

Die Konkurrenz der Paläste: Alter Adel versus Nepoten im Rom des Seicento

CHRISTINA STRUNCK

Zum Heiligen Jahr 1650, in dem Kardinal Girolamo Colonna die Ehre hatte, die Porta Sancta des Lateran zu öffnen, erschien ein diesem gewidmetes Büchlein des Ferdinando Ughelli, worin 19 Päpste und Kardinäle aus der Familie Colonna mit kurzen lateinischen Viten und Porträtstichen verewigt sind.¹ Manches mag darin in den Bereich der Legende gehören, so etwa die Behauptung, Papst Hadrian I., der von 772 bis 795 regierte, sei ein Colonna gewesen. Unbestreitbar hingegen ist, daß Colonna-Kardinäle bereits ab dem frühen 13. Jh. recht kontinuierlich ihren Einfluß am Papsthof ausübten.² Der 1650 amtierende Papst Innozenz X. Pamphilj zählte dagegen nur einen einzigen Kardinal zu seinen Vorfahren.³ Ebenso kümmerlich sah es mit den weltlichen Ehren der Pamphilj aus: Die aus Gubbio stammende Familie, in Rom erst seit dem späten 15. Jh. ansässig,⁴ gehörte nur dem niederen Adel an; der Vater des Papstnepoten Camillo konnte lediglich den Titel eines Marchese vorweisen.⁵ Kardinal Girolamo Pamphilj verteidigte jedoch vehement die angebliche Abstammung der Familie von dem Dorerkönig Pamphilios bzw. von einem Gefolgsmann Karls des Großen, allen Zweiflern zum Trotz.⁶ Umso kurioser, aber zugleich konsequent mutet es an, daß die Pamphilj in ihrem Palast ausgerechnet Szenen aus der umstrittenen Frühgeschichte des Hauses dargestellt sehen wollten. Das schriftlich erhaltene Programm für den schließlich nicht realisierten Zyklus spricht von der Rolle der Familie bei der mittelalterlichen Neugründung Gubbios und schlägt vor,

1 Ughellus: *Columnensis Familiae*; zur Öffnung der Porta Sancta: ebd., Nr. XIX.

2 Reinhardt: *Die großen Familien*, S. 172-187.

3 Büchel: *Ebenbürtig oder Parvenüs, Stammbaum der Pamphilj*.

4 Preimesberger: *Pontifex Romanus*, S. 223, 249.

5 Chiamenti Vassalli: *Donna Olimpia*, S. 19.

6 Chiamenti Vassalli: *Donna Olimpia*, S. 22, 27.

die Erfolge der Pamphilj-Ritter bei der Eroberung Jerusalems und bei der Erstürmung von Damietta zu malen.⁷

Die romanhafte Fiktion des unbekannten Programmautors offenbart den wunden Punkt der Familie, den sie gerade zu überdecken versuchte: den Makel der geringen Herkunft, die traumatische Schwachstelle der Nepoten in ihrer Konkurrenz mit dem alten römischen Adel schlechthin. Im folgenden möchte ich zeigen, wie sich diese Problematik im 17. Jh. auf die Ausstattung der Paläste der besagten Parteien auswirkte: Was haben die Nepoten der genealogischen Selbstdarstellung der alten Nobilität entgegengesetzt? Wie wiederum hat diese auf die „Nepotenkunst“ reagiert und sich selbst davon distanziert? Ich konzentriere mich dabei auf zwei Raumtypen, die im Funktionsgefüge eines Palastes die repräsentativen Zentren bilden: Sala grande und Galerie.

Sala grande

Sala grande nannte man einen am Anfang der Appartementsequenz bei Treppe und Loggia gelegenen, zweistöckigen großen Saal im Piano nobile, der genug Platz für Versammlungen, Hochzeitsfeiern, Bankette, Theateraufführungen und Empfänge bot.⁸ In Gedanken an die vatikanische Sala di Costantino bzw. an den Salone des Palazzo Vecchio in Florenz nannte Giovanni Battista Armenini in seinem Traktat „De' veri precetti della pittura“ als ideale Ausstattung einer Sala grande Bilder von „cose magnifiche“, z. B. von Konstantin, römischen Tugendhelden oder Medici-Großtaten.⁹ In die gleiche Richtung zielte der Kunsttheoretiker Gian Paolo Lomazzo, als er die Darstellung von „i fatti più degni et onorati de' gran principi e famosi capitani“ forderte.¹⁰ Hunderte von Beispielen belegen, daß die Sala grande vom 15. bis zum 17. Jh. immer wieder Ort von rühmenden Freskenzyklen gewesen ist, die denkwürdige historische Ereignisse und ritterliche Taten des Hausherrn oder seiner Vorfahren commemorierten.¹¹

Wo solcher Freskenschmuck fehlte, hielten Porträts die Erinnerung an die vorbildlichen Ahnen wach. Laut Inventar von 1656 hingen im großen Saal des Orsini-Familiensitzes Montegiordano nicht weniger als 157

7 Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj, S. 104, Nr. 453.

8 Frommel: Der römische Palastbau, Bd I, S. 66-70.

9 Armenini: De' veri precetti della pittura, S. 175. Vgl. Quednau: Die Sala di Costantino, und Muccini: The Salone dei Cinquecento.

10 Lomazzo: Scritti, Bd 2, S. 299.

11 Kliemann: Gesta.

„ritratti di diverse persone di Casa Ursina“.¹² Kardinal Girolamo Colonna brachte ebenfalls in der Sala grande seine Bildnissammlung unter, die der schon erwähnten Stichpublikation von 1650 zugrunde lag. Ein Inventar von 1679 verrät, daß dieser Raum ganz mit türkis-goldenen Ledertapeten ausgespannt war und 19 Porträts von Päpsten und Kardinälen des Hauses Colonna enthielt.¹³ Während im Laufe des 17. Jh. fast alle Teile des Palazzo Colonna modernisiert und umgestaltet wurden, blieb die Dekoration der Sala grande nahezu unangetastet: Auch das Inventar von 1714 verzeichnet dort die Bildnisse von 2 Päpsten und 17 Kardinälen;¹⁴ der Sammlungskatalog von 1783 kann sogar inzwischen 2 Päpste und 21 Kardinäle verbuchen.¹⁵

Wenn also die Sala grande traditionell der Ort war, an dem der alte Adel seine Besucher mit Bildern von Glanz und Glorie der Dynastie empfing, so mußte die Sala für Emporkömmlinge wie die Nepoten zur Problemzone werden. Es ist wohlbekannt, wie die Barberini und die Altieri auf die Herausforderung eingingen: Beide Familien ließen in der Sala das wohlthätige Wirken ihres Familienpapstes verherrlichen und legitimierten so den eigenen sozialen Aufstieg, da sie ja an dieser segensreichen Regierung mehr oder minder großen Anteil gehabt hatten.¹⁶ Im Gegensatz zu jenen viel studierten Fresken haben die Inventare der Nepotenpaläste bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren. Sie dokumentieren die mobile Ausstattung der Sala grande und werfen dadurch neues Licht auf die Frage, was die Papstverwandten in ihrer Sala den genealogischen Zyklen der alten Adelsfamilien entgegenstellten.

Wie man eine fehlende echte Genealogie durch eine ideelle Ahnenreihe kompensiert, hatten bereits die Päpste selbst im Vatikan vorgemacht. Sowohl in der Sala grande des Borgia-Appartements (der sogenannten „Sala dei Pontefici“) als auch in der Sala grande der „Stanzen“ (Sala di

12 Rubsamen: *The Orsini Inventories*, S. 6.

13 Archivio Colonna, III. QB. 16 (nicht identisch mit dem von Safarik als III. QB. 16 transkribierten Inventar), fol. 242-243.

14 Safarik: *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 278.

15 *Catalogo dei Quadri*, S. 17-19.

16 Zur Sala grande des Palazzo Altieri siehe Cipriani: *Un Programma*, S. 180-184 sowie Montagu: Bellori, Maratti. Zum Deckenfresco des Barberini-Salone siehe Locher: *Das Staunen*; Beldon Scott: *Images of Nepotism*; Lee: „Hic domus“ und demnächst die Habilitation von Sebastian Schütze. An den Wänden des Salone sollten Taten Urbans VIII. freskiert werden, die schließlich aber im Medium der Tapisserie realisiert wurden. (Barberini: *Gli arazzi*; Merz: *Pietro da Cortona*, S. 245; Lee: „Hic domus“, S. 163-171; Bertrand: *Un grand décor*.) Einen Zyklus mit Taten des Familienpapstes gab es auch in der Sala grande der Villa Peretti-Montalto (Rossini: *Il Mercurio Errante*, S. 97).

Costantino) gab und gibt es Papstserien, die die Tradition des Papsttums durch die lange Reihe von Porträts der Amtsträger vorführen.¹⁷ Die Neponen konnten an solche Bildnisfolgen anknüpfen und sich durch ihren Familienpapst quasi als ein Glied der ehrenwerten Kette fühlen.

Natürlich enthielt jede bessere Gemäldesammlung Papstporträts, aber das bedeutete nicht zwangsläufig, daß man sie in Serie und in der Sala grande aufhängen mußte, wie das etwa die Pamphilj in ihrem Baronalpalast in Valmontone taten.¹⁸ Auch die Altieri betrieben Papstgenealogie: Sie besaßen (in einer Galerie) Bildnisse aller Päpste, die jemals amtiert hatten.¹⁹ Trotzdem ging die fiktive Ahnenreihe der Pamphilj in Valmontone sogar noch weiter zurück: Das Inventar von 1666 nennt nämlich außer den „Pontefici“ in der Sala grande „un quadro grande di nostri primi Protoparenti Adamo, ed Eva“.²⁰ Man kann sich fragen, ob in dieser Wortwahl und Bildzusammenstellung nicht ein wenig Adelskritik mitschwingt: Wenn doch alle Menschen von Adam und Eva abstammen, ist nicht einzusehen, warum manche Familien sich für älter und vornehmer als andere halten. Rangunterschiede kann es in jener Sicht nur aufgrund unterschiedlicher Tugenden bzw. Verdienste geben, wie sie nun gerade die Päpste in diesem Saal verkörperten.

Eine andere Art ideeller Vorfahren hatte Kardinal Antonio Barberini in der Sala grande seines Appartements im Erdgeschoß des Palazzo alle Quattro Fontane versammelt: Dort fanden sich im Jahr 1644 ganze 104 Porträts von „diversi huomini illustri fiorentini“.²¹ Der Kardinal brachte dadurch den Stolz auf die toskanische Heimat seiner Familie zum Ausdruck.²² Da zu der Serie der illustren Florentiner zweifellos viele Literaten und bildende Künstler zählten, verwies Antonio Barberini durch sie außerdem auf seine eigenen geistig-kulturellen Wurzeln sowie auf die Vorbilder für seine Aktivität als Dichter und Kunstförderer.²³

Indem Antonio Barberini so die besten Traditionen seiner Heimat für sich vereinnahmte, setzte er sich von den rein genealogischen Zyklen der

17 Quednau: Die Sala di Costantino, S. 24; Rohlmann: Leoninische Siegesverheißung.

18 Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj, S. 425, Inventar von 1666: „Papa Clemente“ (Aldobrandini?), Paul V., „Papa Gregorio“ (Ludovisi?), Urban VIII., Innozenz X., Alexander VII. sowie „due ritratti di Pontefici“, nicht näher spezifiziert.

19 Pierotti: La galleria „Altieri“ di Oriolo. Zum Ankauf der Bildnisammlung (am 3. 8. 1675) siehe Villa: Un episodio sconosciuto, S. 143.

20 Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj, S. 425.

21 Aronberg Lavin: Seventeenth-Century Barberini Documents, S. 165.

22 Zur Florentiner Herkunft der Barberini siehe Reinhardt: Die großen Familien, S. 43-45.

23 DBI, Bd 6, S. 167.

alten Dynastien kritisch ab. In „De vera nobilitate“ hatte Platina einem Orsini die Worte in den Mund gelegt, Nobilität sei durch den Stammbaum, nicht etwa durch Tugend begründet.²⁴ Der 1548 in Florenz erschienene Traktat „Il Nobile“ ging sogar so weit zu behaupten, daß die Adligen ihre Position durch windige Machenschaften erschlichen hätten.²⁵ Während die großen Porträtserien der Adelsfamilien folglich mit Ahnen prunkten, deren Taten oft überaus fragwürdig waren, berief Antonio Barberini sich mit seinen „huomini illustri fiorentini“ auf eine auserlesene Schar von Männern, deren herausragenden Tugenden er nacheifern wollte.

Derselbe Antonio stellte im ersten Saal seines Piano-nobile-Appartements ein Gemälde von Andrea Sacchi und Filippo Gagliardi zur Schau, das die berühmte, von Antonio 1634 veranstaltete „Giostra“ auf der Piazza Navona dokumentierte.²⁶ Bei diesem Turnier hatten die Barberini spielerisch die kavallereske Tradition aufleben lassen, auf die nur die alten Dynastien wirklich zurückblicken konnten.²⁷ Wie das Inventar von 1644 belegt, hatte Antonio Barberini das Gemälde jenes Ereignisses in seiner Sala besonders inszeniert: Es war geschmückt mit einer Figur der Ruhmesgöttin, die das Wappen des Präfekten Taddeo Barberini hielt, und versehen mit „alcuni arnesi della giostra“, d. h. mit Utensilien, die beim Turnier gebraucht worden waren.²⁸ Ganz wie es sich in einer Sala grande gehörte, nahm Antonio also auf ritterliche Traditionen Bezug, aber in geradezu ironischer Weise. Dadurch, daß er das Gemälde nicht mit echten Waffen, sondern mit den Requisiten eines gespielten Turniers umgab, bekannte er sich selbstbewußt zu einer barocken Fiktion und letztlich wiederum zu seiner Schöpferrolle als Mäzen.

Die Sala grande im Piano nobile des Borghese-Familienpalastes exemplifizierte eine weitere Möglichkeit des fiktiven Vergangenheitsbezuges, nämlich durch Namensgleichheit Parallelen zu bedeutenden Persönlichkeiten der Geschichte herzustellen.²⁹ Dieses Verfahren war z. B. in den vatikanischen Stanzen angewandt worden, um historische Kontinuität zu suggerieren, etwa indem Raffael Papst Leo X. in der Rolle von Leo IV.

24 Kliemann: Gesta, S. 21.

25 Kliemann: Gesta, S. 115-116.

26 Zum Gemälde siehe Rak: Piazza Navona, S. 191 und Germanò: Giostra, S. 232.

27 Zeitgenössische Beschreibung der „Giostra“ abgedruckt bei Fagiolo Dell'Arco/Carandini: L'Effimero Barocco, Bd I, S. 368-384.

28 Aronberg Lavini: Seventeenth-Century Barberini Documents, S. 158.

29 Zu Namensanalogien siehe Polleroß: Das sakrale Identifikationsporträt, S. 64-70.

porträtierte.³⁰ Wegen der Beliebtheit solcher Namensspiele im 16. und 17. Jh. stimmt die Literatur zum Palazzo Borghese darin überein, daß der heute zerstörte Fries in der Sala grande, der „Storie di Marcantonio e Cleopatra“ zeigte, auf den Erbprinzen Marcantonio Borghese gemünzt war.³¹ Auch wenn die einzelnen Motive des Borghese-Frieses nicht bekannt sind, kann man doch davon ausgehen, daß nicht das klägliche Ende des antiken Paares, sondern der Glanz seiner ägyptischen Hofhaltung thematisiert war. Diese sollte quasi im Festsaal der Borghese wieder auferstehen, wofür zahlreiche antike Statuen in der Sala den passenden Rahmen boten.³² Der 1614/15 entstandene Fries bezog sich dabei wohl konkret auf die zwar erst 1619 zelebrierte, doch bereits 1612 beschlossene Hochzeit zwischen Marcantonio Borghese und Camilla Orsini.³³ Der Vergleich mit der Königin Kleopatra würdigte stolz den Rang der Orsini-Braut, die gesellschaftlich hoch über Marcantonio Borghese stand.

Galerie

Im späten 16. und im 17. Jh. machte allmählich ein anderer Raumtyp der Sala grande ihren herausgehobenen Rang innerhalb des Palastgefüges streitig: die Galerie. Galerien waren ursprünglich Freizeiträume – abseits gelegene, langgestreckte, reich durchfensterte Wandelhallen, in denen man sich an Kunstwerken erfreuen konnte.³⁴ Der Funktionswandel zum repräsentativen Palastzentrum läßt sich deutlich erkennen, wenn man die beiden um die Mitte des 17. Jh. geschaffenen Galerien der Colonna bzw. der Pamphilj mit den Sale grandi der jeweiligen Paläste vergleicht: Die Galerien übertreffen die Säle sowohl in ihren Dimensionen als auch in der Kostbarkeit ihrer Ausstattung.³⁵ Bekanntermaßen lehnen sich die

30 Quednau: Päpstliches Geschichtsdenken.

31 Fumagalli: Palazzo Borghese, S. 48. Kalveram: Die Antikensammlung, S. 32. Genauer ist über den Fries leider nicht überliefert, so daß sich nicht präzisieren läßt, inwiefern er einen Fries in der Sala grande des Palazzo Massimo nachahmte, worin die Familie Massimo sich ebenfalls über Namensgleichheit eine antike Genealogie andichtete. Die Massimo führten sich über Fabius Maximus auf das Geschlecht der Fabier zurück (vgl. Wurm: Der Palazzo Massimo, S. 274-282).

32 Kalveram: Die Antikensammlung, S. 32: In dieser Sala befanden sich 1614 „statue n.o 7 et teste n.o 9 con la statua di Porfido“.

33 Fumagalli: Palazzo Borghese, S. 48. Zur Hochzeit siehe Büchel: Ebenbürtig oder Parvenüs, S. 26-27.

34 Grundlegend zum Raumtyp Galerie sind Büttner: Die Galleria Riccardiana, Kapitel V; und Prinz: Galleria.

35 Die Sala grande des Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona ist abgebildet in: Palazzo

Deckenfresken der Galleria Colonna eng an diejenigen der Pamphilj-Galerie an (Abb. 2, 9).³⁶ Es stellt sich daher die Frage, mit welchen Absichten die Colonna als traditionsreiche Adelsfamilie die „Nepotenkunst“ der Pamphilj imitierten bzw. mit ihr konkurrierten. Ferner ist zu klären, auf welche „altadeligen“ Vorbilder sie bei der Galerieausstattung überhaupt zurückgreifen konnten.

Die Galerienmode war Mitte des 16. Jh. aus Frankreich nach Italien gekommen und wurde von Familien bzw. Kardinälen nach Rom importiert, die aus dem nördlichen Italien zuzogen.³⁷ Die alteingessenen Familien folgten diesem Trend eher zögernd, was kaum verwundert, denn in einen über Jahrhunderte gewachsenen Palastorganismus läßt sich eine große Galerie nur schwer integrieren. Ein Beispiel dafür bietet der Orsini-Familiensitz Monte Giordano, in dessen Raumgewirr sich die „gallarietta“ geradezu winzig ausnimmt (Abb. 2, S. 355).³⁸ Sie enthielt einem Inventar von 1597 zufolge dreizehn Kaiserbüsten.³⁹ Eine zweite kleine Galerie, die vor 1636 über dem Eingangsportal gebaut wurde, bekam erst nach dem Verkauf von Monte Giordano an die Gabrielli ihre heutige prächtige Ausstattung.⁴⁰

Flavio Orsini, den seine Schulden zu besagtem Verkauf zwangen,⁴¹ residierte im sogenannten „Palazzo a Pasquino“, an dessen Stelle heute der Palazzo Braschi steht.⁴² Aus einer Beschreibung ist bekannt, daß jener Renaissancepalast schon im frühen 17. Jh. (vermutlich im Ostflügel)⁴³ über eine Galerie verfügte.⁴⁴ Ein Inventar von 1723 verzeichnet in der

Braschi, S. 142-143; diejenige des Palazzo Colonna bei Zeri: La Galleria Colonna, S. 34. Ganz so kahl wie auf den Fotos dürften die Wände im 17. Jh. allerdings nicht ausgesehen haben; sie trugen wohl kostbare Textildekorationen.

36 Magnuson: Rome in the Age of Bernini, Bd 2, S. 335.

37 Neue Forschungen zur Frühgeschichte der italienischen Galerien in Kapitel 2 meiner Dissertation; ansonsten Prinz: Galleria, S. 9-15.

38 „Gallarietta“ eingezeichnet in dem Grundriß bei Eiche: Towards a Study.

39 Eiche: Towards a Study, S. 195. Der Vergleich des Grundrisses mit dem Inventar von 1656 legt die Vermutung nahe, daß die „Stanza detta del Paradiso“ des Inventars ebenjene Galerie meint. Der Raum beherbergte damals neben zahlreichen Statuen vorwiegend Landschaften und Stilleben (Rubsamen: The Orsini Inventories, S. 10-12).

40 Pecchiai: Palazzo Taverna, S. 63, Tavola XXIII, XXIV; Petraroia: Ventura Lamberti, S. 289-292, 298.

41 Celletti: Gli Orsini, S. 209-210.

42 Pietrangeli: Palazzo Braschi, S. 1-20.

43 Ein Inventar von 1713 (zitiert bei Boyer: La Princesse des Ursins, S. 7-8) lokalisiert die Galerie im Osttrakt. Das Inventar von 1723 nennt in der Nähe der Galerie eine „stanza contigua con tre fenestre Fatte à volta“ (The Rubsamen: Orsini Inventories, S. 83). Damit könnten die Arkadenfenster des Turmes an der Nordostecke gemeint sein.

44 Pietrangeli: Storia del Palazzo, S. 34.

Galerie einige hochkarätige alte Meister, angeführt von Tintoretto auf 1000 scudi geschätzter „Gloria del Paradiso“, ferner eine große Ansammlung von Landschaften, Veduten, Stilleben, religiösen Bildern und Porträts illustrierter Zeitgenossen.⁴⁵ Der früheste erhaltene Palastgrundriß von 1721 zeigt jedoch keinen eindeutig als Galerie zu identifizierenden Raum.⁴⁶ Vielleicht galt ein ganzes Appartement als Galerie, wie das im 17. Jh. öfter vorkam.⁴⁷ Genau wie in Monte Giordano fehlte offenbar ein repräsentativ dimensionierter Galeriesaal.

Die Savelli standen vor ähnlichen Problemen wie die Orsini: Auch sie waren bei der Galerieplanung eingeschränkt durch die räumlichen Gegebenheiten ihres imposanten „Altbaus“, des Marcellustheaters. Ihre Galerie fiel daher recht klein aus. Es handelt sich um einen vierachsigen Raum im Piano nobile rechts des Hofes (Abb. 3, 4).⁴⁸ Groteskenmaleereien überziehen das Stichkappengewölbe, in das drei mythologische Quadri riportati sowie Medaillons mit Veduten (wohl Ansichten von Familienbesitzungen) eingelassen sind. Im Deckenzentrum thront Apoll inmitten der Musen auf dem Parnass.⁴⁹ An den Schmalseiten hielten einst je zwei Kardinaltugenden das Savelli-Wappen.⁵⁰ Laut Baldinucci gab es in Palazzo Savelli ferner eine familiengeschichtliche Galerie, wo Anastasio Fontebuoni „fatti d'uomini di quella casa“ gemalt habe.⁵¹ Davon sind heute wohl nur noch einige Putten im Gewölbe eines Saales erhalten.⁵²

45 Rubsamen: The Orsini Inventories, S. 87-94. Das Inventar wurde nach dem Tod von Flavio Witwe aufgestellt; es ist unklar, ob die damalige Hängung derjenigen des 17. Jh. entspricht. Die Spitzenstücke der Galerie werden jedoch schon in den Guiden des Seicento erwähnt, so in der Nota delli Musei (1664), S. 82.

46 Pietrangeli: Storia del Palazzo, S. 35, Abb. 24.

47 Zu solchen Ausstellungsappartements (als Galerieersatz) siehe Waddy: Seventeenth-Century Roman Palaces, S. 58-59.

48 Der Palast ist für die Öffentlichkeit quasi unzugänglich, die Lokalisierung der Galerie daher nur anhand von Bilddokumenten möglich. Wie aus dem Vergleich der diversen Galerie-Aufnahmen in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana (U. Pl. C 8197 – U. Pl. C 8202) hervorgeht, besitzt die Galerie vier regelmäßig verteilte Fenster an einer Langseite, ein Fenster an einer Stirnseite und eine Tür an der gegenüberliegenden Stirnseite. Diese Merkmale finden sich im Grundriß nur in dem vierachsigen Raum rechts des Hofes wieder.

49 Genauere Angaben zu jener Galerie werden wohl Laura Testa und Matteo Lafranconi Publikationen von Savelli-Dokumenten liefern. Wie mir Matteo Lafranconi freundlicherweise mitteilte, hat er Belege zur Ausmalung der Galerie durch Spadarino im Jahr 1615 gefunden.

50 Nach dem Verkauf des Palastes an Domenico Orsini di Gravina (Golzio: Palazzi, S. 171) wurde eines der Wappen durch das der Orsini ersetzt.

51 Baldinucci: Notizie, Bd 4, S. 334: „Giunto in Roma, dipinse nella galleria di casa Savelli, fatti d'uomini di quella casa.“

52 Sricchia Santoro: „La Madonna di Pistoia“, S. 41.

Es wäre zu prüfen, ob für denselben Raum die drei Leinwandbilder bestimmt gewesen sein könnten, die die Audienz des kaiserlichen Sonderbotschafters Paolo Savelli bei Papst Paul V. im Jahr 1620 verewigen.⁵³

Während Savelli und Orsini immerhin eigene Galerien einrichteten, setzten sich die Caetani sozusagen ins gemachte Nest: Nach Erwerb des Palazzo Rucellai am Corso im Jahr 1629 konnten sie ihre Feste fortan in der großen Galerie feiern, die Jacopo Zucchi ca. 1585/86 für den Florentiner Orazio Rucellai mit den antiken Planetengottheiten, den Imperatoren und gelehrten Allegorien ausgemalt hatte.⁵⁴ Auch die Familie Conti übernahm eine bereits existierende, jedoch eher bescheidene Galerie, als sie im späten 17. Jh. den ehemaligen Palast des Duca di Ceri bei der Fontana di Trevi zu ihrer Residenz machte.⁵⁵ Fazit: Die Spitzen der alten römischen Aristokratie taten sich beim Galeriebau nicht sonderlich hervor.

Im Gegensatz dazu geboten die Nepoten über genug Baugrund und Finanzmittel, um Galerien zu errichten, die schon allein durch ihre Dimensionen überwältigten. So ließ etwa Scipione Borghese 1617-1620 die Villa Mondragone um einen dreizehnachsigen, zweistöckigen Galerieflügel mit 52 Fenstern erweitern, der durch seine gigantischen Maße (6 x 60 m) den Besucher geradezu einschüchterte.⁵⁶ In Rom besaß Scipione seit 1609 einen Palast im Borgo, der ebenfalls mit einem ganzen Galerieflügel aufwarten konnte.⁵⁷ Dort brachte der Kardinal seine berühmtesten Skulpturen unter, bis er sie schließlich in seine neue Villa auf dem Pincio überführen konnte, die natürlich wiederum einen repräsentativ dimensionierten Galerieraum enthielt.⁵⁸ Zudem war im Ripetta-Palast der Borghese spätestens ab 1610 eine „galleria delle statue“ zu besichti-

53 Vgl. Merz: Pietro da Cortona, S. 158-160.

54 Palazzo Ruspoli, S. 140, 148, 151, 164, 185-208, 217-220.

55 Schiavo: La fontana di Trevi, S. 87-95, 113-117, 157-160; Palazzo Poli, S. 46-49, 112-114. Wie mir Frau Dr. Fischer Pace freundlicherweise mitteilte, hat sich in dieser recht kleinen Galerie keine Freskendekoration erhalten.

56 Grossi Gondi: La Villa dei Quintili, S. 91-102, 272; Belli Barsali/Branchetti: Ville, S. 164-177 (Grundriß mit Maßstab). Daß der später unterteilte Raum einst 13 Fensterachsen umfaßte, geht aus einem Inventar von 1741 hervor; siehe Tarditi: Mondragone, S. 121 (Anm. 43), 122-124; Marcucci: Villa Mondragone; Marcucci/Torresi: Declino e rinascita.

57 Frommel: Der römische Palastbau, Bd 1, S. 78-79, und Bd 2, S. 207-215; Kalveram: Die Antikensammlung, S. 9-10, 34-40.

58 Kalveram: Die Antikensammlung; De Benedictis: Per la storia, S. 241-242 (Einrichtung der Galerie im Jahr 1650); Herrmann Fiore: Führer durch die Borghese Galerie, S. 39-44.

gen.⁵⁹ Als Urban VIII. 1624 und 1625 auf Einladung der Borghese seine Ferien in der Villa Mondragone verbrachte,⁶⁰ muß er von der dortigen Galerie so beeindruckt gewesen sein, daß er sie im Palazzo Barberini noch zu übertreffen gedachte: Mit 320 palmi (71,50 m) Länge hätte die geplante Barberini-Galerie die Konkurrentin in Mondragone klar ausgestochen.⁶¹ Dann aber entschloß man sich offenbar dazu, die Borghese nicht durch Nachahmung, sondern durch Innovation zu übertrumpfen, und schuf eine Sala grande, wie sie Rom noch nicht gesehen hatte.⁶² Seinen Sommersitz Castel Gandolfo ließ Urban aber immerhin mit einer stattlichen Galerie versehen.⁶³

Bei den Pamphilj bildete wiederum eine Galerie (Abb. 2) das repräsentative Zentrum des Stadtpalastes an der Piazza Navona. Bevor Cortona dort seine berühmten Aeneis-Fresken schuf, schmückte ein Zyklus der Taten Papst Innozenz' X. das Galeriegewölbe.⁶⁴ Warum diese Fresken Spadarinos bald wieder abgeschlagen wurden, bleibt im dunkeln.⁶⁵ War Unzufriedenheit mit der ästhetischen Qualität im Spiel oder der Wunsch ausschlaggebend, von einem simplen dokumentarischen Bildmodus zum „großen Stil“ des Epos aufzusteigen? Hatte die Geschichte die dargestellten Taten überholt, oder genierte man sich ein wenig, weil die Selbstdarstellung in anderen römischen Privatpalästen doch dezenter betrieben wurde? Von den fünfzig römischen Galerien, die der Galleria Pamphilj chronologisch vorausgingen, hatte nur eine einzige, nämlich die bereits erwähnte Savelli-Galerie, ein familiengeschichtliches Thema.⁶⁶ Konnten solche Formen geschichtsbewußter altadeliger Repräsentation nicht ohne weiteres in den Nepotenpalast übernommen werden,

59 Waddy: *Seventeenth-Century Roman Palaces*, S. 58, 86, 365 (Anm. 49 und 51); De Lachenal: *La collezione di sculture*.

60 Bonomelli: *I papi in campagna*, S. 44-45.

61 Barb. lat. 4360, fol. 22-23, abgedruckt bei Magnanini: *Palazzo Barberini*, Anhang (unpaginiert); Waddy: *Seventeenth-Century Roman Palaces*, S. 60, 228.

62 Bibliographie hierzu in Anm. 16.

63 Bonomelli: *I papi in campagna*, S. 46, 65 (Anm. 13), 75. Grundriß bei Lefevre: *Sulla presenza*, Tav. LXI.

64 Preimesberger: *Pontifex Romanus*, S. 241. Die einzelnen Themen der Bildfolge sind leider nicht bekannt.

65 Ein politischer Erklärungsversuch bei Fehrenbach: *Provvidenza intricata*, S. 112-114.

66 Ich beziehe mich hier auf meinen noch unpublizierten Katalog der römischen Galerien im Zeitraum 1500-1800. Die beiden 1634/35 entstandenen Galerien Urbans VIII. im Quirinalspalast, die dessen urbanistische Leistungen verewigten, können nicht direkt mit dem Pamphilj-Zyklus verglichen werden, da sie aufgrund ihrer Lokalisierung im Amtssitz der Päpste nicht „Familiengeschichte“, sondern sozusagen „Amtsgeschichte“ bieten.

ohne lächerlich zu wirken, vor allem wenn man nicht die Ahnen, sondern einen Zeitgenossen dermaßen aufs Podest hob?

Wie dem auch sei, 1651-1654 mußten Spadarinos Bilder den Aeneis-Fresken Pietro da Cortonas weichen, die nur noch indirekt auf den Papst Bezug nahmen. So ließ sich etwa die Episode, in der Neptun die Wogen beruhigt, als Sinnbild für das friedensstiftende Wirken des Papstes verstehen.⁶⁷ Vermutlich sollte die Galleria Pamphilj mit der Galerie Mazarine konkurrieren, die gerade 1646/47 von Cortonas Schüler Romanelli mit einem ähnlich anspielungsreichen, auf Episoden der „Aeneis“ basierenden Programm zum Lob des Friedensstifters Mazarin ausgestattet worden war.⁶⁸ Das Ende des Dreißigjährigen Krieges und die Protektion, die Mazarin den aus Rom geflohenen Barberini angedeihen ließ, bildeten für dieses künstlerische Rivalisieren zwischen Innozenz X. und dem Minister Ludwigs XIII. den politischen Hintergrund.

Bemerkenswerterweise war mit dem Innozenz-Historienzyklus eine familiengeschichtliche Bildfolge, die traditionell in die Sala grande gehörte, in die Galerie verlegt worden. Die Aeneis-Fresken waren ikonographisch scheinbar „neutraler“, aber für eine Galerie nicht minder ungewöhnlich, fanden doch auch Epen üblicherweise ihren Platz in der Sala.⁶⁹ Eindeutig hatten die Pamphilj die Galerie und nicht die Sala grande zum privilegierten Ort ihrer Selbstdarstellung erwählt. Entsprechend übernahm die Galleria Pamphilj bestimmte Funktionen der Sala grande, indem sie als Vestibül des päpstlichen Appartements und als Festsaal dienen konnte.⁷⁰

Noch deutlicher wurde der Schritt vom privaten Galerieraum zum öffentlichen Empfangssaal im Palazzo Pamphilj am Corso vollzogen. Auch dort gab es einst eine Galerie (Abb. 5). Sie war bei weitem der eindrucksvollste Raum des Palastes, für innerstädtische Verhältnisse sehr lang, aber gleichzeitig saalartig proportioniert (11,20 x 38 m), über zwei Stockwerke hoch und überwölbt.⁷¹ Während Galerien zuvor üblicherweise durch ihre Position am Ende des Appartements dem Privatbereich eines Palastes zugeordnet waren, befand sich diese Pamphilj-Galerie

67 Preimesberger: *Pontifex Romanus*, S. 270-273.

68 Oy-Marra: *Zu den Fresken*.

69 Lomazzo: *Scritti*, Bd 2, S. 299; Virgilio nell'arte, S. 120-193; Locher: *Das Staunen*; Kliemann: *Gesta*, S. 51-55.

70 Preimesberger: *Pontifex Romanus*, S. 248, 283-284; Gruber: *Le festin*.

71 Frommel: *Der römische Palastbau*, Bd 1, S. 79, und Bd 2, S. 96-99; Metzger Habel: *Alexander VII*, S. 297-298.

direkt beim Haupt-Treppenaufgang, d. h. an der Stelle, wo die Sala grande zu erwarten wäre. Ihre Lage und ihre Dimensionen wiesen die Galerie klar als den repräsentativen Mittelpunkt des Palastes aus.

Nun stellt sich die Frage, warum bei den Nepotenfamilien die Galerie immer wichtiger und die Sala grande immer unbedeutender wurde. Dieses Phänomen könnte damit zusammenhängen, daß die Sala grande als Ort des stolzen Ahnengedenkens für die Nepoten, denen illustre Vorfahren fehlten, zu einem neuralgischen Bereich wurde, während sich die Galerie als der ideale Repräsentationsraum für Emporkömmlinge ihres Kalibers geradezu anbot: Sie war nicht auf ein genealogisches Programm festgelegt, sondern erlaubte es den Aufsteigern, ohne diese peinliche thematische Einschränkung ihre eigentlichen Stärken, nämlich ihren Reichtum bzw. ihren Familienpapst, nebst den von ihnen beanspruchten Verdiensten um die Kirche zur Geltung zu bringen. Besser als in jedem anderen Palastbereich ließ sich in der Galerie Reichtum zur Schau stellen: durch die Kunstsammlung, aber auch schon durch die schiere Raumgröße, d.h. den dadurch dokumentierten verschwenderischen Umgang mit kostbarem städtischem Baugrund.

Beide Aspekte, Reichtum und der lästige kurze Stammbaum, gehören eng zusammen. Während nämlich die alten Adelsfamilien auf eine in Generationen gewachsene und gefestigte Klientel zählen konnten, mußten sich die Papstfamilien ein solches nützliches Netzwerk erst noch knüpfen, nicht zuletzt durch Einsatz finanzieller Mittel. Sie wurden in hohem Maße vom Papst bereitgestellt,⁷² der zudem Loyalität durch Verleihung von Kardinalshüten, Ämtern und diversen Pfründen belohnen bzw. erwerben⁷³ sowie sich und seiner Familie „Freunde“ durch finanzielle Vergünstigungen und Konzessionen aller Art schaffen konnte.⁷⁴ Besonders ergebene Gefolgsleute schließlich zog man sich heran, wenn man wie Paul V. Dispense von Fideikommißbestimmungen und die Erlaubnis zur Errichtung privater Monti, d.h. Anleihen, erst kategorisch

72 Inwieweit sich auch die Nepoten am Aufbau der Klientel beteiligten, müßte noch genauer erforscht werden. Scipione Borghese „schmierte“ vor dem Konklave von 1621 einige Kardinäle; ansonsten lassen sich Zahlungen an die Klientel nicht nachweisen, könnten aber in den nicht näher aufgeschlüsselten „Ausgaben zur persönlichen Verfügung Borgheses“ enthalten sein. Vgl. Reinhardt: Kardinal Scipione Borghese, S. 31-33, 71, 108, Anm. 151-152.

73 Reinhardt: Papstfinanz, Bd 1, S. 4-5, 8-10, 13-15.

74 Reinhardt: Papstfinanz, Bd 1, S. 24, 105-106.

ausschloß, um sie dann ausgesuchten Bittstellern dennoch zu gewähren.⁷⁵

Da die Nepoten die Aufgabe hatten, den Papst zu repräsentieren, z. B. päpstliche Gäste zu empfangen und zu bewirten (und damit ebenfalls klienteläre Bindungen zu knüpfen),⁷⁶ waren die Nepotenpaläste folgerichtig darauf angelegt, offiziellen Besuchern einen Eindruck von der päpstlichen Macht und dem Status seiner Verwandten zu vermitteln. Dem traditionellen Herrscherideal der *magnificenza* folgend,⁷⁷ demonstrierten die Galerien so die finanzielle Potenz des Papstes und damit auch die Macht seiner Familie, (ihre Klienten) „zu binden und zu lösen“.⁷⁸

Galleria Colonna

Während die anderen alten Adelsfamilien aus Traditionsbewußtsein oder aus Geldmangel die Sala grande nach wie vor als ihren wichtigsten Repräsentationsraum nutzten, wollten die Colonna offenbar mit den neuen Tendenzen der Nepoten-Baukunst mithalten. Wie Norbert Elias mit Blick auf die französische Situation bemerkte, galt ein Adelstitel nur dann etwas, wenn man über die Mittel verfügte, diesem Stand gemäß zu leben.⁷⁹ Die alten Privilegien nützten der Hocharistokratie also wenig, wenn sie nicht auch finanziell mit dem Geldadel mithalten konnte. Kaum war Lorenzo Onofrio Colonna durch die enorme Mitgift seiner gesellschaftlich weit unter ihm stehenden Frau zu Geld gekommen,⁸⁰ investierte er folglich auch schon in Statusdemonstration: Wenige Monate nach seiner Hochzeit mit der Mazarin-Nichte Maria Mancini fiel der Entschluß zur Errichtung der Galleria Colonna.⁸¹

Die erste Bau- und Ausstattungsphase der Galleria Colonna verrät deutlich das Bestreben, die beiden Pamphilj-Galerien zu imitieren bzw. zu übertreffen. Dieser Bezug wird schon dadurch klar, daß die Bauleitung

75 Reinhard: Papstfinanz, Bd 1, S. 105-106.

76 Reinhard: Papal Power, S. 332-335, 341-343; Reinhardt: Kardinal Scipione Borghese, S. 28-29.

77 Zur Fürstentugend *magnificenza* siehe Gampp: Santa Rosalia.

78 Ausführlicher hierzu, mit Ausblick auf die weitere italienische und französische Entwicklung des Galeriebaus: Kapitel 10.4. meiner Dissertation.

79 Elias: Die höfische Gesellschaft, S. 99.

80 Präzise Angaben zur Mitgift bei Dulong: Marie Mancini, S. 97-102, 109.

81 Bisläng galt 1654 als Jahr des Baubeginns. In Wirklichkeit starteten die Bauarbeiten erst im Herbst 1661, wie neu aufgefundene Dokumente belegen (Kapitel 4.5. meiner Dissertation).

bei Antonio del Grande lag, der zuvor den Palazzo Pamphilj am Corso erweitert hatte.⁸² Am Format der dortigen Galerie orientierte sich die Galleria Colonna in ihren Proportionen ziemlich exakt: Die Pamphilj-Galerie am Corso maß 11,20 m x 38 m bei einer Höhe von 15,20 m, die Galleria Colonna 10,70 m x 40 m bei einer Höhe von 13 m.⁸³ Die Ausmalung der Galleria Colonna ist dagegen deutlich von der Pamphilj-Galerie an der Piazza Navona inspiriert, was sich zum einen am cortonesken Stil, zum anderen am Schema der Deckengliederung erkennen läßt (Abb. 2, 9).⁸⁴ Indem die Colonna die Galeriearchitektur aus dem Corso-Palast und die Malerei aus dem Navona-Palast importierten, vereinten sie quasi die beiden Pamphilj-Galerien unter einem Dach und übertrumpften sie so mit einer Synthese der Superlative.

Durch die evidente formale Angleichung tritt der Unterschied in der Aussage der Galeriefresken jedoch umso schärfer hervor: Mußten die Pamphilj dazu Zuflucht nehmen, ihren Familienpapst unter dem Deckmantel eines antiken Epos, der Aeneis, zu verherrlichen,⁸⁵ so zählten die Colonna einen echten epischen Helden zu ihren Vorfahren. Torquato Tasso hatte als idealen Gegenstand für ein Epos eine nicht zu alte und nicht zu neue, wahre, christliche Historie empfohlen, vorzugsweise aus den Kriegen der Christen gegen die Ungläubigen.⁸⁶ Genau diese Anforderungen erfüllt der Bilderzyklus in der Galleria Colonna, der Marcantonio Colonnas entscheidenden Anteil an dem epochalen Seesieg der Christen über die Türken bei Lepanto im Jahr 1571 rühmt. Das literarische Potential dieses Ereignisses war bereits von Francesco Bolognetti erkannt worden, der 1572 ein Lepanto-Epos veröffentlichte.⁸⁷

Vergleicht man das zentrale Deckenbild der Galleria Colonna (Abb. 6) etwa mit Vasaris Darstellung der Lepantoschlacht in der Sala regia des Vatikan (Abb. 7), so stechen die innovativen Elemente in Giovanni Colis und Filippo Gherardis Fresko ins Auge. Während Vasari die Seeschlacht in herkömmlicher Manier aus der Vogelperspektive wiedergibt, beschränken Coli und Gherardi sich auf einen kleinen, aber zentralen Aus-

82 Frommel: Der römische Palastbau, Bd 2, S. 96-99.

83 Ich beziehe mich hier nur auf den Mittelsaal der Galleria Colonna, da die beiden Anräume erst ab 1674 in Abänderung des ursprünglichen Projektes geschaffen wurden. Vgl. Strunck: Lorenzo Onofrio Colonna.

84 Magnuson: Rome in the Age of Bernini, Bd 2, S. 335.

85 Preimesberger: Pontifex Romanus; Beldon Scott: Strumento di potere; Fehrenbach: Provvidenza intricata.

86 Tasso: Discorsi, S. 83f., 93, 98, 100.

87 Bolognetti: La Christiana Vittoria.

schnitt des Geschehens. In einem spannungsgeladenen Augenblick mustern die zwei in den Vordergrund gerückten Admiräle einander, links Marcantonio Colonna, rechts Mehemet Ali. Noch ist der Ausgang des Kampfes nicht entschieden, doch weisen die Putten mit Palmwedel und Lorbeerkranz schon darauf hin, daß Marcantonio den Sieg davontragen wird. Sie kündigen die Peripetie, die Wendung zum Guten an.

In Wirklichkeit jedoch war es Juan d'Austria, der im Kampf auf den feindlichen Oberkommandeur traf, dessen Tod dann die türkische Niederlage einleitete.⁸⁸ Die Konfrontation der beiden Helden, wie sie in der Galleria Colonna fingiert wird, entspricht also nicht der historischen Realität, wohl aber einem klassischen epischen Motiv: Auf dem Höhepunkt von „Ilias“, „Aeneis“ und „Gerusalemme liberata“ etwa kommt es zu einem hochdramatischen Moment der Gegenüberstellung, in dem die beiden Protagonisten einander mustern, bevor sie sich einen Zweikampf auf Tod und Leben liefern. So wie Hektor angesichts von Achills Nahen rasende Furcht überfällt⁸⁹ und Aeneas' Anblick Schrecken in Turnus und seinen Mannen erregt,⁹⁰ so versteinert Soliman vor Angst beim Näherkommen von Rinaldo.⁹¹

Die Ausblendung von Juan d'Austria, die Konzentration auf die beiden großen Antagonisten, die Darstellung des Moments der Peripetie und die Orientierung am Muster des Epos heben das Geschehen über die simple Darstellung eines historischen Ereignisses hinaus und stilisieren Colonna zum beinahe übermenschlichen Helden. Daß seine Tugenden in seiner Familie weiterleben, deutet das letzte Deckenbild an. Es zeigt die Statue Marcantonio Colonnas im Konservatorenpalast (Abb. 11).⁹² Die Sockelinschrift, die Colonna als *exemplum* für die Nachwelt preist, ist gut lesbar. Genau darunter präsentierte sich der Contestabile Colonna auf der Thronestrade seinen Besuchern (vgl. Abb. 1).⁹³ Die räumliche Parallelisierung von Statue und aktuellem Familienoberhaupt machte klar, daß die Colonna Marcantonios Vorbild für sich selbst als verbindlich emp-

88 Venti di Guerra, S. 8.

89 Homer: Ilias, XXII, Vers 25 ff.

90 Vergil: Aeneis, XII, Vers 450 ff.

91 Tasso: Gerusalemme liberata, XX, Strophe 105-107.

92 Rossi: Le statue, S. 19-31.

93 Die Thronestrade entstand im Zuge des 1674 begonnenen Umbaus (Strunck: Lorenzo Onofrio Colonna). Da das Freskieren des Galerie-Mittelsaales sich bis Anfang der 1680er Jahre hinzog, konnte das besprochene Bild bereits auf die veränderte räumliche Situation Bezug nehmen.

fanden und seine Tugenden durch ihr eigenes Handeln stets aufs neue zu bewähren versuchten.

Die formale Imitation der Pamphilj-Galerien bedeutete also bei den Colonna keineswegs eine unkritische Adaptation des Nepotenmodells. Ähnlich wie die Savelli, die ja ebenfalls eine familiengeschichtliche Galerie besaßen, spielten die Colonna ihre heroischen Ahnen gegen die „Geschichtslosigkeit“ der Nepotenfamilien aus. Dem erborgten epischen Glanz der Pamphiljschen Aeneas-Galerie stellten sie echte epische Größe gegenüber und konnten sich so als treue Hüter jahrhundertealter römischer und familiärer Traditionen profilieren.

Hinter der Lepanto-Thematik steckt aber noch mehr. Dies verdeutlicht ein Blick auf die prekäre gesellschaftliche Situation der Colonna zur Entstehungszeit des Galerie-Programms, d. h. während des Chigi-Pontifikats.⁹⁴ Durch die Hochzeit von Anna Colonna mit Taddeo Barberini unter Urban VIII. vielfältig privilegiert, waren die Colonna im Pontifikat Innozenz' X. von der Feindschaft der Pamphilj gegenüber den Barberini mitbetroffen.⁹⁵ Innozenz' Nachfolger Alexander VII. Chigi wiederum hatte in seiner Jugend enge Kontakte zum Barberini-Kreis gepflegt und verschaffte als Papst vielen Barberini-Günstlingen neue Wirkungsmöglichkeiten.⁹⁶ Nicht jedoch den Colonna, deren Einfluß der neue Papst gering zu halten suchte. Gleich nach seiner Wahl wies er Marcantonio V. Colonna (den Vater des Galerie-Bauherren Lorenzo Onofrio) scharf in seine Grenzen. Marcantonio hatte im Januar 1655 die Ernennung zum kaiserlichen Botschafter in Rom erlangen können.⁹⁷ Dieses Amt sicherte ihm im Zeremoniell den Vorrang vor allen anderen Botschaftern und erst recht vor allen römischen Adligen.⁹⁸ Alexander VII. lehnte es allerdings ab, ihn in dieser Eigenschaft zu empfangen – als Untertan des Papstes könne Colonna nicht zwei Herren zugleich dienen. Nach brüsker Zurückweisung in aller Öffentlichkeit blieb Colonna nichts anderes übrig, als auf den ehrenvollen Posten zu verzichten.⁹⁹

94 Falls nicht schon bei Baubeginn der Galerie festgelegt (1661), so wurde das Bildprogramm doch spätestens in dem Moment fixiert, als Schor sich an die Ausmalung des Raumes machte (1665).

95 Ausführlich hierzu Kapitel 3.1. meiner Dissertation.

96 Montanari: Gian Lorenzo Bernini, S. 43, 45.

97 Archivio Colonna, Miscell. II. A. 28, Nr. 45. Transkription des Dokuments im Anhang.

98 Zur Stellung der Botschafter in der Rangordnung siehe Lunadoro: *Relatione della Corte di Roma*, S. 243-244, 343; Sestini da Bibbiena: *Il Maestro di Camera*, S. 75, 83; Leti: *Il Ceremoniale*, Bd 6, S. 399-400.

99 Pallavicino: *Vita di Alessandro VII*, S. 251-255.

Doch damit nicht genug – eine zweite Statusfrage entzündete erneut den Konflikt. Diesmal ging es um die *assistenza al soglio* (Thronassistentenz), ein Ehrenamt, das die Colonna und die Orsini seit dem 16. Jh. ausübten und das ihnen bei päpstlichen Zeremonien sowie allgemein innerhalb des römischen Adels eine privilegierte Stellung einräumte.¹⁰⁰ Umstritten war die Forderung der Colonna, dabei auch vor den Orsini den Vortritt zu haben. Während Urban VIII. nicht eben überraschenderweise die Colonna in dieser Frage begünstigte, versagte Innozenz X. beiden Familien die Ausübung des Amtes ganz, und auch Alexander VII. stellte sich stur: Ohne Einigung zwischen Colonna und Orsini sei das Amt als vakant zu betrachten – eine Haltung, die die Colonna 1656 zu einem schweren Herzens eingegangenen Kompromiß mit ihren Rivalen zwang.¹⁰¹

Ein Versuch Marcantonio Colonnas, durch die Verehelichung einer Tochter mit dem Papstneffen Agostino Chigi Einfluß auf den Papst zu gewinnen, schlug 1658 fehl.¹⁰² Daß 1661 ein Colonna-Palast zur Hälfte seines Wertes an den Kardinalnepoten Flavio verkauft wurde, dürfte hingegen den späteren guten Beziehungen zwischen Flavio Chigi und Lorenzo Onofrio Colonna den Weg geebnet haben.¹⁰³ In einer Art Dresurakt hatte Alexander VII. den Colonna offenbar inzwischen klargemacht, daß ihre soziale Stellung in Rom entscheidend vom päpstlichen Wohlwollen abhing: Er konnte bestimmen, ob der Contestabile Colonna als Botschafter oder *assistente al soglio* einen gesellschaftlichen Spitzenplatz einnahm oder nicht. Man mußte folglich Wohlverhalten gegenüber dem Papst zeigen.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Fresken der Galleria Colonna, so fällt auf, wie devot sie von Treue und Ergebenheit dem Papsttum gegenüber sprechen. Das erste *quadro riportato* schildert, wie Marcantonio II. im päpstlichen Auftrag Ligaverhandlungen in Venedig führt (Abb. 8).¹⁰⁴ Im folgenden Ovalbild verleiht Pius V. Marcantonio Co-

100 Sestini da Bibbiena: Il Maestro di Camera, S. 36-46; Leti: Itinerari, Bd 2, S. 439-448; Cancellieri: Le Cappelle, Bd 1, Opuscolo II („Descrizione de' tre pontificali“), S. 14-17, Faltafel vor S. 59, und Bd 2, Opuscolo II („Descrizione delle cappelle“), Faltafel vor S. 109; Bruni: Principi assistenti.

101 Pallavicino: Vita di Alessandro VII, S. 250-251, 255-257.

102 Büchel: Ebenbürtig oder Parvenüs, S. 64-67.

103 Kardinal Ludovisi, der den Palast kurzzeitig besessen hatte, verkaufte ihn 1623 für 53'988 scudi an Pierfrancesco Colonna zurück. Von Stefano Colonna duca di Bassanello, der Lorenzo Onofrios Schwester Lucrezia Colonna geheiratet hatte, ging der Palast um die Jahreswende 1661/62 für nur 25'000 scudi an Flavio Chigi über. Goltzio: Documenti artistici, S. 3; Hibbard: Carlo Maderno, S. 213-214.

104 Guglielmotti: Marcantonio Colonna, S. 137-146.

lonna das Oberkommando über die Flotte der Heiligen Liga (Abb. 9 im Vordergrund). Die Personifikation der Fides verweist im zentralen Deckengemälde auf Marcantonios Kampf für Religion und Christenheit (Abb. 6). Danach wird der glorreiche Empfang vergegenwärtigt, den der Papst seinem siegreichen Feldherren bereitete (Abb. 10). Das letzte Quadro riportato, das Marcantonio als Vorbild für seine Nachkommen ausweist (Abb. 11), verpflichtet diese also auch dazu, sich wie er für die Belange des Papstes einzusetzen. Damit wird die Familiengeschichte geradezu umgewertet, waren die Colonna auf dem Höhepunkt ihrer Macht doch alles andere als gefügte Untertanen des Pontifex maximus.¹⁰⁵

Mit diplomatischem Fingerspitzengefühl haben die Colonna ein Thema ausgewählt, das sie in bestem Licht erstrahlen läßt und problematische Parteinahmen vermeidet: Weder für Spanien noch für Frankreich noch gegen den Papst kämpfend, sondern im heroischen Einsatz für eine allseits anerkannte gute Sache, betreiben sie hier den „Kreuzzug“ gegen die Heiden. In einer Situation, in der die Türkenproblematik wegen des Seekriegs um Candia (Kreta) hochaktuell war,¹⁰⁶ sollten die Lepantobilder die Erinnerung an die Leistungen der Colonna wachhalten und ihre Bereitschaft zum Dienst an Papst und Kirche ausdrücken. Die Fresken thematisieren folglich die *assistenza al soglio* bzw. genau jene Rolle als päpstlicher Thronassistent, durch die der Contestabile Colonna damals seine Stellung in der römischen Gesellschaft maßgeblich definierte. Da ihm dieses Ehrenamt vor allem von den Nepotenfamilien geneidet und streitig gemacht wurde,¹⁰⁷ spielten die Colonna in ihrer Galerie wieder die bewährte genealogische Trumpfkarte aus, mit der der alte Adel stets die Papstverwandten ausstechen konnte: Durch den Verweis auf ihre historischen Verdienste und dabei gerade in Abgrenzung vom erborgten epischen Glanz der Galleria Pamphilj führten die Colonna nachdrücklich vor Augen, daß sie seit eh und je die würdigsten Assistenten des Papstes waren.¹⁰⁸

105 Reinhardt: Die großen Familien, S. 172-186.

106 Guglielmotti: La Squadra Susiliaria, S. 3-361.

107 Pallavicino: Vita di Alessandro VII, S. 255-256.

108 Wie auch die zweite Bauphase der Galerie durch das Verhältnis der Colonna zu den Nepotenfamilien geprägt wurde, analysiert Strunck: Lorenzo Onofrio Colonna, S. 572-574.

Auf das Problem, daß die Sala grande eines Palastes traditionell Ort der genealogischen Selbstdarstellung war, reagierten die Nepotenfamilien in der ersten Hälfte des 17. Jh.s mit einer doppelten Strategie. Einerseits versuchten sie alternative „Genealogien“ zu entwickeln, u. a. durch Antikenbezug, Papstserien oder *uomini illustri*-Zyklen, andererseits marginalisierten sie die Sala grande immer mehr zugunsten der Galerie. Die Aufwertung der Galerie zum Palastzentrum entspricht den speziellen repräsentativen Möglichkeiten der Nepoten, die nicht mit einer langen Ahnenreihe, wohl aber mit reichem Kunstbesitz und Bauluxus prunken konnten.

Im Gegensatz zu den anderen alten Adelsfamilien, die sich nur bescheidene Galerien einrichteten, wollten die Colonna offenbar mit den Nepoten mithalten. Sie orientierten sich sehr deutlich an den beiden Pamphilj-Galerien, distanzierten sich jedoch von der „geschichtslosen“ Nepotenfamilie, indem sie dem Protagonisten der Galleria Pamphilj (Aeneas) einen echten epischen Helden aus der eigenen Dynastie entgegenstellten. Die diplomatisch geschickte Themenwahl unterstrich die Verdienste der Colonna um das Papsttum und verwies so auf ihre herausgehobene soziale Stellung als *assistenti al soglio pontificio*. In Anbetracht ihrer jahrhundertlang eher papstfeindlich ausgerichteten Familienpolitik verrät das Programm zugleich aber auch die faktische Entmachtung der Colonna, deren Status im 17. Jh. entscheidend vom Wohlwollen des Papstes abhängig war.

Lettera Credentiale Cesarea al Duca di Terra Nuova (Copia)
 [Archivio Colonna, Miscell. II. A. 28, Nr. 45]

In riguardo tanto delle rare qualità d'animo, e d'ingegno, quanto dell'esperienza uguale dei negotij, per le quali con particolar modo l'[Ill.mo] Marc'Antonio Colonna Contestabile ci vien commendato, e in riguardo del singolare ossequio verso di Noi, e della Nostra Augusta Casa, che hanno mostrato i suoi Maggiori con molta lode in tempi importantissimi della Republica Cristiana, e che esso, e suo fratello il R.mo Cardinale Protettor di Germania fin ad hora hanno ugualmente comprobato, e maggiormente procurano di conprobare: havendo giudicato d'appoggiare a detto Marco Antonio la Carica di Nostro Ambasciatore Cesareo in cote-sta Corte Pontificia, habbiamo voluto significarlo a Voi benignamente, ricercandovi clementemente che in quelle cose, che egli vi esporrà a Nome nostro, non solo li prestate piena fede, ma anco li vogliate tener mano nell'esecuzione dei negotij conforme richiederà l'occasione, come appunto confidiamo benevolmente del Vostro ossequio, e divotione verso di Noi, che vi confermiamo benignamente la nostra Cesarea gratia. Vienna li 11 Gen.ro 1655.



Abb. 1

Blick in die Galleria Colonna von Westen.

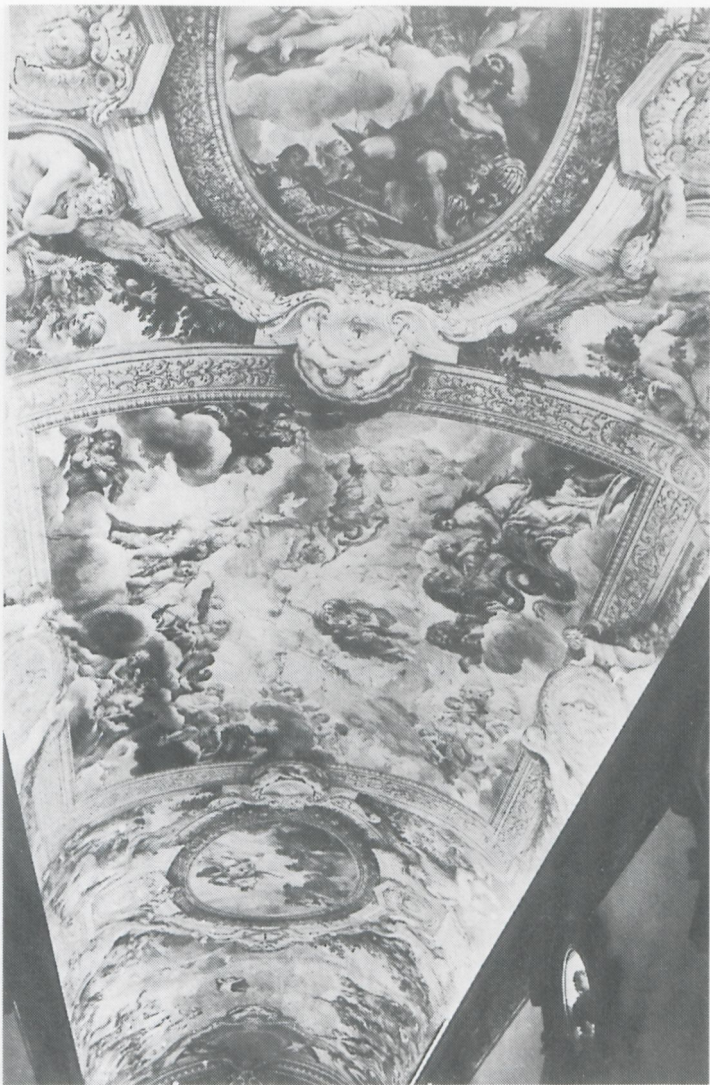


Abb. 2

*Deckenfresco der Galleria Pamphilj an der Piazza Navona
von Pietro da Cortona.*

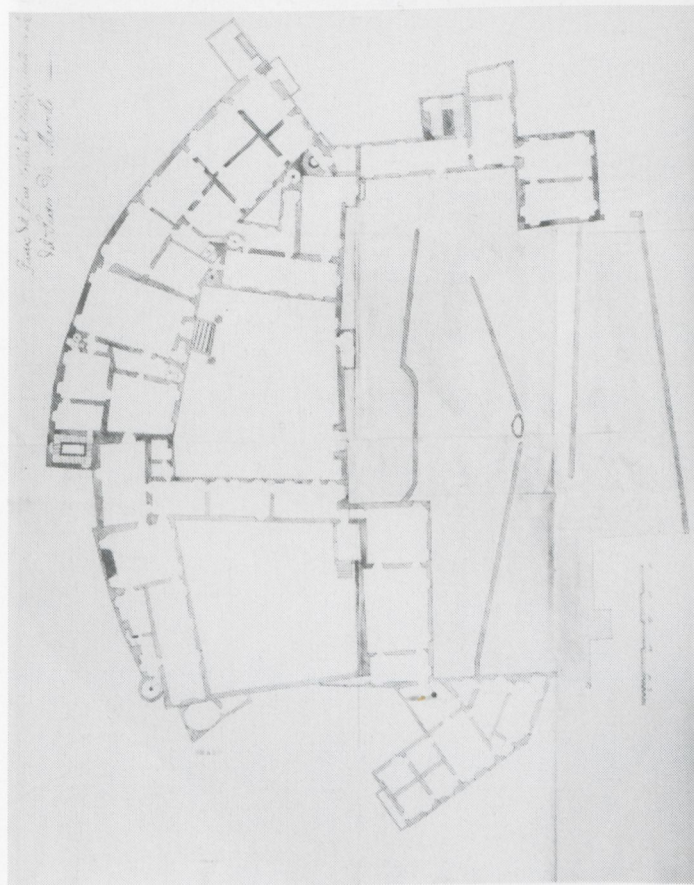


Abb. 3

Grundriß des Palazzo Savelli-Orsini (Wien, Alberina, Rom no. 1146).



Abb. 4

Deckenfresco der Galerie im Palazzo Savelli-Orsini von Spadarino.

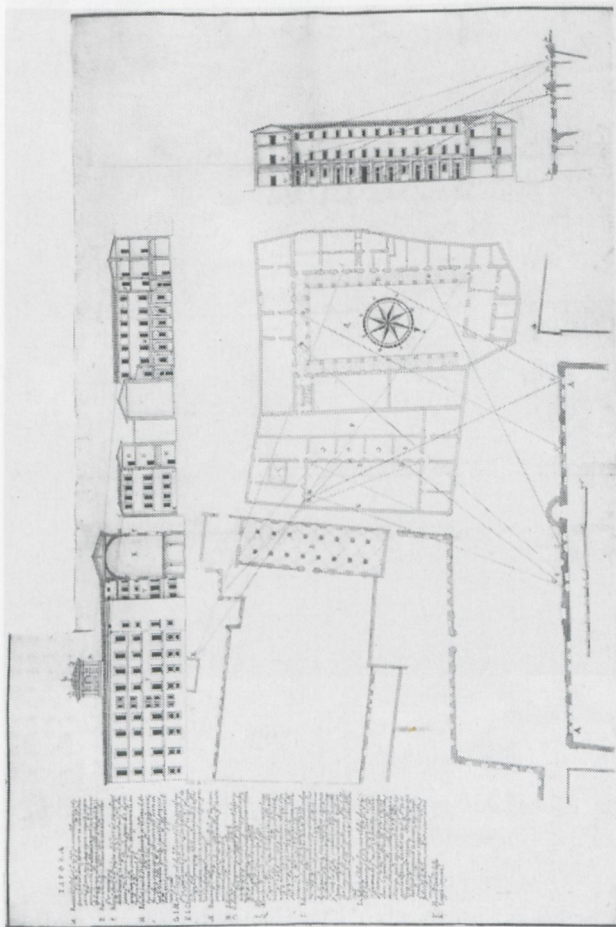


Abb. 5

Palazzo Pamphilj am Corso, Grundriß des Marstalles unter der Galerie,
 darüber Schnitt durch Marstall und Galerieraum (Biblioteca Apostolica
 Vaticana, Chig. lat. P. VII. 13, fol. 38v-39r).



Abb. 6

Galleria Colonna, Mittelsaal, zentrales Deckenfresco von Giovanni Coli und Filippo Gherardi: Die Seeschlacht von Lepanto.

Epitaphium in der Galerie im Palazzo Santa-Orsola von Spadaro.



Abb. 7

Vatikan, Sala Regia, Wandfresco von Giorgio Vasari: Die Seeschlacht von Lepanto.



Abb. 8

Galleria Colonna, Mittelsaal, Deckenfresco von Giovanni Coli und Filippo Gherardi: Marcantonio Colonna als Botschafter in Venedig.



Abb. 9

*Deckenfresco im Mittelsaal der Galleria Colonna von Giovanni Coli
und Filippo Gherardi; Ovalbild im Vordergrund:
Investitur Marcantonio Colonnas.*



Abb. 10

Galleria Colonna, Mittelsaal, Deckenfresco von Giovanni Coli und Filippo Gherardi: Triumphaler Einzug Marcantonio Colonnas in Rom.



Abb. 11

Galleria Colonna, Mittelsaal, Deckenfresco von Giovanni Coli und Filippo Gherardi: Aufstellung der Statue Marcantonio Colonnas im Konservatorenpalast.