

GALLERIA COLONNA

Christina Strunck

Auftraggeber: Lorenzo Onofrio Colonna, Principe di Paliano, Gran Contestabile del Regno di Napoli (1637–1689); nach seinem Tod Weiterführung der Arbeiten durch seinen Sohn Filippo II. Colonna (1663–1714).

Kerndaten zur Baugeschichte: 1661–1665 Errichtung des Rohbaus durch Antonio del Grande. Der Mittelsaal der Galerie besaß damals auf jeder Seite 21 Fenster (drei Reihen zu je sieben Fenstern), doch wurde die über dem Gebälk liegende Fensterreihe bereits vor Beginn der Ausmalung (1665) wieder vermauert. 1674 Neukonzeption durch Gianlorenzo Bernini: Erst damals wurden die angrenzenden Räume zur Galerie hin mittels großer säulengestützter Durchgänge geöffnet (Abb. 1, A und C). Dadurch entstand eine in der Geschichte des Galeriebaus völlig neuartige dreiteilige Raumsequenz.

Von der stuckierten Wanddekoration, die 1686–1689 unter Leitung Carlo Fontanas ausgeführt wurde, haben sich heute nur die großen vertikalen Trophäenanhänge im Mittelsaal erhalten. Die stuckierten Pilaster wurden 1696–1698 gegen Marmorpilaster ausgetauscht. Gleichzeitig ließ der leitende Architekt Girolamo Fontana auch die Peperinschäfte der Kolossalsäulen durch marmorverkleidete Säulen ersetzen. Indem 1697 zwei Fensterachsen an jeder Langseite vermauert wurden, gewann man Hängungsfläche für Gemälde; zudem wurde die unregelmäßige Distribution der Fensterachsen, die auf Gegebenheiten des Vorgängerbaus zurückzuführen ist, endlich wirkungsvoll kaschiert (Abb. 2): Da die Langseiten

nicht als Ganzes visuell erfasst werden können, nimmt der Betrachter die unterschiedliche Breite der beiden großen Wandflächen nicht wahr.

Die verbliebenen Fenster wurden mit schwarzen Marmorrahmungen aus *affricano* versehen. Der Fußboden erhielt damals nur im Mittelsaal ein marmornes Paviment; der Ziegelfußboden der beiden quadratischen Salons an den Stirnseiten der Galerie machte erst 1964 einem marmornen Bodenbelag Platz.

Die Brücke zwischen dem östlichen Anraum der Galerie und dem Garten auf dem Quirinalshügel entstand 1699–1700 (Abb. 1, D). An der gegenüberliegenden westlichen Schmalseite wurde 1699 ein präexistentes Fenster vergrößert und mit einem Balkon versehen. Die Terrasse, die sich heute an dieser Stelle an den Galeriebau anschließt, verdankt sich Umbauten der Jahre 1731/32.

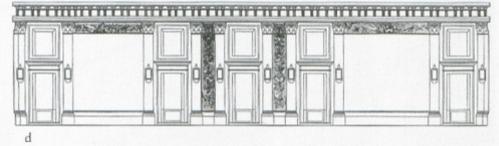
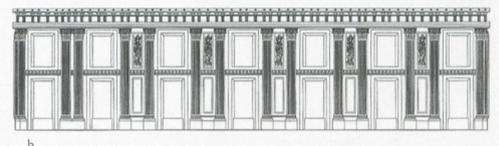
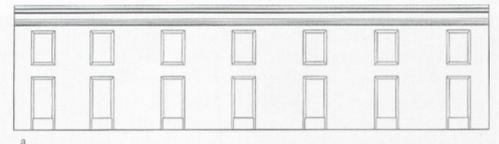
Im Jahr 1700 war die Galerie nach knapp vierzigjähriger Bauzeit erstmals voll benutzbar. Das sogenannte *casino*, eine Art Lusthaus, das vom östlichen Anraum der Galerie aus erreicht werden konnte, musste 1878 der Via Nazionale / Via del 4 Novembre weichen. Da die Südfassade der Galerie durch den Bau der neuen Hauptverkehrsstraße in bisher ungekannter Weise zur Geltung kam, wurde ihr 1879–1881 durch Giovanni Riggi eine imposantere historisierende Gliederung vorgeblendet.

Dekoration/Ausstattung: Das Deckenfresko im Mittelsaal von Johann Paul Schor, Giovanni Colli und Filippo Gherardi (1665–1685) verherrlicht den Anteil Marcantonio Colonnas an dem als epochal geltenden Türkensieg bei Lepanto. Die fünf Gemälde in der Hauptachse des Raumes stellen folgende Ereignisse dar: den Empfang Marcantonio Colonnas durch den Dogen in der Sala del Collegio des venezianischen Dogenpalastes (April 1571, Verhandlungen über die Bildung der sogenannten Heiligen Liga von Kirchenstaat, Spanien und Venedig); die Einsetzung Colonnas zum Oberkommandeur der päpstlichen Flotte (11.6.1570); die Seeschlacht von Lepanto (7.10.1571); den triumphalen Einzug Colonnas in Rom (4.12.1571); die Errichtung einer Ehrenstatue für Marcantonio Colonna im Konservatorenpalast auf dem Kapitol (September 1595).

Die Deckenfresken der beiden quadratischen Salons, die den Mittelsaal einfassen, bilden gewissermaßen Prolog und Epilog der Haupt-

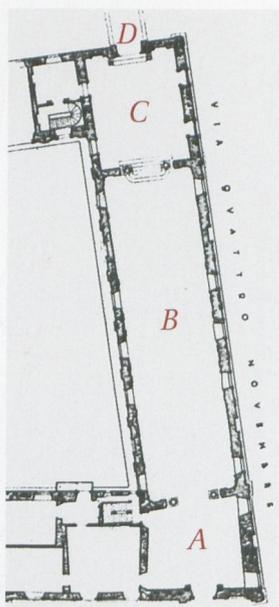
handlung. In dem 1693–1695 von Sebastiano Ricci gestalteten westlichen Anraum (Abb. 1, A) werden der Held und die Problematik vorgestellt. An der Nordseite ist die „Tyrannei“ der Türken im Mittelmeerraum allegorisch verbildlicht, während über dem Durchgang zum Mittelsaal der Galerie Marcantonio über die Mächte des Bösen triumphiert. Die beiden restlichen Szenen verweisen auf die Seeschlacht von Actium als bedeutende antike „Präfiguration“ des Lepantosiegs.

Im Deckenbild des östlichen, zum Garten hin gelegenen quadratischen Salons (Abb. 1, C) vergegenwärtigte Giuseppe Bartolomeo Chiari 1698–1700 den ewigen Ruhm, den Colonna mit seinen Taten verdient habe: Herkules führt Marcantonio zur weiblichen Personifikation der Ewigkeit hinauf, die ihm einen Ehrenplatz in einer erlauchten Runde antiker Helden zuweist. Auf der gegenüberliegenden Gewölbe-seite wird sein Name in das Buch der Geschichte eingeschrieben. Die auf Wolken thronende



2 Vergleich der in verschiedenen Bauphasen realisierten bzw. geplanten Wandgliederungen in der Galleria Colonna. a) Antonio del Grande, b) Mattia de' Rossi, c) Carlo Fontana, d) Girolamo Fontana. Rekonstruktion Christina Strunck, Zeichnung Gilbert Diller

3 Galleria Colonna, Blick von Westen nach Osten



1 Galleria Colonna, Grundriss. A westlicher Anraum, B Mittelsaal, C östlicher Anraum, D Brücke zum Garten



Personifikation der römischen Kirche schaut dankbar zu Colonna hinüber. Rechts von der Hauptszene wird seine Feldherrentüchtigkeit, ein nackter „Genio militare“, von den damals bekannten vier Erdteilen bestaunt.

Die drei Galerieräume beherbergen eine erlesene Sammlung von antiken Skulpturen sowie Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Bemerkenswert sind ferner die vier großen bemalten Spiegel im Mittelsaal und die beiden Kunstschränke im westlichen Anraum. Das „studiolo d'avorio“, dessen Entwurf wahrscheinlich auf Gianlorenzo Bernini zurückgeht, reproduziert in 28 Elfenbeinminiaturen Hauptwerke der italienischen Malerei, unter anderem (im Zentrum des Schanks) Michelangelos „Jüngstes Gericht“ aus der Sixtinischen Kapelle. Die Schnitzereien wurden 1675–1680 von Franz und Dominik Stainhart aus Weilheim ausgeführt.

Kommentar: Die Galleria Colonna ist zweifellos der prächtigste Galerieraum Roms. Man betritt sie heute gewissermaßen von der Rückseite (Abb. 1, C). Wie die Ausrichtung der Deckenfresken im Mittelsaal anzeigt, befindet sich der ideale Betrachterstandpunkt hingegen in dem quadratischen Salon am gegenüberliegenden Ende der Galerie (Abb. 1, A). Erst von dort erschließt sich die volle Raumwirkung (Abb. 3). Der um einige Stufen über das Bodenniveau der Galerie herausgehobene östliche Anraum erscheint aus jener Perspektive als der triumphale Abschluss der Raumfolge. Auf dem erhöhten Podium sollte einst inmitten einer „gebauten Imprese“ der Principe Colonna thronen; seit dem 19. Jahrhundert vertritt ihn die sogenannte Colonna bellica, eine reliefierte Porphyssäule, quasi als sein symbolischer Platzhalter. Der Umstand, dass die von den Kolossalsäulen umschriebene Öffnung nach den Regeln des „Goldenen Schnitts“ proportioniert ist, trägt zu dem majestätischen Gesamteindruck des Audienzsaals ebenso bei wie die ruhige Schönheit der Marmorsäulen, die auf das jahrhundertalte Wappenzeichen der Familie, eine gekrönte Säule (ital. „colonna“), verweisen.

Bei der Gestaltung der „Bühne“ für den Principe griff Bernini auf vielfältige Inspirationsquellen zurück. Die Idee eines der Sphäre des Betrachters entrückten, von Säulen eingefassten und geheimnisvoll beleuchteten Aktionsraums begegnet in zahlreichen von Bernini konzipierten Kapellen (etwa in der Cappella Raymondi von San Pietro in Montorio oder in der Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria); wegen des Motivs der freistehenden Kolossalsäulen mit geradem Architrav ist insbesondere der Altarraum von Sant'Andrea al Quirinale gut

vergleichbar (Abb. S. 291). Bernini wendete diese theatralische Rahmung jedoch nicht nur im religiösen Bereich an, sondern verlieh damit auch weltlichen Herrschern quasi sakrale Würde, etwa in seinem Entwurf für die Präsentation einer Statue Philipps IV. in der Vorhalle von Santa Maria Maggiore oder in der Inszenierung seines „Konstantin“, der ebenfalls auf einem erhöhten Podest und von Säulen eingeraht erscheint, wenn man ihn von dem primären Betrachterstandpunkt (der Vorhalle von Sankt Peter) betrachtet (Abb. S. 302).

Schon die mit 40,05 x 10,67 Metern bei einer Scheitelhöhe von 13 Metern monumentalen Dimensionen des von Antonio del Grande konzipierten Rohbaus zeigten an, dass die Galleria Colonna von Anfang an nicht als rein „privater“ Raum gedacht war, sondern mit den prunkvollen Galeriebauten der Päpste und ihrer Familien mithalten sollte, insbesondere mit den Pamphilj-Galerien am Corso und an der Piazza Navona sowie mit der Quirinalgalerie Alexanders VII. Daher verwundert es nicht, dass Bernini sich bei der „Bespielung“ des Rohbaus von Vorbildern aus dem öffentlichen Raum von höchstem Anspruchsniveau inspirieren ließ. So mag der Gedanke, einen langgestreckten Raum an seinen beiden Schmalseiten durch frei in Durchgänge eingestellte Kolossalsäulen zu artikulieren, von Michelangelos Portikus des Konservatorenpalastes oder von Madernos Sankt-Peter-Vorhalle angeregt worden sein.

Die dadurch entstandene, in der Geschichte des Galeriebaus ganz neuartige dreiteilige Raumstruktur wurde vielfach imitiert und variiert, auch außerhalb Italiens (z. B. in der Galerie von Thomas Hopes Haus in London oder im Speisesaal von Newby Hall). Museumsarchitekten machten häufig von dem Einfall Gebrauch, langgestreckte Raumfluchten durch Säulenpaare zu untergliedern, wobei die Resultate allerdings infolge langer Filiationen und „Kreuzungen“ oft nur noch sehr entfernt mit der Galleria Colonna zu tun haben (vaticanische Galerien, Grande Galerie des Louvre, Galerie des Batailles in Versailles, Galleria dei Busti im Quirinalpalast, Galleria Cini des Konservatorenpalastes etc.). Noch beim Entwurf der Duveen Gallery, in der seit 1938 die Parthenon-Skulpturen des British Museum gezeigt werden, stand aber letztlich die Galleria Colonna Pate. Eine direktere Rezeption der Galleria Colonna, sowohl ihrer Architektur als auch ihrer Ausmalung, lässt sich mit Blick auf die Galerien der königlichen Schlösser von Versailles, Stockholm und Berlin konstatieren. Im Unterschied zu diesen ist die Galleria Colonna jedoch weni-

ger als Monument herrscherlicher Repräsentation denn als gebauter Statusanspruch zu verstehen. Durch den Prunk seines Thronsaals suchte Lorenzo Onofrio Colonna seine nicht allgemein akzeptierte Stellung als souveräner Herrscher zu bekräftigen und dadurch die „neureichen“ Papstfamilien in ihre Grenzen zu weisen, die den Vorrang des alten römischen Adels nur unwillig tolerierten.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch die ungewöhnliche Entscheidung, die Galerie mit monumentalen familiengeschichtlichen Fresken auszuschnücken, in einem speziellen Licht: Den oft aus eher obskuren Verhältnissen stammenden Papstfamilien wurde der glorreiche Colonna-Ahne Marcantonio vor Augen gestellt, der im Kampf gegen die Türken den „wahren Glauben“ unter Einsatz des eigenen Lebens verteidigt hatte. Die Seeschlacht von Lepanto war, legte man etwa die von Torquato Tasso in seinen *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* formulierten Maßstäbe zugrunde, ein ideales Thema für ein christliches Epos, und entsprechend bemühte sich Johann Paul Schor – wohl gemeinsam mit dem Dichter Cesare Colonna – darum, ein Deckensystem zu konzipieren, das in seiner Gesamtheit Strukturmerkmale eines Epos (insbesondere die „Ekphrasis-Episode“) imitierte. Auswahl und Gestaltung der einzelnen Historienbilder zielten darauf ab, Colonnas Verdienste durch subtile Geschichtsm Manipulationen zu überhöhen. Besonders auffällig ist dies im zentralen Gemälde, der „Seeschlacht von Lepanto“ (Abb. 4).

Während Seeschlachten üblicherweise als Überschaubild aus der Vogelperspektive wiedergegeben wurden, konzentrierten Giovanni Coli und Filippo Gherardi die Handlung in einer dramatischen Nahaufnahme ganz auf zwei Hauptakteure, die einander in einem spannungsgeladenen Augenblick mustern. Dieser erzählerische Kunstgriff sucht den Moment der Peripetie eines Epos (die Wendung zum Guten) nachzubilden. Noch ist der Ausgang des Gefechts nicht entschieden, doch deuten zahlreiche Details bereits den Sieg der Christen an – etwa die zu Colonna herabschwebende Viktoria, die dynamisch von links in die rechte („türkische“) Bildhälfte vordringenden Bewegungsimpulse der Komposition und die dunkle „Negativaura“, welche sich hinter Müezzinzâde Alis Kopf zusammenbraut. Die gelbe Fahne, die Colonna hinterfängt, lässt diesen hingegen als Lichtgestalt wirken.

Indem das Fresko Marcantonio als den zentralen Protagonisten auf Seiten der Christen präsentiert, suggeriert es, Colonna habe bei der Schlacht noch den Oberbefehl über die Liga-



4 Galleria Colonna, Mittelsaal, Deckenbild, Detail: „Die Seeschlacht von Lepanto“, Fresko von Giovanni Coli und Filippo Gherardi

flotte innegehabt, der ihm *de facto* 1571 entzogen worden war. In den Wolken erscheinen die Personifikation des Glaubens (mit Kelch) und das Kreuz, eine Anspielung auf die Vision Kaiser Konstantins. So wie Konstantin im Zeichen des Kreuzes über den Heiden Maxentius siegte, so triumphiert Colonna hier über die Türken: Der mit keinerlei langfristigem Terraingewinn verbundene Lepantosieg wird dadurch euphemistisch mit jener Schlacht parallelisiert, die letzten Endes die Christianisierung des römischen Weltreichs zur Folge hatte. Die amplifizierende Bildsprache der Galleria Colonna, die nur an den großen Höfen Europas

problemlos rezipiert werden konnte, wirkte schon auf Betrachter des 18. Jahrhunderts „lächerlich“, wie Pierre-Adrien Pâris vermerkte. Nachdem Le Corbusier die Galleria Colonna in seinem Buch *Vers une architecture* 1923 sogar unter der Überschrift „La Rome des Horreurs“ präsentiert hatte, erlebte sie in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch eine überraschende Renaissance: Der Ballsaal des Luxuskreuzers Conte di Savoia wurde als getreue Kopie der Galleria Colonna eingerichtet. Weder die berühmten Säulen noch die Trophäenanhänge oder der Marmorfußboden fehlten; sogar das komplette Deckenbild des Mittelsaales

war von Carlo Coppedè kopiert worden! So feierten die Kreuzfahrer der Dekadenz unter den Augen des letzten echten Colonna-Kreuzfahrers.

Bibliographie (Auswahl): Christina Strunck, „Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), 568–577; Eduard A. Safarik, *Palazzo Colonna, Rom* 1999; Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rom 2004; Christina Strunck, „Bernini zitiert sich selbst? Die Kunstmöbel der Galleria Colonna in Rom“, *Römische Historische Mitteilungen*, 47 (2005), 227–278; Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007.