

RUDOLF PREIMESBERGER

PONTIFEX ROMANUS PER AENEAM PRAESIGNATUS

Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken

Der vorliegende Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, der anlässlich der Feier für Professor Wolfgang Lotz im Frühjahr 1972 an der Bibliotheca Hertziana gehalten wurde. Er entstand zum größten Teil während meiner Assistentenzeit an der Bibliotheca Hertziana. Mehr als aus dem Text ersichtlich sein dürfte, beruht er auf dem mit stupender Quellenkenntnis geschriebenen Werk Gerhard Eimers über die Fabbrica von S. Agnese und auf der umfassenden Quellenpublikation aus dem Archiv Doria-Pamphilj von Jörg Garms. Der Artikel hat der Universität München als Teil einer Habilitationsschrift vorgelegen.

I

Die Vorgeschichte des Palazzo Pamphilj an Piazza Navona und seiner Galerie¹ beginnt damit, daß Antonio Pamphilj aus dem umbrischen Städtchen Gubbio, procuratore fiscale der Camera Apostolica, im Jahr 1470 ein Haus an der Piazza del Pasquino kauft². 1471, 1472 und 1478 folgt der Erwerb anstoßender Parzellen. Sein Sohn Angelo setzt diese Käufe 1497, sein Enkel Pamphilio 1524 und 1527 fort³. Dieses Konglomerat von Häusern, in dem die Pamphilj dominieren, grenzt sich gegen Norden durch den schmalen, von der heutigen Via dell'Anima zur Piazza Navona verlaufenden Vicolo dei Pamphilj⁴ ab, gegen Süden durch den von Piazza del Pasquino zur Piazza Navona verlaufenden Vicolo del Pasquino⁵. Letzter wird unter Julius III. 1554 reguliert und erweitert. Die Familie verliert dabei Terrain, wird aber dafür in der vorteilhaftesten Weise entschädigt. Sie kann von dem tribunale delle strade die Lizenz erwerben, den freien Platz zwischen ihrem Sitz und der Piazza Navona zu verbauen und damit die hier zurückweichende Häuserflucht des Platzes begradigen⁶. Dieser isolato Pamphiliano, der von da an nicht mehr auf die Piazza del Pasquino, sondern auf Piazza Navona orientiert ist, ist noch sehr schmal⁷. In-

dem die Familie aber nun über ein Areal verfügt, das von der Piazza del Pasquino bis zur Piazza Navona reicht, ist der gesamte künftige Palastkomplex in seiner Tiefenerstreckung bereits vorgebildet. In diesem isolato liegt die Keimzelle der künftigen Entwicklung. Von hier, dem schmalen Areal an der Südwestecke des Platzes, ging die bauliche Expansion der Familie beharrlich gegen Norden, bis sie beim Tode Innozenz' X. mit der Erreichung des Vicolo di S. Agnese beim Palazzo Bufalo ihren Endpunkt fand.

In diesem isolato wurde am 7. Mai 1574 Giambattista Pamphilj geboren⁸. Hier wuchs er auf, und diesem Haus hat er auf dem Höhepunkt seines Lebens seine Anhänglichkeit in denkbar monumentalster Weise bewahrt. Pamphilj, der sich unter dem Einfluß seines Onkels, des Kardinals Girolamo Pamphilj, 1597 zum Priester hatte weihen lassen, durchlief die kuriale Ämterlaufbahn. 1601 war er Konsistorialadvokat, 1604 Auditor der Rota. 1621 ist er Nuntius in Neapel, 1625 als Datar in der Begleitung Francesco Barberinis bei dessen Mission in Frankreich und Spanien. 1626 übernahm er die schwierige spanische Nuntiatur. Urban VIII. kreierte ihn zum Kardinal in pectore am 30. August 1627. Am 19. November 1629 wurde Pamphilj publiziert und erhielt im darauffolgenden Jahr aus den Händen des Papstes den roten Hut.

Während die angestammten Häuser der Brüder Pamphilj mit seiner später berühmten Frau Olimpia Maidalchini bewohnt, mietet Giambattista Pamphilj für sich im Jahr 1621 die gegen Norden angrenzende casa vecchia des Konsistorialadvokaten Sertorio Teofili⁹, die von Piazza Navona abgewendet an der Strada del Pasquino, der heutigen Via dell'Anima lag. Ein erster Schritt zur Ausdehnung des isolato Pamphiliano gegen Norden ist damit getan. Denn nach seiner Erhebung zum Kardinal erwirbt Pamphilj am 18. September 1634 dieses Haus zusammen mit der gegen Piazza Navona angrenzenden casa nuova Teofilis von dessen Er-

1 Grundlegend zur Vorgeschichte de Gregori, 102ff.; vgl. auch G. INCISA DELLA ROCCHETTA, Una veduta di Piazza Navona nel Museo di Roma, in: *Bollettino dei Musei comunali di Roma* 2 (1955), 1ff.; Eimer, 34ff.; Redig de Campos, 147ff.

2 de Gregori, 111.

3 de Gregori, 112.

4 Der vicolo, der die casa Pamphilj von dem Palazzo Teofili abgrenzt, deutlich sichtbar auf dem Stich Girolamo Rainaldis (Ravaglioli, 38) und auf dem anonymen Gemälde des Museo di Roma (Ravaglioli, 37).

5 de Gregori, 112.

6 de Gregori, 112; Eimer, 34; dort die Vermutung, daß Pamphilio Pamphilj (gest. 1560) diesen wichtigen Erwerb während seiner Amtszeit als Governatore di Roma durchgesetzt habe; Nachricht über den Fund einer antiken Säule auf dem Vorplatz eben da.

7 Die Fassade mit nur drei Fensterachsen auf dem Stich Girolamo Rainaldis von 1592, dem anonymen Gemälde des Museo di Roma und dem Stich Sacchi-Collignons von 1634 (Ravaglioli, 38, 37, 40).

8 Dazu und zum Folgenden v.a. Pastor, XIV, 1, 23ff.; I. CIAMPI, *Innocenzo X Pamphilj e la sua corte*, Rom 1878; F.X. SEPPELT, *Geschichte der Päpste* 5, München 1959, 302ff.

9 de Gregori, 113.

ben zum Preis von 22000 scudi¹⁰. Ein fast um das Doppelte vergrößertes Areal von ungefähr quadratischer Form ist nun gewonnen. Auf ihm errichtet Pamphilj unter weitgehender Benützung der Vorgängerbauten seinen Kardinalspalast¹¹. Die Fassade an Piazza Navona ist mit ihren zehn Fensterachsen stattlich und behauptet sich neben den nahegelegenen Palästen Orsini und Cibo, sowie dem schmalen Haus des Advokaten Teodosio de Rossi. Es ist dieser Kardinalspalast Pamphilj gewesen, den Donna Olimpia nach römischem Brauch der plündernden Volksmenge zum sacco öffnete, an jenem 15. September 1644, an dem ihr Schwager als Papst aus dem Konklave hervorging¹².

Schon in den ersten Monaten des Pontifikats beginnt Innozenz X. mit den baulichen Planungen. Ein erster Repräsentationsbau ist die Villa Belrespiro vor Porta S. Pancrazio¹³. Gleichzeitig hatten die Planungen für einen um das Doppelte vergrößerten Familienpalast an Piazza Navona begonnen, in dem neben Donna Olimpia der Kardinalnepot residieren sollte. Dieser, Olimpias Sohn Camillo, war zunächst für die Stellung des weltlichen Neffen bestimmt gewesen¹⁴. Am 27. September 1644 hatte der Papst ihn zum General der Kirche, am 1. Oktober zum Oberbefehlshaber der päpstlichen Flotte, der Leibgarde, zum Gouverneur des Borgo und der wichtigsten Festungen des Kirchenstaates ernannt. Doch gab Camillo diese Ämter alsbald auf, um Kardinalnepot zu werden, wobei er den Titel eines Cardinale soprintendente agl'affari maggiori erhielt. Am 14. November 1644 wurde er in das Heilige Kollegium aufgenommen und sehr reich ausgestattet. Er erhielt die Oberaufsicht über den Kirchenstaat, die Legation Avignon und zahlreiche Benefizien. Schon nach zwei Jahren legte Pamphilj aber die Kardinalswürde nieder, um Olimpia Aldobrandini zu heiraten. Am 21. Januar 1647 erhielt er dafür den Dispens, was durch den Umstand erleichtert wurde, daß er sich nicht zum Priester hatte weihen lassen. Zwar verlor Camillo nicht nur seine Stellung, sondern auch seinen Einfluß und

zog sich auf das Land zurück, doch waren, als ihm in seiner Stellung als Kardinalnepot am 7. Oktober 1647 der erst siebzehnjährige unbedeutende Francesco Maidalchini folgte, alle wichtigen Entscheidungen für den Familienpalast längst gefallen und die Galerie vollendet. War auch der Wille des Papstes die letzte Instanz, so ist die Mitwirkung Donna Olimpias und Camillos bei den meisten Entscheidungsprozessen vom Beginn des Pontifikats bis zur Entfremdung zwischen Papst und Neffen im Winter 1647 anzunehmen. Dies hat wohl auch für den Bau der Galerie zu gelten.

Wie nicht anders zu erwarten, tritt in dem komplizierten und langwierigen Prozeß des Grundstückserwerbs für den erweiterten Familienpalast immer Camillo als Käufer auf, während die Zahlungsanweisungen häufig von Donna Olimpia unterzeichnet sind. Am 20. Mai 1645, nicht lange vor Baubeginn, waren durch eine Schenkung des Papstes zwei Drittel des zu seinem persönlichen ererbten Vermögen gehörenden Palasteils an der Seite gegen Piazza di Pasquino samt den dazugehörenden Bottegen in das Eigentum Camillos übergegangen. Bestandteil dieser Schenkung waren neben einer Reihe anderer Häuser und Vermögenswerte, der Vigna vor Porta S. Pancrazio und dem gesamten Inventar des Palastes auch die beiden von Sertorio Teofili und dessen Erben erworbenen und dem Palast inkorporierten Häuser¹⁵.

Im wesentlichen sind es zwei Grundstücke, die inkorporiert werden mußten, um dem Palast seine heutige Ausdehnung zu geben: Am 29. Mai 1645 erwarb Camillo zu einem Preis von 6478 scudi das unmittelbar gegen Norden angrenzende Haus des Teodosio de Rossi, dessen Fassade an Piazza Navona nur zwei Fensterachsen breit war¹⁶. Die weitaus bedeutendste Erweiterung erfuhr das Areal des künftigen Palastes jedoch durch den Erwerb des Palastes der Cibo di Massa¹⁷. Der Eigentümer, Carlo Cibo, principe di Massa, war zum Verkauf bereit, da er offensichtlich durch Familieninteressen dem Papst verpflichtet war. Sein Bruder Alderano war Maggiordomo Innozenz' X. Dieser kreierte ihn am 6. März 1645 zum Kardinal. Es ist kein Zweifel, daß dies den Verkaufsverhandlungen förderlich war¹⁸. Da der Palast jedoch Bestandteil des Fideikommiß und der Primo- genitur war, entschloß man sich im gegenseitigen Einvernehmen zur Anwendung der Bulle Gregors XIII. Es war deshalb am 2. August 1645 ein Verfahren vor den Maestri

10 Garms, 144, 144a; die Fassade des stattlichen Gebäudes auf dem Stich Girolamo Rainaldis von 1592 und – bereits verändert – auf dem anonymen Bild des Museo di Roma (Ravaglioli, 38, 37).

11 Der Architekt ist unbekannt, möglicherweise Niccolò Sebregondi; vgl. die Nachricht bei G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, Rom 1649, 365, über diesen: «...architetto a' Signori Panfilj la Porta e la Ringhiera nella Piazza di Pasquino...»; ebenso D. DE ROSSI, *Studio d'architettura civile*, Rom 1702, Taf. 141; Redig de Campos, 148, 308; Ansichten der Fassade von Israel Silvestre (Ravaglioli, 39), und in der schematischen Holzschnittillustration D. FRANZINI, *Descrittione di Roma antica e moderna*, Rom 1650, n. 735, Taf. 20; Zweifel an deren Richtigkeit bei de Gregori, 114, Anm. 3.

12 de Gregori, 114.

13 Eimer, passim; Raggio, 3ff.

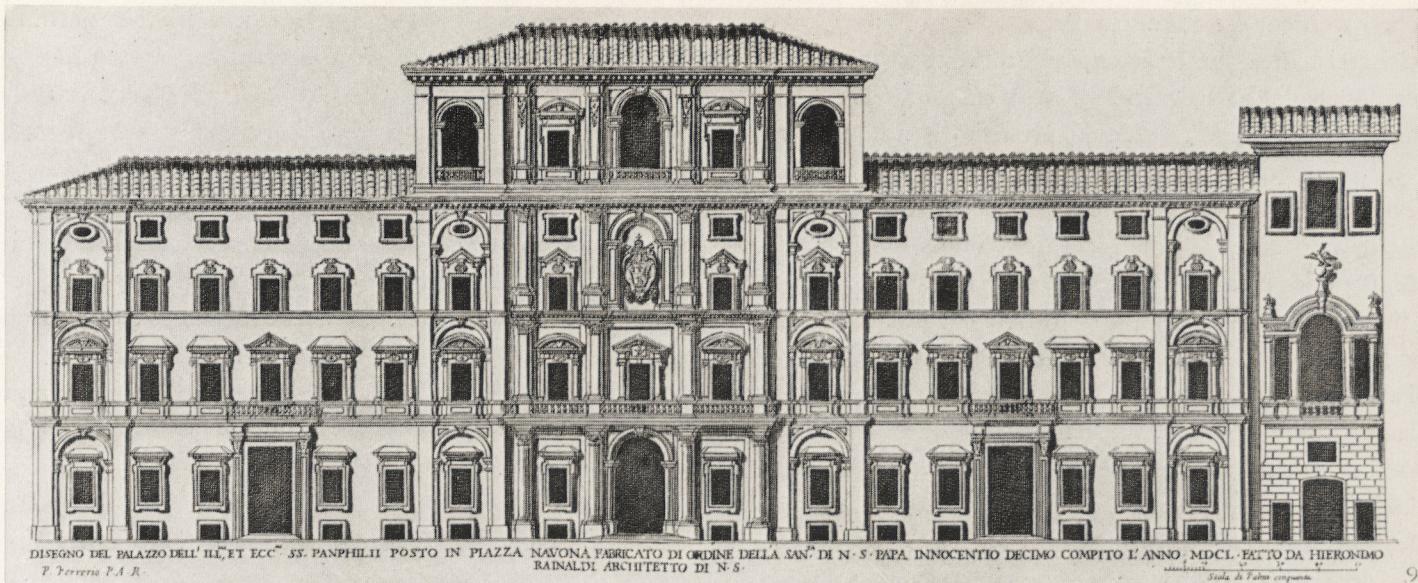
14 Pastor, XIV, 1, 31f.

15 Garms, 182.

16 Garms, 144, 179; Ansicht der Fassade auf dem anonymen Bild des Museo di Roma (Ravaglioli, 37).

17 Ansicht der Fassade s. o. Anm. 16; Grundrißaufnahme Girolamo Rainaldis, s. u. Anm. 24.

18 Eimer, 40; Alderano Cibo war später Jahrzehntelang Mieter des Palazzo Pamphilj, in dem er am 22. Juli 1700 starb; Cancellieri, 126ff.



1. P. Ferrerio, Fassade des Palazzo Pamphilj an Piazza Navona

di strada eingeleitet worden, in dem am 26. September ein Urteil erging. Am 27. Juli 1646 konnte der stattliche Renaissancepalast zum Preis von 25925 scudi 18 baiocchi aus dem Eigentum Cibos in das Camillos übergehen¹⁹, nachdem schon am 18. Juni 1645 die concessione dei fili erlangt worden war²⁰. Schon im Juni 1645 begannen die Bauarbeiten unter dem vom Papst berufenen Girolamo Rainaldi²¹. Nach knapp dreijähriger Bauzeit war der ausgedehnte Komplex vollendet (Abb. 1). Rainaldi hatte einen großen Teil der alten Bebauung zu übernehmen²². Daraus resultiert der verwinkelte Grundriß und die unklare Raumdisposition der südlichen Hälfte, wo Teile der alten Casa Pamphilj erhalten sind, während auf dem Areal des Palazzo Cibo, wo ein zweiter Hof angelegt wurde, und an der Vorderfront, wo eine lange Reihe großer Repräsentationsräume liegt, eine etwas freiere Disposition möglich war.

II

Die Lösung für den nördlichen Abschluß des Palastes war bei Baubeginn noch offen geblieben²³. Nicht zufällig! Erst im Lauf der nächsten Jahre sollte sich nämlich den Beteilig-

ten enthüllen, daß Papst und Neptot ihre Absichten nicht allein auf die Errichtung eines repräsentativen Familienpalastes gerichtet hatten, sondern daß sie von Anfang an die Möglichkeit einer künftigen Ausdehnung des isolato nach Norden mit allen ihren Konsequenzen zumindest offen gelassen hatten. Zwischen dem seit Baubeginn festgelegten Nordabschluß des neuen Palastes und dem Südabschluß des Palazzo Mellini, an dem die Expansionswünsche des Papstes und des Neptoten damals ihre vorläufige Grenze fanden, befand sich ein nicht zur Gänze und unregelmäßig überbautes schmales Areal. Girolamo Rainaldis Grundrißaufnahme (Abb. 2) zeigt die Situation, wie sie vor Baubeginn bestand²⁴: An der Piazza Navona schoben sich hier zwischen die Fassaden der Paläste Cibo und Mellini ein cortile pensile und ein Turm. In letzterem befand sich eine Gallerie im Kleinformat, dahinter ein Lichthof, zwei camere, ein Brunnen, ein Treppenhaus der Cibo sowie ein weiterer Hof, der als Lichthof für beide Paläste diente. An den meisten Stellen stießen die Räume des Palazzo Cibo an die Mauern des Palazzo Mellini. An der Via dell'Anima war der Geländestreifen völlig verbaut.

Auf diesem schmalen Geländestreifen wollte Girolamo Rainaldi sämtliche Einbauten demolieren und einen vicolo anlegen²⁵. Die geschlossene Platzfront sollte hier unterbro-

19 Girms, 144, 180; Fasolo, 291; Eimer, 36; Raggagli, 144.

20 Fasolo, 122, 281; Thelen (6–20) e; Eimer, 36.

21 Erste Zahlungen im Juni 1645; zur Baugeschichte des Palastes: E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Wien 1924, 134ff.; Frey, 43ff., 57ff.; Fasolo, 122ff., 280ff., 303ff.; Eimer, 34ff.; Redig de Campos, 147ff.; Raggagli, 98ff.

22 Eimer, 38; vgl. die charakteristische Äußerung über den Palast: «...il quale fu piuttosto rappezzato, che edificato...» bei G. PASERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti...*, Rom 1773, 221.

23 Dazu und zum Folgenden Eimer, 38ff.

24 Grundrißaufnahme Girolamo Rainaldis des piano nobile der Casa Teodosio de Rossi und des Palazzo Cibo, Vat. lat. 11258, fol. 164; Thelen (6–20) a; Grundrißaufnahme des Erdgeschosses ebenda, fol. 171; vgl. Eimer, 38f., Anm. 15, wo ein vicolo an dieser Stelle angenommen wird.

25 Aus Girolamo Rainaldis Projektzeichnungen dazu: Grundriß des piano nobile, Vat. lat. 11258, fol. 179; Thelen (6–20) b; Fassadenaufriß mit freistehender Ecke gegen Norden, Vat. lat. 11258, fol. 174; Thelen (6–20) h; eine Variante ebenda, fol. 174.

chen werden, die nördliche Palastecke an Piazza Navona sich freistehend präsentieren, in klarer Distanz zur Quattrocentofassade des Palazzo Mellini, wenn auch in der Höhe an dieser orientiert. Rainaldis Konzept ist klar: An allen vier Seiten sollte der neue Palast freistehen; in vergrößerter Form sollte hier der isolato Pamphiliano wiedererstehen. Rainaldi dachte sich die Nordfront unter Benützung der Mauern des Palazzo Cibo mit mittelgroßen Räumen: je ein camerone als Eckraum, dazwischen camere. Dieser Plan entsprach offensichtlich nicht den geheimen Absichten des Papstes. In dem Entschluß, den Palast nicht freistehen zu lassen, sondern den Geländestreifen zu verbauen, scheinen sich schon frühzeitig weitere Expansionswünsche anzukündigen²⁶. Der Palast ist hier bereits Bestandteil eines weiter ausgreifenden größeren Konzepts.

Am 21. April 1646 war die Zustimmung der Mellini zum unmittelbaren Anbau an ihren Palast und zur Verbauung von vier Hoffenstern erwirkt worden²⁷. Indessen war seit dem 5. April nachweislich Francesco Borromini zu den von Virgilio Spada protokollierten Sitzungen der Baukommission beigezogen worden. Zu diesem Zeitpunkt war man im Palastneubau schon so weit fortgeschritten, daß nur mehr die Verbauung des nördlichen Geländestreifens offen war²⁸. Doch war auch hier die Entscheidung für einen Galeriebau schon gefallen²⁹. Borromini hat in einem Projekt für die Vergrößerung des Palastes mit Ovalhof (Abb. 3, 4), das in die erste Hälfte des Jahres 1645 zu datieren sein dürfte, die räumliche Organisation neu durchdacht³⁰. Das schmale Grundstück im Norden spielt dabei schon eine wichtige Rolle. Von der Eingangsachse weg führt hier eine lange Querachse nach rechts bis über die Nordgrenze des Palastes hinaus. Hier, in dem Zwischenraum zum Palazzo Mellini, ist in ungefähr halber Breite des projektierten vicolo ein Treppenhaus vorgesehen, so in diesen zurückgesetzt, daß die Symmetrie der Fassade nicht gestört wird. In einfachem langen Lauf sollte diese Treppe den piano nobile erreichen

(Abb. 4). Hier angelangt sollte der Besucher ein Vestibul betreten und von diesem aus die zwei wichtigsten Repräsentationsräume des Palastes: Gegen Piazza Navona zu öffnet sich das Vestibul in eine verhältnismäßig ausgedehnte sala grande. Wie nicht selten im römischen Palastbau liegt sie exzentrisch, jedoch gut zugänglich, gut durchlichtet und mit nebenan gelegener Kapelle. In dem gegen Via dell'Anima gelegenen Flügel führt das Vestibul in einen langgestreckten Raum, der von beiden Seiten belichtet ist, durch sechs Fenster von der Außenseite und fünf von der Hofseite. Wie die meisten übrigen, so ist auch dieser Raum in Borrominis Grundrißentwurf nicht beschriftet. Seine Gestalt jedoch – beträchtliche Längenerstreckung bei beidseitiger Belichtung – läßt den einigermaßen zwingenden Schluß zu, daß es sich hier nicht um eine sala, sondern um eine – sogar ziemlich rein ausgeprägte – Galerie handelt³¹.

Vom Standpunkt fürstlicher Repräsentation her gesehen, hätte diese Grundrißdisposition einiges für sich gehabt. Ihre Unbequemlichkeit hat Methode. Denn der Weg des Besuchers ist eindrucksvoll lang und feierlich und führt an die beiden wichtigsten Repräsentationsräume des Palastes heran: sala grande und Galerie. Die repräsentative Funktion der Galerie hat Borromini hier voll erfaßt: Die Galerie ist der sala grande gleichwertig. Beide sind – ein seltener Fall im römischen Palastbau – sozusagen Alternativen der Repräsentation. Voll erfaßt ist in dieser bestechend einfachen Disposition auch die Funktion der Galerie als Grenze und Übergang zwischen dem öffentlichen und dem privaten Teil des Palastes. Denn erst nachdem man sie als repräsentativen Korridor durchschritten hat, gelangt man in halb private und private Räume: sala, anticamera und eine Reihe von camere mit der obligaten nahegelegenen Treppe³².

Diese vollkommene Integration in den Funktionszusammenhang des piano nobile läßt einen wesentlichen Unterschied zu anderen römischen Galerien sichtbar werden. Liegen diese nicht selten abseits im Gartentrakt, so zeigt die Galerie in Borrominis Grundrißentwurf allein schon durch ihre Lage eine andere Bestimmung. Indem sie als einziger offizieller Zugang zwischen scala nobile und Vestibul auf

26 Die Absicht, den Palazzo Mellini zu erwerben, ist schon frühzeitig nachzuweisen; Eimer, 36, Anm.5; zu beachten ist auch, daß man an der Via dell'Anima mit dem Grundstückserwerb schon früh über die Nordgrenze der Galerie hinausgriff; vgl. Garms, 144, 144a.

27 Garms, 447; vgl. Frey, 46, Anm. 8; Fasolo, 283.

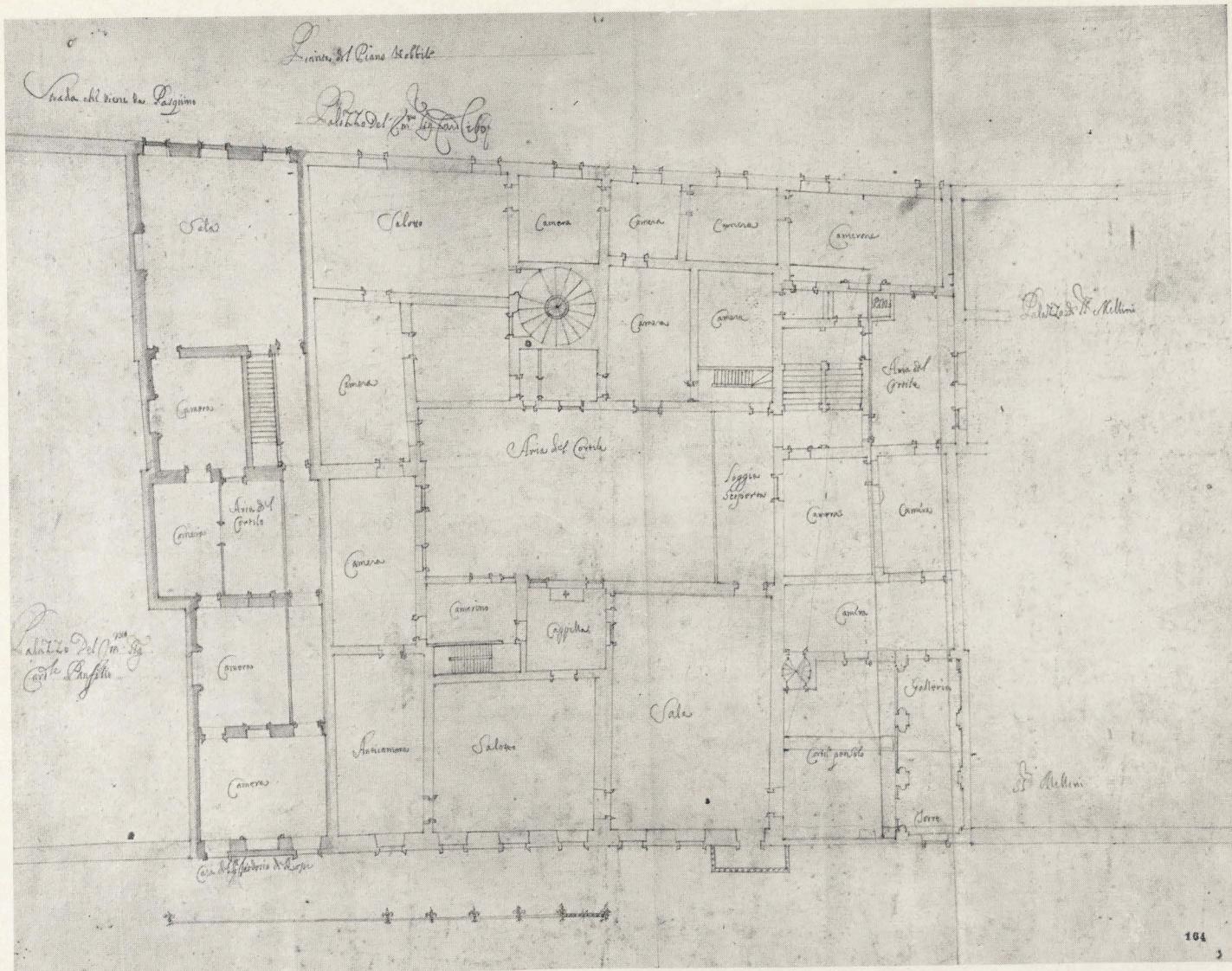
28 Vat.lat.11258, fol.150ff.; vollst. Transskription Fasolo, 304ff.

29 Mit Recht wurde von Fasolo, 128, geltend gemacht, daß der Entschluß zur Errichtung einer Galerie schon vor den von Virgilio Spada protokollierten congregazioni gefaßt worden sein muß. Doch folgt daraus m. E. keineswegs, daß die Idee auf Girolamo Rainaldi zurückgeht. Erste Erwähnung der Galerie in der congregazione vom 19. April 1646; Fasolo, 306.

30 Grundriß des Erdgeschosses, Vat.lat. 11258, fol. 169; Thelen 6; Grundriß des piano nobile, Vat.lat. 11258, fol. 168; Thelen 7; Datierung erste Hälfte 1645.

31 Zur Diskussion um Begriff und Geschichte der Galerie neuerdings W. PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970; dazu Rez. von V. HOFFMANN, in: *Architectura* 1 (1971), 102ff.; F. BÜTTNER, *Die Galleria Riccardiana in Florenz (Kieler Kunsthistorische Studien 2)*, Bern-Frankfurt 1972; Abriß der Geschichte der Galerie in Italien bei Büttner, 150ff.; Geschichte der römischen Galerie im Cinquecento bei Frommel, 1, 78ff. Einen Beitrag zur Klärung der Frage nach Herkunft, Entwicklungsgeschichte u. dgl. der Galerie zu leisten, ist die Galleria Pamphilj kaum geeignet.

32 Beschriftung: *Sala – Anticamere – Camere*, auf Vat.lat. 11258, fol. 168.



2. G. Rainaldi, Grundrißaufnahme des piano nobile der Casa Teodosio de Rossi und des Palazzo Cibo, Rom, Bibl. Vat.

der einen Seite, sala, anticamera und den privaten camere auf der anderen Seite eingefügt ist, wird deutlich, daß hier das Moment der Repräsentation³³ andere denkbare Funktionen einer Galerie³⁴, wie die der Muße, des gebildeten Zeitvertreibs, der Kunstsammlung oder der einfachen Wandelhalle, überwiegt. In der gezielten Verwendung des Raumtyps als Mittel der Repräsentation ist die endgültige Lösung des Problems im späteren Galeriebau in manchem schon vorweggenommen. Auch dieser wird als architektonisch gesteigertes Zwischenmotiv am Ende eines langen

zeremoniellen Weges und am Anfang des Privatappartements liegen³⁵.

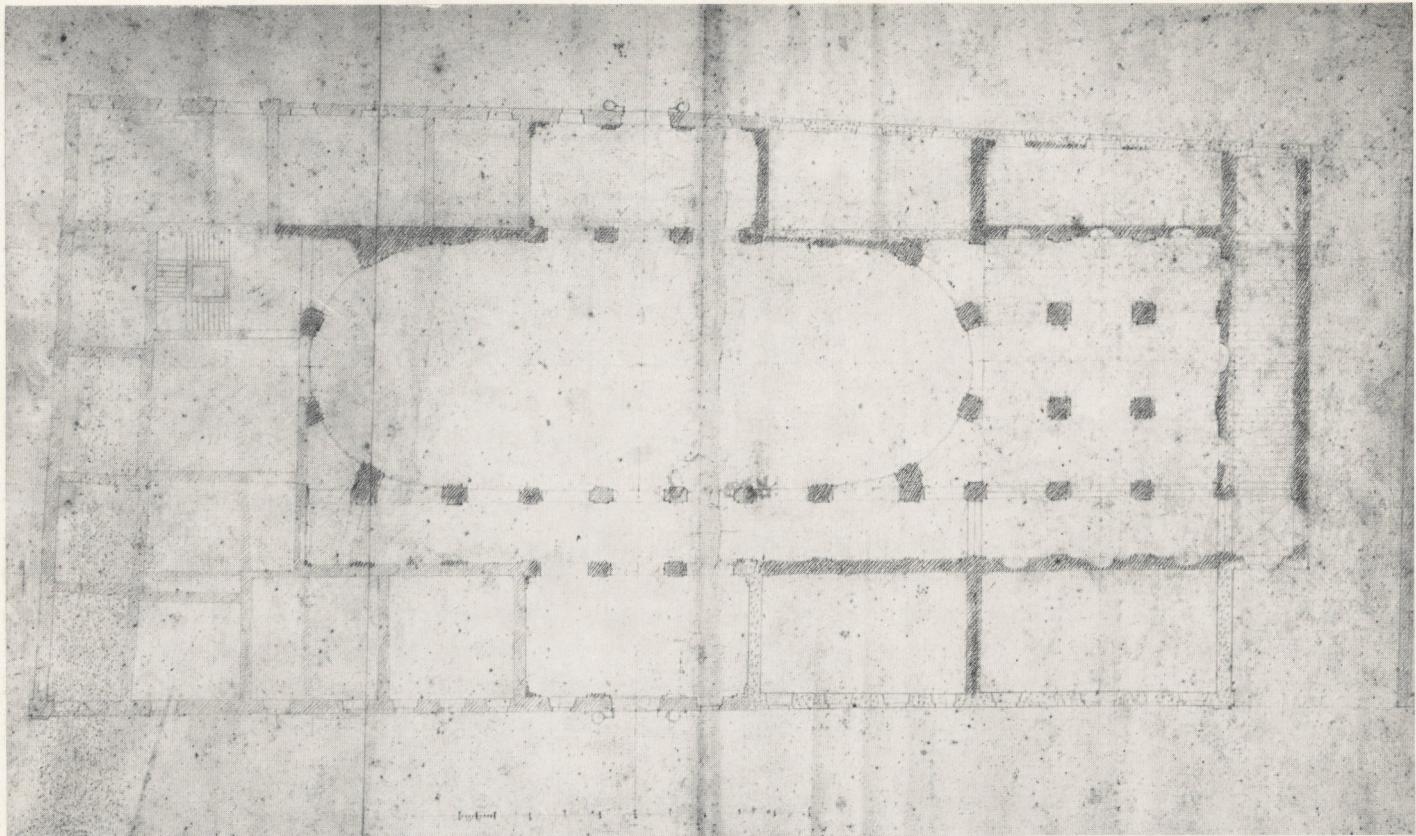
Der endgültigen Lösung näher steht ein Projekt Borrominis (Abb. 5), in dem die völlige Verbauung des Trennungsstreifens durch eine zweigeschossige Anlage vorgesehen ist³⁶. Die Zeichnung orientiert sich bereits an den Gegebenheiten. Anstelle des großen Ovalhofes ist hier bereits der zweite Hof an seiner endgültigen Stelle, wenn auch noch nicht in seiner endgültigen Gestalt, angegeben. Der hintere Palastflügel an Via dell'Anima ist noch breiter als ausgeführt angenommen. Ob auf die Anlage einer scala

33 Zur repräsentativen Funktion der Galerie etwa V. SCAMOZZI, *L'Idea della architettura universale 1*, Venedig 1615, 329; vgl. Büttner, 158ff.

34 Zu den Funktionen Büttner, 117f., 158ff.

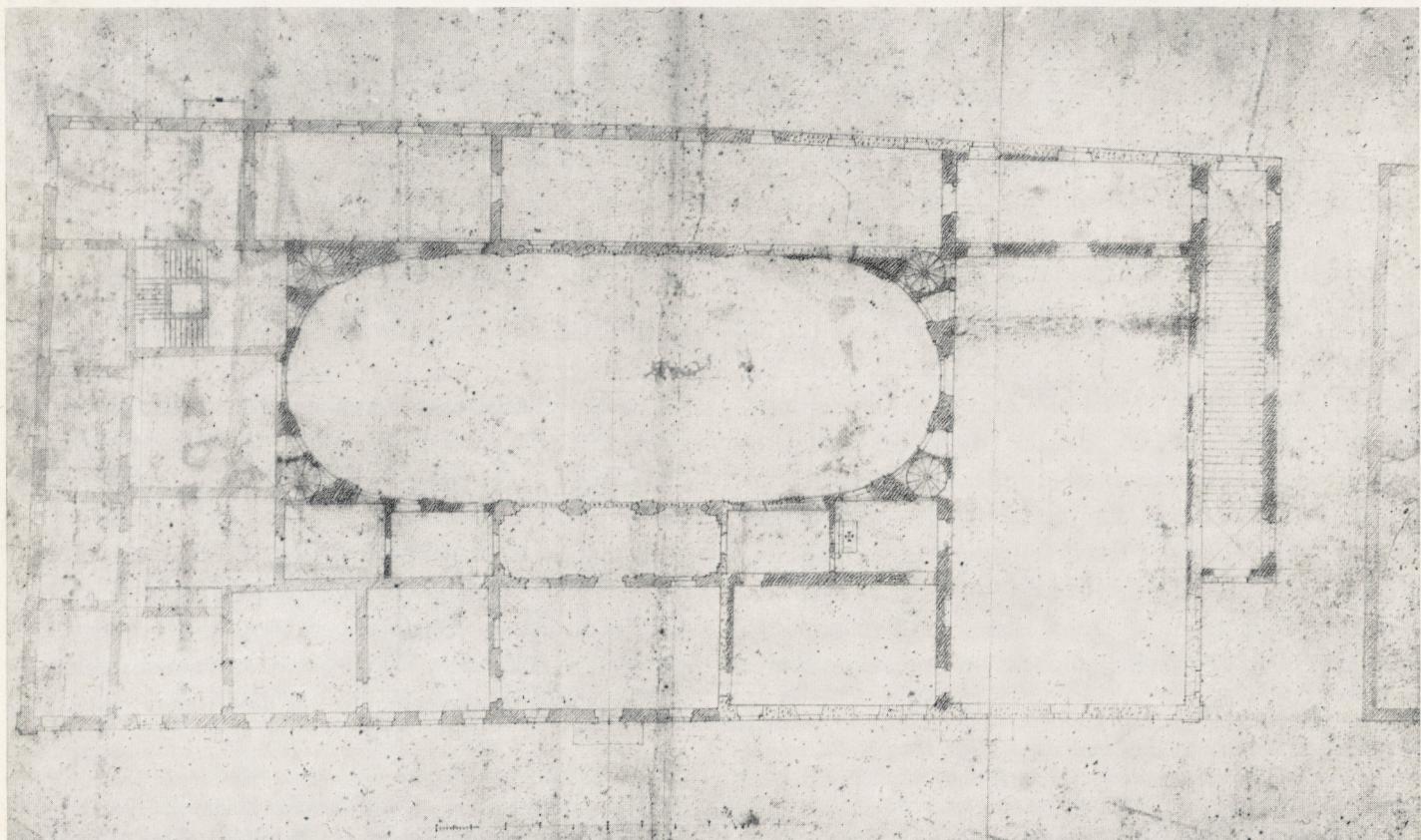
35 s.u. S. 248.

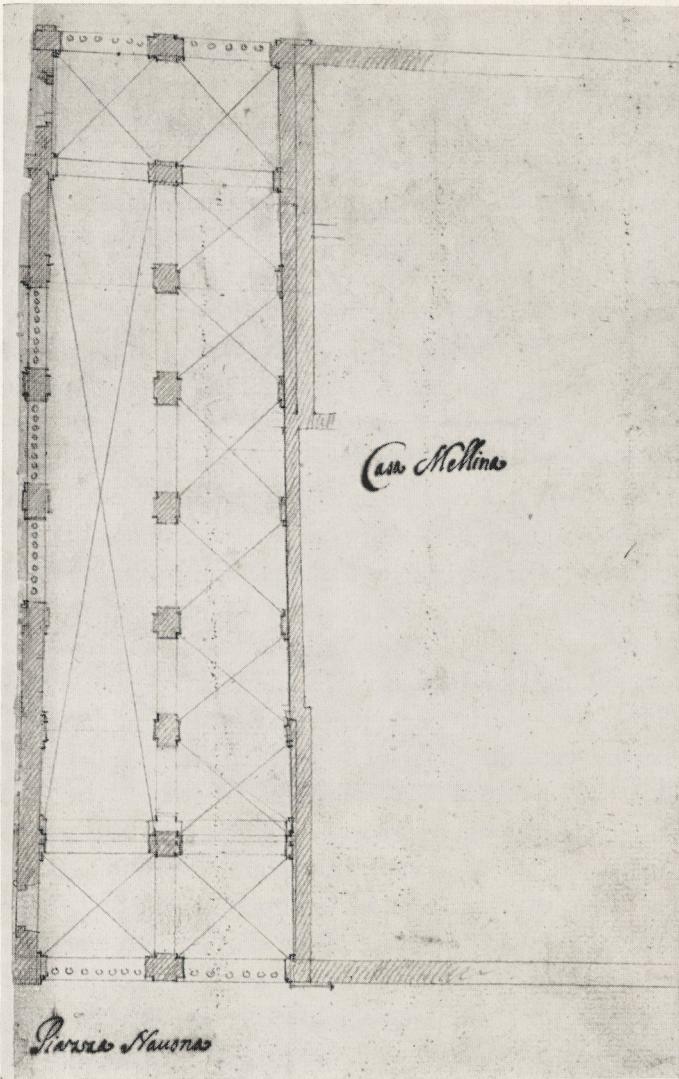
36 Grundriß des piano nobile, Vat.lat. 11258, fol. 182; Thelen 8; Aufriß der Fassade, Vat.lat. 11258, fol. 181; Thelen 9.



3. F. Borromini, Projekt für den Palazzo Pamphilj, Grundriss des Erdgeschosses, Rom, Bibl. Vat.

4. F. Borromini, Projekt für den Palazzo Pamphilj, Grundriss des piano nobile, Rom, Bibl. Vat.

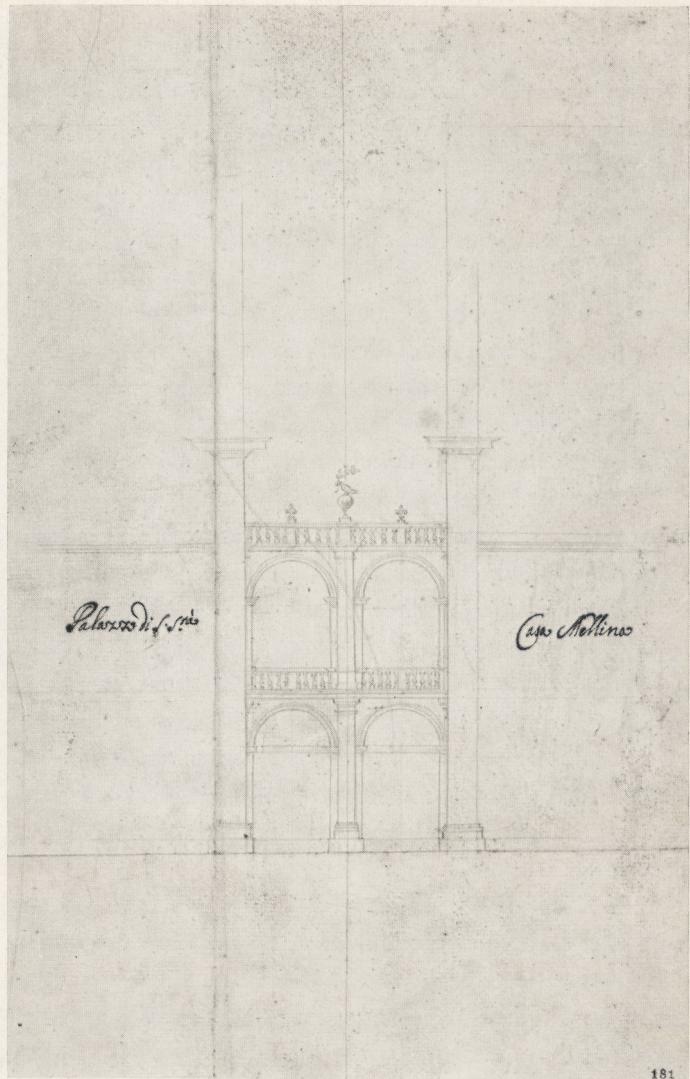




5. F. Borromini, Projekt für den nördlichen Anbau des Palazzo Pamphilj, Grundriß, Rom, Bibl. Vat.

nobile an dieser Stelle, die den Palastgrundriß völlig umorganisiert hätte, verzichtet ist, ist dem Grundriß des piano nobile sowie dem Fassadenuhrif (Abb. 5, 6) nicht ganz klar zu entnehmen. Es ist eine zweischiffige Halle, die sich zwischen Piazza Navona und Via dell'Anima erstrecken sollte. Im Erdgeschoß ist die Funktion eines vicolo, die Rainaldi dem schmalen Areal zugeschrieben hatte, bewahrt: Hier schlägt Borromini einen Durchgang vor. Im piano nobile sieht der Entwurf eine Wandelhalle vor, nach drei Seiten, nämlich gegen Piazza Navona, gegen Via dell'Anima und den zweiten Palasthof geöffnet, gegen Norden an der Wand des Palazzo Mellini geschlossen und von toskanischen Pfeilern unterteilt. Zwei Funktionen sollte der Anbau erfüllen: die offene Wandelhalle ist zugleich Verbindungsgang zwischen vorderem und hinterem Palasttrakt.

Bemerkenswert in Hinblick auf die kommende Planentwicklung ist an diesem Projekt nicht nur die Idee einer die



6. F. Borromini, Projekt für den nördlichen Anbau des Palazzo Pamphilj, Fassade an Piazza Navona, Rom, Bibl. Vat.

gesamte Tiefe des Palastareals durchmessenden offenen Halle, in der Gestalt und Funktion der künftigen Galerie schon vorweggenommen zu sein scheinen, sondern auch die Fassade. Als eine zweigeschossige offene Loggia und bekrönt von der Pamphilj-Taube und den Lilien sollte sich der Anbau an Piazza Navona präsentieren (Abb. 6). Dies bot die Lösung eines schwierigen ästhetischen Problems. Durch die Leichtigkeit seiner Struktur sollte der Anbau die geschlossene Platzwand unterbrechen und zugleich die neue Palastfront mit der Renaissancefassade des Palazzo Mellini verbinden.

Erst ein späterer Entwurf Borrominis (Abb. 7) bringt die für den Fortgang der Planung entscheidende Idee³⁷. In voller Breite ist das Areal im piano nobile nun mit einem

37 Grundriß des piano nobile, Vat. lat. 11258, fol. 172; Thelen 13; beschriftet: *Sala delle 4 Fontane, palmi 65*.

Raum überbaut, für den in dem Palastkomplex Girolamo Rainaldis kein Platz gewesen war: mit einer Galerie! Daß die Idee eines Galeriebaues an dieser Stelle auftritt, entbehrt nicht der inneren wie äußeren Folgerichtigkeit. Zum einen gehört die Galerie zum Raumprogramm des großen römischen Palastes³⁸. Es bleibt erstaunlich, daß Girolamo Rainaldi in seinen Planungen eine solche nicht vorsah³⁹. Borrominis Projekt behebt insofern einen Mangel. Zum andern ist das Auftreten einer Galerie an dieser Stelle ursächlich wohl aufs Engste mit der Grundstückssituation verknüpft. Das lange, schmale Areal zu Seiten des Palastes, das gefüllt werden sollte, bot eine geradezu ideale Voraussetzung. Nachdem scala nobile und offene Wandelhalle nicht die Zustimmung der Bauherren gefunden hatten, konnte die Idee eines Galeriebaues an dieser Stelle geradezu als zwangsläufige Konsequenz erscheinen. Vor allem von dem Projekt einer Wandelhalle über begehbarer Erdgeschoß mußte es in der Vorstellung des Architekten nur mehr ein gedanklicher Schritt zur Galerie sein. Dies um so mehr, als das begehbarer Erdgeschoß Charakteristikum nicht nur zahlreicher französischer Galeriebauten ist, sondern auch in Italien auftritt⁴⁰. Es ist kaum zu leugnen, daß die Galerie zu Seiten des Palastes gleichsam logisch aus der Entwurfsarbeit hervorgeht.

Bereits in seinem Idealprojekt (Abb. 4) hatte Borromini eine Galerie vorgesehen. Die Analyse konnte zeigen, daß er eine präzise und dezidierte Vorstellung von ihrer Rolle im Funktionszusammenhang des Familienpalastes hatte. Da der Galeriebau zu Seiten des Palastes aus Borrominis Entwurfsarbeit mit einer gewissen Folgerichtigkeit hervorgeht, läge es nahe, die Idee ihm zuzuschreiben. Die Frage nach dem Urheber stellt sich aber komplizierter. Bezeichnenderweise hat nämlich die große Palastgalerie im Baupatronat der Familie selbst ein mit der Person des Kardinalnepoten eng verknüpftes Vorspiel. Die Villa Belrespiro, der erste große Repräsentationsbau des Pontifikats⁴¹, besitzt zwei kleine Galerieräume. Sieht man von den völlig verschiedenen Größenordnungen und den grundlegenden funktionalen Unterschieden ab, so erweisen sich die der Errichtung und Ausstattung zugrundeliegenden Vorstellungen als nahe verwandt.

Es kann als typisch für die italienische Sonderform der Galerie angesehen werden, daß sie in der Entwurfsgeschich-

te der Villa genauso wie in der des Palastes an Piazza Navona als Alternative zur Loggia auftritt⁴². Eine Virgilio Spada zugeschriebene Handskizze der geplanten Villa, die in die ersten Monate des Pontifikats zu datieren ist, zeigt im Grundriß eine Loggia von fünf Achsen⁴³. Motive dieses Entwurfs wurden allem Anschein nach von Girolamo Rainaldi und Alessandro Algardi in einem Projekt weiterentwickelt⁴⁴. In ihm ist die Loggia verdoppelt. Da im Obergeschoß Terrassen geplant sind, ist also auf der Sonnen- wie auf der Schattenseite je ein überdeckter und ein offener Wandelgang vorhanden. In der blockhaften Villa, wie sie dann errichtet wurde, sind trotz der Neuartigkeit der Konzeption einzelne Motive aus der vorangehenden Entwurfsarbeit übernommen⁴⁵. Auch das Motiv der Wandelgänge ist nicht aufgegeben. Es sind zwei dem Baublock eingefügte geschlossene Wandelgänge – Galerien! Um größeren Schutz vor der sommerlichen Hitze zu bieten, sind sie, von der Terrassenlage der Villa begünstigt, zur Hälfte in die Erde versenkt und mit sehr kleinen Fenstern ausgestattet⁴⁶. Dominiert schon in der gesamten Villa das Moment der Antikenrekonstruktion, so gilt dies von den beiden Galerien in höchstem Maße. Denn in ihnen scheinen die literarisch wie monumental überlieferten antiken Kryptoportiken rekonstruiert. An diesen orientiert sich die architektonische Form wie die Ausstattungsidee der beiden Räume⁴⁷. So wie die Mehrzahl antiker Kryptoportiken sind sie von einer gedrückten Tonne überwölbt. Da sie wie ihre Vorbilder nur kleine Fenster in der Gewölbezone und im übrigen große geschlossene Wandflächen haben, ist der aus der antiken Literatur geläufige Ausblick in die Natur⁴⁸ fingiert: anstelle der Fenster erscheinen die illusionistischen Landschaftsfresken Giovanni Francesco Grimaldis⁴⁹. Antiken Dekor rekonstruiert auch die Ausstattung des Gewölbes. Wie im Cinquecento der Stuckdekor der Villa Madama oder Villa

42 Zum engen Zusammenhang zwischen Galerie und Loggia mit Beispielen Prinz, 22f.; Büttner, 124ff.; dazu Scamozzis Bemerkung über die Galerien: «...le proporzioni loro si cavano dalle loggie; ma sono alquanto meno aperte di esse...», V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, I Venedig 1615, 305.

43 Vat.lat. 11258, fol. 15; Thelen, 2g.

44 Vat.lat. 11257, fol. 201v/202r; Thelen, 2h.

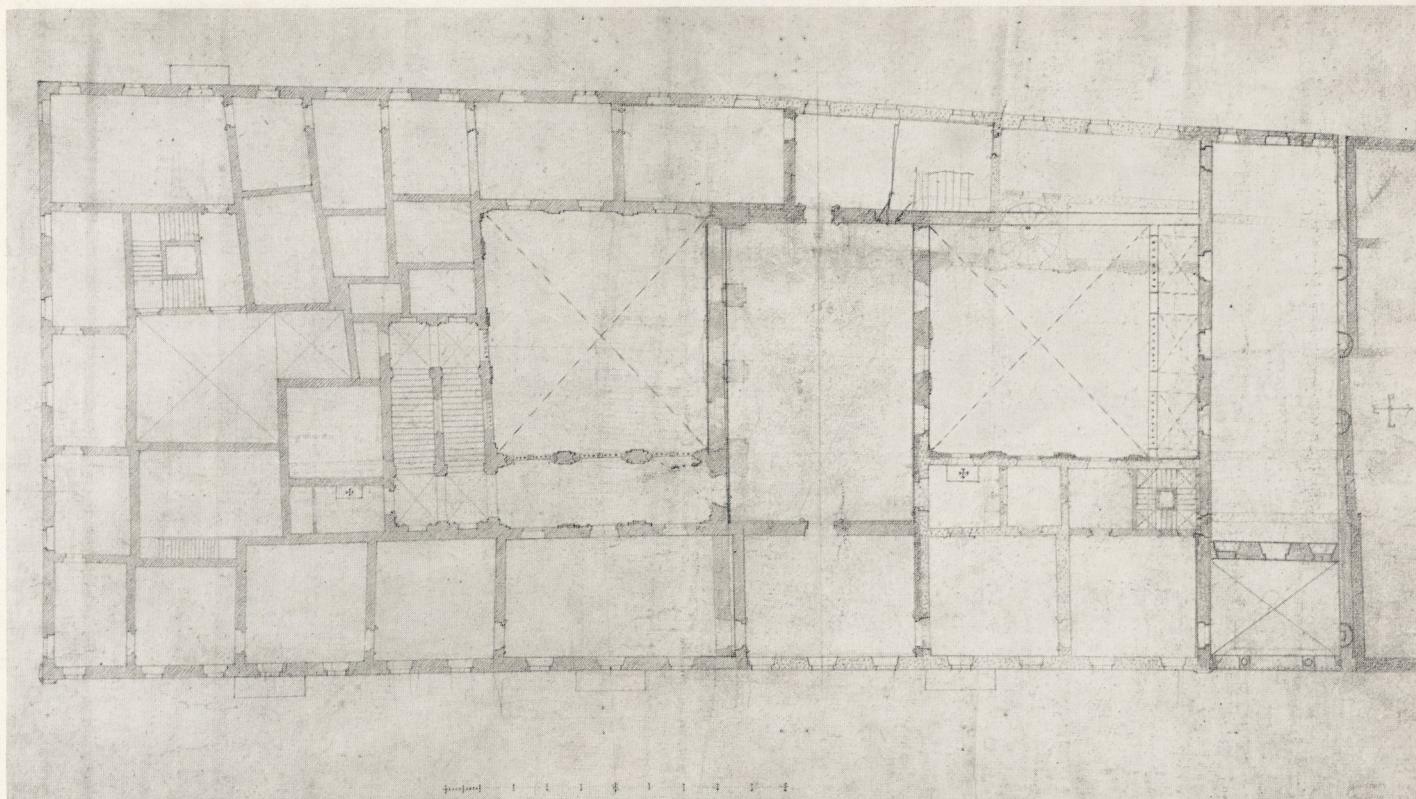
45 Grundriß in: A. SCHIAVO, *Villa Doria Pamphili*, Mailand 1942, Abb. 44.

46 s. u. Anm. 47; zur Belichtung der Villengalerien vgl. V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, I Venedig 1615, 329.

47 Raggio, 4f., verweist in Anschluß an eine Bemerkung Belloris auf Kryptoportiken der Villa Hadriana in Tivoli; zur Herkunft der Galerie aus dem Kryptoportikus V. HOFFMANN, Rez. von: W. Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, in: *Architectura* 1 (1971), 102ff.; zu Kryptoportikus und Galerie Büttner, 132ff.

48 Prinz, 57, mit Nachweis der Pliniusstelle, ebenso Büttner, 132f.

49 Raggio, Abb. 4; Garms, 996.



7. F. Borromini, Projekt für den nördlichen Anbau des Palazzo Pamphilj, Grundriss des piano nobile, Rom, Bibl. Vat.

Lante, so orientieren sich die zwischen April und Oktober 1646 ausgeführten neocinquecentesken Stukkaturen Alessandro Algardi an Dekorationssystemen der Kaiserzeit⁵⁰.

Wie die gesamte Villa, so spiegelt das Ausstattungsprogramm der beiden Galerien einerseits die neue Würde des Patrons, des zweiundzwanzigjährigen Kardinalnepoten Camillo Pamphilj, und anderseits die – zumindest in den pseudohistorischen genealogischen Spekulationen – bis in die Vorzeit zurückreichende Herkunft der Gens Pamphilia⁵¹. Hinweis auf den mythischen Ahnherrn der Familie und direkte Allusion auf Person und Rolle des Neffen verknüpfen sich in den Herkulesszenen. Während Darstellungen wie die des Herkules am Scheidewege⁵², das alte Thema der *immagini della virtù* wiederholen, während die Taten des Herkules in Latium die mythische Vorzeit evozieren, in der die Frühzeit der Gens Pamphilia gesehen werden konnte, ist Herkules, der Atlas das Himmelsgewölbe tragen hilft, ein geläufiges Motiv der Nepotenikonographie,

ein Bild Camillo Pamphiljs, der seinem Onkel die Last des Pontifikats tragen hilft⁵³.

Altrömische Virtus und mit dieser die Romanitas und Antiquitas der Familie, die in ihrem pseudohistorischen Stammbaum keinen Geringeren als Numa Pompilius und eine Reihe hoher römischer Magistrate hat, ist in der Gallerie mit den Darstellungen der *costumi dei Romani* das Thema⁵⁴. Wie schon Bellori darlegt, spielen sie auf die Taten und Ideale des Neffen an⁵⁵. Während in der Mitte des Gewölbes Apoll, Minerva und Justitia seine Aktivität in Poesie, Wissenschaft und Jurisprudenz feiern, ist die Regierung des Kirchenstaats in Vokabeln der Kaiserzeit übersetzt, in Siege, Triumph, Tempel, Bögen, Mausoleen und Medaillen. Bezeichnenderweise waren die beiden Galerien nicht

50 Raggio, 8ff., mit Vergleichen.

51 Zu den zugrundeliegenden pseudohistorischen genealogischen Spekulationen s. unten S. 249.

52 Raggio, Abb. 22.

53 Raggio, Abb. 6; zu dem Motiv C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Rom 1967, 17ff.; in der Pamphilj-Panegyrik der Topos von Atlas und Herkules bezogen auf Camillo etwa in der Canzone des Antonio Carracci in: *Degli Allori d'Eurota, poesie di diversi all'Eccelleniss. Sig. Principe D. Camillo Pamphilio, Raccolte dal Cavalier GIROLAMO BRUSONI*, Venedig 1662, 76.

54 Raggio, Abb. 4, 31a, 31b, 33a, 33b.

55 G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, 472.

nur Aufstellungsort einer Reihe antiker Statuen aus dem reichhaltigen Antikenbesitz Camillos. Er ließ auch die Büste seines Vaters Pamphilio von Alessandro Algardi hier aufstellen⁵⁶. Summiert man diese Ausstattungsmotive, so zeigt sich auf kleinem Raum eine erstaunliche und in Hinblick auf die große Palastgalerie beispielhafte Komplexität der Funktionen. Das Moment der Erholung, der archäologischen wie historischen und mythologischen Bildung, des ästhetischen Genusses und der moralischen Exemplifikation verbindet sich mit dem der rühmenden Präsentation des Hausherrn und seiner Familie. Es ist eine Ahnen-, Ruhmes- und Kunstmuseum in einem⁵⁷. Man geht kaum fehl in der Annahme, daß bei der Errichtung und Ausstattung der großen Palastgalerie an Piazza Navona eine grundsätzlich ähnliche Tendenz sichtbar werden wird.

Welche Überlegungen bei dem Galerieprojekt im Hintergrund gestanden haben dürften, enthüllt eine Notiz am unteren Rand der Projektzeichnung Borrominis (Abb. 7). Sie lautet: „Sala delle 4 fontane, palmi 65.“ Die sala delle quattro fontane, deren Breite hier offenbar zum Vergleich angegeben wird, ist nichts anderes als der große Mittelsaal des Palazzo Barberini. Mit diesem größten Saal im Familienpalast der Vorgängerfamilie wird das Galerieprojekt also verglichen. An ihm soll – so kann man wohl interpretieren – das Unternehmen gemessen werden. Interessant ist an diesem Vergleich nicht nur die deutlich anklingende Konkurrenz zu den Barberini, sondern die hier sichtbar werdende Gleichsetzung von Galerie und sala grande.

Dem Zwang der Umstände entsprechend liegt die Galerie exzentrisch an der Nordflanke des Palastes. Anders als in dem Erweiterungsprojekt mit Ovalhof (Abb. 4) liegt sie nun fernab von der scala nobile. Will der Besucher des Palastes sie erreichen, so hat er, von der scala nobile durch eine Loggia die sala in der Mitte des Palastes betretend, noch eine lange Flucht von Repräsentationsräumen zu durchschreiten. Es ist auf den Zufall der räumlichen Verhältnisse zurückzuführen und zugleich charakteristisch, daß die Galerie parallel zur sala grande und von dieser durch den zweiten Palasthof getrennt liegt. Sie übertrifft sie an räumlicher Ausdehnung und wird sie bei weitem durch ihre Ausstattung übertreffen. Schon der Grundriß scheint anzukündigen, daß sie Funktionen der sala grande an sich ziehen

wird⁵⁸. Man muß die Modernität des Entwurfs betonen: Ein zweites Zentrum der Repräsentation ist hier dem Funktionszusammenhang des Palastes angefügt. Wiederum sind sala grande und Galerie Alternativen der Repräsentation.

Noch durchmißt die Galerie in dieser – der vorletzten – Phase der Projektierung nicht die gesamte Tiefe des Palastareals. An Piazza Navona ist ihr noch eine Loggia vorgelagert. Im übrigen sind jedoch die Achsen der Türen, Fenster und Nischen des langgestreckten Raumes, diktirt von der Notwendigkeit mehr oder minder axialer Bindung an die beiden Palastflügel und den Hof, schon so festgelegt wie im Bau. An den beiden Stirnwänden sind drei Öffnungen vorgesehen. Die südliche Längswand sollte sich mit drei Fenster- oder Türöffnungen zum Hof öffnen⁵⁹. Ihnen sollten an der an den Palazzo Mellini stoßenden Nordwand halbrunde Nischen entsprechen.

Von hier war es nur mehr ein Schritt zu der endgültigen Lösung, die Trennungsmauer zwischen Galerie und vorgelagerter Loggia niederzulegen und den langgestreckten Raum die gesamte Tiefe des Areals zwischen Piazza Navona und Via dell'Anima einzunehmen zu lassen (Abb. 8). Nun erst dringt die Galerie sozusagen bis an die Platzfront vor und trifft dabei auf die in ihrer Gestalt schon feststehende Loggienvfassade. Erst in einem letzten Schritt der Entwurfsarbeit sind Galerie und offene Loggia zusammengewachsen. Das Ergebnis ist eine Gestalt, die in der Geschichte der Galerie als Typus ungewöhnlich ist: Beide Stirnwände sind weitgehend in dreiteilige Fensterflächen aufgelöst. Zwar ist die architektonische Akzentuierung der Stirnwände gangartiger Galerien nichts Neues⁶⁰. So können die Innenfassaden aus der nicht seltenen Funktion der Galerien als Verbindungsgänge folgen. Ungewöhnlich jedoch ist ihre Durchlichtung. Die Tendenz zu möglichst großer Längenerstreckung ist der Galerie als Typus inhärent. Doch war eines der auslösenden Momente für den Plan, die Trennungswand fallen zu lassen und den Galerieraum die gesamte Tiefenerstreckung des Palastes einnehmen zu lassen,

58 Ähnlich zu den Galerien Sacchetti und Ruccellai Prinz, 59.

59 Adi 4. Maggio 1646. Cong. ne quinta.

Si discorse di far la Guardarobba sotto la Gallaria ma che non arrivasse in Piazza Navona lasciando ivi spazio p. una loggia scoperta, così p. dare tal comodità alla Guardarobba, come p. che restasse un poco di ... fra li Palazzi Pamphilj, e Mellino.

Fu detto che p. andare in Guardarobba poteva servire la scala nova contigua alla sala grande, dando i doi mezzanini intermedij fra la scala e la Guardarobba p. servitio della med.a Guardarobba.

Seitlicher Zusatz: *SSta. non approvò la loggia scoperta.*

Vat. lat. 11258, fol. 153v; vgl. Fasolo, 307. Zur guardarobba unter der Galerie Eimer, 330.

60 Etwa Mantua, Galleria dei Mesi; Rom, Galleria delle Carte geografiche; Sabbioneta, Galleria degli Antichi; Prinz, 26f., 47ff., 52f., Abb. 11, 43, 48.



8. Galleria Pamphilj, Innenansicht

zweifellos auch die Möglichkeit wirkungsvoller Belichtung gewesen. Die Lage der Galerie im engen Verband des piano nobile eines städtischen Palastorganismus hatte den Nachteil mangelhafter Belichtung mit sich gebracht. Von den beiden Längswänden konnte die nördliche an den Palazzo Mellini anschließende nicht durchfenstert werden; auch von den sechs Nischenöffnungen der südlichen Längswand konnten nur drei durch Fenster zum Hof geöffnet werden. Die ungewöhnliche, in der Tradition der Galerie als Bauotypus kaum vorgebildete Gestalt der Galleria Pamphilj ist nicht zuletzt auch ein Produkt der Umstände⁶¹.

Zahlreiche Analogien in römischen Palästen hat hingegen ihre exzentrische Lage. Als bezeichnend für diese Situation und als stellvertretend für eine ganze Gruppe römischer Palastgalerien mag die Galerie des Palazzo Mattei di Giove angesehen werden, die dem Palast in den Jahren 1613–1616 angefügt wurde⁶². In ihrer vom Palast her gesehen exzentrischen Lage, die den Ausblick nach beiden Seiten erlaubt, ist das Moment der Erholung und Muße ebenso als bestim mend greifbar wie in den Motiven des Deckendekors, während in den Hauptbildern der Decke das Moment moralischer Exemplifikation sichtbar wird. Borromini selbst hat fast gleichzeitig mit der des Palazzo Pamphilj eine Galerie in ähnlicher Lage gebaut: die des Palazzo Falconieri, die im Gartentrakt liegt⁶³.

Daß die Lage der Galerie auf den Palast bezogen nicht nur exzentrisch ist, sondern daß sie diesem überhaupt als Anbau hinzugefügt wurde, ist kein Zufall. Die Galleria Pamphilj teilt diesen Zug mit einer ganzen Klasse von Galerien, die – vor allem in ihrer außeritalienischen Vorgeschichte, jedoch auch in italienischen Monumenten – dem Palastblock nicht eingefügt, sondern selbständige Baukörper sind⁶⁴. Auch im römischen Palastbau ist die Galerie häufig dem Verband nur locker eingegliedert und nicht selten Ergebnis eines Anbaus⁶⁵. Als selbständiger Baukörper von großer Längenerstreckung ist etwa die Galerie der Villa

Medici an den Villenkörper herangeschoben⁶⁶. Sie liegt im Gartenparterre, doch kommt durch die Lage der Villa am Abhang ihre Stirnseite neben dem piano nobile der Villenfassade zu liegen. Durch den Zufall dieser Situation ergibt sich bei allen sonstigen Unterschieden von außen gesehen eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Galleria Pamphilj: auch diese ist mit ihrer Stirnseite der Fassade des Palastes angefügt; auch sie öffnet sich dort in einem Balkon, der über einem rustizierten Sockelgeschoß erscheint.

Hingegen muß die stark akzentuierte Tiefenwirkung der Galleria Pamphilj besonders betont werden. Sie ist auf römischem Boden nicht allzu häufig. Eines der frühesten Beispiele monumentalen Ausmaßes für diese Klasse langgestreckter Galerien war die vor dem Salone des Palazzo dei Penitenzieri, die bereits vor 1563 erbaut worden sein muß⁶⁷, weit übertroffen an Länge allerdings durch die tonnengewölbte Galleria delle Carte geografiche, in die Gregor XIII. einen Teil des zweiten Geschosses des westlichen Belvederkorridors verwandelt hatte⁶⁸. Von beträchtlicher Längenerstreckung ist auch die anscheinend noch zum Kernbau des Kardinals de Medici gehörende Galerie des Palazzo Giustiniani⁶⁹. Häufiger ist jedoch die Tendenz zu saalartiger Wirkung⁷⁰. Sie äußert sich nicht allein in ausgewogenen Proportionen, sondern auch in der gleichartigen Behandlung und Gliederung sämtlicher vier Wände, die eine räumliche Ausrichtung auf die Schmalseiten hin verhindert. Von saalartiger Wirkung ist etwa die Galerie des Palazzo Rucellai⁷¹. Den Eindruck eines länglichen Festsaals vermittelt die um 1574 durch Giacomo della Porta erbaute flach gedeckte Galerie des Palazzo Sacchetti⁷². Von ausgewogener Raumproportion ist auch ein so berühmtes Exempel einer römischen Galerie wie die des Palazzo Farnese⁷³.

Es ist bemerkenswert, wie scharf Borrominis räumliche Vorstellung sich von dieser saalartigen Tradition absetzt. Längs- und Stirnseiten sind als Gegensätze gefaßt. Wie auf ein Ziel fluchtet das Tonnengewölbe ohne Stichkappen über dem unverkröpft durchlaufenden Gesims auf die beiden Stirnseiten des Raumes. Es ist die Wölbform selbst, die die Tiefenwirkung mit einer Entschiedenheit unterstreicht, die in der römischen Baukunst selten ist⁷⁴. In der Großzahl

61 Die Belichtung der Galleria Pamphilj von ihren Stirnseiten hat nach Büttner, 157f., ihre Quelle in dem von der Fassade zum hinteren Hof führenden portego des venezianischen Palastes, in dem seit dem späten 16. Jahrhundert bisweilen Galerien eingerichtet wurden. Die Entstehungsgeschichte des Motivs an dieser Stelle aus einer der Galerie vorgelagerten Loggia begünstigt diese Ableitung nicht unbedingt. Galerieraum und Serliana an der Stirnwand scheinen erst nachträglich zusammengewachsen.

62 G. PANOFSKY-SOERGEL, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in: *RömjKg* 11 (1967/68), 142ff.

63 Frey, 64; Hempel, 51, Anm. 1.

64 s.o. Anm. 31.

65 Vgl. Frommel, 1, 79; zur Einbindung der Galerie in den Palastgrundriß als italienischer Sonderform unter Hinweis auf Serlio Prinz, 9f., 21f., 39f.; Büttner, 151f.

66 Prinz, 50f., Abb. 44ff.

67 Frommel, 1, 79, Taf. 191a; Prinz, 28ff.

68 Prinz, 48; Büttner, 137.

69 I. TOESCA, Note sulla storia del Palazzo Giustiniani a S. Luigi dei Francesi, in: *BollArte* 12 (1957), 296ff.

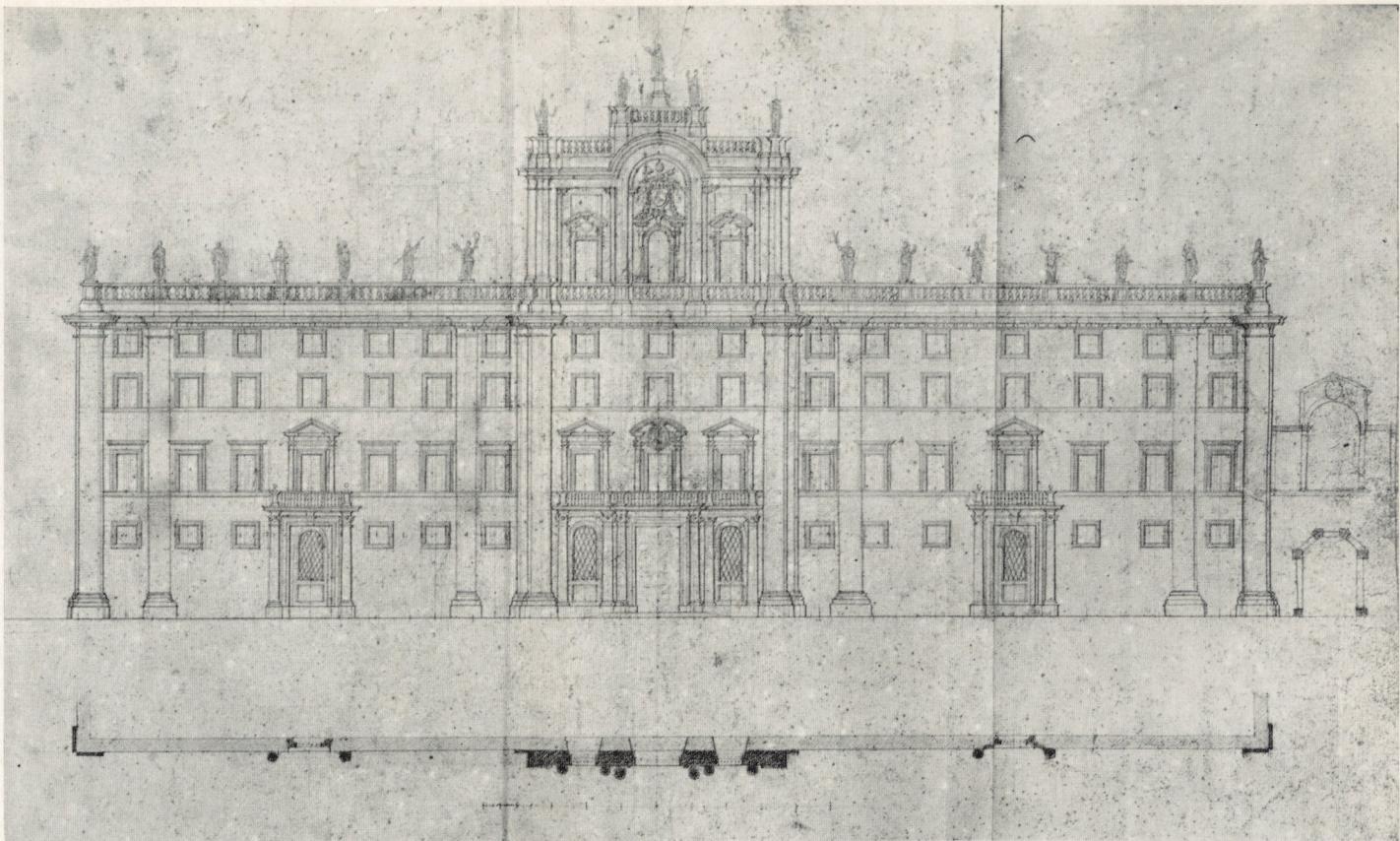
70 Dazu v.a. Büttner, 155f.

71 Prinz, Abb. 41; Büttner, 155.

72 Prinz, 29f.

73 Prinz, 22ff.; Büttner, 155f.

74 Frey, 63ff.



9. F. Borromini, Projekt für die Fassade des Palazzo Pamphilj an Piazza Navona mit nördlichem Anbau, Rom, Bibl. Vat.

der Fälle sind die Gewölbe römischer Galerien nicht allein durch Stichkappen gegliedert, sondern auch gegen die Stirnseiten abgewalmt und wirken damit der Tiefenwirkung entgegen, wie die Galerien Ruccellai, Giustiniani oder Farnese⁷⁵ zeigen. Borrominis Verfahren ist umgekehrt. Die Tonne läuft gegen die Stirnwand, ein Motiv, das er noch unterstreicht, indem er die Gesimse an der Stelle des Zusammentreffens in eine Volute stoßen läßt (Abb. 16). Die Gestalt der Tonne hatte nicht von Anfang an festgestanden. Girolamo Rainaldi war der Meinung gewesen, daß man die aufgehende Mauer niedriger, die Tonne aber halbkreisförmig ausführen solle. In der congregazione vom 17. Mai 1646 wurde jedoch festgelegt, die Höhe der Galerie bis zum Kämpfer gleich ihrer Breite, die Tonne dagegen um ein Drittel niedriger als einen vollen Halbkreis zu halten⁷⁶. Wie

die Galleria Giustiniani⁷⁷, die kleine Galerie des Palazzo Capo di Ferro⁷⁸ und eine Reihe anderer Beispiele zeigt, hat das gedrückte Gewölbe in römischen Galerien seine Tradition. Borromini selbst verwendet es in der Galerie des Palazzo Falconieri⁷⁹. Ob in dieser Wölbform ein mehr oder minder bewußter Rückbezug mancher römischen Galerie

Fu discorso sopra la faccia verso la strada dell'anima et ordinato che se ne facesse disegno.

Vat.lat. 11258, fol. 155; vgl. Frey, 71; Fasolo, 308.

Mit der Höhe des Gewölbes beschäftigt sich auch das mit *fabrica di Piazza Navona* betitelte Schriftstück in Vat.lat. 11258, fol. 158:

... l'Altezza della Gallaria sopra al suo mattonato, sino al mattonato di sopra a essa, sarranno p.mi 43, cominciando col piano delle cammere, che sono sopra alle cammere del piano nobbile et per essere detta gallaria longa e svelta, si potrà dare alla sua volta p. 12 di sesto essendo che l'agetto della cornice che gli fa imposta, ne coprirà buona parte
Vgl. Fasolo, 309.

Überlegungen zur Höhe der Remisen unter der Galerie:

Adi 11 Maggio 1646 Cong.ne sesta

...

fu discorso sopra l'altezza delle rimesse, e mezzanini

Vat.lat. 11258, fol. 154; vgl. Fasolo, 307.

77 s.o. Anm. 69.

78 Prinz, 19ff., Abb. 5.

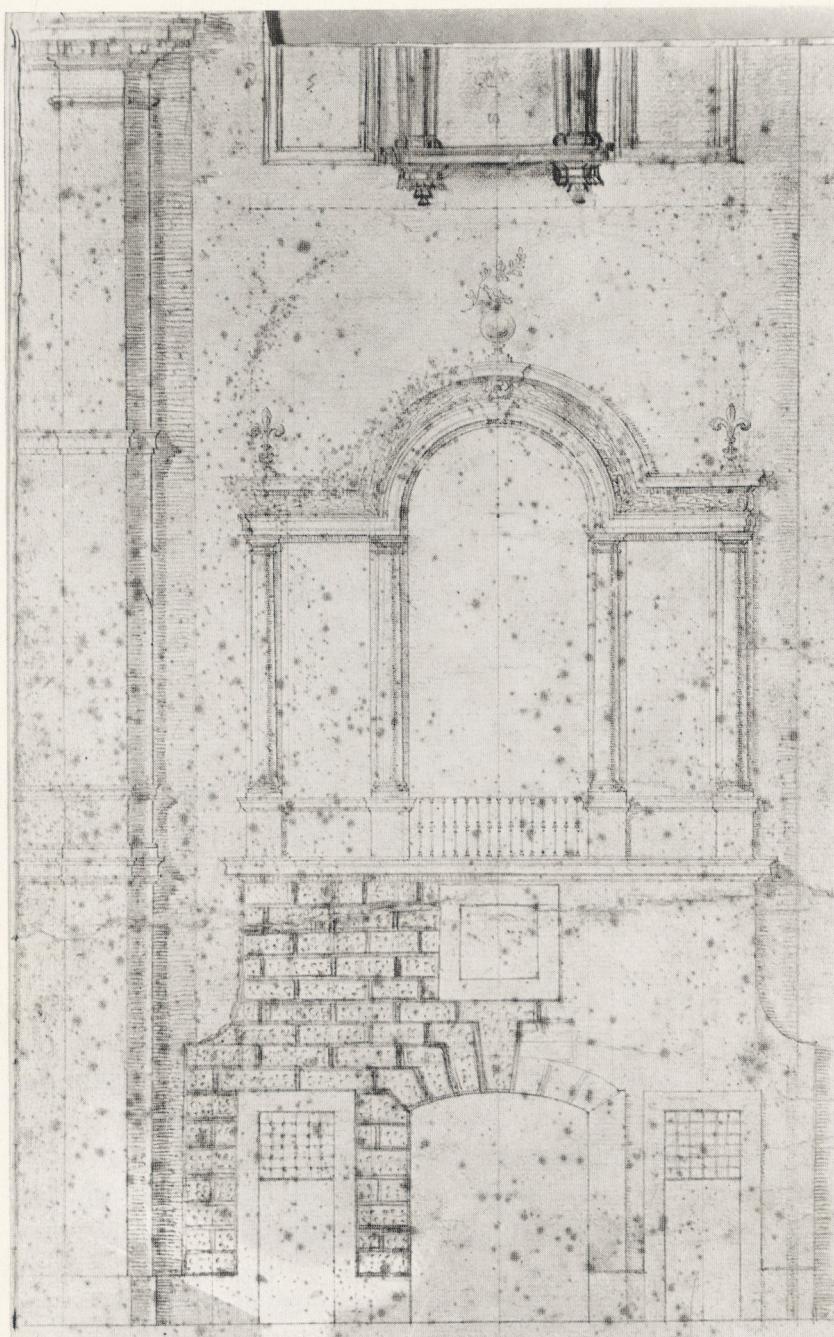
79 s.o. Anm. 63.

75 s.o. Anm. 69, 71, 73.

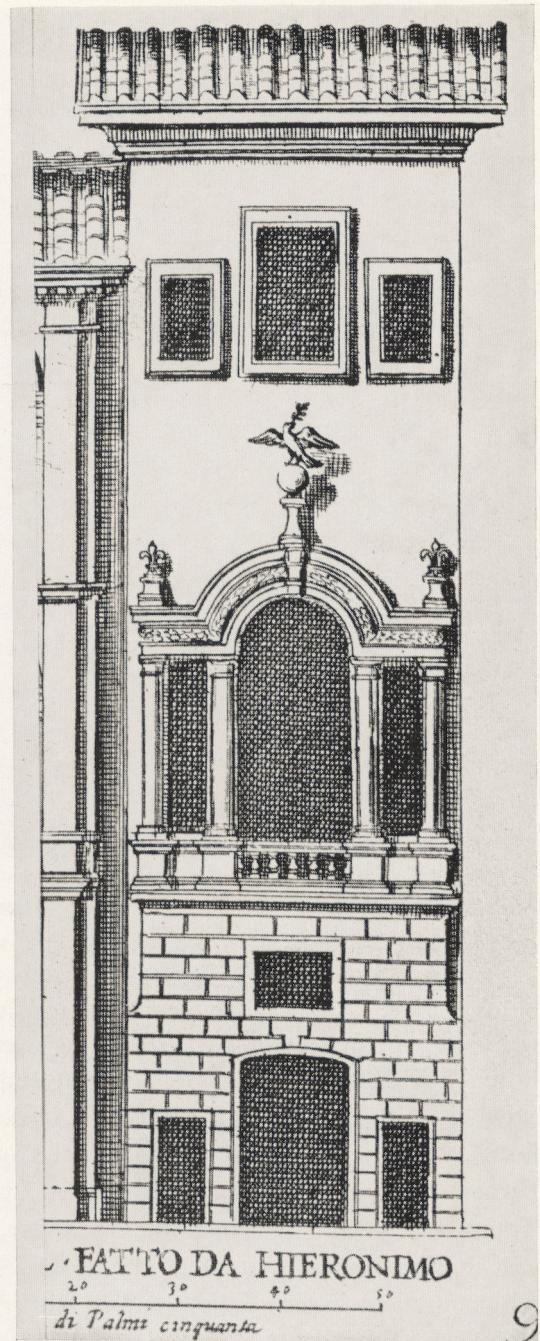
76 Adi 17 Maggio 1646. Cong.ne settima.

...sicome furono approvate i moderi della cornice della sala, e Gallaria fu detto che la volta della Gallaria non si eresse più che il terzo di sesto, restando il dritto alto quanto la larghezza della gallaria, sebene il Rainaldi haveva proposto darli maggior sesto, e minor dritto

fu anco detto di porre nella volta della gallaria travi di ferro dove le muraglie melline apperissero debole



10. F. Borromini, Aufriß der Galeriefassade an Piazza Navona, Wien, Albertina



11. P. Ferrerio, Galeriefassade an Piazza Navona, Ausschnitt

auf antike Kryptoportiken gesehen werden kann, mag da hingestellt bleiben.

Nicht unwesentlich zur Gerichtetetheit und gangartigen Wirkung des langgestreckten Raums trägt der Verzicht auf architektonische Gliederung der Wandflächen durch Pilaster oder Felderteilung bei. Durch die eigentümlichen räumlichen Verhältnisse war Borromini gezwungen, Tür- und Fensteröffnungen der südlichen Längswand und die ihnen entsprechenden Nischen der Nordwand in unregelmäßiger Folge anzubringen. Es dürfte damit zusammen-

hängen, daß er auf eine architektonische Gliederung der Wände verzichtete. Ob dabei auch schon der Gedanke an eine künftige Ausstattung⁸⁰ der Wände mit Gemälden, Gobelins, Statuen und dergleichen eine Rolle spielte, ist nicht zu klären. Als einzige Gliederung sind in unregelmäßigen Intervallen die selbständigen Kleinarchitekturen der Fenster-, Tür- und Nischenumrahmungen vor die neutrale Wandfläche gesetzt. Gerade diese weitgehend vom Zufall

80 s. S. 244.

der räumlichen Verhältnisse diktierte freie Rhytmik scheint aber die Tiefenwirkung des Galerieraums noch zu steigern. Die zwölf Umrahmungen sind einheitlich gestaltet⁸¹. Eine Ovalnische im Scheitel bietet Platz für ein traditionelles Ausstattungsmotiv, eine Serie von Kaiserbüsten. Die beiden Rahmenpaare zu Anfang und Ende der Galerie nehmen auf die in unmittelbarer Nähe befindlichen Stirnwände Bezug. Mit Rücksicht auf die reich gestalteten Serliane sind sie einfacher, ohne vorkragende gesprengte Giebel.

III

Die Fassade des nördlichen Palastanbaues stand in ihrer Gestalt nicht von Anfang an fest. Doch ist auch hier die Folgerichtigkeit der Entwurfsarbeit Borrominis unverkennbar. Bereits das Vorprojekt, in dem der Galerie noch eine Loggia vorgelagert ist⁸², artikuliert, wie ein Fassadenaufriß Borrominis (Abb. 9) mit einer Reihe von Änderungsvorschlägen für die Fassade Rainaldis zeigt⁸³, das für die Endfassung der Galeriefassade entscheidende Motiv: den Kontrast zwischen dem der praktischen Nutzung dienenden Erdgeschoß und dem der Repräsentation gewidmeten piano nobile. Die Zeichnung ist an dieser Stelle schematisch und nicht ausgearbeitet, so daß über diese Frühform der Galeriefassade keine restlose Klarheit zu gewinnen ist. Im Erdgeschoß, das offensichtlich bereits als Wagenremise vorgesehen ist, ist eine Einfahrt mit Quadereinfassung zu erkennen. Die darüber liegende Loggia ist in voller Breite mit einer Serliana zum Platz hin geöffnet. Fast ist es so, als hätte Borromini das bedeutungsvolle Motiv, das er in einer Reihe von Varianten als Bekrönung des Palastes vorschlug⁸⁴, hier an anderer Stelle doch noch verwirklichen wollen. Die Serliana ist offensichtlich dorisch, von einem Wappen bekrönt, die Archivolte übergebelt. Eine Überdachung des Anbaus ist der Zeichnung nicht zu entnehmen.

Als in der letzten Phase der Planentwicklung der Galerie Raum bis an die Piazza Navona herangeführt wird und die davor geplante Loggia in ihm aufgeht, bleibt ihre Front bestehen und wird zur Galeriefassade. Die Serliana wird zum Galeriefenster. Sie wird etwas verengt und verglast. Borrominis Entwurf scheint nicht die volle Zustimmung des Papstes gefunden zu haben, da dieser am 7. Juni 1646 einen

neuen anforderte⁸⁵. Im definitiven Entwurf (Abb. 10)⁸⁶ ist der Kontrast der beiden Geschosse scharf ausgeprägt. In voller Klarheit reproduziert die Galeriefassade (Abb. 11) nun das aus der römischen Hochrenaissance geläufige Schema, das den funktionalen Kontrast beider Geschosse architektonisch faßt, beispielhaft im Palazzo Caprini⁸⁷, der Zeca⁸⁸ oder dem Palazzo Caffarelli-Vidoni⁸⁹ verwirklicht: das Bottegengeschoß als rustikaler Sockel des geschmückten piano nobile. Wie diese exemplarischen Fassaden des Cinquecento, so lebt auch Borrominis Galeriefassade in ihrer endgültigen Fassung von dieser scharfakzentuierten Dichotomie ihrer Bestandteile. Das Sockelgeschoß, in dem die Wagenremise liegt⁹⁰, ist zur Gänze rustiziert. Über diesem rustikalen Sockel erhebt sich um so wirkungsvoller das Galeriefenster in Form einer monumentalen Serliana⁹¹. Mit

85 7 Giugno Congr. 8., giovedì

Fu d'ord.e di N.S. ordinato nuovo disegno per il finestrone della Galleria
Vat.lat. 11258, fol. 155 v; vgl. Frey, 74; Fasolo, 308.

Il finestrone della Galleria del Palazzo di Navona si è scandagliato ch'importa circa sc. 370 di moneta cioè, solo l'opera di scarpello il qual'fa faccia dentro, e fuori dal piano dell'i Capitelli a basso, et dal piano dell'i Capitelli in su, fa faccia solo per di fora, che in questo modo si è scandagliato come sopra in sc. 370 che soluto far fare mostra al detto finestrone per di dentro dell'i Capitelli su conforme che fuori importarà, quel più, che sarà, circa sc. 90 di moneta
e poi vi sono li fregi il festone di lauro, che si dovranno fare di stucco
Ebenda, fol. 156.

86 Aufriß der Galeriefassade Wien, Albertina, Arch. Zeichn. Rom 1125a; Frey, 69; im Sockelgeschoß zwei Varianten der Tormrahmung, im zweiten Obergeschoß Entwurf für ein später mit einfacherer Umrahmung ausgeführtes dreiteiliges Fenster. Das ursprüngliche Aussehen der Galeriefassade überliefern u.a.: P. FERRERIO, *Palazzi di Roma de'più celebri architetti*, Rom 1655, 1, I, Taf. 9; Domenico Barriere in seinem Stich der Piazza Navona mit der Osterprozession 1650 (Ravaglioli, 48); Lieven Cruyl in seiner Zeichnung: *Templum S. Agnetis in Foro Agonali*, Rom, Museo di Roma (Ravaglioli, 49); Lieven Cruyls bei G.B. de Rossi 1666 verlegter Stich: *Prospectus Fori Agonalis* (Ravaglioli, 50); G.B. Falda bei Gio. J. Rossi verlegter Stich: *Prospetto della nobile Piazza Navona...*

87 Frommel, 2, 80ff., Abb. 32.

88 Ebenda, 2, 30ff., Abb. 15.

89 Ebenda, 2, 53ff., Abb. 25.

90 s. G.B. Molas Aufmessung von Alt-S. Agnese mit den angrenzenden Gebäuden vom November 1651, Erdgeschoß, Wien, Albertina, Arch. Zeichn. Rom 53; Eimer, 56, Abb. 14, mit der Aufschrift: *remessa di carozze sotto la galleria del Palazzo di N.S.*; die dahinter liegen Räume enthielten weitere Remisen und einen Vorratsraum.

91 Geschichte des Motivs bei Franco s. v. Serliana, in: *Enciclopedia Italiana* 31, Rom 1949, 442f.; R. WITTKOWER, Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classical Architecture, in: *Warburg Journal* 6 (1943), 154f.; Sr. WILINSKY, La Serliana, in: *BollPalladio* 7 (1965), 115ff.; ders., La Serliana, ebenda, 11 (1969), 399ff.; zu Funktion und Bedeutung des Motivs ebenda, 400, v.a. P.L. ZOVATTO, La pergola paleocristiana del sacello di S. Prosdocimo di Padova e il ritratto del Santo titolare, in: *RivArchCrist* 34 (1958), 152ff.

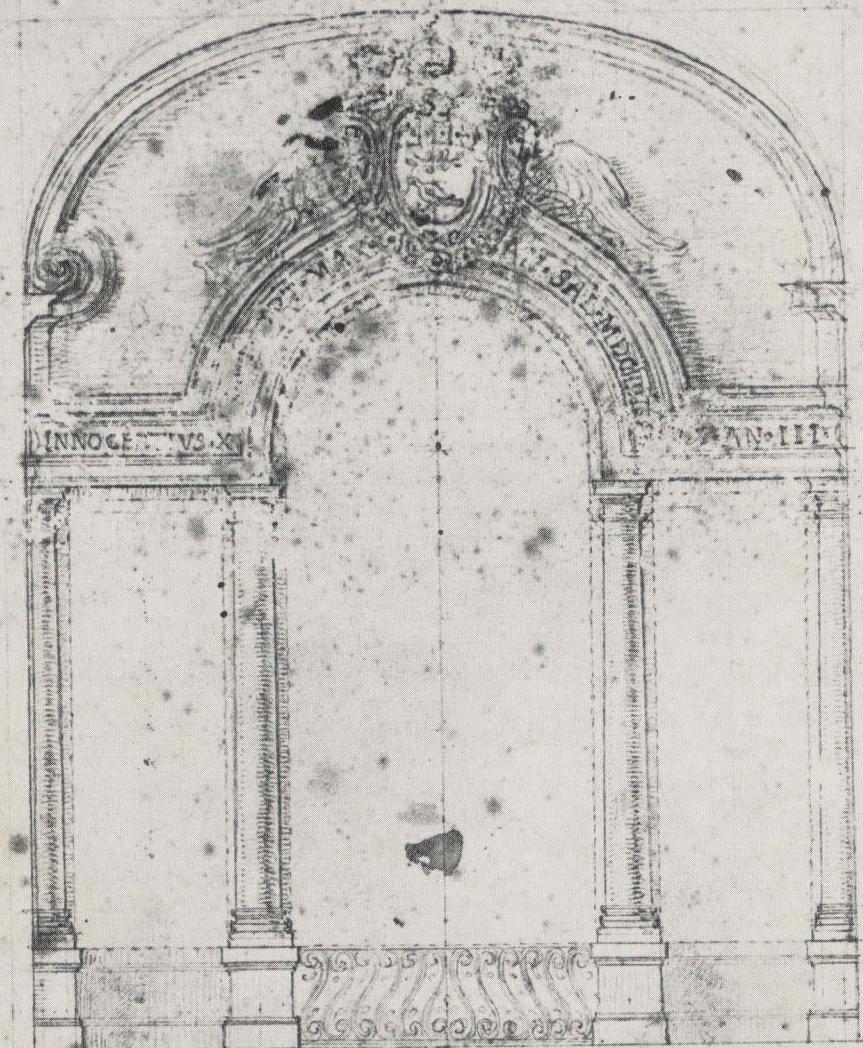
81 Aufrißentwurf für eine seitliche Türe der Galerie (?) Wien, Albertina, Arch. Zeichn. Rom 1119; Frey, 69. Abb. 38.

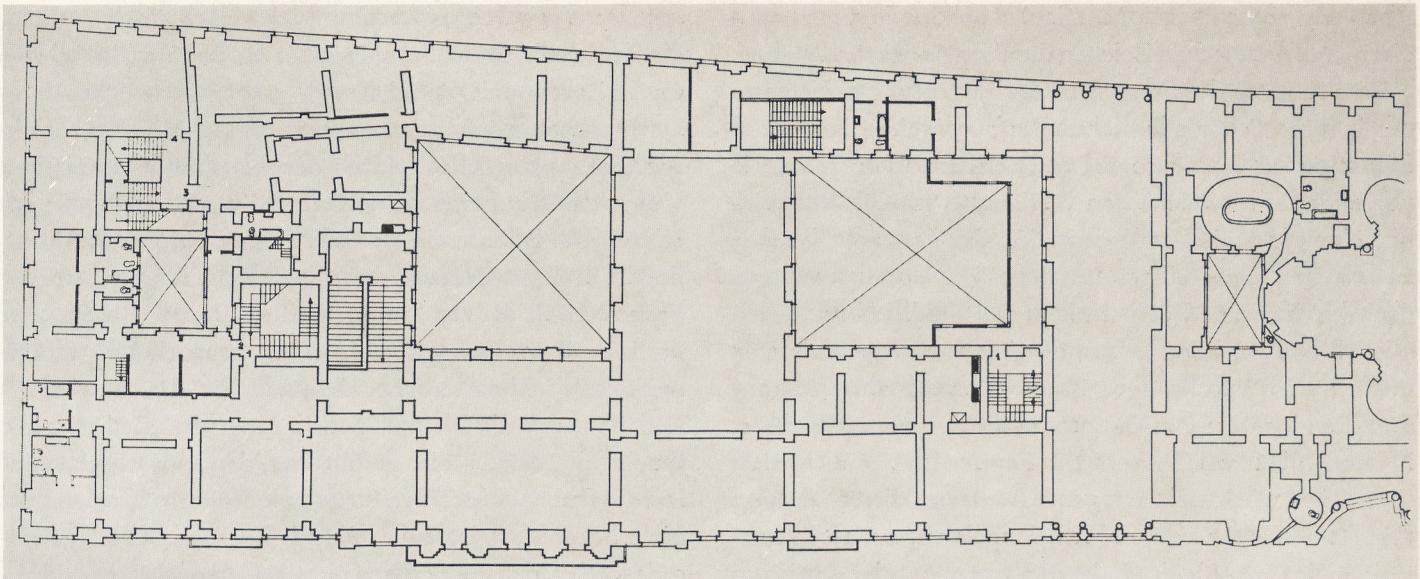
82 s.o. S. 229. ff.

83 Fassadenaufriß mit Frühform der Galeriefassade. Vat.lat. 11258, fol. 176; Thelen, 15.

84 Borrominis Fassadenaufrisse mit Bekrönung, Vat.lat. 11258, fol. 180, 177, 176; Thelen, 16, 14, 15.

12. F. Borromini, Aufriss des
Galeriefensters von innen,
Wien, Albertina





13. Palazzo Pamphilj, Grundriß des piano nobile

Beziehung auf den Herrscher, der der Nachfolger Petri ist und dessen Ahnenreihe zumindest in seiner fiktiven Genealogie bis in die mythische Vorzeit zurückreicht⁹², sind ihre Halbsäulen dorisch. Sie ist Träger seiner Wappenzeichen: Über den äußeren Halbsäulen sprießen die Lilien der Pamphilj, emblematisches Zeichen der Reinheit und Unschuld des Papstes und seines Regiments ebenso wie im Begriff der Innocentia Verkörperung seines Papstnamens⁹³. Im Scheitel der Archivolte erscheint die unschuldige Taube der Pamphilj mit dem Ölzweig im Schnabel über dem Globus. Die vordergründige Aussage dieser Imprese ist die Herrschaft des Pamphiljpapstes und der in ihm verkörperten Liebe über die Erde. Zugleich enthält sie aber eine Hieroglyphe seines Namens: Die Taube ist Zeichen der Liebe = Philia; die Kugel ist Zeichen des Ganzen = Pan. Taube und Kugel bedeuten also Pan-Philia. Wenig später wird Borromini für den in unmittelbarer Nähe zur Galeriefassade errichteten Obelisken⁹⁴ und für die Kuppellaterne von S. Ivo in der Sapienza⁹⁵ dieselbe Imprese als Bekrönung planen. Ein weiteres Detail fügt sich dieser heraldisch-emblematischen Aussage der Serliana ein. Der in ihrem Gebälkfries erscheinende Blattstab ist aus Lorbeer gebildet, in einer an Plinius anschließenden reichen Auslegungstradi-

tion einem Emblem des Triumphs⁹⁶. In den Begriffen Innocentia – Panphilia – Triumph läßt sich also die Aussage der Serliana, in der sich deutlich Borrominis bekanntes Interesse an Heraldik und Emblematik spiegelt⁹⁷, fassen.

Doch ist damit ihre Aussage noch nicht erschöpft. Es fällt auf, daß sie nicht als Bestandteil des Gebäudes gebildet ist, sondern ohne Bezug auf andere Gliederung dessen Wand vorgelegt. Durch diese eigenartige gezielte Isolierung vor der ungegliederten Wandfläche nimmt sie den Charakter eines selbständigen plastischen Monuments an. Diesen Charakter hat Borromini scharf akzentuiert: Durch eine Verjüngung der Rustika nach oben macht er nämlich deutlich, daß der Rustikasockel nicht der Sockel des Galeriegebäudes ist – denn dessen glatte Wand liegt ja auch im Erdgeschoß sichtbar dahinter – sondern nur der Sockel der Serliana⁹⁸. Dieses Monument aus Sockel, Serliana und heraldisch-emblematischen Zeichen ist in seinem Aufbau dem Obeliskenbrunnen ähnlich, den Borromini ein Jahr später als zweites päpstliches Monument für die Piazza Navona plante⁹⁹.

92 s.u. S. 249.
93 Etwa F. PICCINELLI, *Mondo simbolico*, Mailand 1653, 336ff.

94 Zuletzt Preimesberger, 106f.

95 H. Ostr, Borrominis römische Universitätsskirche S. Ivo alla Sapienza, in: *ZKg* 30 (1967), 132; P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, Salomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza, in: *ZKg* 31 (1968), 219.

96 Unter Hinweis auf Alciati, Valeriano u.a. F. PICCINELLI, *Mondo simbolico*, Mailand 1653, 279.

97 Battisti, 256.

98 Der perspektivische Aufriß der Westflanke der Piazza Navona von Giovanni Battista Mola vom Januar 1652 in Vat. lat. 11258, fol. 191r, gibt die Galeriefassade auch in dieser Hinsicht abweichend wieder; Eimer, Abb. 22; darunter eine Variante ohne Rustizierung des Erdgeschoßes. Wenn, wie überzeugend dargelegt wurde, der Aufriß Anfang 1652 entstanden ist, bleibt es rätselhaft, warum Mola die längst errichtete Galeriefassade in zwei Varianten abweichend wiedergibt.

99 s.o. Anm. 94.

Auch dort sollte über hohem Sockel die Spolie, vom heraldisch-emblematischen Zeichen des Papstes gekrönt, stehen.

Dies führt zu der Frage nach der Bedeutung der gesamten, in ihren Teilen offensichtlich so aussagekräftigen Konfiguration aus Rustikasockel und Serliana. In der Tat ist ja von anderen vergleichbaren Werken Borrominis her gesehen eine symbolische Organisation der gesamten Fassade zu erwarten. Generell gesehen liegen die Voraussetzungen der Galeriefassade Borrominis in der Tradition der durch Giebel, Säulen, Pilaster und dergleichen ausgezeichneten und mit den Wappen der Päpste gekrönten Ehrenbalkons und -loggien über den Hauptportalen der Nepotenspaläste, in denen die ideelle Präsenz des Papstes im Familienpalast signalisiert wird. Hervorragende Vertreter dieser Gattung sind etwa Sangallo durch Michelangelo veränderte Ehrenloge an der Fassade des Palazzo Farnese¹⁰⁰ oder der kaum weniger aufwendige Mittelbalkon des Palazzo Borghese¹⁰¹. Dieser generelle genetische Zusammenhang ist an Borrominis Galeriefassade deutlich genug abzulesen: Die mittlere Öffnung des Galeriefensters ist eine Türöffnung, das Gitter davor Andeutung eines Balkons. Die Anlage ist ein päpstlicher Ehrenbalkon.

Ungleich eindrucksvoller als der wappenbekrönte Mittelbalkon des Palastes erfüllte Borrominis Galeriefassade in ihrem ursprünglichen Zustand die Funktion des Ehrenbalkons. Trotz ihrer exzentrischen Lage hat sie diese an sich gezogen. In wirkungsvoller Konkurrenz zur Palastmitte ist hier an der nördlichen Flanke ein neues Bedeutungszentrum entstanden. Nur vom Palast her gesehen ist seine Lage exzentrisch. Bezogen auf den Platz ist seine Lage zentral oder doch der Mitte genähert. In unmittelbarer Nachbarschaft des wenig später geplanten Obeliskenbrunnens gelegen, scheint Borrominis Galeriefassade Indiz einer Planvorstellung zu sein, die bereits den gesamten Platz einbegreift. Expansionswünsche und -pläne scheinen sich in ihrer Lage und Gestalt anzukündigen.

Wirkungsvoller und geschärfter als in den vergleichbaren Ehrenbalkons anderer päpstlicher Familienpaläste ist in Borrominis Galeriefassade ein Inhalt ausgedrückt: die Präsenz des Papstes im Familienpalast. Dies nicht zufällig! Denn Borromini formuliert ihn mit Hilfe eines spezifisch päpstlichen Motivs. Gewiß ist die Verbindung zwischen einem rustizierten Sockelgeschoß mit Portal und einer darüberliegenden Serliana im piano nobile ein Schema, das

spätestens seit Serlios viertem Buch geläufig ist¹⁰². Allein, die denkmalhafte Isolierung dieser Konfiguration, wie sie uns in Borrominis Galeriefassade entgegentritt, enthält allem Anschein nach nichts anderes als die Allusion auf ein spezifisch päpstliches Motiv der klassischen römischen Kunst des Cinquecento: auf die Benediktionsloggia des Hintergrundpalastes in Raffaels Borgobrand¹⁰³. Bekanntlich ist in dieser bedeutungsvollen Darstellung päpstlicher Segensgewalt das strukturelle und dekorative Schema der Serliana über einem gewaltigen Rustikasockel als monumental architektonischer Rahmen für das Erscheinen Leos IV., der die Flammen stillt, eingesetzt. Ist auch die Quelle, die Raffael dazu geführt hat, den apostolischen Palast des frühen Mittelalters so und nicht anders darzustellen, nicht bekannt, so ist anderseits mit Recht darauf hingewiesen worden, daß der Serliana hier eine auszeichnende Funktion gegeben ist¹⁰⁴, die sie in der antiken und frühchristlichen Kunst, etwa im Tribunalion des Diokletianspalastes in Spalato, dem Diptychon der Lampadii oder in Kirchenräumen schon besessen hatte¹⁰⁵.

Gewiß ist Borrominis Galeriefassade keine Kopie. In Raffaels Fresko zeigt das rustizierte Basisgeschoß, das an Bramantes Spätstil anschließt¹⁰⁶, eine Linienführung, die nicht architektonisch ist, sondern kompositorischem Kalkül, der Akzentuierung der Papstfigur durch konzentrische Linien, gehorcht. An der gleichfalls bramantesken dorischen Serliana, in der der segnende Papst erscheint, sind die Außenstützen Pilaster, nicht Säulen, auch sind Architrav und Archivolte abgesetzt und die gesamte Serliana in eine größere dorische Pilasterordnung eingefügt. Doch bleibt der anschauliche Eindruck engen Zusammenhangs bestehen. In dem Borromini das bedeutungsvolle Architekturzitat in

102 Der venezianische Palast in dorischer Ordnung zeigt die Mittelachse über leicht vortretendem Portalrisalit in zwei Serliane geöffnet; als Gründe ihrer Anbringung führt Serlio «...più comoda di luce...» sowie «...ornamento della faccia...» an; S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Venedig 1619, 4, 155 vf; dasselbe Schema im sechsten Buch: Dela casa del gentiluomo nobile dentro la citta, ebenda, 6, fol. 53; ähnlich bei Scamozzi; St. WILINSKY, La Serliana, in: *BollPalladio* 11 (1969), 407 ff.

103 L. DUSSLER, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966, 92f.; zum Gegenstand J. L. ZUPNICK, The Significance of the Stanza dell'Incendio, Leo X and François I, in: *GazBA* 114 (1972), 198f.; zum topographischen Problem und der dreigeschossigen Benediktionsloggia des Vatikan K. BAUDT, Raphael's Incendio del Borgo, in: *Warburg Journal* 22 (1958), 58f.; zuletzt Frommel, 1, 103.

104 St. WILINSKY, La Serliana, in: *BollPalladio* 11 (1969), 403.

105 P. L. ZOVATTO, La pergola paleocristiana del sacello di S. Prosdocio di Padova e il ritratto del Santo titolare, in: *RivArchCrist* 34 (1958), 150ff.

106 Frommel, 1, 102.

100 Zu Portalrisalit und Balkonloggia des Palazzo Farnese Frommel, 1, 124; 2, 141.

101 H. HIBBARD, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Rom 1962, Abb. 14.

seine Galeriefassade aufnimmt, wird diese sprechende Architektur: Darstellung einer päpstlichen Benediktionsloggia. Der Charakter des architektonischen Arrangements, dessen Scheinhaftigkeit durch das flache Relief bemerkenswert klar wird, wird, indem es einerseits eine päpstliche Funktion fingiert, anderseits sich durch Heraldik und Emblematik auf Pamphilj bezieht, in seiner Gesamtheit emblematisch und allusiv. Die ganze Fassade wird zu einem Emblem für das Papsttum Pamphiljs. Sie fügt sich damit in die Reihe emblematisch strukturierter architektonischer Werke Borrominis ein. Sie nimmt einen ähnlichen Charakter an wie die berühmte Kuppellaterne von S. Ivo¹⁰⁷, die sprechende Pforte der Geometrie und Arithmetik im Obergeschoß der Sapienza¹⁰⁸ oder das ospitalità und buona fortuna signalisierende Portal des Palazzo Carpegna¹⁰⁹.

Wir wissen nicht, ob eine Nutzung des Galeriefensters als Benediktionsloggia von Anfang an geplant war, und wir wissen auch nicht, ob Innozenz X. je von hier aus benediziert hat. Erst aus späteren Pontifikaten ist dieser Vorgang gelegentlich überliefert¹¹⁰. Dies ist auch kaum das entscheidende Argument. Anlaß für die Gestaltung der Galeriefassade ist sicherlich nicht ihre praktische, sondern ihre konnotative Funktion. Es ist nicht ganz auszuschließen, daß ihre Gestalt, den engen Assoziationszusammenhang zwischen Benediktionsloggia und Heiligem Jahr vorausgesetzt, mit einem der Anlässe ihrer Errichtung, dem von Innozenz X. gefeierten Heiligen Jahr 1650, zusammenhängt. Wie der nahegelegene Vierströmebrunnen könnte sie einen allusiven Bezug auf dieses Ereignis enthalten¹¹¹.

Es bleibt auffallend, daß die Idee der beiden benachbarten Monamente vom selben Architekten vom Vatikan an die Piazza Navona übertragen wurde. Beide Monamente handeln spezifisch päpstliche Prärogativen ab: die Errichtung eines Obelisken und die Errichtung einer Benediktionsloggia gehören zusammen. Beide bieten sie die architektonische Voraussetzung für den – zweifellos späteren – Plan, die päpstliche Residenz hierher zu verlegen¹¹².

IV

Wie sehr nicht nur die Fassade, sondern der ganze Galerieneubau höchsten Repräsentationsansprüchen genügen sollte, auf welcher Ebene die Planungen verliefen und die Vorbilder liegen, zeigt sich im Inneren (Abb. 12). Die Stirnseiten des lang fluchtenden überwölbten Raums sind von einer wappenbekrönten Serliana besetzt¹¹³. Diese auffällige Verbindung eines länglichen tonnengewölbten Raumes mit einer Innenfassade in Gestalt einer Serliana ist auf römischem Boden nicht einmalig. Sie erinnert an ein durch Lage und Funktion ausgezeichnetes Denkmal päpstlicher Repräsentation: an die Sala Regia des Vatikans¹¹⁴. So wie dort eine prunkvolle Serliana die Stirnwand eines länglichen gewölbten Saales besetzt, der ein Staatsraum und in seiner Freskenausstattung geschmückt mit den Taten der Päpste ist, so steht Borrominis Serliana an der Stirnwand eines Raumes, der von Anfang an als ein Staatsraum geplant war. Seit Juni 1647 nämlich trug das Gewölbe der Galerie von der Hand Giovanni Antonio Galli, genannt Spadarino, ein ovales Mittelbild und sechs Tondi „con le attioni di Nostro Signore Innocenzo X.“, Fresken, die später wieder heruntergeschlagen wurden, um denen Pietros da Cortona Platz zu machen¹¹⁵. Was immer diese Gemälde im einzelnen dargestellt haben mögen, es waren herrscherliche Bilder, „attioni di Nostro Signore...“. Die Galleria Pamphilj war dadurch der Sala Regia des Vatikans mit ihren politischen Fresken ähnlich. Ähnlich ist sie auch in ihrer Gestalt, die eine Belichtung von den Stirnseiten her erforderlich machte. Wahrscheinlich muß es vor dem Bedeutungskomplex „Sala Regia“, wie er in Sangallos vatikanischem Raum vor Borro-

113 Aufriß des Galeriefensters von innen Wien, Albertina, Arch. Zeichn. Rom 1124a; Frey, 69; Korrekturen, die Aufschrift im Fries von der Ausführung abweichend: *Innocentius X. Pont. Max. Ao Sal. MDC.*

114 Zur Geschichte der Sala Regia D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, 127ff.

115 Zu Giovanni Antonio Galli, genannt Spadarino, Tb-B 13, Leipzig 1920, 119f.; a-conto-Zahlung von 50 scudi am 12. Juni 1647; Girms, 461; Restzahlung am 22. August 1653:

a Camilla Agazzi, sorella et herede del quondam Gio. Ant. o Galli, detto Spadarino, scudi 76, che con scudi cinquanta pagati l'anno 1647 al quondam Gio. Ant. o fanno la somma di scudi centoventi, et se li pagano p. tutto et quanto possa pretendere p. haver dipinto nella Galleria del nostro Palazzo di Piazza Navona sei tondi et un ovato, che furono poi disfatti;

ADP, Banc. 86, N. 13, p. 52; vgl. Girms, 317.

Registereintrag: ADP, Scaff. 88, N. 35, int. 5, p. 41:

al p. o di ottobre 1652 in sua mercede di haver fatto nella volta de la Galleria sei tondi e un ovato con le attioni di N. S. Innocenzo X che poi sono state gettate a terra

ADP, Scaff. 88, N. 35, int. 5, p. 41; vgl. Fasolo, 289; vgl. Raguaglii, 143.

107 s. o. Anm. 95.

108 Battisti, 248.

109 Battisti, 242.

110 Benediktion vom Galeriefenster bei Besuchen späterer Päpste im Palazzo Pamphilj bei Cancellieri, 132; etwa Clemens XII., der als Kardinal dort residiert hatte, am 6. März 1731, ebenso am 11. Oktober desselben Jahres; Cancellieri, 133f.

111 Vgl. Preimesberger, 141ff.

112 s. u. S. 248.

minis Augen stand, gesehen werden, will man verstehen, wie Borromini zu der bedeutungsschweren Gestaltung der Innenfassaden seines Galeriebaus gelangen konnte. Daß die Besetzung der Stirnwände mit dem königlichen Motiv der durchlichteten Serliana in diesem vatikanischen Vorbild eine ihrer Motivationen hat, ist um so eher wahrscheinlich, als die Analogien weitergehend sind.

Bekanntlich war schon die Vorläuferin der heutigen Sala Regia des Vatikan, die Aula Prima Julius' II.¹¹⁶, an ihrer Nordwand durch Bramante mit einer dorischen Serliana ausgestattet worden, die der Verbesserung ihrer Belichtung dienen sollte¹¹⁷. Bei dem radikalen Umbau Antonios da Sangallo d. J.¹¹⁸ blieb sie, die Höhe der alten Aula anzeigen, erhalten. Allerdings ist sie seit dieser Zeit nur mehr von außen voll sichtbar. Die Innenwand ist an dieser Stelle unter einem großen Thermenfenster von der prunkvollen Serliana mit dem Wappen und der Inschrift Gregors XIII. besetzt, die mit Bramantes Fenster nicht fluchtet. Es ist nicht auszuschließen, daß gerade diese Situation – Serliana nach außen wie nach innen – für Borromini zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen werden konnte, als er sich dem Problem konfrontiert sah, die offene Loggia seines ersten Galerieprojekts mit dem Galerieraum zu verbinden. Nun ist das Motiv der doppelten Serliana keineswegs singulär und würde, für sich genommen, die Annahme eines Zusammenhangs nicht rechtfertigen. Zu bedenken ist aber, daß ihr in der Sala Regia des Vatikan im päpstlichen Zeremoniell eine Funktion wiedergewonnen war, die sie in der monarchischen Repräsentation im römischen Kaiserreich besessen hatte und die in einzelnen Denkmälern auch anschaulich überliefert war: Unter ihr nahm der Papst beim Empfang der Obödienzgesandtschaften Platz¹¹⁹.

Eine zeremonielle Funktion dieser Art, die der Sala Regia des Vatikan auch nur generell entsprochen hätte, war der Galleria Pamphilj wohl nie ernsthaft zugedacht. Als Thronsaal stand in Analogie zu anderen Familienpalästen die sala grande zur Verfügung¹²⁰. Doch hat Borromini, indem er

116 s.o. Anm. 114.

117 Zuschreibung an Bramante bei A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, 937; ebenso D. REDIG DE CAMPOS, Bramante e il Palazzo Apostolico Vaticano, in: *AttiPAccRend* 43 (1970/71), 288; abgeb. in D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, Abb. 44.

118 Zuschreibung an Antonio da Sangallo d. J. bei G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Rom 1959, 179ff.

119 Zu Ausstattung und Funktion der Sala Regia zuletzt PH. FEHL, Vasari's "Extirpation of the Huguenots". The Challenge of Pity and Fear, in: *GazBA* 84 (1974), 257ff.; Stichdarstellung des Empfangs Cosimos I. in der Sala Regia mit dem päpstlichen Thron unter der Serliana ebenda, 260.

120 Zum päpstlichen Thronbaldachin in der sala grande des Palazzo Pamphilj die *congregazione* vom 12. April 1646; Fasolo, 305; vgl. Frey, 70.

das bedeutungsvolle Motiv hier einfügte, der Galerie die allusive Bedeutung einer Sala Regia gegeben. So wie die Außenfassade durch ihren anschaulichen Bezug auf den Bedeutungskomplex „Benediktionsloggia“, so signalisiert die auf die Thronwand der Sala Regia alludierende Innenfassade nichts anderes als die ideelle Präsenz des Papstes. Nicht nur die Idee des Obeliskenbrunnens und der Benediktionsloggia, sondern auch der Bedeutungskomplex „Sala Regia“ scheinen vom Vatikan an die Piazza Navona übertragen, Indiz der besonderen Bedeutung, die dem Familienpalast und seinem Vorplatz in den Planungen des Papstes schon lange vor dem Kirchenneubau von S. Agnese und dem Plan, hier zu residieren, zukam.

Daß die Stirnwände der Galerie in der für Borromini bezeichnenden aenigmatischen Form auf die Person und die herrscherliche Rolle des Papstes Bezug nehmen, wird an einer Reihe heraldisch-emblematischer Motive deutlich (Abb. 16). Zum einen ist die Serliana im wahrsten Sinn des Wortes und in sprechender Weise mit seinem Namen verknüpft: der Scheitel ihrer Archivolte ist – in einer spezifisch borrominesken Weise, wie sie etwa auch in S. Maria dei sette dolori auftritt¹²¹ – in zwei Voluten aufgesprengt, die den Wappenschild Pamphiljs zwischen sich nehmen. Dieser ist von zwei Flügelschwingen flankiert. Ist in diesem aus der Sepulkralkunst geläufigen Motiv, das etwa an den Grabmälern Pauls III. oder Alexanders VII. auftritt, auf die Schwingen der Zeit, auf Tod und Vergänglichkeit angespielt, so ist es hier, wie auch in anderen Fällen, wie etwa der Imprese Gregors XIII.¹²², zum Schutzmotiv umgedeutet, das zugleich Träger einer heraldischen Allusion ist: es sind die schützenden Schwingen der Pamphilj-Taube! Das Lemma dieses Emblembildes aus Wappen und Taubenschwingen ist – ein seltener Fall in Borrominis Schaffen und wohl nicht von ihm selbst geplant – in den Architrav der Serliana geschrieben: *Sub umbra alarum tuarum*, Teilzitat aus dem bekannten Psalmvers: Beschütze mich wie deinen Augenstern! Im Schatten deiner Flügel schirme mich!¹²³ Es sind die Schwingen der Liebe¹²⁴, unter die die herrscherliche

121 E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Wien 1924, Abb. 80.

122 FABRITIUS DE TERAMO, *Delle Allusioni, Imprese et Emblemi*, Rom 1588, 269.

123 Psalm 16, 8: «A resistantibus dexteræ tuae custodi me ut pupillam oculi: / Sub umbra alarum tuarum protege me a facie impiorum qui me adfixerunt.» Wie sehr die Umwandlung der Serliana in ein Emblem ein Prozeß ist, zeigt die Zeichnung, in der die Inschrift noch nicht emblematisch ist und die Säulen noch nicht mit Weinlaub ausgestattet sind; s.o. Anm. 113; auf die Seltenheit erklärender Lemmata bei Borromini verweist Battisti, 236.

124 Bei Cartari, 100, sind die Flügel Attribut des amor celeste und bezeichnen «... il rivolgimento quel fanno gli animi humani mossi dell'amoroso desiderio al cielo e a quelle cose che qui sono...»

Sorge Pamphiljs die ihr Anvertrauten nimmt. Inhalt dieses Emblems ist also Pamphiljs Herrschaft der Liebe, die Panphilia. Nicht allein in Hinblick auf ihre architektonische Form, sondern auch auf ihre emblematische Aussage sind Innen- und Außenfassade der Galerie homogen: Denn der selbe Inhalt der Panphilia ist an jener im Bild der Taube über der Kugel ausgedrückt.

Es mag als ein erster anschaulicher Hinweis auf die emblematische Struktur der gesamten Stirnwand der Galerie angesehen werden, daß das Emblem Wappen und Serliana in gleicher Weise einbegreift. In der Tat ist nicht nur der Architrav als Träger des Lemmas, sondern sind auch die Säulen sprechend gemacht. Sie sind dem sakralen Bereich genähert: mit Weinlaub umkränzt. Mit dieser Allusion auf die Säulen des Templus Salomonis ist die hohepriesterliche Funktion des Pamphilj-Papstes anschaulich evoziert. Allusionen auf die Person und die hohepriesterliche Rolle Pamphiljs enthält auch der Dekor der Fensterlaibungen. Neben Rosen erscheinen hier die Lilien des Pamphilj-Wappens umrankt von der hohepriesterlichen Blume, dem Aaronsstab.

Nicht nur durch Gestalt und Lage dominiert vor allem die gegen die Piazza Navona gewendete Stirnseite den Raum. Es ist die Lichtfülle im Scheitel der sonst wenig beleuchteten langgestreckten Galerie, die dem heraldisch-emblematisch sprechenden Architekturmotiv Nachdruck, ja eine geradezu pathetische Qualität verleiht. Daß das sakrale Motiv des durchlichteten Fensters als Auszeichnung für den Herrscher diene, ist eine geläufige Vorstellung. Auch hier, in der Lichtregie, mit der Borromini die Serliana inszeniert, ist es fast so, als würde ihrer auf Person und Rolle des Papstes zielenden Aussage noch der Bedeutungsaspekt der Erleuchtung hinzugefügt¹²⁵.

Wie an anderen Werken ist auch an der Galleria Pamphilj deutlich Borrominis Tendenz erkennbar, den spezifischen Charakter eines Gebäudes im aenigmatischen Zeichen zu fassen¹²⁶. Außen- wie Innenfassade sind, im größeren Zusammenhang seines Gesamtwerks gesehen, bedeutende Beispiele seines des Figürlichen weitgehend entratenden „abstrakten Symbolismus“¹²⁷. Das Moment des Unerwarteten, des „Bizarren“, das zum „diletto“ der Architektur Borrominis gehört und eines der bewußt angestrebten Ziele

seiner Kunst ist¹²⁸, scheint in der Kombination des Rustikasockels mit der Serliana ebenso als bestimend greifbar wie die rhetorische Schärfe, mit der diese Konfiguration zum Emblem des Papsttums Pamphiljs gemacht ist¹²⁹. Ähnlich wie an der nahegelegenen Kuppel von S. Ivo ist auch an Piazza Navona in der für Borromini charakteristischen punktuellen Vereinzelung innerhalb des urbanistischen Gefüges eine vorgegebene Struktur völlig durch das Symbol transformiert¹³⁰.

In der Geschichte der römischen Galerie, soweit von einer solchen gesprochen werden kann, scheint die Galleria Pamphilj, aus einer kaum wiederholbaren Konstellation hervorgegangen, eine eindeutige Verlagerung des Schwerpunkts der Funktion anzudeuten. Die traditionellen Funktionen der römischen Galerie, wie sie sich im Cinquecento ausgebildet hatten, ihre Verwendung als Wandelhalle, als Kunstgalerie und als langgestreckter Festsaal¹³¹, Funktionen, die man mit dem Bautypus der Galerie in Italien überhaupt verbinden, ja für konstitutiv halten kann¹³², werden von einer anderen Konzeption, der der Galerie als reinem Repräsentationsraum, überdeckt.

Allem Anschein nach ist die Galleria Pamphilj primär keine Wandelhalle, kein Bewegungsraum, obwohl dieses Moment in ihrer Entwurfsgeschichte in einer frühen Phase als bestimmd erkennbar ist¹³³. Das Moment der Muße und Erholung, in dem man zu Recht eines der konstitutiven Merkmale der Galerie überhaupt gesehen hat¹³⁴, tritt bezeichnenderweise ganz zurück. Auf die von der repräsentativen Bestimmung her geforderte enge Einbindung in den Funktionszusammenhang des piano nobile eines Stadtpalastes ist es zurückzuführen, daß ein anderes Merkmal, das des Ausblicks an einer oder an beiden Seiten¹³⁵, fehlt. Wie einige andere römische Galerien, die sich direkt oder indirekt am Vorbild antiker Kryptoportiken zu orientieren scheinen¹³⁶, ist die Galleria Pamphilj vor allem Innenraum.

Die Funktion der Zurschaustellung von Kunstwerken hat sie ohne Zweifel von Anfang an erfüllt¹³⁷. Allerdings

125 Ebenda, 244.

126 Ebenda, 247.

127 Ebenda, 245f.; Beispiele für die Identität zwischen architektonischer Typologie und Heraldik ebenda, 258f.

128 Frommel, 1, 79.

129 Büttner, 117, 129.

130 s.o. S. 227 f.

131 Büttner, 118f.

132 Prinz, 57; Büttner, 117f.

133 V. HOFFMANN, Rez. von W. Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, in: *Architectura* 1 (1971), 102ff.; Beispiele wären die Galerien der Villa Belrespiro oder die Galleria Giustiniani.

134 Prinz, 57; Büttner, 117f.

135 Zu Borrominis „abstraktem Symbolismus“ und seiner geistesgeschichtlichen Einordnung ebenda, 237ff.

125 Ein bedeutendes Beispiel für die Auszeichnung des Herrschers durch das durchlichtete Fenster über dem Thron in Inigo Jones' Banqueting Hall in London; während der Zeremonien waren die seitlichen Fenster abgedeckt; P. PALME, *Triumph of Peace (Figura 8)*, Stockholm 1956, 199ff.

126 Vgl. vor allem die geistvolle Argumentation Battistis, 245.

127 Zu Borrominis „abstraktem Symbolismus“ und seiner geistesgeschichtlichen Einordnung ebenda, 237ff.

kann ihre erste Ausstattung zu Lebzeiten des Papstes nicht mit Sicherheit rekonstruiert werden, da erst anlässlich des Todes Donna Olimpias 1657 und Camillo Pamphiljs 1666 ein Inventar angefertigt wurde¹³⁸. Von den zwölf Nischen, die Borromini in unregelmäßiger Folge der Wand eingefügt hatte, waren diejenigen, die nicht als Tür- oder Fensternischen dienten, von Anfang an mit antiken Marmorstatuen besetzt¹³⁹. Im Jahr 1666 waren es fünf¹⁴⁰. Ob hingegen die zwanzig Büsten, Statuetten und Puttengruppen auf vergoldeten Holzsockeln, die das Inventar anführt¹⁴¹, schon zu Lebzeiten des Papstes in der Galerie standen, ist nicht nachzuweisen. Mit Sicherheit Bestandteil der ursprünglichen Ausstattung hingegen sind vier Buffets aus gelbem und schwarzem Marmor mit der Pamphilj-Taube über dem Globus, auf denen eine Vase, eine Muschel, eine Darstellung der Bocca della Verità und ein Flussgott standen¹⁴². Hingegen bleibt ungewiß, wann die Unzahl von Gemälden, Reliefs, Säulen, Vasen und Prunkstücken verschiedenster Art, die die Wände vollständig bedeckt haben muß, in die Galerie kam. Wahrscheinlich spiegelt sich in dieser Überbetonung des Raums als Kunstgalerie, die einen Teil des reichen Kunstbesitzes der Primogenitura aufzunehmen hatte, bereits ein Funktionswandel nach dem Tod des Papstes. Zwar ist den engbeschriebenen Seiten der Inventare, in denen die immense Masse an Schaustückern katalogisiert ist, nicht zu entnehmen, wie die vom Papst gewünschte erste Ausstattung aussah und in welcher Massierung die Kunstwerke damals die Galerie füllten. Doch ist es wohl keine Frage, daß das Moment ästhetischen Genusses oder historischer Bildung dem der Repräsentation durch reichen Kunstbesitz¹⁴³ untergeordnet war.

Denn wie immer diese erste Ausstattung aussah, sie war von Anfang an einer anderen Ausstattungsidee eingefügt und untergeordnet, die dem Raum ebenso wie die heraldisch-emblematischen Stirnwände eine andere Bedeutung

gab. Der inhaltliche Schwerpunkt der Ausstattung lag von Anfang an im Gewölbe¹⁴⁴. Seit 1647 waren hier in den Fresken Spadarinos die Taten Innozenz' X. dargestellt. Daß man in Portiken, im Verständnis der Epoche einem antiken Synonym der Galerien, die Taten und Triumphe der Väter sowie die eigenen darstellen könne, ist aus der Antike überliefert¹⁴⁵. Daß es allerdings eine Galerie ist, die zum Träger eines solchen Zyklus wird, ist auf römischem Boden neu. Ähnlich wie die architektonische Gestaltung der Stirnwände scheint auch die Idee der malerischen Ausstattung nicht aus der Tradition der römischen Galerie zu stammen. Der Ort rühmender Freskenzyklen ist im römischen Palast die sala. Der ursprünglich als sala grande vorgesehene Mittelsaal des Palazzo Farnese, in unmittelbarer Verbindung mit dem Ehrenbalkon stehend und mit den Paul III. und die Familie Farnese rühmenden Fresken Salviatis und Zuccaris ausgestattet¹⁴⁶, könnte so wie die schon erwähnte Sala Regia des Vatikan mit ihren Fresken den Vorbildbereich für die erste Freskenausstattung der Galleria Pamphilj andeuten.

Sie verbindet sich mit einem weiteren bedeutungsvollen Motiv. Die Zwölfzahl der Nischen, die zwar von den räumlichen Verhältnissen diktiert scheint, jedoch darstellender Absicht dienstbar gemacht werden konnte, bot die Möglichkeit, ein in der römischen Palastausstattung fast obligatorisches Motiv einzuführen, die Büsten der zwölf Suetonischen Kaiser, die über den Nischen in ovalen Umrahmungen erscheinen. Die Kaiserbüsten römischer Paläste sind in den nach ihnen benannten Zimmern, in Loggien oder auch in Galerien untergebracht. Nur in Einzelfällen ist neben den Momenten historischer Bildung und moralisch-politischer Exemplifikation das genealogische oder dynastische Moment faßbar¹⁴⁷. Gewiß unterscheidet die Serie des Palazzo Pamphilj für sich genommen nichts von der Kaiserserie etwa eines privaten Raums, eines Antikenkabinetts und der gleichen. Allein, durch den Zusammenhang, in den sie eingefügt sind, wächst ihnen eine präzis zu umreißende Funktion und Aussage zu. Die Kaiserbüsten erst verleihen den über ihnen erscheinenden Fresken mit den Taten des Papstes die historische providentielle Dimension: Die ersten zwölf principes stehen für die Macht und die Religiosität des paganen Rom, das dadurch, um Jacopo Zucchis Worte

138 *Inventario e descrizione di tutti e singoli beni trovati dopo la morte della chiara memoria dell'illusterrissimo e eccellentissimo Signor Principe Don Camillo Pamphilj...* ADP, Scatt. 86, N. 23; vollst. Transskription Girms, 329ff.; zur Galerie 414ff.

139 Zu den Vorbereitungen für den Papstbesuch am 13. Februar 1654 gehörte der Einbruch eines Durchgangs, der von der Galerie über hölzerne Laufstege auf die Baustelle von S. Agnese führte. Man hob bei dieser Gelegenheit aus der letzten gegen Via dell' Anima gelegenen Nische der Nordwand eine Marmorstatue. Eimer, 325.

140 Girms, 414.

141 Ebenda.

142 Ebenda; die früheste mir bekannte Beschreibung der Galerieausstattung vom 13. August 1662, die die oben erwähnten Gegenstände generell erwähnt, in: Raggiagli, 101.

143 Die repräsentative Funktion des Kunstbesitzes sehr akzentuiert bei Prinz, 59f.; ebenso Büttner, 165.

144 Büttner, 154.

145 Dazu Büttner, 132ff. mit Belegen, 136: ALBERTI, *De re aedificatoria* IX, 4, schreibt von »imprese«, »trionfi« und der Aufstellung von Statuen berühmter Feldherren; vgl. Prinz, 57.

146 S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500 to 1600 (The Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1971, 335.

147 G. PANOFSKY-SOERGEL, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in: *RömJbKg* 11 (1967/68), 162.

zu gebrauchen, gewürdigt wurde, zum „dolce et amato nido del vero e santo Vicario di Dio“ zu werden¹⁴⁸. Sie erweisen im Sinne dieses geschichtstheologischen Gemeinplatzes den Papst nicht nur als Nachfolger, sondern als Erfüller des Imperiums.

Auf die Dichte und Bedeutsamkeit ihrer Ausstattungsmotive hin betrachtet, nimmt die Galleria Pamphilj eine repräsentative Funktion an, die etwa der der sala grande des Palazzo Barberini vergleichbar ist. Es kann als ein moderner Zug angesehen werden, daß sie und nicht die sala grande es ist, die im Funktionszusammenhang des Palastes zum Zentrum der Repräsentation wird. Einmal mehr ist zu fragen, ob hinter dieser Aufwertung der Galerie nicht das Vorbild der glänzenden Galeriebauten Frankreichs steht.

V

Es hängt mit der engen Einbindung in den Funktionszusammenhang des piano nobile zusammen, daß Borrominis Galerie unmittelbar von der großen Umwälzung in der Planungsgeschichte für den Familienpalast betroffen wurde, die die Errichtung der Palastkirche S. Agnese mit sich brachte. Sie erhielt damals – bereits kurz nach ihrer Vollendung – eine neue Stellung und Rolle. Der Plan, sie mit neuen Fresken von der Hand Pietros da Cortona¹⁴⁹ auszustatten, dürfte mit diesen einschneidenden Veränderungen zusammenhängen und ist möglicherweise sogar deren erstes Anzeichen.

Über die Vorgeschichte und die Hintergründe der Berufung Pietros da Cortona ist so viel wie nichts bekannt. Einen ersten Anhaltspunkt bietet ein mit dem 15. August 1650 datierter Brief des Alfonso Pulcinelli an Kardinal Giovanni Carlo de Medici, in dem von dem Wunsch des Papstes die Rede ist, den Maler für die Ausmalung der Galerie zu ge-

148 Zur Kaiserserie der Galleria Ruccellai J. ZUCCHI, *Discorso sopra li dei de'gentili e loro imprese*, Rom 1602, 169, zit. nach F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance (Studien der Bibliothek Warburg 8)*, Leipzig–Berlin 1927, 111.

149 Bibliographie zu den Fresken bei Briganti, 251; eingehende Beschreibung bei Fabbrini, Cortona, 102ff.; Erwähnung von Kartons im Palazzo Chigi ebenda, 269, und Kopien ebenda, 113; Kopien der Fresken im Palazzo Patrizi als Bozzetti Cortonas publiziert bei L. GRASSI, Pietro da Cortona e i bozzetti per la Galleria Doria Pamphilj, in: *BollArte* 42 (1957), 28ff.; Stiche von Carlo Cesio und Gerard Audran (Bartsch XXI, 65ff.); eine anonyme Beschreibung des siebzehnten Jahrhunderts, undatiert, jedoch nach dem Tod des Papstes, beschränkt sich auf den wörtlichen Sinn der Fresken: *Breve narratione dell'Istorie dipinte dall'ecelente Penello di Pietro da Cortona Corona de Pittori nella Galleria del Pal. in Piazza Navona dell'Eccmo Pnpe Pamphilio*, in: ADP, Scaff. 88, N. 35, Int. 3; vollst. Transskription bei Garms, 452.

winnen¹⁵⁰. Ein Schreiben des Kardinals Panziroli an den Nuntius in Florenz vom 20. August 1650 erwähnt die Bitte an den Großherzog, Pietro da Cortona für den päpstlichen Auftrag freizugeben. Schon am 10. September konnte für die Zustimmung gedankt werden¹⁵¹.

Aus welchem Personenkreis die Anregung zu dem Plan kam, ist nicht bekannt. Daß, wie mehrfach vermutet wurde¹⁵², Camillo Pamphilj bei der Berufung eine vermittelnde Rolle gespielt haben könnte, ist nicht erwiesen und kaum wahrscheinlich. Camillo hatte sich, nachdem er im Konsistorium vom 21. Januar 1647 den Dispens zur Niederlegung der Kardinalswürde erhalten und geheiratet hatte, auf die Ländereien seiner Gattin zurückgezogen und jeden Einfluß verloren¹⁵³. Erst nachdem Donna Olimpia im Dezember 1650 in Ungnade gefallen war, kam es zu Beginn des Jahres 1651 zu einem Umschwung zu Gunsten des ehemaligen Kardinalnepoten¹⁵⁴. Doch war die Entscheidung, Cortona zu berufen, damals längst gefallen. Auch der junge Francesco Maidalchini, dem Camillos Nachfolge zugefallen war, im Sommer 1650 bereits in Ungnade, dürfte dabei ebenso wenig eine Rolle gespielt haben¹⁵⁵ wie Camillo Astalli, dem am 19. September 1650 der Purpur und alle Vorrechte eines Kardinalnepoten verliehen wurden, wobei der Palazzo Pamphilj mit sofortiger Wirkung zu seiner Wohnung bestimmt wurde¹⁵⁶. Fraglich erscheint es auch, ob der päpstliche Kunstberater Virgilio Spada eine vermittelnde Rolle spielte, da dies kaum in seinem Interesse liegen konnte: Der päpstliche Auftrag brachte eine jahrelange Unterbrechung in der Ausmalung der Chiesa Nuova!¹⁵⁷ Nicht auszuschließen ist hingegen, daß Olimpia Maidalchini auf die Berufung Einfluß genommen habe. Sie residierte im Palast und nahm als nomineller Bauherr auf dessen Gestaltung und Ausstattung ständig Einfluß. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Berufung des Barberini-Künstlers Pietro da Cortona, der mit den exilierten Kardinälen in bester Verbindung stand, nicht zugleich einen kleinen Schritt auf ein von ihr seit Beginn des Pontifikats verfolgtes politisches Ziel bedeutete: den Ausgleich mit den Barberini, ein Plan, der in der Heirat zwischen der Prinzenwitwe Olimpia Giustiniani und Maffeo

150 Mostra, 34, Nr. 6.

151 Archivio Segreto Vaticano, Nunziatura di Firenze, Vol. 196, fol. 91f., zit. nach *Urbe* 1939, 83.

152 Fabbrini, Cortona, 102, jedoch ohne dokumentarische Grundlage; ebenso F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, 148; Briganti, 250; Eimer, 22.

153 Pastor, XIV, 1, 32f.

154 Eimer, 40f.

155 Pastor XIV, 1, 33.

156 Pastor XIV, 1, 33; Cancellieri, 109.

157 Fortsetzung erst 1655; Briganti, 261.

Barberini, der Erhebung Carlo Barberinis zum Kardinal und der Ernennung beider zu päpstlichen Nepoten im Juni 1653 seine Krönung fand¹⁵⁸.

Auszuschließen ist auch nicht, daß ein andersgearteter aktueller Grund bei der Erteilung des Auftrags mitspielte. Es konnte dem an den Planungen beteiligten Personenkreis nicht verborgen geblieben sein, daß vor allem der französische Hof über eine Reihe prunkvoll ausgestatteter Galerien verfügte, zu denen Mazarin eben in seinem Pariser Palais zwei weitere durch römische Künstler ausgestattete hinzugefügt hatte¹⁵⁹. 1646 hatte er Cortonas Schüler Giovanni Francesco Romanelli nach Frankreich berufen. Die Fresken, mit denen dieser die Galerie haute des Palais Mazarin ausstattete, waren im Pariser Kunstleben ein Erfolg¹⁶⁰. Giovanni Francesco Grimaldi, der in der Villa Belrespiro für die Pamphilj gearbeitet hatte, folgte 1648 gleichfalls einer Berufung Mazarins und arbeitete in der Galerie haute und basse¹⁶¹. Eine Einladung an Pietro da Cortona, die Bibliothek des Palais Mazarin auszumalen, war ausgesprochen, von diesem jedoch unter Hinweis auf andere Verpflichtungen abgelehnt worden¹⁶². Bedenkt man das gespannte Verhältnis zwischen dem Papst und dem französischen ersten Minister einerseits, die allgemeine hohe Wertschätzung Romanellis, die ihn mehr als Rivalen, denn als Schüler Cortonas erscheinen ließ, anderseits, so erscheint der Wunsch, den führenden Maler Roms für die Ausstattung der Galerie zu gewinnen, in einem neuen Licht.

Sind die Hintergründe der Auftragserteilung auch schwer zu durchleuchten, so scheint doch der Zufall Einblick in eines der Motive zu geben. Wie schon erwähnt, enthält das Blatt mit dem ersten Galerieprojekt Borrominis¹⁶³ die aufschlußreiche Notiz: *Sala delle 4 fontane, palmi 65*. Indem die Galerie mit der sala grande des Palazzo Barberini in Beziehung gesetzt wird, scheint auch bereits für ihre künftige Ausstattung ein Vergleich und ein Maß gesetzt: das riesenhafte Urban VIII. glorifizierende Deckenfresko Pietros da Cortona. Ausschlaggebend in dem unbekannten Entscheidungsprozeß, der zu seiner Berufung führte, war wohl der Wunsch, etwas Gleichwertiges zu schaffen und den bedeutendsten Maler Roms mit einer großen Aufgabe an reprä-

sentativer Stelle zu beschäftigen. Die enge Verflechtung mit den Barberini, die längere Abwesenheit von Rom und eine Reihe anderer Verpflichtungen dürften zusammengewirkt haben, daß Cortona erst verhältnismäßig spät, im sechsten Jahr des Pontifikats, von einem päpstlichen Auftrag erreicht wurde¹⁶⁴. Zur Zeit, als die Galleria Pamphilj ihre erste Freskenausstattung erhielt, stand er nicht zur Verfügung. Er hatte Florenz erst im Oktober 1647 verlassen und die Fresken der Sala d'Apollo im Palazzo Pitti unvollendet gelassen¹⁶⁵. Seit November 1647 war er mit den Kartons, seit Juni 1648 mit den Fresken der Kuppel der Chiesa Nuova beschäftigt. Diese wurden am 26. Mai 1651 enthüllt¹⁶⁶.

Der Zeitpunkt des Arbeitsbeginns an den Galeriefresken ist nicht überliefert. Doch ist er mit einiger Sicherheit nach Beendigung der Arbeiten an der Kuppel der Chiesa Nuova anzunehmen. Nachdem Cortona seiner angegriffenen Gesundheit wegen nach seinem eigenen Zeugnis im Sommer 1651 wenig gearbeitet hatte¹⁶⁷, berichtet er in einem Schreiben vom 23. Dezember des Jahres dem Großherzog, daß er die Arbeiten in der Galerie „wiederaufgenommen“ habe¹⁶⁸. Vor allem die Beschäftigung mit den Kartons für die Mosaizierung des rechten Seitenschiffs von St. Peter¹⁶⁹ – der zweite große päpstliche Auftrag – behinderten offensichtlich den zunächst zügigen Fortgang der Arbeiten¹⁷⁰, so daß

164 F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, 148.

165 Briganti, 145.

166 Briganti, 145f.

167 Brief an Kardinal Giovanni Carlo de Medici vom 31. Juli 1651; Mostra, 43, Nr. 8.

168 Brief an den Großherzog vom 23. Dezember 1651; Geisenheimer, 34; Briganti, 146; „... e ora o ripreso a dipingere la galleria di S. Santità...“

169 Brief an den Großherzog vom 15. Juni 1652; Geisenheimer, 34; Briganti, 146; „... Adesso sto tuttavia travagliando nella Galleria di N. S. e nei cartoni di S. Pietro...“

170 Brief Paolo Giordano Orsinis an Christine von Schweden vom 26. Juli 1652, Briganti, 146, in dem das Werk als „quasi finita“ bezeichnet wird; Brief Cortonas an Kardinal Giovanni Carlo de Medici vom 27. Dezember 1652 über den Fortgang der Arbeiten, Mostra, 34, Nr. 11.

Die periodischen Zahlungen an den Maurer erlauben nur allgemeine Rückschlüsse auf den Fortgang der Freskierung: am 1. Oktober 1652 sc. 403,94 für Arbeiten des Lodovico Bossio, Girms 457;

vom 30. September 1652 bis 1. März 1653 monatliche Zahlungen an Pietro Catani für Arbeiten an der Wölbung der Galerie monatlich rund sc. 12 für etwa 27 Tagewerke, Girms, 925; vom 5. Oktober 1652 bis 4. Juli 1653 sc. 110,55 an denselben für „far la colla nella galleria...“, Girms, 943;

vom 20. September 1653 bis 24. April 1654 sc. 128,85 in acht Zahlungen an denselben, Girms, 928;

vom 31. März bis 30. Juni 1653 drei Zahlungen von rund sc. 12,60 an denselben, Girms, ebenda; dazu noch Schreiben Pietros da Cortona vom 3. Dezember 1653 an Monsignore Franzone, Briganti, 251; vgl. auch Fasolo, 294.

158 Eimer, 162.

159 R. A. WEIGERT, *Le Palais Mazarin, Architectes et decorateurs*, in: *Art de France* 2 (1962), 165f.

160 Zu Romanelli I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Viterbo 1970, 66ff.; zu seiner Berufung durch Mazarin M. LAURAIN-PORTEMER, *Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli*, P. de Cortone et Grimaldi, in: *GazBA* 115 (1973), 154ff.

161 Zu Grimaldi ebenda, 156ff.

162 Ebenda, 156.

163 s.o. S. 229 ff.

der Maler auf Wunsch des Papstes durch den Soprintendente, Monsignore Giacomo Franzone, zur Eile gemahnt werden mußte, was sich nachteilig auf die Qualität der Fresken auswirkte¹⁷¹. Der langsame Fortgang der Arbeiten führte zu einer ernsthaften Verstimmung des Papstes, der sich sogar zu Drohungen gegen den Maler hinreißen ließ¹⁷². Mitte Februar 1654 wurde der Plafond enthüllt. Wie Cortona dem Großherzog in einem Brief vom 20. April 1654 berichtet, hatte er gehofft, die Fresken zum Karneval vollendet zu haben, erhielt jedoch vom Papst den Befehl, auch „le testate“ zu malen, womit er bis eine Woche nach Ostern beschäftigt war¹⁷³. Am 14. April 1654 erhielt er ein Honorar von 3000 scudi¹⁷⁴.

Als Cortona die Arbeiten aufnahm, zeichnete sich in den Planungen für Piazza Navona bereits jene gewaltige Umwälzung ab, die dem Platz seine bis heute gültige Gestalt geben sollte: die Erweiterung des isolato Pamphiliano nach

171 Zu Giacomo Franzone Eimer, *passim*; *Avviso di Roma* vom 15. März 1653 in Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 6367: «... al Cortona è stato ordinato di affrettare le sue pitture nella Galleria, ma si sta soppappreso della podagra ...»; vgl. Titis Urteil: «... Il colorito non è d'equal eccellenza per la fretta, con cui gli bisognò terminarla, facendogli continua premura Monsignor Franzoni d'ordine del Papa ...», F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma*, Rom 1763, 132f. Dieses Urteil wiederholt Ramdohr: «... Der Plafond von Pietro da Cortona ist ein mittelmäßiges Werk, dem man die Einfertigkeit anmerkt, mit dem es verfertigt worden ...» F. W. B. v. RAMDOHR, *Über Mählerei und Bildbauerarbeit in Rom*, III. Leipzig 1787, 108.

172 Berichte des Gabriele Riccardi aus Rom vom 20. Dezember 1653, und 24. Januar 1654; Florenz, Bibl. Naz., Med. 3381, zit. nach Eimer, 561, Anm. 16a; über eine Besichtigung durch den Papst Bericht des estensischen Gesandten vom 26. März 1653; Mostra, 20, Nr. 133; ein weiterer, abgebrochener Besuch des Papstes, für den Donna Olimpia den schon gemalten Teil der Galerie hatte abdecken lassen, am 30. Dezember 1653, Eimer, 316.

173 *Avviso di Roma* vom 17. Februar 1654; Florenz, Bibl. Naz., Med. 4017b VIII, zit. nach Eimer, 561, Anm. 16a; Cortonas Brief bei Geisenheimer, 21f.

174 Dazu Luca Berettinis Nachricht, der Papst habe Cortona kirchliche Pensionen angeboten, was dieser ablehnte; Briganti, 251; nach Abschluß der Freskierung wurden auf Wunsch des Papstes die Serliane unter Aufsicht Cortonas vergoldet; s. die beiden Briefe des Haushofmeisters Giovanni Sarti an die in S. Martino sul Cimino weilende Donna Olimpia in ADP, Scaff. 91, N. 50, int. 3, zit. nach Eimer, 346:

10. Juni 1654 *E venuto questa sera il Sig. Card. Azzolini à veder la Galleria, dove si mettono à oro e coloriscono le colonne de finestroni con l'assistenza del Cortona, doppo haver visto il... di tutto l'appartamento ancora verso Pasquino, mi ha comandato... Veniva ancora, per quanto mi ha detto, il Sig. Car. e Chigi, per fare l'istessa visita; credo sia tutto per comandamento di nostro Sig. e...*

13. Juni 1654 ... *Hiersera li SS.ri Car. li Chigi, e Azzolini vennero à vedere come riescano le colonne della Galleria che si indorano e coloriscono in... massi era per vedere qual sia per esser di maggior sodisfattione di n.o Sig. re. Vollerò vedere tutto l'appartamento nobile così di Navona come di Pasquino...*

Norden durch den Entschluß des Papstes, den Kirchenneubau von S. Agnese als eine überdimensionierte Palastkapelle und als seine Grabkapelle dem Familienpalast anzufügen. Schon im Jahr 1651 muß abzusehen gewesen sein, daß die abseitige Lage der Galerie am Rand des Palastes nicht Bestand haben werde, daß ihr mit der Erweiterung eine neue Stellung und Rolle im neu zu organisierenden Funktionszusammenhang des Palastes zufallen werde. Ja, es ist die Frage, ob der Plan einer neuen Ausstattung der Galerie durch den ersten Maler Roms, wie er im Sommer 1650 erstmals sich abzeichnet, nicht schon Bestandteil jenes großen Erweiterungsplans ist, dessen architektonische Realisierung im Sommer 1652 begann. Dies scheint um so näher liegend, als sich zeigen läßt, daß Cortonas Fresken eine Erweiterung des Palastes nach Norden bereits voraussetzen. Die jenseits der damaligen Nordgrenze unmittelbar an die Galerie anschließende camera ist mit Darstellungen der Dido-Episode von Francesco Allegrini ausgestattet, die einen Bestandteil des Galerieprogramms bilden. Die Verzahnung der beiden Ausstattungen ist so eng, der Übergang so nahtlos, daß es schwer fällt, hier nur den Zufall, beziehungsweise eine spätere Erweiterung des Programms zu sehen. Spätestens bei Beginn der Arbeiten an der Ausmalung der Galerie dürfte ein Ausstattungsplan vorgelegen haben, der bereits mit einem Raum jenseits der Nordgrenze des damaligen Palastes auf dem Areal des Palazzo Mellini rechnete. Schon damals, so läßt sich weiter folgern, stehen Galerie und camera ihrer Ausstattung nach in enger Verbindung. Es wird zu zeigen sein, daß dies auch für die ihnen zugeschriebenen Funktionen gilt.

Die abseitige Lage der Galerie änderte sich in dem Augenblick, da der Papst im Frühjahr 1652 seinen Entschluß, dem Palast den Kirchenneubau von S. Agnese anzufügen, zu realisieren begann. Nach schwierigen Verhandlungen über den Erwerb des Palazzo Mellini¹⁷⁵, der der Expansion gegen Norden bis dahin Einhalt geboten hatte, konnte am 29. Mai 1652 der Auftrag zu seiner misura e stima gegeben werden¹⁷⁶. Sie lag am 16. Juli vor. Als der Kaufvertrag mit den Brüdern Mellini am 12. August 1652 abgeschlossen werden konnte, hatte man sich auf einen zwischen den erheblich voneinander abweichenden Schätzsummen liegenden Kompromißpreis von 25 000 scudi geeinigt¹⁷⁷. Der Papst mußte den Fideikommiß und die Primogenitur der Mario Mellini senior und Giovanni Garzia Kardinal Mellini lösen, um den Verkauf des Familienpalastes überhaupt zu ermöglichen. Erst damit war der Weg zur Grundstein-

175 Reich dokumentierte Darstellung des Vorgangs bei Eimer, 65ff.

176 Eimer, 67.

177 Garms, 104.

legung von S. Agnese frei. Sie erfolgte am 15. August 1652¹⁷⁸.

Als der Kirchenneubau hochgeführt wird, ist Borrominis Galeriebau unmittelbar betroffen. Durch seine neue Lage zwischen Palast und Palastkirche rückt er in eine neue Funktion. Er wird nicht nur zur Kirche und zum zweiten nördlichen Palastteil, dem Collegio Innocenziano, hin mit Durchgängen geöffnet¹⁷⁹ – es kommt damals zu einer völligen Neuorientierung und neuen Verteilung der Schwerpunkte im Funktionszusammenhang des Palastes. Im Norden der Galerie wird eine camera mit Nebenräumen erbaut, die als Appartement des Hausherrn dient¹⁸⁰. Durch die Verbreiterung der Kirchenfassade¹⁸¹ rückt diese an die Galeriefassade heran. Unmittelbar an sie anstoßend wird der südliche Kirchturm von S. Agnese hochgeführt. In seinem Obergeschoß liegt die neu errichtete camera. Ihre Lage zu seiten der Galerie ist zentral. Von ihr aus ist unmittelbar das Oratorium über dem Haupteingang der Kirche zu erreichen. Hier kann der Hausherr offiziell dem Gottesdienst beiwohnen, sehen und gesehen werden¹⁸². Ebenso sind von der camera aus auch zwei der acht vergitterten coretti zu erreichen, von denen aus man ungesehen am Gottesdienst teilnehmen konnte. Öffentliche wie private Frömmigkeitspraxis konnten von hier aus geübt werden. Generell erinnert der Gedanke, am Rand des Palastes und halb in der Kirche zu wohnen, an große Beispiele, und daß hier zugleich ein architektonischer Frömmigkeitstopos vorliegt, ist schwer zu übersehen. Der Gang zum Oratorium führt auch quer über die Kirchenfassade in die nahegelegene Bibliothek im anderen Palastteil.

Zentral trotz oder wegen ihrer exzentrischen Lage ist die camera aber auch in Bezug auf den Palast. Denn sie liegt am Ende eines langen zeremoniellen Weges. Der Besucher, der von der scala nobile über die Loggia die sala in der Mittelachse des Palastes betritt, hat noch eine feierliche Sequenz von Repräsentationsräumen zu durchschreiten – sala-salotto-anticamera-anticamera¹⁸³ – um sich der camera des

178 Eimer, 76.

179 Erste noch provisorische Öffnung der Nordwand der Galerie anlässlich des Papstbesuchs am 13. Februar 1654, um eine direkte Verbindung mit der Baustelle herzustellen; Eimer, 325, s.o. Anm. 139.

180 Vgl. den Arbeitsbericht von Giovanni Maria Pelle und Abondio Temanzi über die Vollendung der Räume vom 25. März 1654: «...le nove stanze nel sito del palazzo ch'era dei Mellini»; zit. nach Eimer, 328.

181 Eimer, 339ff.

182 Im Inneren der Kirchenfassade über dem Entlastungsbogen ein Verbindungsgang, von dem aus die Papstloge, heute die Nische des Kenotaphs, betreten werden konnte, seit dem ersten Halbjahr 1654; Eimer, 327.

183 s.o. Anm. 138.

Hausherrn zu nähern. Am Ende des Weges betritt er noch die von Gold und Farben strahlende Galerie. Daß die Galerie unmittelbar vor dem Privatraum des Hausherrn liegt, ist eine Forderung, die mit den zeremoniellen Gewohnheiten des gehobenen Lebens zusammenhängt. In der Galerie erscheint der Fürst den Versammelten. Hier wartet der Besucher. Von hier wird der gehobene Besucher in die Privaträume vorgelassen. Die Galleria Pamphilj erfüllt die Funktion eines Vestibuls vor dem Privatraum des Hausherrn in imposanter Weise. Wer ist nun dieser Hausherr?

Der Papst hatte die Gewohnheit angenommen, bei seinem Weg zwischen Vatikan und Quirinal regelmäßig die Baustelle von S. Agnese zu besichtigen. Auch am Abend des 4. Juli 1654 besuchte er sie. Der Haushofmeister Donna Olimpia berichtet als Augenzeuge darüber: „Hieri circa le 22 ore nostro Signore nel ritorno di S. Agnese si montando di lettica dentro la chiesa entrò nella Galleria ... caminò per il palazzo sino alla camera contigua alla capella dove sta l'organo, retrò soddisfatto di tutto con gioialità e gusto sempre discorse del suo affetto verso questo palazzo, con dire: vogliamo venire ad habitarci ... è meglio star qui, che a Monte Cavallo, faremo il consistorio nella stanza del baldacchino, la segnatura in un altra ...“¹⁸⁴

Die Absicht, mit der Kurienverwaltung an die Piazza Navona zu ziehen und einige Monate des Jahres im Familienpalast zu residieren, ist innerhalb der Geschichte des neueren Papsttums wohl singulär und erregte Verwunderung. Bald jedoch teilte der Papst seinen Entschluß offiziell mit. Oktober oder November war als Umzugstermin in Aussicht genommen. Donna Olimpia, die bisher im Palast residiert hatte, sollte nun verdrängt werden. Im Juli war der Palazzo Torres gemietet worden, der als ihr Quartier dienen konnte. Die Camera Apostolica mietete für die Behörden Häuser an der Piazza Navona.

Über die Verwendung der einzelnen Räume des Palastes für die künftige Hofhaltung hat der Papst offensichtlich bereits präzise Vorstellungen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß bei diesen Plänen der Verlegung der Residenz in den Familienpalast die Galerie ihre Rolle gespielt hat. Denn es ist auffallend, daß der Papst mit seiner – wohl schon länger gehegten und kaum improvisierten – Absicht in dem Augenblick hervortritt, da nicht nur durch den günstigen Ausgang des Ornano-Prozesses der Erwerb des letzten Grundstücks im Norden auch rechtlich gesichert ist¹⁸⁵, sondern da mit der Vollendung der neuen Galerieausstattung der repräsentativste und modernste Raum des Palastes zur Ver-

184 Diese fundamentale Quelle neben anderen bei Eimer, 345ff.; vgl. Garms, 621.

185 Eimer, 316ff.

fügung steht. Ohne Zweifel wäre der Galerie als dem prachtvoll ausgestatteten Vorsaal des Privatappartements im täglichen zeremoniellen Lebensvollzug des Papstes eine wichtige Rolle zugefallen.

VI

Als Spadarinos Fresken mit den „attioni“ des Papstes vom Galeriegewölbe herabgeschlagen wurden¹⁸⁶, machte nicht nur mittelmäßige Malerei einem bedeutenden Werk des führenden offiziellen Malers des Pontifikats Platz, es wlich nicht nur zeitgeschichtliche Malerei einer im Sinne der damaligen Anschauungen würdigeren, nämlich zwischen Mythologie und Historie stehenden Gattung¹⁸⁷, das langgestreckte Gewölbe wurde dazu bestimmt, die Darstellung des römischen Epos schlechthin, der Aeneis, aufzunehmen. Darstellungen aus der Trojasage sind ein in Galerien nicht seltener Stoff¹⁸⁸. Es ist aber mehr als unwahrscheinlich, daß das Moment literarischer wie historischer Bildung und moralischer Vorbildlichkeit bei der Auswahl des Themas an diesem Ort das allein bestimmende gewesen ist. In dem repräsentativsten Raum eines römischen Familienpalastes, der zudem zur päpstlichen Residenz bestimmt war, dürfte der Gestalt des Gründers des römischen Weltreichs und seinem Weg nach Latium eine besondere Funktion und eine besonders geartete Aussage zukommen.

Einige der Motivationen, die zu dem Entschluß führten, lassen sich vermuten. Eine erste liegt wohl darin, daß Vergils Gedicht, „dessen eigentlicher Held Rom ist“¹⁸⁹, den angemessenen Hinweis auf Romanitas und Antiquitas der Papstfamilie darstellt¹⁹⁰. So wie andere herrschende Familien besaßen auch die Pamphilj eine pseudohistorische Genealogie, die bis in die mythische Vorzeit zurückreichte¹⁹¹. Ahnherr der „Gens Pamphilia“ ist ihr zufolge der von Herkules abstammende Dorerkönig Pamphilos, der die Pelo-

186 s.o. Anm. 115.

187 Büttner, 38f.

188 Büttner, 131, zur Ausstattung von ambulationes.

189 F. KLINGNER, Rom als Idee, in: *Römische Geisteswelt*, München 1965, 652.

190 Vergleichbar etwa die auf die Antiquitas der Farnese anspielende Inschrift GENUS INDE LATINUM in der Galleria Farnese; J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965, 92.

191 N. A. CAFERRI in: *Degli Allori d'Eurota, poesie di diversi all'Eccelleniss. Sig. Principe D. Camillo Pamphilio, Raccolte dal Cavalier GIROLAMO BRUSONI*. Venedig 1662, 3ff, sowie ders., *Synthema Vetustatis*, Rom 1670, 84ff., 108f.; dieselben genealogischen Spekulationen mit den Dorern, Herkules und Numa Pompilius bei D. BENIGNI in einem 1643 datierten Gedicht in: *Degli Allori...*, 14; dazu Raggio, 3ff.; Preimesberger, 84f.

ponnes eroberte. Seine Nachkommen werden aus Sparta vertrieben und siedeln schon vor der Ankunft des Aeneas im Sabinerland. Numa, der Priesterkönig, der den Römern Religion und Sitte brachte, ist, wie sein durch Überlieferung korrumpter Name „Pompilius“ beweist, ein „Pamphilus“. Seine Nachkommen haben in Republik und Kaiserreich hohe Magistrate. Mit dem Imperium übersiedelt die Familie nach Norden in das Frankenreich. Doch kehrt sie im Mittelalter nach Italien zurück und wird in Gubbio ansäßig. Hier geht die geschichtliche Fiktion allmählich in echte geschichtliche Überlieferung über. Im Gegensatz zu manchen Päpsten von auswärts haben die Pamphilj die Romanitas ihrer Familie allem Anschein nach besonders betont. So erklärt sich die auffallende Insistenz auf römische Themen in Bauform und Ausstattung der Villa Belrespiro und in der Ausstattung wichtiger Räume des Familienpalastes¹⁹².

Nur in sehr allgemeiner Hinsicht fügt sich der Aeneasyklus zumindest einem Teil der übrigen malerischen Ausstattung des Palastes ein¹⁹³. Von einer einheitlichen, thematisch zusammenhängenden Freskierung kann, wie bekannt, keine Rede sein. Im südlichen Teil des Palastes war die Ausstattung des Vorgängerbaues, des Kardinalspalastes Pamphilj, zum Teil erhalten, im wesentlichen drei an der Hauptfront gelegene Räume mit der Geschichte Josephs in Ägypten¹⁹⁴, der Geschichte Mosis¹⁹⁵ und den Seestücken Agostino Tassis¹⁹⁶. Einer ersten Ausstattungskampagne im neuen Palast hatten die 1648 ausgeführten Geschichten des Bacchus von Andrea Camassei in der mittleren sala angehört¹⁹⁷. Kurz vorher waren die Galeriefresken Spadarinos mit den „attioni di Nostro Signore“ entstanden¹⁹⁸. Dersel-

192 Zur Ausstattung der Villa Belrespiro Raggio, passim. Es mag dahingestellt bleiben, ob bei der Wahl des Themas auch die Möglichkeit der Allusion auf die einzige kriegerische Tat des Pontifikats eine Rolle gespielt hat: am 2. September 1649 war der Castrokrieg erfolgreich beendet worden, durch den die Lehen Castro und Ronciglione an die apostolische Kammer fielen, eine „Eroberung Latiums“, die bei einiger Übertreibung mit der des Aeneas in Parallele gesetzt werden konnte. Hinweis Dr. Christof Thoenes.

193 Übersicht über die gesamte malerische Ausstattung des Palastes bei Redig de Campos, 159ff.

194 Redig de Campos, 161.

195 Redig de Campos, 161ff.; Zuschreibung an Giacinto Gimignani von E. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome*, London 1937, 71.

196 Redig de Campos, 163ff.; J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934, 127, Anm. 3.

197 Redig de Campos, 166f.; Garms, 33: Quietanza vom 12. Februar 1654; vgl. Mostra, 138; Raggiagli, 145; zur Bedeutung des Triumphs des Bacchus in Palastdekorationen J. R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965, 124ff.

198 s.o. S. 241.



14. G. L. Bernini, Wappen Innozenz X. am Vierströmebrunnen

ben Kampagne gehören die Landschaften Gaspard Dughets in der der sala grande vorgelagerten anticamera an¹⁹⁹. Die langsame malerische Ausstattung der Repräsentationsräume war dadurch möglich, daß diese mit prunkvollen vergoldeten Holzdecken ausgestattet wurden und die Malerei in den schmalen Friesen nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Erst mit der Berufung Pietros da Cortona kommt es zu einer neuerlichen Ausstattungskampagne in den Repräsentationsräumen des Hauptflügels. Damals wurde die an die sala dei paesi gegen Norden anschließende anticamera von Giacinto Gimignani wohl nach Entwürfen Pietros da Cor-

199 Redig de Campos, 168f.; die Figuren ebenso wie die Medaillons mit den Flußgöttern dort Francesco Allegrini zugeschrieben. Bezeichnung des Raums als Anticamera im Inventar von 1666; s. o. Anm. 138.

tona ausgestattet²⁰⁰. Die thematische Nähe zu den gleichzeitig entstehenden Galeriefresken ist nicht zu bestreiten. Die Frühgeschichte Roms aus Titus Livius bildet den Gegenstand: die Auffindung des Romulus und Remus, der Raub der Sabinerinnen, Fabritius und Pyrrhus sowie Coriolan. In nur lockerem thematischen Zusammenhang mit der Galerie hingegen stehen die Szenen aus Ovids Metamorphosen, mit denen zur gleichen Zeit Giacinto Brandi die der Galerie unmittelbar vorgelagerte anticamera ausstattete²⁰¹. Ein klares Gesamtprogramm, das die Galerie und die ihr vorgelagerten Räume im Haupttrakt des Palastes zusammenfaßte, scheint es also nicht gegeben zu haben. Galerie und camera del Papa sind eine selbständige Einheit.

Allerdings hat der großartige Zyklus der Galerie in einer vorhergehenden, nicht genauer zu datierenden Ausstattungskampagne ein unmittelbares, wenn auch bescheidenes Vorspiel! In der Nähe der Galerie befinden sich auf der Hofseite drei kleine private Räume, die sowohl von der sala grande als auch von den anticamere der Hauptfront aus zugänglich sind. Während ein Raum dieses Appartements an seiner Decke von unbekannter Hand Fides und die vier Kardinaltugenden, umgeben von vier alttestamentarischen Szenen mit Abraham, Elias, Moses und Aaron, zeigt²⁰², ist in einem anderen Raum Vergils Aeneis in den Zusammenhang des Romgedankens gestellt²⁰³. Das Mittelbild der Decke zeigt die thronende von Trophäen umgebene Dea Roma. Um sie gruppieren sich vier Episoden aus dem zweiten, die Gewinnung Latiums schildernden Teil des Epos. Das erste Bild zeigt die mit Ölzweigen bekränzten Gesandten des Aeneas vor König Latinus²⁰⁴; ein zweites die Szene des siebten Buches, da dem Aeneas der Flußgott Tiber im Traum erscheint und ihm die Auffahrt zur künftigen Stätte Roms und das Bündnis mit Evander befiehlt²⁰⁵; ein nächstes die Tiberaufahrt und die Begegnung des Aeneas im Zeichen des Ölzweigs mit Pallas, die das Bündnis mit Evander einleitet²⁰⁶. In einem vierten Bild ist wiederum die Hilfe des Himmels gezeigt: Venus überreicht Aeneas im Wald die himmlischen Waffen, mit denen er Turnus überwinden und das römische Reich begründen wird²⁰⁷. Die Qualität der Fresken ist mehr als mittelmäßig. In Hinblick

200 Redig de Campos, 170; Garms, 31: Quietanza vom 23. September 1653; zur Bezeichnung des Raums als Anticamera s. o. Anm. 138; bei Cancellieri, 102, nota 9: Stanza del tamburo.

201 Redig de Campos, 172; Garms, 29, 317: Quietanza vom 30. Juli 1653; vgl. Raggagli, 142.

202 Redig de Campos, 184f.

203 Redig de Campos, 185, mit Zuschreibung an Giacinto Gimignani.

204 Aen. VII, 152ff.; Redig de Campos, Abb. 131.

205 Aen. VIII, 31ff.

206 Aen. VIII, 102ff.

207 Aen. VIII, 608ff.



15. P. da Cortona, *Versöhnung der Götterinnen und Überreichung der Waffen durch Venus*

auf die Galeriefresken jedoch sind sie von hohem Interesse. Deutlicher und klarer erkennbar ist hier ein auch jenen zugrundeliegendes Motiv: das Providenzmotiv im Romgedanken. Mit göttlicher Hilfe ist das Imperium Romanum entstanden. Das innere Ziel des epischen Geschehens ist in dem Mittelbild verkörpert: das durch Aeneas begründete Imperium Romanum in Gestalt der Dea Roma, allerdings – und hier liegt ein fundamentaler Unterschied zu den Galeriefresken – ohne erkennbaren Bezug auf seine Erfüllung in Kirche und Papsttum.

Natürlich ist die Anspielung auf die Antiquitas der Familie Pamphilj kein ausreichender Grund für die Anbringung eines Aeneaszyklus an dieser Stelle. Die eigentliche Motivation scheint konkreter, panegyrisch im engeren Sinn. Es wird zu zeigen sein, daß das neue Programm gegenüber der ersten Ausstattung, die „attioni di Nostro Signore“ gezeigt

hatte, nicht prinzipiell verändert ist, sondern auf einem anderen ästhetischen Niveau und in epischer Verhüllung daselbe ausdrückt wie diese. Entscheidend für die Wahl des Themas scheint wiederum das Moment der Verherrlichung des Papstes, doch nicht mehr durch seine „attioni“, sondern durch die weit ausgespannte allegorische Auslegung seines Wappens.

Bekanntlich besteht das Wappen des Papstes aus einer Taube mit dem Ölweig im Schnabel und drei Lilien. In der Panegyrik wird das Wappen des Fürsten häufig als die Verbindung und Versöhnung seiner Bestandteile und der durch diese symbolisierten Werte interpretiert. So wird, um nur ein Beispiel aus der päpstlichen Panegyrik des Jahrhunderts zu nennen, das Wappen Pauls V., das aus Adler und Drache besteht, als die Versöhnung des Jupiter mit Saturn, das heißt: als die Verbindung der Gegenwart mit



16. P. da Cortona, *Abstieg des Aeneas in die Unterwelt*

der goldenen saturnischen Zeit gedeutet. Denn der Adler sei bei den Alten dem Jupiter, der Drache aber dem Saturn heilig gewesen. Gegenwart und goldenes Zeitalter seien im Pontifikat Pauls V. deshalb eins. So meint der Dichter de Magistris in seinem Panegyricus von 1616: „...cosi in questi nostri giorni l'Aquila sta in dolce complotto col Drago, e restituisce con verità tutti i beni che un tempo i secoli aurei di Saturno conferivano con splendida menzogna. Di ciò è consapevole tutto l'Orbe terrestre...“²⁰⁸

Die Auslegung des Wappens als die Verbindung seiner Elemente und der durch diese symbolisierten Werte spielt auch in der Panegyrik um Innozenz X. und seine Familie eine Rolle. Da die Taube der Venus, die Lilie der Juno und der Ölweig der Minerva heilig ist, verbinden und versöhnen sich im Zeichen Pamphiljs die drei Götter. Dies ist der Inhalt eines panegyrischen Gedichtes, das anlässlich der

Wahl Innozenz' X. von Baldassare Bonifacio herausgegeben wurde²⁰⁹: Entzweit waren Juno, Venus und Minerva, weil sie für Griechen und Trojaner Partei nahmen. Doch nun, da sie den Penaten der Pamphilj anhängen, verbindet Liebe sie zu ewiger Eintracht und Bündnis. Und wie sie die Hände verbinden, so verbinden sie auch ihre Zeichen und wollen, daß aus dreien eines werde. Pallas trägt den Ölweig bei, Venus die Taube und Juno die milchweiße Lilie:

Utque simul junxere manus, Insignia iungunt,
Et fieri post hoc e tribus una volunt.
Contulit huc OLEAM Pallas, Cyprisque COLUMBAM,
Lacte rigata suo LILIA Juno dedit.

Die Entzweiung der Götterinnen verkörpert sich geschichtlich im Urteil des Paris, durch das der trojanische Krieg ent-

208 C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Rom 1967, 215, 218f.



17. P. da Cortona, *Auffahrt des Aeneas zur künftigen Stätte Roms*

steht, den die Ilias dichterisch überliefert. Doch auch die Versöhnung der Göttinnen ist geschichtlich verkörpert: in der Aeneis. Vergils Epos von der langen Fahrt des Aeneas in das latiniſche Land ist nichts anderes als die Geschichte vom Kampf und der schließlichen Versöhnung der Göttinnen: Venus, die ihren Sohn dem Land der Verheißung Italien und der ihm vom Schicksal vorherbestimmten Friedensherrschaft Roms über die Erde entgegenführt, gegen Juno, die Freundin der Griechen und Karthager, die die Trojaner haßt, weil sie ihrer Berufung folgen und einst beide Völker unterjochen werden²¹⁰. Die Lösung dieses

Orationibus celebrata. Exemplar der Bibl. Vat.; zu Baldassare Bonifacio (1584–1659) M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300–1800*, I, Boston 1962, 658f.

210 Zu Junos Kampf gegen Rom und ihre Versöhnung als einem Hauptmotiv des Epos v.a. Buchheit, *passim*; zu der bereits in den Eingangsversen vom Dichter genannten «ira Junonis» eben-

Konflikts, dessen gottgewollte welthistorische Folge die Friedensherrschaft Roms im Imperium und in der Kirche ist, ist das Thema des Mittelfeldes der Galeriefresken (Abb. 15): In dem Augenblick, da Aeneas nach langen Fährnissen, die ihm Juno bereitet hat, zum letzten Kampf um das latiniſche Land mit Turnus antritt, in diesem Augenblick, da sich die künftige Weltherrschaft der Römer im Imperium und in der Kirche entscheiden soll, versammeln sich im Olymp die Götter. Noch einmal war der Streit der Göttinnen aufgeflammt. Doch nun umgeben sie versöhnnt Jupiter: Venus, die Mutter des Aeneas und Stammutter des römischen Volkes – die Taube; Juno, die endlich ihren Groll aufgegeben hat und dem Sieg des Aeneas und der Gründung des fromm-religiösen Volkes der Römer zuge-

da, 13ff.; zur Handlungsrolle der Göttin Venus im Verhältnis zu Juno A. WLOSOK, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg 1967, 112ff.



stimmt hat – die Lilie; Minerva, die bei Vergil nicht vor kommt, doch hier eingefügt ist, Freundin der Griechen und nun die versöhnte Freundin auch der Troer – der Ölzweig; während Jupiter sich der höheren Macht, dem Fatum, unterwirft und Aeneas siegen lässt²¹¹.

Dem zentralen Bildfeld – und, wie sich zeigen wird, dem Zyklus – ist ein heraldischer concetto der geschilderten Art unterlegt: Im Wappenzeichen Pamphiljs verbinden und versöhnen sich die zweigtragende Taube mit der Lilie, und

diese Verbindung und Versöhnung verkörpert sich geschichtlich in der Versöhnung der Götterinnen in der Aeneis. Diese ist Verkörperung des Wappenzeichens Pamphiljs²¹². Ähnlich wie

212 Vergleichbar die Verkörperung des Barberini-Wappens in Cortonas Deckenfresko des Palazzo Barberini. W. VITZTHUM, A Comment on the Iconography of Pietro da Cortonas Barberini Ceiling, in: *BurlMag.* 103 (1961), 427ff.

213 Zum Begriff der Allegation W. MRAZEK, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei* (Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 228, 3), Wien 1953, 75ff.

211 s. unten Anm. 368.



etwa in der Wiener Opernaufführung von 1668 „Il pomodoro“ zu Ehren Leopolds I. die Geschichte vom Streit der Göttinnen um den Apfel der Eris zu einem großen Kompliment für die junge Gattin des Kaisers wird, die den Streit löst, indem sie den Apfel erhält²¹⁴, so ist hier die Geschichte von der Versöhnung der feindlichen Göttinnen zu einem einzigen „großen Kompliment“ an den Papst benutzt, in

„dessen Zeichen“ sie sich versöhnen, um das Imperium und die Kirche entstehen zu lassen.

Deutlich zeigt die genauere Analyse, wie dieser heraldische concetto der Auswahl einzelner Episoden des Epos zugrundeliegt. So gibt es in dem Zyklus einige Darstellungen, die Taube und Zweig unverhüllt und als unmittelbaren Bestandteil der Handlung zeigen und so die Möglichkeit direkter Allusion auf Wappen und Person Pamphiljs bieten. So vollziehen sich etwa der Abstieg in den Hades (Abb. 16) und die Auffahrt nach Rom (Abb. 17) im Zeichen des Zweiges, der den Zweig des Pamphiljwappens assoziiert.

214 R. ALEWYN-K. SÄLZLE, *Das große Welttheater*, Hamburg 1959, 114, zit. nach Büttner, 72.

ren läßt. Auch in dem Bild der Suche nach dem goldenen Zweig im Wald (Abb. 21) und dem Preisschießen auf die Taube (Abb. 26) ist durch die Tauben der allusive Bezug auf den Papst unmittelbar hergestellt. Andere Episoden wiederum sind so ausgewählt, daß sie die den heraldischen Zeichen Pamphiljs zugeordneten mythologischen Verkörperungen Venus und Juno im Kampf und im Zusammenwirken am Geschick des Aeneas zeigen. So sind Hinderung und Förderung des Aeneas durch die zürnende Juno und die hilfreiche Venus in den beiden Ovalbildern mit Aeolus (Abb. 18) und Vulkan (Abb. 19) ebenso einander gegenübergestellt wie die Versöhnung der beiden in den kleinen Tondi mit dem Versöhnungsopt für Juno (Abb. 20) und der Überreichung der Waffen durch Venus (Abb. 15). Hier ist wie im Mittelfeld die Allusion auf Wappen und Person Pamphiljs nur indirekt, über die Gestalten der Göttinnen, möglich. Eine dritte Kategorie von Bildern, die Stillung des Seesturms (Abb. 21), die Landung an der Tibermündung (Abb. 23), die Tötung des Turnus (Abb. 26), die irdischen Szenen also, enthält keine unmittelbare oder mittelbare Allusion auf das Wappen Pamphiljs. Sie fügt sich also dem heraldischen concetto von den Göttinnen und ihrer Versöhnung als einer geschichtlichen Verkörperung des Wappens nicht ein, was nicht darauf hindeutet, daß die hier vorgelegte Interpretation unzutreffend ist, sondern daß mit dem heraldischen concetto nur eine, die allegorische Sinnschicht angesprochen ist, daß es ein anderes Thema gibt, dem diese sich einfügt und daß ein tieferer, umfassenderer Sinn dem ganzen Zyklus zugrundeliegt.

In der Tat ist der Stoff, aus dem das Thema der Fresken gewonnen ist, nicht etwa der äußere Gang des Epos, dem signifikante Episoden entnommen wären, die die Möglichkeit der Allusion auf Wappen und Person des Papstes bieten. Nicht der Vergilsche Text liegt den Fresken zugrunde, sondern seine lange und traditionsreiche moralisch-allegorische Auslegung. Mit Recht ist bemerkt worden, daß es spätestens seit dem Erscheinen der Disputationes Camaldulenses des Cristoforo Landino für Zeitgenossen und Nachwelt schwer gewesen sein dürfte, die Aeneis nicht unter allegorischen Gesichtspunkten zu lesen²¹⁵.

Die Geschichte der allegorischen Vergilauslegung²¹⁶, in die die Fresken Cortonas letztlich gehören, ist bekanntlich lang und beginnt in der Antike mit den Kommentaren des

Donatus²¹⁷, des Servius²¹⁸, des Aelius Donatus²¹⁹, gefolgt von Macrobius²²⁰ und vor allem der folgenschweren Allegorisierung der Aeneis durch Fulgentius²²¹, der der berühmteste Kommentar des Mittelalters, der des Bernardus de Silvestris, folgt²²². Dante, Petrarca und Boccaccio haben sich zum allegorischen Verständnis Vergils geäußert²²³. Daß seine Dichtung einen großen geheimen Sinn habe, daß Vergil das Kleid der Poesie benutzt habe, um philosophische Wahrheiten zu überliefern, daß die Schicksale der epischen Figur des Aeneas eine exemplarische moralische Wandlung symbolisierten, ist die Überzeugung des Frühhumanismus.

Erst Landino aber²²⁴, dessen Disputationes Camaldulenses den größten Versuch moralisch-allegorischer Vergilauslegung darstellen, hat „dem allegorischen Aeneasbild, wie es in vager Form dem Mittelalter vorschwebte, seine authentischen Konturen ... zurückgegeben, indem er es auf den Typus des allegorischen Odysseus zurückführte, der dem Mittelalter und dem Frühhumanismus nicht hatte vertraut sein können.“²²⁵ Die allegorische Auslegung der Aeneis, die er dem Leone Battista Alberti in den Mund legt²²⁶, beruht auf der antiken neuplatonischen Homerdeutung. Ihr Lieblingsgegenstand war die Odyssee gewesen, die in theologisch-mystischer Exegese zu einer zusammenhängenden Darstellung des Schicksals der Menschenseele in ihrem irdischen Lebenslauf wird. Odysseus ist die Seele, die sich inkarniert und nach vielen Irrungen in die himmlische Heimat zurückkehrt. Das Meer, bewegtes Element der Irrfahrten und Prüfungen, symbolisiert die Welt der Materie und der durch sie bedingten Leidenschaften. Dies bleibt bei aller Verschiedenheit der Homerexegese eine Konstante²²⁷. Dieses neuplatonische Odysseusbild war of-

217 Comparetti 1, 68f.

218 Ebenda, 1, 69ff.

219 Ebenda, 1, 74f.

220 Ebenda, 1, 77ff.

221 Ebenda, 1, 132ff.

222 Müller-Bochat, 12ff.; ders., Der allegorische Aeneas und die Auslegung des Danteschen Jenseits im 14. Jahrhundert, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 44/45 (1967), 59ff.

223 Allen, 140.

224 Ebenda, 142ff.; Zabughin, 1, 194ff.; für das Folgende wurden neben den Disputationes Camaldulenses zwei Ausgaben des Aeneis-Kommentars Landinos herangezogen: *P. Virgilii M. Opera cum SERVII MAURI HONORATI Grammatici: AELII DONATI: CHRISTOPHORI LANDINI: atque DOMITII CALDERINI Commentariis*, Venedig 1491, sowie *CHRISTOPHORI LANDINI Florentini in P. Virgilii Aeneidos libros allegoriae Platonicae olim conscriptae. Iamprimum vero D. Ioan. Pistorii opera et studio a suo interitu vindicatae, pristinoque nitori et libertati in gratiam Platonicon studios. restitutae*, Basel 1577.

225 Müller-Bochat, 13.

226 Zum Problem dieser literarischen Fiktion ebenda, 10f.

227 Überblick ebenda, 14ff.

215 Allen, 154.

216 Dazu und zum Folgenden u.a. Comparetti, 1, 67ff.; Zabughin, 1, passim; v.a. 186ff.; Überblick bei Allen, 135ff. sowie TH. H. STAHEL, *Cristoforo Landinos Allegorization of the Aeneid, books III and IV of the Camaldoiese Disputations*, Ann Arbor/Mich. 1969, 5ff.



20. P. da Cortona, *Versöhnungsofffer des Aeneas für Juno*

fensichtlich schon von der lateinischen Philologie der Spätantike in die Aeneis projiziert worden. Ein Argument dafür lag in dem Umstand, daß Vergil Homer nachgeahmt hatte, ja man sogar in der thematischen Verschiedenheit des ersten und zweiten Teils der Aeneis die nachahmende Verbindung beider homerischen Epen sehen konnte²²⁸.

Wenn man die neuplatonische Sinngebung der Odyssee unter dem Begriff der *prisca theologia* als gesicherte Wahrheit ansah²²⁹, dann lag es nahe, Vergil auch im *allegorischen* Bereich eine Homerimitation zuzuschreiben und in der Aeneis eine der Odyssee analoge Metathematik zu suchen. Für Landino ergab sich daraus der Schluß, daß auch das

Vergilsche Epos ein Läuterungsepos sei, das die Befreiung der Seele aus den Fesseln des diesseitigen Lebens und ihren Weg zu ihrer eigentlichen Bestimmung schildert. Odyssee wie Aeneis enthalten Grundwahrheiten der *prisca theologia*. Aeneas ist der römische Odysseus, Symbol der Menschenseele, die sich in verschiedenen Stufen zu ihrer kontemplativen Bestimmung durchringt. Sein Weg ist in Wahrheit und auf seinen tieferen Sinn hin betrachtet nur Abbild eines *itinerarium mentis*²³⁰. Troja – Karthago – Latium sind die drei wichtigsten Stationen seines Weges, und diese drei geographischen Begriffe symbolisieren in Anlehnung an eine ältere ethische Typologie ebensoviele Lebensarten²³¹: Das brennende Troja symbolisiert die *vita voluptuosa* mit ihren brennenden Leidenschaften. Ihr entsprechen Lebens-

228 Zur Geläufigkeit dieser Vorstellung im siebzehnten Jahrhundert s.u. Anm. 333.

229 Zum Verhältnis Landinos zur mittelalterlichen Auslegungstradition Müller-Bochat, 12f.

230 Ausführlich dazu Allen, 150ff.

231 Dazu und zum Folgenden Wolf, 455.



21. P. da Cortona, *Stillung des Seesturms durch Neptun*

inhalte körperlicher Natur, wie Gesundheit und Stärke. Im Gegensatz zu seinem Bruder Paris, der in den Flammen umkommt, wird Aeneas von seiner himmlischen Mutter Venus heraus und seiner höheren Bestimmung entgegengeführt. Sie verkörpert den amor divinus, der Aeneas nach dem sittlichen Ziel, der Kontemplation, streben lässt²³². Karthago, das er an der Seite Didos gründen hilft, bedeutet die nächst-

232 Diese Auslegung in engem Anschluß an Landinus bei Fabrini, 2: «Paride capita male insieme con Troia, perche fece più conto di Venere lasciviosa, quando sententia in suo favore, che di Pallade, cioè stimò più i piaceri disonesti, che non fece conto de la virtù, e però capita male; Enea per lo contrario havendosi eletto per sua guida Venere sua madre, cioè l'amore de la virtù scampò da pericoli di Troia.»

Die auf Platon zurückgehende bekannte Unterscheidung zwischen Venere celeste und Venere volgare wird auf den Weg des Aeneas aus Troia übertragen: Troia bedeutet «... venere volgare, cioè i disonesti e libidinosi piaceri, donde l'huomo non si può sviluppare, se non è aiutato da Venere celeste...»; Fabrini, 2.

höhere moralische Station, die *vita activa* mit ihren Reichtümern und äußeren Glücksgütern. Durch ihre Beziehung zu Karthago ist Juno die Göttin der Herrschaft und der ihr folgenden äußeren Ehren. In der moralischen Allegorese steht sie, die Königliche, für den Ehrgeiz, für *cupiditas regnandi* oder *ambitio*. Durch sie lässt Aeneas sich in Karthago durch die Aussicht auf äußere Ehren festhalten und sieht die Betätigung im staatsbürgerlichen Leben als seine Bestimmung an. Sie wird ihm zürnen, wenn er die *vita activa* aufgibt, um Italien zuzustreben. Denn durch Merkur, den göttlichen Geist, gemahnt und von seiner himmlischen Mutter geleitet, folgt Aeneas seiner höheren Berufung und erreicht Latium und Rom, das sittliche Ziel der Kontemplation mit ihren Gütern der Seele, den ethischen und spekulativen Tugenden²³³.

233 Italien als *vera sapientia* und verwandte Formulierungen bei Landino, Comm. 1577, 3007.



22. P. da Cortona, *Neptun*, Ausschnitt

Nicht alle von Landinos Gedanken sind einmalig. Manche sind humanistisches Gemeingut²³⁴. Doch ist sein Einfluß in der Vergilallegorese der Folgezeit der beherrschende²³⁵. Ganz auf dem Boden der Disputationes Camaldulenses und des Aeneiskommentars des Landino steht etwa Giovanni Fabrini mit seiner 1575 erstmals aufgelegten kommentierten Aeneisausgabe²³⁶. Fabrini versah das Ver-

234 Allen, 154ff.; vgl. die Allegorese des Filelfo von 1427 mit ihrer Interpretation der *vita activa* und *contemplativa* und den fünf Lebensaltern oder GIROLAMO BALBI, *De civili et bellica fortitudine liber ex mysteriis poetae Virgilii nunc depromptus*, Rom 1526, mit großangelegter moralischer und psychologischer Auslegung.

235 Siehe etwa Sebastiano Regoli mit seiner überaus ausführlichen, allerdings auf das erste Buch der Aeneis konzentrierten Allegorese jeder Episode, die Landino folgt; Allen, 158; zu den historischen, philologischen und literarischen Studien über Vergil ebenda, 159, sowie ausführlich Zabughin, 1, 201ff.; 2, 71ff.

236 *L'Eneide di Virgilio Mantuano commentata in lingua volgare toscana* da GIOVANNI FABRINI da Fighine e FILIPPO VENUTI da Cortona, Venedig 1575.

gilsche Epos mit einem enormen Scholium. Im Anschluß an den *ordine delle parole*, die *espositione delle parole*, delle *favole*, delle *istorie*, e *luoghi grammaticali* und die *luoghi rettorici* bietet er *sensi fisici, allegorici e morali*. Sein Kommentar, konzentriert auf die ersten sechs Bücher des Epos, ist im wesentlichen nichts anderes als eine paraphasierte und erweiterte Übersetzung Landinos²³⁷. Mit Fabrinis Kommentar, der bis in das achtzehnte Jahrhundert aufgelegt wurde, findet die Geschichte der vollen Aeneisallegorese in Italien ihr Ende²³⁸.

Daß der inhaltlichen Konzeption der Galeriefresken nicht der äußere Gang des Epos, sondern die moralische Vergil-

237 Zum Vergleich Fabrinis mit Landino Allen, 160.

238 s. jedoch J. HUGUES, *Vera historia Romana seu origo Latii vel Italiae ac Romanae Urbis*, Rom 1655. Hugues sieht nach einer christlichen Auslegung Homers in der Fahrt des Aeneas die Reise des Hl. Petrus von Antiochien nach Rom allegorisiert; Allen, 162; s. S. 264.



23. P. da Cortona, *Landung der Trojaner an der Tibermündung*

allegorese zugrundegelegt wurde, zeigt nicht nur eine Reihe von Einzelheiten der Anbringung und Gestaltung der Episoden, sondern schon die allgemeinste, von anderen Aeneaszyklen durch ihre Beschränkung unterschiedene Thematisierung. Die Irrfahrten des Aeneas sind moralische Irrfahrten. Erst in ihrem Verlauf entwickelt sich sein Charakter. Er reinigt sich allmählich von einer Reihe von Lastern, ehe er mit Tugenden geschmückt das höchste Ziel erreicht. Es ist ein unübersehbarer Hinweis auf den panegyrischen Charakter des Programms, wenn in den Fresken nur die dritte und höchste moralische Station, Gewinnung und Besitz der *vita contemplativa*, dargestellt ist. Als die Verkörperung der höheren Tugenden im neuplatonischen Sinn, der *virtutes purgatoriae*, hat Landinus und ihm folgend die neuere Vergilexegese den schon geläuterten Aeneas der Kämpfe um Latium gesehen²³⁹. Der Aeneas der Galeriefresken ist

der positive stoische Held, und das Thema die Erfüllung seiner Berufung. Nicht der Gang, sondern das Ziel der Aeneis, die Gewinnung Latiums, ist in ihnen dargestellt.

Sowenig aber der wörtliche Sinn des Epos und soweinig der unterlegte heraldisch-allegorische concetto als alleinige inhaltliche Motivierung dem Freskenzyklus zugrundeliegen, soweinig dürfte auch mit der Auslegung des Epos als *itinerarium mentis* schon der entscheidende Inhalt berührt sein. Weder der wörtliche, noch der allegorische, noch der tropologische Sinn sind imstande, eine befriedigende Erklärung sowohl für die Anbringung des Aeneaszyklus an dieser Stelle als auch für seinen Aufbau zu bieten. Es scheint vielmehr der letzte, der mystische oder anagogische Sinn des Vergilschen Epos als einer Präfiguration des gottgelehrten Schicksals der römischen Kirche und des Papsttums zu sein, der den Schlüssel zu einem umfassenden Verständnis der Fresken und aller ihrer Teile bietet. Göttliche Providenz – Rom – Kirche – Papsttum – Pamphilj: mit die-

239 Müller-Bochat, 31.



24. P. da Cortona, *Aeneas und Ascanius*, Ausschnitt



25. P. da Cortona, Begegnung mit Evander

sen konvergierenden – im Bild vielfach identischen – Begriffen scheint das Thema umschrieben zu sein, das als das eigentliche und bestimmende hinter dem meisterhaften und reichen Aufbau der Fresken steht. Ihre Metathematik ist ekklesiologisch und päpstlich.

Bekanntlich hatte bereits Vergil in seinem Epos das augusteische Rom als Ziel einer von Urzeiten her göttlich geleiteten Geschichte gesehen und in dem Abstieg des Aeneas in die Unterwelt und der Offenbarung künftiger Weltherrschaft, die ihm dort zuteil wird, Anfang und Ende dieses Vorgangs in eins zusammengefaßt. Unter demselben, aber radikal neu akzentuierten Providenzgedanken steht die christliche Sicht Roms: Das römische Reich hat seine positive providentielle Rolle nur im Heilsplan. Das augusteische Rom ist nicht Ziel, sondern vorbereitende Macht im größeren Zusammenhang. Es ist zum Sitz der Kirche vorbe-

stimmt²⁴⁰. Aeneas, zum Vater des Imperiums ersehen, ist deshalb auch Ahnherr für Kirche und Papsttum. Erinnert sei hier an Dantes berühmte Verse, die diese Geschichtsdeutung²⁴¹ in prägnanter Form ausdrücken: Aeneas war im höchsten Himmel zum Vater des großen Rom und seines Reiches erlesen, und diese beiden wurden in Wahrheit um

240 Zum christlichen Romgedanken, insbesondere der providentiellen Rolle des Imperiums u.a. Comparetti 1, 214ff.; Rom von Gott zum Sitz der Kirche vorherbestimmt, derselbe, 216; ebenso, mit Betonung der providentiellen Rolle der Pax Romana als Vorbereiterin des Christentums bei Eusebius, Prudentius u.a. F. KLINGER, Virgil und die römische Idee des Friedens, in: *Römische Geisteswelt*, München 1965, 642ff., sowie derselbe, Rom als Idee, ebenda, 645ff., 657.

241 Kurze Darstellung dieses komplexen Problems etwa bei E. AUERBACH, Dante und Vergil, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern–München 1967, 121.



26. P. da Cortona, *Tötung des Turnus*

der heiligen Stelle willen fest gegründet, wo der Erbe Sankt Petri thront. Durch seinen Abstieg bekam er Dinge zu hören, deren Kenntnis die Ursache seines Sieges und damit schließlich des Papsttums war:

Ch'ei fù de l'alma Roma, e di suo impero
Nel empireo ciel' per padre eletto.
La quale e 'l qual, a voler dir lo vero,
Fur stabiliti per lo loco santo
U' siede il successor del maggior Piero.
Per quest' andata, onde li dai tu vanto,
Intese cose, che furon cagione
Di sua vittoria, e del papal ammanto.²⁴²

Rom kann für Dante überhaupt zum Sinnbild der höchsten Gemeinschaft, der des Himmels, werden²⁴³.

242 Inferno II, 20ff.

243 Purgatorio XXXII, 100ff.; zur providentiellen Rolle des Aeneas auch Convivio IV, 5: «... fu in uno temporale, che David nac-

Doch ist nicht allein in der Person des Pius Aeneas schon Kirche und Papsttum grundgelegt – das ganze Epos von der langen und gefahrvollen Fahrt in das lateinische Land und von der Übertragung der Herrschaft von Troja nach Rom ist nichts anderes als geheimnisvoll vom Dichter erahnte und im Kleid der Poesie verhüllte Präfiguration des Schicksals der Kirche, die aus der Zerstörung des Judentums vom Osten her den Weg nach Rom findet. Wahrer Inhalt der Dichtung ist der welthistorische Sieg des Christentums. Denn so wie im brennenden Troja die Zerstörung Jerusalems, so ist in der Fahrt nach Latium die Übertragung

que e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine de la cittade romana, si come testimoniano le scritture. Per che assai è manifesto la divina elezione del romano imperio per lo nascimento de la santa cittade che fu contemporaneo a la radice de la progenie di Maria...»; vgl. G. PADOAN, s. v. Enea, in: *Enciclopedia Dantesca* 2, Rom 1970, 677ff.

der christlichen Religion aus dem Orient nach Rom und in der Tötung des Turnus die Überwindung der Synagoge ausgedrückt²⁴⁴.

Lebendigkeit und Aktualität dieser anagogischen Auslegungstradition des römischen Epos belegt im siebzehnten Jahrhundert kein Geringerer als Maffeo Barberini, der spätere Urban VIII.²⁴⁵ In seiner *ΕΛΕΤΕΙΑ ΙΣΤΟΠΙΚΗ* mit dem Titel: *Religionis orthodoxae primordia per apostolorum Principes Petrum et Paulum constituta...*²⁴⁶ preist er angesichts der Peterskirche das wunderbare Wachsen des Imperiums, das zum Sitz Petri erkoren war. Die Verse:

Iam Priami generationem aversatur Jupiter:
Ex nunc enim Aeneas Troianis imperabit,
Et nati natorum, et qui nascentur ab illis...

enthalten für den Interpreten Dormalius ein Bild der in der Aeneis präfigurierten Übertragung der Kirche aus dem Orient nach Rom: „Videmus sedem ecclesiae Dei primo in Oriente inter Judaeos collocatam, deinde Occidentem versus translatam esse, et in sedem Petri defixam, id est Romae.“²⁴⁷ Während „nati natorum“ in Barberinis Versen die Kirche bedeute, ist Aeneas eine Präfiguration des Papstes: „Per Aeneam praesignatus fuit Pontifex Romanus“. Vergils eigene Verse bestätigen dies, denn sie erweisen ihn als rex sacrorum und als pontifex²⁴⁸. Rom, das Ziel der

244 Zu diesem anagogischen Sinn des Epos zusammenfassend der Jesuit Hardouin in seiner Kritik:

«... Non est autem vates ausus argumentum illud aperte tractare, qui vellet ethnicus existimari. Itaque convertit illud in fabulam, quae haberet cum illo arguento magnam similitudinem. Ob eam rem finxit:

Pro Hierosolymis incensis, Trojam succensam.

Pro Christiana Religione inde postea Romam advecta a Christianis, Trojana numina ab Aenea in Italianam, post Trojam crematam deducta.

Pro Judaismo extincto, et Synagoga abolita, Turnum occisum, et suspendentem se Amatam prae desperatione...»

J. HARDOUIN, *Pseudo Virgilii. Observations in Aeneidem, in: Joannis Harduini e Societate Jesu Opera Varia*, Amsterdam 1733, 283.

245 Hinweis auf Urban VIII. und die Auslegung des Aeneas als Präfiguration des Papstes durch Dormalius bei H. KAUFFMANN, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*. Berlin 1970, 37.

246 *Maphei S. R. E. card. Barberini nunc Urbani P. P. VIII Poemata Henr. DORMALIUS explicabat*, Rom 1643, 65ff.

247 Ebenda, 77f.

248 «Notabilis est glossa Servij ad illud Virgilij:

«... Vigilas Deum gens /
Aenea? Vigila.»

Verba sunt Sacrorum, inquit: nam virgines Vestae certa die ibant ad Regem Sacrorum, et dicebant: Vigilasne Rex? Vigila. Quod Virgilii iure da Aeneae, quasi et Regi, et quem ubique, et Pontificem, et Sacrorum inducit peritum.

Verus iste Aeneas, verus Rex Sacrorum est Romanus Pontifex. Vera ista sacra Romana sunt...»

langen Fahrt des Aeneas und seiner Trojaner, ist ein Bild des himmlischen Ziels. Wenn im römischen Imperium die Herrschaft Trojas wieder ersteht, ist dies ein Bild der Kirche und des Papsttums, die vom Osten kommen und im Westen erblühen:

Tendimus, inquit, Italiam, sedes ubi fata
quietas Ostendunt: illic fas regna resurgere
Troiae.

„Ibi quanquam anagogice possit Coelum significari, recte tamen et apposite Roma et Romana Sedes denotatur, in qua iam tot seculis videmus regna Troiae, id est Ecclesiae Orientalis resurexisse, et sedes quietas tenuisse.“²⁴⁹

Mehr noch: der anagogische Sinn des Vergilschen Epos konnte von Jaques Hugues in seiner 1655 in Rom gedruckten historischen Schrift: *Vera historia Romana, seu origo Latii vel Italiae ac Romanae urbis*, noch konkreter, in einer Darstellung der Person und des Lebensschicksals des Heiligen Petrus gesehen werden²⁵⁰. In dem Vergilschen Aeneas ist in Wahrheit der Apostelfürst gemeint, in der Aeneis nichts anderes als seine Reise von Antiochien nach Rom, in der Übertragung der Herrschaft von Troja nach Rom die Übertragung des Stuhles Petri aus der östlichen unwürdigen Metropole Antiochien in den Westen!

Dieser anagogische Sinn des epischen Geschehens als eines Bildes für Kirche und Papsttum ist bemerkenswerterweise dem anschaulichen Bestand der Fresken nicht nur als zusätzliche tiefere Bedeutung abzugewinnen. Beobachtungen zeigen, daß eben dieser sensus anagogicus den Aufbau des Zyklus bestimmte und bis in einzelne Bildstrukturen wirksam gewesen ist. Gerade die providentiale ekklesiologische Dimension des Epos scheint den Entschluß zu seiner Darstellung in der Galleria Pamphilj bedingt zu haben.

VII

Die große und langgestreckte Malfäche ist in Zonen verschiedener Art und Dignität eingeteilt, in denen das epische Geschehen in vier Darstellungskategorien geordnet er-

Ebenda, 78.

Zur Auslegung der Vergilstelle:

«Dum domus Aeneae Capitolij immobile saxum /
Accolet, Imperiumque Pater Romanus habebit.»

Pater iste Romanus nemo est alius, quam Pontifex Romanus. Ita eum vere infra vocet Pontifex, in:

«... Romana dogmata Patris»

Id est, Pontificis Romani.

Ebenda, 78.

249 Ebenda, 78.

250 J. HUGUES, *Vera historia Romana, seu origo Latii vel Italiae ac Romanae urbis*, Rom 1655, 129ff.; Argumente für die Identifikation des Aeneas mit Petrus v.a. 168ff.

scheint. Das große annähernd quadratische Mittelfeld (Abb. 15) ist der Sinnträger des Zyklus; ihm sind die übrigen Bildfelder kausal verbunden. Es zeigt den Olymp mit der Versammlung der Götter und der Versöhnung der feindlichen Göttinnen, den Moment, da sich das Schicksal des Aeneas und damit das Schicksal über die Weltherrschaft Roms im Imperium und in der Kirche entscheidet. Es ist das mit Abstand größte Feld; als einziges bedeckt es die ganze Breite des Gewölbes; zugleich das einzige Feld, dessen Handlung im überirdischen Raum spielt; als einziges von einem breiten goldenen Rahmen gerahmt, jedoch kein quadri riportato, sondern nach dem Prinzip des „di sotto in su“ mit den für Cortona typischen Einschränkungen, die hier zudem durch die gewölbte Malfläche nahegelegt waren.

Zeigt das Hauptfeld in der Versöhnung der Göttinnen die Lösung des Konflikts und die Erfüllung der vom Schicksal vorherbestimmten Berufung, so zeigen zwei zur Mitte orientierte Nebenzentren die Schürzung des dramatischen Knotens, den Widerstreit der feindlichen Göttinnen in der Hinderung und der Förderung des Aeneas: auf der Seite gegen Piazza Navona Juno, die Aeolus überredet, den verderblichen Sturm zu entfesseln (Abb. 18), auf der anderen gegen Via dell’Anima gelegenen Seite die hilfreiche Mutter Venus, die von Vulkan die himmlischen Waffen erbittet, mit denen Aeneas Turnus besiegen und das Reich gewinnen wird (Abb. 19). Deutlich sind in den beiden Bildern Juno und Venus als die beiden entscheidenden Mächte im Leben des Aeneas vorgestellt, nicht allein durch die Lage im Scheitel des Gewölbes zu Seiten des Mittelfeldes, sondern durch Bildtypus und Rahmung singulär. Während nämlich das Mittelbild von einem breiten goldenen Rahmen umfangen ist, sind die beiden Nebenbilder in ovale Felder eingelassen, die die von den Gewölbeansätzen aufsteigende Scheinarchitektur mit ihren spezifisch cortonesken Formen bildet. Ist im Mittelbild Wirklichkeit fingiert, so sind die Nebenbilder distanzierter. Schmale Goldrahmen, von Blattkränzen umfangen, deuten sie als quadri riportati und setzen sie von den übrigen Fresken ab. Leichte Untersicht, ein Ausblick in den unbegrenzten Raum sowie das identische Figurenformat wirken dieser Vereinzelung der beiden Ovalbilder jedoch wiederum entgegen und verbinden sie dem Gesamten der Gewölbefresken.

Einem dritten Bildtypus gehören die Episoden des Seesturms und der Landnahme Latiums an (Abb. 21, 23, 25, 26). Sie spielen auf Erden, daher nicht im Scheitel, sondern am Fuß des Gewölbes. Im Gegensatz zu den himmlischen Szenen sind sie nicht gerahmt. Die rahmenlosen unregelmäßigen Malflächen begünstigten offene ausschnittshafte Kompositionen, die die Illusion eines räumlichen Konti-

nuums bewirken. Der Sturm auf dem Meer, die Landung an der Tibermündung, das Bündnis mit Evander und die Tötung des Turnus sind von einem Landschaftsraum hinterfangen, der sich hinter den Scheinarchitekturen fortzusetzen scheint.

Von besonderer Bedeutung und Aussagekraft sind die schmalen Bildfelder der beiden Stirnwände (Abb. 17, 18). Es sind diese beiden – als Gegenstücke angelegten – Bilder, in denen der innere Höhepunkt des Geschehens enthalten ist: der Abstieg in die Unterwelt mit der Prophezeiung künftiger Weltherrschaft und die Auffahrt nach Rom, dem Ziel der epischen Handlung.

Die Rolle eines verschlüsselten Kommentars für das Hauptbild und die beiden Bilder der Stirnwände spielt eine vierte Bildkategorie, kleine ovale Bronzemedaillons in der Mitte und an den Enden des Raums, die den tieferen Sinn der Handlung verdeutlichen²⁵¹. So zeigen die beiden Schilder, die das Mittelbild am Gewölbeansatz flankieren, wie sehr dieses als die Versöhnung der feindlichen Göttinnen thematisiert ist. Denn in ihnen ist die Lösung des entscheidenden Konflikts im Leben des Aeneas vorbereitet: Auf der einen Seite Aeneas, auf göttliches Geheiß Juno versöhnend, indem er ihr die weiße Muttersau opfert (Abb. 20), auf der anderen Seite von Venus die himmlischen Waffen empfangend, mit denen er Turnus besiegen und das Reich gewinnen wird (Abb. 15): Juno und Venus, Lilie und Taube, vita activa und contemplativa im Gang des Epos und im Zeichen Pamphiljs versöhnt. Dieselbe kommentierende Verdeutlichung an den Enden des Raums: Zu Häupten des Abstiegs des Aeneas in die Unterwelt der Schild mit der Vorbereitung: die Gewinnung des goldenen Zweigs, der die Unterwelt öffnet und wieder verlassen lässt (Abb. 23); zu Häupten der Auffahrt nach Rom die innere Vorbereitung darauf: die Spiele nach dem Tod des irdischen Vaters Anchises (Abb. 26).

Die meisterhafte Disposition der Fresken, die den Sinn der Handlung interpretiert, indem sie die einzelnen Episoden systematisiert, stuft, verknüpft und dem Wissenden anschaulich erläutert, führt zu der schwierigen Frage nach Cortonas intellektuellem Anteil an dem Programm. Sie impliziert die nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse nicht lösbarre Frage nach der Art und den Umständen der Entstehung des Programm-Konzepts und nach der Person seines Verfassers.

Wir wissen nicht, in welcher Formulierung Cortona seine Aufgabe gestellt wurde, ob nur mündlich, ob in Form einer nur generellen Skizze oder in Form eines ausgearbeiteten

251 In ihrer Funktion vergleichbar den Medaillons der Galleria Farnese; J. R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965, 93ff.

schriftlichen Konzepts. Zieht man die Größe und Bedeutung des Auftrags in Betracht, so ist aber die Mitwirkung eines Konzeptverfassers mit Sicherheit zu erschließen und eine zumindest allgemeine Thematisierung durch ein schriftliches Konzept wahrscheinlich²⁵². Mit Sicherheit ist etwa der oben geschilderte heraldische concetto von der Versöhnung der Taube mit der Lilie, der nicht nur den Galeriefresken, sondern auch denen der anschließenden camera del Papa von Francesco Allegrini zugrundegelegt ist, nicht Cortonas geistiges Eigentum. Ob der unbekannte Konzeptor allerdings über vorläufige und allgemeine Formulierungen hinausging, ob die Disposition und Thematisierung jedes einzelnen Bildes auf ihn zurückgeht und er im Prozeß der Werkentstehung tatsächlich die entscheidende Instanz gewesen ist, ist fraglich.

Die Analyse der Fresken legt den Schluß nahe, daß Cortonas intellektueller Anteil bedeutend gewesen sein muß. Mag die schlüssige Auswahl der Episoden auf den Konzeptor zurückgehen, die Raffung und Konzentration auf den Sinn der Handlung zeugt von Cortonas genauer Kenntnis des Vergilschen Epos ebenso wie seiner Allegorese und geht an manchen Stellen in ihrer interpretierenden Vertiefung über das hinaus, was ein Konzeptor einem Maler vermittelt. Ebenso ist die souveräne räumliche Disposition der Episoden, ihre Kategorisierung und sinnvolle Verknüpfung kaum als eine Leistung des Konzeptors denkbar.

Die Visualisierung schwieriger Gehalte, wie sie etwa in den Fresken der Stirnwände mit ihrer komplexen Aussagestruktur²⁵³ geleistet ist, scheint von einem tieferen Verständnis der Vergilallegorese getragen. Es ist in diesem Zusammenhang deshalb von erhöhter Bedeutung, daß wir das Inventar einer Bibliothek kennen, die als die des Künstlers identifiziert werden konnte²⁵⁴. Seine Bildung und intellektuelle Welt konnten aus ihr rekonstruiert und mit seinen bekannten kunsttheoretischen Anschauungen in Verbindung gebracht werden²⁵⁵. Diese Bibliothek, deren Reichtum an philosophischer und theologischer Literatur erstaunlich bleibt, enthielt auch ein für unseren Argumentationszusammenhang entscheidendes Buch. Es ist diejenige kommentierte Ausgabe der Aeneis, die wie keine zweite die allegorische Vergilauslegung der *Disputationes Camal-*

dulenses

fortsetzt und in den den einzelnen Stellen beigegebenen sensi allegoricie morali Landino fast wörtlich folgt, die schon erwähnte des Giovanni Fabrini, ergänzt von Filippo Venuti aus Cortona, in der damals neuesten Auflage²⁵⁶. Wenn, wie überzeugend dargelegt wurde, das Inventar dasjenige der Bibliothek des Künstlers ist²⁵⁷, wäre der Beweis erbracht, daß Cortona den für damalige Verhältnisse modernsten italienischen Aeneiskommentar besaß, und die Wahrscheinlichkeit groß, daß er ihn bei der Konzeption der Galeriefresken studierte²⁵⁸.

VIII

In dem gegen Piazza Navona gelegenen Galerieteil beginnt der Freskenzyklus in dem ovalen Bild des Gewölbescheitels mit der Göttin Juno (Abb. 18). Im Sinne des zugegrundegelegten heraldischen concetto ist sie mythologische Verkörperung des einen Elements im Wappen des Papstes, der Lilie. Ihr Gegenbild in dem komplementären Oval des gegenüberliegenden Galerieteils ist Venus, mythologische Verkörperung des zweiten heraldischen Elements, der Taube (Abb. 19). Sind die Göttinnen am Beginn und im Verlauf der epischen Handlung noch getrennt und gegeneinander wirkend, so werden sie am Ziel vereint sein: Im Mittelbild erscheinen sie als versöhnt und im Bündnis.

Die Episode, in der Juno den Windgott Aeolus bittet, die Winde zu entfesseln, um die Flotte der Trojaner zu verderben²⁵⁹, bezeichnet den Augenblick höchster Gefährdung und Hinderung des Aeneas im Gang der äußeren ebenso wie im Gang der inneren Handlung²⁶⁰. Die Genauigkeit,

252 ... Virgilio comendato del Fabrini, et altri Venetia 1641 ... Noehles, 366; daneben andere Ausgaben: ... Virgilio marone historiae del Guicciardini Tom. 2 Bolisea 1567 ... Virgilij Eneade ...; Noehles, 367; ebenso von Fabrini kommentierte Ausgaben Ciceros, Horaz und Terenz.

253 Noehles, 3ff.

254 Ein charakteristischer Beleg für die Verwendung kommentierter Vergilausgaben durch die Maler bei Francesco Molas Fresken für Valmontone im Jahr 1659: Dottor Cosmo bezeugt, daß Francesco Mola bei ihm eine *Genealogia dell' Dei* und einen *Virgilio col commento* entliehen habe, während er »Das Element der Luft« malte, um verschiedene Fabeln, Impresen oder Hieroglyphen mit dem Element zu verbinden: Juno als Göttin der Luft, die Milchstraße, den Raub der Chloris durch Zephyr, den Raub des Ganymed, die Erscheinung der Iris vor Turnus, entsprechend dem zehnten Buch der Aeneis. L. MONTALTO, *Gli affreschi del Palazzo Pamphilj in Valmontone*, in: *Commentari* 6 (1955), 290.

255 Aen. I, 50ff.; eine Skizze Cortonas in Windsor Castle; A. BLUNT-H. L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVIIth and XVIIIth Centuries at Windsor*, London 1960, 79, Nr. 606.

256 Zum ersten Eingreifen Junos und seiner Bedeutung für Aufbau und Sinn des Epos v.a. Buchheit, 59ff.

252 In Analogie zur Decke des Palazzo Barberini und den Fresken des Palazzo Pitti, Briganti, 197, 225f.

253 s.u. S. 273ff.

254 Noehles, 3ff.; vollständige Transkription 365ff.

255 Zu Cortonas kunsttheoretischen Anschauungen ausführlich Noehles, *passim*, mit Auswertung des Bibliotheksinventars. Zur selben Frage P. VIVARELLI, «Trattato della pittura e della scultura. Uso et abuso loro» di G. Ottonelli e Pietro da Cortona, in: *Architettura barocca a Roma*, Rom 1972, 291ff.



27. F. Allegri, Deckenfresko der camera del Papa

28. F. Allegrini,
Venus und
Juno



29. F. Allegrini,
Begegnung
des Aeneas
mit Venus



30. F. Allegrini,
Aeneas und
Dido



31. F. Allegrini,
Tod der Dido



mit der Cortona nicht allein den Vergilschen Text illustriert, sondern mit der er die von den Kommentatoren hervorgehobenen Punkte berücksichtigt, kann als ein erster Anhaltspunkt für die allegorische Intention angesehen werden. Juno ist auf ihrem Pfauenwagen, der ihr als Attribut beigegeben ist, auf den Wolken herangefahren. Obwohl Aeolus ihr untergeben ist, naht sie sich ihm in Vergils Versen „*supplex*“, ein Umstand, den die Kommentatoren besonders hervorheben. Denn das Verwerfliche im Tun der Juno besteht in der Verkehrung der natürlichen Rangordnung. Sie handelt, verleitet vom blinden Haß gegen die vom Schicksal vorherbestimmte Berufung der Trojaner zur Herrschaft, ohne Würde: „... senza consideratione de l'honesto, del grado, del decoro ne va a trovare uno, che è suo servidore. Fa adunque l'ambitione questo con brutto disordine...“²⁶¹ Junos unwürdige Unterwerfung ist in Lage und Gebärdensprache der Figur ausgedrückt. Aeolus hingegen, den Vergil als „*rex*“, „*sceptra tenens*“ und „*auf hohem Sitz*“ throndend schildert und dessen herrscherliche Rolle er in einigen Versen betont²⁶², ist als königliche Figur charakterisiert. In moralisch-politischer Auslegung sehen die Kommentatoren in ihm ein Bild des Fürsten und der durch ihn garantierten Disziplin²⁶³. Er ist in dem Augenblick dargestellt, da er Juno gehorcht und die Winde aus dem Inneren des Berges entfesselt. Eine wie genaue Beachtung des Vergilschen Textes man voraussetzen kann, zeigt eine Einzelheit: Von den zahlreichen Winden, die Aeolus entfesselt, um den Sturm herbeizuführen, benennt der Dichter fünf namentlich²⁶⁴ – fünf Winde sind es, die Cortona darstellt. Einer von ihnen trägt die exotischen Gesichtszüge des Rio della Plata von dem eben, im Juni 1651, enthüllten Vierströmebrunnen Berninis in unmittelbarer Nähe der Galerie²⁶⁵.

Moralisch interpretiert ist die Episode mit Aeolus von großer Bedeutung. Da Aeneas sich schon Italien, dem sittlichen Ziel der Kontemplation, nähert, liefert ihm im Bild der feindlichen Juno ambitione oder *cupiditas regnandi*²⁶⁶

einen erbitterten Kampf, um ihn von seinem Vorsatz abzuhalten. Die Göttin nähert sich deshalb Aeolus, der innerhalb des traditionellen platonisch-christlichen Schemas von der Janusgestalt der menschlichen Seele, mit der den cose divine zugeordneten *sapienza* und der den cose *mondane* zugeordneten *prudenza*, die niedrige, nur praktische Vernunft, *la ragione*, bedeutet²⁶⁷. So wie Aeolus dem Neptun untergeordnet ist, was der Dichter durch dessen Mund in den berühmten Versen der Stillung des Seesturms deutlich ausspricht, so ist die niedrige praktische Vernunft der hohen theoretischen Vernunft, *intelletto* oder *mente superiore*, untertan²⁶⁸. Die Winde, die Aeolus zügelt, stehen für „*gli affetti e passioni de l'animo*“²⁶⁹. Er selbst ist der ruhige Wächter und Beherrscher der Gefühle und Leidenschaften, wenn er nicht, wie in der Episode des Vergilschen Epos, vom Ehrgeiz überredet, sie nicht mehr regiert, sondern ihnen freien Lauf läßt. Dann kann es zur Katastrophe kommen. Das Meer, seit jeher negatives Symbol und in Fabrinis Formulierung „*l'appetito overo il senso*“²⁷⁰, wird erschüttert und aufgewühlt in einem schrecklichen Sturm, in dem Aeneas untergehen müßte, käme ihm im Bild Neptuns nicht die theoretische Vernunft zu Hilfe. Sieht man die Handlung als ein *itinerarium mentis*, so ist diese letzte große Gefährdung des Aeneas nur auf dieser noch nicht ganz vollkommenen Stufe seiner sittlichen Entwicklung möglich²⁷¹. Zwar hat er die Stufen der *intemperantia* und *incontinentia* längst überwunden, doch ist er, wie Fabrini in Anschluß an Landino formuliert, noch in der „*continenza*“ befangen und erst dabei, zur „*perfettione de la temperanza*“ zu gelangen²⁷². Nur deshalb konnte Juno ihn gefährden.

Aus den Wogen des von Juno entfesselten Sturms erhebt sich in Vergils berühmten Versen²⁷³ das Haupt des Neptun. Die Fassung, die Cortona der Szene gibt²⁷⁴, ist bezeichnend für die weit über die epische Darstellung hinausgehenden Absichten (Abb. 21). Ein erster Hinweis auf den stärker allegorischen als narrativen Bildcharakter dürfte darin zu

261 Fabrini, 7.

262 Aen. I, 56ff.

263 Etwa Montfort, 40f., als Bild der *disciplina*; die Zähmung der Winde als Bild der Vernunft ebenda, 43f.; als Beispiel der Auslegung von Aen. I, 57: „...mollitque animos...“ (nämlich Aeolus) ebenda, 41: „...optimi prudentissimi principis est, populi vitia mitigare...“

264 Aen. I, 82ff.

265 Cortona interessierte sich offensichtlich für die Figur. Er übernahm sie auch für die Gestalt des Propheten Jeremias in den Pendentifs der Kuppel der Chiesa Nuova. Siehe v.a. die Zeichnung in London, British Museum; Briganti, Abb. 276.

266 Zur moralischen Auslegung der Juno etwa Fabrini, 4v, in einem Anschluß an Landino: „...per Giunone si intende l'ambitione, cioè il desiderio immoderato di essere onorato, e aquistare onori, come dice Aristotele ne l'Etica...“

267 Dazu und zum Folgenden Fabrini, 7vff., etwa 8: „...la ragione inferiore, overo prudenza humana, o per dire secondo Aristotele per la parte irrationale de l'anima...“

268 Zum Verhältnis Neptuns zu Aeolus etwa Montfort, 82.

269 Fabrini, 7.

270 s.o. Anm. 267.

271 Müller-Bochat, 23.

272 Diese Abstufungen im Übergang vom Laster zur Tugend in der sittlichen Entwicklung des Aeneas folgen Wolf, 458, zufolge Thomas von Aquin.

273 Aen. I, 124ff.

274 Lob der Komposition bei Cancellieri, 103; Fabrini, Cortona, 104f.: „...è di stile veramente grandioso...“; dort auch ein Sonett Battistinisi.

finden sein, daß der Anlaß des Ereignisses, die Flotte der Trojaner, die Neptun in der Schilderung Vergils²⁷⁵ selbst mit dem Dreizack von den Klippen hebt, um sie wieder flott zu machen, gar nicht dargestellt ist. Neptun, in der Bildmitte die Komposition dominierend, ist nicht wie in der Mehrzahl der Fassungen des Themas in unmittelbarer Illustration des berühmten Ausdrucks *Quos ego*²⁷⁶ aktiv und zornefüllt stehend oder mit schwingendem Dreizack in heftiger Bewegung, sondern thronend auf seinem Muschelwagen dargestellt. Nicht die zornefüllte Anrede an die Winde und die Rettung der Schiffe ist hier das Thema, sondern offensichtlich der Epilog der Handlung, da der Wille des Neptun schon erfüllt ist, die Wogen schon geglättet sind und er bei heiterer See über sie hinwegfährt.

Eben dieser Epilog der dramatischen Handlung ist es gewesen, den Vergil zum Anlaß seiner berühmten politischen Allegorese nahm, indem er den wogenstillenden Neptun mit dem besonnenen Mann verglich, der in kluger Rede das aufrührerische Volk zur Vernunft bringt:

... Und auf leichtem Gefährt durchglitt er der Wellen Gekräusel.
Wie man wohl im versammelten Volk es sieht, wenn der Aufruhr
Züngelt, erregten Gemüts sich erhebt die niedere Masse –
Flammendes Kienholz fliegt und Gestein, Wut bietet die Waffen –
Doch da erscheint ein Mann von Verstand und gewichtigem Ansehn,
Und nun schweigt sie zumal und steht mit horchendem Ohr,
Während sein Wort sie lenkt und die Geister und Herzen beruhigt:
Also zerrann das Toben der See, als der Vater der Wogen
Umschau über sie hielt und in heiterer Helle dahinflog
Locken Zügels die Fahrt des Gespanns, des flüchtigen, lenkend...²⁷⁷

Dieses Bild des souveränen Neptun ist Cortonas Fassung des Themas zugrundegelegt. Alles in ihr ist auf die herrscherliche Tätigkeit und Würde des Gottes abgestimmt. Mit einer im Bildgefüge stark akzentuierten Bewegung des Arms, die der imperialen GebärdenSprache entlehnt ist, werden die Winde – es sind wiederum die fünf²⁷⁸ – in die linke Ecke des Bildes abgedrängt. Mit ihnen zieht auch das dunkle Gewölk ab. Der Himmel hat sich erheitert. Neptun

...scheuchte das dicke Gewölk und gab der Sonne den Raum frei...²⁷⁹

Thematisierung und einzelne Züge der Gestaltung lassen hier eine besondere Rolle des sensus tropologicus vermuten. In der Tat ist in der moralischen Vergilallegorese Landinos und Fabrinis Neptun, dessen herrscherliche Rolle und Würde Cortona so stark betont hat, nichts anderes als ein Bild der hohen theoretischen Vernunft, die die chaotischen

275 Aen. I, 145f.

276 Aen. I, 135.

277 Aen. I, 147ff.; diese und alle folgenden Übersetzungen aus A. VEZIN, *Vergil, Aeneis lateinisch und deutsch*, Münster 1952.

278 s.o. S. 270.

279 Aen. I, 143.

Kräfte des Ehrgeizes zur Ruhe bringt²⁸⁰. Er ist Herr des Begehrungsvermögens, Symbol der kontemplativen Vernunft, der ratio superior, der Herrscher über die Stürme der Leidenschaften, eine Allegorese, die sich unmittelbar auf antike Autoritäten berufen konnte²⁸¹. Vor ihm hellt sich die stürmische Verfinsternung des Meeres, ein Bild der intellektuellen Verfinsternung²⁸², auf.

Allein, Neptun ist in der moralischen Allegorese Landinos und Fabrinis nur innerlich, das Bild einer Seelenkraft. Den Ansatz zu einer anderen, politischen Allegorese hatte Vergil selbst durch seinen Vergleich mit dem besonnenen Mann geboten, ein locus classicus der antiken Literatur²⁸³. Durch den Dichter selbst war es nahegelegt, das Bild des wogenstillenden Neptun auf das Verhältnis des Fürsten zum Staat zu übertragen. In diesem Bild konnte der Fürst zur leidenschaftlosen vernünftigen Ordnungsmacht über der Anarchie der partikularen Interessen werden. So sieht Lambertus Hortensius Montfort in seinem Kommentar²⁸⁴ den tieferen Sinn der berühmten Stelle. Ist für den Kommentator Nascimbeni die von Vergil geschilderte Majestät Neptuns noch ein Bild der gravitas des besonnenen Mannes²⁸⁵, so wird für Montfort, der – deutliches Indiz des tiefgreifenden Wandels seit den Tagen Landinos – die gesamte Aeneis nicht mehr als Läuterungsepos, sondern als Fürstenspiegel sieht und interpretiert²⁸⁶, der Neptun des *Quos ego* zum Bild des idealen Herrschers, der Gerechtigkeit und Milde vereint²⁸⁷. In sorgfältiger Deutung jedes Vergil-

280 Müller-Bochat, 22; ausführliche Allegorese der Stelle bei Fabrini, 12v.

281 Der Hinweis auf Ciceros Allegorese des Neptun als «animus cum intelligentia per mare vagans» etwa bei Nascimbeni, 76b.

282 Fabrini, 10.

283 s.o.

284 LAMBERTI HORTENSII MONTFORTII enarrationes doctissimae atque utilissimae in XII libros P. Virgilii Maronis Aeneidos. His accessit: NASCIMBAENTI NASCIMBAENII, in priorem P. Virgilii Maronis epipopeiae partem id est in sex primos Aeneidos libros erudita admodum et perelegans, Basel o.J. (1570); Mambelli, 234; zu Montfort Zabughin 2, 77.

285 Nascimbeni, 76b; zu Nascimbeni Zabughin 2, 79f.

286 Wie sehr sich die moralische Metathematik bei Montfort zugunsten der Monarchie verschoben hat, zeigt sein programmatisches Vorwort. Die Frage: Was ist der Zweck der Aeneis philosophisch-allegorisch gesehen? beantwortet er knapp: «...in Aenea ... proponitur tolerantissimi et fortissimi principis simulacrum.»

287 Montfort, 80f.: «Porro autem in Neptuno videtur poeta id spectasse, ut optimi principis munus delinearet: cuius ex aequo sit, in malos animadvertere, et bonos defendere: vim prohibere; neque omnia pro iure suo persecui: clementer cum hostibus agere, vindictam saepe in alias tempus differre: remittere nonumquam iniuriam, autoritate magis tenore hostibus esse, quam armorum vi. Quare Neptunum inducit gravem, cor datum, pium, autoritate pollentem qua iniuriam prohibet magis quam ulciscatur.»

schen Wortes kommt er zu einem wahren Tugendkatalog, den der Dichter in seinen Versen verschlüsselt habe.

Die Beziehung der Verse auf den Fürsten ist freilich älter. So war das Bild des Vergilschen Neptun auf Julius II. angewendet worden²⁸⁸. Als ein Bild Cosimos I. wollte Vasari, wie er in den *Ragionamenti* schreibt, sein Gemälde Neptuns im Palazzo Vecchio verstanden wissen²⁸⁹. Die Allegorese der berühmten Stelle war auch Ausgangspunkt einer Frühform des Herrscherstandbilds im Cinquecento²⁹⁰. So läßt sich zeigen, daß Neptun, der in Montorsolis Brunnen in Messina zwischen Scylla und Charybdis mit der imperialen Gebärde der pacificatio über die Wogen gebietet, Karl V. oder Philipp II. als Befrieder meint²⁹¹. Das Bild Neptuns allein schon läßt friedliche Herrschaft assoziieren: Es ist kaum zweifelhaft, daß der ohne herrschende Gebärde auf Piazza della Signoria stehende Neptun Ammanatis ein mythologisch verhülltes Herrscherstandbild ist²⁹².

Vor dem Hintergrund dieser eben skizzierten Auslegungstradition, durch die der wogenstillende Neptun zu einem Demonstrationsmittel für das herrscherliche Ethos der Pax werden konnte, erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß in Cortonas Bild auf Innozenz X. angespielt ist. Allein das Friedensethos seines Pontifikats, dessen Ausdruck in seinem Familiennamen Pamphilj ebenso wie in seinem für programmatisch gehaltenen Papstnamen Innozenz gesehen wurde und das als konstantes Motiv in Dichtung und bildender Kunst seines Pontifikats auftritt²⁹³, bot genug an Voraussetzung dafür, ihn im Bild Neptuns als Friedensbringer zu sehen. Aus der Absicht der Allusion auf den Papst würde sich die herrscherliche Gebärde Neptuns erklären. Es ist dieselbe spezifisch päpstliche Gebärde, wie sie von einer Reihe päpstlicher Ehrenstatuen des Jahrhunderts her bekannt ist. Überdies scheint es, daß die Gestalt des Neptun eine Anspielung auf die Ehrenstatue Inno-

zenz' X. von Alessandro Algardi enthält, die ein Jahr vor Beginn der Arbeit an den Fresken am 9. März 1650 im Konservatorenpalast enthüllt worden war²⁹⁴. Ob in dem greisenhaften Profilkopf des Neptun mit dem schütteren Bart auf die Gesichtszüge des Papstes angespielt sei, mag dahingestellt bleiben^{294a}.

Dem Dreizack kommt in den Versen Vergils eine besondere Bedeutung zu. In der zornigen Anrede Neptuns an die Winde ist er Zeichen seines „Imperiums“:

...non illi (nämlich Aeolus) imperium pelagi saevomque tridentem,
Sed mihi sorte datum...²⁹⁵

Die prominente Stellung des Dreizacks, den Neptun wie ein Szepter hält, konnte es erleichtern, in ihm eine Allusion auf das päpstliche Triregnum zu sehen. Neptuns Muschelwagen, das „leichte Gefährt“ Vergils²⁹⁶, wird von zwei sich bäumenden Pferden²⁹⁷ gezogen. Für die Mythographen ist Neptun der erste, der die Pferde zähmte und die Menschen die Kunst lehrte, sie sich dienstbar zu machen, weshalb er den Beinamen Equestre führt und ihm die Wagenrennen heilig sind²⁹⁸. Im Fresko halten die Zügel – abweichend vom Text Vergils – eigenartigerweise zwei schwabende Eroten. Sollte durch diese auffallende Einzelheit ausgedrückt sein, daß hier „die Liebe die Zügel führt“, also eine Anspielung auf die milde Herrschaft Pamphiljs, die Panphilia²⁹⁹, enthalten sein? Emblematische Züge nähme, so gesehen, auch der in der Mitte erscheinende Delphin an, gewiß ein geläufiges Attribut Neptuns, doch zugleich traditionelles Zeichen der Philanthropie des Fürsten³⁰⁰.

294 J. POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, 142f., Abb. 165. Es ist nicht ohne Reiz zu beobachten, daß auf dem gegenüberliegenden Fresko der Ankunft des Aeneas an der Tibermündung die Gestalt Neptuns Berninis Statue aus der Villa Montalto nachgebildet ist; R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, 177f.

294a Die Erwartung allusiver Beziehung auf den Papst belegt etwa der Bericht an Kardinal Giovanni Carlo de' Medici vom 8. März 1654: «... Eolo ha un'effigione che somiglia ad Innoc. o ...», wobei offenbleibt, ob nicht eine Verwechslung mit Neptun vorliegt; Florenz, Bibl. Naz., Med. 5327, fol. 361v, zit. nach Eimer, 561, Anm. 16a.

295 Aen. I, 138f.; Neptuns Szepter ist dreifach wie der dreifache Donnerkeil des Jupiter und der dreiköpfige Höllenhund Plutos. Nascimbeni, 80; Fabrini, 12; Zeichen für die dreifache Natur und das dreifache Auftreten des Wassers bei Cartari, 135.

296 Aen. I, 147.

297 Aen. I, 156.

298 Cartari, 136ff., ausführlich.

299 Derselbe Begriff der Panphilia an der unmittelbar daneben gelegenen Stirnwand der Galerie, s.o. S. 242f.

300 A. HENKEL-A. SCHÖNE, *Emblematum. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 683ff.; unter den Begleitern des Neptun nennt Vergil namentlich Triton (Aen.

288 L. v. RANKE, *Die römischen Päpste*, Wien 1934, 43, zit. nach K. MÖSENEDER, *Die Brunnen des G. A. Montorsoli*, Diss. Salzburg 1974, 143ff.; zur Identifikation Andrea Dorias mit Neptun P. ASKEW, *Perino del Vaga's Decorations for the Palazzo Doria*, Genoa, in: *BurlMag.* 98 (1956), 46ff., sowie H. KEUTNER, Über die Entstehung und die Formen des Standbilds im Cinquecento, in: *MüJbBK* 3, 7 (1956), 138ff.

289 G. VASARI, *Ragionamenti...*, Arezzo 1762, 13.

290 H. KEUTNER, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: *MüJbBK* 3, 7 (1956), 138ff.

291 K. MÖSENEDER, *Die Brunnen des G. A. Montorsoli*, Diss. Salzburg 1974, 142ff.

292 Vgl. Vasaris Beschreibung: «...pare con una certa benigna protezione che promette nelle cose marittime ne voglia quiete, felicità e vittoria...»; G. VASARI, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze...*, zit. nach K. MÖSENEDER, *Die Brunnen des G. A. Montorsoli*, Diss. Salzburg 1974, 174.

293 Preimesberger, 78ff.

Daß in dem majestätischen Bild Neptuns tatsächlich auf den Papst als Friedensbringer und als vernünftige Ordnungsmacht angespielt sein dürfte und die eben aufgezählten Allusionen beabsichtigt sein dürften, läßt sich aus der besonderen Lage des Freskos und der ihm zugesetzten Funktion erschließen. Die Galerie liegt exzentrisch an der Nordflanke des Palastes. Will der Besucher sie erreichen, so hat er im Haupttrakt des Palastes an Piazza Navona von der sala in der Mitte aus eine Flucht von Repräsentationsräumen zu durchschreiten. Betritt er von der anticamera aus die Galerie an ihrem oberen Ende, so sieht er sich dem Neptunfresco gegenüber. In ihm erkennt er den Zielpunkt der langen Raumflucht. Dies nicht allein! Bekanntlich vollzog sich während der Ausführung der Fresken mit der Erweiterung des Palastkomplexes nach Norden über die Galerie hinaus und der Errichtung von S. Agnese eine radikale Verlagerung der Schwerpunkte. Zwischen Galerie und Kirche wurde damals ein Appartement errichtet, das als Wohnung des Papstes dienen sollte. Die Galerie war damit zum repräsentativen und prachtvoll ausgestatteten Vestibül der camera del Papa geworden. Das Neptunfresco liegt genau über deren Eingang. Es ist Zielpunkt nicht nur der langen Raumflucht, sondern auch des langen zeremoniellen Weges, der zur camera del Papa führt. Durch diesen Ort seiner Anbringung wäre an dem Fresko die Allusion auf den Papst deutlich, ja geradezu unausweichlich gewesen. Es ist anzunehmen, daß der Besucher des siebzehnten Jahrhunderts, mit einer anderen Erwartung ausgestattet und ungleich bereiter, allegorisch zu sehen, in dem Neptunfresco über dem Eingang zur camera del Papa das Bild vernunftbegründeter päpstlicher Autorität zu erkennen bereit war. Mit Leichtigkeit konnte er angesichts des allusiven Freskos die berühmten Worte Vergils

...ille regit dictis animos et pectora mulcet...³⁰¹

auf das Papsttum und auf Innozenz X. übertragen, dessen Amt und Rolle in der Welt es in der Tat ist, „mit Worten die Seelen zu regieren und die Herzen zu besänftigen“.

Unmittelbar neben dem Neptunfresco in dem schmalen Bildfeld der gegen Piazza Navona gewendeten Stirnwand der Galerie erscheint der Abstieg des Aeneas in die Unter-

I, 144). Im Fresko tritt die Gestalt zweifach auf, einmal am rechten Bildabschluß, einmal links, gegen die Winde blasend. Der Inhalt ist möglicherweise allegorisch: dottrina und commissioni dei principi. Vgl. Fabrini, 10: Triton bedeute «...l'aquisto de la scientia per via de la dottrina, perche come i trombetti col suono de la tromba e voce manifestano le commissioni de principi, cosi la dottrina manifesta quello che significa la verità...»

301 Aen. I, 153.

welt (Abb. 16). Man muß hier die Dispositionskunst Corritonias – und wohl nicht die des unbekannten Konzeptors – bewundern: Denn ohne den Gang der Handlung zu stören, ist gerade diese Wand mit dem inneren Höhepunkt der Aeneis geschmückt: der Verheißung künftiger Weltherrschaft Roms durch Anchises.

Die Vorbereitung der Niederfahrt zeigt das goldene Medaillon darüber im Gewölbescheitel (Abb. 21): Auf Geheiß der Sibylle sucht Aeneas im Wald den goldenen, der Juno geweihten Zweig³⁰², der ihm als Schlüssel zur Unterwelt dienen wird – mit ihm wird er sie betreten und lebend wieder verlassen können:

...es sprießt da verborgen ein schwanker
Goldener Zweig an schattendem Baum mit goldenem Laubwerk,
Juno geweiht, der Herrin der Tiefe...
Keinem gelingt die Fahrt in den Schoß der Erde, bevor er
Sich den goldenen Sproß aus der Krone des Baumes gebrochen...³⁰³

Zwei Tauben der Venus, in denen Aeneas alsbald die Boten der Mutter erkennt, führen ihn und weisen ihm den Weg:

Kaum daß er es gedacht, da flog aus der Höhe von Tauben,
Schwirrend ein Paar...
... Und Aeneas, der große, erkannte
Gleich die Vögel der Mutter...³⁰⁴

Deutlich ist in dieser Darstellung wieder durch das unmittelbare Auftreten von Taube und Zweig und das mittelbare Auftreten von Venus und Juno der Bezug auf das Wappen des Papstes. Allein, der heraldische concetto bildet nicht den einzigen Grund für die Anbringung der Episode an dieser Stelle. Bedeutender ist, daß sie im äußeren wie im moralischen Gang des Epos die Voraussetzung für den Abstieg ist.

Die Auslegung des Abstiegs in den Hades ist einer berühmten traditionellen Descensus typologie folgend auch für Landino und ihm folgend für Fabrini moralisch³⁰⁵. Der Abstieg in die Tiefe ist ein Abstieg in die Tiefen der eigenen Seele, ein Insichgehen und Erkennen der Sünden – „entrare nella contemplatione de' peccati...“, wie Fabrini knapp formuliert³⁰⁶. Der Sinn der Niederfahrt ist für Aeneas ein ka-

302 Zur Bedeutung des Zweigs im Epos L. HERMANN, *Le rameau d'or et l'empereur Auguste*, in: *Mélanges J. Bidez*, Brüssel 1934, 487ff.

303 Aen. VI, 137ff.

304 Aen. VI, 190ff.

305 P. COURCELLE, *Interprétations néoplatonisantes du livre VI de l'Eneide*, in: *Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*. Entretiens 3 (1955), 95ff.; Müller-Bochat, 26f.; ders., *Der allegorische Aeneas und die Auslegung des Danteschen Jenseits im 14. Jahrhundert*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 44/45 (1967), 59ff.

306 Fabrini, 162.

thartischer. Denn durch die Schau der Laster, die in den einzelnen Schreckgestalten des Hades poetisch dargestellt sind, verwandelt er sich in einen anderen Menschen. Er betrachtet sie, nachdem er schon durch seine staatsbürgerliche Tätigkeit in Karthago und seine Fahrt nach Italien einen Teil abgelegt hat, um sich vollends zu reinigen. Doch dazu braucht er den goldenen Zweig, das heißt: *sapienza*³⁰⁷. Denn die Weisheit ist es, die der Hölle entreißt und zu Gott führt: „...a andare e tornare de l'inferno, bisogna il ramo d'oro, cioè la sapienza.“³⁰⁸ Aeneas hat die Weisheit mit Hilfe der Liebe gefunden. Sie nur leitete ihn, sie Schritt für Schritt zu suchen. Im Bild der Tauben der Venus, die Aeneas zum goldenen Zweig führen, ist dieser Vorgang poetisch verhüllt ausgedrückt. Deshalb ist er in dem Medaillon im Gewölbescheitel dargestellt.

So vorbereitet, mit dem goldenen Zweig im Besitz der Weisheit, kann Aeneas mit gezücktem Schwert – schon im Vergilschen Text ein Zeichen des Mutes³⁰⁹ – den Abstieg wagen. Es begleitet ihn die Sibylle, das poetisch verhüllte Bild für *spiritus* oder *philosophisch* gesprochen für *ratio*³¹⁰. Unter ihrer Leitung erkennt er die einzelnen Fehler. Er geht vorüber an Cerberus³¹¹ und trifft „...inmitten des grünen Tals“³¹², das Cortona in dem lichten Grün der rechten Bildhälfte wörtlich illustriert, seinen Vater Anchises.

Moralisch gesehen wäre der Sinn des Freskos Einkehr und Läuterung. Im *itinerarium mentis* des Aeneas ist der Abstieg Vorbereitung und Voraussetzung für die Gewinnung Latiums, des sittlichen Ziels der Kontemplation also. Nicht allein die prominente Lage an der Stirnseite der Galerie, sondern vor allem die enge Verbindung, ja Verflechtung des Bildfeldes mit der Serliana und dem geflügelten Papstwappen mit den gekreuzten Schlüsseln legen es aber nahe, eine Bedeutung zu vermuten, die über den moralischen Sinn des *Descensus* hinausgeht. Schon der pure anschauliche Bestand der Stirnwand zeigt zweierlei: Nicht nur vollziehen sich Abstieg und sichere Wiederkehr des Aeneas mit dem schützenden goldenen Zweig, der die Unterwelt sicher durchwandern lässt, „im Zeichen Pamphiljs“

307 «aureus ramus sapientiae symbolum...» Landino, Comm. 1577, 3041; der goldene Zweig als Weisheit, die den Zugang zu verborgenen Wahrheiten öffnet, schon in Fulgentius' *De continentia Virgiliana*; Comparetti 1, 136; bei Servius: «Ergo per ramum virtutes dicit esse sectandas, qui est y litterae imitatio, quem ideo in silvis dicit latere, quia re vera in huius vitae confusione et maiore parte vitiorum virtus et integritas latet.» Servius ad Aen. VI, zit. nach Comparetti 1, 136.

308 Fabrini, 162.

309 Aen. VI, 236ff.

310 Montfort: «... rationem philosophi vocant ...».

311 Aen. VI, 417ff.; die Auslegung ist schwankend, so etwa als *Avartia*, Inkarnation des Lasters; bei Cartari, 149f., für Körper.

312 Aen. VI, 679.

– sie vollziehen sich buchstäblich – und durch das Lemma im Fries der Serliana wörtlich ausgedrückt – „im Schatten seiner Flügel“, nämlich unter den Schwingen seines Wappens. Ein erster anschaulicher Sinn der so eigenartig und dicht verwobenen Einheit aus Serliana, Wappen und Fresko lautet also: „Im Zeichen und im sicheren Schutz des Papstes Pamphilj.“

Diese erste nur generelle Allusion auf den Papst und seine Rolle legt es nahe, einen präziser intendierten Inhalt dieser Art an dem Bild zu vermuten. Eine besondere Bedeutungsstruktur dürfte dem Fresko um so eher beigemessen werden, als das Bild des Abstiegs ein echtes, nämlich komplementäres Gegenbild am anderen Ende der Galerie, der Stirnwand gegen *Via dell'Anima*, hat: die Auffahrt des Aeneas und seiner Trojaner unter demselben Zeichen des Zweiges zum Ort des Bündnisses und der Verheißung, Rom (Abb. 17). Auf göttliches Geheiß fährt Aeneas den Tiber hinauf zur künftigen Stelle der ewigen Stadt. Wieder weist er den Zweig, der ihm den Weg zum Bündnis mit König Evander öffnet, dessen Sohn Pallas herbeigeilt ist, Aeneas zu empfangen³¹³.

Wieder erscheint in dem goldenen Medaillon darüber im Gewölbe die Vorbereitung (Abb. 26): Anchises ist auf der Reise in Sizilien gestorben. Zur Totenfeier lässt Aeneas Spiele veranstalten, darunter ein Preisschießen auf eine an den Mastbaum gebundene Taube³¹⁴. Die heraldische Allusion auf die Taube Pamphiljs ist klar. Nur die moralische Allegorese, wie sie Landino und ihm folgend Fabrini bieten, aber ist imstande, die Anbringung dieser Episode gerade hier zu erklären. Denn vom Gang des Epos her gesehen liegen die Spiele und Wettkämpfe am Grab des Anchises hier ganz falsch. Sie sind viel früher und spielen auf Sizilien. Mit der Tiberauffahrt haben sie nichts zu tun. Sieht man hingegen das Epos als ein *itinerarium mentis* und anstelle seiner äußeren Handlung die moralische Allegorese als eine Grundlage der Fresken an, so ist gerade diese Episode unmittelbare Voraussetzung der Auffahrt. Denn moralisch-allegorisch gesehen ist dem Aeneas mit Anchises der alte irdische Vater gestorben. Seit seinem Tod ist er nur mehr ein Sohn der himmlischen Venus allein und damit zur Auffahrt nach Rom, das heißt: zur Gewinnung der Kontemplation fähig. Merkwürdig genug in der moralischen Auslegung dieser Stelle: die Spiele und Wettkämpfe am Grab des Anchises sind Ausdruck der Freude des Gewissens darüber, die *vita activa* hinter sich zu lassen und der Kontemplation zuzustreben³¹⁵.

313 Aen. VIII, 102ff.

314 Aen. V, 485ff.

315 Fabrini, 139.

Wiederum sind Bildfeld, Serliana und Wappen eng verflochten. Wiederum ist auf Person und Rolle Pamphiljs alludiert. Denn die Auffahrt des Aeneas Rom, dem höchsten Ziel, entgegen, geschieht wiederum mit dem Zweig „im Zeichen Pamphiljs“, und wiederum vollzieht sie sich auch „im Schatten seiner Flügel“.

Niederfahrt zum Hades und Auffahrt zum überirdischen Ziel im Zeichen und unter den Fittichen Pamphiljs – es ist die Frage, ob hier auf etwas anderes alludiert sein kann als auf das Papsttum Innozenz' X.! Ist nicht zu vermuten, daß dem Zweig, der die Unterwelt betreten und sie sicher und zu neuem Leben wieder verlassen läßt, der den Weg zum Ort der Verheißung erschließt, in poetisch wie malerisch verhüllter Form genau dieselbe Bedeutung zukommt wie den gekreuzten Schlüsseln, die deutlich genug inmitten der beiden Bildfelder erscheinen: nämlich „Schlüsselgewalt Pamphiljs“? Ist es zuviel vermutet, daß die Aussage der beiden Stirnwände einheitlich ist, daß die Bildmotive ebenso wie die heraldischen und emblematischen Motive in demselben Thema konvergieren, nämlich „Kirche“, „Papsttum“, „Pamphilj“? Hier scheint der anagogische Sinn der epischen Handlung konkrete Bedeutung zu gewinnen: so wie im Gang des Epos das Schicksal der Kirche, so ist in der Gestalt des Aeneas der römische Pontifex, in der Gewinnung Roms aber das himmlische Ziel ausgedrückt³¹⁶.

Daß eben dieser anagogische Sinn und nicht der wörtliche, der allegorische oder der tropologische der entscheidende und an dieser Stelle primär intendierte sein dürfte, könnte in einer Analyse des Bildaufbaus seine Bestätigung finden: Der Abstieg des Aeneas in die Unterwelt wird traditionell anders dargestellt. Schon das eigenartige Bildformat über der Serliana und zuseiten des Papstwappens bot die Voraussetzung für Beschränkung und Konzentration. Es hat die Überformung und teilweise Ersetzung der narrativen Bildstruktur durch eine allegorische offensichtlich begünstigt. Drei Episoden des berühmten sechsten Buches sind in dem Fresko dargestellt: Der Abstieg des Aeneas in Begleitung der Sibylle³¹⁷, die Begegnung mit Cerberus³¹⁸ und die Begegnung mit Anchises³¹⁹. Diese sehr klare dreiteilige Bildstruktur legt es nahe, auch eine dreiteilige Bedeutungsstruktur zu vermuten, beziehungsweise in den drei Episoden den Hinweis auf drei verschiedene Bedeutungskomplexe zu erwarten: Aeneas ist, auf seinen tiefsten anagogischen Sinn hin betrachtet, ein Bild Petri und des römischen Papstes. Mit dem kompositorisch so eigenartig be-

tonten und isolierten Motiv des Cerberus am Eingang des Hades ist offenbar auf den Bedeutungskomplex „Pforten der Hölle“ angespielt. Im dritten Motiv schließlich, der Gestalt des Anchises, die im Hintergrund im lichten Widerschein der seligen Gefilde wie eine Verheißung erscheint, wächst dem poetisch verrätselten Bild der Kirche und des Papsttums die providentielle historische Dimension zu. Mit dieser Gestalt ist nichts Geringeres als der innere Höhepunkt der Aeneis, die Prophezeiung ewiger Weltherrschaft Roms³²⁰, in das Bild eingeführt, in christlicher Sinndeutung Bild der Verheißung fortwährenden Bestands der Kirche bis ans Ende der Tage, die zugleich die Verheißung fortwährender Weltherrschaft – „imperium sine fine“ – der ewigen Stadt in Kirche und Papsttum ist.

Summiert man diese drei Bedeutungskomplexe, so erweist sich das Fresko als Träger eines präzisen und zugleich überraschend einfachen anagogischen Sinns: Er ist gleichbedeutend mit der fundamentalen Stelle der Heiligen Schrift bei Matthäus 16, 18 von der Gründung der Kirche: Petrus, auf dem sie errichtet wird, – die Pforten der Hölle, die sie nicht überwältigen werden, – die Schlüssel des Himmelreichs, die Petrus gegeben sind.

Das Gegenbild am anderen Ende der Galerie ist Träger desselben anagogischen Sinns: Ist die künftige Stätte Roms, zu der Aeneas auf göttliches Geheiß auffährt, historisch gesehen nur das römische Imperium und in moralischer Auslegung nur höchstes sittliches Ziel, nämlich die Kontemplation, so ist dieser Ort der Verheißung anagogisch gesehen das überirdische Ziel. Wiederum ist in gleicherweise konzentriertem Bildaufbau Aeneas, der in seinem Schiff die Trojaner dem Ort der Verheißung und des Bündnisses entgegenführt und diesen mit dem Zweig „erschließt“, poetisches wie malerisches Bild des Papstes und seiner Rolle in der Kirche.

Wie sehr auch andere Episoden von der moralischen und anagogischen Metamathematik des Epos überformt sein können, zeigt das folgende Fresko (Abb. 23): Die Ankunft des Aeneas im latinischen Lande an der Mündung des Tiber hatte Vergil ohne Dramatik geschildert. Die Trojaner sind von Neptun am gefährlichen Kap der Circe vorbeigeleitet worden. Während die Winde sich legen und die Schiffe, von Rudern getrieben über die spiegelglatte See gleiten, steigt vor den Augen des Aeneas die freundliche Landschaft der

316 s. o. S. 262 ff.

317 Aen. VI, 236 ff.

318 Aen. VI, 417 ff.

319 Aen. VI, 679 ff.

320 Aen. VI, 760 ff., v. a. 851; dazu v. a. Buchheit, *passim*. Das Lemma: «Imperium sine fine dedix» aus Aen. I, 279, in dem Emblemabild der Tiara mit gekreuzten Schlüsseln bei S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Emblemas morales*, Madrid 1616, I, Nr. 41; A. HENKEL-A. SCHÖNE, *Emblematum. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 1335.

Tibermündung auf³²¹. Allegorisch gesehen mußte der von Vergil so wenig betonten Landung allerdings erhöhte Bedeutung zukommen. Im *itinerarium mentis* des Aeneas ist sie ein entscheidender Einschnitt. Denn nach dem läuternen Abstieg in den Hades ist er nun fähig, sich Latium zu nähern und das sittliche Ziel zu gewinnen. Die Tibermündung ist deshalb das Symbol der glücklichen Ankunft³²². Die Landung an Latiums Küste wird zum Gegenbild der weniger glücklichen Landung an der Küste Karthagos³²³. Wird Aeneas dort in einen dunklen Wald verschlagen, der in verbaler Interpretation *silva = hyle* ein Sinnbild der Materie ist, so breitet sich nun – Anzeichen des nahen überirdischen Ziels – vor Aeneas' Augen in der wunderbaren Schilderung Vergils im Licht des Morgens

...ein weiter

Hain am Strande, durch den mit freundlichen Fluten der Tiber,
Gelb vom Sande, den Weg in mächtigen Wirbeln dahinzog
Und ins Meer sich ergoß. Ringsum und über ihn strichen
Vögel dahin mit dem Bett des Stromes vertraut und den Ufern,
Füllten mit zartem Gesang die Luft und spielten im Haine³²⁴.

Der Tiber, dessen Mündung Vergil hier in bewußtem Gegensatz zu den „silvae coruscae“ an der Küste Libyens als einen „lucus“ beschreibt, als lieblichen Hain am Strande, ist in Cortonas Fresko personifiziert: der Flussgott selbst, der hilfreiche Gott, der dem Aeneas im Traume befehlen wird, Juno zu versöhnen, und der ihn auf seinen Fluten nach Rom, zum Ort der Verheißung, tragen wird, erscheint, um Aeneas freundlich willkommen zu heißen. Die zwei Urnen, mit denen er sich in das Meer ergießt, symbolisieren die zwei Tiberarme. Mit ihm erscheinen auch die Nymphen des Ortes, die Aeneas nach der Landung anrufen wird³²⁵.

Ohne Zweifel hängt es mit der inneren, nicht vom Dichter, sondern von den Interpreten formulierten Bedeutung der Landung an Latiums Küste zusammen, daß sie sich in Cortonas Fresko mit sichtbarer göttlicher Hilfe vollzieht. Anders als in den Versen Vergils ist sie im Bild unmittelbar durch das Eingreifen Neptuns bewirkt. Während im Epos Neptun die Trojaner nur am Kap der Circe vorbeiführt³²⁶ und bei der Landung nicht auftritt, hebt er in Cortonas Fassung das Schiff des Aeneas mit seinem Dreizack an, während Tritonen es dem Ufer Latiums entgegenschieben. Nicht allein das aufgebotene mythologische Personal, sondern die

charakteristische Fassung der Hilfe des Neptun zeigen, daß Cortona hier die Illustration der berühmten Sturmszene des ersten Buches der Landung hinzugefügt hat: Neptun und die Tritonen machen dort nach dem Sturm die trojanischen Schiffe wieder flott:

...und Tritonen schoben die Schiffe

Stemmend vom scharfen Geklipp. Er selbst hob sie mit dem Dreizack, Lockerte rings die Seichten und wies zur Ruhe die Wogen...³²⁷

Die Anwesenheit Neptuns wird verständlich, ja zwingend, wenn man den tropologischen Sinn bedenkt, den die Kommentatoren in dieser Stelle gesehen haben. Mit sichtbarer Hilfe Neptuns nähert sich Aeneas der Küste Latiums: *ratio superior*, die theoretische Vernunft³²⁸, führt ihn dem sittlichen Ziel der Kontemplation entgegen. Deshalb sehen die Kommentatoren zwei im Epos getrennte Episoden in eins und kausal eng verknüpft: die Hilfe Neptuns am Kap der Circe und die Landung. So ist etwa in Fabrini's Formulierung Aeneas nach seiner Läuterung nun auf der höchsten sittlichen Stufe angelangt, auf der er keine Fehler mehr machen kann, denn er ist nun „...prudente, sapiente e divino. la qual divinità gli mostrava tutti i pericoli, lo faceva accorto in fugirli, e gli dava il modo per poterli fuggire: e per questo Virgilio introduce, che Nettuno facesse nascere il vento e gonfia le vele, perche Virgilio pone Nettuno per questa virtù, overo divinità che era in Enea...“³²⁹

Auch in der bewegten Figur des Haupthelden in der Bildmitte ist die tiefere Bedeutung des Vorgangs anschaulich. Aeneas springt über Bord, den neuen Ufern entgegen. In dem Cortona den bei Vergil nicht geschilderten Vorgang als dramatischen Sprung thematisiert, ist über den Wortsinn des Epos in sichtbarer Weise hinausgegangen. Hier hat sich die innere Thematik geradezu verkörpert; in providentiell historischem Verständnis: in kühnem Sprung gewinnt Aeneas mit göttlicher Hilfe Latium und das Imperium; oder im moralischen Verständnis: der geläuterte Aeneas gewinnt im Sprung das Ufer der Kontemplation oder *vera sapientia*.

Daß mit diesen beiden Verständnisebenen der volle Gehalt der Darstellung noch nicht berührt sein dürfte, zeigt sich an der zweiten, die Bildmitte einnehmenden Figur: Während Aeneas sich anschickt, über Bord zu springen, blickt der Jüngling Ascanius an seiner Seite überrascht und betroffen zum Ufer. Auch hier ist zusammenfassend und

321 Aen. VII, 21ff.

322 Landino, Comm., 204v; zur Bedeutung im Epos Buchheit, 173ff., v.a. 176f.

323 Dazu und zum Folgenden Müller-Bochat, 43, Anm. 40; Gegen-
satz der beiden Landungen bei Landino, Comm., 204v.

324 Aen. VII, 29ff.

325 Aen. VII, 137.

326 Aen. VII, 23f.

327 Aen. I, 144ff.

328 Landino, Comm., 204v, mit ausführlicher Allegorese.

329 Fabrini, 210v; angespielt ist auf Aen. VII, 23f.: „...Schwellte mit günstigem Wind Neptun die Segel und führte / Sie in eilen-
der Flucht vorbei an den schäumenden Seichten...“; die Aus-
legung beruht völlig auf Landino, Comm., 204v, s.o. Anm. 328.

deutend über den Text Vergils hinausgegangen: Noch wissen die Trojaner nicht, daß ihnen Latium als künftiges Vaterland bestimmt ist. Erst als sie wenig später am Ufer gelagert bei ihrer Mahlzeit auch die Fladen, auf denen die Speisen gelegen hatten, verzehren und so den Orakelspruch des Anchises erfüllend „auch die Tische verzehren“, erkennen sie durch den Mund des Ascanius die Heimat³³⁰. In dem ahnungsvollen Gesicht des Ascanius, der die künftige Heimat und ihre providentielle Bestimmung nicht erkennt, aber zu ahnen scheint, ist mehr noch als im Sprung des Aeneas der tiefere, nämlich anagogische Sinn der Handlung anschaulich angedeutet. Wiederum liegt die allegorische Vergilauslegung dem Motiv zugrunde. Seine Bedeutsamkeit im Aufbau des Bildes ist darin begründet, daß der Sohn des Aeneas auf seinen geheimen Sinn hin betrachtet für bedeutsame Inhalte steht: In ihm und in seinem Erbe Latium, das er „ewig regieren wird“, ist das künftige ewige Leben ausgedrückt³³¹. Vor dem Hintergrund dieser Auslegungstradition gewinnt das von Cortona so eindrucksvoll gestaltete Schauen zu neuen Ufern an Tiefe der Bedeutung. Es ist ein Schauen auf die „futura vita“. Auch die göttliche Hilfe im Bild Neptuns und die Landnahme im Sprung des Aeneas gewinnen so gesehen eine tiefere Bedeutung. Ähnlich wie an den Stirnwänden der Galerie scheint der anagogische Sinn der Darstellung: Rom – Kirche – ewiges Leben – das eigentliche Thema.

Die Vergilallegorese Landinos in den *Disputationes Camaldulenses* endet mit dem sechsten Buch der *Aeneis*. Mit dem sechsten Buch hat Aeneas sein mystisch-moralisches Ziel erreicht. Zwar ist der Kommentar zu der von Landino 1487 veröffentlichten Vergilausgabe³³² insofern vollständiger, als er die ganze *Aeneis* begleitet, doch ist er in erster Linie philologisch und berücksichtigt das allegorische Moment nur beiläufig. Im allgemeinen wird nur auf die *Disputationes Camaldulenses* verwiesen. Nur zu Beginn des siebenten Buches gibt Landino noch einige Hinweise, die den weiteren Weg der Trojaner betreffen. Auch Fabrini, der Landino folgt, wird von da an in der Erklärung der den einzelnen Stellen beigegebenen sensi allegorici e morali zurückhaltend und weniger ergiebig.

Dieser Bruch in der Auslegung ist wohl begründet. Schon die antiken Kommentatoren hatten betont, daß die *Aeneis* eine Nachahmung sowohl der *Odyssee* als auch der *Ilias* enthielte. Entsprechen die ersten sechs Bücher mit den

Irrungen des Aeneas der *Odyssee*, so entsprechen die Kämpfe um Latium, die die Bücher VII bis XII füllen, der kriegerischen *Ilias*³³³. Für die moralische Vergilallegorese blieb die zweite Hälfte des Epos ein schweres Problem. Wie war es möglich, daß Aeneas nach Gewinnung der Kontemplation mit den heftigen Kämpfen um Latium wieder in die vita activa zurückkehrt? Sollten die Kriege als Ausdruck der Kontemplation verstanden werden können?³³⁴ In der Tat sah man die Lösung in der ethischen Paradoxie, daß, so wie der bereits geläuterte Aeneas sich in den Kämpfen um Latium nur scheinbar in die vita activa zurückbegebe, derjenige für die vita activa und die Gesellschaft den wertvollsten Beitrag leisten könne, der wie er durch Kontemplation über beides hinausgewachsen sei³³⁵.

Bis zu einem gewissen Grad scheint der Bruch in der Allegorese des Epos, beziehungsweise die geringere Allegorisierung der zweiten Epenhälfte auch in den Fresken Cortonas spürbar zu sein. Die moralische Metathematik des epischen Geschehens, die an einzelnen Stellen, wie der Darstellung Neptuns, als bestimmd faßbar gewesen war, ist den Fresken der hinteren Hälfte der Galerie kaum mehr abzulesen. Ihre Metathematik scheint ausschließlich providentiell historisch: die Gewinnung Roms mit Hilfe des Himmels durch Bündnis und Kampf.

Der glücklichen Ankunft an der Tibermündung folgt im Gang des Epos die Auffahrt zur künftigen Stätte Roms und zum Bündnis mit Evander. Die Vorbereitung dazu zeigt nach rechts anschließend und zu Füßen des großen Mittelfeldes eines der vier kleinen Ovalmedaillons (Abb. 20): Der freundliche Flussgott Tiber ist Aeneas im Traum erschienen. Er rät ihm, ein Bündnis mit Evander zu schließen. Er tröstet ihn und verheißt ihm, daß der Zorn der Juno schwinden werde. Zum Zeichen dafür werde er eine weiße Muttersau mit dreißig Frischlingen finden³³⁶. Aeneas findet sie und opfert sie Juno:

...Und Aeneas, der Fromme, erlegt sie und trägt sie als Opfer, Mächtigste Juno, für dich mitsamt dem Wurf zum Altare...³³⁷

Wiederum wird der concetto von Kampf und Versöhnung zwischen Taube und Lilie, Venus und Juno, in der Anbringung und im Aufbau des Bildes faßbar. Juno selbst erscheint als Statue über dem Altar. Diese interpretierende Vertiefung des Vergilschen Textes, der ein Standbild der

330 Aen. VII, 107ff.

331 Landino, Comm. 1577, 3031; dieselbe Auslegung in den *Disputationes Camaldulenses*.

332 *P. Virgilii Maronis opera cum commentario CHRISTOPHORI LANDINI Florentiae 1487*; Mambelli, 55.

333 So Servius; ebenso Landino, Comm., zu Aen. VII, 37, zit. nach Müller-Bochat, 43, Anm. 42; ebenso Fabrini, 209 v., zu Beginn des Kommentars des siebenten Buches.

334 Müller-Bochat, 30.

335 Ebenda, 31.

336 Aen. VIII, 31ff.

337 Aen. VIII, 84f.

Juno nicht kennt, macht aus dem Bild ein Gegenstück des Medaillons an der gegenüberliegenden Wand, in dem Venus dem Aeneas erscheint, um ihm die himmlischen Waffen zu überreichen (Abb. 15). Deutlich ist hier der Konflikt und seine Lösung thematisiert: Die Pietas des Aeneas besänftigt den Zorn der Juno³³⁸; mit göttlicher Hilfe wird er das Reich gewinnen.

Unmittelbare Fortsetzung des Juno-Opfers ist im Epos die Tiberauffahrt. Sie ist in enger Verflechtung mit den heraldisch-emblematischen Motiven an der Stirnwand der Galerie gegen Via dell'Anima dargestellt und bildet wohl das Bedeutungszentrum dieser Galeriehälften – die Auffahrt nach Rom, dem Ziel des Epos entgegen³³⁹.

Die Ankunft an der künftigen Stätte der ewigen Stadt ist in unmittelbarem Anschluß daran an der linken Gewölbeseite dargestellt (Abb. 25): Aeneas, mit dem Ölzweig in der Hand, hat eben am Tiberufer angelegt und wird von Pallas zu König Evander geführt. Dieser thront in bukolischer Einfachheit am Rand des Gehölzes, vom „ärmlichen Senat“ in Gestalt zweier älterer Männer umgeben, während die übrigen Arkader eben dem Herkules ihre Opfer darbringen³⁴⁰. Die Kommentatoren legen der Begegnung mit Evander keinen tieferen allegorischen Sinn bei. Im Gang der Handlung ist sie jedoch von Bedeutung: diese Begegnung, auf göttliches Geheiß an der künftigen Stätte Roms herbeigeführt, führt zum Bündnis. Sie ist die unmittelbare Voraussetzung für den Sieg des Aeneas. Folgerichtig ist dieser – Folge des Bündnisses mit Evander – auf der gegenüberliegenden Gewölbeseite dargestellt (Abb. 26).

Dem Bündnis mit Evander folgt im Epos die Hilfe der himmlischen Mutter Venus (Abb. 19). In dem Ovalbild im Gewölbekreis erbittet sie von Vulkan Waffen für ihren Sohn, um ihn den Entscheidungskampf bestehen zu lassen³⁴¹. Das Bild der Hilfe der Himmlischen ist das Gegenbild zu der Hinderung und Gefährdung durch Juno, die in dem Oval der anderen Galeriehälften dargestellt ist. Diesem ist es in der Konzeption angeglichen. Wie Juno ist Venus schwebend und im Gespräch begriffen. Den berühmten Schild³⁴² samt Schwert und Helm hat sie schon erhalten, während Vulkan ihr Panzer und Lanze noch reichen wird. Auch hier ist das Providenzmotiv angedeutet:

Venus zeigt mit der Rechten auf den Zweikampf des Aeneas mit Turnus und scheint ihrem betroffen erstaunenden Gatten die schicksalhafte Bestimmung der Waffen mitzuteilen.

Die Fortsetzung dieser himmlischen Szene auf Erden ist – weit von dem Ovalbild entfernt – in dem kleinen Goldmedaillon in der Mitte der Längswand zu Füßen des Mittelfeldes dargestellt (Abb. 15). Wie in Vergils Versen naht sich in dem Bildchen Venus ihrem Sohn Aeneas „im entlegenen Tal“³⁴³. Sie umarmt ihn³⁴⁴ und schenkt ihm die an einer Eiche niedergelegten himmlischen Waffen³⁴⁵, mit denen er siegen wird. Das Bildchen ist, wie schon erwähnt, Gegenstück zu dem Juno-Opfer des Aeneas an der gegenüberliegenden Wand. Wie dieses verkörpert es die Vorbereitung zur Lösung des Konflikts, die im Mittelfeld auf der Ebene der Himmlischen und im letzten Bild des Zyklus auf Erden dargestellt ist: Durch die Versöhnung der Juno und mit Hilfe der Venus kann Aeneas das Reich gewinnen. Wie die beiden Medaillons über den Stirnwänden, so haben auch die beiden das Mittelfeld flankierenden die Funktion der Vorbereitung und Verdeutlichung des Hauptthemas.

Eigenartigerweise hat gerade das zentrale Feld (Abb. 15) den Interpreten Schwierigkeiten bereitet und zu Mißdeutungen Anlaß gegeben: Cortona illustriere hier nicht mehr Vergil, sondern Ovid; denn der Gegenstand der Darstellung sei die Apotheose des Aeneas³⁴⁶. Dieser sei in der am linken Rand des Bildfeldes auf einer Wolke gelagerten gepanzerten Figur zu erkennen³⁴⁷. Demgegenüber identifiziert ein anonyme Beschreiber des siebzehnten Jahrhunderts, dessen Manuskript sich im Archiv Doria-Pamphilj befindet, den dargestellten Gegenstand richtiger: „Quadro di mezzo. Si rappresenta la magion del Cielo aperta nella quale Giove fece il Consiglio, accioche tutti i Dei s'accordassero in pace. Quivi Venere si lamenta del pericolo de Troiani, e del Ostinato odio di Giunone, e finalmente dimanda à Giove alcun riposo à tante miserie dall'altra parte Giunone attribuisce la cagione di tutti i mali à Troiani, et à Venere primi autori di tanti mali, e Giove poiche non vede alcun accordo alle loro Contese per non offendere à la

343 Aen. VIII, 609f.

344 „... amplexus nati... petivit...“, Aen. VIII, 615.

345 Aen. VIII, 616.

346 Fabbrini, Cortona, 109f.; ebenso L. GRASSI, Pietro da Cortona e i bozzetti per la Galleria Doria Pamphilj, in: *Boll. Arte* 42 (1957), 28ff.; ebenso Briganti, 250; bezeichnenderweise dieselbe Fehlinterpretation der Götterversammlung als Apotheose des Aeneas in Antoine Coypels von Cortona abhängigem Freskenzyklus der Galerie d'Enée des Palais Royal in Paris bei G. DE TERVARENT, *Présence de Virgile dans l'art*, Brüssel 1967, 8ff.

347 Vgl. die bei Fabbrini, Cortona, 111, mitgeteilte ältere Kritik, der Bildgegenstand sei wegen der exzentrischen Lage des Aeneas schwer zu erkennen. In Wahrheit handelt es sich um Mars.

338 Zur Bedeutung der Szene im epischen Geschehen v.a. Buchheit, 135f.

339 s.o. S. 274 f.

340 Aen. VIII, 125f.

341 Aen. VIII, 370f.; die Gestalt des Vulkan geht auf Michelangelo zurück; zu den zahlreichen Motivübernahmen von diesem und Raffael Noehles, 2, Anm. 7.

342 Beschreibung des Schildes Aen. VIII, 625ff.

moglie, ò la figlia, determina di star neutrale, e che nesuno
delli Dei si pigli cura di nesuna parte, e secondo la giustitia,
che si vede nel mezzo tenere le bilancie eguali, rimette ogni
cosa al destino, e si vede la furia, della quale si servi Giunone
per promovere questa guerra, che se ne discende all'infeno.“³⁴⁸

In der Tat ist kein Zweifel möglich, daß die Versammlung der Götter und die Entscheidung über das Schicksal des Aeneas und mit diesem über Imperium und Kirche Gegenstand des Mittelfeldes ist. Mehrere entscheidende Szenen des Epos sind hier zusammengezogen: Einerseits der Beginn des zehnten Buches, da Jupiter, den Kampf der Latiner und Trojaner mißbilligend, die Götter im Olymp sich versammeln läßt³⁴⁹ und zu Frieden und Bündnis mahnt, da die Stunde des unausbleiblichen Krieges – Karthagos gegen Rom – noch lange nicht gekommen sei. Er hört die Klage der Venus³⁵⁰, die vor ihm steht und auf das irdische kriegerische Geschehen weist. Voll Schmerz erinnert sie Jupiter an die welthistorische Bestimmung der Trojaner, der sie nun nicht folgen können. Das Imperium will sie nicht mehr für sie, doch fleht sie um das Leben des Ascanius. Juno, zu Seiten Jupiters, die Gegenpartei, hat zur Gegenrede angesetzt³⁵¹. Die übrigen Götter ergreifen murmelnd Partei³⁵²: Herkules und Neptun zur Rechten der Hauptgruppe, Mars am linken Rand, Diana, Apoll und Merkur schwebend, Kastor, Pollux, Kybele und Ceres, Bacchus und Ganymed, die das Geschehen mit Heiterkeit verfolgen. In der befehlenden Gebärde Jupiters ist das Machtwort ausgedrückt, mit dem dieser, da Trojaner und Latiner sich nicht einen wollen, dem Geschick seinen Lauf läßt:

...Es schaffe
Jedes sich selbst sein Verderben und Heil – ich lasse als aller
Herr und Gott dem Geschicke den Lauf...³⁵³

Sind schon in dieser Schilderung der Götterversammlung des zehnten Buches mehrere Inhalte, nämlich Rede, Widerrede und das Machtwort des Jupiter simultan dargestellt, so zeigt die eingehendere Analyse, daß dazu noch das Ende der Aeneis im zwölften Buch dargestellt ist: Da Aeneas und Turnus im letzten Entscheidungskampf aufeinander einstürmen, wendet Jupiter sich an Juno und befiehlt ihr,

348 Girms, 452.

349 Aen. X, 1ff.; der Konflikt zwischen Venus und Juno im Olymp in Landinos Auslegung wiederum ein Konflikt zwischen dem amor rerum divinarum, der Aeneas der Kontemplation zuneigen läßt, und ambitio et cupiditas rerum terrarum; Landino, Comm., 248, zu Aen. X, 1ff.

350 Aen. X, 18ff.

351 Aen. X, 63ff.

352 Aen. X, 96ff.

353 Aen. X, 111ff.

die Trojaner nicht weiter zu verfolgen³⁵⁴. Juno beugt sich seinem Willen³⁵⁵. Sie zieht sich von Turnus und aus dem irdischen Kampf zurück, da Jupiter ihr verspricht, daß Trojas Name nicht wiedererstehen werde und aus der Vermischung des trojanischen und des latinischen Volkes ein frommes und ihr ergebenes Geschlecht entstehen werde, das sie ehren werde³⁵⁶.

Dargestellt ist, wie Juno zugestimmt hat, daß das Schicksal seinen Lauf nehme³⁵⁷, und Jupiter gesonnen ist, die Nymphe Juturna vom Kampf ihres Bruders Turnus fernzuhalten, um das Geschick des Turnus zu besiegeln³⁵⁸. Unter seinem Wolkensitz sind die zwei unheilschürenden geflügelten Diren, die auf seinen Wink harren, „die Angst der bangenden Menschen zu mehren...“ Eine der beiden entsendet Jupiter eben „eilenden Flugs“, damit sie Juturna als böses Omen erscheine und sie warne und davon abhalte, einzugreifen³⁵⁹. Diese Episode ist in den beiden stürzenden Figuren am unteren linken Rand des Bildfeldes dargestellt³⁶⁰.

Indessen erfüllt sich unter den Mauern Laviniums, von denen König Latinus und Lavinia herabblicken und inmitten der erregten Rutuler und Trojaner das Schicksal im letzten entscheidenden Zweikampf des Aeneas mit Turnus (Abb. 26)³⁶¹. Die letzten Verse der Aeneis sind hier illustriert: Das Schwert des Turnus ist zersplittert³⁶². Er selbst, vom Speer des Aeneas bezwungen³⁶³, ist niedergesunken. Er erhebt seine Rechte³⁶⁴ und gibt sich geschlagen. Schon ist Aeneas von dem Flehen des überwundenen Wehrlosen bewegt³⁶⁵. Da erblickt er plötzlich an diesem das Waffengehenk des getöteten Freundes Pallas und erschlägt ihn³⁶⁶. In sichtbarer Weise ist dieses Geschehen vom Himmel gelenkt. Blick und Gebärde Jupiters sind darauf gerichtet.

354 Aen. XII, 791ff.

355 Aen. XII, 807ff.

356 Aen. XII, 830ff.; zum Motiv der Versöhnung der Juno Buchheit, 133ff.

357 Aen. XII, 841f.

358 Aen. XII, 843ff.

359 Aen. XII, 853.

360 Es ist ein bezeichnendes Beispiel der allegorischen Sehgewohnheiten des Jahrhunderts, wenn der anonyme Beschreiber in den beiden Gestalten die von Juno entfesselten Furien sieht, die vor der Versöhnung der Götterinnen fliehen; s.o. Anm. 348.

361 Aen. XII, 689ff.; Skizze Cortonas in Windsor; A. BLUNT-H. L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVIIth and XVIIIth Centuries at Windsor*, London 1960, 79, Nr. 605.

362 Aen. XII, 731f.

363 Aen. XII, 923.

364 Aen. XII, 930.

365 Aen. XII, 940.

366 Aen. XII, 941ff.

Vergil selbst hatte das Bild der Schicksalswaage eingeführt, auf der die Lose des Aeneas und seines Widersachers Turnus liegen:

...Da hebt Jupiter selbst die Waage und richtet die Schalen
Aus zu gleichem Gewicht und legt die Lose der beiden
Wägend hinein, wem besiegt im Kampf zum Tod sie sich senke...³⁶⁷

Daß es eben diese anschauliche Metapher der schicksalhaften Bedeutung des Kampfes um Latium, das Imperium und die Kirche sein dürfte, die den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Zyklus bildet, zeigt der Ort ihrer Anbringung: das Zentrum des Mittelfeldes. Entgegen dem Text Vergils ist es im Fresko jedoch nicht Jupiter, der die Waage hält, sondern eine weibliche Figur, das Fatum.

Es ist den Interpreten Vergils immer als wesentlich erschienen, daß alle Götter und selbst Jupiter der höheren Macht des Schicksals unterworfen sind. Jupiter legt die Lose des Aeneas und Turnus in die Waagschale – ein deutlicher Beweis, daß diese unabhängig von seinem Ratschluß ihre eigene Schwere haben, ein deutlicher Beweis auch für Vergils Absage an den paganen Mythos und für seine philosophische und allegorische Auffassung des Götterhimmls, ein Hauptargument für die geheime christliche Substanz des Epos³⁶⁸. Vergils Fatum, die stoische *εἰμαρτένη*, die mit und entgegen dem Willen der Götter die Errichtung des trojanischen Reichs in Italien und die künftige Größe Roms sich vorbereiten läßt, ist zudem kein blindes Schicksal, sondern Verwirklichung einer sittlichen Weltordnung, und insofern christlicher Deutung besonders zugänglich.

Jupiters Unterwerfung unter die höhere Macht des Schicksals ist im Fresko anschaulich ausgedrückt: das Fatum erscheint zu seinen Häupten, genau im Zentrum des Mittelfeldes. Wenn Jupiter befehlend den Arm erhebt, so scheint er den Auftrag des Fatums auszuführen. Dieses ist im Epos keine Gestalt, sondern ein Begriff, im Fresko daher folgerichtig die einzige Personifikation inmitten der Götter – für Vergil der stoische Begriff des Fatums, für den Christen jedoch nichts anderes als ein Bild der göttlichen Vorsehung³⁶⁹. Die Verchristlichung des Begriffs ist in Cor-

tonas Figur anschaulich vollzogen. Denn offensichtlich ist nicht fato oder destino³⁷⁰ dargestellt. Die Figur trägt vielmehr die Züge der mütterlichen *dea providenza*³⁷¹. Durch die Waagschale in den Händen wächst ihr der Bedeutungsaspekt der in der Vorsehung sich vollziehenden Gerechtigkeit zu.

Cortona hat hier ein geläufiges Prinzip barocker Deckendekoration verwirklicht³⁷²: Die allegorische Figur im Zentrum der Komposition ist Träger der Idee. Ihr ist der „fatto storico“ als Exempel *allegiert*. Das epische Geschehen der Fahrt des Aeneas in das lateinische Land und der Gewinnung Roms ist nichts anderes als geschichtliches Beispiel, epische Verkörperung der göttlichen Vorsehung. Gewiß fällt die kompositionelle Akzentuierung der allegorischen Figur gegenüber dem riesenhaften „fatto storico“ der Aeneis, der sie umgibt, kaum in die Augen. Allegorie und allegiertes Thema sind zur äußeren und inneren Bildeinheit verwoben. Doch zeigt ein Blick auf die Mitte deutlich, daß das Thema der Fresken die *providentia divina* ist, der die Aeneis nur allegiert ist.

Es ist diese Figur, in der die verschiedenen Verständnisebenen des Freskenzyklus konvergieren. Sie setzt den Mühen des Aeneas bei der Gewinnung Latiums, dem wörtlichen sensus des Epos also, einen Sinn: die providentielle Rolle des Imperiums als Voraussetzung für Kirche und Papsttum. Sie verleiht der heraldisch-allegorischen Sicht des Epos einen Sinn: durch die göttliche Vorsehung kündigt sich im Gang des Epos der Name des regierenden Papstes an; das Epos ist Vorahnung der Gegenwart. Sie gibt auch der moralischen Verständnisebene des Epos ein Ziel: das *itinerarium mentis* mündet in Kirche und Papsttum. Es ist schließlich diese Figur, die den anagogischen Sinn des epischen Geschehens verkörpert und die Aeneis zu einem Bild der römischen Kirche und ihres überirdischen Ziels werden läßt.

Wie hängen diese verschiedenen Verständnisebenen im Bild zusammen? Es muß in Hinblick auf Cortonas ikonologische Technik wohl nicht besonders betont werden, daß die Fresken alles andere sind, als eine systematische Illustration der verschiedenen sensus, die dem Vergilschen Epos abzugeben sind. Keineswegs ist es so, daß von jedem einzelnen Bild zum wörtlichen ein allegorischer, moralischer

367 Aen. XII, 725ff.

368 Zum Begriff des Fatums im Epos Buchheit, 20 und passim; ebenso K. BÜCHNER, *Der Schicksalsgedanke bei Vergil*, Freiburg 1946, passim; zur Verchristlichung Vergils Comparetti, 1, 120ff.; zu Vergil bei den Kirchenvätern u.a. J. PIPER, *Vergilius als Theolog und Prophet des Heidentums in der Kirche*, in: *Evangelischer Kalender für 1862*, Berlin 1862, 43ff.; zur Unterordnung der Götter unter das Schicksal ebenda, 38f.; zum Fatum als stoische *εἰμαρτένη* ebenda, 40.

369 Etwa Landino, Comm., 251, in Auslegung der entscheidenden Stelle Aen. X, 113: «...fata viam invenient ... nam si fatum dicunt Platonici in serie rerum id quod in mente divina provi-

dentia et iure dixit: fata viam invenient. Nam quid providet deus id fieri necesse est.» Dazu Zabughin, 1, 200f.

370 Cartari, 253: eine männliche Figur, die Fortuna mit einem Pfeil verfolgt; C. Ripa, *Iconologia...*, Siena 1613, 228f.: Fato als männliche Figur.

371 Cartari, 7, mit Illustration: «...Dea providenza, tenuta da gl'antichi anima del mondo e creatrice del tutto...»; zum Erscheinungsbild: «...donna attempata in habito di grave matrona...»

372 s.o. Anm. 213.

und anagogischer Sinn abgehoben werden könnte. Es führt vielmehr bereits an einen wesentlichen Aspekt der künstlerischen Leistung Cortonas, die nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, heran, wenn man beobachtet, wie in durchaus wechselnder Intensität, mit wechselnden Akzenten die einzelnen Sinnschichten allein oder in gegenseitiger Durchdringung zum epischen Charakter der Bilder hinzutreten. So ist der heraldische concetto vom Streit und der Versöhnung der Göttinnen gewiß einer der intendierten Inhalte, doch nicht überall; so ist ebenso gewiß der sensus tropologicus einer Reihe von Bildern zugrundegelegt, jedoch mit Sicherheit nicht allen; und ebenso ist der anagogische Sinn nur an einigen Stellen im Bild erkennbar. Es gibt im Zyklus eine ganze Reihe von Bildern, denen, für sich genommen, kein allegorischer, kein moralischer, kein anagogischer Sinn abzugewinnen ist. Der tiefere Sinn, dem jedes Bild, jede Einzelheit des Zyklus allegiert ist, ist in der Gestalt der göttlichen Providenz gesammelt.

Es dürfte für Cortonas Fresken von einiger Bedeutung gewesen sein, daß Vergil selbst seinem Epos einen verweisenden Sinn und ein inneres Ziel gegeben hat: seine Erfüllung in der augusteischen Friedenherrschaft³⁷³. Die epische Handlung selbst, wie sie am Gewölbe der Galleria Pamphilj erscheint, ihr großes retardierendes Moment im Seesturm, die Errettung durch göttliche Hilfe, der Abstieg in den Hades und die Verheißung künftiger Weltherrschaft ohne Ende, die glückliche Ankunft, die Auffahrt zum Ort der Verheißung im Zeichen des Ölzweigs, das Bündnis, die himmlischen Waffen und der Sieg über Turnus mit Zustimmung der versöhnten Götter – alles wird von einem einzigen inneren Ziel vorangetrieben und ist schon per se von tieferer Bedeutung, Verweis auf das Kommende. In christlicher Sicht konnte die Aeneis deshalb nicht allein nur poetisch verhülltes Bild der Kirche und des Papsttums werden, sondern viel mehr: deren konkrete geschichtliche Voraussetzung, Beginn des welthistorischen Prozesses, der nach dem Willen der göttlichen Vorsehung in Kirche und Papsttum seine Erfüllung findet. Es ist, vom christlichen Romgedanken her geurteilt, ihr deutliches Ziel, beide hervorzubringen. Gerade der wörtliche Sinn des Epos ist also paradoxerweise der tiefste. Sein sensus mysticus ist geschichtlich–providentiell.

Es hängt letztlich wohl mit diesem besonderen Charakter der Dichtung Vergils und mit ihrer besonderen Rolle im christlichen Romgedanken zusammen, daß Cortonas Fresken epische Malerei bleiben und an keiner Stelle zur Illustration des allegorischen, moralischen oder anagogischen Gehalts werden. Ob er die Landung an der Mündung

373 s.o. Anm. 212.

des Tiber mit dem von ihm erfundenen Sprung des Aeneas und der wunderbaren Vertiefung der Handlung durch das ahnungsvolle Gesicht des Ascanius, der die verheißene Heimat – in Imperium, Kirche und Himmel – noch nicht erkennt, aber erahnt, ob er die Auffahrt zur künftigen Stätte Roms oder den läuternden Abstieg und die Verheißung ewiger Herrschaft schildet, nirgends zerstört die Bedeutungsschwere den Charakter epischer Malerei. Immer bleibt Cortona im Bild des Dichters. Immer ist auf den tieferen Gehalt nur in der epischen Verhüllung angespielt³⁷⁴.

Das Thema der Fresken der Galleria Pamphilj ist also gegenüber dem des Palazzo Barberini nicht neu³⁷⁵. Die göttliche Providenz, deren Wirken sich im regierenden Papst verkörpert, ist allerdings nicht wie dort allegorisch, sondern geschichtlich zur Darstellung gebracht³⁷⁶.

IX

Die Ausstattung der camera del Papa³⁷⁷ wurde Francesco Allegrini³⁷⁸ anvertraut, der im Rahmen des umfangreichen Ausstattungsprogramms auch einige andere Räume des Palastes ausmalte³⁷⁹. Allegrini war ein Schüler des Cavaliere d'Arpino gewesen und mit Pietro da Cortona, von dessen Schule er sich stilistisch erheblich unterscheidet, bis dahin nicht in Verbindung gestanden. Seine besondere Förde-

374 Die Affinität zwischen dem Vergilschen Epos als Bildvorwurf und Cortonas theoretischer Position in der berühmten Kontroverse mit Sacchi liegt auf der Hand. Bekanntlich argumentiert Cortona gegen den auf Einheitlichkeit und Einfachheit insistierenden Bildaufbau nach Art der Tragödie damit, ein Gemälde «...possa anche un bel poema rappresentare...», und plädiert für die Übereinstimmung von Bildvorwurf und Bildaufbau: «...che allora vasto essendo il concetto debba essere l'espressione in proporzioне di quello...» Nebenepisoden sollen dem Hauptthema verknüpft werden: «...e volervisi leggiadri Epsodij introdurre, che si incatenino col principale argomento...» Dazu unter Hinweis auf den traditionellen Charakter des Themas und die Rolle der Poetik des Aristoteles, auf die beide Positionen sich berufen könnten, ausführlich Noehles, 2ff.

375 s.o. S. 246.

376 Im übrigen sind die prinzipiellen Ähnlichkeiten aber groß, vor allem die ikonologische Technik, die heraldischen Elemente sich „verkörpern“ zu lassen.

377 R. LEFEVRE, La «camera del Papa» in Palazzo Pamphilj, in: *L'Osservatore Romano* 107 (1967), Nr. 201, 1 settembre 1967, 6.

378 Zu Francesco Allegrini H. Voss, Über Francesco Allegrini als Zeichner, in: *Berliner Museum* 45, Fasc. 1 (1924), 15ff.; ders., *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, 554f.; M. M. ROMANINI, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 2, Rom 1960, 491f.; R. LEFEVRE, Appunti sugli Allegrini da Gubbio, pittori del Seicento, in: *Studi secenteschi* 9 (1968), 127ff.

379 Zu den übrigen Arbeiten Allegrinis im Palast Redig de Campos, 168, 183f., 191f.

lung durch die Pamphilj lag nahe, da er wie diese aus Gubbio stammte.

Eine exakte Datierung seiner Fresken ist bisher nicht zu gewinnen gewesen. Doch hat man sich ihre Ausführung wohl von der zweiten Hälfte des Jahres 1653 an in zeitlichem Zusammenhang mit den Galeriefresken vorzustellen³⁸⁰. Das Programm zeigt den engen Zusammenhang zwischen Galerie und camera del Papa. Gegenstand ist die Dido-Episode der Aeneis. Cortonas Zyklus beginnt, wie schon oben erwähnt, mit der Entfesselung des Seesturms durch Juno und setzt sich in dessen Stillung durch Neptun fort. Genau unter dieser Szene öffnet sich die Türe zur camera del Papa. Betritt man diese, so erblickt man die Fortsetzung des Geschehens, die Landung an Libyens Küste und die Dido-Episode. Verläßt man sie wieder, so erblickt man in der Galerie die Fortsetzung des Epos in dem Abstieg des Aeneas in die Unterwelt an der Schmalseite gegen Piazza Navona. Ist der Zusammenhang der beiden Zyklen, da er vom Gang des Vergilschen Epos vorgezeichnet ist, auch eng, so ist in ihrer Disposition zugleich die verschiedene Funktion der Räume ausgedrückt: Ist der Aeneas der Galeriefresken der geläuterte Held der *virtutes purgatoriae* – er erscheint zum ersten Mal auf dem läuternden Weg zum Hades und dann nur mehr in der Gewinnung Latiums –, so zeigen ihn die Fresken der camera del Papa auf einer nur vorbereitenden moralischen Stufe, der der *vita activa*, und in die Dinge der Welt verstrickt. Der private Charakter der camera setzt sich von dem öffentlichen der Galerie ab. Daß selbst bei intensivster Allegorisierung des epischen Geschehens mit der Dido-Episode ein leicht erotischer Unterton in das Programm kommt, ist in Hinblick auf den päpstlichen Hausherren kurios, aber kaum zu leugnen.

Die Thematisierung der Fresken folgt demselben heraldischen concetto von Taube und Lilie im mythologisch verhüllten Bild von Venus und Juno, ihrem Streit und ihrer Versöhnung, wie in der Galerie. Nur vordergründig ist ihr Inhalt die Geschichte von Aeneas und Dido. Dahinter steht als wesentlicherer Inhalt die moralische Metathematik vom rechten Leben, von *vita activa* und *contemplativa* und die anagogische Bedeutung von der gottgelehrten Geschichte Roms und der Kirche.

Betritt man den Raum von der Galerie aus, so fällt einem als erstes die Szene des vierten Buches auf³⁸¹, in der Juno und Venus sich zum Schein versöhnen (Abb. 28). Es ist Junos Plan, Aeneas an Dido zu fesseln, um so dem karthagischen und nicht dem römischen Volk die Bestimmung

der Weltherrschaft zuzuwenden, und Venus, die schon weiß, daß Jupiter seinen Sinn nicht ändern wird und Aeneas seine Bestimmung erfüllen wird, stimmt dem listig zu³⁸². In dem Rat und der scheinbaren Verbindung der beiden Göttinnen ist die Allusion auf die Verbindung von Taube und Lilie, die in mehrfacher Wiederholung als heraldische Motive in der Rahmung erscheinen, ebenso klar wie die moralische Metathematik von *vita activa* und *vita contemplativa*. Die Göttinnen sind Verkörperungen der Seelenkräfte des Menschen. Juno, in der Auslegungstradition *cupiditas regnandi* oder *ambitione*³⁸³, steht für den Drang, nur die sozialen Tugenden zu üben und die Erfüllung im öffentlichen Leben zu suchen. Sie bindet Aeneas an Dido und Karthago, das er an ihrer Seite gründen hilft. Die himmlische Venus steht in dieser Typologie für den Drang nach der Schau des Himmlischen, nach *contemplatio*. Sie läßt Aeneas nach Italien, seiner Bestimmung entgegenstreben. Der Hauptkonflikt in seinem Leben erscheint im Kampf der beiden Göttinnen, die Lösung in ihrer Versöhnung. Eines der inneren Themen der Galeriefresken ist hier wiederholt, oder – vom Gang des Epos her gesehen – vorweggenommen: Taube und Lilie, Venus und Juno, *vita contemplativa* und *vita activa* verbinden sich zum ersten Mal, wenn auch nur zum Schein und verkörpern das Wappen des Papstes.

Im allgemeinen besteht auch in der camera del Papa zwischen den Fresken und ihrer Metathematik kein unmittelbarer anschaulicher Zusammenhang. Die Bilder stehen stellvertretend für den Inhalt, enthalten ihn aber nicht anschaulich, sondern poetisch verhüllt. Nur aus der Auswahl und Anordnung der Episoden kann mit Hilfe der Kommentare die tiefere Thematik erschlossen werden. In dem Fresko der Eingangswand (Abb. 29) ist dies nicht der Fall. Hier besteht zwischen Bild und unterlegtem tieferen Bildsinn mehr als nur Allegorie. Dargestellt ist die Erzählung des ersten Buches, da Aeneas, vom Sturm an die libysche Küste verschlagen, im Wald das Land erkundet. Hier erscheint ihm in Gestalt einer Jägerin seine Mutter Venus, die ihm offenbart, daß er sich an Karthagos Küste befindet, und die sich ihm, da er sie endlich erkennt, wieder entzieht³⁸⁴. Die-

382 Junos Plan Aen. IV, 90ff.; die Vermischung des trojanischen mit dem karthagischen Volk als Bild der Verbindung des Menschlichen mit dem Göttlichen bei Montfort, 679: «... Irrigatur Dido Aeneae, ut ex duabus gentibus una res publica ... Divina miscentur hic humanis, ... ut ostendatur, res humanas diis cura esse...»

383 Dazu und zum Folgenden s.o. S. 258.

384 Aen. I, 305ff.; zur Erscheinung der Venus im karthagischen Wald A. WLOSOK, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg 1967, 76ff.

380 s.o. Anm. 180.

381 Aen. IV, 90ff.

ser Augenblick ist in Allegrinis Fresko gestaltet. Man erkennt die enteilende Venus zur Linken und Aeneas, ihr sehnüchtig zugewandt und dennoch hügelan³⁸⁵ vorwärtschreitend. Soweit sind die Verse Vergils korrekt illustriert. Allein, Aeneas wird, ganz anders als im Epos, von einer weiblichen Figur eilends hinweg, Dido und Karthago entgegengeführt. Diese Figur ist niemand anders als Juno³⁸⁶. Das Fresko enthält also mehr als eine Vergilillustration. Die moralische Thematik hat die Illustration überformt. Nicht allein der Bildsinn, sondern auch die Bildform sind hier allegorisch. Aeneas im dunklen Wald, der in Auslegung seiner griechischen Bezeichnung *Hyle* Sinnbild der Materie ist³⁸⁷, zwischen *cupiditas regnandi* und *contemplatio*, zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, der ersteren wohl folgend, der letzteren aber bereits sehnüchtig zugewandt – hat man diese einfache moralische Antithese als das Thema entschlüsselt, dem die Szene allegiert ist, so ist es nicht mehr erstaunlich, daß Allegrini mit seiner Komposition offensichtlich auf die Typologie der Entscheidung des Herkules zurückgriff.

In dem Gewölbefresko der Fensterseite (Abb. 30) scheint Junos Plan, Aeneas von seiner Bestimmung abzuhalten, zu glücken. Während Dido und Aeneas jagen, entfesselt sie ein Unwetter. Die Gefährten fliehen, und die Liebenden finden in einer Höhle Zuflucht. Hier erfüllt sich das Schicksal der Dido, das Juno und Venus ihr gemeinsam bereitet haben. Aeneas verbindet sich, seine höhere Bestimmung vergessend, der *vita activa*³⁸⁸. Auf dem ihm im Epos wie in dessen moralischer Allegorese vorgezeichneten Weg ist dies jedoch nur ein retardierendes Moment: Gegenstand des vierten Gewölbefreskos (Abb. 31) ist das Ende der Dido-Episode. Vom göttlichen Geist Merkur gemahnt, reißt Aeneas sich los und segelt Italien, seiner höheren Bestimmung, entgegen, während Dido sich den Tod gibt³⁸⁹. In moralischer Auslegung: Die *vita activa* mit ihren weltlichen Glücksgütern ist überwunden. Doch leiden, im Bild der sterbenden Dido, die Staatswesen, wenn sich die Besten von ihnen zurückziehen.

Diese epische und moralische Handlung ist jedoch in einen höheren Zusammenhang gestellt. Jupiter thront im Mittelfeld des Gewölbes und lenkt das Geschehen aus der Höhe (Abb. 27). Von der Liebe der Dido und des Aeneas,

385 Vergil läßt Aeneas am Ende der Episode einen Hügel hinaufsteigen; Aen. I, 419.

386 Physiognomie und Gewand sind mit der Juno des gegenüberliegenden Freskos identisch.

387 s.o. S. 276.

388 Aen. IV, 160ff.; so etwa Landino, Comm. 1577, 3027, zur Zusammenkunft in der Höhle: *libido imperandi verbinde Aeneas der Dido.*

389 Aen. IV, 663.

die er nicht gewollt hat, ist er abgewendet. Er streckt die Rechte gebietend in die andere Richtung, dorthin, wo Aeneas seiner Bestimmung folgt. Er hat Merkur, den göttlichen Geist, zur Erde gesandt – eben schickt er sich an, den Rahmen der beiden Bildfelder zu überfliegen, – um Aeneas durch seinen Mund die Weiterfahrt zu befehlen, und Aeneas gehorcht³⁹⁰. Wie in den Fresken der Galerie enthält diese kausale Verknüpfung der einzelnen Bildfelder mit dem Mittelfeld den anschaulichen Ausdruck dafür, daß alles vom Himmel gelenkt wird. Durch das machtvolle Eingreifen des Himmels wird Aeneas seiner höheren Bestimmung entgegengeführt. Wie in den Galeriefresken heißt auch in den Fresken der camera del Papa das übergreifende Thema göttliche Providenz³⁹¹.

X

Bekanntlich hat der Papst seine Absicht, einen Teil des Jahres an Piazza Navona zu residieren, nicht mehr verwirklicht. Er starb am 7. Januar 1655³⁹². Die Galerie hat die ihr zugedachte zeremonielle Funktion nie erfüllt. In den folgenden Jahren, als weder Camillo Pamphilj noch ein anderes Mitglied der Familie hier residierte, nahm sie einen Teil des sehr umfangreichen Kunstbesitzes der Primogenitur auf³⁹³. Ein neuer Abschnitt ihrer Geschichte beginnt, als der Palast an hochstehende Persönlichkeiten vermietet wird. Der Kardinal Alderano Cibo, mit Camillos Sohn und Nachfolger Giambattista Pamphilj-Aldobrandini verschwägert und eine Zeitlang Protektor des Baues von S. Agnese,

390 Aen. IV, 222ff.

391 Zu Füßen Jupiters seine Tochter Venus, die sich ihm in der Szene des ersten Buches betrübt wegen der Verfolgung ihres Sohnes durch Juno genahrt hatte und die von ihm getröstet worden ist (Aen. I, 227ff.). Sie unterwirft sich dem Willen Jupiters, indem sie – sichtbarer Ausdruck ihrer Ergebung – die linke Hand an die Brust legt und mit der Rechten auf den Lenker der Geschicke weist. Ihr Anteil am Geschick des Aeneas ist durch ihre Lage ausgedrückt: Sie ist auf der Seite angebracht, auf der sich dieses weiter vollzieht: Zu ihren Füßen ist das Bild der gehorsamen Ausfahrt des Aeneas Italien entgegen. Dieser simultanen Verknüpfung der himmlischen mit den irdischen Szenen entsprechend ist auch Juno dargestellt. Sie blickt dorthin nieder, wo ihr Plan, den Aeneas an seiner Sendung zu hindern und ihn an Dido zu fesseln, zu gelingen scheint, auf die Grotte mit den beiden Liebenden. Aus dem Olymp schießt Amor, von den Tauen der Venus umflattert, seine Pfeile auf diese. Das Fresko der unmittelbar an die camera del Papa anschließenden kleineren camera steht in thematischem Zusammenhang mit dem moralischen Aspekt der Dido-Episode: Fürstentugenden in Gestalt einer Psychomachie. Redig de Campos, 183f., Abb. 130, mit Zuschreibung an Francesco Allegrini.

392 Pastor, XIV, 1, 276; Eimer, 386ff.

393 s.o. Anm. 138.

eröffnet 1669 die Reihe prominenter Mieter³⁹⁴. Camillos zweiter Sohn, der Kardinal Benedetto, hat hier residiert³⁹⁵, ebenso Carlo Barberini³⁹⁶, Lorenzo Corsini, der spätere Clemens XII.³⁹⁷, der Kardinal Rohan³⁹⁸ und andere Kardinäle. Die Verwendung der Galerie als Fest- und Ballsaal ist in diesen Jahrzehnten vielfach zu belegen³⁹⁹. 1687 fand hier das berühmte Festmahl zu Ehren des englischen Prätendenten statt, zu dem 68 Prälaturen erschienen⁴⁰⁰. Eine zusätzliche neue Widmung erhielt der Raum im achtzehnten Jahrhundert. Schon in der Kardinalsszeit des Corsinipapstes Clemens XII. war es Sitte geworden, die Sitzungen der Accademia dei Quirini in der Galerie des Palazzo Pamphilj abzuhalten, der ihm als Residenz diente. Dies setzte sich in seinem Pontifikat, als der Palast vor der Errichtung des Palazzo Corsini an der Lungara noch als Residenz seiner Neffen diente, in einer Reihe glänzender Sitzungen fort⁴⁰¹. 1775 verwandelte der Kardinal Leonardo Antonelli die Galerie in einen Bibliothekssaal. Er ließ vergoldete und „sul gusto delle Logge di Raffaello“ bemalte Schränke aufstellen, die einen Teil seiner Bücherbestände aufnahmen⁴⁰².

Bis zur Errichtung der Kirche S. Agnese war Borrominis Galeriefassade, der Mitte des Platzes genähert, durch ihre auffallende architektonische Instrumentierung eine Dominante der westlichen Platzfront gewesen. Mit dem Neubau der Kirche wurde sie um ihren einmaligen, denkmalhaften Charakter gebracht. Denn nun wurde eine symmetrische Wiederholung des Motivs an der Nordseite der Kirchenfassade unausweichlich. Zwar sind keine Aufrisse Borrominis für diesen, den nördlichsten Teil des Palastkomplexes, erhalten, der, nachdem im Sommer 1653 der Verkauf des hier gelegenen Palazzo Ornano erzwungen worden war, als Priesterkolleg aufgeführt wurde⁴⁰³. Der große Grundrißentwurf der Albertina vom Oktober 1653⁴⁰⁴ beweist aber, daß Borromini die Galeriefassade vor einem

wohl schon als Bibliothek zu deutenden Raum des neuen Palastteils symmetrisch wiederholen wollte.

Carlo Rainaldi, der die Errichtung des neuen Palastteils leitete, war zwar gezwungen, das Motiv symmetrisch zu wiederholen, doch wird es Bestandteil einer ganz neuen Konzeption. Von der Absicht geleitet, Kirche und Palast zu harmonisieren, schlägt er in seiner großen Projektzeichnung (Abb. 32) eine Erhöhung des gesamten Palastkomplexes um ein Geschoß auf die Höhe des Mittelteils vor⁴⁰⁵. Das Ergebnis wäre ein völlig geschlossener Fassadenspiegel gewesen, in den die Kirchenfassade kunstvoll eingebunden gewesen wäre. Dieser neuen Konzeption sind auch Galerie- und Bibliotheksfassade eingefügt. Durch Einführung eines vierten Geschoßes wären sie bis zur geplanten Höhe der Gesamtanlage aufgestockt worden. Ein neues Gliederungssystem mit Felderteilung sollte die Diskrepanz der Geschoßhöhen zwischen Palast, Kirchenfassade und den Fassaden von Galerie und Bibliothek verschleiern und durch eine Reihe sorgfältig abgestimmter horizontaler Beziehungen eine neue Einheit herstellen.

Daß Rainaldis Projekt der Erhöhung der gesamten Palastanlage um ein Geschoß nicht nur ein Vorschlag blieb, sondern Grundlage der Ausführung wurde, zeigt die Fassade des Collegio Innocenziano. Doch kam es zu keiner Fortsetzung im älteren, südlichen Palastteil. Eine Reihe von Veduten des späten siebzehnten und des frühen achtzehnten Jahrhunderts überliefert einen merkwürdigen Zustand: die Kirche an ihrer nördlichen rechten Seite flankiert von dem bis zum ersten Turmgeschoß hochgezogenen einheitlichen Baublock des Collegio Innocenziano, an ihrer linken Seite der Palazzo Pamphilj in seinem ursprünglichen Zustand, um ein Geschoß niedriger als das Collegio, dazwischen die den Palast leicht überragende Galeriefassade, so, wie Borromini sie unter gänzlich anderen Bedingungen als Annex des Palastes ohne Rücksichtnahme auf die spätere Kirche errichtet hatte, ohne die Fassade Rainaldis⁴⁰⁶. Diese Asymmetrie, die das Ergebnis eines zu hochgespannten Erweiterungsprojekts war, mußte auf die Zeitgenossen unbefriedigend und unverständlich wirken, und so ist es nicht verwunderlich, daß Falda in seinem Stich der Kirchenfassade⁴⁰⁷ seiner Erwartung entsprechend die Symmetrie her-

394 *Locatio Palatij pro Ecc.m D. Prencipe Pamphilio ... D. D. Alde-rano tituli S. Praxedis S. R. E. Presbitero Cardinali Cibo...*, vom 30. Juli 1669; ASR Notai, H. Simoncellus, Vol. 6729, 233ff.; beigelegt ein Grundriß des Palastes 236; vermietet wurde der rechte Teil des Palastes.

395 L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca*, Florenz 1955, passim.

396 Cancellieri, 126.

397 Ebenda, 133f.

398 Seit 1740, Cancellieri, 138.

399 Cancellieri, passim.

400 Cancellieri, 125f.; Stich der Festtafel bei Redig de Campos, 81.

401 Eine besonders festliche Sitzung in Anwesenheit von neunzehn Kardinälen am 29. September 1730; Cancellieri, 131f.

402 Anschauliche Beschreibung bei Cancellieri, 140f.

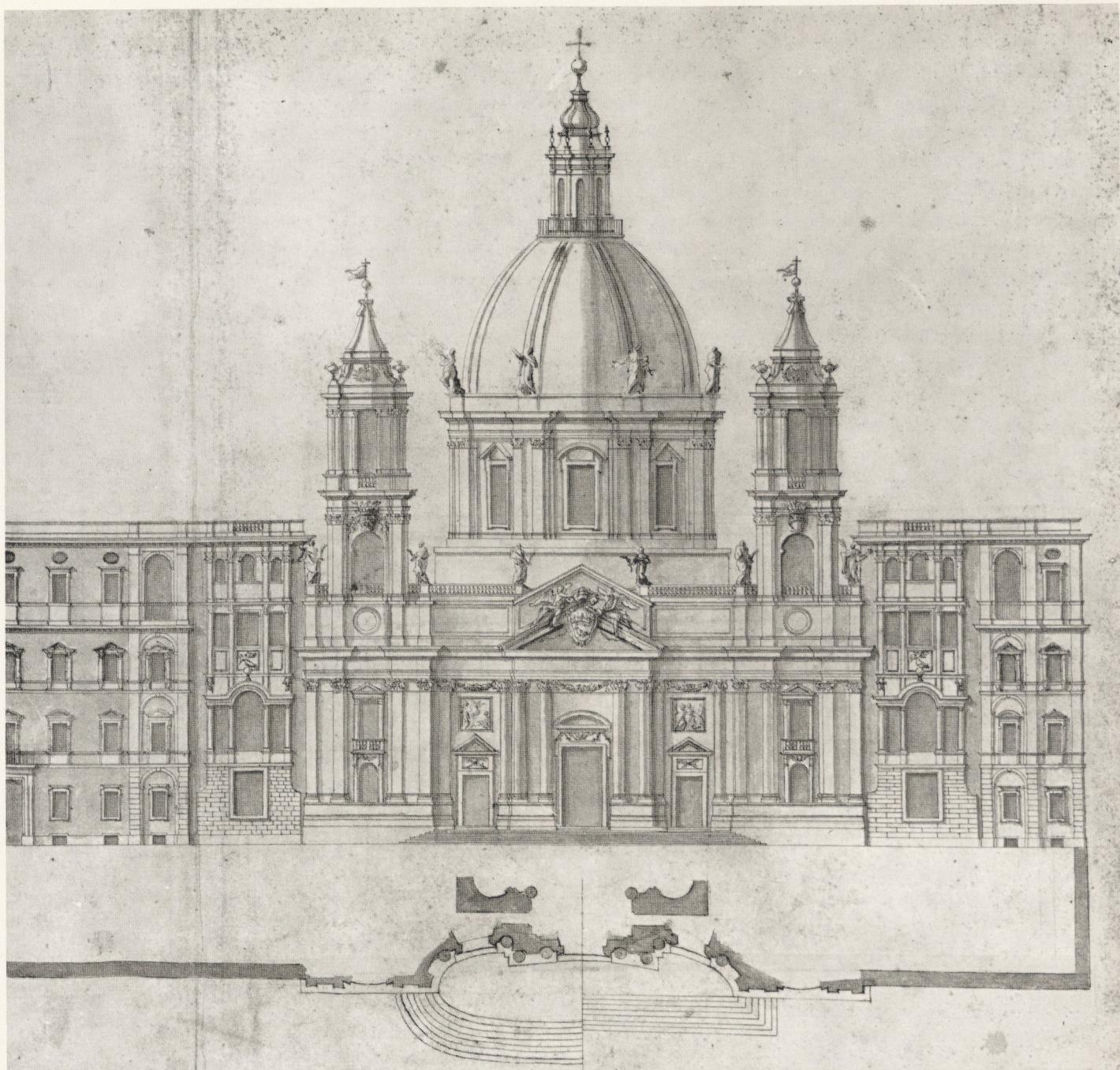
403 Eimer, 506; 1665 vollendet; L. MONTALTO, *Il Collegio Innocenziano*, in: *Piazza Navona Isola dei Pamphilj*, Rom 1970, 239ff.

404 Zur Vorgeschichte des Umgestaltungsprojekts Eimer, 301ff.; zum Grundriß Wien, Albertina, Arch. Zeichn. Rom, 55; Eimer, 304ff., Abb. 138.

405 Die früher Giovanni Maria Baratta zugeschriebene Entwurfszeichnung Carlo Rainaldis Bibl. Vat., Chig. P. VII, 9, fol. 85; Eimer, 165ff.

406 Frühe Beispiele dieses Zustands die Zeichnung des Lieven Cruyl, *Templum S. Agnetis in Foro Agonali*, Museo di Roma (Ravaglioli, 49) und G. B. de Rossis Stich, *Prospectus Fori Agonalis* von 1666 (Ravaglioli, 50), ebenso G. B. Falda, *Prospetto della nobile Piazza Navona...* (Ravaglioli, 52).

407 G. B. Falda, *Chiesa dedicata a S. Agnese...* (Ravaglioli, 99).



32. C. Rainaldi, Fassadenprojekt für S. Agnese, Palazzo Pamphilj und Collegio Innocenziano, Rom, Bibl. Vat., Ausschnitt

stellte, das heißt: der Galeriefassade Höhe und Gliederungssystem der Bibliotheksfassade Rainaldis gab. Er eilte der Realisierung allerdings um nahezu ein Jahrhundert voraus. Erst Piranesi zeigt die Galerie in seiner Vedute von 1751 zum Teil und in der späteren von 1773 zur Gänze mit Rainaldis Fassadierung und als spiegelbildliches Gegenstück zur Bibliothek⁴⁰⁸. Der Palast jedoch wurde nie nach Rainal-

dis Plan aufgestockt. Die Asymmetrie der Anlage blieb bestehen. Erst zu Ende des 19. Jahrhunderts fand Carlo Rainaldis Vorstellung eine bescheidene Erfüllung: Damals wurde, um mehrere Meter von der Fassade zurückgesetzt, dem Dach ein Attikageschoß aufgesetzt⁴⁰⁹. Heute noch

408 G. B. Piranesi, Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale, 1751 (Ravaglioli, 66), das oberste Geschoß des Galeriebaues noch ohne Fassadengliederung, in der gleichnami-

gen, vom anderen Ende der Piazza aufgenommenen Vedute von 1773 (Ravaglioli, 67) im endgültigen Zustand.

409 Frühe Darstellung des neuen Attikageschosses in einer Zeichnung Dante Paoloccis für die Illustrazione italiana 1876 (Ravaglioli, 145).

präsentiert sich der isolato Pamphiliano als ein unregelmäßig gewachsener Organismus.

Die Einbindung in Rainaldis Fassadierung hat den ursprünglichen Sinn der Galeriefassade Borrominis zerstört. Eine weitere Zerstörung folgte. Da der Palazzo am Corso als Familienresidenz diente, trat an Piazza Navona das Problem wirtschaftlicher Nutzung allmählich wieder in den Vordergrund. Der piano nobile wurde geteilt und als Nobelquartier vermietet. Doch auch das Erdgeschoß wurde wirtschaftlich genutzt. Das Geschäftsleben zog damals wieder in den päpstlichen Familienpalast ein. An allen drei Fronten wurden Bottegen aus der Fassade gebrochen, die an Gewerbetreibende vermietet wurden⁴¹⁰. In der Regel wurde nicht allein die im Erdgeschoß gelegene Bottege vermietet, sondern auch ein darüber befindlicher kleiner Raum, der dem Mieter als Wohnung oder als zusätzlicher Arbeitsraum diente. Da dies im Palazzo Pamphilj nicht vorgesehen war, mußte zur besseren wirtschaftlichen Nutzung ein Mezzaningeschoß und in jeder Bottege eine kleine Treppe eingebaut werden. Dieser architektonische Eingriff in das un-

tere Geschoß hatte noch eine zusätzliche Folge. Der Karneval und andere Feste auf Piazza Navona bildeten wohl den ursprünglichen Anlaß dafür, daß vor dem Mezzanin kleine Balkons aus Holz errichtet wurden, Provisorien, die sich als sehr dauerhaft erwiesen. Das unbestechliche Auge Gaspar van Wittels etwa registriert in seiner Vedute der Piazza Navona eine ganze Reihe dieser Anbauten, die wie Schwabennester an der Palastfront kleben⁴¹¹. Auch die Galeriefassade war durch einen gedeckten Holzbalkon in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Ihre ursprüngliche Gestalt wurde bis zur Unkenntlichkeit zerstört, als um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wohl in Zusammenhang mit der Schließung der Bottegen, die Rustizierung ihres Sockelgeschosses entfernt wurde⁴¹². Es scheint, daß der Funktionswandel des Palazzo Pamphilj die Galerie mit ihrer Fassade und ihrer Innenausstattung am stärksten betroffen hat. Ihr ursprünglicher Sinn und die ihr zugesetzte Bestimmung sind heute unkenntlich.

411 Gaspar van Wittel, Rom, Galleria Colonna, dat. 1688.

412 Eine der frühesten Photographien der Piazza Navona mit den Bottegen bei Ravaglioli, 134, im Sockelgeschoss der Galeriefassade ein kleiner Balkon. Das Erdgeschoß ohne Bottegen in der Lithographie Philippe Benoists in dem Werk *Rome dans sa grandeur*, Paris 1870 (Ravaglioli, 81).

410 Die Bottegen deutlich erkennbar bereits in der Zeichnung des Lieven Cruyl, *Templum Sanctae Agnetis in Foro Agonali*, Museo di Roma (Ravaglioli, 49).

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

Allen	DON CAMERON ALLEN, <i>Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance</i> , Baltimore-London 1970	Landino, Comm. 1577	CHRISTOPHORI LANDINI <i>Florentini in P. Virgilii Aeneidos libros allegoriae Platonicae olim conscriptae. Iamprimum vero D. IOAN. PISTORII opera et studio a suo interitu vindicatae, pristinoque nitor et libertati in gratiam Platoniorum studios. restitutae</i> , Basel 1577
Battisti	E. BATTISTI, Il simbolismo in Borromini, in: <i>Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di S. Luca 1</i> , Rom 1967	Mambelli	G. MAMBELLI, <i>Gli annali delle edizioni Virgiliane</i> , Florenz 1954
Briganti	G. BRIGANTI, <i>Pietro da Cortona o della pittura barocca</i> , Florenz 1962	Montfort	LAMBERTI HORTENSII MONTFORTII <i>enarrationes doctissimae atque utilissimae in XII libros P. Virgilii Maronis Aeneidos. His accessit: NASCIMBAENI NASCIMBAENII, in priorem P. Virgilii Maronis epipopeiae partem id est in sex primos Aeneidos libros erudita admodum et perelegans</i> , Basel o. J. (1570)
Buchheit	V. BUCHHEIT, <i>Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis</i> , Heidelberg 1963	Mostra	<i>Pietro da Cortona. Mostra documentaria. Itinerario</i> , Archivio di Stato di Roma, Rom 1969
Büttner	F. BÜTTNER, <i>Die Galleria Riccardiana in Florenz</i> (Kieler Kunsthistorische Studien 2), Bern-Frankfurt 1972	Müller-Bochat	E. MÜLLER-BOCHAT, <i>Leon Battista Alberti und die Vergil-Deutung der Disputationes Camaldulenses. Zur allegorischen Dichter-Erklärung bei Christoforo Landino (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 21)</i> , Krefeld 1968
Cancellieri	F. CANCELLIERI, <i>Il Mercato, il Lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona</i> , Rom 1811	Nascimbeni	s.o. Montfort
Cartari	V. CARTARI, <i>Imagini delli dei de gl'antichi</i> , Venedig 1647	Noehles	K. NOEHLER, <i>La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona (Saggi e studi di storia dell'arte 3)</i> , Rom 1970
Comparetti	D. COMPARETTI, <i>Virgilio nel medio evo</i> , Florenz 1937	Preimesberger	R. PREIMESBERGER, <i>Obeliscus Pamphilii. Beiträge zur Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona</i> , in: <i>MüJbBK 3, 25</i> (1974), 106f.
de Gregori	L. DE GREGORI, <i>Piazza Navona prima d'Innocenzo X</i> , Roma 4 (1926), 102ff.	Prinz	W. PRINZ, <i>Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien</i> , Berlin 1970
Eimer	G. EIMER, <i>La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Neopatizismus (Stockholm Studies in History of Art 17, 18, Acta Universitatis Stockholmienensis)</i> , Stockholm 1970/71	Raggio	O. RAGGIO, Alessandro Algardi e gli stucchi di Villa Pamphilj, in: <i>Paragone 251</i> (1971), 3ff.
Fabbrini, Cortona	N. FABBRINI, <i>Pietro da Cortona Pittore e Architetto</i> , Cortona 1896	Ragguagli	<i>Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria. Catalogo a cura di M. DEL PIAZZO</i> , Archivio di Stato di Roma, Rom 1968
Fabrini	L'Eneide di Virgilio Mantuano commentata in lingua volgare toscana da GIOVANNI FABRINI da Figline, e FILIPPO VENUTI da Cortona, Venedig 1575	Ravaglioli	A. RAVAGLIOLI, <i>Piazza Navona centro di Roma. Immagini di millecento anni di storia</i> , Rom o. J. (1973)
Fasolo	F. FASOLO, <i>L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi</i> , Rom 1961	Redig de Campos	D. REDIG DE CAMPOS, <i>Palazzo Pamphilj. La decorazione pittorica</i> , in: <i>Piazza Navona Isola dei Pamphilj</i> , Rom 1970
Frey	D. FREY, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur, <i>Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 3</i> (1924), 5ff.	Thelen	Francesco Borromini. <i>Mostra dei disegni e documenti Vaticani</i> , Rom 1967
Frommel	C. L. FROMMEL, <i>Der Römische Palastbau der Hochrenaissance (Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana 21)</i> , Tübingen 1973	Wolf	E. WOLF, Die allegorische Vergil-Erklärung des Christoforo Landino, in: <i>Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur 22</i> (1919), 453ff.
Garms	J. GARMS, <i>Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X. (Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, II. Abteilung, Quellen, 3. Reihe: Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom)</i> , Rom-Wien 1972	Zabughin	V. ZABUGHIN, <i>Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso</i> , Bologna o. J. (1921/23)
Geisenheimer	H. GEISENHEIMER, <i>Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti</i> , Florenz 1909	ADP	Archivio Doria-Pamphilj
Landino, Comm.	P. Virgilii M. Opera cum SERVII MAURI HONORATI Grammatici: AELII DONATI: CHRISTOPHORI LANDINI: atque DOMITII CALDERINI Commentariis, Venedig 1491	ASR	Archivio di Stato di Roma