

einer Wand- oder Deckendekoration findet. Die Stellung der Einzelepisoden in ihrem Dekorationszusammenhang bleibt außerhalb der Betrachtung. Gesamtansichten aber – oder besser noch: Schemazeichnungen, die das bildübergreifende Gliederungssystem und die narrative Logik der einzelnen Erzählfolgen gut lesbar wiedergeben – wären in einem Band, dessen Gegenstand zyklische Gemälde darstellen, unabdingbar gewesen.

Der materialreiche, insgesamt mit großer Sorgfalt angefertigte Band bildet, von dem recht lückenhaften Verzeichnis der Fachliteratur abgesehen, eine Art Zwischenbilanz der Forschung, an die jede Auseinandersetzung mit cinquecentesker Odysseusikographie anschließen muß. Auf dem Fundament der von Lorandi zusammengestellten

Schriftwerke und Quellen wird noch manche monographische Untersuchung zu schreiben sein. In jedem Einzelfall wird noch die Frage bedacht werden müssen, ob sich die inhaltlichen Schwerpunkte der Zyklen aus dem Handbuchwissen alteuropäischer Mythologie und Literatur verstehen lassen oder aus dem historisch-konkreten, geistigen und politischen Profil der jeweiligen Situation, in der ein Zyklus entstand. Es wird folglich darauf ankommen, jeden Einzelzyklus in seinen engeren und weiteren Kontext zu stellen. Nur so wird man klären können, welche Bedeutungsvariante des Themas jeweils veranschaulicht werden sollte.

Marcus Kiefer

STELLA RUDOLPH

Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenateismo

Rom, Ugo Bozzi Editore, 1995. 253 Seiten mit 23 Farbabb. und 127 s/w Abb., Lit. 230.000.–

In den Künstlerviten des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jh.s als Mäzen und Sammler regelmäßig gewürdigt, hat Niccolò Maria Pallavicini in der modernen Kunstgeschichtsschreibung bislang so gut wie keine Beachtung gefunden. Dies mag nicht zuletzt auch an dem längst überfälligen Œuvrekatalog Carlo Marattis gelegen haben, dessen Werke den eigentlichen Kern der Sammlung ausmachten. Indem die seit mehr als zwei Jahrzehnten mit einem kritischen Werkverzeichnis Marattis befaßte Stella Rudolph sich dieses Themas nun annahm, waren also gleich zwei Voraussetzungen aufs glücklichste erfüllt: so konnte die Untersuchung nicht nur von der parallel hierzu im Entstehen begriffenen Maratti-Monographie profitieren (*un volume in anticipo su quello maratesco* [S. XII]), der Name der Autorin, die in zahlreichen Artikeln ihren Sachverstand zum Sei- und Settecento bereits

unter Beweis gestellt hat, versprach darüber hinaus, Archivmaterial durch ihr Wissen um Kultur- und Geistesleben des fraglichen Zeitraums zum Sprechen zu bringen.

Das vorliegende, Pallavicini und seine Sammlung zum Gegenstand nehmende Buch, gliedert sich in zwei Teile, analog zu Erwerb und Veräußerung der Werke. Anhand der wenigen zur Verfügung stehenden Dokumente wird im ersten Teil die Jugend des 1650 in Genua als voreheliches Kind Geborenen erzählt, der im Anschluß an seine Lehrjahre in Paris (die ihm genug Vermögen einbrachten, damit er sich den Titel eines Marchese nachträglich erstehen konnte) ab 1675 Rom als *teatro* und eine Kunstsammlung als Kulisse für seine Selbstinzenierung wählte. Rund 400 Gemälde sollte sein Palast in der via dell'Orso bergen, darunter mit rund 30 Werken die damals umfangreichste Maratti-Sammlung in privater Hand.

Zahlreich waren auch die Gemälde der Maratti-Eleven Giuseppe Chiari, Giuseppe Passeri, Giacinto Calandrucci oder Andrea Procaccini vertreten. Hinzu kamen eine (auch biographisch bedingte) Begeisterung für Werke des Genueser Malers Domenico Piola, eine Vorliebe für Gemälde des Cortona-Schülers Ciro Ferri sowie für Landschaftsbilder, die sich in einer von Besuchern regelmäßig gepriesenen Auswahl niederschlug. Sie kennzeichnen neben Auftragsarbeiten von noch nicht lange in Rom ansässigen Künstlern wie Francesco Trevisani, Franz Werner von Tamm oder Christian Berentz unter den Malern bzw. Camillo Rusconi unter den Bildhauern die Schwerpunkte der Sammlung und machen deutlich, daß Pallavicini sich lieber in der Rolle eines Mäzens zeitgenössischer Künstler als in der eines Sammlers alter Meister sah. Wie ein Bekenntnis seiner ästhetischen Vorlieben nimmt es sich aus, daß er neben dem Bellori-Porträt von der Hand Marattis auch die Autographen der Künstlerviten Renis, Sacchis und Marattis aus dem Bellori-Nachlaß erwarb, während sich hinsichtlich der Motivation seines Mäzenatentums eine Giuseppe Chiari zugeschriebene (vom Vorbildgebälde Marattis [Abb. 1] in einigen Details abweichende) Kopie als geradezu emblematisch erweist. Sie zeigt Pallavicini auf dem Weg zum *tempio della virtù*, während er von Maratti porträtiert wird; *ad immortalitatem* besagt bezeichnend die Inschrift auf dem Mantelriemen Apolls, der ihn bei der Hand nimmt, um ihm (der sich weder mit einer Kapellenstiftung oder -ausstattung noch mit einem Grabmonument ein Denkmal setzen wollte) als Mäzen Unsterblichkeit in Aussicht zu stellen.

Die von Niccolò Maria mit hehren Zielen zusammengetragene Sammlung sollte (dies Gegenstand des zweiten Teiles des Buches) nach dem Tod des Marchese ein Giovan Domenico Arnaldi aus Florenz antreten. Dessen Gattin Maria Girolama scheint einen Sohn Tomasso mit in die Ehe gebracht zu haben, der aus einer viele Jahre zurückliegenden Liaison

mit Niccolò Maria Pallavicini hervorgegangen sein mußte. Als die Erbschaft des ledig gebliebenen Marchese nach Florenz kam, wiederholte sich dort, was kaum 40 Jahre zuvor in Rom zur Entstehung der Sammlung beigetragen hatte: ein zweites Mal mußten die Bilder dazu herhalten, den frisch erworbenen Adelstitel zu unterfüttern, diesmal mit dem Unterschied freilich, daß die Arnaldi sich von ihrer stattlichen Bildersammlung *peu à peu* trennten, um vom Erlös Titel und Palast erwerben zu können. Nutznießer waren in zwei Fällen Vertreter jener italienbegeisterten Lords, die mit einer an Heißhunger grenzenden Entschlossenheit einen Ausverkauf Italiens herbeizuführen drohten. Nathaniel Curzons Kedleston Hall, das seit 1758 annähernd 30 Gemälde aus dem Besitz Niccolò Marias birgt, hütet bis heute den Kernbestand der ehemaligen Pallavicini-Sammlung, während das in den 40er Jahren von Robert Walpole für Houghton Hall erworbene Kontingent bereits Ende der 70er Jahre an Katharina II. von Rußland weiterverkauft wurde, wo es, mittlerweile auf zahlreiche Museen verstreut und z. T. in Depots gelagert, nur mit Mühe aufgespürt werden konnte.

Die verschiedenen Aufbewahrungsetappen der heute in alle Welt zerstreuten Bilder waren für die Rekonstruktion der Sammlung insofern entscheidend, als die Arnaldi zum Zweck des Verkaufs Listen angelegt haben (Appendici IV, V), die, von Stella Rudolph erstmals gesichtet und transkribiert, dazu beitragen, in dem ebenfalls zum ersten Mal publizierten Palastinventar von 1714 (Appendice II) nur cursorisch beschriebene (und nur höchst selten zugeschriebene) Gemälde bestimmen zu können. Unter Hinzuziehung der anlässlich von Gemäldeausstellungen in Rom (S. Salvatore in Lauro [Appendice I]) und Florenz (SS. Annunziata [Appendice III]) erstellten Verzeichnisse der von Pallavicini bzw. Arnaldi ausgeliehenen Gemälde und mit Blick auf die in den Künstlerviten für Niccolò Maria Pallavicini vermerkten Werke erstellt die Autorin in einem

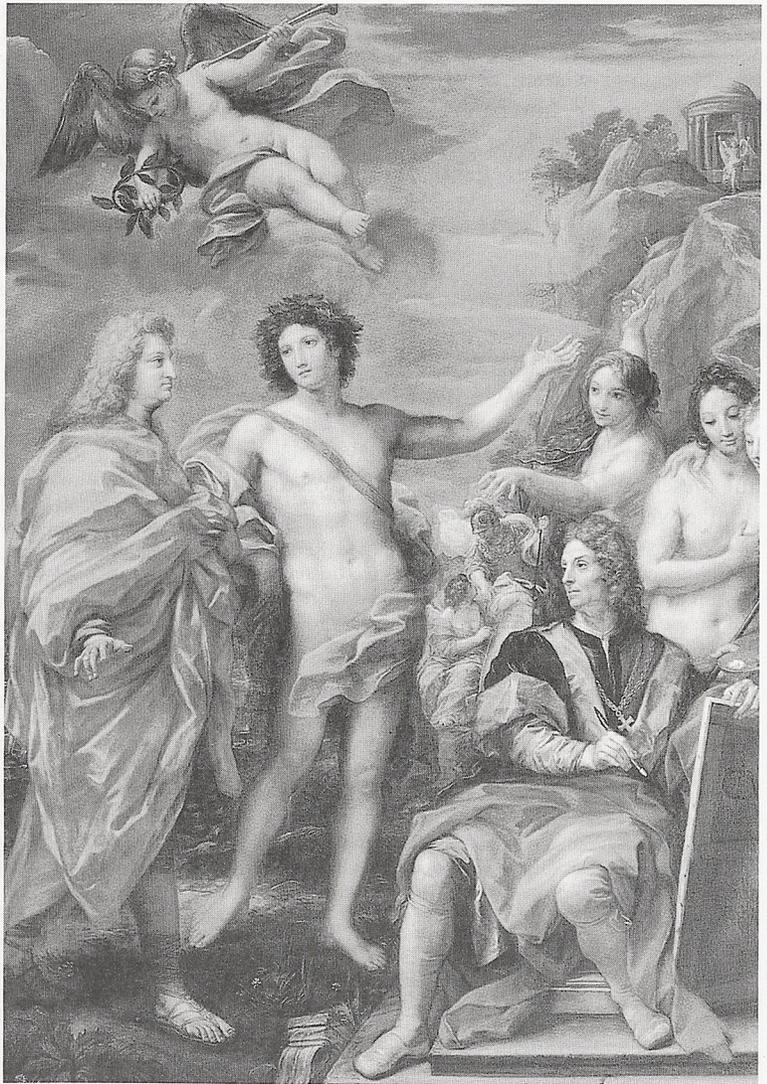


Abb. 1
Carlo Maratti,
Der Künstler und
Niccolò Maria
Pallavicini,
von Apollo geleitet.
Stourhead/Wiltshire
(S. Rudolph,
Umschlagbild)

umfangreichen Dokumentenanhäng gleichsam eine Synopse von fünf unterschiedlichen Dokumententypen, dank der rund 100 der insgesamt 400 Bilder als identifiziert gelten dürfen.

Mit Hilfe des intakt gebliebenen Kerns der Sammlung in Kedleston Hall konnten auf einen Schlag gleich mehrere Gemälde dem ehemaligen Besitz des Marchese zugewiesen

werden. Dort ist vor allem eine bislang im Œuvre Andrea Sacchis unberücksichtigt gebliebene Allegorie des Winters zu erwähnen. Auch wenn hier, wie bei Renis nach Kedleston gelangtem schlafenden Putto oder bei Annibale Carraccis Maria Magdalena, die Zukunft zeigen muß, ob die Zuschreibung des frühen 18. Jh.s moderner Stilkritik standzuhalten vermag, so steht außer Frage, daß die Provenienz

eines Teils der Bilder in Kedleston Hall nunmehr bis ins Rom des frühen Settecento zurückverfolgt werden kann. Der Aufenthalt der Bohnenesser Annibale Carraccis in der Sammlung des Marchese kann jetzt als sicher gelten: einst im Besitz des Onkels Lazzaro Pallavicini, war das über Erbschaft an Niccolò Maria gelangte Gemälde von seinem neuen Besitzer 1710 stolz in S. Salvatore in Lauro ausgestellt worden, um erst nach dessen Tod, nach 1714 in die Sammlung Colonna überzugehen, wo es sich heute noch befindet. Das Palastinventar Niccolò Marias von 1714 bestätigt einen handschriftlichen Zusatz im Inventar der ehem. Besitzer Pallavicini (-Rospigliosi), der auf diesen in kurzer Zeit mehrfach erfolgten Besitzerwechsel Bezug nimmt.

Der vielleicht entscheidende Anteil bei der Rekonstruktion der Sammlung kommt jedoch jener Liste zu, die von den Arnaldi 1749 anlässlich eines bevorstehenden (schließlich dann doch nicht durchgeführten) Verkaufs eines Teils der Sammlung zusammengestellt wurde. Der besondere Wert dieser Liste liegt darin, daß jedes der 117 erfaßten Bilder mit einer Zuschreibung versehen ist. Damit war die Rückbindung an das mit Künstlernamen sehr zurückhaltende Palastinventar von 1714 gewährleistet, das sich nunmehr, indem Stella Rudolph die einzelnen Inventareinträge in eckigen Klammern mit den Künstlernamen vervollständigt, wie ein Itinerarium durch den Palast des Marchese liest und Auskunft darüber erteilt, wo die Marattis, die Ferris, die Piolas, die van Bloemens, Berentz oder van Tamms hingen.

Da trotz allem unmöglich jedes der in den Dokumenten erwähnten Werke bestimmt werden konnte, wird auch in Zukunft immer wieder auf den Dokumentenanhang zurückgegriffen werden. Aus der noch immer verhältnismäßig schlecht erforschten Maratti-Nachfolge sei deshalb zusammengefaßt, welche Bilder noch einer endgültigen Identifizierung harren. Für Andrea Procacini betrifft dies die in Zusammenarbeit mit Alessandro de Pesci entstandenen Fischerei-Genres (S. 237, Nr. 106-109 bzw. S. 213, Nr. 62-64) ebenso wie die Taufe Christi (S. 221, Nr. 193) oder eine gemeinsam mit Maratti ausgeführte Szene, in der Pallavicini Künstler prämiert (S. 233, Nr. 10 bzw. S. 224, Nr. 269). Mit einer Zuschreibung an Giuseppe Chiari findet sich sodann in der Verkaufsliste von 1749 ein im Format den bereits identifizierten Ovalen mit Bathseba im Bade und Agar und Ismael in der Wüste entsprechendes Bild der von den Alten bedrängten Susanna (S. 237, Nr. 89 bzw. S. 230, Nr. 430). Bei Passeri harren noch ein kleinformatiges Madonnenbildnis (S. 237, Nr. 93),

eine allegorische Darstellung des Herbstes (S. 236, Nr. 69) sowie drei im Format identische Gemälde mit der Mariengeburt, der Anbetung der Hirten und der Himmelfahrt Mariae ihrer Identifikation (S. 235, Nr. 62-64, bzw. S. 212, Nr. 2, 18 und S. 213, Nr. 40). Für die drei letztgenannten religiösen Sujets stellt sich die Frage, ob nicht Dieter Grafs jüngst erschienener Katalog (*Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri* [Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof III, 5/1], 2 Bände, Düsseldorf 1995, bes. Kat. Nr. 425, 440-464, 551-553) die eine oder andere Identifikation eines Gemäldes der Sammlung Pallavicinis möglich machen sollte. Sofern der Verkaufsliste von 1749 Glauben geschenkt werden darf, müßte von Francesco Trevisani noch eine Susanna mit den Alten in einer Sammlung verborgen sein (S. 233 Nr. 9 bzw. S. 223, Nr. 243), während für Poussin in Erwägung gezogen werden sollte, daß das in Anlehnung an den Orpheus im Louvre entstandene Pasticcio des 17. Jhs (im Metropolitan Museum), das im Unterschied zum Original durch ein eindeutigeres Aufeinanderbeziehen der Handlungsträger unmittelbarer als Orpheus und Eurydike zu erkennen ist, mit jenen Einträgen in Zusammenhang gebracht werden kann, mit denen es über das Thema hinaus (*»Paese con la favola d'Orfeo, che vede Euridice morsicata da una vipera«* [S. 233, Nr. 18] bzw. *»The fable of Orphius with a Number of figures«* [S. 239, Nr. 12]) auch hinsichtlich der Maße (*»palmi 6 e 8«* bzw. 120,6 x 179,7cm) auffällig übereinstimmt (freundlicher Hinweis von Henry Keazor).

Daß die Gemälde Carlo Marattis aus dem Besitz Niccolò Marias hingegen fast vollständig identifiziert (und abgebildet) sind, muß, auch wenn es kaum anders zu erwarten war, als eines der großen Verdienste des Buches gewürdigt werden. Nach derzeitigem Kenntnisstand bleibt dabei lediglich ungeklärt, welche der von Niccolò Maria in Konkurrenz zu Francesco Montioni bei Maratti und Franz Werner von Tamm in Auftrag gegebenen Supraporten einst den Palazzo des Marchese geschmückt haben (S. 92f.), und welches Schicksal die nicht mehr vollzählig rekonstruierbaren allegorischen Frauenbildnisse erlitten haben, die Maratti für die Sammlung Pallavicinis ausgeführt hatte (S. 98f.). Offen bleibt auch die zuvor bereits kontrovers diskutierte Benennung einer Maratti-Zeichnung in London (Victoria & Albert Museum, Dyce no. 221). Wäre, wie es die Bildlegende von Fig. 93 glauben machen will, die im Entwurf weiter entwickelte Fassung in Berlin (Kupferstichka-

binett, KdZ 16 586) tatsächlich auch abgebildet worden, so hätte deutlich werden können, worauf bereits der von der Autorin zitierte Matthias Winner hingewiesen hatte (vgl. »...una certa idea«, Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Hrsg. M. Winner, Weinheim 1992, S. 511-570, bes. S. 544f.), daß der bärtig Thronende nicht mit dem bartlosen Clemens XI. identifiziert werden und die Szene von daher nur schwerlich die 1704 erfolgte Investitur Marattis zum *Cavaliere di Cristo* darstellen kann, die zudem (darauf war ebenfalls bereits aufmerksam gemacht worden) Niccolò Acciaiuoli vorgenommen hat.

Ähnlich kritisch wird man schließlich auch Stella Rudolphs Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Doppelporträts Marattis und Niccolò Maria Pallavicinis in Stourhead/Wiltshire (*Abb. 1*) begegnen müssen. In P. Rossinis *Mercurio errante* von 1700 bereits beschrieben (worauf zu Recht erstmals hingewiesen wird), müßte das in Belloris Maratti-Vita von 1695 noch nicht erwähnte Bild folglich in den letzten Jahren des 17. Jh.s und damit früher als bislang angenommen entstanden sein. Diese Frühdatierung setzt freilich voraus, daß nachträgliche Veränderungen daran vorgenommen wurden. Das Kreuz des *Cavaliere di Cristo*, das Maratti auf dem Gemälde an einer Kette vor der Brust trägt, müßte entsprechend nach 1704 hinzugefügt worden sein. Eine unzweifelhaft mit dem Bild in Verbindung stehende Porträtstudie des Marchese in Düsseldorf (Kunstmuseum, FP 1219), die neben einer handschriftlichen Notiz auch eine Jahresangabe trägt (*»Il vero Ritratto del Signore Marchese Pallavicini, fatto del Cavaliere Carlo Maratti, dipintore celeberrimo 1706«*), wird von Stella Rudolph als *terminus post quem* für die nachträglichen Retuschen angeführt, da sie davon ausgeht, daß anlässlich der Hinzufügung des Ordenskreuzes auch die Physiognomien sowohl des Marchese als auch Marattis dem mittlerweile fortgeschrittenen Alter angepaßt worden seien. Zusammen mit einem ebenfalls in Düsseldorf aufbewahrten Porträt Marattis (Kunstmuseum, FP 1110) habe die Zeichnung, so die Autorin, als vorbereitende Studie für diese nachträgliche »Alterung« gedient. Den Zustand vor diesen Veränderungen wiederum spiegle eine Zeichnung im Louvre wider (Paris, Louvre, Inv. 3428), da sich auf ihr weder die erst nachträglichen »gealterten« Gesichter noch die bei dieser Gelegenheit den Gewändern aufgesetzten Glanzlichter wiederfinden. Diese Zeichnung nun sei, das darüber gelegte Gitternetz lege diesen Schluß nahe, die Vorlage für einen von van Westerhout begonnenen, jedoch unvollendet gebliebenen und nicht erhaltenen Stich gewesen, den die Autorin hinter dem

überlieferten Eintrag *li due Ritratti* einer kurz nach 1701 auf den Markt gekommenen Stichedition nach Gemälden Carlo Marattis vermutet. Vollends kompliziert wird die Situation durch ein Selbstbildnis Marattis in Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 4074), das den lediglich als Kniestück wiedergegebenen Maler in der gleichen Haltung wie auf dem Doppelporträt in Stourhead zeigt, mit dem Unterschied jedoch, daß er (ohne Kreuz eines *Cavaliere di Cristo*) jetzt vor einem geöffneten Fenster sitzt, das den Blick auf eine allegorische Zweiergruppe freigibt (Fama schreibt den Namen Pallavicinis auf den Schild Minervas), welche im Maßstab und in einigen Details von Stourhead abweicht. Um circa zehn Jahre später als das Brüsseler Bild sei schließlich die eingangs angesprochene, von der Autorin ungefähr gleichzeitig mit dem van Westerhout-Stich datierte und Giuseppe Chiari zugeschriebene Kopie in Spencer House (Slg. Lord Jacob Rothschild) entstanden, an der Maratti (*»ormai inabile di terminare l'opera«* [S. 80]) selbst noch Hand angelegt haben soll.

Die Chiari zugeschriebene Kopie in London, das Kniestück Marattis in Brüssel, die gerasterte Zeichnung in Paris und die beiden Porträtzeichnungen in Düsseldorf – bis hin zu einem nicht erhaltenen Stich von Westerhouts sind damit sämtliche bekannten Fassungen und Detailstudien des Doppelporträts in Stourhead ins Spiel gebracht. Anstatt die bei diversen Ausstellungs- oder Bestandskatalogen formulierten Datierungsvorschläge dahingehend zu überprüfen, ob sie einer Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen auch tatsächlich standhalten, scheint die Autorin sich ganz darauf konzentriert zu haben, für die aus der Zusammenschau der einzelnen Komponenten entstandenen Widersprüche eine Erklärung zu finden. Wie auch immer man zu ihrem Ergebnis für Stourhead stehen mag (*un palinsesto, risultato di quindici anni di lavoro* [S. 78]), ein abwägenderer Umgang mit den einzelnen Befunden hätte für die Genese des Bildes weniger umwegige Erklärungen in Aussicht gestellt und (was im folgenden kurz versucht werden soll) dazu beitragen können, den Forschungsstand in einen oder anderen Fall zu präzisieren.

Ausschlaggebend für die Datierung von Marattis Doppelporträt muß die 1700 publizierte Beschreibung Rossinis sein. Sofern man es bei dem Stourhead-Bild nicht mit einer nach 1704 ausgeführten, aktualisierten zweiten Fassung des Gemäldes zu tun haben sollte, kann es sich bei dem Ordenskreuz, das Maratti vor der Brust trägt, tatsächlich nur um eine spätere Retusche handeln. Einen solchen nachträglichen Eingriff nach 1706 anzusetzen, weil die mit dieser Jahresangabe versehene Düsseldorfer Zeichnung als Vorstudie für die bei dieser Gelegenheit vorgenommenen Veränderungen an den Physiognomien gedient haben soll, geht jedoch von Prämissen aus, die einer kritischen Bestandsaufnahme kaum standhalten. Abgesehen davon, daß Zeitpunkt und Urheber dieses handschriftlichen Vermerks völlig

unbekannt bleiben, spricht der stilistische Befund der Zeichnung mit ihren mechanisch und unsensibel gesetzten Schattenschraffuren, die den eher an eine Nachzeichnung gemahnenden Kontur an den entsprechenden Stellen ausmalen, anstatt ihn zu modellieren, m. E. eher dafür, daß es sich bei dem Düsseldorfer Blatt um eine Kopie nach dem Gemälde handelt. Die in ihrer Verbindlichkeit an sich schon fragwürdige Jahresangabe lieferte in diesem Fall nicht einen *terminus post quem* für die *ritocchi*, sondern bestenfalls einen *terminus ante quem* für die Datierung des Stourhead-Bildes — ein Ergebnis, das sich angesichts der bereits 1700 von Rossini vorgenommenen Beschreibung des Bildes freilich erübrigt. Wenn das Blatt aus dem Entsehungsprozeß des Doppelporträts herausfällt (ja eventuell ganz aus dem Corpus der Maratti-Zeichnungen herausgenommen werden sollte), so gilt dies umso mehr noch für die Düsseldorfer Zeichnung mit dem (angeblichen) Selbstporträt Marattis, dessen Kopfhaltung und Blick sich ebensowenig wie der auf der Zeichnung noch deutlich zu erkennende hochgeschlossene Kragen auch nur annähernd mit dem Stourhead-Bild vergleichen lassen. Die beiden Blätter im Hinblick auf eine Datierung der Retusche heranzuziehen, um daraus zu folgern, daß auch die Porträts Pallavicinis und Marattis »*per certi versi analogo a quello poi romanizzato da Oscar Wilde nel Portrait of Dorian Gray*« bei dieser Gelegenheit »gealtert« wurden, trägt der Befund der beiden Blätter also beim besten Willen nicht. Ähnlich verhält es sich mit der Behauptung, das Pariser Blatt dokumentiere den Zustand vor dem vermeintlichen Eingriff und habe dem Stich von Westerhouts als Vorlage gedient, den die Autorin 1701 bereits ausgeführt und als Teil einer Stichsammlung wähnt. Sieht man einmal davon ab, daß das über die Zeichnung gelegte Gitternetz *eo ipso* zu einer solchen Schlußfolgerung in dieser Ausschließlichkeit nicht berechtigt, so weist Maratti mit der 1704 verliehenen *Croce del Cavaliere di Cristo* vor der Brust dort just jenes Detail auf, dessentwegen die Diskussion um die nachträglichen Veränderungen am Doppelporträt in Stourhead überhaupt erst in Gang gekommen war! Die Pariser Zeichnung kann so gesehen nicht vor 1704 entstanden sein, will man sich nicht zu der Annahme versteigen, daß auch hier dieses Detail nachträglich erst hinzugefügt wurde.

Das Brüsseler Bild (dessen nachträgliche Beschneidung offenbar auszuschließen; freundlichen Auskunfts von Dr. Helena Bussers) könnte statt dessen jenes zweite, von Rossini im Besitz Niccolò Marias genannte Selbstporträt des Malers dargestellt haben, während im Fall der Giuseppe Chiari zugeschriebenen Fassung in Spencer House/London die Vorstellung schwerfällt, es handle sich um eine von Maratti sanktionierte Kopie. Details wie die Fama, die in der Luft hängt, anstatt von einer Wolke getragen zu werden, einzelne Gewandpartien wie das Pallium Pallavicinis, dessen Gewandbusch in der Folge der veränderten Armhaltung unverständlich wird, oder das über den Beinen Marat-

tis zurückgeschlagene Tuch, das, nunmehr unifarben, die unterschiedlichen Gewandteile nicht mehr berücksichtigt, lassen Zweifel daran aufkommen, ob dieser Kopie überhaupt das Stourhead-Bild als Vorlage gedient hat, oder ob sein *pasticcio*-Charakter nicht eher auf unterschiedliche (Entwurfs-) Zeichnungen zurückzuführen ist, die ihm ersatzweise zugrunde gelegen haben könnten. Solche Fragen (in deren Zusammenhang verschiedentlich auf einen von Stella Rudolph 1991 gehaltenen, unglücklicherweise noch immer nicht erschienenen Convegno-Beitrag verwiesen wird) hätte man sich bei der Behandlung der Sammlung Pallavicinis ausführlich diskutiert zu finden gewünscht, dies nicht zuletzt auch deshalb, weil das von der Autorin aus gutem Grund an zentraler Stelle besprochene Bild nicht nur die beiden Protagonisten des Buches, sondern auch zwei exponierte Vertreter des römischen Spätbarock schlechterdings paradigmatisch aufeinander bezogen zeigt.

Daß zu den wichtigen Ergebnissen von Stella Rudolphs Buch ausgerechnet Pallavicinis Skulpturen zählen, die im Verhältnis zu den Malereien zahlenmäßig kaum ins Gewicht gefallen sein dürften, liegt an den Namen, die mit diesen wenigen Objekten in Verbindung gebracht werden können. Entscheidend hierbei ist ein bislang unbekannter Kontakt zwischen Pallavicini und Giovanni Giardini, dem vielleicht bedeutendsten Silberschmied im Rom des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jh.s. Um dies aufzuzeigen, genügte jene ebenso simple wie in ihrer Tragweite aufschlußreiche Beobachtung, daß auf einer ganzen Reihe der von Giardini selbst herausgegebenen, von Joseph Limpach gestochenen Entwürfe das Wappen Niccolò Marias angebracht war; eine Beobachtung, die wenigstens in Stichen jene (sofern sie jemals zur Ausführung kamen) nicht erhaltenen Auftragsarbeiten des Marchese dokumentiert. Dank der von Stella Rudolph erhellten Beziehungen zwischen Pallavicini und Giardini gewinnt sodann eine Dokumentennotiz an Bedeutung, derzufolge sich im Nachlaß des Silberschmieds das Modell eines hl. Sebastian von der Hand Camillo Rusconis befunden haben soll (*Un San Sebastiano di greta modello del S. C. Camillo Rusconi*, vgl. Archivio di Stato, 30 Not. Capit. Uff. 10, vol. 391, fol. 233v). Damit könnte eine laut Baldinucci von

Pallavicini bei Camillo Rusconi in Auftrag gegebene Silberstatuette des hl. Sebastian gemeint sein, die sehr wahrscheinlich mit jener in Fumone (Frosinone) verwahrten Figur zu identifizieren ist (vgl. Andrea Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Mailand 1996, Abb. 741). Wäre an sich schon in Betracht zu ziehen gewesen, daß das Modell eventuell die Matrix für die Silberfigur Rusconis abgegeben hat, so gewinnt diese Hypothese wegen des Auftraggebers zusätzlich an Wahrscheinlichkeit, der als bislang unbekanntes *missing link* zwischen Bildhauer und Silberschmied den Entwurf für die Figur bei Rusconi und deren Ausführung bei Giardini in Auftrag gegeben haben könnte. Zieht man in dieser Sache auch noch jene nicht transkribierten Teile des Palstinventars von 1714 hinzu (bes. fol. 562-566), so erhält man weiteren Aufschluß darüber, was in den Rusconi-Viten bislang mit einem Fragezeichen versehen bleiben mußte: die anlässlich der Bestandsaufnahme nach Pallavicinis Tod pedantisch aufgelisteten Briefanfänge nennen nämlich verschiedentlich die als Auftraggeber Rusconis bislang enigmatisch gebliebenen Jacovacci und Elmi, die sich bei dieser Gelegenheit als Personen aus dem engeren Umkreis Pallavicinis entpuppen. Der Umstand, daß beide so auffällig häufig Repliken von Werken besaßen, die Rusconi für die Sammlung Pallavicini geschaffen hatte, wird vor diesem Hintergrund verständlicher.

Wert und Bedeutung von Stella Rudolphs Rekonstruktion der Sammlung Pallavicinis liegen also in der Anzahl der Dokumente, in den Ergebnissen, die sie zeitigen und noch in der Zukunft zeitigen werden. Daß sich ausgerechnet in diesem Teil ein Fehlerteufel einschleichen konnte, macht es dem Rezensenten nicht gerade leicht.

Man wird es dann auch nicht beschönigen können, daß sämtliche Verweise in Bezug auf das Archivio di Stato di Roma unzutreffend sind. Wer sich beispielsweise die Mühe macht, das Palastinventar von 1714 im Original einzusehen, kann mit den Angaben der Autorin nicht fündig werden. Um der Sache auf den Grund zu gehen, erwies sich ein bereits 1987 von Giulia de Marchi

publizierter Verweis (vgl. *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro. Stime di collezioni romane*. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi, Rom 1987, S. 30, Anm. 8) als nützlich, der die entsprechenden Abschriften im Archivio Capitolino erwähnt. Über die auf diesem Umweg ermittelten Namen der Notare stellt sich heraus, daß anstatt der von Stella Rudolph stets angegebenen 30 *Notai Capitolini* über die Namen der Notare und mit Hilfe des Datums auf die richtige Sektion rückgeschlossen werden muß. Die von Johannes Antonius Tartaglia erstellten Dokumente befinden sich dementsprechend unter den Akten der *Segretari e Cancellieri della R. C. A.*, die des Andreas Gabriellus unter denen der *Notari del Tribunale dell'A. C.*, u. s. w. Läßt sich dahinter noch eine Gesetzmäßigkeit erkennen, so ist unverständlich, daß das Palastinventar von 1714 nicht, wie von der Autorin angegeben, von Stephanus Joseph Ursinus, sondern von Tartaglia bearbeitet wurde und sich daher (im Archivio di Stato di Roma) unter den Akten der *Segretari e Cancellieri della R. C. A., Ufficio 2, vol. 1962* befindet.

Wenn zusammenfassend die Bedeutung des Buches dennoch mit gutem Gewissen unterstrichen werden kann, dann deshalb, weil es zu einem bislang weitgehend unbearbeiteten Sachverhalt mit einer immensen Fülle an neuem Material aufwartet. Hinzu kommt, daß Stella Rudolph nicht nur die Sammlung Niccolò Maria Pallavicinis rekonstruiert und dessen Persönlichkeit charakterisiert, gleichzeitig zeigt sie an ihm die Ideale eines vom Geiste der *Accademia dell'Arcadia* geprägten Kunstliebhabers auf, der als Privatmann ein bis dahin weitgehend von klerikalischen Kreisen dominiertes Leben als Mäzen führte. Ihr gebührt also nicht nur das Verdienst, einen der bedeutendsten Auftraggeber und Sammler des römischen Spätbarock nachhaltig rehabilitiert zu haben, vor dem Leser wird zudem ein kulturgeschichtliches Panorama Roms ausgebreitet, wie es sich in dieser Vielfalt nicht häufig findet. Bibliographisch sehr fundiert und über einen gründlichen Index gut erschlossen, füllt das reich bebilderte, mittels kleiner Vignetten und unterschiedlicher Satzspiegel auch optisch intelligent gegliederte Buch deshalb eine Lücke und leistet einen wichtigen Beitrag dazu, der in der Forschungsliteratur zur italienischen Malerei des fraglichen Zeitraums in diesem Ausmaß ungerechtfertigten Vorherrschaft Vene-

digs ein längst überfälliges Gegengewicht zur Seite zu stellen. Bezüglich einer Maratti-

Monographie wird man optimistisch und neugierig sein dürfen.

Frank Martin

JOACHIM VON SANDRART

Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675-1680

Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3). 3 Bde. Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl 1994. 1776 S., zahlreiche ganz- und doppel-seitige Abb., der gefaltete Romplan Sandrarts aus dem Jahre 1677 ist beigelegt. DM 478,-

Rechtzeitig zu den einsetzenden Forschungen und Ausstellungsvorbereitungen anlässlich des 350jährigen Jubiläums des Westfälischen Friedens erschien mit dem Reprint von Sandrarts *Teutscher Academie* (1675-80) eines der Standardwerke zur europäischen Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jh.s. Die prachtvolle dreibändige Folioausgabe rückt nun wieder Sandrarts monumentales Quellenwerk selbst in den Mittelpunkt. Denn so verdienstvoll auch die heute fast ausnahmslos zitierte Teilausgabe von Peltzer (1925) war (vor allem wegen der kommentierenden Anmerkungen), verstellte sie doch im Laufe der Zeit den Blick auf das Ganze.

Die wichtigste Quelle zum Autor selbst, Joachim von Sandrart (1606 - 1688; *Abb. 1*), ist nach wie vor die Darstellung »Lebenslauf und KunstWerke« im ersten Band der *Teutschen Academie*. In seiner barocken Sprache für das ganze Werk stehend, ist, nach einer ausführlichen Schilderung der verheerenden Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Künste, zur Bedeutung Sandrarts als Maler zu lesen: »Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis / und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen: die die schlummernde Freulin Pictura wieder aufweckte / die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte. Dieser ist / der Wol-Edle und Gestrenge Herr Joachim von Sand-

rant (...) welchen die Natur mit einem solchen Geist begabet / der nicht anders als leuchten konte / und / durch seine Liecht-volle Vernunft-Strahlen / die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke / auszuheutern vermochte«.

Als dies — jedem Anflug von Selbstzweifeln abhold — 1675 in Druck ging, hatte Sandrart den Zenit seines Lebens erreicht und konnte zurückblicken. Er entstammte einer aus Wallonien nach Frankfurt am Main ausgewanderten Calvinistenfamilie und gehörte damit einer kulturell aufgeschlossenen Schicht an. Wie später die Juden, spielten die Calvinisten durch ihre auf Konfessionszugehörigkeit und Handel beruhenden internationalen Beziehungen für den intellektuellen Austausch in Europa eine wichtige Rolle. Schon früh waren dadurch bei Sandrart die Weichen für eine über die Landesgrenzen hinaus ausgerichtete Karriere gestellt. Ebenso lernte er bereits in seiner Jugend in Frankfurt selbst wichtige Traditionen und Entwicklungen kennen: Merian und Theodor de Bry bedienten mit heute noch beeindruckenden enzyklopädischen Monumentalausgaben den Buchmarkt; die Stillebenmalerei wurde von Soreau, Fliegel und Stoßkopf mit großem Erfolg in der modernen Flachmalerei ausgeübt, und nur unweit entfernt arbeiteten die Frankenthaler Exilanten, die ihre niederländische Kultur importierten.

Die ersten Lehrjahre verbrachte Sandrart als Stecher in Nürnberg bei Peter Isselburg und bei Ägidius Sadeler in Prag (1620-22). Bei dem Utrechter Caravaggisten Honthorst erlernte er die Malerei (1625-28); Wanderjahre in Italien (1629-35) schlossen sich an. Nach Heirat in Frankfurt übersiedelte er nach Amsterdam (1637-45), wo die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges kaum merkbar waren und Wirtschaft und geistiges Leben blühten. Bereits berühmt und gerühmt, führten ihn zahlreiche Reisen und Aufträge durch das In- und Ausland. Die wichtigsten europäischen Höfe