

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-

tenden Kapitel, I, 1—99), zur politischen und wirtschaftlichen Situation der Zeit und zu wichtigen Ereignissen des kirchlichen und geistigen Lebens reicht. Die auf höchstem Niveau stehende Zeichenkunst ist mit ein paar Abbildungen verdeutlicht, das aufblühende Kunsthandwerk kommt dagegen leider gar nicht vor.

Das Werk wendet sich an Studenten und an andere, die an einem gründlichen Studium der Ewigen Stadt interessiert sind. Nicht eine neue Deutung dieser Epoche war das Ziel, sondern die Zusammenfassung einer fast unüberschaubar gewordenen Fülle von Einzeluntersuchungen, die in mehr als 1500 Anmerkungen angedeutet und verarbeitet sind. Als Einstieg und als Anleitung zur Vertiefung in dieses fesselnde Gebiets erfüllen diese beiden Bände ihre Absicht bestens, weil sie unpräzise und leicht verständlich geschrieben sind und weil der Autor die große Vertrautheit mit und die Begeisterung für seinen Gegenstand an den Leser weiterzugeben versteht. Dabei beweist er eine bewundernswerte Fähigkeit, komplizierte und langatmige Forschungsdiskussionen in den wesentlichen Punkten zusammenzufassen (z. B. zu Rubens' Vallicella-Bildern, I, 161), so den Fluß der Erzählung zu wahren und einen Eindruck zu vermitteln von den vielfältigen Faktoren des *genius loci* (antikes Erbe und christliche Tradition, Erinnerung an den Glanz der Hochrenaissance, kirchliche und weltliche Repräsentation im Dienst der wechselnden Päpste und ihrer Nepoten, der Adelsfamilien und religiösen Vereinigungen).

Gegenüber anderen Übersichtswerken ist der Denkmälerkanon nicht wesentlich erweitert. Vor allem die fortschrittlichen Leistungen kommen zu Wort und nicht, wie im Titel vielleicht mitklingt, die allgemeine Situation, vor der sie sich abheben. Beispielsweise nehmen in der Behandlung der Malerei um 1600, der heute üblichen Einschätzung gemäß, Annibale Carracci und Caravaggio neben den Alberti-Brüdern und einem Blick auf Barocci den Hauptteil ein. Unerwähnt bleiben dagegen die Fresken des Cavalier d'Arpino in der *Sala Grande* des Konservatorenpalastes (Ausführung 1596—1640) oder Giovanni Battista Ricci da Novaras Freskendekoration in S. Marcello al Corso von 1613, zwei viel umfangreichere und prestigevollere öffentliche Aufträge, als sie die damals fortschrittlichsten Künstler je erhielten. Später wurden die Hauptaufgaben bevorzugt von den progressivsten Malern ausgeführt! Wegen erster Informationen über weniger bekannte Meister oder über den wichtigen Prozeß der Schulbildung wird man sich folglich nicht an Magnuson wenden. Wittkowers Band der *Pelican History of Art* ist in dieser Hinsicht auf knapperem Raum reicher. Über Berninis Werkstatt sind allerdings einige Beobachtungen zusammengetragen.

Mehr Aufmerksamkeit als üblich kommt der zum Katholizismus konvertierten Königin Christina von Schweden zu. Dieser „patriotische Akzent“ scheint nicht unberechtigt, wenn man ihren grandiosen Empfang in Rom 1655 bedenkt und ihre Förderung der Künste und Wissenschaften als herausragendes Beispiel einer fürstlichen Hofhaltung sieht, durch die ein wenig weltlicher Papst wie Innozenz XI. in mancher Hinsicht in den Schatten gestellt wird. Daneben hätte es sich angeboten, auch über eine der zahlreichen und ebenfalls sehr glanzvoll gefeierten Kanonisationen dieses Jahrhunderts zu berichten, etwa diejenige des Franz von Sales am 19. April 1665, an der Christina in einer eigens für sie errichteten Loge teilnahm, die auf der hier abgebildeten, wohl für einen Stich ge-

dachten seitenverkehrten Zeichnung (*Abb. 12*) direkt vor dem Pilaster neben der Nische der Hl. Veronika zu erkennen ist.

Die Abbildungen sind überlegt ausgewählt. Porträts der wichtigsten Persönlichkeiten leiten die Kapitel ein. Dann folgen Ausschnitte aus Stadtplänen, später sind Veduten und Diagramme zwischen die Besprechung und Dokumentation der Werke eingefügt. Neben Fotos vom heutigen Zustand — oft als Gesamtansicht ergänzt durch eine Detailansicht, die den Blick für das Wesentliche verrät — wurden gerne die anschaulichen zeitgenössischen Stichen gewählt. Schade, daß auf den Einbandinnenseiten nicht einer oder zwei der früheren Stadtpläne insgesamt reproduziert sind, die — wie Magnuson (I, 116) mit Recht betont — mehr sagen können als viele Worte.

Unter einigen Aufnahmen, die der Autor selbst beisteuerte, sind die Seitenansicht auf das gestufte Relief der Fassade von S. Susanna (I, 63) und der imposante Blick auf den Vierströmebrunnen vom Palast der auftraggebenden Familie Pamphilj aus (II, 82) hervorzuheben. Für die Hauptwerke zieht Magnuson ausführliches Bildmaterial heran. Am reinsten zeigen sich seine Intentionen bei Berninis Petersplatzgestaltung, die mit 13 Abbildungen illustriert wird (II, 164–177), darunter — im Anschluß an vier Abbildungen im ersten Band — eine Vedute mit dem früheren Zustand, die Gründungsmedaille, drei Entwurfszeichnungen, ein geometrisches Schema, Bonacinas Stich mit Grund- und Aufriß der Kolonnaden, Faldas Gesamtansicht und fünf Fotos mit Detailansichten.

Trotz allem wird es Magnusons Werk bei einem von zahllosen *coffee-table-books* verwöhnten Publikum schwer haben, populär zu werden, weil viele ziemlich kleine Abbildungen und keine einzige Farbtafel den Gegenstand nicht von selbst zum „Klingen“ bringen. Bei einer zweiten Auflage sollte man u. a. die gleich großen Porträts der beiden Sacchetti-Brüder (I, 241) gleich groß abbilden und neben Borrominis Fassade des Oratoriums nicht Rughesis Fassade der Chiesa Nuova abschneiden (I, 302), zumal hier noch Platz auf der Seite ist.

Insgesamt spiegeln die Bände den Forschungsstand. Magnuson beschränkte sich aber nicht auf das dankbare Referieren der „Klassiker“ wie Pastor, Wittkower, Hibbard, D’Onofrio, Haskell und Lavin und anderer Untersuchungen, sondern griff auch selbständig auf die Quellen zurück. Neben den Dokumentensammlungen von Orbaan, Pollak und Golzio sowie den Künstlerbiographien Passeris, Belloris und Domenico Berninis kommen immer wieder der Chronist Giacinto Gigli und die *Relazioni* der venezianischen Gesandten zu Wort. Der Autor ist sich freilich seiner Grenzen bewußt (I, VII), nicht in allen Bereichen des hier erstmals so umfassend dargestellten Gebietes *up-to-date* sein zu können. Es lag ihm daran, von den Kunstwerken auszugehen und nicht von den sich dazu ständig vergrößernden Bücherregalen, in die in der Zwischenzeit schon wieder wichtige Ergänzungen einzuordnen sind.

In den Anmerkungen (leider fehlt ein Literaturverzeichnis) erscheinen zahlreiche Titel, die eine enge kunsthistorische Blickrichtung erweitern helfen. Allerdings kommen Standardwerke wie Voss’ *Barockmalerei in Rom* (1924), die Übersichtswerke über den Villenbau in Rom und Umgebung von Belli Barsali (1970, 1975) und Tantillo Mignosi (1980) oder Dethans Monographie über Mazarin (1968) nicht vor. Die entsprechenden Abschnitte sind denn auch weniger prägnant. Unvermittelt beginnt der zweite Band mit einem isolierten Abschnitt über Mazarin, und in keinem der beiden Bände, in denen die

wichtigsten Nepotenvillen einzeln behandelt sind, erfährt man Zusammenfassendes über die ausgeprägte Villenkultur in und um Rom. Man würde jedoch der Leistung des Autors nicht gerecht (und würde den hier zur Verfügung stehenden Rahmen weit sprengen), wollte man die Ausführungen im einzelnen einer strengen Prüfung unterziehen, denn das liefe auf eine Kritik der Forschungslage insgesamt hinaus. (Ein paar Punkte hat Howard Hibbard in seiner kurzen Rezension im *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1985, S. 183—84, angedeutet, ebenso jetzt Tod Marder im *Art Bulletin*, 1987, S. 480—81). Deshalb seien im folgenden lediglich einige generelle Beobachtungen zusammengetragen und ein paar Korrekturen eingefügt.

Zum Vorteil des Buches zeigt der Autor, der 1958 mit einer Monographie über römische Quattrocentoarchitektur auf sich aufmerksam gemacht hat, seine Vorliebe für die Architektur. Ihr räumt er am meisten Platz ein und macht mit einprägsamen Beschreibungen wichtiger Bauten und mancher unausgeführter Projekte (z. B. Berninis Apsisplanung für S. Maria Maggiore, II, 273) die ästhetischen, repräsentativen und praktischen Faktoren verständlich, die dabei zusammenwirken. Vordringlich legt er darauf Wert, den Personalstil der großen Künstler herauszuarbeiten. Beispielsweise beim Baldachin von St. Peter (I, 265) und bei dem dafür besonders ergiebigen Palazzo Barberini (I, 271—78) ist aber auch das Zusammenwirken von Künstlern, Auftraggebern und Beratern berücksichtigt, für das sich die neuere Forschung stärker interessiert. Pietro da Cortona als Architekt erhält schon im Kapitel über das Pontifikat Urbans VIII. ein eigenes Unterkapitel; als Maler, der „*fece mutar faccia allo stile del dipingere*“ (Passeri/Hess, S. 377), wird er dagegen in den Überblick über die Malerei des jeweiligen Pontifikats eingeschlossen.

Bei der Behandlung der Skulptur wird deutlich, wie sehr die Schaffenskraft der anderen Bildhauer neben Bernini verblaßt. Seiner Qualität und Vitalität kommen nur einige Werke von Algardi und Duquesnoy — dessen *Hl. Susanna* sollte nicht fehlen! — gleich. Nicht ganz gelingt es dem Autor, zu zeigen, daß durch den dominierenden „Titelhelden“ auch dessen eigentliches Metier, die Bildhauerei, führend wird. Während Pietro Berninis *Himmelfahrt Mariens* (I, 153) mit Magnusons treffenden Worten wie ein in Marmor übertragenes Gemälde wirkt (Federico Zuccaris Fresko in der Cappella Pucci in SS. Trinità dei Monti könnte Anregungen geboten haben), setzt sich Pietro da Cortona im *Raub der Sabinerinnen* (I, 347) mit Berninis *Pluto und Proserpina*-Gruppe (I, 208) auseinander. Bereits in S. Bibiana (1625) ging von der Inszenierung der Skulptur der so folgenreiche Impuls zur Verschmelzung der Künste aus. Den hohen Rang zahlreicher Porträtskulpturen des römischen Seicento erreichen nur wenige gemalte Porträts.

Nicht verborgen bleibt, daß Magnuson mit der Malerei weniger vertraut ist. Zwar bietet er auch hier ein ausgewogenes Bild, es werden aber einige wichtige Punkte nicht angesprochen und ein paar überholt geglaubte Fehlerurteile weitergegeben. Bei der ausführlichen Gegenüberstellung der Errungenschaften Annibale Carraccis und Caravaggios (I, 70—95) ist ein nachdrücklicher Hinweis angebracht, daß Caravaggio „nur“ Tafelmaler war und seine Innovationen für die Freskomalerei keine wesentlichen Anregungen brachte. Dies konstatierte bereits Giulio Mancini (*Considerazioni sulla Pittura*, ed. Marucchi/Salerno 1956, I, 225): „... *la profession di questo secolo non li [Caravaggio] sia molto obbligato ...*“. Mancini räumte — wie schon Vasari — der Freskomalerei

den ersten Rang ein und qualifizierte die Ölmalerei als „... *di molto minor nobilita...*“ ab (a.a.O., 22—23). Die Hauptaufgabe der römischen Seicentomalerei war die Freskodikoration — ein Grund, daß Rubens nicht blieb! — in der Nachfolge Raffaels, Michelangelos und Annibale Carraccis. Wie soll man gleichzeitig caravaggeske Tafelbilder malen? Bezeichnenderweise wurde für die großen neapolitanischen Freskoaufträge in SS. Apostoli, im Gesù Nuovo, in der Certosa di S. Martino und in der Cappella di S. Gennaro nicht einer der namhaften ortsansässigen Caravaggisten wie Caracciolo oder Ribera engagiert, sondern in Rom nach den großen Freskantenn gefragt, zuerst nach dem Cavalier d'Arpino, dann nach Guido Reni, schließlich nach den von den Barberini-Künstlern verdrängten Domenichino und Lanfranco.

In Ansätzen kam es zu einer Aufgabenteilung. Während Geschicklichkeit im Freskieren als Voraussetzung für die großen Aufträge und damit für großen Erfolg in der Öffentlichkeit bei Cortona, Gaulli, Pozzo, Haffner, Canuti und anderen die Tafelmalerei weitgehend in den Hintergrund drängte, spezialisierten sich andere wie Sacchi und — erwartungsgemäß — die von Magnuson (II, 95) angesprochenen *stranieri* Poussin und Claude auf die Produktion von Staffeleibildern. Carlo Maratta vereinte wieder beide Qualitäten. Doch während er in seinem frühen Altarbild *Die Flucht nach Ägypten* in S. Isidoro (II, 119) dem Klassizismus seines Lehrers Sacchi verpflichtet blieb, orientierte er sich in seinem großen Fresko im Palazzo Altieri deutlich am Barock Pietro da Cortona. Ungeschickt wird dieses Fresko (II, 328) Figur für Figur von unten nach oben beschrieben und nicht — im Sinne der Epoche (vgl. Bellori/Borea, S. 596—97) — gemäß der Hierarchie. Das claudianische Motto CUSTOS CLEMENTIA MUNDI, das ein Putto auf einer Tafel neben der Hauptfigur hochhält, besagt natürlich nicht *guardian of clemency throughout the world* (II, 326), sondern *clemency is the guardian of the world*.

Jacob Burckhardts Urteil im Cicerone, daß Renis berühmte *Aurora* „... wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte... sei, findet Magnuson (I, 171) reichlich übertrieben „to say the least“. Bei seinem Versuch einer Kritik („... *lack of genuine poetry, and one wonders whether the artist had ever seen a real dawn*“), bei der Nikolaus Pevsners jugendliche Geringschätzung Renis durchscheint (*Barockmalerei in den romanischen Ländern*, 1928, S. 147), muß man aber doch einwenden, ob es bei dieser von einer idealen Götterwelt inspirierten Darstellung wirklich auf eine Frühaufsteherromantik ankommt!

Bei Francesco Cozzas Fresko der *Divina Sapientia* in der Pamphilj-Bibliothek (II, 314—16) sieht Magnuson einen Bruch mit der Tradition, weil es nicht durch Scheinarchitekturen gegliedert ist. Hat er Sacchis Fresko mit dem gleichen Thema im Palazzo Barberini (I, 342) vergessen? Leichtfertig übernahm er von Waterhouse die Charakterisierung der Ikonographie als „*something like decorative nonsense*“, straft dies dann aber Lügen beim erfolgreichen Versuch, die vielgliedrigen Figurengruppen zu benennen. Ein Lapsus ist es, Domenico Fetti (1589—1624) als typisches Beispiel für das späte 17. Jahrhundert zu bezeichnen, in dem ein gebürtiger Römer nicht in seiner Heimatstadt arbeitete, sondern an einen anderen italienischen Hof abwanderte (II, 348).

Einen vorsichtigen Standpunkt nimmt der Autor bei ikonographischen und ikonologischen Fragen ein. Ausgehend von eigenen Beobachtungen referiert er die Interpretationen besonders von Hans Kauffmann, Preimesberger und Lavin, zögert gelegentlich und

läßt die Entscheidung manchmal beim Leser (z. B. II, 383, Anm. 36). Unverständlich bleibt die Empfehlung, die Engel der Engelsbrücke als reine Form zu sehen (II, 271), wenn es an anderer Stelle heißt „... *the depth of feeling is characteristic of all Bernini's late works.*“ (II, 305 zu Gabriele Fonseca's Büste in S. Lorenzo in Lucina; II, 342—44 zum Stich *Sanguis Christi*).

Generell bleiben über den einzelnen Werken die größeren Zusammenhänge zu wenig berücksichtigt. Die grundlegenden Themen der Papstikonographie in der Dekoration des Querschiffes der Lateransbasilika (I, 54) oder in der Sala Clementina (I, 68) werden kaum angedeutet, ebenso die Doktrin der gegenreformatorischen Orden und ihre Selbstdarstellung in den neuen grandiosen Deckenfresken ihrer Mutterkirchen. Über das Wiederaufgreifen frühchristlicher Traditionen, die Zunahme antiquarischer Interessen und Gelehrsamkeit allgemein, das Anwachsen des Zeremoniells und repräsentativer Ansprüche erfährt man nur hin und wieder etwas. Gerade von solchen erweiterten ikonographisch-ikonologischen Fragen scheint sich aber am besten die Brücke zu einer Kulturgeschichte schlagen zu lassen, wie sie dem Autor letztlich vorschwebte.

Magnuson vermutet plausibel, daß es bei der Neugestaltung der Laterankirche wesentlich auf die Einstellung des Papstes angekommen sei, die noch nicht eingehend studiert wurde (II, 45). Entsprechendes gilt natürlich für alle anderen Projekte, bei denen gedachte Utopie, geplante Möglichkeit und fragmentarische Ausführung ständig ineinanderwirkten. Besonders gut ließe sich das an der Piazza Navona studieren, auf die durch die Pamphilj-Projekte „... *etwas wie ein leiser Abglanz von Vatikan und Lateran [...] fiel, obgleich einseitig der Ruhm der Pamphilj hervorgekehrt wird.*“ (H. Kauffmann, Romgedanken in der Kunst Berninis, *Jahrbuch 1953 der Max-Planck-Gesellschaft*, 1954, S. 68; dazu jetzt auch R. Preimesberger, Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17. Jahrhunderts, in: *Stadt und Fest*, hg. v. Paul Hugger, Stuttgart 1987, 109—128).

Derartige Zusammenhänge beginnen erst nach vollständigem, reflektierendem Durcharbeiten der beiden Bände einsichtig zu werden, wenn man über die strenge Gliederung nach Pontifikaten und Gattungen hinausdenkt und eine an Dokumenten gewonnene Chronologie lediglich als Gerüst ansieht, an dem die nicht in Rechnungsbüchern oder anderswo aufgeschriebenen kontinuierlichen Überlegungen und Bestrebungen aufscheinen. Man könnte ein Gegenbild zur Beschreibung der Abfolge einzelner Ereignisse zeichnen, bei dem sich die fortwirkenden Faktoren wohl als ebenso stark erweisen würden wie die jeweils neuen Impulse des auf den Stuhl Petri gelangten Individuums. Das eigentliche historiographische Problem ist weniger der Wechsel von einem Papst zum nächsten als vielmehr die Tatsache, daß solche Wechsel regelmäßig in kürzeren oder längeren Abständen aufeinanderfolgten und dabei jedesmal eine vorbestimmte Dynamik einsetzte, die wiederum nur allmählichen Veränderungen unterworfen war. Der *Sovrano Pontefice* (P. Prodi) regiert und residiert im *Caput Orbis Christianorum*. „*Center of Catholic Christendom*“ (I, 7) drückt nicht die treibende Kraft des Selbstverständnisses und des Anspruchs aus.

Diese letzten Bemerkungen sollen nicht ein Gesamturteil einseitig färben, sondern dazu anleiten, wie man die beiden Bände mit größtmöglichem Gewinn benutzen kann. De-

ren wesentliches Verdienst liegt auch darin, zum Weiterdenken anzuregen. Die Argumentation ist offen, reizt zum Vertiefen spezieller Fragen und zum Knüpfen von Zusammenhängen. Magnusons Werk sollte in jeder Bibliothek zu finden sein, denn „*for the general reader this is now [one of] the first book[s] to go to for the Roman baroque*“ (Joseph Connors, in: *The Catholic Historical Review*, 1984, 342—43).

Jörg Martin Merz

FILIPPO TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*. Edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano. I: Testo: 289 Seiten Text mit einer Anzahl unnumerierter Abbildungen. — II: Atlante: 421 Tafeln mit einer groben Anzahl Abbildungen. Florenz, Centro Di 1987. 250.000 Lire.

Wie schon im Titel des „Studio“ oder „Ammaestramento“ zum Ausdruck kommt, stellt das Werk Titis einen Schlußpunkt der Entwicklung der Führerliteratur von den *Mirabilia* für den Pilger über die Guiden durch die *Roma antica e moderna* in Renaissance und Barock zum Kunstinventar dar (Zur einzigartigen Entfaltung der Rom-Guiden siehe weiterhin Ludwig Schudt: *Le Guide di Roma*. Wien — Augsburg 1930). Es erschien erstmals 1674, hatte schon im folgenden Jahr die Ehre eines Raubdruckes, 1686 folgte eine erweiterte Neuauflage durch den Autor selbst, nach dessen Tod (1702) dann zwei weitere mit Zusätzen von Posterla 1708 und 1721, endlich 1763 eine letzte, bedeutend ausgeweitete durch den großen Gelehrten Giovanni Gaetano Bottari.

Die Absicht der vorliegenden Neuauflage ist eine komplexe und neuartige: an Hand Titis ein Repertorium der spätbarocken Kunst Roms zu schaffen. Während ein Namens- und Ortsregister am Ende des 1. Bandes das gesamte Material aller Ausgaben erschließt, beschränkt sich der 2. Band auf jene Periode, für die das Werk ursprüngliche Quelle ist, d. h. die Veränderungen und Zusätze, welche ab der Ausgabe von 1686 von dem aktuellen Kunstschaffen Rechnung legen. Geht es bei dem ersten Band um Textedition, erfolgt im zweiten die eigentlich kunsthistorische Arbeit: die vielfach nur summarischen Nennungen von Kunstwerken werden in Katalognummern umgesetzt, die Darstellungsinhalte präzisiert und die Autorennamen, wenn nötig, korrigiert; endlich die Werke, soweit erhalten, nachweisbar und künstlerisch für würdig erachtet, abgebildet. Das Resultat ist ein Kompendium von 1630 Nummern und 1430 zugehörigen Abbildungen.

Die Initiative ergriffen zwei in der staatlichen Kunstverwaltung Roms tätige Kunsthistoriker, um Ressourcen jener Institutionen, unter deren Auspizien die Publikation dann auch erfolgte — des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione und des Museo Nazionale di Castel Sant Angelo — einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie gehen von der frühesten Ausgabe aus und erschließen die folgenden durch unter dem Haupttext klein gedruckte Zusätze.

Dieses Vorgehen unterscheidet sich von dem bei Nachdruck des gleichfalls das Bild der Stadt des Ancien Régime umfassend fixierenden Paris-Führers des Germain Brice *Description de la Ville de Paris* von Pierre Codet (IVe Section der Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris 1971) eingeschlagenen Weg; dieser nahm die letzte Auflage zur