

Kunstgeschichte im Spiegel des plastisch gestalteten Menschenbildes, das zugleich bei den meisten Werken als Ebenbild Gottes zu verstehen war. Das verleiht der Sammlung ihr Gewicht und ihren tiefen Ernst, der einhergeht mit der Heiterkeit künstlerischer Vollendung. Eine Verdrängung dieser historischen Auffassung um einer Anpassung an moderne säkulare Einstellungen willen würde eine Minderung der geistigen Substanz bedeuten. Erst damit wird das Museum auch zu einem Lernort der Humanität. Überzeugend wird er durch die Atmosphäre, die von ihm ausstrahlt. Sie scheint gut zu sein. So empfindet man es

jedenfalls bei der Freundlichkeit des Personals an Kasse und Garderobe und der Umsicht der Aufsichtskräfte. Wo die Werke die Richtschnur für das Handeln der Fachleute liefern, wird sich diese Haltung einer Öffentlichkeit mitteilen und ihr Sehen beeinflussen.

Wenn es durch überzeugende Öffentlichkeitsarbeit gelingt, die Sympathien des Publikums für die Skulpturengalerie zu erhalten oder noch zu steigern, wird das Haus neue Maßstäbe für die ganze zerklüftete Berliner Museumslandschaft setzen und zur Überwindung einer hauptstädtischen Konzernmentalität beitragen.

Helmut Börsch-Supan

Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona

Rom, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16. Juni bis 29. Oktober 2006. Katalog hrsg. von Marcello Fagiolo und Paolo Portoghesi. Mailand, Electa 2006. 377 S., Ill. ISBN 978-88-370-4158-8, € 35,-

Roma barocca 1966: Das war Paolo Portoghesi großformatiger Band, üppig ausgestattet mit spektakulären Fotos (meist vom Autor selbst), eine *Storia di una civiltà architettonica* (so der Untertitel) aus einer Hand, mit Schwerpunkten auf den Hauptwerken von Berninis *Baldacchino* in St. Peter bis Piranesis S. Maria del Priorato neben weniger bekannten Bauten von Carlo Maderno (1556-1629) bis Emanuel Rodriguez dos Santos (1733-71). In zahlreichen Auflagen verbreitet, war er unentbehrlich für alle Forschungen zur römischen Barockarchitektur.

Vierzig Jahre später: Eine gleichnamige Ausstellung mit Katalogbuch im etwas kleineren Electa-Format, an dem über zwanzig Autoren mitgearbeitet haben und dessen einleitende »Litanei« (Titelei, Listen der Sponsoren und Komitees, Gruß- und Vorworte) fast zwanzig Seiten umfaßt. Dem Untertitel entsprechend konzentrieren sich die Ausführungen auf die drei herausragenden Künstler und

deren Hauptschaffenszeit vom Pontifikat Urbans VIII. (1623-44) bis zu demjenigen Alexanders VII. (1655-67). Wird dieser Katalog für die nächsten Jahrzehnte zur Standardreferenz?

Zunächst kurz zur Ausstellung: In vierzehn Sektionen wurden 155 Exponate verschiedenster Art gezeigt – beginnend mit Porträts der Protagonisten und endend mit Plänen des barocken Rom. Neben vielen bekannten Objekten gab es einige Neuigkeiten. Auf den mageren Beschriftungstafeln fehlten die Nummern zur Identifizierung in der kurzen Liste des Katalogs (S. 344-352), die indes auch lediglich auf die Behandlung der Werke in den Aufsätzen verweist. Herkömmlichen Tugenden von Ausstellungsdidaktik und Kataloggestaltung hatte man weitgehend abgeschworen. Bald nach der Eröffnung wurden zahlreiche Zeichnungen zurückgezogen, weil die klimatischen Bedingungen in den Räumen der Engelsburg nicht erfüllt werden konnten.

Besondere Akzente setzten die eigens angefertigten Holzmodelle wichtiger Bauten und Projekte, darunter das Ensemble Palazzo Pamphilj, S. Agnese und Vierströmebrunnen nach Borrominis Zeichnungen, Cortonas Villa del Pigneto nach Pietro Braccis Rekonstruktion (beide im Maßstab 1:50) und Berninis erstes Louvre-Projekt (Maßstab 1:100). Man erhofft sich von solchen Modellen eine größere Anschaulichkeit als von den zugrundeliegenden Zeichnungen. Tatsächlich werden aber Fiktionen erzeugt, die sich – anders als Modelle, die im Planungsprozeß entstanden sind – von der historischen Wirklichkeit entfernen. So bleibt unberücksichtigt, daß Borrominis Projekte an der Piazza Navona nicht als Einheit konzipiert wurden, sondern zu verschiedenen Zeiten und unter unterschiedlichen Umständen entstanden sind. Während Cortonas Villa mit den unzulänglichen Kenntnissen des jungen Architekten Bracci rekonstruiert ist, sieht das Louvre-Modell ohne die kleinteilige Ornamentierung auf Berninis Zeichnung wie von Adolf Loos (*Ornament und Verbrechen*) »geläutert« aus. Der in diesem Zusammenhang eingeführte Begriff »Barocco interrotto« ist unglücklich, denn der Barock wird durch unausgeführte Projekte keineswegs unterbrochen, vielmehr sind derartige Entwürfe typische Bestandteile des barocken Architekturdiskurses.

In den Aufsätzen des Katalogs ist der Anspruch einer neuen kreativen Synthese teilweise verwirklicht. Im ersten Abschnitt »Il linguaggio dei maestri« wird nach den Essays der Herausgeber die seit vielen Jahren bedeutendste Ergänzung zur barocken Wandmalerei vorgestellt, die wiederentdeckte Dekoration der großen Galerie im Quirinalspalast (Abb. 1). 1655-56 unter Alexander VII. von einer Gruppe von Malern unter Pietro da Cortonas Leitung ausgeführt, blieben bei der Unterteilung der Galerie in drei Säle 1810-11 nur die friesartigen alttestamentlichen Szenen über den Fenstern und die beiden großen Fresken von Carlo Maratta und Pierfrancesco Mola an

den Schmalseiten sichtbar. Das von Cortona entworfene Dekorationssystem mit Scheinarchitekturen und Ausblicken auf die Landschaft, das zwei originale Entwürfe in Oxford (Christ Church, Inv. 0973) und in Berlin (Kunstabibliothek, Hdz 217) sowie mehrere Kopien überliefern, hat sich unter der Wandverkleidung zum Teil erhalten und konnte bei den jüngsten Restaurierungen freigelegt werden. Im mittleren Raum (Sala di Augusto) wurden auch die Fenster zur Hofseite wieder geöffnet, so daß man einen Eindruck von der ursprünglich sehr lichtvollen Galerie erhält. Nach populären Artikeln von Louis Godart (*Capitolium* 2004, Heft 4, S. 90-93) und Alessandra Ghidoli (*Il Quirinale* 2005, S. 54-70, und in Luciana del Buono [Hg.], *Il nuovo volto del Quirinale. Scoperte e restauri durante il settennato Ciampi 1999-2006*, Mailand, FMR, 2006, S. 65-80) hat Stefania Pasti (S. 88-97) nun die erste wissenschaftliche Publikation mit einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes vorgelegt (eine ausführliche Publikation im *Bollettino d'arte* ist angekündigt). Die Zuschreibungen der Szenen an die einzelnen Künstler wurde schon in einem grundlegenden Artikel von Norbert Wibiral (*Bollettino d'arte* 45, 1960, S. 124-65) vorgenommen. In den frühen Quellen (Fioreavante Martinelli, Giovanni Battista Mola, Filippo Titi) heißt es, nicht nur die Bildfelder, sondern auch die Scheinarchitekturen seien von verschiedenen Malern ausgeführt worden. Bisher konnte diese Aussage nur indirekt an Hand der Zahlungen nachvollzogen werden (J. M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München-Berlin 2005, S. 28-32). Nun läßt der neue Befund die Arbeitsteilung erkennen und erlaubt Zuschreibungsvorschläge. Bereits Nicholas Turner (*Master Drawings* 16, 1978, S. 390, Taf. 4a) vermutete, eine Zeichnung von Giovanni Angelo Canini in Düsseldorf (museum kunst palast, KA[FP] 7248) mit einer entsprechenden Beischrift müsse sich auf die Ignudi der Galerie beziehen. Tatsächlich



Abb. 1
Galerie im Quirinalspalast (Sala di Augusto), Rom, Detail der wieder freigelegten Wandfresken des 17. Jh.s und teilweise Rekonstruktion nach Cortonas Zeichnung (Katalog)

erscheint diese Figur auf einem der freigelegten Chiaroscurofelder. Gewiß nicht von der gleichen Hand stammen die Ignudi eines anderen Feldes (Abb. 2), deren tänzerisch-bewegte Haltungen den von Johann Paul Schor entworfenen Brunnenfiguren im Giardino Segreto des Palazzo Borghese ähneln (Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Rom 1999, S. 414). Die Höhe der Zahlungen an Schor läßt darauf schließen, daß er sicherlich nicht nur die Szene »Arche Noah« (Abb. 1) ausführte, sondern auch wesentliche Teile des dekorativen Systems – vermutlich diese Gruppe, die sich unterhalb dieser Szene befindet, und die Kartuschen unterhalb der Ignudi und der gekuppelten Säulen. Die Säulen mit ihrer delikaten roséfarbigen Marmorierung stammen zweifellos von einem Spezialisten, während die dekorativen Felder in den Fensterleibungen wohl von einer weniger geübten Hand ausgeführt worden sind. In der Zone zwischen den alttestamentarischen Szenen blieb die napoleonische Wandgestaltung erhalten, weil dort wahrscheinlich keine barocke Dekoration mehr zu finden ist.

In den folgenden Kapiteln (S. 98-141) werden einige Porträts der Protagonisten vorgestellt, sowie Gemälde und Skulpturen an Bernini, Cortona und Baciccio zugeschrieben. Allzu großzügig meint Francesco Petrucci in verschiedenen Bildern Selbstporträts von Bernini zu erkennen und läßt bei der Diskussion einer wiederaufgetauchten »Taufe Christi« (Slg. Koelliker, Mailand) nicht die nötige Vorsicht walten. Dieses Gemälde war von Giuliano Briganti (*Pietro da Cortona*, Florenz 1982, S. 272) an Hand eines Fotos ohne weiteren Kommentar als Werk Cortonas publiziert worden. Die Haltung des Körpers und des rechten Armes mit der ungeschickt abknickenden Hand Christi sowie die glatte, emailartige malerische Oberfläche sprechen aber eher für ein Schulwerk. Erstmals ausgestellt war Cortonas »Landschaft mit Tempeln« (S. 116, Abb. 2), die Louise Rice im Vatikan entdeckt hat (*Burlington Magazine* 129, 1987, S. 73-77).

Einem Nachfolger Cortonas ist das von Maurizio Marini (S. 133-136) ausführlich als Original publizierte »Martyrium der hl. Agnes« (Rom, Privatsammlung) zuzuschreiben. Es

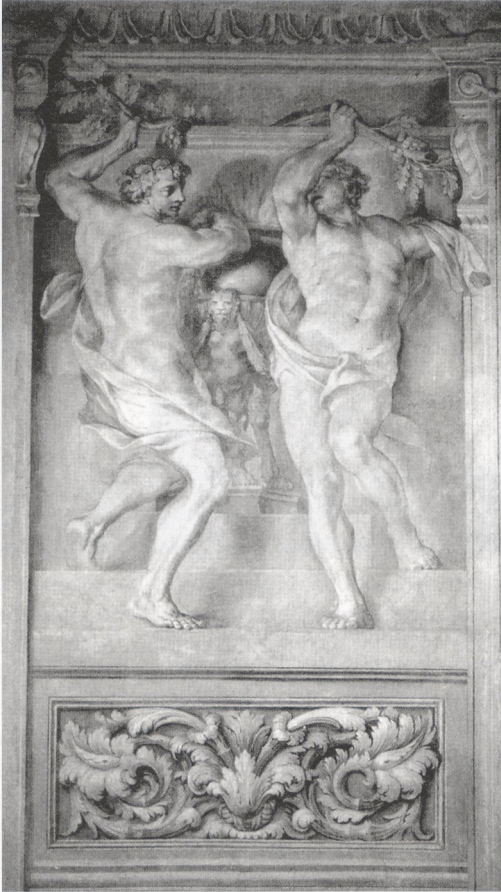


Abb. 2 Hier Johann Paul Schor zugeschrieben, *Ignudi*, Detail der wieder freigelegten Wandfresken des 17. Jh.s in der Galerie des Quirinalspalastes, Rom (Katalog)

scheint sich um das gleiche Bild (oder eine identische Version?) zu handeln, von dem mir im Jahr 2004 ein Foto des unrestaurierten Zustandes vorlag (Abb. 3). Damals äußerte ich, es sei eine Version mit veränderter Ikonographie nach Cortonas »Martyrium der hl. Martina«, über die kurz zuvor mein Aufsatz im *Record of the Princeton University Art Museum* 62, 2003, S. 85-104, erschienen war. Die Nebenfiguren auf den Martina-Bildern sind durch ein Lamm ersetzt, wodurch die auf

dem Scheiterhaufen kniende Hauptfigur, die exakt kopiert ist, zur hl. Agnes wurde. Nun kann ja beim Bearbeiten des vorliegenden Katalogeintrages neuere Literatur übersehen worden sein, da aber das bei Briganti (Abb. 272) publizierte Vorbild erwähnt ist, hätte zumindest überlegt werden müssen, ob es sich nicht um eine Kopie handeln könnte, zumal die malerische Qualität des neuen Bildes alles andere als eindrucksvoll ist. Doch wird dieser Zusammenhang nicht erläutert, eine Provenienz aus dem Palazzo Pitti vermutet und ein Zusammenhang mit dem Hochaltar von S. Agnese in Agone postuliert, für den von Anfang an eine Skulptur vorgesehen war. Ein solches Vorgehen kann nicht mehr als seriös bezeichnet werden. Leider stand der Wunsch nach hochkarätigen Namen auch bei den meisten anderen Zuschreibungen von Werken aus Privatbesitz im Vordergrund. Während diese ausführlich vorgestellt werden, sind viele gesicherte Werke in öffentlichen Sammlungen nur summarisch behandelt.

Der »Spazi e monumenti« überschriebene zweite Teil des Katalogs (S. 144-253) umfaßt dreizehn exemplarische Studien zu herausragenden Architekturdenkmälern. Marcello Fagiolo, Alfredo Maria Pergolizzi und Vittorio Casale beschäftigen sich mit der Ausstattung von St. Peter, wobei als wichtigste Neuheiten ein originalgroßes Stuckmodell für das Relief über der Loggia am Vierungspfeiler mit der Kreuzreliquie (»Helena-Pfeiler«) und das Stück eines Kartons mit Puttenköpfen für ein Mosaik in der Seitenkuppel vorgestellt werden. Beide Katalogeinträge sind nicht gründlich recherchiert. So vermißt man beim Kreuzrelief (S. 174) einen Hinweis auf die Zeichnung in Düsseldorf (museum kunst palast, KA [FP] 1600; hier Abb. 4), die seit der Publikation von Jennifer Montagu (*Art Quarterly* 34, 1971, S. 490-493, Abb. 2) nicht mehr diskutiert wurde. Sie weist signifikante Unterschiede zum Modell und zum ausgeführten Relief auf, erscheint aber so flüchtig gezeichnet, daß es sich wohl kaum um einen Ori-

alentwurf Berninis handelt, sondern eher um eine Kopie nach einem Vorstadium des Entwurfs für den ausführenden Stukkator Stefano Speranza.

Das Kartonstück mit den geflügelten Puttenköpfen (S. 173) wird Cortona zugeschrieben und mit der Kuppel des Vestibüls der Sakramentskapelle (dritte Kapelle im rechten Seitenschiff) in Verbindung gebracht, auf dem aber nur ungeflügelte Puttenköpfe vorkommen. In Wirklichkeit handelt es sich um den Karton zu einem Abschnitt des Kuppelmosaiks im Vestibül zur zweiten Kapelle (Sebastianskapelle), in dem geflügelte Puttenköpfe erscheinen. Auf den publizierten Ansichten des Mosaiks ist diese Gruppe von Köpfen nicht zu sehen (Antonio Pinelli [Hg.], *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, Atlante fotografico, Bd. 2, S. 816-819). Auf dem Stich von Francesco Aquila läßt sie sich dagegen erkennen. In Düsseldorf gibt es drei zeichnerische Kopien nach dieser Zone mit Puttenköpfen, von denen ein Blatt genau mit dem Kartonstück übereinstimmt (KA [FP] 10402; vgl. Merz, op. cit., S. 390, Kat. 214-216, ohne Abb.; hier *Abb. 5*). Die Zuschreibung des Kartons an Cortona mag zutreffen, läßt sich aber mangels vergleichbarer Stücke nicht unmittelbar nachvollziehen. Deswegen sei der Hinweis gestattet, daß auch Guidubaldo Abbatini seine Hand im Spiel gehabt haben könnte. Er führte die Mosaiken zusammen mit Matteo Piccioni aus und übernahm – was nicht in den Dokumenten steht, sondern aus anderen Überlieferungen hervorgeht – die Ausführung von Kartons der Zwickelfelder in den Lünetten (Comitato Vaticano per l'Anno Berniniano [Hg.], *Bernini in Vaticano*, Ausst.-Kat. Città del Vaticano, Rom 1981, S. 70, Kat. 42). Es wäre denkbar, daß er auch die Kartons dieser nebensächlichen Motive in der Kuppel malte.

Auch wenn solche philologischen Detailuntersuchungen nicht die zentrale Aufgabe des vorliegenden Kataloges bilden (Platz wäre gewesen!), würde man doch Hinweise auf die



Abb. 3 Nachfolger Cortonas, *Martyrium der hl. Agnes*, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Archiv des Verfassers)

grundlegende Literatur erwarten. Schon eine oberflächliche Überprüfung der immerhin ungefähr 840 Titel umfassenden, aber bei weitem nicht erschöpfenden Bibliographie läßt gravierende Lücken erkennen. So fehlen allein zu St. Peter das Standardwerk zu den Mosaiken von Frank DiFederico (1983), zu den Altarbildern die Monographie von Louise Rice (1997) und zur Ausstattung der Aufsatz von Helga Tratz (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/92, S. 337-374).

Umsichtiger und konziser wird in einigen der folgenden Beiträge argumentiert. So faßt Mario Bevilacqua auf nur vier Seiten (S. 184-187) die innovativen Merkmale des Palazzo Barberini zusammen. Marcello Fagiolo resümiert die Bedeutungsaspekte des Vierströmbunnens (S. 200-207), woran sich eine Bauaufnahme des Brunnens von Paolo Fancelli



Abb. 4 Nach (?) Bernini, *Engel mit dem Kreuz*, schwarzer Stift, Düsseldorf, museum kunst palast, KA (FP) 1600 (Medienzentrum Rheinland)

anschließt (S. 208-213). Während Elisabeth Kieven ausgreifend den urbanistischen Kontext der Piazza di Spagna als Vorgeschichte zum Bau der Spanischen Treppe darstellt (S. 242-247), konzentriert sich Hellmut Hager auf die Gestaltung der Zwillingsskirchen an der Piazza del Popolo, eine Detailfrage seines früheren umfangreichen Aufsatzes (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11, 1967/68, S. 189-306). Ausgeklammert bleiben hier die Aufsätze zu Cortonas Architekturen (Palazzo Barberini, Villa del Pigneto, Ss. Luca e Martina, Louvre-Projekte), bei denen auf meine demnächst erscheinende Monographie (*Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven-London, Yale University Press, ca. 2007) zu verweisen ist.

Im dritten Teil »Temi e tempi delle arti« (S. 256-319) findet sich *un po' di tutto* zur Barockkultur: zum Bauwesen, zur Wissenschaft (einschließlich eines fragwürdigen Porträts Galileis mit zweifelhafter Zuschreibung in römischem Privatbesitz), gefolgt von einem anregenden kunsthandwerklichen Rundgang mit den Augen von Nicodemus Tessin d. J., schließlich zum polychromen Marmor und zur polychoralen Musik und zum Schluß einige Darstellungen des *memento mori*. In der Abteilung »Musik«, die in der Ausstellung – abgesehen von der »Arpa Barberini« – nur schwer zu veranschaulichen war, sind die kenntnisreichen Beiträge zu Athanasius Kircher und zum Architekten Carlo Rainaldi als Musiker von Patrizio Barbieri und Lorenzo Tozzi hervorzuheben. Insgesamt bleibt aber wieder ein Geschmack von Provinzialität, weil weder die quellengesättigte Studie zur Musik am Barberini-Hof von Frederick Hammond (*Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven-London 1994) noch die maßgebliche Literatur zu Lanfrancos »Allegorie der Musik« (mit Darstellung der »Arpa Barberini«) erwähnt werden (Lorenza Mochi Onori, in: Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Ausst.-Kat. Parma u. a., Mailand 2001, S. 266f., Kat. 77; dort die Datierung *ante* 1634, *post* 1629; im römischen Katalog dagegen 1639).

»Strategie e tipologie urbane« lautet der kurze letzte Teil (S. 322-340), eine schlappe Aufzählung der Baumaßnahmen – vor allem derjenigen Berninis – von Urban VIII. bis Clemens IX. und einige bunte Karten mit Kennzeichnungen der verschiedenen Bautypen.

Die eingangs gestellte Frage, ob der Katalog zur Standardreferenz werden könnte, ist nach all dem zu verneinen. Einige der genannten Aspekte bleiben wichtig, aber eine kohärente Zusammenfassung des Forschungsstandes wird nicht geboten. Auch fehlen Perspektiven dafür, wie das barocke Rom als Modell für Europa zu verstehen ist. Nach Ansicht des



Abb. 5
Nach Cortona,
Puttenköpfe,
schwarzer Stift,
Düsseldorf,
museum kunst palast,
KA (FP) 10402
(Medienzentrum
Rheinland)

Historikers Wolfgang Reinhard wird das Rom der Päpste im Europa des Barock von Schwäche und schönem Schein gekennzeichnet; die politische Schwäche werde durch schönen Schein wirkungsvoll kompensiert (*Historische Zeitschrift* 283, 2006, S. 281-318, bes. 317f.). Gewiß trifft es zu, daß Rom im 17. Jh. politisch immer schwächer wurde und dies mit einer Blüte in der Kunst korre-

lierte. War aber letzteres eine Folge des ersten? Wie wären dann die parallelen »Goldenen Zeitalter« der Künste in Spanien, Frankreich oder den Niederlanden zu erklären? Etwa auch als Kompensationen politischer Schwäche? Hier ist wohl anders anzusetzen: Es ging darum, Stärken darzustellen und Rom als Modell für die kirchliche Welt zu präsentieren.

Jörg Martin Merz

ERNST VEGELIN VAN CLAERBERGEN (Hrsg.)

David Teniers and the Theatre of Painting

Katalog zur Ausstellung im Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, 19. Oktober 2006 – 21. Januar 2007, mit Aufsätzen von Margret Klinge, Giles Waterfield und James Methuen-Campbell, sowie Katalogbeiträgen von Caroline Campbell und Ernst Vegelin van Claerbergen; London, Paul Holberton Publishing, 2006. 135 S., 125 Abb., ISBN 978-1-903470-69-5 (broschiert), 978-1-903470-49-7 (gebunden)

Zur Ausstellung *David Teniers and the Theatre of Painting* in der Courtauld Institute of Art Gallery erschien 2006 ein handlicher Katalog auf wissenschaftlich hohem Niveau: In drei Aufsätzen und 31 Katalogeinträgen

präsentieren die Autoren den Stand der Forschung zum sog. *Theatrum Pictorium*, einem prachtvollen, viersprachigen Kunstbuch, das erstmals eine Gemäldesammlung teilweise reproduzierte. Der Herausgeber war der für