

ce homo“ in Memphis (Tenn.) setzt nicht nur Lodovico Cigolis Gemälde von 1607, sondern auch Domenico Fetti's „Ecce homo“ (beide Florenz, Palazzo Pitti bzw. Uffizien) von ca. 1613 voraus¹¹. Die Aufhellung der Palette bei „Apoll und Marsyas“ (London, Derek Johns) und der auffällige Klassizismus dieses Bildes weisen eher auf die Zeit des „Hl. Sebastian“ (Paris, G. Sarti, um 1620) und auf das Altarbild von Leonessa (Rieti, um 1619/21) voraus. Das Portrait des Bartolomeo Chenna in Krakau, datiert 1609 (Kat. Nr. C2), gehört wohl nicht in Manfredis Oeuvre. Vielleicht läßt sich der Katalog der eigenhändigen Werke um den „Schreibenden Hl. Hieronymus“ (Mailand, Privatsammlung) erweitern, wie John Gash jüngst vorgeschlagen hat¹².

Ein Archivalienteil (S. 393–401) und ein umfassendes Literaturverzeichnis schließen den Textteil ab; unter den 22 guten Farbabbildungen vermißt man das wichtige Frühwerk „Allegorie der vier Jahreszeiten“ (Dayton/Ohio) und das „Konzert“ (ehem. Slg. Waddingham), das (als farbiger Ausschnitt) den Einband ziert. Die knapp 160 Schwarzweiß-Abbildungen sind von unterschiedlicher Qualität und teilweise kaum zu beurteilen.

Auch wenn man an verschiedenen Stellen den Blick auf das römische Umfeld, auf Maler wie Antiveduto Gramatica, Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Guido Reni, Orazio Riminaldi, Bartolomeo Cavarozzi, Giovanni Serodine, besonders aber den auf Jusepe Ribera (1612–16 in Rom tätig) und weitere Maler vermißt, hat Nicole Hartje ein gründliches Kompendium über Manfredi und den europäischen Caravaggismus vorgelegt, das die zahlreichen Diskussionen über dieses Thema in hohem Maße beleben und bereichern wird.

JÜRGEN M. LEHMANN
Kassel

11 SAFARIK (wie Anm. 7), S. 93 Nr. 12.

12 JOHN GASH: Caravaggio and Europe, Milan, in: *The Burlington Magazine* 148, 2006, S. 56–57.

Elisabeth Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. bis Alexander VII. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*; Vierte Folge, Band V); München: Deutscher Kunstverlag 2005; 385 S. mit 245 SW-Abb.; ISBN 3-422-06530-X; € 88,-

Die römische Deckenmalerei des Frühbarock gehört zu den prägnantesten Phänomenen der italienischen Kunstgeschichte. In dichter Folge treibt hier eine überschaubare Zahl von Künstlern die Entwicklung einer Kunstgattung mit Macht voran und schafft innerhalb weniger Jahrzehnte einen imposanten Bestand von maßgeblichen Werken. Fast wie in einem Lehrbuch läßt sich die Abfolge der formalen und programmatischen Neuerungen im Spannungsfeld zwischen Nachahmung, Gegenentwurf und Überbietung studieren. Erstaunlicherweise fehlt bislang in der kunstgeschichtlichen

Literatur eine zusammenfassende Darstellung dieses Themengebiets, die den einzelnen Entwicklungssträngen detailliert nachginge. Das hier anzuzeigende Buch von Elisabeth Oy-Marra will diese Lücke schließen, allerdings mit zwei Einschränkungen: Die Autorin klammert die sakrale Kunst aus und konzentriert sich allein auf die profane Dekorationskunst in römischen Palästen und Villen; und sie legt den Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die spezifischen Mechanismen höfischer Repräsentationskunst.

Welches diese Mechanismen sind, erläutert Elisabeth Oy-Marra zu Beginn ihrer Untersuchung in einem historischen Exkurs zur Herrschaftssoziologie des Papsttums seit Mitte des 16. Jahrhunderts (S. 10f.). Sie stützt sich dabei im Wesentlichen auf die Arbeiten von Wolfgang Reinhard und Volker Reinhardt. Danach läßt sich die Situation am Papsthof wie folgt beschreiben: Der päpstliche Nepotismus gewinnt unter Paul III. Farnese eine neue Qualität, als dieser 1538 seinen Enkel mit wichtigen Teilen der Regierungsgeschäfte betraut. Auch unter seinen Nachfolgern nimmt der sogenannte Kardinalnepot von nun an eine herausgehobene Stellung innerhalb der päpstlichen Klientel ein. Er fungiert gleichermaßen als politischer Repräsentant des Papstes wie als Wahrer der Interessen der päpstlichen Familie. Der Vorteil für die Institution des Papsttums lag darin, daß sich der Papst in der Außenwirkung auf seine Rolle als spirituelles Oberhaupt der Christenheit konzentrieren konnte, auch wenn er intern die Fäden in der Hand behielt. Diese Aufgabenteilung zwischen Papst und Kardinalnepot ist zweifellos vor dem Hintergrund der Gegenreformation zu sehen, die dem Papsttum die prekär gewordene Einflußsphäre als universelle geistige Macht zurückgewinnen wollte. Der Posten des Kardinalnepoten erfüllt somit eine Entlastungsfunktion: Der Papst erscheint weniger als weltlicher Herrscher und mehr in seinem geistlichen Amt.

Diese historisch-soziologische Analyse ist kunstgeschichtlich insofern relevant, als die Kardinalnepoten zum vorherrschenden Auftraggeber in der profanen römischen Kunst wurden. Dies schlägt sich auch in der Monographie von Elisabeth Oy-Marra nieder. Mit der Sala Clementina Clemens' VIII, der Galleria Pamphilj Innozenz' X. und der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast sind nur drei der in dem Buch besprochenen Freskenzyklen von den Päpsten selbst in Auftrag gegeben worden, der Rest hingegen von Nepoten.

Der historische Befund ist zugleich das Programm für die Darstellung in Elisabeth Oy-Marras Buch. Ihr vordringliches Interesse gilt der Frage, wie sich die Nepoten der Deckenfresken „als kommunikatives Medium im Rahmen ihrer repräsentativen Aufgaben am päpstlichen Hof“ bedienten (S. 10). Die Autorin vertritt die These, daß es den Nepoten dabei weniger um ihre persönliche Selbstdarstellung als vielmehr um Panegyrik für den päpstlichen Amtsinhaber ging: „Die Nepoten agierten damit als Auftraggeber ganz im Sinne der Funktion ihres Amtes und nutzten ihre Position für eine offene Apologetik der Päpste als Mitglieder ihrer Familie, die dem Papst selbst aufgrund der spirituellen Verankerung seines Amtes und seiner Rolle als Pater communis nicht möglich gewesen wäre“ (S. 11). Es sei vorweggenommen, daß der Autorin ein durchgängiger Nachweis dieser These nicht gelangt.

Elisabeth Oy-Marra beginnt ihre Darstellung mit einer ausführlichen Erörterung der Sala Clementina im Vatikan, die von den Brüdern Alberti und dem Niederländer Paul Brill Ende des 16. Jahrhunderts im Auftrag von Clemens VIII. Aldobrandini gestaltet wurde. Die große Tat der Alberti-Brüder ist zweifelsfrei, daß in der Sala Clementina erstmals konsequent eine Darstellung des offenen Himmels als Raumabschluß eingesetzt und damit ein realer Raumabschluß zugleich illusionistisch negiert wurde. Für diesen fiktiven Hypäthralraum existieren keine Vorbilder. Gemalte Durchbrechungen der Deckenarchitektur – angefangen bei Mantegna über Raffael und Giulio Romano bis zu den Malern der Quadratura – lassen letztlich den Eindruck einer Decke bestehen, und sei es nur als Gitterwerk, das den Blick auf den Himmel freigibt. Die Alberti machen als erste Ernst mit der Vision des offenen Himmels.

Im geöffneten Himmel der Sala Clementina vollzieht sich die Apotheose des Märtyrerpapstes Clemens I. Der Bezug des Auftraggebers Clemens VIII. auf seinen Namenspatron ist offenkundig und durch den Impetus des nachtridentinischen Papsttums motiviert, sich durch einen Rekurs auf die frühchristliche Kirche und ihre maßgeblichen Repräsentanten zu legitimieren. Indem die Apotheose des Heiligen von den Insignien der Aldobrandini begleitet wird, verschwimmen die zeitlichen Grenzen zwischen dem dargestellten Heilsgeschehen und der Epoche des Auftraggebers ebenso wie die räumlichen Grenzen zwischen dem vatikanischen Repräsentationsraum und der himmlischen Sphäre. Die neuartige Gestaltung des geöffneten Himmels, darauf weist die Autorin zu Recht hin, bietet eine Vision für den Betrachter, der im Sinne des Tridentinums aktuell in das Heilsgeschehen einbezogen werden soll.

Auch in den Wandfresken der Sala Clementina gibt es eine solche Öffnung des Raums, die den Betrachter zum Zuschauer des Geschehens macht. Die Taufe des Sisinus, eine Episode aus der Vita des Heiligen Clemens, wird hinter einer Säulengloggia gezeigt, die den realen Raum fiktiv erweitert. Das genaue Gegenteil findet auf der gegenüberliegenden Schmalseite der Sala Clementina statt. Paul Brills Darstellung des Martyriums des Heiligen Clemens – der Heilige wurde auf hoher See über Bord geworfen – will als konventionelles Bild mit Rahmen gelesen werden und läßt die ästhetische Differenz intakt. Der Betrachter sieht sich hier einem Bild gegenüber, das nicht mehr sein will als ein Abbild des Dargestellten. Ohne Frage wirkt Brills Fresko in der illusionistischen Sala Clementina wie ein Fremdkörper. Auch Elisabeth Oy-Marra bietet keine Hypothese, die diesen Bruch in der Konzeption erklären könnte. Vielleicht liegt der Grund schlicht darin, daß der Illusionismus bei einem Seestück in einem trockenen Raum so seine Schwierigkeiten hat.

Elisabeth Oy-Marras Analyse der Sala Clementina ist umfassend und detailreich. Nicht alles davon ist für das Thema „Repräsentationskunst“ gleich wichtig. Am Ende bleibt die Erkenntnis, daß in der Sala Clementina illusionistische Bildsprache und päpstliches Legitimationsbedürfnis ein künstlerisch hochwertiges Amalgam eingehen, das einerseits Bildkonzepten der Gegenreformation verpflichtet ist und andererseits neue formale Gestaltungsmöglichkeiten speziell der Deckenmalerei eröffnet.

Im zweiten Teil der Untersuchung wendet sich die Autorin zunächst den Bildprogrammen der Kardinalnepoten Scipione Borghese, Pietro Aldobrandini und Lu-

dovico Ludovisi zu. Von den vier Gartenhäusern, die Scipione Borghese von 1611 bis 1613 auf dem Quirinal errichten und freskieren ließ, ragt das Casino dell'Aurora mit Guido Renis Fresko „Apoll auf dem Sonnenwagen“ heraus. Wie in der Sala Clementina ist hier die Anspielung auf den Auftraggeber – Scipione Borghese als Freund der Künste – mit Händen zu greifen. Die weitergehende Deutung Elisabeth Oy-Marras, die unter Rückgriff auf eine wenig bekannte Imprese Philipps II. von Spanien das Verhältnis zwischen Zeus und Apoll als Präfiguration des Verhältnisses von Papst und Kardinalnepot deuten will (S. 64f.), erscheint dagegen nicht tragfähig. Ohne eine gleichgewichtige bildliche Darstellung von Zeus in Scipione Borgheses Gartenhaus wirkt ein solches Programm nicht plausibel. Es müßte voraussetzen, daß einem zeitgenössischen Betrachter die Imprese Philipps II. bekannt war, daß er das Fresko von Guido Reni als Anspielung auf diese verstand und daß er eine Parallele zwischen Zeus und Apoll auf der einen und Papst und Nepot auf der anderen Seite zog. Das sind ein paar Voraussetzungen zu viel. Deshalb sollte man bis auf weiteres davon ausgehen, daß Guido Renis Ausmalung des Casinos lediglich den Kardinalnepoten in günstigem Licht erscheinen lassen und nicht als politisches Bekenntnis des Nepoten zu seinem Papst verstanden werden wollte.

Elisabeth Oy-Marra zeichnet mit großer Genauigkeit die Ausmalung der Gartenhäuser nach, muß allerdings zum Schluß einräumen, daß sich ein schlüssiger Gesamtplan für die heterogenen Programme nicht ausmachen läßt. Dementsprechend schmal fällt der Erkenntnisgewinn für „Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext“ aus. Die ebenso ausführliche Abhandlung der Musengrotte in der Aldobrandini-Villa in Frascati bleibt gleichfalls ohne greifbares Ergebnis. Die Autorin begibt sich auf zu schwankenden Boden, wenn sie eine Apoll-Darstellung allein unter Hinweis auf die Interpretation einer spätantiken Quelle durch Ernst Kantorowicz der Herrscherikonographie zuschlägt (S. 124). Außerdem ist die Grotte in Frascati kein Deckenfresko. Der Leser vermißt bei der Ausführlichkeit, mit der die Autorin diese Kunstdenkmäler vorstellt, doch eine Auseinandersetzung mit der Frage, warum die epochale Decke der Sala Clementina zunächst keine Nachfolge entfaltete und konventionelle Gestaltungsformen weiterhin tonangebend blieben.

Mit dem Deckenfresko der „Aurora“ im Casino Ludovisi von 1621 durch Agostino Tassi und Guercino nimmt die Autorin den roten Faden wieder auf (S. 132 ff.). Erstmals seit den Brüdern Alberti ist hier wieder der geöffnete Himmel ein Thema. Wie in einem Überbietungswettbewerb nimmt Guercino zugleich das Motiv des Himmelswagens von Guido Reni aus dem Casino dell'Aurora auf und übersteigert es durch eine radikale Untersicht. Zugleich gewinnt das Deckenfresko durch den Bewegungszug, der den Aurora-Wagen über die Decke treibt, für den Betrachter eine unerreichte Präsenz. Hier wird der sakralen Vision der Sala Clementina eine pagane zur Seite gestellt. Dabei sind die Unterschiede in der künstlerischen Gestaltung unübersehbar. Agostino Tassi bietet in bester Tradition der Quadratura-Malerei eine illusionistische Scheinarchitektur, die den Himmelsausschnitt zu einem steilen Schacht verengt. Von der weiten Öffnung der Alberti aus der Sala Clementina spürt man hier nichts.

Tassi und Guercino haben das hohe Niveau des Casino dell'Aurora nicht wieder erreicht. Im Palazzo Costaguti gelingt ihnen mit dem Thema „Armida raubt Rinaldo“ nur ein dünner zweiter Aufguß. Und Domenichinos „Apoll enthüllt die Wahrheit“ im selben Palast zeigt Apolls Himmelswagen nicht in Untersicht, sondern in seitlicher Ansicht und kann allein deshalb nicht an die Dynamik Guercinos anknüpfen. Wie Elisabeth Oy-Marra zutreffend herausarbeitet, erscheint Apoll in seinem Wolkenkranz wie eine Epiphanie innerhalb des Himmels und erweitert damit die visionäre Himmelsöffnung um eine zusätzliche Dimension (S. 179). Das ändert jedoch nichts an der unbefriedigenden Gesamtkonzeption, die den Gegensatz zwischen Himmel und Epiphanie nicht überbrücken kann.

Einen anderen Weg schlug wenig später Giovanni Lanfranco beim Deckengemälde für die Villa Borghese ein. Statt der Illusionsarchitekturen Tassis mit ihren steilen Schachträumen bietet Lanfranco bei seiner Götterversammlung ein großes durchgängiges Bildfeld, dessen Rahmung als stuckiertes Dekorationssystem der Galleria Farnese nachempfunden ist. Formal war damit der Schritt getan, um auch große Räume wie später im Palazzo Barberini mit einem einheitlichen Deckenfresco zu füllen. Lanfrancos Deckenfresco selbst ist noch unentschieden zwischen einer großflächigen Himmelsillusion und der Einbindung in ein Dekorationssystem, die das Bild als Bild kennzeichnet und damit dem Illusionismus zuwiderläuft. Leider versucht die Autorin auch an dieser Stelle mit allen Mitteln, einen Bezug zwischen künstlerischer Gestaltung und höfischem Nepotismus herzustellen. Und so müssen eben die Atlanten aus der Deckendekoration als Nepoten-Repräsentanten erhalten (S. 186).

Höhe- und Umkehrpunkt in der Entwicklung der römischen Deckenfresken ist zweifellos Pietro da Cortonas Fresko der „Divina Providentia“ im Palazzo Barberini. Cortona zieht eine Summe. Er überblickt ein breites Arsenal an Gestaltungsformen und spielt mit den Möglichkeiten. Cortona kombiniert den durchgängigen Himmelsprospekt mit einer mehrszelligen Bilderzählung. Breite Dekorstreifen sparen den Deckenspiegel und vier Historienfelder an den Seiten aus, werden aber von Wolken und Figuren überschritten, so daß sie weniger als Deckenkonstruktion denn als Bildgliederung in Erscheinung treten. Das Thema der zentralen Allegorie, dargestellt durch die personifizierte Göttliche Vorsehung in ihrer Verbindung mit dem Barberini-Wappen, ist ganz auf Urban VIII. bezogen, den ersten geheim gewählten Papst. Der hohe Anspruch der Sala Clementina wird hier noch einmal formuliert.

Ein gleichwertiger Anspruch taucht in der Folgezeit nicht mehr auf. Pietro da Cortona selbst ist es, der für den neuen Papst Innozenz X. in der Galleria Pamphilj eine neue, zurückhaltendere Bildsprache findet. Statt auftrumpfender Allegorien setzt Cortona jetzt auf eine verschlüsselte Programmatik. Die Taube mit dem Ölzweig aus dem Pamphilj-Wappen dient als Bindeglied zur dargestellten Aeneas-Erzählung, in der sie als Goldener Zweig und als Taube der Venus auftauchen. Während Innozenz X. noch den römischen Gründungsmythos mit Aeneas aufbietet, zieht sich Alexander VII. in der Galerie des Quirinalspalastes auf Historienbilder aus dem Alten Testament zurück. Familien-Panegyrik findet nicht mehr statt. Deutlicher kann der Rückzug aus der weltlichen in die sakrale Sphäre nicht dokumentiert werden.

Elisabeth Oy-Marra hat ein sehr gelehrtes Buch geschrieben, das eine wichtige Abteilung römischer Barockkunst kenntnis- und facettenreich darstellt. Aber hat die Autorin ihre selbst gesteckte Zielmarke erreicht, durch einen neuen Interpretationsansatz die Strategien päpstlicher Repräsentationskunst im profanen Bereich zu erhellen? Sie beleuchtet im Verlauf ihrer Untersuchung sehr verschiedene Aspekte, ohne dabei immer konsequent zu verfahren. So steht einmal der formale Aspekt der Gattungsgeschichte im Vordergrund, dann mehr der ikonographische, dann wieder der soziokulturelle. Dem Leser ist dabei nicht immer klar, ob die Autorin noch ihr Ziel im Auge hat. Zum Beispiel verwendet sie viele Seiten und großen Reflexionsaufwand darauf, die Wirkungsgeschichte von Cortonas Fresko im Palazzo Barberini anhand von nachträglichen Beschreibungen zu erhellen (S. 246 ff.). Gegen dieses Vorgehen bestehen keine Einwände, die daraus zu ziehenden Erkenntnisse sind jedoch nicht so durchschlagend, daß dies eine so prominente Behandlung rechtfertigen würde. Am Ende dient die Bandbreite der Deutungsansätze nur als Beleg für die Aussage, daß Pietro da Cortona „seinen Interpreten einen großen Spielraum“ eröffnete (S. 261). Das dürfte als Strategie höfischer Repräsentationskunst nicht genügen. Viele andere Passagen des Buches wiederum wirken forciert. Man wird den Eindruck nicht los, daß die Autorin in den römischen Deckenfresken partout einen Niederschlag des familiär-politischen Verhältnisses zwischen Papst und Kardinalnepot finden wollte und dabei leider nur sehr eingeschränkt fündig geworden ist.

HANS MICHAEL STREPP
Ottobrunn

Martina Dlugaiczyk: Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis. Politische Bildpropaganda in den Niederlanden (*Niederlande-Studien*, 39); Münster u. a.: Waxmann 2005; 436 S., 102 S/W Abb.; ISBN 3-8309-1329-X; € 49,90

The eighty-years war between Spain and the Dutch republic started with the Dutch revolt in 1568, and was ended by the Peace of Westphalia in 1648. However, this was not a period of uninterrupted warfare between the two parties. In 1609, an armistice was concluded between the northern and the southern Dutch provinces, which lasted until 1621. In Dutch historiography, this period is usually referred to as „Het bestand“ or the Twelve Years' Truce, and an important moment in the struggle for Dutch political independence. It was also a decade in which various political factions within the northern provinces took up their ongoing discussions on religious freedom, and the economy experienced a period relative growth.

The plurality in political positions, which erupted anew during the Truce, led to a large variety in representations, in both Flanders and the northern provinces, of the political situation. At the same time, the developments in iconographical symbolism – triggered amongst other factors by Cesare Ripa's „Iconologia“ and the many publications on allegory and rhetoric – gave artists, writers and others the possibility to ex-