

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.

In drei Themenkomplexen stellt der Autor Maffeo Barberini als Auftraggeber und Mäzen im ersten Viertel des Seicento vor und fragt im größeren historischen und kulturhistorischen Kontext nach den Voraussetzungen, der Entwicklung und den Schwerpunkten der Interessen des Kardinals an den bildenden Künsten. Zunächst zeichnet Schütze die Genese der von 1604 bis 1619 dauernden Ausstattung der römischen Familienkapelle der Barberini in S. Andrea della Valle nach, als deren Motor und *spiritus rector* Maffeo Barberini agierte (S. 31-146). Danach richtet er seinen Blick auf die Kunstsammlung und auf die Bibliothek des Kardinals, die er durch umfangreiches, im Anhang publiziertes Quellenmaterial zu rekonstruieren vermag (S. 147-192). Dabei arbeitet er vielschichtig das künstlerische und intellektuelle Umfeld des Prälaten heraus, das ihn vor allem während seiner Legation in Bologna nachhaltig beeinflusste. Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die Begegnung Maffeo Barberinis mit dem jungen Gian Lorenzo Bernini und zeigt anhand früher Plastiken das symbiotische Verhältnis zwischen dem aufstrebenden Künstlergenie und dem gelehrten und kunstbeflissenen Purpurträger (S. 193-249). Ein kurzer Ausblick auf die Amtszeit Urbans VIII. unter dem Titel »Die Perspektiven« (S. 251-264), in dem Schütze u. a. die Erkenntnisse seines 1994 erschienenen Aufsatzes über die Ausstattung von St. Peter unter dem Barberini-Papst resümiert, schließt diese beeindruckende Studie ab.

Der am 5. April 1568 geborene Maffeo Barberini war ein Kind der Gegenreformation. Sein Werdegang ist typisch für diese Epoche. Als früh verwaister Sproß einer Florentiner Kaufmannsfamilie kam er unter die Obhut seines Onkels, der in Rom als apostolischer Protototar und päpstlicher Schatzmeister reüssierte und der seinen Neffen für die Kirchenlaufbahn vorsah. Der jesuitischen Ausbildung am Collegio Romano von 1580 bis 1586 folgte ein zweijähriges Studium der Rechte an der Universität von Pisa. Danach erhielt Maffeo die

niederen kirchlichen Weihen und begann mit Hilfe seines einflußreichen Onkels, der ihm später ein beachtliches Erbe hinterließ, eine steile Karriere in der kirchlichen Hierarchie, die 1606 in der Ernennung zum Kardinal gipfelte. 1601 und von 1604 bis 1607 weilte Maffeo als päpstlicher Nuntius am französischen Hof. Er wurde Präfekt der Segnatura di Giustizia, Bischof von Spoleto und war von 1611 bis 1614 Legat in Bologna. Danach kam Maffeos kurialer Aufstieg zu einem abrupten Stillstand. Verantwortlich für diesen Karriereknick waren seine Parteinahme für das französische Königshaus und die zunehmende Macht der Papstnepoten Borghese und Ludovisi, die keine Konkurrenz duldeten. Diese Umstände nötigten ihn, sich bis zum Tod Papst Gregors XV. am 8. Juli 1623 im Hintergrund zu halten. Er schmiedete Bündnisse und fand reichlich Zeit, sich den Künsten zu widmen. Beim anschließenden, langwierigen Konkclave rechnete kaum jemand den in Vergessenheit geratenen Kardinal Barberini zu den »papabili«, und gerade dies machte sich der gewiefte Maffeo zunutze. Nach zwei Wochen ergebnisloser Urnengänge erkannte er den entscheidenden Zeitpunkt, um sich dem zerstrittenen Wahlgremium als Kandidat zu empfehlen und ging siegreich aus der Abstimmung hervor.

Berechnung ist denn auch ein wesentlicher Charakterzug Maffeo Barberinis. Zielgerichtet wählte er für die Errichtung der Familienkapelle in Rom nicht etwa seine Nationalkirche, S. Giovanni dei Fiorentini, sondern die neu erbaute Hauptkirche der Theatiner an der prestigeträchtigen Via Papale, S. Andrea della Valle, in der auch berühmte Geschlechter aus seiner Heimatstadt wie die Rucellai und Strozzi Kapellen stifteten. Hier bot sich dem aufstrebenden Kurienprälaten die beste und vergleichsweise günstigste Bühne, um sich und seine bisher kaum bekannte Familie prachtvoll zu inszenieren. Dabei achtete er sehr genau darauf, daß dem Publikum die toskanische Herkunft der Barberini nicht verborgen blieb: »Ziel war die selbstbewußte Darstellung als

Florentiner in Rom, nicht so sehr als Florentiner unter Florentinern« (S. 46).

Nach erfolgloser Kontaktaufnahme mit dem greisen Federigo Barocci wählte Maffeo Barberini mit Domenico Cresti, genannt il Passignano, einen bewährten und konservativen Maler aus seiner Heimat für die malerische Ausstattung der von Madernos Mitarbeiter Matteo Castelli entworfenen Kapelle. Der ebenfalls aus Florenz stammende Francesco Mochi sowie Cristofaro Stati, Nicolas Cordier und Ambrogio Bonvicino wurden als Bildhauer verpflichtet. Nach Planänderungen, die im Verzicht auf eine prominente Plazierung der Grablegen mündeten, sowie nach Verzögerungen, die durch die Inanspruchnahme der Bildhauer durch päpstliche Großprojekte in St. Peter und in der Cappella Paolina bedingt waren, wurden nach dem Tod Cordiers als weitere toskanische Bildhauer Pietro Bernini und ab 1618 auch dessen Sohn Gian Lorenzo für das Skulpturenprogramm der Cappella Barberini hinzugezogen. Schütze ergründet akribisch die verschiedenen Bedeutungsschichten des auf die Marien-, Heiligen- und Ahnenverehrung ausgelegten Ausstattungsprogramms der Barberini-Kapelle, und er legt überzeugend dar, wie der Auftraggeber und seine Künstler sich an typologischen und ikonographischen Vorbildern römischer Papst- und Kardinalskapellen und imposanter Florentiner Grablegen orientierten und diese im Sinne des barocken »concettismo« zu einer prachtvollen neuen künstlerischen Einheit von theologischem Tiefgang zu verschmelzen verstanden.

Inwieweit Maffeo Barberini persönlich in diese intellektuell anspruchsvolle Konzeption involviert war, macht Schützes Inspektion der umfangreichen Literatur- und Kunstbestände des Kardinals deutlich, die dieser in Ermangelung familiärer Bestände aus dem Nichts aufbaute und den Grundstein für eine der bedeutendsten Familiensammlungen des 17. Jh.s legte. Bereits 1604 zählte Maffeos Bibliothek etwa 1.100 Bände klassischen und religiösen Inhalts. Damals war er schon stolzer Besitzer

der »Opferung Isaaks« und eines Bildnisses von Caravaggio. Im Laufe der Zeit vergrößerte Maffeo seine Gemäldesammlung um Werke klangvoller Namen der italienischen Malerei des 16. Jh.s, er erwarb bei toskanischen Künstlern wie Passignano, Cigoli und Roncalli Gemälde, und er gab – wie von Schütze entdeckte Dokumente belegen – nicht nur vorzugsweise bei bolognesischen Malern wie Ludovico Carracci, il Mastelletta, Leonello Spada und Giovan Luigi Valesio zahlreiche Werke in Auftrag, sondern er nahm auch maßgeblich auf deren inhaltliche Gestaltung Einfluß. So entwirft Schütze unter Bezugnahme auf Maffeos intensive Kontakte mit den akademischen Zirkeln in Bologna (Accademia dei Gelati) und in Rom (Accademia degli Umoristi) das Bild von Kardinal Barberini als Inbegriff des »letterato collezionista«, in dem sich theologische, literarische, kunsttheoretische und emblematische Beredsamkeit vereinen, die auf die Gestaltung der von ihm bestellten Kunstwerke einwirkten. Ihren Höhepunkt findet dieses Zusammenspiel intellektueller und gestalterischer Kompetenz zwischen Auftraggeber und Künstler zweifellos in der schicksalhaften Begegnung zwischen Maffeo Barberini und Gian Lorenzo Bernini. Schütze zeigt überzeugend, wie Maffeo seinen begabten jungen Landsmann als »neuen Michelangelo« und sich als dessen Förderer in der Tradition eines Lorenzo Magnifico zu propagieren versuchte. Er zeigt den Kardinal als Auftraggeber und konzeptionellen Berater für Berninis Statuen des »Hl. Laurentius« und des »Hl. Sebastian« von 1617. Auch für die aufsehenerregenden, zwischen 1618 und 1625 entstandenen Werke des jungen Bildhauers für Scipione Borghese, nämlich »Aeneas, Anchises und Ascanius«, »Pluto und Proserpina«, »David« sowie »Apoll und Daphne« postuliert der Autor Maffeo Barberini als zentralen künstlerischen und literarischen Berater, dessen »Vorstellung von der Konzeption bildhauerischer Arbeit und seine ‚Methode‘ bildkünstlerischer invenzione« (S. 234) den jungen Bernini nachhaltig prägten. Umgekehrt

verstand es der Bildhauer, die dichterisch formulierten Einsichten seines Ratgebers meisterhaft plastisch umzusetzen und dadurch Maffeos »Vorstellungen von den ganz eigenen Möglichkeiten bildlicher Repräsentation, ihrer affektiven Wirkung in der unmittelbaren Ansprache des Betrachters, ihrer Fähigkeit, komplexe Sachverhalte zu verdichten und anschaulich zu vermitteln, entscheidend [zu] erweitern« (S. 258).

Exemplarisch führt Schütze darauf am Hochaltarziborium von St. Peter die fruchtbare weitere Zusammenarbeit zwischen Bernini und dem nunmehrigen Urban VIII. vor, die in einer die Gattungen von Wort und Bild weit überschreitenden Synthese mündete und die – wie etwa die Impresen – den Kern barocker Rhetorik und Bildsprache ausmacht, durch die sich die großen Projekte dieses Pontifikats auszeichnen. Letztlich waren diese Unternehmungen darauf ausgerichtet, ein neues *saeculum aureum* heraufzubeschwören und in Urban VIII. den durch göttliche Vorsehung bestimmten Auslöser einer zweiten Renaissance zu feiern, als deren künstlerische Lichtgestalten Bernini, der »Michel' Angelo del suo tempo«, und Pietro da Cortona wirkten.

Schützes fundierte und gelehrte Studie führt eindrücklich vor Augen, wie beharrlich und weitsichtig Maffeo Barberini seine Karriere mit seinen intellektuellen Fähigkeiten und seinen musischen Veranlagungen koppelte, wie erfolgreich er sich als distinguiertes Kurienprälat in dem von Nepotismus und Prestigegebaren geprägten, hochkompetitiven Klima der Ewigen Stadt zu positionieren vermochte. Allerdings vermißt der Leser zuweilen einen direkten Vergleich mit durchaus ähnlich gelagerten Strategien von Maffeos Konkurrenten, beispielsweise mit der gezielten Kunstförderung durch Kardinal Scipione Borghese und mit dem glänzenden mätzenatischen Auftreten Kardinal Ludovico Ludovisis oder das Aufzeigen von Parallelen zum Kunstengagement niedrigerer Chargen in Rom, wie sie neuere, vom Autor leider nicht erwähnte Forschungen

(wie Arne Karsten, *Künstler und Kardinäle*, 2003; Lothar Sickel, *Caravaggios Rom*, 2003) überzeugend nachzeichnen. Aufschlußreich wäre zumindest auch ein kurzer Ausblick auf den schrankenlosen, sofort nach der Papstwahl einsetzenden Nepotismus Urbans VIII. gewesen, durch den sich die mätzenatischen und kulturellen Aktivitäten der Barberini explosionsartig vervielfachten und auf neue Gattungen, wie die Oper und die Antikensammlungen, ausweiteten, und der als wichtiger Impuls für den Hochbarock zu betrachten ist. (Diese thematische Erweiterung erfüllt in jeder Hinsicht die umfangreiche, von Schütze zusammen mit Lorenza Mochi Onori und Francesco Solinas herausgegebene Tagungsband des 2004 in Rom durchgeführten Kongresses *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, der 2007 erschienen ist (Rom, De Luca). Darin behandeln die auf reichem Archivmaterial fußenden sechzig Beiträge die unterschiedlichsten Facetten und die stilprägenden Auswirkungen des Kunst- und Kulturpatronats der Barberini.) Dadurch würde sich paradigmatisch zeigen lassen, wie Maffeo Barberini eine absolutistische, nicht zuletzt an Frankreich orientierte und zugleich stark vom gegenreformatorischen Gedankengut geprägte Kulturpolitik verfolgte, die er zwecks Eigenpropaganda instrumentalisierte. Denn weniger auf Glück und der Divina Providenza bauten Maffeos – politisch und für die Wissenschaft übrigens desaströser – Pontifikat und seine Förderung der Künste, sondern zu wesentlichen Teilen auf der Imitation und Weiterentwicklung bewährter Strategien und Verhaltensmuster und auf wohldurchdachtem Kalkül. Man mag Sebastian Schützes verdienstvoller und kenntnisreicher Untersuchung nachsehen, daß sie diesen weniger schmeichelnden Aspekt seines machthungrigen Protagonisten eher ausblendet und in erster Linie auf die unbestreitbaren intellektuellen und künstlerischen Stärken Maffeo Barberinis fokussiert, denen die barocke Kunst so viel zu verdanken hat.

Matthias Oberli