

*Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese.* Testi di GIULIANO BRIGANTI, ANDRÉ CHASTEL e ROBERTO ZAPPERI. Carta delle 'giornate' e nota tecnica a cura di Carlo Giantomassi. Roma, Edizioni dell'Elefante 1987. 243 Seiten, davon 163 Tafeln, Lit. 120 000.

(mit zwei Abbildungen)

Die Galerie des Palazzo Farnese, die von Annibale und Agostino Carracci an der Wende vom 16. zum 17. Jh. im Auftrag des Kardinal Odoardo Farnese feskiert wurde, hat den Kunsthistorikern immer Rätsel aufgegeben: von der Datierung bis zur Händescheidung, vom Autor des ungewöhnlichen Programms, das die Liebesgeschichten der Götter thematisiert, bis hin zu dessen Bedeutung und historischem Anlaß. Dieses Erkenntnisdefizit muß schon im 17. Jh. die Gelehrten geplagt haben, und so verwundert es nicht, daß die erotischen Szenen, ausgeführt zu einer Zeit, da in Rom Künstler wie Federico Zuccari oder Cavalier d'Arpino ihre gegenreformatorischen Programme realisierten, früher oder später eine moralisierende Deutung provozierten. Sie wurde von Bellori geliefert und beschäftigt die Forschung bis heute. Doch das Rätsel der Deutung konnte auch mit dieser Publikation nicht gelöst werden.

Welche Rechtfertigung also gibt es für dieses aufwendige Buch? Um es gleich vorwegzunehmen: das Buch legitimiert sich im Grunde durch das Gerüst, welches anläßlich des Carracci-Convegno der Ecole Française 1986 in der Galerie errichtet wurde, um den Teilnehmern das Studium der Fresken aus der Nähe zu ermöglichen. Die Errichtung des Gerüstes bewirkte drei positive Ergebnisse, die sich in dem Buch niederschlagen.

Die Carracci-Galerie ist von Giuseppe Schiavinotti neu fotografiert worden, und bei den 163 Tafeln des Buches wird nur bei den Nummern 77 und 137—140 auf altes Fotomaterial zurückgegriffen. Mit dem Buch liegt somit endlich eine hervorragende Fotodokumentation der Galerie vor. Besonders unter Berücksichtigung der Tatsache, daß der als französische Botschaft dienende Palazzo Farnese nur schwer zugänglich ist, war eine neue Fotodokumentation der Galerie seit langem ein Desiderat und hätte eigentlich schon bei der dreibändigen, von der Ecole Française herausgegebenen Publikation *Le Palais Farnèse*, Rom 1981, erwartet werden dürfen. Jede Szene ist einmal in einer Gesamtansicht publiziert, ergänzt durch viele Detailaufnahmen. Die Anordnung der Fotos folgt einem Schema von innen nach außen. Eine Tabelle erleichtert das Auffinden der Fotografien zu den einzelnen Szenen. Sodann liefert das Buch erstmals eine komplette Übersicht von Carlo Giantomassi über die Tagewerke. Die Klapptafel dient dem Benutzer gleichzeitig als Übersichtsschema, da ihre Nummern mit denen der Tafeln korrespondieren. Man erkennt darauf sofort, daß mit dem zentralen Fresko, dem Triumph des Bacchus, begonnen worden ist, und daß diese Szene Annibale große Schwierigkeiten bereitet haben muß, da sie allein 36, mit Rahmung fünfzig Tagewerke beanspruchte.

Mit Hilfe des Gerüstes gelang außerdem die Entdeckung von drei für den Betrachter unsichtbaren Inschriften (S. 24) über der Haupttür mit den Daten „1598“, „1599“ und „1600 16 maggio“, die eine weitere Präzisierung in der Datierung der Galerie ermöglichen.

Die Texte stammen von den Kunsthistorikern Briganti und Chastel und dem Historiker Zapperi. Chastel gibt eine Einführung in die Geschichte der Farnese und der Galerie, Briganti geht auf die aktuelle Forschungslage ein, und Zapperi eröffnet uns die historische Dimension zum Verständnis der Thematik der Carracci-Galerie. Mit der hervorragenden Aufbereitung des Bildmaterials kann der wissenschaftliche Teil aber bedauerlicherweise nicht mithalten. Die wissenschaftliche Orientierung ist nicht leicht, denn mit Ausnahme des Textes von Zapperi sind die Texte nicht mit Anmerkungen versehen. Der Verzicht auf einen Anmerkungsapparat hätte zumindest durch eine reiche Bibliographie ausgeglichen werden können, doch die von Briganti zusammengestellte 'Nota bibliografica' mitten im Buch umfaßt ganze sieben Titel. Die Publikation hätte die Möglichkeit zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit von Historikern und Kunsthistorikern geboten, doch haben m. E. die Kunsthistoriker die Chance verpaßt. In den letzten Jahren hat Zapperi eine Reihe von Dokumenten zu den Carracci zugänglich gemacht (außer den unten zitierten sei noch auf „L'inventario di Annibale Carracci", *Antologia di belle arti* 9—12 [1979], 62—66, und „The summons of the Carracci in Rome: some new documentary evidence", *Burlington Magazine* 128 [1986], 203—205, hingewiesen), die noch einer angemessenen kunsthistorischen Auswertung bedürfen. Einige wichtige Punkte der aktuellen Diskussion um die Galerie: Datierung, historische Einbindung und Programm, seien im folgenden angesprochen.

Briganti bringt eine Interpretation der neu bekannt gewordenen Daten (S. 32—34). Danach dokumentiere die Inschrift „1598" den Beginn der Freskierungsarbeiten, der bis jetzt auf 1597 angesetzt wurde. Es ist nachvollziehbar, daß nach der Fertigstellung des Camerino 1596 Zeit gebraucht wurde, um das Programm für die Galerie zu entwickeln. Die Inschrift „1600 16 maggio" läßt sich mit Hilfe bereits publizierter Dokumente Zapperis erhellen: es handelt sich nicht um das Datum der Fertigstellung der Decke, denn diese wurde nachweislich erst im Juni 1601 der Öffentlichkeit vorgestellt (vgl. R. Zapperi, Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese, *MEFR* 93 [1981], 821—822), sondern um jenes der Wiederaufnahme der dortigen Arbeiten, die 1599—1600 unterbrochen worden waren (vgl. R. Zapperi, Le cardinal Odoardo et les Fastes Farnese, *Revue de l'art* 77 [1987], 62—65). Da der Kardinal Odoardo den Aldobrandini-Papst Clemens VIII. anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten seines Bruders, des Herzogs Ranuccio Farnese, mit der Papstnichte Margherita Aldobrandini im Palazzo Farnese zu empfangen wünschte, nahm er den Plan wieder auf, den Salone mit den *Fasti* seines Vaters Alessandro Farnese freskieren zu lassen. Als er die Hoffnung, daß der Papst den Farnese diese Genußtuung geben würde, aufgeben mußte, wurden der Plan für die Freskierung des Salone endgültig fallengelassen und die Brücken für die Maler in der Galerie wieder aufgebaut. Das dritte Datum, „1599", soll sich auf die Teilnahme Agostino Carracci an den Arbeiten der Galerie beziehen. Sein Anteil scheint noch kleiner und unbedeutender zu sein als bisher angenommen.

Zapperi umreißt, ohne die Carracci-Galerie überhaupt namentlich zu erwähnen, die herrschende Einstellung zur Nacktheit im Milieu der Gegenreformation um 1600. Die christlich motivierte Körperfeindlichkeit manifestiert sich nach dem Tridentinum in den Bildnisartikeln und den Traktaten (bes. Paleotti) sowie in dem Plan, analog dem Bücherindex einen Bilderindex aufzustellen. Clemens VIII. ging im Zeichen asexueller Moral

sogar soweit, die Kurtisanen ins Ghetto zu verbannen. Der Verpönung lustvoller Nacktheit entsprach komplementär ihr bewußter Einsatz als degradierendes Moment bei Foltern, Strafprozessen und bei Karnevalsfeiern, bei denen halb entblößte Juden den Festzug eröffnen mußten. In diesem körperfeindlichen Ambiente also ließ Kardinal Odoardo die Galerie des Palazzo Farnese mit den „Amori degli dei“ ausstatten. Warum? Zapperi stellt diese Frage in seinem Artikel nicht, aber soviel wird klar, daß ein derart ausgestatteter Raum kaum den Ansprüchen offizieller Empfänge genügen konnte.

Nach den bisher vorliegenden heterogenen Interpretationsweisen des Programmes verweigern die Autoren dieses Buches „ihre“ Deutung und legen sich nicht fest. Dabei ließen sich m. E. mit Hilfe der neuen Dokumente gerade die Deutungsfrage und die Frage nach der Funktion der Galerie vorantreiben. Wie der Titel schon sagt, gehen die Verfasser überzeugend davon aus, daß das Programm der Carracci-Galerie zweigeteilt ist: die „Amori degli dei“ an der Decke heben sich von einer moralisierenden Verherrlichung der Farnese an den Wänden ab. Die Tugenden, Farnese-Impresen und Ovidszenen der Wände wirken geradezu, als ob sie den Götterhimmel neutralisieren und legitimieren sollten. Völlig zu Recht stellt deshalb Chastel die Frage, ob die untere Zone von Anfang an in dieser Weise geplant war. Um so unverständlicher bleibt, daß die Frage nach der Datierung des Wandprogrammes in dem Buch nicht ernsthaft neu gestellt wurde, da sie — was aufgrund der Dokumente Zapperis nicht mehr zu übersehen ist — sowohl in bezug auf die Deutung als auch in bezug auf die Funktion des Raumes eine Schlüsselstellung einnimmt.

Im folgenden möchte ich zeigen, in welcher Richtung auf der Basis der neuen Dokumente auch neue kunstgeschichtliche Erkenntnisse zur Galleria Farnese erlangt werden könnten.

Die Forschung geht bis heute davon aus, daß das früheste erhaltene Dokument für die Galerie eine Zeichnung der Berliner Museen ist, die Vitzthum Cherubino Alberti zugeschrieben und auf ca. 1594/95 datiert hat. Diese Datierung ist nie ernsthaft angezweifelt worden, doch spricht m. E. sowohl der Zeichnungsbefund selbst als auch die Dokumentenlage für eine Datierung der Zeichnung in die ersten Jahre des 17. Jhs. (*Abb. 10b*).

Die Zeichnung stellt schwerlich den ersten Planungsschritt für die Galerie dar, sondern eher ein nach Fertigstellung der Decke neu konzipiertes Wandprojekt. Dafür spricht die Tatsache, daß auf der Zeichnung die Decke nicht einmal angedeutet ist, was den Schluß zuläßt, daß die Decke bereits vollendet war. Welcher Künstler würde bei der Planung eines Raumes mit den Wänden beginnen und sich keine Gedanken machen, wie die Decke auszusehen hat? Zwei weitere, inzwischen bekanntgewordene Alberti-Zeichnungen für die Galleria Farnese beziehen sich in gleicher Weise nur auf die Wände (Kristina Herrmann-Fiore, *Disegni degli Alberti*, Ausst. Kat., Rom 1983, 89—90, wahrscheinlich ebenfalls später zu datieren). Sodann spricht die lange Pause zwischen Vollendung der Decke 1601 und Beginn der Wanddekoration 1604—1605 dafür, daß entweder noch kein Programm für die Wanddekoration vorgelegen hatte oder eine Planungsänderung von bedeutendem Umfang vorgenommen wurde. Beide Möglichkeiten stehen in Einklang mit den anderen uns zur Verfügung stehenden Quellen.

Die Tatsache, daß der Kardinal die Freskierung der Decke unterbrechen ließ, um den Salone für den herbeigewünschten Papstempfang anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten

im Jahre 1600 herrichten zu lassen, zeigt, daß das Freskenprogramm der Galerie für offizielle Anlässe dieser Art nicht als geeignet angesehen wurde. Reute gar den ambitiösen Kardinal das erotische Programm, nachdem er den Plan zur Freskierung des Salone fallen ließ?

Der Palast wies keinen zeitgemäßen Empfangsraum auf, und so hieß es, bei dem Wandprogramm der Galerie auf einen Konformismus umzuschwenken, um das Dekor um zu retten. An diesem Punkt entstanden wahrscheinlich die überlieferten Schwierigkeiten Annibales mit dem Kardinal, die zur „*malincolia*“ des Künstlers führten. Der Kardinal dachte jetzt an einen anerkannten gegenreformatorischen Künstler zur Vollen- dung der Galerie. Den Beleg hierfür liefern die Alberti-Zeichnungen, außerdem die Randnotiz eines Mancini-Manuskriptes, derzufolge Cavalier d'Arpino die Decke vollenden sollte (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Roma 1956—57, 342) sowie die Nachricht Belloris (*Le Vite de Pittori...*, ed. Torino 1976, 83) von dem erbitterten Streit Annibales mit Cavalier d'Arpino. Der definitive Beweis für diese These steht freilich noch aus, soviel aber ist durch die Quellen belegt, daß das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler nach Vollendung der Decke gespannt war und der Kardinal sich nach einem anderen Künstler umsah.

Es ist somit die Frage berechtigt, ob die Wandzone von Anfang an als moralischer und emblematischer Bedeutungsträger konzipiert war und ob die Galerie überhaupt von Anfang an als Statuengalerie geplant war. Wir wissen nicht, ob die Statuennischen zur ursprünglichen Planung gehören, aber selbst wenn dem so wäre, wäre damit nicht gesagt, daß sie von Anfang an zur Aufnahme der kostbarsten Antiken der Farnese-Sammlung dienen sollten, auf deren Maße sie nämlich keinesfalls berechnet sind. Der Kardinal jedenfalls konnte durch diesen Kunstgriff seinen Gesinnungswandel nicht nur ikonographisch angemessen, sondern auch ästhetisch befriedigend zum Ausdruck bringen.

Das Konzept für die Wandgliederung der Galleria Farnese hätte dem Kardinal den geplanten Künstlerwechsel leicht gemacht, denn Statuennischen und Pilastergliederung lassen wenig Raum für figürliche Darstellung, und vornehmlich ziehen die antiken Statuen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die nackten Statuen entschuldigen sozusagen die Nuditäten an der Decke, denn die Nacktheit antiker Statuen erregte keinen Anstoß. Man beachte, wie subtil bei der Auswahl der Antiken verfahren wurde, nur die männlichen Statuen sind nackt, bei den weiblichen handelt es sich um Gewandfiguren. Keine Venusstatue erinnert an die „*Amori degli dei*“.

In einem letzten konsequenten Planungsschritt wird der Bezug zu den Farnese hergestellt. Noch die Alberti-Zeichnung enthält weder die Wappen der vier Mitglieder der Farnese-Familie noch die Ovale mit den Kardinaltugenden, sondern stattdessen Schein- fenster. Auch die berühmteste farnesische Tugendimpresa, die Jungfrau mit dem Ein- horn, ist in der Planung Albertis noch nicht konzipiert. Erst ganz zum Schluß also, als Annibale die Arbeiten wieder übernommen hatte, hielt die Selbstdarstellung der Farnese als Tugendhelden in der Galerie Einzug (*Abb. 11*). Es sei darauf hingewiesen, daß die beiden letzten Versuche, das Programm der Galerie historisch zu interpretieren (Charles Dempsey, Annibal Carrache au Palais Farnèse, in: *Le Palais Farnèse*, Rom 1981, Band I.1, 269—311, und Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*,

Berlin 1986) nicht ohne diese Wappen auskommen können, und Iris Marzik deutet sogar von den Wappen und Tugendddarstellungen der Wände ausgehend das Deckenprogramm. Dempsey hat inzwischen seine These, die Galerie spiele auf die Hochzeitsfeierlichkeiten Ranuccio Farneses mit Margherita Aldobrandini an, widerrufen (*Burlington Magazine* 129 [1987], 35). Die Frage, ob die Wanddekoration eine Art Reueakt gegenüber dem Konzept der als Satire zu verstehenden „Amori degli dei“ der Decke darstellt, ist deshalb neu zu bedenken.

Christina Riebesell

TORGIL MAGNUSON, *Rome in the Age of Bernini*. Bd. I: *From the Election of Sixtus V to the Death of Urban VIII*, IX, 388 S., 295 unnummerierte Abb., Stockholm, Almqvist & Wiksell International, New York Humanities Press, 1982. Bd. II: *From the Election of Innocent X to the Death of Innocent XI*, VIII, 404 S. inkl. Index für beide Bände, 249 unnummerierte Abb., gleicher Verlag, 1985. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, Antikvariska serien, 33 und 38).

(mit einer Abbildung)

Aus den von Magnuson am Schwedischen Institut in Rom gehaltenen Herbstkursen ging dieser Überblick über die Geschichte, Kunst und Kultur Roms vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hervor. Er umfaßt die Epoche von der urbanistischen Erneuerung unter dem „Obeliskpapst“ Sixtus V. (1585–90), bis zum „Sparpapst“ Innozenz XI. (1676–89), mit dem die außerordentliche Blüte der Künste unter den vorangegangenen Pontifikaten, insbesondere Pauls V. Borghese (1605–21), Urbans VIII. Barberini (1623–44), Innozenz' X. Pamphilj (1644–55) und Alexanders VII. Chigi (1655–67), endete.

Absichtlich lautet der Titel nicht *Baroque Rome*, da das Thema nicht die Geschichte eines Stils ist. Mit der pragmatischen, aber blassen Definition des Barock als „*a style typical of the seventeenth century*“ (I, VII) vermied Magnuson die Auseinandersetzung mit diesem Begriff und seinen Bedeutungen, die ihn dem Ziel vielleicht noch etwas nähergebracht hätte, uns eine geschlossene Vorstellung von dieser Zeit zu geben, in der Rom zum letzten Mal eine führende Rolle in Europa spielte. Ein Zeitalter Berninis (1598–1680) hat auch nach den publikationsträchtigen Jubiläumsfeierlichkeiten zu dessen 300. Todestag nicht recht selbständige Kontur gewonnen. Man kann es eigentlich erst unter dem Pontifikat Urbans VIII. beginnen lassen, und tatsächlich leuchtet es erst im letzten Drittel des ersten Bandes auf, um sich zu Beginn des zweiten Bandes unter Innozenz X. vorübergehend schon wieder zu bewölken.

Magnuson bemüht sich, uns ein umfassendes, vertieftes Verständnis dieser farbigen Epoche zu geben, indem er wie Wittkower (*Art and Architecture in Italy 1600–1750*, 1958 u.ö.) ausgewählte Werke gründlich behandelt, sich aber stärker zur Kulturgeschichte hin öffnet. Die traditionelle Trias Architektur, Malerei und Bildhauerei, erweitert um die Behandlung urbanistischer Fragen und ephemerer Dekorationen, wird im Rahmen eines historischen Panoramas gezeigt, das von den Konklaveverhandlungen über die Persönlichkeit des Papstes zur Struktur des Kirchenstaates (besonders im einlei-