

Goldenes Zeitalter vom Verfall bedroht

Daniele Benati, Barbara Ghelfi und Raffaella Morselli (Hg.)
Guercino nel Casino Ludovisi 1621–1623 (Storia dell'arte [157] N. S. 1, 2022). Rom, De Luca Editori d'Arte 2022. 272 S., zahlr. Ill. ISBN 978-88-6557-529-1. € 68,00.
 Beiträge: <https://www.storiadellarterivista.it/157-nuova-serie-1-2022/>

Aus aktuellem Anlass ist im Rahmen der von Alessandro Zuccari verantworteten Zeitschrift *Storia dell'arte* ein Sonderheft mit 17 Beiträgen zum Kunstpatronat der Ludovisi im gleichnamigen Gartencasino in Rom erschienen, in deren Mittelpunkt Giovan Francesco Barbieri, gen. Il Guercino steht. Der Band ist dem Andenken des großen Guercino-Forschers Denis Mahon gewidmet und von in Italien führenden Kennern der Bologneser Malerei des Seicento herausgegeben. Zum einen jährt sich das Ende der kurzen Regierungszeit Gregors XV. Ludovisi 2023 zum 400. Mal, zum anderen bewegte die wegen Erbstreitigkeiten und hoher Schulden nach dem Tod des Fürsten Nicolò Boncompagni Ludovisi 2018 gerichtlich angeordnete Versteigerung des Casinos 2022 die italienische und ausländische Presse.

Das Gebäude, umschlossen von einem Gartenrest, ist das einzige, was von der einst sagenhaften Villa Ludovisi übrigblieb; sie fiel der nach 1870 einsetzenden Bodenspekulation zum Opfer, die berühmte Antikensammlung wurde zerstreut, auf dem Gelände befindet sich jetzt das Viertel um die Via Veneto, Reste des Hauptgebäudes sind in die amerikanische Botschaft integriert. Zuccari hatte im Auftrag des römischen Gerichts den Wert der Immobilie auf 471 Millionen Euro geschätzt, nicht zuletzt, weil sich darin die einzige wandgebundene Malerei Caravaggios befindet, in einem sehr

kleinen Raum des Obergeschosses **Abb. 1**. In der öffentlichen Wahrnehmung drohte daneben fast unterzugehen, dass die gut zwei Jahrzehnte später entstandenen Deckenfresken der *Aurora* **Abb. 2** im Unter- und der *Fama mit Honor und Virtus* **Abb. 3** im Obergeschoss zum Besten gehören, was der Bologneser Guercino je gemalt hat, und dass zwei weitere, an die untere Sala angrenzende Räume ebenfalls mit Fresken Bologneser Maler dekoriert sind. Mittlerweile sind fünf Auktionen ergebnislos verlaufen, obwohl die kostbare Immobilie im Januar 2023 mit 145 Millionen Euro aufgerufen wurde. Der nächste Versteigerungsversuch fand am 7. April mit demselben Limit statt, auch diesmal gab es keine Interessenten.

KÜNSTLER UND NEPOTEN

Als Alessandro Ludovisi, aus Bologna stammend, am 9. Februar 1621 den päpstlichen Thron bestieg und eine Woche später seinen Neffen Ludovico zum Kardinal erhob, nahm dieser unverzüglich den Ankauf von Grundstücken und Gebäuden sowie deren prachtvoller Ausstattung im Dienste der Mehrung des Vermögens der Ludovisi und der Propagierung ihrer Tugenden in Angriff. Dass dafür Künstler aus der eigenen Heimat nach Rom berufen wurden, entsprach dem Handlungsmuster eines Kardinalnepoten. Guercino schätzte er bereits aus seiner Zeit als Erzbischof von Bologna, ebenso wie sein Onkel aus seiner Zeit als Kardinallegat ebendort – wie der Kontakt dort zustande gekommen war, rekapituliert Raffaella Morselli in ihrem Aufsatz, der überdies eine aufschlussreiche vergleichende Analyse der drei Porträts Gregors XV. enthält, von Guercino, Guido Reni und Domenichino **Abb. 4 a–c**. Schon am 12. Mai 1621 (Giulia Iseppi 2022, 167) traf Guercino in der Ewigen Stadt ein mit der Aussicht, den gigantischen Auftrag für die Ausmalung der Benediktionsloggia von St. Peter zu übernehmen (dazu kam es nie); doch zunächst galt es, das neu erworbene Casino zu freskieren. Die Arbeiten an der *Aurora* im Erdgeschoss begannen im Sommer 1621 (Daniele Benati



Abb. 1 Caravaggio, Jupiter, Neptun und Pluto, Wandmalerei in Öl, Rom, Casino Ludovisi (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_Jupiter_Neptune_Pluto.jpg)

nals und Giovanni Luigi Valesio 1621 zum Sekretär des jüngeren Bruders Gregors XV. ernannt und mit stattlichen Gehältern versorgt worden waren (Morselli, 40–44; zu den Ämtern auch Gatta, 155, allerdings ist der 13. März 1621, Tag der Anstellung Violas, nicht der auf die Wahl Gregors XV. folgende Tag; Iseppi, 175). Viola, Guercino und Domenichino sowie der damals gefragteste Landschaftsmaler in Rom, Paul Bril, malten in der kleineren *Sala del Caminetto* (heute als *Sala dei paesaggi* bekannt) unter einem Puttenreigen von Antonio Circignani, gen. Pomarancio, je eine Landschaft, deren Abfolge, Analyse und Bedeutung sich der Aufsatz von Pasquale Stenta widmet. Einen genaueren stilistischen Vergleich, insbesondere von Domenichino und Viola, nimmt Francesco Gatta in seinem Beitrag vor, der eine unpublizierte Zeichnung vorstellt, deren *recto* er überzeugend Domenichino zuschreibt und als einen ersten Entwurf für dessen Landschaft im Casino Ludovisi identifiziert **Abb. 5**, während das *verso* Viola gegeben wird. Valesio seinerseits führte im damaligen Bibliotheksraum an der Decke ein von Putten getragenes Ludovisi-Wappen aus (Iseppi, 175).

Die Koordinierung der malerischen Ausstattung wurde nicht etwa Guercino, sondern Agostino Tassi übertragen, der zu den beiden großen Fresken des Bolognesen die illusionistische Scheinarchitektur beisteuerte (im Erdgeschoss nur die Anlage, die dann von Guercino ausgeführt wurde, was den Unterschied erklärt; Giacomo Alberto Calogero, 138). Wohl aus Zeitgründen übernahm er dabei für die *Fama* eine von gedrehten Säulen bestimmte Struktur, die er kurz zuvor bereits im Palazzo Lancellotti – wo er ebenfalls Guercino hinzuzog – realisiert hatte. Das stellt die ausgewiesene Tassi-Kennerin Patrizia Cavazzini fest, die in ihrem Essay die Decken des Casino Ludovisi in den Kontext nahezu zeitgleicher Dekorationen stellt, die Tassi mit Bologneser Künstlern in Rom ausgeführt hat. Aus ihrem genauen Vergleich und vor

2022, 52), nachdem im Juni die Kaufverhandlungen mit dem Vorbesitzer, Kardinal Francesco Maria del Monte, abgeschlossen worden waren (Pasquale Stenta 2022, 147).

Eine feste Anstellung mit jährlichem Gehalt erhielt Guercino nicht, anders als seine Landsleute Domenichino, der, wohl auf Vermittlung Giovan Battista Agucchis – der zum Majordomus und Brevesekretär des neuen Papstes sowie Sammlungskurator der Ludovisi aufgestiegen war – bereits am 1. April 1621 zum päpstlichen Architekten (!), der Domenichino familiär nahestehende Giovan Battista Viola zum *guardarobiere maggiore* des Kardi-



Abb. 2 Guercino, *Aurora*. Rom, Casino Ludovisi (www.villa.ludovisi.org)

dem Hintergrund von Tassis häufigen Gefängnis-aufenthalten, zu denen sie einige aussagekräftige neue Archivfunde hinzufügen kann, ergeben sich auch neue Datierungen.

PARAGONE MIT GUIDO RENI

Angesichts der stürmisch von links nach rechts auf die schlafende *Nacht* zubrausenden *Aurora*, die ihren alternden Ehemann Tithonos hinter sich lässt, ist immer schon an Guido Renis *Aurora* für den vorhergehenden mächtigen Kardinalnepoten Sci-

pione Borghese gedacht worden, die rund zehn Jahre zuvor entstanden war **Abb. 6**. Von diesem antikischen *quadro riportato* in gleichmäßig hellem Kolorit, auf dem Apoll selbst den Wagen lenkt, ist Guercinos Interpretation grundsätzlich verschieden. Das betrifft die Ikonographie, die Wahl der Untersicht und das Kolorit. Dem stilistischen Aspekt widmet sich der Aufsatz von Daniele Benati. Es kann mit ihm nicht oft genug wiederholt werden, dass Guercinos malerisches, flüssiges Hell-dunkel keineswegs mit Caravaggio zusammen-



Abb. 6 Guido Reni, *Aurora*. Rom, Casino Pallavicini-Rospigliosi (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Guido_Reni_-_Aurora_-_WGA19273.jpg)



Abb. 3 Guercino, Fama mit Honor und Virtus. Rom, Casino Ludovisi (Storia dell'arte 157, 1, 2022, Tav. IV)

die Rezensentin 1991 in Frage gestellt (Sybille Ebert-Schifferer, „Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?“. Reflections on Guercino's Narrative Structure, in: *Guercino, Master Painter of the Baroque*. Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington DC, hg. v. Denis Mahon, Bologna 1992, 75–110, v. a. 75, 103f.). Auch Caterina Volpi (119) geht in ihrem Beitrag auf diese Frage kritisch ein.

Dass Guercino mit seiner *Aurora* diejenige Renis „herausfordert“, wie Volpi (124) – und nicht nur sie in den letzten Jahrzehnten seit Hermann Voss (von Calogero S. 141 zitiert) – feststellt, ist einerseits

hängt, sondern bereits vor seinem Ruf nach Rom voll entwickelt war und sich der Vertrautheit mit der venezianischen und ferraresischen Malerei sowie der frühen Bewunderung für Ludovico Carracci verdankt. Ob man das „naturalistisch“ nennen sollte, sei dahingestellt; der Begriff ist freilich allzu praktisch. Benati (61) beleuchtet auch nochmals kritisch die Ansicht Denis Mahons, das riesige Altarbild mit dem *Begräbnis der hl. Petronilla* für St. Peter, für das Guercino bereits im Dezember 1621 eine Anzahlung erhielt, reflektiere einen drastischen *change of style*. Das hatte bereits

offensichtlich, andererseits unvermeidlich, da Guercino stilistisch ganz anders orientiert war als sein berühmter Landsmann. Die reine Freskotechnik erlaubt aber nur bedingt starke Hell-Dunkel-Kontraste; das wird auch einer der Gründe gewesen sein, warum Caravaggio sich im Zimmer neben der *Fama* entschieden hatte, in Öl auf Putz zu malen. Dass Guercino seinerseits in großem Umfang *a secco* bzw. in Mischtechnik malte, hatte schon Giovanni Battista Passeri in seinen *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* bemerkt (Calogero, 136). Es fiel

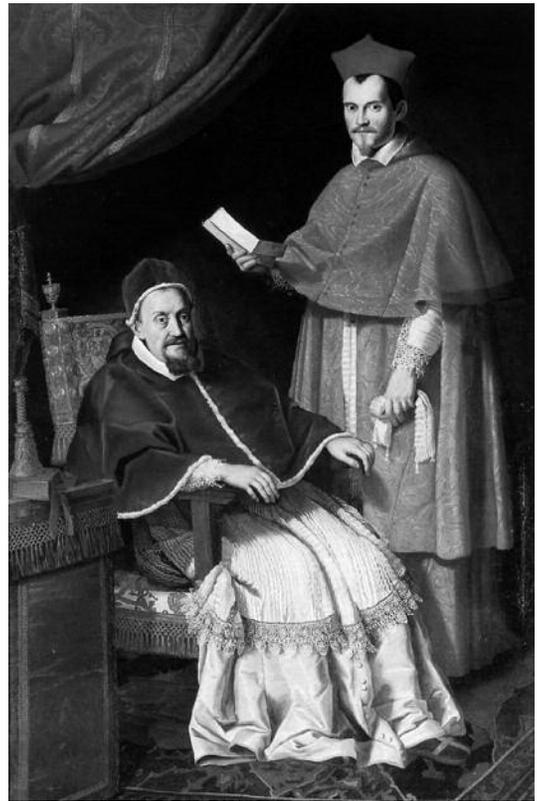


Abb. 4a (links oben) Guercino, Papst Gregor XV. Los Angeles, Lacma (Storia dell'arte 157, 1, 2022, Fig. 1, S. 32)

Abb. 4b (rechts oben) Domenichino, Papst Gregor XV. Beziere, Musée des Beaux-Arts (Storia dell'arte 157, 1, 2022, Fig. 2, S. 34)

Abb. 4c (links unten) Guido Reni, Papst Gregor XV. Corsham Court, Methuen Collection (Storia dell'arte 157, 1, 2022, Fig. 3, S. 35)



auch bei der Restaurierung von 1937 auf (Cecilia Paolini 2022, 187) und wurde von den jüngst von der Universität Bologna durchgeführten naturwissenschaftlichen Untersuchungen bestätigt. Deren Autorinnen und Autoren – Chiara Matteucci, Martina Cataldo, Gaia Tarantola, Pascal Cotte, Salvatore Andrea Apicella und Fabio Bevilacqua – legen in einem anschaulichen Essay dar, dass Mischtechnik den Einsatz einer größeren Bandbreite von Pigmenten erlaubt und nicht zuletzt Zeit und Kraft spart. Nun ist der Einsatz von Secco- und Mischtechnikpartien in Fresken nichts Ungewöhnliches, und Guercino praktizierte das bereits in seinen Fresken vor der römischen Zeit. Die Wahl der Technik hatte für ihn aber offensichtlich nicht nur zeitökonomische Gründe, sondern diente auch dazu, möglichst nahe an den Effekt von Ölmalerei zu

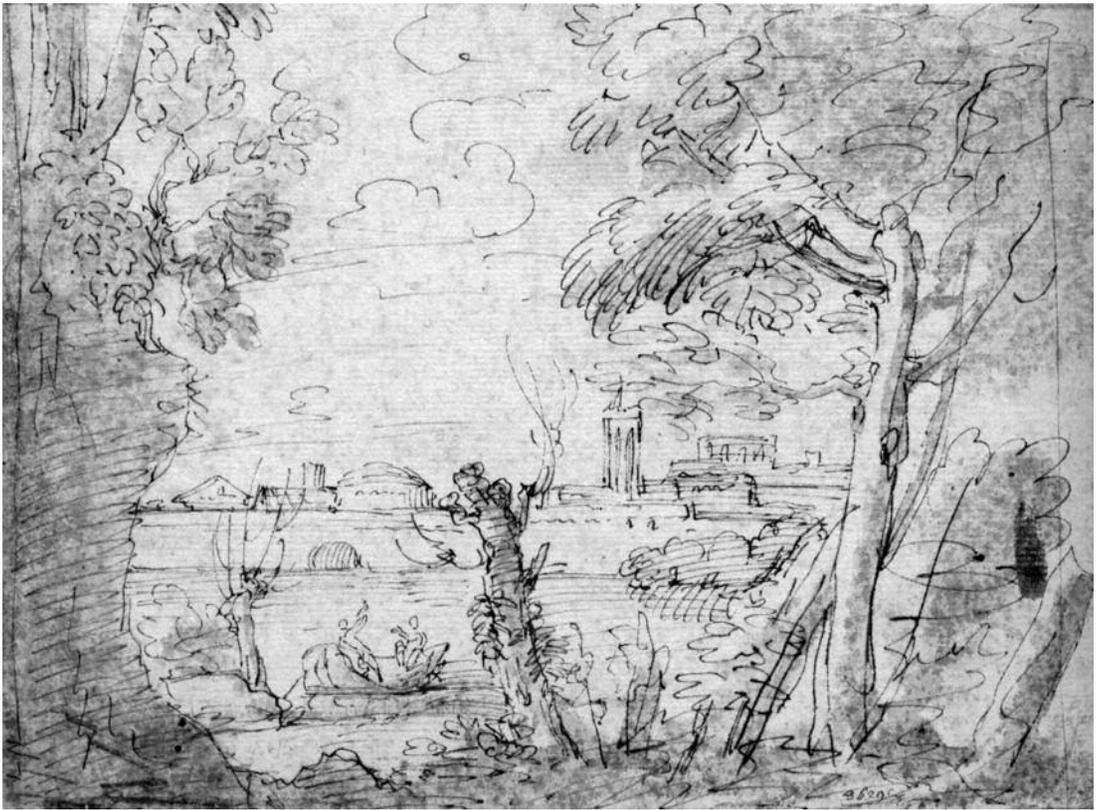


Abb. 5 Domenichino (zugeschr.), Landschaft mit Teich, Schiffern und befestigtem Dorf. London, Privatsammlung (© Archivio Francesco Gatta; *Storia dell'arte* 157, 1, 2022, Fig. 3, S. 158)

kommen, wie schon Mahon erkannte. Matteo Marangoni hatte das bereits 1920 treffend *tecnica-stile* genannt (Calogero, 142).

Hieß es für Guercino, Reni zu übertrumpfen (Volpi, 124; auch Christof Thoenes geht auf diesen „Dialog unter Bolognesen“, wie er es nannte, ein: Zu Guercinos *Aurora Ludovisi*, in: Christiane Göttler u. a. [Hg.], *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag*, Emsdetten 1998, 306–327; ergänzter Wiederabdruck in: Christof Thoenes, *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München/Berlin 2002, 489–509, hier 497; vgl. auch Eva-Bettina Krems, Die „prontezza“ des Kardinalnepoten und Guercinos „Aurora“ und „Fama“. Das Casino Ludovisi in Rom, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, 180–220, hier 197), so galt es für Ludovico Ludovisi, Scipione Borghese auszustechen. Die Wahl des Sujets *Aurora* als Sinnbild für den Anbruch eines neuen (natürlich goldenen) Zeitalters oder verwandter Themen, die auf den Kreislauf der Zeit anspielen, war an sich damals

schon Konvention, wie Zuccari in seiner Einführung (7) und nochmal genauer Iseppi (172f.) darlegen. Allerdings sei angemerkt, dass man kaum umhinkann, bei der Wahl gerade dieses Themas dem neuen Kardinalnepoten eine gezielte Absicht zu unterstellen (ähnlich schon Krems 2002, 197). Darauf deutet auch die Verpflichtung Brils als einzigem Nicht-Bolognesen für eine der Landschaften hin, hatte dieser doch im Raum von Scipione Borgheses *Aurora* vier Landschaften, die *Vier Jahreszeiten* darstellend, ausgeführt. Auf diesen Zusammenhang weist Stenta (148) kurz hin.

VERNACHLÄSSIGTE ASPEKTE

Die soziologischen und politischen Mechanismen des Nepotismus-Systems hat allerdings keiner der Beiträge im Blick, die im deutschsprachigen Raum seit Wolfgang Reinhard sehr differenziert betriebene historische Nepotismusforschung wird nicht rezipiert (ein guter Überblick bei Krems 2002, 180, Anm. 4). Dafür geht Giulia Iseppi in ihrem Aufsatz zur Ikonographie der *Aurora* auf die vorangehenden Deutungen durch Carolyn Wood,

Christof Thoenes und Eva-Bettina Krems ein (Carolyn H. Wood, *Visual Panegyric in Guercino's Casino Ludovisi Frescoes*, in: *Storia dell'arte* 58, 1986, 223–228; Thoenes 2002; Krems 2002; Dies., Die „magnifica modestia“ der Ludovisi auf dem Monte Pincio in Rom: von der Hermathema zu Berninis Marmorbüste Gregors XV., in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, 105–163) und verbindet sie anhand einer genauen Analyse der erhaltenen Entwürfe und des Verhältnisses zur *Iconologia* Cesare Ripas (die schon von Thoenes herangezogen wurde) zu einer Interpretation, die Krems' Gewichtung der *prontezza* würdigt: Angesichts des schlechten Gesundheitszustandes des neuen Papstes (und des heraufziehenden Dreißigjährigen Krieges) war auf allen Gebieten Schnelligkeit gefragt – bei der Realisierung der neuen Villa ebenso wie in der Politik. Die Lektüre der rezipierten früheren Deutungen wird dadurch aber nicht überflüssig.

Weniger Aufmerksamkeit der Ikonologen als die *Aurora* hat bislang die *Sala della Fama* auf sich gezogen, derer sich Cecilia Paolini annimmt; erstmals schlägt sie Identifizierungen für die kleinen Szenen in den *finto oro*-Medaillons, die sich in den Scheindurchblicken zwischen den illusionistischen gedrehten Säulen befinden, vor. Von großem Interesse ist auch der Versuch von Laura Bartoni, Möblierung, Raumausstattung und Disposition der Skulpturensammlung in Villa und Casino als Vehikel eines medialen Dialogs zwischen Malerei und Skulptur, Antike und Moderne zu rekonstruieren. Dergleichen setzt ein Konzept voraus, das Caterina Volpi Giovan Battista Agucchi zuschreibt, was auch plausibel erscheint. Uneinigkeit herrscht hingegen noch, wer an dem Programm für die *Aurora* beteiligt war, ob, wie noch Morselli (40) und Benati (58) vertreten, der Bologneser Diplomat Enzo Bentivoglio, oder ebenfalls, wie schon Krems argumentierte, Agucchi, während Iseppi (175) in ihrem Beitrag vorsichtig einen Anteil des dichtenden Valesio ins Spiel bringt.

Nicht alle in diesem Band versammelten Aufsätze können hier angesprochen werden. Er ent-

hält manches Neue, bringt Bekanntes auf den Punkt und prunkt mit einem hervorragenden Tafelteil, der die hochauflösenden digitalen Dokumentationsaufnahmen der technischen Untersuchungen exzellent reproduziert. Diese lassen erkennen, in welchem schlechtem Zustand, von Ausblühungen stark beeinträchtigt, die *Fama* im Obergeschoss ist. Das ist im besten Sinne des Wortes Dokumentation von Kulturerbe, denn das Juwel sieht einem ungewissen Schicksal entgegen, umso mehr, als die Witwe des Principe kürzlich zum Verlassen des Casino verurteilt wurde. Ein unbewohntes Gebäude tut kostbaren Fresken auch nicht gut. Bleibt zu hoffen, dass der Preis so weit sinkt, dass es zu einem Verkauf kommt und der italienische Staat danach sein Vorkaufsrecht ausüben kann.

PROF. DR. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER
Ebert-Schifferer@biblhertz.it