

spezifischen Situation. Hier ist auf die vorge-sehene Publikation der Beiträge zu hoffen. Es fehlten aber auch Referate grundsätzlichen Charakters, z. B. zunächst zu einer präziseren Definition von Außenseiter- und Aufsteiger-tum, wofür sicher auch Beiträge von Soziolo-gen oder Psychologen zu wünschen wären. Was in den Einzelfällen nachgezeichnet wer-den konnte, nämlich die jeweilige Gelegenheit aufzusteigen oder die Position des Außensei-ters zu verlassen, und dann der Erfolg oder Mißerfolg von Legitimierungsversuchen durch die Mittel der Repräsentation – dies wäre ebenso einmal übergreifend zu betrachten.

Auch das Feld zeitgenössischer literarischer Werke, die das Tagungsthema reflektieren (zu erinnern ist an den wiederum nur von Uwe Tresp in seiner Einleitung erwähnten *Helmbrecht*, der seinen Aufstieg durch adels-gemäße, vermeintliche Äußerlichkeiten zu demonstrieren suchte), konnte nicht beachtet werden. Denn dann wäre aus einer mittelgroß geplanten eine »ausgewachsene« Tagung geworden, und es scheint tatsächlich fruchtbar-er, zu den genannten Themen einmal eine wiederum zeitlich begrenzte, dafür aber ebenso intensive Fortsetzung zu planen.

Markus Hörsch

Un'altra bellezza: Francesco Furini

Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 22. Dezember 2007 bis 27. April 2008. Katalog hrsg. von Mina Gregori und Rodolfo Maffei mit Beiträgen (ital. und frz.) von Roberto Contini, Ladislav Daniel, Mina Gregori, Rodolfo Maffei, Catherine Monbeig Goguel, Massimiliano Rossi und Tristan Weddigen. Florenz, Mandragora 2007. 319 S., zahlr. Abb., ISBN 978-88-7461-105-8, € 40,-

Auch zwanzig Jahre nach der monumentalen Ausstellung *Seicento fiorentino* (Florenz, Pa-lazzo Strozzi 1986/87) muß man bezweifeln, daß die Allgemeinheit mit der florentinischen Barockmalerei vertraut ist – zum Kummer mancher Einheimischer. Die aus nordalpiner Sicht anachronistische Konkurrenz der italie-nischen Kunstregionen trat erst kürzlich wie-der zu Tage, als der Salone terreno des Appar-tamento d'Estate im Palazzo Pitti anlässlich des dort präsentierten Bandes von Steffi Roet-gen zur Wandmalerei im Barock von (toskani-schen) Kollegen als originär florentinisches Denkmal barocker Dekorationskunst gefeiert wurde. Abgesehen von solch müßigen Streit-fragen hätte der Raum jedoch auch für die Ausstellung *Un'altra bellezza* nicht besser gewählt werden können, findet sich doch an seiner Nordwand mit den Fresken der »Plato-nischen Akademie des Lorenzo Magnifico« und einer »Allegorie auf den Tod Lorenzos«

ein spätes Hauptwerk des bereits ein Jahr nach ihrer Bezahlung verstorbenen Florentiner Malers Furini (1603-46). Abgesehen von zwei kleineren Ausstellungen von Zeichnungen (Palazzo Strozzi 1969 und Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 1972) war dies die erste ihm gewidmete monographische Schau über-haupt. Das Interesse der Kuratoren galt den-noch nicht einer vollständigen Präsentation des malerischen Œuvres oder der detaillierten Diskussion von Zuschreibungsfragen, son-dern einer thematisch gegliederten Gegenüber-stellung von mehr als vierzig exemplarischen, teilweise eigens zu diesem Anlaß restaurierten Werken aus Sammlungen mehrerer Länder. Der direkte Vergleich einer Gruppe von Gemälden Furinis war bisher allein (und in wesentlich geringerem Umfang) in *Seicento Fiorentino* möglich gewesen.

Furini hat, wie etwa auch Giovanni da San Giovanni oder Francesco del Cairo, in der

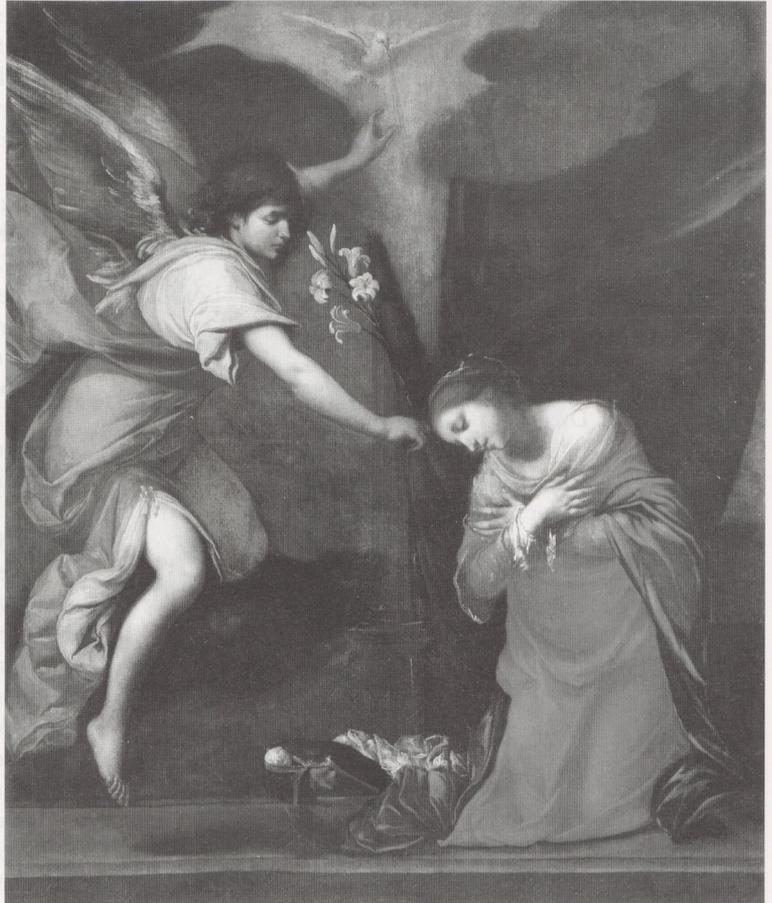


Abb. 1
 Francesco Furini,
 Verkündigung,
 1635.
 Vicchio, Museo d'Arte
 Sacra »Beato Angelico«
 (Katalog)

Forschung lange ein Schattendasein geführt trotz seiner bemerkenswerten Eigenschaften: prägnante und individuelle Malweise, häufige Umsetzung komplexer allegorischer Themen, Umgang mit Gelehrtenkreisen sowie Ambitionen, sich mit kunsttheoretischen Schriften auseinanderzusetzen und sich in weit mehr als nur dilettierender Weise auch in der Poesie zu behaupten (vgl. dazu im Katalog den Beitrag von M. Rossi). Auf dieses für das Verständnis des Künstlers wichtige Gebiet wiesen zu Beginn der Ausstellung Schriftstücke hin, darunter eine von Furini illustrierte Abschrift des *Trattato della Pittura* von Leonardo da Vinci. Im folgenden gliederten sich die Säle in die

Sektionen »Giovinezza« und »I grandi quadri di stanza«, danach kamen »Pittura sacra«, »Intimità« und »Passioni«, was mehr oder weniger einer chronologischen Gliederung entsprechen sollte. Dies ist vielleicht der einzige Schwachpunkt des ansonsten überzeugenden Ausstellungskonzeptes, welches mit den jeweils vorgeschlagenen und in den meisten Fällen alles andere als unstrittigen Datierungen steht und fällt. Das Konzept der »Lebensphasen« verführte zu dem problematischen Versuch, einen Großteil des Œuvres (und der Themen) in seiner Biographie zu begründen, wie dies in einem Tafeltext der Ausstellung geschah: »L'ordinazione religiosa e la scelta di

vita anticonvenzionale dal 1633 in avanti, si rispecchiano in un coerente ripiegamento riflessivo e intimista della poetica di Furini, che si chiude in una sorte di silenziosa contemplazione.« Eingeleitet wurde mit diesen Worten ein Bereich der Ausstellung, in dem vorrangig kleinere Bilder zumeist halbfiguriger Einzelpersonen gezeigt wurden, häufig weibliche Heilige oder Allegorien und Personifikationen. Quellen belegen indes die Praxis Furinis, recht pragmatisch zumeist auf Leinwand vorskizzierte und in seinem Haus gelagerte Studien zu Köpfen rasch fertigmachen, wenn er Geld benötigte. Dies und der Umstand, daß er mit den viel billigeren kleinen Formaten schlichtweg eine andere Sammlerschicht ansprach, müssen der von den Kuratoren vorgeschlagenen Interpretation nicht widersprechen. Diese steht jedoch auf schwankendem Boden, wenn einzelne Gemälde nur um zwei Jahre vor- oder rückzudatieren wären. Auch scheint das Bild von der angeblich exzentrischen Persönlichkeit des Künstlers nicht frei von vielleicht unbewußten Relikten früherer Kritik zu sein: Mit der »vita anticonvenzionale« ist kaum nur die 1633 erfolgte Priesterweihe Furinis gemeint. Vielmehr schwingt hier offensichtlich die Sicht Filippo Baldinuccis mit, des unsere Vorstellung prägenden Biographen, der an Furinis Aktfiguren und dem Umgang des Klerikers Furini mit seinen Modellen Anstoß nahm, damit dessen *fortuna critica* maßgeblich bestimmte und den Grund legte zu der noch heute verbreiteten Vorstellung von seiner Lebensweise und bizarren Persönlichkeit. Die Konstellation einer vorrangig durch anrühige Anekdoten bestimmten Künstlerbiographie und einer dadurch bestimmten Beurteilung des zwischen Sakralem und Profanem oszillierenden Œuvres ist jedoch – man denke an Giovanni da San Giovanni oder an Guido Cagnacci – kein Einzelfall, so daß der gleichermaßen nach Verinnerlichung wie nach Fleischeslust strebende Künstlertyp im 17. Jh. etwas Topisches zu haben scheint.

Die Auswahl der Exponate überzeugte indes vollkommen. Nicht nur die überwiegende Sicherheit der Attribution, sondern auch der fast durchweg sehr gute Erhaltungszustand der präsentierten Gemälde bot Einblicke in die technische Brillanz Furinis. Als Beispiel sei eine »Verkündigung« aus Vicchio bei Florenz (Abb. 1; ca. 1635, Kat.-Nr. 19) genannt: Der hereinschwebende Erzengel berührt kaum den Erdboden, die äußeren Federn seiner Flügel sind nur durch einen einzigen, raschen Pinselschlag formuliert, die zusammengenommen nicht nur die Bewegung der himmlischen Gestalt in der Luft fassen, sondern dem Engel allein durch den speziellen Malduktus etwas Immaterielles verleihen. Ganz anders und detailliert sind etwa in den schweren, großformatigen Historien die Einzelmotive gestaltet; ihre präzise Raffinesse läßt sich nur schwer mit der eher an das venezianische Kolorit erinnernden späteren Phase (oder handelt es sich um einen künstlerischen Modus?) Furinis in Übereinstimmung bringen. Und erneut findet sich eine enorme Wandlung im in Florenz durch großformatige Leinwände repräsentierten »Spätwerk« des mit nur 43 Jahren verstorbenen Künstlers, wo sich die Loslösung von klassischen Idealen und Vorbildern in zum Teil extremen Torsionen der Figuren ausdrückt. Bei diesen Werken ist oftmals nicht eindeutig zu entscheiden, ob die Erscheinung der Darstellungen auf die nun häufig reduzierte Malweise zurückgeht oder das Bild unvollendet ist. Der bewußte Einsatz unklarer Formulierungen einzelner Bildpartien oder -figuren findet sich jedoch schon in den frühen 1630er Jahren und wird insbesondere in den Gemälden der »Intimità«-Sektion als Mittel verwendet, um seinen Bildern einen Zug undurchschaubarer Ambiguität zu verleihen.

Insgesamt wäre dieser Werkgruppe weit mehr abzugewinnen gewesen, als die Tafeltexte und Katalogeinträge suggerieren. Die genaue Betrachtung des wohl 1638/40 entstandenen Gemäldes »Lot und seine Töchter« aus Madrid (Kat.-Nr. 24) erweist, wie Furini traditio-

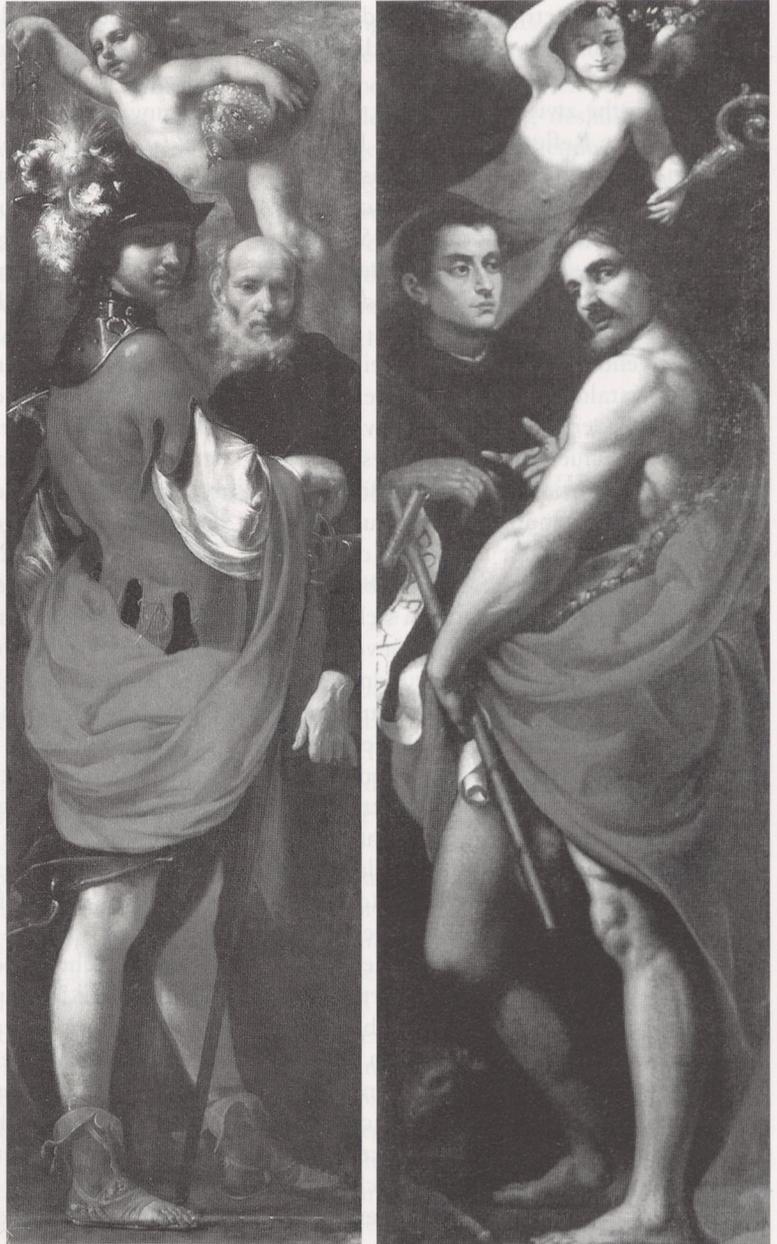


Abb. 2

Florenz,

Badia Fiorentina,

Orgelflügel, 1635:

a) Francesco Furini,

Erzengel Michael und

ein Heiliger.

b) Baccio del Bianco, Hl.

Johannes d.T. und ein hl.

Benediktiner (Katalog)

nelle Geschlechterrollen vertauscht und mit dem Griff der rechten Tochter in das Gewand und an die Brust des Vaters eine konventionelle Bildsprache in einen gänzlich neuen Kontext überträgt. Die linke, nur im Rückenakt

von nahezu reinem Weiß gegebene Gestalt der Tochter wird zu einer Art Reflexionsfläche für den Betrachter, und in einer Vielzahl weiterer als »kontemplativ« charakterisierter Gemälde sakraler Sujets lassen sich solche »Leerstellen«

finden, die den Betrachter zu gedanklicher Eigenleistung anregen. Ähnlich hat dies für die erotischen Konnotationen zu gelten, die durch bewußte Brüche zwischen Bildsujet und Bildvokabular eine Reflexion über den Bildinhalt anstoßen. Aspekte wie diese hat Tristan Weddigen (Lucias Augen – Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung, in: S. Schütze (Hrsg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*. Berlin 2005, S. 93-143) bereits in überzeugender Weise referiert. Sein im vorliegenden Katalog abgedruckter Beitrag, ein übersetztes Exzerpt des Aufsatzes von 2005, klammert bedauerlicherweise diese rezeptionsästhetische Untersuchung der Bilder Furinis und ihre Einordnung in Sehdiskurse aus. Ähnlich bemerkenswert ist die (in den Katalogtexten nur flüchtig gestreifte) Selbstreferentialität Furinis, der etwa in zwei sich küssenden Putti der »Vision der hl. Teresa von Avila« (ca. 1622/23, Kat.-Nr. 3) das Grundmotiv und selbst Handhaltung und Faltenwurf beider Figuren der bekannten »Allegorie der Malerei und Poesie« (dat. 1626, doch schon 1624 in Auftrag gegeben, Kat.-Nr. 8) exakt vorwegnimmt. Noch pointierter geschieht dies in einem zweiten Fall, wo die zentrale Gruppe von »Hylas und die Nymphen« (ca. 1632, Kat.-Nr. 15) in dem etwa zeitgleich entstandenen Gemälde der »Niederkunft der Rahel« (Kat.-Nr. 16) im auffallend plazierten Relief einer Silberschüssel erscheint. Hier bieten sich zahlreiche Ansatzpunkte bezüglich der von der Forschung vielfach konstatierten intertextuellen Bezüge der Malerei im Seicento, die durch die gewitzte *acutezza* versteckter Selbstzitate gleichermaßen das Bildgedächtnis wie das Ingenium des Betrachters (heraus-)fordern. Ihre Enträtselung hat, wie es vor allem für Caravaggio herausgearbeitet wurde, als ein wichtiger Bestandteil der zeitgenössischen Rezeptionsweise zu gelten.

Trotz des kontrastiven Titels der »altra bellezza« sah weder das Ausstellungskonzept direkte Vergleiche mit Werken anderer Künst-

ler vor, noch hätte der zur Verfügung stehende Raum des Appartamento im Erdgeschoß des Palazzo Pitti dies erlaubt. Da die künstlerische Prägung Furinis ebensowenig ohne den Einfluß Cristoforo Alloris oder Giovanni Biliverts denkbar ist wie seine stilistische Neuorientierung ohne Bartolomeo Manfredi oder die Schule und Nachfolge Guido Renis, welche er schon während seines frühen Aufenthaltes in Rom kennenlernen konnte, bietet der Katalog in diesem Bezug zahlreiche gewinnbringende Gegenüberstellungen. Doch innerhalb der Ausstellung selbst verzichtete man auf fremde Gemälde selbst dort, wo die Ausleihe buchstäblich nahegelegen hätte: Baccio del Bianco's schmales Gegenstück zu einem Orgelflügel Furinis mit »Erzengel Michael mit einem Heiligen« (1635, Kat.-Nr. 20), ein zeitgleich entstandener »Johannes der Täufer mit einem Heiligen«, findet man deshalb *in situ* einige hundert Meter entfernt in der Badia Fiorentina (Abb. 2a und b).

Besonders herauszustellen ist die sehr gelungene Präsentation zugehöriger Skizzen, die einen Schwerpunkt der Ausstellung bildet: Gegenüber der allegorischen »Verherrlichung des Hauses Salviati« (1627/28, Kat.-Nr. 11) sind etwa der Stuttgarter Öl-Bozzetto und eine Aquarellskizze aufgestellt; unterhalb der erwähnten Lorenzo-Magnifico-Fresken finden sich sogar acht vorbereitende Studien, die vom Figurendetail bis zur gesamtkompositorischen Anlage in optimaler Weise den Nachvollzug des Werkprozesses erlauben. Bei Blättern, welche nicht mit ausgestellten Gemälden in Verbindung stehen, fällt allerdings die unzureichende Kommentierung auf. So würde sich dem Betrachter, der Furinis in Edinburgh aufbewahrte »Allegorie der Poesie« nicht kennt, der Zusammenhang mit einer in Florenz gezeigten Kopfstudie (Kat.-Nr. 52) erst durch den Blick in den Katalog erschließen – dessen fundierte Einträge diesen kleinen Makel jedoch entschädigen.

Zwar wäre im (leider ohne Index erschienenen) Katalog zumindest eine tabellarische

Zusammenstellung der gegenwärtig und in der Vergangenheit Furini zugesprochenen Werke wünschenswert gewesen, da dieses unübersichtliche Aufgabenfeld nach wie vor einen Schwerpunkt der Forschung bildet (vgl. die Bibliographie im Katalog) und die schmale Monographie Elena Toescas (Rom 1950) in keiner Weise mehr als Grundlage gelten kann. Dafür sind im Anhang bislang nicht edierte oder schwer zugängliche Quellen zusammengestellt, die sowohl für den biographischen

Werdegangs Furinis als auch insbesondere hinsichtlich seiner oben angesprochenen literarischen Betätigung wertvoll sind. Insgesamt bildet der Katalog deshalb eine solide Grundlage für eine eingehende Weiterbeschäftigung mit dem Künstler, dessen von Rodolfo Maffei treffend als »pitture nere« charakterisiertes Werk (in *Proporzioni* 2003, S. 136-159) mit dieser Ausstellung erfolgreich wieder ins Rampenlicht gerückt wurde.

Fabian Jonietz

SEBASTIAN SCHÜTZE

Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock

München, Hirmer 2007 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XXXII*). 375 S., 304 Abb. sw und farbig, € 125,-. ISBN 3-7774-9670-7

Nicht Kalkül und heimliche Allianzen, weder das glücklose Taktieren der ehemaligen Papstnepoten Borghese und Ludovisi noch die Bedrohung durch marodierende Soldaten oder die im Konklave ausbrechende Malaria gaben im Sommer 1623 den Ausschlag für die überraschende Wahl des damals erst fünfundfünfzigjährigen Kardinals Maffeo Barberini zum Papst, sondern allein die göttliche Vorsehung, die Divina Providenza. So jedenfalls wurden es die Panegyriker des neuen Oberhirten Urban VIII. (1623-44) nicht müde zu schildern, und in diesem Sinne stellte es auch Pietro da Cortona später in seinem berühmten Deckengemälde im Gran Salone des Palazzo Barberini dar.

Mit der Besteigung der *cathedra Petri* durch Maffeo Barberini nahm der längste und für Kunst, Kultur und Politik wohl folgenreichste Pontifikat des 17. Jh.s seinen Anfang. Während zwei Jahrzehnten lenkte der aus Florenz stammende Papst zusammen mit seiner Familie und seiner Entourage die Geschicke Roms und des Kirchenstaates. Sein Name bleibt untrennbar mit dem Beginn des römi-

schen Hochbarock verbunden, und in Gian Lorenzo Bernini und Pietro da Cortona fand Urban VIII. kongeniale Künstler, die seine Ideen und Konzepte meisterhaft und innert nützlicher Frist umzusetzen wußten.

Wer aber war jener angeblich von der göttlichen Vorsehung so begünstigte Kardinal gewesen, bevor er die Tiara erhielt? Wie wurde aus dem ambitionierten Kurienprälaten und geschickten Diplomaten, der den Umgang mit Künstlern und Literaten pflegte und der selbst als Dichter und Erneuerer der Poesia Sacra in Erscheinung trat, schließlich der »größte Kunstpapst des 17. Jh.s« (Riegl)? Sebastian Schütze legte in seiner 1997 von der FU Berlin angenommenen Habilitationsschrift den Fokus auf ebendiese entscheidende, bisher wenig erforschte Frühphase der Karriere Maffeo Barberinis vor seiner Wahl zum Stellvertreter Petri. Nun, zehn Jahre später, ist diese Untersuchung, die »grundsätzliche Fragen einer Archäologie des römischen Hochbarock« (Schütze, S. 9) aufwirft, als gewichtige und reich illustrierte Veröffentlichung der Bibliotheca Hertziana erschienen.