

CHRISTINA STRUNCK

## Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig

*Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna*

»Le vaste palais Colonne, de peu d'apparence extérieure, dédomage amplement, quand on y est entré, par son magnifique escalier, ses riches meubles, son orangerie et surtout par sa superbe galerie, préférable peut-être à celle de Versailles, remplie de tableaux exquis. Elle est portée sur des colonnes démesurées de marbre jaune antique, qui, en la divisant, forment deux salons dans les extrémités. Celle du roi est plus longue et plus ornée, mais celle-ci est plus auguste. C'est une pièce très remarquable et presque sans égale dans Rome même«, urteilte Charles de Brosse 1739 über die Galerie im Palast des Principe Colonna und wies künftige Romreisende nochmals eindringlich auf die Kolossalsäulen hin: »Remarquez (...) dans la galerie, la beauté admirable des grosses colonnes de giallo-antico«<sup>1</sup>.

Die Säulen, auch von anderen Guiden hervorgehoben<sup>2</sup>, verblüffen in der Tat den Besucher, der aus den vergleichsweise kleinen und niedrigen Räumen des Piano-nobile-Appartements in die Galerie eintritt (Abb. 1). Das Mißverhältnis zwischen seiner eigenen Größe und derjenigen der Säulen (sie messen rund acht Meter) bildet den

Maßstab für die überwältigende Raumerfahrung. Das zweite, ganz klein wirkende Säulenpaar in der Ferne veranschaulicht eindrucksvoll die Länge der Galerie (insgesamt 64 Meter).

Gleichzeitig strukturieren die Säulen den Raum; sie flankieren die Durchgänge zwischen dem Mittelsaal und zwei etwa quadratischen, etwas weniger hohen, ebenfalls überwölbten Anräumen im Westen bzw. Osten der Galerie. Diese drei Abschnitte sind einerseits separate Einheiten, in Proportionen sowie Architekturornamentik deutlich voneinander unterschieden und auch in der Thematik der Deckenfresken gegeneinander abgegrenzt, schließen sich andererseits aber zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Anders als in ungegliederten langen Galerien (etwa der Galleria delle carte geografiche im Vatikan) wirkt der Tiefenzug daher nicht monoton. Die Säulenpaare setzen Akzente, die sich einem unspektakulären »Wegfluchten« des Raumes entgegenstemmen – ja im Gegenteil machen die beiden Säulen, die die vom Mittelsaal zum östlichen Anraum ansteigende Treppe theatralisch einrahmen, diesen letzten Salon zum Höhepunkt des Raumgefüges.

Der vorliegende Text basiert auf Forschungen im Zusammenhang meiner Dissertation über die Galleria Colonna. Meinem Doktorvater Rudolf Preimesberger und den Direktoren der Bibliotheca Hertziana, die die Arbeit mit einem Stipendium gefördert haben, gilt mein aufrichtiger Dank. Für viele wichtige Hinweise bin ich Elisabeth Kieven und Hellmut Hager verpflichtet. Besonders herzlich sei allen gedankt, die mich bei meinen Studien im Archivio Colonna unterstützt haben, vor allem Gabriello Milantoni, Marco Pizzo und insbesondere Piero Scatizzi.

- 1 Charles De Brosse: *Lettres familières*, hg. v. Giuseppina Cafasso/Letizia Norci Cagiano de Azevedo, Napoli 1991, II, 730, 1062.
- 2 Pietro Rossini: *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne* (...), Roma 1700, 57. Johann Balthasar Klaute: *Diarium Italicum* (...), Kassel 1722, 142. Gio. P. Pinaroli: *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* (...), Roma 1725, II, 418. Filippo Titi: *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma* (1674–1763). Edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Firenze 1987, I, 249.



1. Blick in die Galleria Colonna aus dem westlichen Anraum nach Osten

Die dreigeteilte Struktur unterscheidet die Galleria Colonna von allen früheren Galeriebauten<sup>3</sup> und fand bald Nachahmung: Bereits öfters wurde in der Literatur angesprochen, welche Anregungen Hardouin-Mansarts Spiegelgalerie in Versailles<sup>4</sup> und Fischer von Erlachs Wiener Hofbibliothek<sup>5</sup> der Galleria Colonna verdanken. Seit den Forschungen von Oskar Pollak gilt der Architekt Antonio del Grande als Schöpfer dieser römischen Galerie<sup>6</sup>. Daß eine ansonsten so unbedeutende Figur ein dermaßen innovatives und einflußreiches Raumkonzept erdacht haben könnte, ist nur von Elena Tamburini bezweifelt worden, die eine Beteiligung von Johann Paul Schor vermutet<sup>7</sup>.

Da das Archivio Colonna bis vor wenigen Jahren kaum zugänglich war, konnte Pollak nicht die originalen Baurechnungen des 17. Jahrhunderts konsultieren, sondern stützte seine Zuschreibung an del Grande auf wesentlich spätere Quellen sowie auf einen Brief des Architekten, worin dieser vom Stand der Arbeiten berichtet. Die systematische Durchsicht aller »Conti saldati« aus dem Zeitraum des Galeriebaus (I. A. 26 – I. A. 120) hat neuerdings nicht nur eine Fülle von Dokumenten zur Umgestaltung des gesamten Palazzo Colonna in der zweiten Hälfte des Seicento zutage gefördert, sondern gewährt auch neue Einblicke in die Entstehungsgeschichte der Galerie<sup>8</sup>.

Aus einer detaillierten »Misura e stima« unter dem Titel »Lavori della Stalla con sua Galleria

sopra« geht hervor, daß der Bau, den del Grande 1665 fertigstellte, kaum errahnen ließ, in welchem Glanz die Galleria Colonna einst erstrahlen würde. Del Grande errichtete über Stallungen im Erdgeschoß nur den Mittelsaal der Galerie, den er zwischen zwei präexistente Baublöcke klemmte. Man erreichte diesen Saal durch den westlichen Anraum, der schon vor dem Neubau in identischen Maßen bestand; der heutige östliche Anraum war noch nicht in die Galerie integriert, sondern Teil eines gesonderten Palastes. Säulen werden nirgends erwähnt. Der Galeriesaal erhielt nur sparsame Architekturornamentik. Er hatte nicht wie derzeit fünf, sondern sieben Fensterachsen an jeder Langseite und außerdem über dem Gesims 14 Lünettenfenster. Letztere wurden bald wieder vermauert – vielleicht auf Wunsch von Johann Paul Schor, der ab 1665 das Gewölbe freskierte.

Schor war in jenen Jahren der »künstlerische Direktor« des Hauses Colonna. Mehrere Rechnungen beweisen, daß er auch auf die architektonische Gestaltung der Galerie und speziell auf die Stuckdekoration Einfluß nahm. So liegt es nahe, ihm einen Entwurf für die Wandgliederung (Abb. 2)<sup>9</sup> zuzuschreiben, der sowohl thematisch als auch stilistisch eng mit seinen erwähnten Deckenfresken zusammenhängt<sup>10</sup>. Ebenso wie der bekannte Aufriß in Windsor, der das Colonna-Wappen trägt und von den Maßen her exakt

3 Grundlegend zum Bautypus Galerie äußern sich Frank Büttner: *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Frankfurt/Main 1972, Kapitel V, sowie Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970 bzw. id.: *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena 1988.

4 Büttner (wie Anm. 3), 158. Prinz 1988 (wie Anm. 3), 7f. Robert W. Berger: *Versailles. The Château of Louis XIV*, London 1985, 52. *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1994/München 1996, VII, 609 (s.v. Versailles).

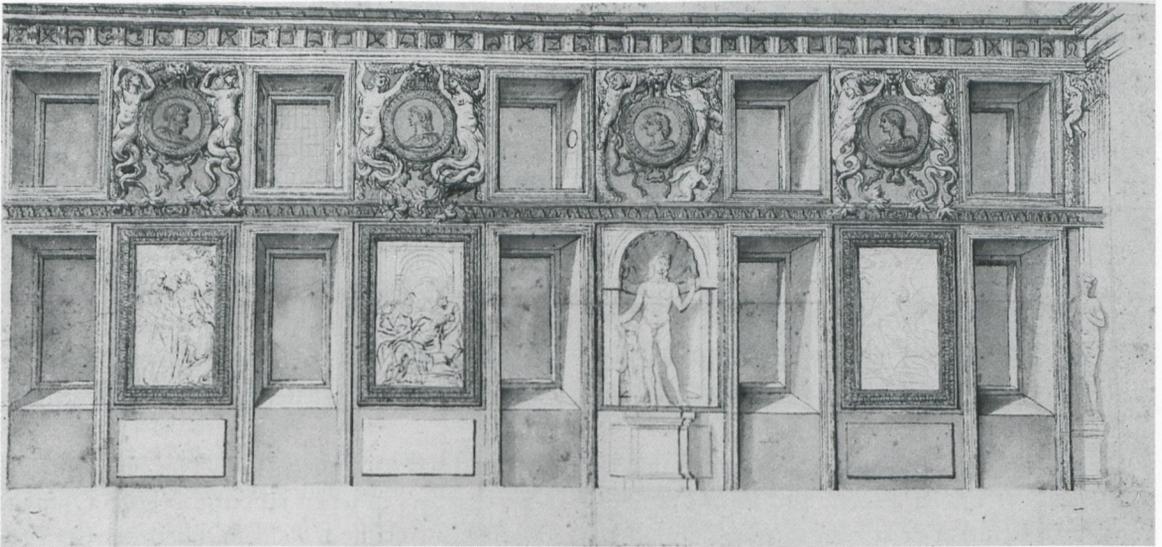
5 Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*. Edizione a cura di Giovanna Curcio, Milano 1996, 35, 318. Elisabeth Sladek: *Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeit*, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.): *Fischer von Erlach und*

die Wiener Barocktradition, Wien/Köln/Weimar 1995, 147–176; hier: 149.

6 Oskar Pollak: *Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des XVII. Jahrhunderts*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, III, 1909, 133–161; hier: 137–141. Manfredo Tafuri: *Antonio Del Grande*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, 36, 1988, 617–623.

7 Elena Tamburini: *Due Teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro »piccolo« elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997, 424.

8 Alle in diesem Artikel nur erwähnten Dokumente werden (nebst vielen anderen) im Anhang meiner Dissertation in extenso publiziert.



2. Schor-Werkstatt nach Entwurf von Johann Paul Schor:  
Projekt für die Wandgestaltung der Galleria Colonna

an eine der Stirnwände der Galerie paßt<sup>11</sup>, verrät auch die neu entdeckte Zeichnung Schors dominantes Interesse am schmückenden Detail. Daß Schor von solcherart kleinteiligen Projekten plötzlich auf die monumentale und ganz schlichte Idee der freistehenden Kolossalsäulen verfallen sein sollte, erscheint schwer vorstellbar.

Eine »Misura e stima« über Arbeiten in der Galerie von Ende 1673 bis 1679 deutet darauf hin, daß Schors Tod im März 1674 eine kreative

Krise auslöste, die dann die neue Raumkonzeption ermöglichte<sup>12</sup>. Die ersten Posten der Misura, noch von Schor angeordnete Maßnahmen, betreffen nur den Aufbau von Malergerüsten (spätestens im April 1674 übernahmen Giovanni Coli und Filippo Gherardi die Fertigstellung der Galeriefresken). Dann beginnen unter dem Datum 8. 6. 1674 »Lavori de stuccho fatti e poi defatti alla mostra della cornice verso il giardino ordinati dal Sig. Mattia de Rossi«, gefolgt von

9 Die Zeichnung (265 x 555 mm, Feder über Graphit, braun und gelb laviert) befindet sich im Archivio Colonna, alte Signatur III. QB. 2, no. 13, provisorische neue Signatur 136. Marco Pizzo, der eine Publikation über die von ihm neu geordnete Sektion des Archivs plant, hat mir die Zeichnung freundlicherweise bereits vorab zur Verfügung gestellt.

10 Das sicher unter Mitwirkung von Schor ausgearbeitete Deckenprogramm fingiert eine Ruhmeshalle der Familie Colonna. Diesem Gedanken fügen sich an den Wänden die Medaillons mit Portraits von uomini illustri der Familie harmonisch ein (deutlich lesbar ist die Umschrift des zweiten Medaillons von rechts: »Stephanus Columna«). Die Sirenen, die die Medaillons flankieren, stehen den von Schor in den Gewölbeecken gemalten Sirenen stilistisch sehr nahe. Die stellenweise Sprödigkeit der Zeichnung ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß Schor seine Werkstatt

mit der Ausführung der Reinzeichnung beauftragte. Zu Schors Zeichnungsstil siehe Giulia Fusconi: Disegni decorativi di Johann Paul Schor, in: Bollettino d'arte, Anno LXX, Serie VI, 33–34, 1985, 159–180.

11 Anthony Blunt/Hereward Lester Cooke: The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1960, 111, Kat.-Nr. 950 (Zuschreibung an Schor). Abgebildet bei Giulia Fusconi: Disegni decorativi del barocco romano. Ausst. Kat. Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, 22.5.–14.7.1986, Roma 1986, 14, Fig. 9.

12 Schor starb am 13.3.1674 und wurde am 14.3. in Santa Maria dell'Anima begraben; siehe Patrick Werkner: Johann Paul Schor als römischer »Dekorationsingenieur«, in: Alte und moderne Kunst, 25, 1980, Heft 169, 20–28; hier: 28, Anm. 107.

zahlreichen Veränderungen an dieser mostra und der Ausführung von längeren Teilabschnitten des Galeriegesimses, was laut Angaben der Misura bis mindestens 1677 dauerte. Danach wird das Aufbrechen der Wände zu den Anräumen und das Einmauern der Säulen beschrieben. Durch die Rechnungen des Scarpellino, der die Säulen ab Herbst 1674 herstellte, bzw. des Carrettiere, der im Februar 1675 »tutti travertini e peperini per le colonne della galeria con inposte e sue base e zocoli di travertino, anco delli pilastri« in die Galerie brachte, läßt sich dies mit Sicherheit in die Zeit nach der »Ära Schor« datieren.

Die Misura ist von Antonio del Grande unterschrieben, der bis zu seinem Tod im November 1679 Hausarchitekt der Colonna war. Zumindest was die Stuckarbeiten angeht, gibt er die Verantwortung für den Entwurf aber klar ab (»ordinati dal Sig. Mattia de Rossi«). Auch auf dem Gebiet der Architektur sehe ich del Grande nur als technischen Bauleiter, nicht als Planer: Denn zum einen war seine Autorität als Architekt geschwächt durch die statischen Probleme mit dem Galeriegewölbe, dessen Einsturz man zeitweilig befürchtete, zum anderen ist es unwahrscheinlich, daß ein etwa siebzjähriger Architekt<sup>13</sup>, der damals schon von einer jüngeren Generation verdrängt wurde<sup>14</sup>, auf einmal die Idee zu einer innovativen Raumkonzeption hatte, auf die er bei seinem zehn Jahre zuvor beendeten Galeriebau noch nicht gekommen war.

Nun weiß man, daß Matthia de' Rossi vor 1675 kaum als selbständiger Architekt auftrat, sondern sich auf die Überwachung der Bernini-Baustellen

konzentrierte<sup>15</sup>. Die genannte Misura dokumentiert, daß Bernini der Galerie am 7. 5. 1675 einen Besuch abstattete: »per ordine di Sua Eccellenza fu(rono) levato un'altra volta le piane in detto ponte in lunghezza de palmi 65 palmi 40 per scoprire la pittura accio Sua Eccellenza con il Sig. Cavaliere Bernino potessi vederla«. Es stellt sich die Frage, ob Bernini nur zur Begutachtung der Deckenbilder herbeigerufen worden war oder ob er ein tiefergehendes Interesse an dem Objekt hatte: Könnte der Neugestaltung der Galleria Colonna ein Entwurf Berninis zugrunde gelegen haben?

Betrachten wir zunächst kurz die Situation des Auftraggebers in jenen Jahren. Lorenzo Onofrio Colonna, Principe di Paliano, litt unter der Demütigung, daß seine Frau Maria Mancini ihn 1672 verlassen hatte und auf spektakulärer Flucht durch halb Europa reiste<sup>16</sup>; gleichzeitig versuchte er jetzt erst recht, seine Vorrangstellung innerhalb des römischen Hochadels zu bekräftigen. Bei der jährlichen Kavalkade anlässlich der Übergabe des neapolitanischen Tributes an den Papst lehnte Colonna es strikt ab, zwischen dem Nepotenadel (»baroni d'hoggi«) zu reiten, und kämpfte um einen herausgehobenen Platz »fra le guardie pontificie«, was in den Jahren um 1670 wiederholt zu erbitterten Streitigkeiten führte<sup>17</sup>. Hinter Lorenzo Onofrios Anspruch auf den Vorrang stand nicht nur seine Würde als Gran Contestabile del Regno di Napoli und Assistente al Soglio Pontificio, sondern letzten Endes auch ein Motuproprio Pauls IV., womit der Herzog von Paliano den souveränen Herr-

13 Tafuri (wie Anm. 6), 617.

14 Anna Menichella (Matthia De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini, Città di Castello 1985, 37, 71) schreibt, daß Matthia de' Rossi 1675 del Grande als Hausarchitekten der Pamphilj ablöste. Laut Giovanni Carandente (Il Palazzo Doria Pamphilj, Milano 1975, 90, 104) ist del Grande Tätigkeit im Palazzo Pamphilj sogar nur bis Dezember 1671 dokumentiert; 1673 nahm bereits Giovanni Pietro Moraldi die Position als »primo architetto« ein.

15 Menichella (wie Anm. 14), 25, 62–71. Alessandra Anselmi: Matthia De Rossi, in: In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto, Roma 1680–1750, a cura di Bruno Contardi/

Giovanna Curcio, Ausst. Kat. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12.12.1991–29.2.1992, Roma 1991, 357–359.

16 Gino Benzoni: Lorenzo Onofrio Colonna, in: Dizionario biografico degli italiani, 27, Roma 1982, 353–361; hier: 356.

17 Tamburini (wie Anm. 7), 36 f., 99, 117, 122, 125–129. Angelantonio Spagnoletti: Principi italiani e Spagna nell'età barocca, Milano 1996, 97–99.

18 I Colonna. Dalle origini all'inizio del secolo XIX. Sunto di ricordi storici raccolti per cura di Prospero Colonna, Roma 1927, 208.

19 Benzoni (wie Anm. 16), 353.

20 Tamburini (wie Anm. 7), 62–64, 126 f.

schern von Ferrara, Parma und Urbino gleichgestellt wurde<sup>18</sup>. (Daher verlangte Lorenzo Onofrio außerdem die Titulierung als »Altezza«, die nur einem souveränen Staatsoberhaupt zukam<sup>19</sup>.) 1673 mußte der Contestabile jedoch eine schwere Niederlage einstecken, als ein Dekret des spanischen Königs ihm das Recht auf eine Sonderstellung in der Kavalkade aberkannte. Nun setzte der Principe alles daran, für das nächste Jahr das alte Privileg zurückzuerobern. Nachdem allerdings mehrere Memoriale keinen Erfolg gehabt hatten, zog er es vor, der Kavalkade im Juni 1674 aus Protest fernzubleiben<sup>20</sup>.

Das neue Galeriekonzept, das in demselben Sommer festgestanden haben muß (im August 1674 begann der Abbau des für die Säulen bestimmten Peperin und Travertin in den antiken Ruinen des Colonna-Gartens), wirkt wie eine Fortführung des Streites mit architektonischen Mitteln. Die kühne Idee bestand darin, den östlich an die Galerie anschließenden sogenannten Palazzo dell'Arcivescovo in die Galerie zu integrieren. Der Palast wurde teilweise entkernt, so daß ein großer, annähernd quadratischer Salon entstand. Der präexistente Höhenunterschied zwischen diesem und der Galerie wurde durch eine breit gelagerte Treppe überbrückt, die den letzten Raum über das Galerieniveau hinaushebt und ihn, noch dazu von freistehenden Säulen eingefasst, optisch zu etwas Besonderem macht (Abb. 1).

Diese bauliche Situation erinnert an den französischen Brauch, an der Stirnseite der königlichen Galerien auf einem Podest den Thron zu plazieren. In der Galerie d'Apollon des Louvre,

in der Galerie des Ambassadeurs der Tuileries und später auch in der Spiegelgalerie von Versailles gab Louis XIV Audienzen<sup>21</sup>. Lorenzo Onofrio Colonna beabsichtigte, seine Galerie ebenso als Thronsaal zu nutzen. Die kontinuierlich bis zu seinem Tod (1689) und bis ins Jahr 1700 fort dauernden Bauarbeiten verhinderten dies zwar, doch überliefert eine Steinmetzrechnung aus den Jahren 1684–1689 den Plan, ein Prunkbett (das im Verständnis des 17. Jahrhunderts mit einem Thron äquivalent war) in den östlichen Anraum der Galerie zu holen: Die Rechnung verzeichnet Arbeiten im »stanzone in cima alla Gallaria dove va il letto di Madama«. Mit dem »letto di Madama« ist zweifellos das spektakuläre vergoldete Prunkbett in Form einer von Hippokampen gezogenen Muschel gemeint, das Johann Paul Schor 1663 für »Madama Colonna« Maria Mancini zur Geburt ihres ersten Sohnes entworfen hatte<sup>22</sup>. Schon 1670 findet sich die Nachricht von einer Präsentation des Bettes in der Galerie (wohl anlässlich eines Festes). Jenes berühmte Bett werde in der Galerie aufgestellt, sobald sie fertig sei, weiß auch die Rom-Guida des Pietro Rossini zu berichten<sup>23</sup>.

Die herausgehobene Position des östlichen Anraums zeigt an, daß dieser als Thronsaal gedacht war, zumal er von Säulen gerahmt wird, die auf den Familiennamen (Colonna = Säule) verweisen. Die herrscherliche Bedeutung eines erhöhten Podiums dürfte jedem Besucher des 17. Jahrhunderts vertraut gewesen sein<sup>24</sup>. Das neue Galeriekonzept von 1674 führte also den souveränen Status des Hauses Colonna nach-

21 Büttner (wie Anm. 3), 148. Nicolas Sainte Fare Garnot: *La Galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries (1666–1671)*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris 1978, 119–126; hier: 120. Alfred Marie: *Naissance de Versailles. Le Château – les Jardins*, Paris 1968, II, Abbildungen auf S. 461 und 462.

22 Alvar González-Palacios: *Bernini as a Furniture Designer*, in: *The Burlington Magazine*, 112, 1970, 719–722; hier: 720. Elena Tamburini: *Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor*, in: *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, Ausst. Kat. Roma, Palazzo Venezia, 23.5.–15.9.1997, II: *Atlante a cura di Marcello Fagiolo*, Roma 1997, 134–139.

Bruce Boucher: *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, 190 f.

23 Pietro Rossini: *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma (...)*, Roma 1693, 47.

24 Herrscher saßen bei Audienzen üblicherweise auf Podien; als Beispiele seien die noch erhaltenen Podien im Salone dei Cinquecento des Florentiner Palazzo Vecchio oder in der Sala del Collegio des Dogenpalastes in Venedig genannt. Ein ephemeres Podium ist z. B. auf Cortonas Gemälde einer Papstaudienz zu sehen (Jörg Martin Merz: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, Abb. 134).

drücklich vor Augen: eine stolze Antwort auf den gleichzeitig schwelenden Vorrangstreit.

Nachdem diese Raumdisposition in den 1670er Jahren realisiert worden war, erfolgte in den 1680er und 1690er Jahren die exuberante Dekoration der Galerie mit Marmor und Stuck nach mehrfach wechselnden Entwürfen von Carlo und Girolamo Fontana. Wegen der fortgesetzten Überformung älterer Bausubstanz hilft eine Analyse der Einzelformen bei der Frage, wer 1674 das neue Galeriekonzept entwickelte, nicht weiter. Die Raumstruktur als solche und speziell die Gestaltung des östlichen Anraums trägt jedoch klar berninieske Züge: Die freistehenden Kolossalsäulen, die einen Bühnenhaften, geheimnisvoll beleuchteten Aktionsraum begrenzen, finden sich z.B. am Altar von Sant' Andrea al Quirinale<sup>25</sup>; dasselbe in kleinerem Maßstab wiederholte Bernini in seinem Projekt für die Aufstellung einer Statue Philipps IV.<sup>26</sup> Das Thema Figur zwischen Säulen bewegte Bernini gleichfalls bei seiner Frankreichreise 1665, als er unter dem Motto »non plus ultra« die Platzierung eines Reiterdenkmals von Louis XIV zwischen gigantischen Spiralsäulen plante<sup>27</sup>. Inspirierend dürfte schließlich außerdem der Blick auf den »Kon-

stantin« gewesen sein: Madernos Porticus von St. Peter, die ganz ähnlich wie die Galleria Colonna durch frei eingestellte Säulenpaare unterteilt ist, bildet eine Blickachse, an deren Ende sich Berninis Statue auf einem Podest über einer kleinen Treppe erhebt<sup>28</sup> – ebenso sollte wohl Lorenzo Onofrio Colonna auf seinem Thronpodest zwischen Säulen aufgesockelt werden. Die Architektur machte den Principe dabei zum zentralen Bestandteil einer impresenhaften Komposition<sup>29</sup>: eine Idee, die eng mit der von Bernini projektierten Inszenierung des Louis-XIV-Reiterstandbilds verwandt ist<sup>30</sup>.

»Berniniesk« oder Bernini? Um Klarheit über den Architekten des Galerie-Umbaus von 1674 zu gewinnen, sei nun das Verhältnis zwischen Bernini und den Colonna beleuchtet. Chantelou hielt in seinem Tagebuch fest, daß Bernini 1665 den Palazzo Colonna sowie die antiken Ruinen in dessen Garten zweimal bewundernd erwähnte, jedoch die Koketterie der Principessa Colonna bespöttelte<sup>31</sup>. 1676 war das Libretto eines von Bernini aufgeführten Musikdramas dem Contestabile gewidmet<sup>32</sup>. Unpublizierte Quellen aus dem Archivio Colonna fügen diesen Informationen noch einige Facetten hinzu: 1656 lieferte

25 Franco Borsi: Bernini Architetto, Milano 1996, 328, Abb. 140, 147. Irving Lavin u.a.: Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic. Ausst. Kat. The Art Museum, Princeton University, 2.10.–15.11.1981, Princeton 1981, 194–207.

26 Borsi (wie Anm. 25), 337, Abb. S. 160. Lavin (wie Anm. 24), 248–253.

27 Paul Fréart De Chantelou: Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France. Edited and with an introduction by Anthony Blunt, annotated by George C. Bauer, translated by Margery Corbett, Princeton 1985, 117. Cecil Gould: Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History, London 1981, 125.

28 Diesen Blick zeigt der Stich von Francesco Panini/Giuseppe Vasi: Veduta intiera del Portico avanti l'Ingresso della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica presso la Curia Innocenziana l'Anno 1763.

29 Der Principe zwischen Säulen evoziert eine Colonna-Imprese des 16. Jahrhunderts, bei der die Sirene (ein altes Colonna-Zeichen) zwischen zwei Säulen steht, kombiniert mit dem Motto »contemnit tuta procellas«, »volendo dire ch'egli [Stefano Colonna] spre-

zava l'avversità, come confidatosi nel valor suo, nel modo che quella [sirena] col suo nuotare supera ogni tempesta«. (Paolo Giovio: Dialogo dell'imprese militari e amorose, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma 1978, 135 f.) Lorenzo Onofrio hatte keine persönliche Imprese, sondern definierte sich (wie seine Vorfahren) immer wieder durch die Stabilität der Säulen. Diese Säulensymbolik war im 17. Jahrhundert so weit verbreitet, daß es des geschriebenen Mottos in der Galerie wohl nicht bedurfte, um angesichts des Principe zwischen herkulischen Doppelsäulen den kundigen Besucher auf Lorenzo Onofrios Selbsteinschätzung zu verweisen: »Eius enim Columna, quae semper immota manet, NON FLECTITUR VENTIS, NEC FRANGITUR UNDIS«. (Dominicus de Santis: Columnensium Procerum Imagines, et Memoriae Nonnullas, Roma 1675, unpaginiert, s.v. Laurentius Onuphrius Columna.) Der zeitgenössische Betrachter fühlte sich darüber hinaus vermutlich an die wohlbekanntere Doppelsäulen-Imprese Karls V. und deren Motto »Plus ultra« erinnert, das auch für den Ehrgeiz des Contestabile ein geeigneter Ausdruck sein konnte. (Earl Rosenthal: Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V, in: Journal of

Bernini den Colonna Entwürfe für Architekturornamentik, im Inventar von 1679 begegnet »un busto di marmo con retratto del Cardinale Colonna con piede di porfido opera del Cav. Bernini«<sup>33</sup>, und 1680 versichert Franz Stainhart, Bernini habe sein im Colonna-Auftrag angefertigtes Elfenbeinrelief nach Michelangelos »Jüngstem Gericht« begutachtet und auf 200 scudi geschätzt<sup>34</sup>. Berninis Sohn Pietro<sup>35</sup> bezeichnet sich in einem Brief vom 13. 12. 1687 als »servitore di somma obligatione« des Contestabile und will artig seine »Schuld« diesem gegenüber abtragen, indem er den himmlischen Segen für Colonnas Amtszeit als Vizekönig von Neapel erfleht<sup>36</sup>.

Die definitive Bestätigung, daß Bernini nicht nur gute Beziehungen zu den Colonna hatte, sondern auch am Bau ihrer Galerie beteiligt war, findet sich am Ende einer »Misura e stima«, die diverse Maurerarbeiten am gesamten Palast im Zeitraum 24. 11. 1673 bis Mitte Mai 1675 umfaßt. Sie berechnet (ohne präzise Datumsangabe) u.a. umfangreiche »Lavori nella Galleria fatti per as(s)icurazione della cattiva qualità de muri di essa« sowie »Lavori nel vano della Galleria fatti nel Tempo del Sig. Gio. Paolo [Schor]«. Am Schluß hält Antonio del Grande unter dem Datum 18. 5.

1675 fest: »dechiarando in questa somma non essere compreso li altri lavori principati e non terminati, cioè quelli dentro la Galeria e camerone acanto ordinati dal Sig. Cavaliere Bernino«. Es waren gleichzeitig also andere, von Bernini angeordnete Arbeiten in der Galerie im Gange. Die anfangs zitierte Misura, die als erste Veränderungen an der Architektur der Galerie Matthia de' Rossis Stuckmostra von Juni 1674 nennt, dann den Einbau der Säulen und weitere Baumaßnahmen bis 1679 auflistet, erfüllt am 18. 5. 1675 genau jenes Kriterium »lavori principati e non terminati«. Da sie außerdem Berninis Besuch auf der Baustelle sowie die Präsenz seines üblichen Baustellenleiters Matthia de' Rossi bezeugt und da das durch diese Arbeiten verwirklichte neue Raumkonzept klare Parallelen im Werk Berninis besitzt, dürfte erwiesen sein, daß die in dieser Misura festgehaltenen Umbauten die »lavori ordinati dal Sig. Cavaliere Bernino« waren. Ein Entwurf von Bernini hat folglich die Galleria Colonna zu jenem eindrucksvollen säulengegliederten Raum gemacht, der sie heute ist – »la meraviglia non solo di Roma, ma anco dell'Italia«<sup>37</sup>.

Berninis Autorschaft fügt nicht nur den Überlegungen zu »Bernini's architectural legacy«<sup>38</sup>

the Warburg and Courtauld Institutes, 34, 1971, 204–228.)

30 Zu impresenhaften Motiven im Werk Berninis siehe Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, 190–219.

31 Chantelou (wie Anm. 27), 98, 271, 316.

32 Tamburini (wie Anm. 7), 133.

33 Hiermit kann nicht die in der Galerie ausgestellte Büste des Kardinals gemeint sein, da diese anstelle des Porphyrs einen Marmorsockel besitzt (Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture, Roma 1990, 262, Nr. 141). Auf Anfrage teilte mir die Amministrazione Colonna mit, daß eine zweite Büste des Kardinals Girolamo Colonna (1604–1666) in der Privatsammlung der Familie existiert. Leider war es mir bisher nicht möglich, Zugang zu dieser Sammlung zu erhalten und dort zu prüfen, ob es sich um ein Werk Berninis handeln könnte.

34 Das aufwendige Studiolo, für das Stainharts Relief bestimmt war, ist abgebildet bei Eduard A. Safarik: La dimora del fasto, in: Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma. Coordinamento

scientifico del Catalogo a cura di Alvar González-Palacios. Ausst. Kat. Roma, Palazzo Sacchetti, 15.5.–30.6.1991, Roma 1991, 25–28; hier: 26. Zu einer möglichen Beteiligung Berninis am Entwurf des Schranke an anderer Stelle mehr.

35 Zu diesem Sohn, der die geistliche Laufbahn eingeschlagen hat, siehe Tomaso Montanari: Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino, in: Studi secenteschi, 39, 1998, 127–164; hier: 128–135, 139.

36 Könnte die »Bezahlung« für Berninis Dienste in der Galleria Colonna darin bestanden haben, seinem Sohn durch den mächtigen Einfluß der Familie Ämter oder Pfründen zu beschaffen? Im Fall der »Ludovica Albertoni« ist bekannt, daß Bernini für dieses Werk durch die Beförderung eines Sohnes entlohnt wurde. Siehe Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernini suo figlio (...), Roma 1713, 164.

37 Rossini 1700 (wie Anm. 2), 57.

38 Siehe Hellmut Hager: Inquiries into Bernini's Architectural Legacy, in: Saggi in Onore di Renato Bonelli, a cura di Corrado Bozzoni/Giovanna Carbonara/Gabriella Villetti (Quaderni dell' Istituto di Storia dell'



3. Giovanni Coli/Filippo Gherardi: Einsetzung Marcantonio Colonnas zum päpstlichen Heerführer, Deckenfresco in der Galleria Colonna

einen Mosaikstein hinzu, indem die Rezeption der Galleria Colonna in Versailles und Wien nun in einem neuen Licht erscheint<sup>39</sup>, sondern wirft auch wiederum die seit Lavins »Bernini and the unity of the visual arts« viel diskutierte Frage nach Berninis Vorstellung vom Zusammenwirken der Künste auf. Die ab 1674 entstandenen Deckenfresken von Giovanni Coli und Filippo Gherardi nehmen nämlich in der Investiturszene (Abb. 3) deutlich auf das neue Säulen-Projekt Bezug: Pius V. verleiht Marcantonio Colonna die Insignien des päpstlichen Heerführers in einer Phantasiearchitektur vor einer markanten Kolonnade. Die linke Säule hinterfängt Colonna, so daß die Anspielung auf seinen Namen und auf seine Rolle als »Säule der bedrohten Kirche« evident ist. Eine Figur, die rechts im Mittelgrund auf die rechte Säule deutet (wobei die zeigende Hand noch durch einen Lichtkegel hervorgehoben wird), macht den Betrachter auf die mögliche anthropomorphe Lesart der Galerie-Architektur aufmerksam: Hier geht es in jeder Beziehung um »Colonne«<sup>40</sup>.

Eine solche Übereinstimmung von Bild und Architektur kam sicher nicht zufällig zustande. Es

mag offenbleiben, ob Coli/Gherardi von sich aus kreativ auf den Umbau reagierten oder ob Bernini im Sinne eines Gesamtkonzeptes den Malern konkrete Anweisungen gab – seine Begutachtung der Galeriefresken am 7. 5. 1675 und seine Tendenz, Architektur anthropomorph aufzufassen<sup>41</sup>, könnten für letzteres sprechen.

Zur anthropomorphen Symbolik sei noch angemerkt, daß viele Rechnungen des 17. Jahrhunderts den erhöhten östlichen Anraum als »a capo della galleria« bezeichnen, während der westliche Salon »a piedi della galleria« lokalisiert wird. Sogar die ausgestellten Tafelbilder ordneten sich schließlich dieser Idee unter: »A piedi« fand man nur »Begehbare« (Landschaften), »a capo« hingegen vorwiegend »Köpfe« und Familienportraits, die die Bedeutung des Raumes als Thronsaal des Colonna-Familienoberhauptes augenfällig werden ließen<sup>42</sup>. Übrigens hat William Wyler diese Raumfunktion in seinem Film »Roman Holiday« hervorragend intuiert, als er Audrey Hepburn, die von Gregory Peck verzauberte Prinzessin auf Rom-Urlaub, auf dem Podium der Galleria Colonna zur Audienz plazierte. Aber das ist eine andere Geschichte.

Architettura, Nuova serie, Fascicoli 15–20, 1990–1992), II, Roma 1992, 693–706. Allan Braham: The Architectural Legacy of Bernini in Rome, in: An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday. Edited by Henry A. Millon and Susan Scott Munshower (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, VIII, Part 1), University Park 1992, 449–467.

39 Jules Hardouin-Mansarts Auseinandersetzung mit

italienischer Architektur wird noch Gegenstand einer gesonderten Studie sein.

40 Vgl. dazu Lorenzo Onofrios Motto (Anm. 29), das die Gleichsetzung von Principe und Säule klar vollzieht.

41 Chantelou (wie Anm. 27), 9, 33, 48, 326.

42 Der Transport der Bilder in die Galerie erfolgte 1699. Zur Verteilung der Kunstwerke im Palast siehe Eduard A. Safarik: Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611–1795 (The Provenance Index del Getty Art History Information Program, Inventari Italiani 2), München u. a. 1996.