

# NEUE ÜBERLEGUNGEN ZUR KÜNSTLERFAMILIE SCHOR

## EINE EINFÜHRUNG

### MIT DOKUMENTEN AUS DEN ARCHIVEN COLONNA UND BORGHESE

Die Ankündigung eines Studententags über die Künstlerfamilie Schor stieß im Jahr 2003 in Rom auf geteilte Reaktionen: Manche Kollegen begrüßten die Initiative enthusiastisch als »längst überfällig«, andere gaben zu, sich unter dem Namen Schor nichts vorstellen zu können. Die Entscheidung, dieser vorwiegend Spezialisten bekannten Familie einen Tagungsband zu widmen, erfordert also eine Begründung: Warum ist es lohnend, sich mit den Schor auseinanderzusetzen?

Zunächst sei kurz die Forschungssituation skizziert. Der 1615 geborene Innsbrucker Johann Paul Schor (Abb. 1), in Rom auch als »Giovanni Paolo Tedesco« bekannt, wurde schon von seinen Zeitgenossen für die Schönheit und stauenerregende Originalität seiner Schöpfungen bewundert.<sup>1</sup> Da er in den Pontifikaten von Alexander VII. Chigi (1655–

1667), Clemens IX. Rospigliosi (1667–1669) und Clemens X. Altieri (1670–1676) an zahlreichen päpstlichen Kunstaufträgen beteiligt war, fand er zu Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem das Interesse derjenigen Forscher, die die päpstlichen Archive auswerteten.<sup>2</sup> Nach der ersten und bisher einzigen monographischen Darstellung von Schors Gesamtwerk durch Pearl M. Ehrlich<sup>3</sup> befaßten sich Patrick Werkner und vor allem Giulia Fusconi intensiv mit dem zeichnerischen Œuvre des *Tedesco*.<sup>4</sup> Schors Entwürfe für Festapparate sind insbesondere von Maurizio und Marcello Fagiolo sowie Elena Tamburini behandelt worden.<sup>5</sup> Tamburini und Strunck haben seine Tätigkeit für die Colonna untersucht.<sup>6</sup> Stefanie Walker konzentrierte sich auf Schors kunsthandwerkliche Arbeiten und seinen Einfluß auf Nicodemus Tessin,<sup>7</sup> während Elisabeth Sladek seine Kooperation

<sup>1</sup> Das Porträt Crecolinis (Abb. 1) entstand für eine schließlich nicht publizierte Vita Johann Paul Schors von Giovanni Battista Passeri. Frühe Einschätzungen von Schors Schaffen finden sich bei Paul Fréart de Chantelou, Nicola Pio sowie insbesondere in einem Lebensbericht Johann Ferdinand Schors: Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. M. Stanič, Paris 2001, S. 236f., 246f., 254; Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (Cod. ms. Capponi 257), hg. v. C. und R. Enggass, Vatikanstadt 1977, S. 57; Gerhard Rasser, *Die Handschrift Nr. 856. Zum Traktat Johann Ferdinand Schors*, Diplomarbeit Innsbruck 1991. Siehe auch unten Anm. 20 (Schor als »celebre« apostrophiert).

<sup>2</sup> Leandro Ozzola, »L'arte alla corte di Alessandro VII«, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 31 (1908), S. 5–91; Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Anfang des Mittelalters*, 2 Bde., Stuttgart u.a. 1927; Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rom 1939. Siehe neuerdings auch Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Rom 2004, Dokumentanhang.

<sup>3</sup> Pearl M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, Diss. Columbia University 1975.

<sup>4</sup> Patrick Werkner, »Johannes Paul Schor als römischer »Dekorationsingenieur«, *Alte und moderne Kunst*, 25.169 (1980), S. 20–28; Patrick Werkner, »Zeichnungen von Johannes Paul Schor in der Königlich-nachgelassenen Sammlung in Windsor Castle«, *Pantheon*, 40 (1982), S. 39–

45; Giulia Fusconi, »Per la storia della scultura lignea in Roma: Le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni«, *Antologia di belle arti*, 21–22 (1984), S. 80–97; Giulia Fusconi, »Disegni decorativi di Johann Paul Schor«, *Bollettino d'arte*, 70 (1985), S. 159–80; Giulia Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano* (Ausstellungskat.), Rom 1986.

<sup>5</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco/Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 Bde., Rom 1977–1978; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom 1997; *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, hg. v. M. Fagiolo (Ausstellungskat. Rom), 2 Bde., Turin 1997; Elena Tamburini, »Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor«, in *ibid.*, Bd. 2, S. 134–39.

<sup>6</sup> 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*, Rom 1997; Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* [Diss. Freie Universität Berlin 2000], München 2007.

<sup>7</sup> *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, hg. v. S. Walker/F. Hammond (Ausstellungskat. New York), New Haven/London 1999; Stefanie Walker, »Schor's »Pegasus« and the Banquet of the Princess«, *Proporzioni*, nuova serie, 2–3 (2001–2002), S. 202–204; Stefanie Walker, »Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor«, *Konsthistorisk tidskrift*, 72 (2003), S. 103–12.

mit Gianlorenzo Bernini in den Vordergrund stellte.<sup>8</sup> Alba Cappellieri gebührt das Verdienst, erstmals einen fundierten Überblick über die Werke von Johann Pauls Söhnen Philipp (Filippo) und Christoph (Cristoforo) Schor gegeben zu haben.<sup>9</sup> Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas hat die Kenntnis von Leben und Werk Philipp Schors entscheidend erweitert.<sup>10</sup> Silvia Carola Keller, die in ihrer noch unpublizierten Dissertation das Œuvre Egid Schors und die nordalpine Rezeption des römischen Barock analysiert, legte jüngst eine knappe Gesamtdarstellung der Künstlerfamilie Schor vor.<sup>11</sup>

Der relativ geringe Bekanntheitsgrad der Schor hängt damit zusammen, daß sie nur wenige Fresken und Architekturen schufen; vielmehr waren sie vorwiegend auf vergänglichere Kunstgattungen spezialisiert (Festapparate, Kunsthandwerk) und oft an den Kunstaufträgen der Bernini-Werkstatt beteiligt, weswegen ihre Schöpfungen lange Zeit kaum als eigenständige Leistungen wahrgenommen wurden. Die Vorstellung, daß die Koordinatoren künstlerischer Großprojekte (wie Gianlorenzo Bernini, Pietro da Cortona oder Charles Le Brun) die totale Kontrolle über die von ihnen betreuten Arbeiten ausübten, wurde in den letzten Jahrzehnten jedoch zunehmend hinterfragt. Mit Blick auf die individuelle Gestaltungsfreiheit der an arbeitsteiligen Prozessen mitwirkenden Künstler ist somit der Beitrag der Schor genauer zu untersuchen: Was brachten sie in ›Berninis‹ oder ›Cortonas‹ Werke ein, und welche Anregungen bezogen sie aus dieser Zusammenarbeit für ihre eigenen Zwecke?

Neben der künstlerischen ›Teamarbeit‹ hat auch die kunsthandwerkliche sowie ephemere Produktion in den letzten Jahrzehnten verstärktes Interesse gefunden. In diesen Medien konnten innovative formale Lösungen in kostengünstigen Materialien bzw. im kleinen Format erprobt werden. Welche

künstlerischen Ergebnisse erbrachte der Dialog zwischen der ›Hochkunst‹ und den vergänglicheren Hervorbringungen des Barock? Inwiefern fügen die sogenannten ›arti minori‹ dem Verständnis des ›barocken Welttheaters‹ neue Facetten hinzu? Die Beschäftigung mit den Schor ist in jener Hinsicht besonders lohnend, da sie nicht nur in Rom, sondern auch in Neapel dem Festwesen und Kunsthandwerk wichtige neue Impulse gaben. Neben Bernini war Johann Paul Schor der innovativste Ideenlieferant für die in hohem Maße von ihrem Repräsentationsbedürfnis geprägte römische Gesellschaft, während sich mit der Ankunft Philipp Schors in Neapel dort erst eine neue barocke Festkultur herauszubilden begann.<sup>12</sup>

Der dritte große Themenkomplex, der die Beschäftigung mit den Schor interessant macht, betrifft ihre internationale Mobilität und die weitreichende Rezeption ihrer Werke. Sowohl nördlich von Italien (in Österreich, Frankreich, Schweden und Prag) als auch im Süden (Neapel, Madrid) lassen sich Reflexe des ›Schor-Stils‹ nachweisen. Es gilt daher zu fragen, inwiefern die ursprünglich aus Innsbruck stammende Künstlerfamilie zur Herausbildung einer internationalen Sprache des Barock beitrug.

Im folgenden sei versucht, die zahlreichen im vorliegenden Band versammelten neuen Einzelergebnisse in den Kontext der genannten Fragestellungen einzuordnen und sie durch weitere Überlegungen abzurunden, wobei ich mich insbesondere auf das Dokumentmaterial des Archivio Colonna und des Archivio Borghese stütze.<sup>13</sup>

## Johann Paul Schor als Unternehmer

Wenngleich Johann Paul Schor in der kunsthistorischen Literatur traditionell meist als begabter Mitarbeiter Berninis und Cortonas behandelt wird, wäre es falsch, ihn als Mitglied dieser beiden großen Werkstätten zu betrachten; vielmehr dürfte er als ein unabhängiger ›Subunternehmer‹ aufzufassen sein,<sup>14</sup> der seine eigene Werkstatt unterhielt. Ein von Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas entdecktes und hier publiziertes Inventar erlaubt es erstmals, sich eine genauere Vorstellung von dem ›Schor-Haus‹ an der Piazza di Spagna zu machen. Anders als von Johann Ferdinand Schor behauptet, gehörte das Haus nicht Johann Paul, sondern

<sup>8</sup> Elisabeth Sladek, »Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeit«, in Friedrich Polleroß (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 147–76.

<sup>9</sup> Alba Cappellieri, »Filippo e Cristoforo Schor, ›Regi Architetti e Ingegneri‹ alla Corte di Napoli«, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683–1759)* (Ausstellungskat.), Neapel 1997, S. 73–89. Siehe auch Bruno Contardis Kurzbiographien von Filippo bzw. Cristoforo Schor in *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680–1750*, hg. v. B. Contardi/ G. Curcio (Ausstellungskat.), Rom 1991, S. 443.

<sup>10</sup> Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, »Sin atender a la distancia de payses ... El fasto nupcial de los príncipes de Feroleto entre Mirandola y Nápoles«, *Reales Sitios*, 43.167 (2006), S. 28–49; Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, »In tuono lidio si lamentevole. Regia magnificencia y poética arcádica en las exequias napolitanas por Catalina Antonia de Aragón, VIII Duquesa de Segorbe (1697)«, in *Nápoles y España: coleccionismo y mecenazgo artístico de los virreyes en el siglo XVII*, hg. v. J. L. Colomer (im Druck); Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, »Felipe Schor«, *Diccionario Biográfico Español*, hg. v. G. Anes y Álvarez de Castrillón (im Druck).

<sup>11</sup> Silvia Carola Keller, »Schor, Künstlerfamilie aus Innsbruck«, in *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23, Berlin 2007, S. 477f. Vgl. auch Anm. 126.

<sup>12</sup> Riccardo Lattuada, »La stagione del Barocco a Napoli (1683–1759)«, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683–1759)* (Ausstellungskat.), Neapel 1997, S. 23–53, hier S. 30, 32.

<sup>13</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die in den Fußnoten zitierten Dokumente aus dem Archivio Colonna (Subiaco, Santa Scholastica).

<sup>14</sup> Weitere Erkenntnisse zu diesem Themenkomplex sind durch die Forschungen von Giovanna Curcio und Norbert Grillitsch zur Organisation der Cantieri Apostolici zu erwarten. Grillitschs diesbezügliche Studien, die er 2003 auf dem Schor-Studentag vorstellte, sollen in seine Dissertation einfließen.



1 Antonio Crecolini, Posthumes Bildnis Johann Paul Schors (für die geplante Biographie Schors in den Künstlerliven des Giovanni Battista Passeri), 1718/19. Stockholm, Nationalmuseum, 3070/1836

war von dem Kanoniker Giacomo de Campi gemietet.<sup>15</sup> Die Mietzahlungen erfolgten zumindest zeitweilig durch den Principe Colonna.<sup>16</sup> Es handelte sich um ein mehrstöckiges, geräumiges Haus, das neben zahlreichen Objekten aus dem Werkstattzusammenhang (Zeichnungen, skulpturalen Modellen, Kostümen, Requisiten) eine umfangreiche Kunstsammlung enthielt – was nicht nur den sozialen Status der Familie reflektiert, sondern auch (so Fernández-Santos) zu der Vermutung Anlaß gibt, die Schor hätten sich als Kunsthändler betätigt.

Johann Paul Schor bewohnte das Haus, das ganz in der Nähe desjenigen Berninis lag,<sup>17</sup> seit spätestens 1658.<sup>18</sup> Ab 1658 ist die Existenz einer Werkstatt in diesem Haus dokumentarisch belegt.<sup>19</sup> Der Principe Colonna war sich nicht zu fein dazu, die Wirkungsstätte des als »celebre« apostrophierten Künstlers aufzusuchen.<sup>20</sup> Quellen aus dem Archivio Colonna zeigen, daß Schor nicht nur selbst, sondern auch mit Hilfe seiner »giovani« für den Principe arbeitete und andere Künstler anleitete.<sup>21</sup> Einen Überblick über die Equipe, die er anführte, gibt ein bislang unpubliziertes Dokument aus dem Archivio Borghese. Es bezeugt, daß sich das Schor-Unternehmen auch mit Restaurierungen befaßte, und benennt zwölf Mitarbeiter.<sup>22</sup>

Schors Bedeutung als Maler ist lange unterschätzt worden, da man davon ausging, daß er in der Galleria Colonna nur den Auftrag hatte, den ornamentalen Rahmen des Deckenfreskos auszuführen, während die Gestaltung der narrativen Szenen Giovanni Coli und Filippo Gherardi vorbehalten bleiben sollte. Wie aber jüngst nachgewiesen werden konnte, arbeitete Schor bis zuletzt kontinuierlich an diesem Werk, wobei ihm wahrscheinlich Coli und Gherardi (als Mitarbeiter seiner Werkstatt?) assistierten. Erst durch seinen Tod erhielten sie 1674 die Chance, die *quadri riportati* zu freskieren, für die er bereits Entwürfe geliefert hatte. Aus dem Vergleich der Zahlungen an Coli und Gherardi bzw. Schor geht hervor, daß seine Entlohnung unverhältnismäßig höher lag, also nicht nach bemalten Quadratmetern, sondern in Anbetracht der kreativen Leistung und des Prestiges des von der päpstlichen Gunst verwöhnten Malers erfolgte.<sup>23</sup>

### Johann Paul Schor und Gianlorenzo Bernini

Bekanntlich bestand eine enge Beziehung zwischen Johann Paul Schor und Gianlorenzo Bernini, von dem sogar überliefert ist, daß er ein Porträt Schors schuf.<sup>24</sup> Ab 1655 beteiligte er den Innsbrucker an allen seinen großen Kunstaufträgen.<sup>25</sup> Bernini kümmerte sich üblicherweise um die Grundzüge eines Entwurfs, während Schor für die dekorative Ausarbeitung der kunsthandwerklichen Elemente zuständig war. Als aufschlußreiches Fallbeispiel für diese Kooperation untersucht Klaus Güthlein im vorliegenden Band die Ausstattung der Chigi-Kapelle im Dom von Siena und gelangt dabei unter anderem zu einer neuen Zuschreibung des prächtigen figuralen Eingangsgitters.

Schor besaß die Fähigkeit, Berninis Ideen kongenial weiterzuentwickeln. Sein Zeichenstil steht demjenigen Berninis

Domenico tira linee, Giuseppe Palombo, Francesco tira linee, Eberardo De Paesi, Manuelle che ha fatto le pietre, Domenico che ha ritoccato per tutto alle pitture vecchie, Antonio indoratore, Pietro Indoratore. Zu Giovanni Stanchi vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 334, 507 (1670,05,13).

<sup>23</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 228–237. Die Randszenen des Galeriegewölbes stammen diesen Forschungen zufolge nicht (wie verschiedentlich behauptet) von Canuti, sondern teils von Johann Paul Schor, teils von Coli und Gherardi (vielleicht unter Mitwirkung Luca Giordanos).

<sup>24</sup> Daniela Gallavotti Cavallero, »Una proposta per Bernini pittore: il ritratto di Giovanni Paolo Schor«, in Daniela Gallavotti Cavallero (Hg.), *Bernini e la pittura*, Rom 2003, S. 99–105, speziell S. 100f.: 1692 und 1705 erscheint in den Inventaren von Kardinal Flavio Chigis Casino alle Quattro Fontane »un Disegno in Carta alto un palmo, con Cornice nera, con il ritratto di Gio: Paulo Todeschi, fatto dal s.r Cav.re Bernino«.

<sup>25</sup> Siehe den Überblick über ihre gemeinsamen Aktivitäten bei SLADEK 1995 (wie Anm. 8), S. 149f. und STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 158f.

<sup>15</sup> Siehe den Beitrag von Fernández-Santos im vorliegenden Band. Das Inventar wurde am 4.10.1679 (mehr als fünf Jahre nach Johann Paul Schors Tod) auf Wunsch seiner Söhne Philipp und Christoph Schor erstellt. Vielleicht ging es dabei um die Erbteilung, wenn zu diesem Zeitpunkt bereits der baldige Tod ihres ältesten Bruders Johann Peter (Giovanni Pietro) befürchtet wurde, den Philipp Schor schließlich in einem Brief vom 12.11.1679 vermeldete: vgl. dazu das unten in Anm. 87 zitierte Dokument.

<sup>16</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 234, 478 (1673,04,06), 504f. (1668,00,00c), 512 (1673,11,03).

<sup>17</sup> Zum Haus Berninis siehe Franco Borsi/Cristina Acidini Luchinat/Francesco Quinterio, *Gian Lorenzo Bernini. Il testamento – la casa – la raccolta dei beni*, Florenz 1981.

<sup>18</sup> In den *Stati d'anime* von 1658 wird die Familie Schor bereits in jenem Haus erwähnt: vgl. CAPPELLIERI 1997 (wie Anm. 9), S. 86 Anm. 4.

<sup>19</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 5), S. 387; *Bernini in Vaticano* (Ausstellungskat. Vatikanstadt), Rom 1981, S. 240f., Kat. Nr. 240 (von Marc Worsdale).

<sup>20</sup> TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 111 (*avviso* vom 23.2.1669): »Il contestabile Colonna fa preparare dal celebre Giovanni Paolo Todesco un superbo carro, quale vuol far comparire per il Corso, premendogli a tal segno la perfezzione di esso che va quasi ogni giorno a vederlo.«

<sup>21</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 96 (Anm. 382), 161 (Anm. 49, Francesco Pintinello), 504 (1667,11,27), 507 (1670,06,01), 508 (1671,01,24), 512 (1673,10,18).

<sup>22</sup> ASV, Archivio Borghese, 5679 (Filza di mandati, 1673), no. 71: *Spese fatte per le giornate delli giovani pittori per haver fatto fenestre e porte e retoccato le pitture vecchie e lavate le pitture vecchie*. Dieser autographe Text Schors, der von ihm mit »Spese fatte da Gio. Paulo Schor per Gioveni« betitelt und in anderer Hand »1672« datiert ist, nennt folgende Mitarbeiter, die größtenteils durch die Bezeichnung ihres Aufgabengebietes ausgewiesen werden: Gio. Delle prospettive, Gio. Delli frutti [Giovanni Stanchi?], Francesco dei paesii, Il bolognese tira linee,

so nahe, daß die Händescheidung immer wieder kontrovers diskutiert wird.<sup>26</sup> Ein schon verschiedentlich dem *Tedesco* zugeschriebenes Blatt (Abb. S. 127), das auf Berninis Plänen für die Inszenierung einer Reiterstatue Ludwigs XIV. aufbaut, wird hier mit den Ehrungen für François de Vendôme, Duc de Beaufort (1669) zusammengebracht, an denen Schor nachweislich beteiligt war.<sup>27</sup>

Daß Bernini den Innsbrucker spätestens ab 1665 als ernstzunehmenden Konkurrenten zu sehen begann, geht aus einer genauen Lektüre der von Chantelou überlieferten Äußerungen Berninis während seiner Frankreichreise hervor. Dabei stand möglicherweise eine Verstimmung im Hintergrund, die den Auftrag für die Spanische Treppe betraf. Eine mit der Aufschrift »Dell' Abbate Benedetti« versehene Zeichnung (Abb. S. 135), die wegen ihres »bernesken« Charakters verschiedentlich Bernini zugewiesen wurde, reflektiert wahrscheinlich Ideen Schors, die Elpidio Benedetti als die eigenen ausgab – wodurch sich beide den Zorn Berninis zuzogen.<sup>28</sup>

### Johann Paul Schor und Pietro da Cortona

Ogleich die stilistische Nähe zu Cortona im malerischen Œuvre Johann Paul Schors unverkennbar ist, ist die Zusammenarbeit der beiden Künstler doch nur in einem Fall dokumentiert, nämlich bei der Ausmalung der Quirinalgalerie.<sup>29</sup> Merz betont, daß Schor und Giovanni Francesco Grimaldi schon in jener Galerie tätig waren, bevor Cortona 1656 das schließlich ausgeführte Dekorationssystem entwarf, wodurch sie »vermutlich ein Anrecht auf die weitere Mitarbeit hatten, auch wenn sie nicht zum Cortona-Kreis gehörten.«<sup>30</sup> Da auf die Galerie bezogene Zahlungen an Schor und Grimaldi für Mai 1655 bzw. Januar 1656 registriert sind, wäre zu überlegen, ob Alexander VII. anfangs nur sie mit dem Auftrag betrauen wollte. Schor bekam am 8.1.1656 für bereits in der Galerie ausgeführte Malereien (»pitture da lui eseguite nella Galleria«) 79,20 *scudi*.<sup>31</sup> Legt man den üblichen Satz von einem *scudo* pro Arbeitstag zugrunde,<sup>32</sup> wäre Schor also 1655 schon knapp drei Monate am Werk gewesen. Dies wirft die Frage auf, ob Cortonas

Gesamtentwurf früher datiert als bisher angenommen oder ob Schor zunächst mit der Ausführung eines anderen, später verworfenen Projektes begann. Eine vom definitiven Entwurf abweichende, in Oxford verwahrte Studie für das Gliederungssystem, deren Zuschreibung umstritten ist (sie gilt manchen als Werk Cortonas, anderen als Grimaldi),<sup>33</sup> könnte Grimaldis Planungen von 1655 reflektieren, deren Ausführung bereits im Gang war, bevor sie von Cortona überarbeitet wurden.

Da im Zuge der jüngsten Restaurierung die lange hinter Wandverkleidungen verborgenen Rahmenmalereien teilweise freigelegt werden konnten, ließ sich bestätigen, daß Cortonas heute in Berlin befindlicher Entwurf ziemlich exakt umgesetzt wurde.<sup>34</sup> Der stilistische Befund legt die Annahme nahe, daß die Arbeit nach Wandjochen aufgeteilt war bzw. daß die Grisaillemalereien der unteren Wandzone jeweils von dem Künstler ausgeführt wurden, der auch das darüber befindliche Historienbild gestaltete.<sup>35</sup> Johann Paul Schor und Giovanni Francesco Grimaldi dürften für die Freskierung des großen Rahmensystems zuständig gewesen sein, das heißt für die dorische Kolonnade und die dahinter aufscheinenden Gartenausblicke.<sup>36</sup> Außerdem schuf Schor das große Historienbild der »Arche Noah« sowie zwei ovale Szenen (»Kundschafter aus dem verheißenen Land« und »Moses und der brennende Dornbusch«), wobei ihm sein Bruder Egid assistierte.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 391 (Anm. 2).

<sup>34</sup> Stefania Pasti, »Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale«, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Cortona*, hg. v. M. Fagiolo/P. Portoghesi (Ausstellungskat. Rom), Mailand 2006, S. 88–97.

<sup>35</sup> MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 28–33; PASTI 2006 (wie Anm. 34), S. 92, 95, 97.

<sup>36</sup> MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 29; PASTI 2006 (wie Anm. 34), S. 95–97: Die Landschaften stammen wohl von Grimaldi, die Kolonnaden von Schor. Es ist auffällig, daß bei drei zu Beginn des Chigi-Pontifikats initiierten Großprojekten die in Rom eher selten verwendete dorische Ordnung eine prominente Rolle spielte: bei der gemalten Kolonnade der Quirinalgalerie ebenso wie bei dem von Cortona entworfenen »tempio« an der Fassade von Santa Maria della Pace und bei Berninis Kolonnaden des Petersplatzes. Offenbar wollte Alexander VII. Chigi in programmatischer Abgrenzung von den Vorgängerpontifikaten speziell an die griechische Antike anknüpfen. Vielleicht sollte die Dorica auch über die mit ihr seit Vitruv verknüpfte Assoziation der Stärke (»robore«) auf das Wappenzeichen des Papstes (die Stärke verkörpernde Eiche, italienisch »rovere«) anspielen. Bei der Restaurierung wurde überraschend eine Grisaillevedute von Santa Maria della Pace an der nördlichen Stirnseite der Galerie entdeckt (PASTI 2006, S. 95). Ihr Gegenstück an der südlichen Stirnseite könnte wegen der genannten Zusammenhänge der Petersplatz gewesen sein.

<sup>37</sup> MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 31. Zum Bildprogramm siehe zuletzt Elisabeth Oy-Marra, *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext*, München/Berlin 2005, S. 321–48.

<sup>26</sup> Siehe u. a. WERKNER 1980 (wie Anm. 4), S. 22 f.; FUSCONI 1985 (ibid.), S. 165 f.; FUSCONI 1986 (ibid.), S. 7–10.

<sup>27</sup> Vgl. den Beitrag zu den Frankreichkontakten Schors im vorliegenden Band, speziell S. 127 f.

<sup>28</sup> Siehe unten S. 133–139.

<sup>29</sup> Ein zunächst für den vorliegenden Band vorgesehener Beitrag von Angela Negro über Schors Rolle bei der Ausmalung der Quirinalgalerie wird nun in eine gesonderte Buchpublikation Negros zu der von ihr geleiteten Restaurierung der Galerie einfließen.

<sup>30</sup> Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München/Berlin 2005, S. 29.

<sup>31</sup> MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 441 (Anm. 210).

<sup>32</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 163 (Anm. 68), S. 232 (Anm. 36).



2 Pietro da Cortona und Giovanni Ventura Borghesi, Hochaltarbild, 1660–1683. Rom, Sant'Ivo alla Sapienza

Als der *Tedesco* einige Jahre später den Auftrag erhielt, die Galleria Colonna auszumalen, bot sich ihm die Gelegenheit, sich direkt mit Cortona zu messen. Der erste, vielleicht von Egid Schor gezeichnete Entwurf, der zwischen 1661 und 1665 zu datieren ist, sah eine teilweise an die Quirinalgalerie erinnernde Wandgliederung vor.<sup>38</sup> Nachdem der Auftraggeber jedoch den Beschluß gefaßt hatte, den Schwer-

punkt der Dekoration ins Gewölbe zu verlagern (wofür eigens vierzehn Lünettenfenster wieder vermauert wurden), war Cortonas Deckenfresko in der Galleria Pamphilj die naheliegende Bezugsgröße – zumal Lorenzo Onofrio Colonna danach strebte, die mit seinem Haus verfeindete Papstfamilie Pamphilj zu übertreffen. Schor griff Cortonas Dekengliederung auf und entwickelte sie in kreativer Weise weiter. Wohl unterstützt von dem Literaten Cesare Colonna, »korrigierte« er den alogischen und anachronistischen Szenenverbund der Galleria Pamphilj, indem er ein kohärentes Bildsystem erzeugte, das die aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung respektiert.<sup>39</sup>

Das ambivalente Verhältnis Johann Paul Schors zu Pietro da Cortona läßt sich aus einer lateinischen Rede ablesen, die sein ältester Sohn Johann Peter (Giovanni Pietro) Schor 1661 vor dem Kardinalskollegium hielt.<sup>40</sup> Der in der Literatur bislang noch nicht ausgewertete Text, dessen Existenz von Mandosio überliefert wurde,<sup>41</sup> zählt zu den Lobreden, die jährlich zu Ehren des heiligen Ivo vorgetragen wurden. 1660 war Pietro da Cortona beauftragt worden, Ivo auch bildlich zu ehren – durch das Hochaltarbild für Sant'Ivo alla Sapienza.<sup>42</sup> Dieser prestigereiche Auftrag bildet gewissermaßen den Hintergrund von Johann Peter Schors Rede, in der er den Patron der Juristen überraschenderweise zum »Maler« (*Coelestis Pictor*) stilisiert. Einem etablierten Topos folgend, vergleicht er Gottes Schöpfung mit einem Gemälde; Charakteristikum eines Heiligen sei es, Gott zu imitieren und dessen »Bild« in das eigene Herz sowie in die Herzen seiner Mitmenschen zu »malen«, wobei ihm Tugend und Caritas als Pinsel und Farbe dienten. Wohl in Allusion auf Quarantore-Apparate und andere kirchliche Festdekorationen sagt Schor, Ivo habe es verstanden, seine Werke in die rechte Perspektive und das rechte Licht zu setzen – jedoch nicht durch das vom Künstler gebrauchte Kerzenlicht, sondern durch das Himmelslicht der Caritas. Über das Wortspiel »illudit«/»non ludit« kontrastiert Schor den Ernst des Heiligen mit dem illu-

<sup>38</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 164, 412 (Taf. 12a). Es fehlt zwar das Kolonnadenmotiv der Quirinalgalerie, doch ist die enge Verzahnung der dekorativen Elemente, die in zwei horizontale Register aufgeteilte Gliederung und die Einfassung der ovalen Medaillons durch an sie geschmiegte Grisaillefiguren vergleichbar.

<sup>39</sup> Hierzu ausführlich STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 240, 272–78.

<sup>40</sup> *Coelestis Pictor. Oratio de S. Ivone Pauperum Patrono. Habita ad Eminentissimos S.R.E. Cardinales a Ioanne Petro Schor Romano Sem. Rom. Cler., Romae* (Typis HH. Corbelletti) MDCLXIII. Superiorum Permissu.

<sup>41</sup> *Bibliotheca romana seu romanorum scriptorum centuriae auctore Prospero Mandosio nobili romano ordinis Sancti Stephani equite*, I, Rom 1682, S. 337.

<sup>42</sup> Vgl. *Pietro da Cortona 1597–1669*, hg. v. A. Lo Bianco (Ausstellungskat. Rom), Mailand 1997, S. 378f., Kat.Nr. 59 (von Angela Negro) und S. 430f., Kat.Nr. 430 (von Ana Maria Rybko); MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 392f.

sionsreichen Spiel des Künstlers. Sapienza (Weisheit) sei das Verlangen danach, die wahre Form der göttlichen Naturdinge zu erkennen. Während die Kunst des irdischen Malers, der Gottes Werke imitiert, eine Augentäuschung ist, möchte Johann Peter Schor seine Hörer dazu ermuntern, »himmlische Maler« zu werden, indem sie Ivos Taten nachahmen.

Johann Peter Schors nur wenige Seiten umfassende Publikation ist in der Biblioteca Apostolica Vaticana in einem Sammelband überliefert, der fast ausschließlich Reden von Mitgliedern des Seminario Romano auf den heiligen Ivo enthält.<sup>43</sup> Die Titelstiche jener Werke geben Aufschluß über die Bildwelt, die bei der Gestaltung der Universitätskirche Sant'Ivo alla Sapienza bestimmend war. Ein von Dominique Barrière signierter Stich von 1653 zeigt im Hintergrund die 1652 fertiggestellte charakteristische Laterne von Borrominis Kirchenbau, inschriftlich kommentiert als »Honor Sacrum«, während im Vordergrund ein Rundtempel mit der Friesinschrift »Merito Sacrum« zu sehen ist.<sup>44</sup> Sant'Ivo alla Sapienza wird somit als modernes Äquivalent des antiken Templum Honoris et Virtutis gedeutet.<sup>45</sup> Während es sich hier um eine nachträgliche Interpretation handelt, könnten einige andere Titelstiche umgekehrt Cortonas Gestaltung des Altargemäldes für Sant'Ivo inspiriert haben. Cortonas eigenwillige Idee, das eigentliche Altarbild durch einen bildtragenden, von oben herabhängenden Vorhang zur Hälfte zu verdecken (Abb. 2), besitzt in Stichen von 1629 und 1644,<sup>46</sup> aber auch in einem 1659 von Ciro Ferri entworfenen Titelblatt für die Predigten des Jesuitengenerals Gian Paolo Oliva Vorläufer (Abb. 3).<sup>47</sup>

Es scheint mir denkbar, daß Johann Peter Schors Rede von 1661 ebenfalls direkte Auswirkungen auf Cortonas Konzeption des Altarbildes hatte. Obwohl Cortona dem



3 Guillaume Chasteau nach Ciro Ferri, Titelstich für den ersten Band von Giovanni Paolo Olivas Prediche Dette nel Palazzo Apostolico, 1659

<sup>43</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini.V.VII.100. Auf diesen Band, jedoch nicht auf die hier besprochenen Texte verwies John Beldon Scott, »S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 41 (1982), S. 294–317, hier S. 311 (Anm. 112). Die jährlichen Reden am Festtag des heiligen Ivo (19. Mai) wurden bis zur Fertigstellung von Sant'Ivo alla Sapienza in Sant'Ivo dei Brettoni gehalten: *ibid.*, S. 310 (Anm. 111).

<sup>44</sup> BAV, Barberini.V.VII.100, int. 19: *Ivonianum Templum sive De S. Ivone Pauperum Patrono Oratio Habita in eiusdem Templo ad Eminentissimos S. R. E. Cardinales ab Antonio Blancario Romano Sem. Rom. Cler.*, Romae 1653. Der Titelstich ist abgebildet bei Joseph Connors, »Borromini's S. Ivo alla Sapienza: the spiral«, *The Burlington Magazine*, 138 (1996), S. 668–682, hier S. 676, Abb. 55.

<sup>45</sup> Das Vorbild hierfür lieferte die erstmals 1613 oder 1615 publizierte barocke Rekonstruktion des Templum Honoris et Virtutis von Giacomo Lauro: vgl. dazu Daniela del Pesco, »Una fonte per gli architetti del barocco romano: L'Antiquae Urbis Splendor di Giacomo Lauro«, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Neapel 1984, Bd. 1, S. 413–36, hier S. 424–26. Siehe auch CONNORS 1996 (wie Anm. 44), S. 676, 682 (Appendix C.8). Nach ähnlichem Muster wurde 1658 das Frontispiz der *Effigies nomina et cognomina S. D. N. Alexandri Papae VII et RR. DD. S. R. E. Cardd. nunc viventium* gestaltet, wo jedoch der »Templum Virtutis« durch seine gepaarten dorischen Säulen auf

dem im Auftrag Alexanders VII. entstandenen »tempietto« vor Santa Maria della Pace anspielt: vgl. *Alessandro VII Chigi (1599–1667). Il papa senese di Roma moderna*, hg. v. A. Angelini/M. Butzek/B. Sani (Ausstellungskat.), Siena 2000, S. 267–269, Kat. Nr. 165 (von Daniela del Pesco).

<sup>46</sup> BAV, Barberini.V.VII.100, int. 3: *De S. Ivone Pauperum Advocato Oratio Habita in eiusdem Templo Ad S. R. E. Cardinales à Iosepho Scipione Pennensi Sem. Rom. Clerico*, Romae 1629; der Stich ist signiert »MG sc.« (»Matthaeus Greuter sculpsit«?). Eine hiervon inspirierte Variante findet sich auf dem Titelstich von *De S. Ivone Pauperum Advocato Oratio Habita in eiusdem Templo Ad S. R. E. Cardinales a Nicolao Aemilio Tonio Spoletano Sem. Rom. Clerico*, Romae 1644 (*ibid.*, int. 15). Anders als in Cortonas Gemälde verdeckt der in einer Altarädikula aufgehängte Vorhang, auf dem der Titel der Publikation steht, das dahinter zu vermutende Altarbild jedoch in beiden Fällen komplett.

<sup>47</sup> Bruce William Davis, *The Drawings of Ciro Ferri*, New York/London 1986, S. 154f., 306f., Abb. 32, 33; ANGELINI/BUTZEK/SANI 2000 (wie Anm. 45), S. 393f. (*scheda* von Tomaso Montanari, der jedoch nur den Inhalt der Predigten behandelt).

Papst im April 1660 eine Zeichnung vorgelegt hatte und im Juli 1660 die grundierte Leinwand und der Keilrahmen bezahlt worden waren, arbeitete Cortona nur sehr sporadisch an dem Werk und könnte auch 1661 noch neue Ideen eingebracht haben. In einem Brief vom 25. Februar 1667 berichtete Carlo Cartari, der Maler verlange 1000 *scudi* für das Gemälde, doch bei seinem Tod im Jahr 1669 war das Bild noch nicht fertig (»in parte abbozzato«).<sup>48</sup> Es wurde dem Collegio degli avvocati concistoriali übergeben, das sich um die Fertigstellung kümmern sollte, und gelangte erst 1683 auf den Altar. Nach Titi stammt die obere Hälfte von Cortona selbst, während die untere Hälfte des Cortona-Entwurfs von Giovanni Ventura Borghesi realisiert wurde – eine Einschätzung, die die jüngsten Restaurierungsbefunde bestätigten.<sup>49</sup> Die obere Hälfte des Altargemäldes ist konzeptionell das eigentlich Interessante: Wieso stellte Cortona Christus auf einem Vorhang dar?

Die Komposition von Cortonas Gemälde dürfte sich von Guido Renis Bologneser »Pietà dei Mendicanti« herleiten, deren unterer Teil eine Sacra Conversazione in einer Säulenarchitektur zeigt, während die obere Bildhälfte komplett durch einen gemalten »Vorhang« (mit einer Darstellung der Beweinung Christi) bedeckt wird.<sup>50</sup> Reni nahm durch das Bild im Bild auf die Tradition Bezug, Altarbilder durch reale bemalte Vorhänge zu verhüllen. In Anspielung auf den Jerusalemer Tempel, wo das Allerheiligste von einem Vorhang verborgen war, bis dieser in Christi Todesstunde zerriß, wurden Altäre üblicherweise während der Fastenzeit verhängt und dann an Ostern enthüllt. Auf diese Weise sollte anschaulich werden, wie durch Christi Opfertod der wahre Sinn der Heiligen Schrift offenbart worden war. Insofern wurde der Vorhang vor dem Allerheiligsten als Symbol für den verborgenen vierfachen Schriftsinn verstanden, dem die christliche Bibelauslegung auf der Spur war.<sup>51</sup> Daher ver-

wundert es nicht, dass die oben erwähnten Stiche von 1629, 1644 und 1659 den Vorhang zum Träger von Schrift machten. Ferris Werk (Abb. 3) parallelisiert die Predigten Giovanni Paolo Olivas mit denjenigen der bildlich präsenten Apostelfürsten Petrus und Paulus, die den Juden und den Heiden die christliche Wahrheit »enthüllten«.

Cortonas Altarbild für Sant'Ivo entwickelt diese Ideen weiter (Abb. 2). Christus erscheint auf dem Vorhang umgeben von Heiligen, die in besonderer Weise mit Schriftgelehrsamkeit bzw. mit der römischen Universität, der Sapienza, verbunden sind. Er weist auf das offene Buch, das ihm der heilige Hieronymus entgegenstreckt, und fordert diesen dazu auf, die Wahrheit in den Schriften zu suchen.<sup>52</sup> Die jungen Männer, die sich in der linken unteren Bildecke in das Studium vermutlich juristischer Texte versenken, und der heilige Ivo, der hilfeschuchenden Armen kostenlos Rechtsbeistand leistet, folgen diesem Vorbild auf ihre Weise: Sie suchen die himmlische Gerechtigkeit bzw. Wahrheit mit den irdischen Mitteln ihrer Gelehrsamkeit bzw. der Jurisprudenz zu fördern. Der heilige Ivo ist dabei das Rollenmodell für die Auftraggeber des Altarbildes, denn die ältesten Mitglieder des Collegio degli avvocati concistoriali hatten jeweils auch die Pflicht, wie er Bedürftige gratis zu beraten.<sup>53</sup>

Ähnlich wie bei Ciro Ferri (Abb. 3) symbolisiert Cortonas Vorhang die Komplexität des Schriftsinns, der durch die Biblexegese entschlüsselt werden muss. Der Akt des theologischen Interpretierens im Vorhangbild findet seine weltliche Entsprechung in der Auslegung der juristischen Schriften. Das Bild im Bild veranschaulicht das himmlische Modell, die untere Hälfte des Altarbildes die irdische »Umsetzung«<sup>54</sup>: eine Korrespondenz, die mittels kompositioneller Parallelen noch betont wird. Die diagonal von oben auf Hieronymus zusteuernde Gruppe findet ihre symmetrische Entsprechung in der diagonal von unten zu Ivo hinstrebenden Schar der Bittsteller. Durch den Tiefenraum, den Cortona hinter dem heiligen Ivo erschließt, erzeugt er eine thea-

<sup>48</sup> Donatella Livia Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Rom 1997, S. 60f., 67 Anm. 63. Bei der im April 1660 vorgelegten Zeichnung dürfte es sich um das vom definitiven Entwurf deutlich abweichende Blatt gehandelt haben, das sich heute in Edinburgh (zuvor Holkham Hall) befindet, worin der obere Bildteil nicht von einem Vorhang, sondern von Wolken eingenommen wird: Negro 1997 (wie Anm. 42), S. 378; *Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo* (Ausst. Kat. Ariccia), Mailand 1999, S. 86f., Kat. Nr. 14 (von Oreste Ferrari) mit Abbildung der Zeichnung.

<sup>49</sup> Negro 1997 (wie Anm. 42), S. 378; SPARTI 1997 (wie Anm. 48), S. 61; MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 392.

<sup>50</sup> D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984, S. 231; Babette Bohn (Hg.), *Le »Stanze« di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola* (Ausstellungskat.), Florenz 2008, S. 34–37.

<sup>51</sup> Alessandro Nova, »Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces«, in Eve Borsook/Fiorella Superbi Giofredi (Hg.), *Italian Altarpieces 1250–1550*, Oxford 1994, S. 177–199, hier S. 179f.; Patricia Oster, »Der Textschleier im Bild: Petrarca und Si-

mone Martini«, in Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 103–120, hier S. 106. Zur Problematik des Ver- und Enthüllens siehe auch Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001 sowie Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

<sup>52</sup> SCOTT 1982 (wie Anm. 43), S. 309; Negro 1997 (wie Anm. 42), S. 378; RYBKO 1997 (wie Anm. 42), S. 430.

<sup>53</sup> SCOTT 1982 (wie Anm. 43), S. 309.

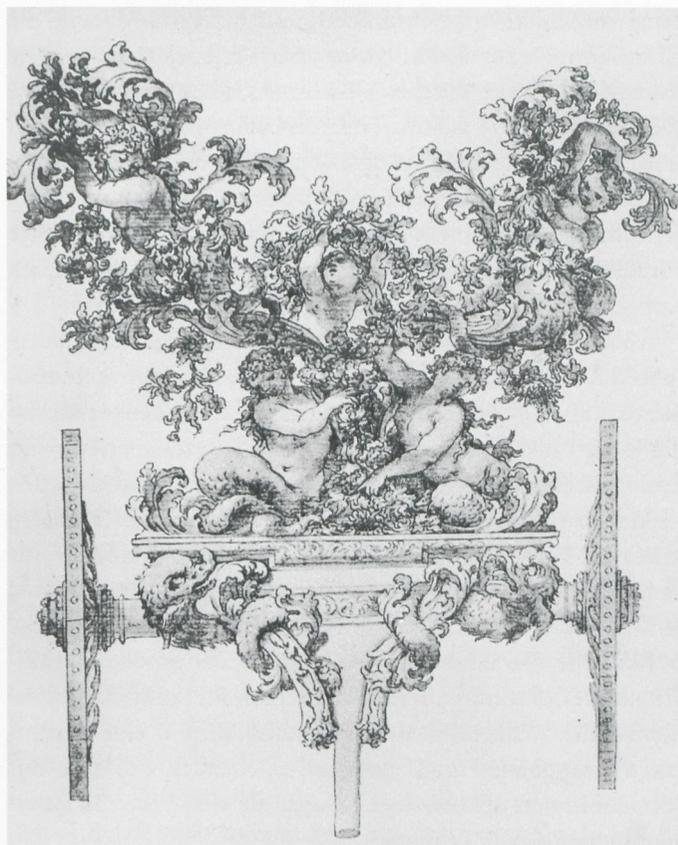
<sup>54</sup> Diese inhaltliche Verknüpfung der beiden Bildhälften ähnelt Renis »Pietà dei Mendicanti«: Das stille Gebet der Madonna an der Bahre ihres Sohnes (auf dem gemalten Vorhang) ist das Modell für die darunter dargestellte Meditation des Heiligen Karl, der mit dem Kreuzifix in der Hand über das Leiden Christi nachdenkt. Farabbildungen bei PEPPER 1984 (wie Anm. 50), Taf. II und BOHN 2008 (ibid.), S. 35.

tralische Wirkung und unmittelbare Präsenz, die suggeriert, daß Ivo auf der Bühne des Lebens das Vorbild der Heiligen ›nachzuspielen‹ hat.

Wenn Pietro da Cortona die Rede, die Johann Peter Schor 1661 vor den Kardinälen und Advokaten hielt, als indirekte Kritik an sich bzw. an jenem Maler verstanden hätte, der Ivos Taten nur täuschend und letztlich falsch nachahme, dann könnte der ungewöhnliche Bildaufbau seine ›Antwort‹ gewesen sein: eine künstlerische Reflexion über die Methoden und Möglichkeiten des Interpretierens. Durch die Kunst des Malers, der die Heiligenlegende bildlich auslegt, kann der Betrachter erkennen, daß Ivo – wie es Schor formulierte – ein himmlischer Maler war, der durch seine Caritas, Wahrheitsliebe und Gelehrsamkeit die Schutzheiligen der Sapienza und Gott selbst imitierte.

### Johann Paul Schor, ein Regisseur des »barocken Welttheaters«

Der für den Titel des vorliegenden Bandes gewählte Begriff des »barocken Welttheaters« verweist darauf, daß die verschiedenen kulturellen Systeme des 17. Jahrhunderts denselben Regeln gehorchten: Um die Scheinhaftigkeit der vergänglichen irdischen Welt zu überwinden, suchte man unvergängliche Wahrheiten mittels Zeichenkonstitution auszudrücken. Das galt auf dem Theater (wo die gesamte Weltordnung samt Himmel und Hölle abgebildet wurde, oft mit Hilfe von abstrakten Personifikationen wie »Anima« oder »Corpo«) – und das galt ebenso im Leben (etwa indem die ›universale‹ Bedeutung eines Herrschers durch überhörende Kleidung, idealisierendes Make-up und herausgehobene Stellung im höfischen Zeremoniell veranschaulicht wurde).<sup>55</sup> Auch im Leben agierte man zeichnerhaft, spielte eine ›Rolle‹. »Barockes Welttheater« bedeutete, daß man auf dem Theater dieselbe Ordnung nachstellte, die man in der Welt wirken sah und der man in den Ritualen des Lebens Ausdruck zu verleihen suchte. Bezeichnenderweise befolgten Hofleute und Schauspieler in ihrem Auftreten dieselben, aus der rhetorischen *actio*-Lehre abgeleiteten Regeln.<sup>56</sup>



4 Nach Johann Paul Schor (?), Kutsche mit Sirenen, Delphinen und Rankenwerk. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Nr. 124.984

Die sinnliche Wahrnehmung, die natürlich die Grundvoraussetzung von Welt- und Kunsterfahrung ist, sollte dazu benutzt werden, eine (gottgegebene) Ordnung jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren zu erkennen – durch die Interpretation zeichnerhafter Konstellationen. Die Architektur und die bildenden Künste stellten daher nicht nur in Sakral- bzw. Profanbauten einen dauerhaften Interpretationsrahmen für das religiöse und höfische Zeremoniell bereit, sondern sorgten auch für die bedeutungsvolle Überhöhung ephemerer Ereignisse. Neben Gianlorenzo Bernini war Johann Paul Schor ab 1655, als er an der Vorbereitung der Feierlichkeiten zum Einzug Christinas von Schweden in Rom maßgeblichen Anteil hatte, bis zu seinem Tod im Jahr 1674 der wichtigste und innovativste römische Gestalter solcher Inszenierungen der Lebenswelt.

Der Prozeß der zeremoniellen Präsentation und Interpretation begann bereits bei der Geburt eines Adligen. Sicherlich in enger Absprache mit seinen Auftraggebern entwarf Schor spektakuläre Wiegen, die Neugeborene schon auf bestimmte Rollenmodelle festlegten,<sup>57</sup> sowie das völlig neu-

<sup>55</sup> Richard Alewyn, *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste*, München 1985; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2: Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1989. Siehe auch Marcello Fagiolo, »Il gran teatro della Roma barocca«, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Cortona*, hg. v. M. Fagiolo/P. Portoghesi (Ausstellungskat. Rom), Mailand 2006, S. 60–71.

<sup>56</sup> Volker Kapp, »Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit«, in Volker Kapp (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990, S. 40–64.

<sup>57</sup> Eine von Schor entworfene Wiege wurde etwa von Herkules und Minerva gehalten, die die Komponenten Stärke und Klugheit der -

artige muschelförmige Prunkbett, in dem Maria Mancini die Gratulationen zur Geburt ihres ersten Sohnes empfing. Die Kunsthandwerker, die dieses berühmte, überaus aufwendige Werk (Abb. S. 97) schufen, werden im vorliegenden Band erstmals identifiziert. Das Bett war nicht einfach ein prachtvolles Möbelstück, sondern stilisierte die Ankunft des ›Thronfolgers‹ zu einem Sonnenaufgang – in selbstbewußter Parallele zur damaligen Bildpropaganda der europäischen Königshäuser.<sup>58</sup>

Auch die späteren öffentlichen Auftritte eines Adligen erforderten hohe Aufmerksamkeit. Johann Paul Schor revolutionierte mit zahlreichen, viel kopierten Kutschenentwürfen das *design* der Prunkwagen: Während sie zuvor primär mit ornamentalen Motiven geschmückt waren, machte Schor sie durch reichen skulpturalen, oft allegorischen Figurendekor zu Bedeutungsträgern. Die Kutschen, die Schor für den Principe Lorenzo Onofrio Colonna gestaltete, werden in Dokumenten des Archivio Colonna näher beschrieben: Es handelte sich um einen Prunkwagen, der durch die traditionellen Colonna-Familienzeichen Sirene und Säule die Identität des Fahrers verkündete (Abb. 4), um eine »carrozza di campagna« und wahrscheinlich auch um eine mit Sonnenblumen dekorierte Kutsche, die den Principe zu einem ›neuen Apoll‹ erklärte.<sup>59</sup>

Feste boten einen willkommenen Anlaß, den Status eines Adelshauses öffentlichkeitswirksam zu demonstrieren. Die überaus phantasievollen Maskeraden und Karnevalswagen, die sich Schor für Lorenzo Onofrio Colonna und Maria Mancini, aber auch für die Borghese und die Chigi ausdachte, sind legendär.<sup>60</sup> Die Festtafeln bestückte Schor mit »trionfi«, kunstreichen Skulpturen aus Zucker, die der Innsbrucker auch im päpstlichen Auftrag herstellte.<sup>61</sup> Eine Notiz aus dem Archivio

roischen Tugend‹ verkörpern: Abb. bei WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 7), S. 143, Kat.Nr. 22 (von Stefanie Walker). Ein Wiegenentwurf Schors mit dem Colonna-Familienzeichen Sirene ist illustriert bei TAMBURINI 1997 (wie Anm. 5), S. 138, Abb. 7.

<sup>58</sup> Siehe unten S. 98–108.

<sup>59</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 159, 160 (Abb. 58), 161 (Anm. 43), 162 (Abb. 59). Eine auf den 8.II.1661 datierte Rechnung von Salvatore Boccalari (Archivio Colonna, I.A.36, unpaginiert) bezieht sich auf »lavori fatti per servizio di una carrozza da campagna in conformità del disegno ordinati dal Sig. Gio. Paolo Tedesco architetto«. Zur Zuschreibung von Abb. 4 siehe auch unten Anm. 138.

<sup>60</sup> FUSCONI 1985 (wie Anm. 4), S. 167–69, 174, Abb. 26; TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 88–91, 102f., 106–12, 116f., Tafel 10, 11, 12, 13; Nicholas Turner/Rhoda Eitel-Porter, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, London 1999, Bd. 1, S. 197f., Kat. Nr. 298; ANGELINI/BUTZEK/SANI 2000 (wie Anm. 45), S. 306.

<sup>61</sup> Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Mailand 1991, S. 190–193; WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 7), S. 226f., Kat.Nr. 83 (von Stefanie Walker); WALKER 2001–2002 (wie Anm. 7).

Colonna dokumentiert wohl weitere Werke Schors in dieser Art, die den Palazzo Colonna als ›Museum‹ auswiesen.<sup>62</sup>

Techniken und Motive der ephemeren Präsentation gingen auch in die permanente Palastgestaltung ein, wie die von den Zeitgenossen viel bewunderte Einsiedlerklause im Palazzo Colonna belegt. Das sogenannte »romitorio«, das Schor aufgrund von Zeichnungen zugeschrieben wird und das neuerdings präzise lokalisiert und datiert werden kann,<sup>63</sup> war nach Art einer *presepe*-Installation mit kleinen Figürchen innerhalb einer künstlichen Felshöhle ausgestattet. Die Sirenen, die bereits die erwähnte Kutsche für Lorenzo Onofrio Colonna schmückten, begegnen erneut in Schors Entwürfen für Spiegel, mit denen er ab spätestens 1673 (übrigens lange vor Beginn der Arbeiten an der Spiegelgalerie von Versailles) die Galleria Colonna auszustatten gedachte.<sup>64</sup> Die theatralische Inszenierung des Principe, für den eine säulengerahmte zeremonielle ›Bühne‹ am rückwärtigen Ende der Galerie angelegt wurde, geht allerdings nicht mehr auf das Konto Schors, sondern wurde eindeutig erst nach dessen Tod von Gianlorenzo Bernini konzipiert.<sup>65</sup>

Kunsthandwerk, Festwesen, Bildkünste und Architektur des Barock standen im Dialog miteinander und inspirierten sich gegenseitig. Ein von Johann Paul Schor gestaltetes Möbelstück konnte ein Theaterrequisit imitieren und zum Vorbild eines Brunnens oder eines kirchlichen Festapparats werden, ein Entwurf des *Tedesco* für das Titelblatt einer religiösen Publikation konnte als Anregung für einen königlichen Thron oder Gebetsstuhl dienen.<sup>66</sup> Die in der Kunstgeschichtsschreibung gängige Unterscheidung zwischen ›Hochkunst‹ und ›arti minori‹ verschleiert den Umstand, daß die Künstler den vergänglicheren Schöpfungen des Barock ebensoviel Aufmerksamkeit widmeten wie den dauerhaften. Als einer der wichtigsten ›Regisseure‹ des barocken Welttheaters hat Johann Paul Schor nicht nur seinen Zeitgenossen Bewunderung abgenötigt, sondern auch Impulse gegeben, die ihren Niederschlag unter anderem in den genannten bleibenden Kunstwerken fanden.

<sup>62</sup> Am 28.II.1661 präsentierte der Vergolder Camillo Saracini eine »Nota dell'indorature per il banchetto che fece l'Em. Sig. Card. Colonna che servi per l'Ecc.mo Duca di Bassanello nelle nozze dell'Ecc.ma Lucretia sua Nipote« (Archivio Colonna, I.A.38, unpaginiert). Unter den von ihm vergoldeten Objekten befanden sich unter anderem »doi pasticci in figura di tempio a otto faccie servito sopra a piedi di leone fatti alla rustica et coloriti di ribes«. Auf ebendiese Hochzeit von Lucrezia Colonna di Paliano mit Stefano Colonna di Bassanello bezieht sich möglicherweise auch die direkt folgende undatierte, mit einem Zahlungsvermerk vom 23.II.1662 versehene Rechnung des Giuseppe Claudio Perneti »intagliatore in Banchi« über die Herstellung von zwei *trionfi di tavola*, die jeweils einen Parnaß mit vier Musen darstellten, gekrönt von der Colonna-Säule.

## Neuigkeiten zur römischen Zeit von Philipp und Christoph Schor

Von den mindestens sechs Kindern, die Johann Paul Schor mit Brigida Frulli hatte, schlugen zwei die Künstlerlaufbahn ein: Philipp (Filippo) und Christoph (Cristoforo). Während ihr langjähriger Aufenthalt in Neapel (ab 1683 bzw. 1696) relativ gut dokumentiert ist,<sup>67</sup> war über ihre römische Frühzeit bislang wenig bekannt. Um ihre Rolle bei der Verbreitung des ›Schor-Stils‹ außerhalb Roms einschätzen zu können, ist es aber erforderlich, eine genauere Vorstellung von ihren ersten künstlerischen Aktivitäten in der Ewigen Stadt zu gewinnen. Der vorliegende Band kann auf diesem Gebiet mit etlichen Neuigkeiten aufwarten.

Giulia Fusconi, die bereits für die Identifizierung des graphischen Œuvres Johann Paul Schors Entscheidendes leistete,<sup>68</sup> hat es unternommen, den zeichnerischen Stil Philipp Schors näher zu untersuchen, und konnte dabei etliche Blätter neu zuschreiben. Gerhard Wiedmann bringt außerdem das imposante Grabmal des Marco Antonio Planca degli Incononati (1676) und einen Kutschenentwurf mit Philipp Schor in Verbindung.

Bei der frühesten von Fusconi behandelten Zeichnung (Abb. S. 176) handelt es sich um eine Standarte, die nach der Ernennung von Gaspare Altieri zum Kastellan der Engelsburg (1670) zu datieren sein dürfte. Zuvor ist Philipp bislang nur als Mitarbeiter seines Vaters dokumentiert.<sup>69</sup> Es wäre allerdings zu erwägen, ob ein mit »F. Sc.« signierter Stich von 1660 Filippo Schor zuzuschreiben ist (Abb. 5): eine recht ungelent und ›nordisch‹ wirkende Arbeit, die im Auftrag von Athanasius Kircher für dessen *Iter Exstaticum* entstand.<sup>70</sup> Auch Johann Paul Schor fertigte für den Jesuiten Kircher verschiedentlich Frontispize und Titelstiche an, die Markus Neuwirth in seinem Beitrag ausführlich analysiert.

Eine weitere Kooperation Kirchers mit seinen deutschsprachigen ›Landsleuten‹ betraf das Eustachius-Heiligtum der Mentorella bei Guadagnolo. In einem Brief schrieb Kircher, daß er die Kapelle von Johann Paul Schor ausmalen ließ.<sup>71</sup> Pearl Ehrlich datiert sie aus stilistischen Gründen

1674, das heißt kurz vor dem Tod des Innsbruckers.<sup>72</sup> Der sehr schlechte Erhaltungszustand der Fresken erschwert eine Stilanalyse; es ist aber schon allein aus praktischen Erwägungen heraus wahrscheinlich, daß die Arbeiten in dem entlegenen, unwirtlichen Bergdorf in erster Linie von Philipp Schor (vielleicht auch noch nach dem Tod seines Vaters) ausgeführt wurden, während Johann Paul nachweislich 1673 und 1674 kontinuierlich in der Galleria Colonna arbeitete.<sup>73</sup>

Die in der Malerei nur sehr selten dargestellte Szene, die auf der linken Kapellenwand angebracht wurde (›Der heilige Eustachius in der Löwengrube‹),<sup>74</sup> besitzt interessanterweise ein eng verwandtes Pendant: ein Elfenbeinrelief an dem sogenannten *studiolo d'avorio* (Abb. 6), einem mit 28 geschnitzten Miniatur-Reproduktionen berühmter Kunstwerke geschmückten Prunkschrank der Galleria Colonna (Abb. 7 und 8). Daß das nur wenigen bekannte Fresko in Guadagnolo unter Meisterwerke von Michelangelo, Lanfranco, Cortona usw. eingereiht wurde, könnte die Vermutung erhärten, die Schor hätten an der Konzeption des Kunstschanks Anteil gehabt. Hierauf deutet ferner der Umstand hin, daß die Reliefs von zwei weiteren »tedeschi«, Franz und Dominik Stainhart aus Weilheim, gearbeitet wurden und daß auch Johann Paul Schors ›Arche Noah‹-Fresko aus der Quirinalgalerie in Elfenbein reproduziert wurde.<sup>75</sup> Da die ersten Reliefs von 1675 datieren, kommt jedoch Philipp eher als Johann Paul Schor als Vermittler in Betracht. Philipp Schor war zweifelsfrei für einen weiteren Kabinettschrank zuständig, der heute als Gegenstück des *studiolo d'avorio* präsentiert wird und sich parallel zu jenem in Arbeit befand. Der Corpus des *studiolo delle gioie* wurde 1678 von Lorenzo Paribeni, dem päpstlichen *dispensiere*, erworben und erhielt einen von Philipp Schor entworfenen figuralen Untersatz aus juwelengeschmückten Mohren (Abb. 9).<sup>76</sup>

Weitere Nachrichten aus dem Archivio Colonna belegen, daß Philipp Schor sich ebenso wie sein Vater mit den Maskeraden und dem Festwesen am Hof der Colonna befaßte,<sup>77</sup> in seiner Werkstatt Möbelstücke entwarf und anfertigen

<sup>63</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 97–99.

<sup>64</sup> Ibid., S. 168 f.

<sup>65</sup> Ibid., S. 163–177, 183 f.

<sup>66</sup> Vgl. dazu die Aufsätze von Walker und Strunck, speziell S. 24, 106 f., 140, 146.

<sup>67</sup> Siehe die Beiträge von Cappellieri im vorliegenden Band.

<sup>68</sup> Siehe oben Anm. 4.

<sup>69</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 503 (1665,08,03), 507 (1670,03,15 a).

<sup>70</sup> Der Stich wurde publiziert im Katalog *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676* (Ausstellungskat. Bonn/Berlin), Bonn/Leipzig 2005, S. 474 f., Kat. Nr. 309 (von Reinhard Wendler), dort allerdings ohne Zuschreibung.

<sup>71</sup> Zitiert bei EHRlich 1975 (wie Anm. 3), S. 60.

<sup>72</sup> Ibid., S. 60–70.

<sup>73</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 233 f.

<sup>74</sup> Zu diesem Thema vgl. *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 5, Rom 1964, Sp. 282.

<sup>75</sup> Christina Strunck, »Bernini zitiert sich selbst? Die Kunstmöbel der Galleria Colonna«, *Römische historische Mitteilungen*, 47 (2005), S. 227–278, hier S. 232–34, 240–42, 250–59, 267 f.

<sup>76</sup> Ibid., S. 234–38. Zu Paribenis Amt als *dispensiere* vgl. ROBERTO 2004 (wie Anm. 2), S. 360 (15.3.1669).

<sup>77</sup> I.B.28, fol. 334, *Spese diverse e straordinarie 1674*: »scudi 37:90 a Filippo Schor per spesi per una nostra mascherata del carnevale prossimo«. In einer Rechnung des *festarolo* Giuseppe Fornari für Dekorationsarbeiten ab dem 12.10.1669 (in I.A.72, unpaginiert) heißt es in

ließ.<sup>78</sup> Ein Prunkbett, an dem Philipp 1681 für Lorenzo Onofrio Colonna arbeitete,<sup>79</sup> sollte explizit dem Vorbild jenes von den Zeitgenossen gerühmten Bettes folgen, das Johann Paul Schor für einen Nachbarn der Colonna, den Kardinal Chigi, gestaltet hatte.<sup>80</sup>

Wie Giulia Fusconi im vorliegenden Band erläutert, bestanden bereits in Rom enge Kontakte zwischen Philipp Schor und dem Marchese del Carpio, dem spanischen Botschafter, der nach seiner Beförderung zum Vizekönig des Regno di Napoli dem jungen Künstler eine glanzvolle Karriere in Neapel ermöglichte. Unter anderem weist Fusconi Philipp den Entwurf von Prunkkutschen für del Carpios Einzug in Rom zu (1677). Die früheste bislang bekannte Arbeit Schors für den Botschafter waren die römischen Feierlichkeiten zum Geburtstag der spanischen Infantin Maria Luisa (1681).<sup>81</sup> Aus einem im Archivio Colonna verwahrten Briefwechsel geht hervor, daß sich Philipp jedoch schon im Herbst 1679 darum bemühte, dauerhaft in die Dienste del Carpios zu treten.<sup>82</sup>

Am 1. Oktober 1679 schrieb Maurizio Bologna, der *maggior-domo* Lorenzo Onofrio Colonnas, seinem in Spanien weilenden Herrn, der spanische Botschafter habe den Palazzo Colonna und seine Gemaldesammlung besichtigt, geführt von Filippo Schor. Del Carpio lobte das damals unter Leitung Philippos in Arbeit befindliche *studiolo delle gioie* und zeigte sich als Kunstsachverständiger, indem er die

einer Notiz aus dem Jahr 1675: »per haver messo un specchio per ordine del Sig. Filippo figliolo del Sig. Gio. Paolo Todesco«.

<sup>78</sup> In einer am 14.8.1677 beginnenden Rechnung (in I.A.60, unpaginiert) berechnet der *facchino* Giovanni Battista della Porta unter dem Datum 13.2.1678: »per haver fatto un viaggio cioè andato a pigliare quattro pomi grossi da letto dal Sig. Filippo in Piazza di Spagna e portatoli in guardarobba«. Daß die Schor-Werkstatt nach wie vor auch auf dem Gebiet der Textilproduktion aktiv war, zeigt der von Sabina de Cavi besprochene Textilentwurf von ca. 1686 (Abb. S. 269); vgl. dazu Chiara Curci, »Il palazzo Este in Roma all'epoca di Rinaldo II«, in Claudia Conforti/Massimo Bulgarelli (Hrsg.), *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, Mailand 1999, S. 80–95, hier S. 80; WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 7), S. 179, Kat. Nr. 48 (von Stefanie Walker).

<sup>79</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 107 (Anm. 528).

<sup>80</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 111 (Anm. 575). Der Alkoven des Palazzo Chigi wurde z. B. von De Sebastiani 1683 und Tessin 1688 bewundernd beschrieben: Almamaria Mignosi Tantillo, »La Galleria e l'alcova del cardinale Chigi: G. Troppa e C. Fancelli nel Palazzo ai Santi Apostoli«, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, hg. v. M. G. Bernardini/S. Danesi Squarzina/C. Strinati, Mailand 2000, S. 305–312, hier speziell (zur Autorschaft Johann Paul Schors) S. 305, 311 (Anm. 2); Merit Laine/Börje Magnusson (Hrsg.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, Stockholm 2002, S. 313.

<sup>81</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 5), S. 512.

<sup>82</sup> Einzelne Ausschnitte dieses Briefwechsels, den ich in meiner Dissertation (wie Anm. 6) ausgewertet habe, wurden auch publiziert von Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rom 2004, S. 251 f.

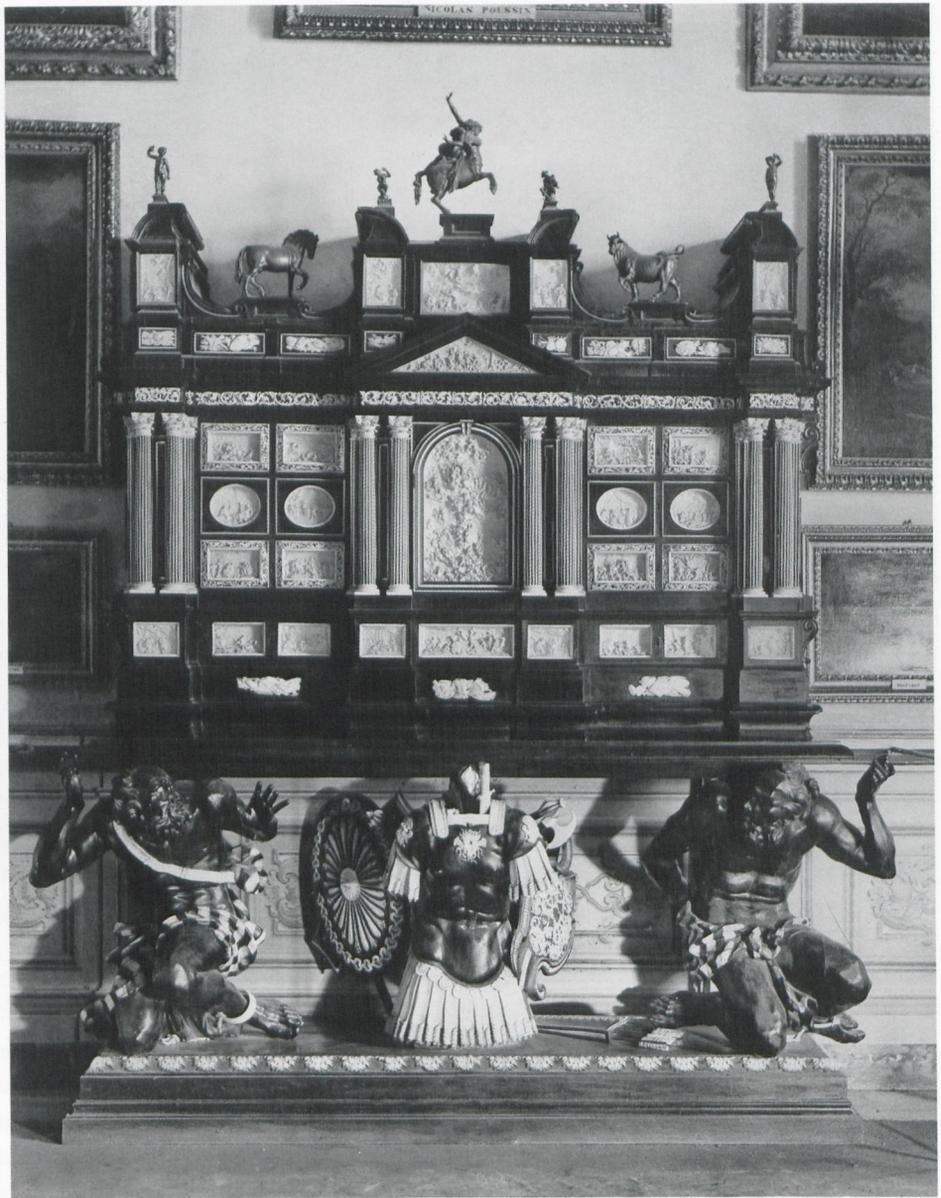


5 Filippo Schor (?), Titelstich für Athanasius Kirchers *Iter Exstaticum*, Würzburg 1660

Schor unbekanntem Autoren einiger Bilder bestimmte.<sup>83</sup> Auf Wunsch des Principe Colonna berichtete Filippo später brieflich, welche Gemälde del Carpio besonders gut gefallen

<sup>83</sup> Maurizio Bologna an Lorenzo Onofrio Colonna, 1.10.1679 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1679): »(...) Il Signor Ambasciator di Spagna ha volsuto favorire questo Palazzo con mandarmi a dire che lo voleva vedere, havendogli fatto osservare il tutto, et a quest'effetto chiamai Filippo Schor acciò potesse dargli la cognitione di tutti li pittori di che hebbe gran gusto, e particolarmente stima assai alcuni de'quali disse il nome dell'Artefice perche Filippo non lo sapeva, domandandomi della Salute di Vostra Eccellenza, e facendoli riverenza. Lo Studiolo gioiellato li parve di meraviglia, e si lui stima che sarà quello d'avorio il quale vado con la directione, e parere del Signor Marchese Teodoli io governandomi per portarlo a perfectione (...).«

<sup>84</sup> Filippo Schor an Lorenzo Onofrio Colonna, 24.11.1679 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1679): »Havendo ragguagliato il S(ignor) D(on) Maurio V(ostra) E(ccellenza), che il S(ignor) Imbasciador di Spagna era stato a visitare il suo Palazzo, e che alcuni Quadri tra l'altri gli eran piaciuto sopra modo; V(ostra) E(ccellenza) si è compiaciuta d'accennarmi di ragguagliar V(ostra) E(ccellenza) quali fossero; Onde per ubbidire a V(ostra) E(ccellenza) dirò che l'uno et il piu grande è posto nell'entrare al primo Camerino a mano dritta a Canto la Porta



6 Rom, Galleria Colonna, studiolo d'avorio

hatten.<sup>84</sup> Ein Begleitbrief Maurizio Bolognas betont, wie sehr der *maggiordomo* den spanischen Botschafter auf Wunsch seines Herrn hofiere, und läßt daher vermuten, daß

Colonna sich del Carpios Vorlieben hinterbringen ließ, um ihn eventuell mit einem Kunstgeschenk erfreuen zu können.<sup>85</sup> Er beauftragte Philipp Schor sogar, ihn durch

dipinto in Tavola con una Cornicie indorata di 4 palmi et il S(ignor) Imbasciadore lo stimò di Benvenuto di Garofalo o del Palma Vecchio uno delli migliori Scholari di Raffaele, l'altro è posto nel secondo Camerino a Canto al Bagno a mano dritta per andar al med(esi)mo Bagno, questo è più piccolo del primo et è del med(esi)mo Benvenuto, sotto al med(esi)mo vi è un altro anche più piccolo del Palma, e se V(ostra) E(ccellenza) mi permetterà di dirglene il mio parere, stimo che il primo e l'ultimo siino del Palma, et il S(ignor) Imbasciador li stima per autori vecchi di migliori tra tutti, e che sarebbe bene mutargli il posto, accio non eschino più da quella stanza. Con questa occasione raccorderò a V(ostra) E(ccellenza) il mio servitio e per fine bacio hum(ilissimamen)te le mani di V(ostra) E(ccellenza)/Roma 24. 9mbre

1679/Divot(issi)mo hum(ilissi)mo et oblig(atissi)mo serv(ito)re/Filippo Schor.«

<sup>85</sup> Maurizio Bologna an Lorenzo Onofrio Colonna, 26.II.1679 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1679): »(...) Ho fatto intendere a Filippo Schor il gusto di Vostra Eccellenza per sapere quali Quadri siano quelli che il Signor Ambasciatore stimò, e disse la maniera delli Artefici, et acclusa invio a Vostra Eccellenza la nota di essi fatta dal medemo Filippo; Si come non lascio di corteggiare il detto Signor Ambasciatore in ogni occasione d'invito, e di riverirlo in nome di Vostra Eccellenza mostrando gradirlo molto, e subito che sarò fuora di letto ove mi trovo oppresso da un gran Catarro mi porterò da lui di nuovo per obedire a quanto Vostra Eccellenza mi impone (...).« Maurizio Bo-



7 Rom, Galleria Colonna, studiolo d'avorio, Detail: »Der heilige Eustachius in der Löwengrube«

gezeichnete Kopien der Gemälde genauer über dieselben zu informieren.<sup>86</sup>

Ein Brief Philipp Schors vom 12. November 1679 erwähnt, daß bereits zuvor ein Spanier (Don Pietro d'Aragona) Kunstwerke als Geschenk erhalten hatte: wohl von

logna an Lorenzo Onofrio Colonna, 21.1.1680 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1680): »(...) Dirò a Filippo Schor quanto V.E. mi ordina circa i Quadri, come anco passerò la raccomandatione che m'impone a suo beneficio con il Sig. Ambasciator di Spagna (...).« Lorenzo Onofrio Colonna weilt damals gerade in Spanien und bemühte sich darum, am Königshof neue Privilegien zu erlangen: vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 314–16.

<sup>86</sup> Maurizio Bologna an Lorenzo Onofrio Colonna, 4.2.1680 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1680): »(...) Ho parlato con Filippo Schor, e dice che rivederà meglio quelli quadri che V. E. vuol sapere da lui e che gliene manderà le copie in carta le quali attualmente sta facendo; come anco ho fatto in beneficio suo la raccomandatione nella forma che V. E. mi ordina appresso il S. Marchese de Licce, il quale riverisce V. E.; e conosce molto ben esser così tutto quello che gli ho rappre(se)ntato in nome di V. E.; che saria il meglio che potrebbe servire a tutti li Signori Ambasciatori che verranno in questa corte, e nessuno meglio di lui lo puol' certificare, perchè dice haverne fatto l'esperienza e perciò dice che parimente ha obligo di portarlo; ma però trovandosi di già impegnato per il figlio di Antonio del Grande in riguardo alli molti servitij prestati in tanti anni da suo padre alli altri ambasciatori

Schor angefertigte Gemälde einer (China-) »cavalcata«. <sup>87</sup> In demselben Schreiben informierte Philipp den Principe Colonna über den zwei Tage zuvor erfolgten Tod seines Bruders Giovanni Pietro Schor und bat um Lorenzo Onofrios Protektion: Der Marchese del Carpio, der Schor bereits jetzt

suoi antecessori, e Palazzo Reale, mostra inclinatione, che questo succeda nella carica di detto suo padre. (...)«

<sup>87</sup> Filippo Schor an Lorenzo Onofrio Colonna, 12.11.1679 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1679): »Non vorrei, che l'E(ccellenza) V(ostra) pigliasse questa mia lettera a titolo di troppo ardire, mentre con la mede(si)ma sono (a) ricordarle i favori, che V(ostra) E(ccellenza) si esibì farmi di far dar via quelli quadri della Cavalcata all'E(ccellentissi)mo Sig(nor) Don Pietro d'Aragona, che ne prego instante(m)te di parlarne, acciò io possa esser consolato mediante gl'honori dell'E(ccellenza) V(ostra), dalli quali non dispero punto. Sono anche a darle parte della perdita del mio fratello mag(gio)re Can(oni)co Gio(vanni) Pietro, quali morì alli 10 del cor(rente) con feb(b)re in nove giorni. Iddio ha voluto così, e prego S(ua) D(ivina) M(aes)tà che mi conservi sano acciò io possi esercitar gl'atti della mia servitù appresso l'E(ccellenza) S(ua) e della sua Ecc(ellentissi)ma Casa. Per la morte del S(ignor) Antonio del Grande Architetto, che vaca il luogo di esso nel Palazzo del Sig(nor) Ambasciatore di Spagna, e d(etto) Ecc(ellentissi)mo mi ha promesso il luogo; onde prego V(ostra) E(ccellenza) voler interporre il suo poderoso officio appresso d(etto) Sig(nor) Ambasciatore, acciò mi riconosca per ser(vito)re dell'E(ccellenza) V(ostra) alla



8 *Guadagnolo, Santuario della Mentorella, Kapelle des heiligen Eustachius, linke Seitenwand: »Der heilige Eustachius in der Löwengrube«*

in allen Dingen konsultiere, habe ihm die durch den Tod Antonio del Grandes vakante Position als Architekt der spanischen Botschaft versprochen; der Principe Colonna solle nun noch ein gutes Wort für ihn einlegen. Anfang Februar 1680 ließ Maurizio Bologna seinen Herrn wissen, daß er del Carpio die Empfehlung des Principe überbracht habe; der Botschafter kenne und schätze Schors Dienste sehr, habe aber geantwortet, daß er sich auch dem Sohn des bisherigen Architekten der Botschaft (Nicolò del Grande) verpflichtet fühle, den er »in riguardo alli molti servitij prestati in tanti anni da suo padre alli altri ambasciatori suoi antecessori« zu dessen Nachfolger machen wolle.<sup>88</sup>

quale faccio hum(ilissi)ma riverenza/Roma li 12. Nov(embr)e 1679/ Soggiungo, che d(etto) Sig(nor) Ambasc(iato)re ha detto a me, che per quest'altro ord(ina)rio scriverà in Spagna per la mia patente onde prego V(ostra) E(ccellenza) volermi agiustare in ciò, e facilitare il tutto, mentre V(ostra) E(ccellenza) potrà consolarmi con qualche buona informazione, tanto più ch'il Sig(nor) Ambasc(iato)re si serve di me di ogni cosa ecc. e di nuovo le faccio hum(ilissi)ma riverenza/Hum(ilissi)mo, Dev(otissi)mo, et Obblig(atissi)mo Ser(vito)re vero/Filippo Schor.« Zu »Pietro d'Aragona« siehe Leticia de Frutos/Salvador Salort Pons, »La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, Virrey de Nápoles (1666 – 1672)«, *Ricerche sul '600 napoletano*, 2002, 47–110. Mit der »cavalcata« dürfte die Kavalkade gemeint sein, mit der jährlich die China (die symbolische Tributzahlung Spaniens an den Papst für das Königreich Neapel) überbracht wurde. Gerade im Frühjahr 1679 hatte Lorenzo Onofrio Colonna vom spanischen Hof sein umstrittenes Privileg erneuert bekommen, bei dieser Kavalkade in einer besonders herausgehobenen Position reiten zu dürfen. Siehe dazu STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 314 f.

<sup>88</sup> Siehe oben Anm. 86. Mit dem »marchese di Licce« ist del Carpio gemeint (vgl. S. 178 Anm. 12). Antonio del Grandes Aktivität als Archi-

Schließlich folgte Philipp Schor dem Marchese del Carpio gen Süden, als dieser 1682 zum Vizekönig von Neapel befördert wurde.<sup>89</sup> Seine Verbindung zum Hause Colonna pflegte er jedoch auch weiterhin. Einige der Opern, die er in Neapel auf die Bühne brachte, waren zuvor im hauseigenen Theater der Colonna aufgeführt worden;<sup>90</sup> als Lorenzo Onofrio Colonna vom 22. November 1687 bis zum 29. Januar 1688 interimistisch das Amt des Vizekönigs von Neapel ausfüllte, wurde Schor in seiner Position als Hofarchitekt bestätigt und richtete Hoffeste aus;<sup>91</sup> im Juli 1688 schließlich kümmerte er sich um den Versand eines Gemäldes von Luca Giordano, wie zwei Briefe Schors an Lorenzo Onofrio Colonna bezeugen.<sup>92</sup>

tekt des Palazzo di Spagna wurde bereits von Pollak angesprochen (Pollak 1909, 152); ausführlich hierzu Alessandra Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Rom 2001, S. 79–103 (die jedoch keine Aktivitäten Nicolòs in der spanischen Botschaft vermerkt, so daß unklar bleibt, ob er den Posten letzten Endes erhielt).

<sup>89</sup> SLADEK 1995; CAPPELLIERI 1997 (wie Anm. 9), S. 73; Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio, trat sein neues Amt am 16.1.1683 an.

<sup>90</sup> Unter Beteiligung Philipp Schors wurden 1684 in Neapel *Il Pompeo* und *La Tessalonica* aufgeführt, die beide 1683 auf dem Colonna-Theater zu sehen gewesen waren: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 151–54, 195 (zu Schors Beteiligung am Teatro San Bartolomeo), 211, 214. Zu Christoph Schors Mitwirkung an jenen Colonna-Produktionen siehe unten Anm. 100, 101 und 103.

<sup>91</sup> TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 173 f., 176, 452; CAPPELLIERI 1997 (wie Anm. 9), S. 76; GOZZANO 2004 (wie Anm. 82), S. 74 f.

<sup>92</sup> Filippo Schor an Lorenzo Onofrio Colonna, Neapel, 8.7.1688 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1688): »Parte con la sua feluca il P(ad)ron Malfetano al quale (h)o consignato il quadro; incassato sopra scritto All'Ecc.mo S. Marchese di Cocugliudo Ambasc(iatore) Catt(olico) [...] ed (h)a promesso di scortarlo e consignarlo ben condi-



9 Rom, Galleria Colonna, studiolo delle gioie

Philipps Bruder Christoph Schor blieb zunächst in Rom zurück und führte die dortige Werkstatt weiter.<sup>93</sup> 1685 betitelte er sich als »architetto in Roma di Sua Maestà Cattolica«, hatte also das von seinem Bruder erstrebte Amt des Architekten der spanischen Botschaft übernommen.<sup>94</sup> Für den mit den Colonna verschwägerten Marqués de Cogolludo (später Du-

zionato; che così seguendo si degni l'E(ccellenza) Sua di fargli pagare il conto (...).« Filippo Schor an Lorenzo Onofrio Colonna, Neapel, 10.7.1688 (Carteggio di Lorenzo Onofrio Colonna, 1688): »Ho di già consignato al P(ad)ron Gio(vanni) Batt(ist)a Malfetano che dice partir dimani con la sua feluca, il quadro, in una cassa [...]; vive ansioso ancora il S(ignor) Luca Giordano per sentire il parere di costesti S(igno)ri Pittori per questo quadro, che gle lo comunicherò, quando V(ostra) E(ccellenza) mi grazierà d'a(c)cenarmelo (...).« Der erwähnte »Marchese di Cocugliudo« war Lorenzo Onofrio Colonnas Schwager Luis de la Cerda, damals spanischer Botschafter in Rom: siehe STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 316. GOZZANO 2004 (wie Anm. 82), S. 260) transkribiert »Marchese Corvigliano«.

<sup>93</sup> Lattuada sieht die Schor in der Phase nach Berninis Tod (1680) als dessen »Nachlassverwalter«: »sotto ogni aspetto dovevano apparire al pubblico romano degli intenditori come i diretti depositari dell'arte di Bernini in campo architettonico, scultoreo e decorativo, e senz'altro in quello dell'effimero.« LATTUADA 1997 (wie Anm. 12), S. 28.

<sup>94</sup> ANSELMI 2001 (wie Anm. 88), S. 95.

que de Medinaceli), der Ende 1686 Botschafter in Rom wurde, richtete Christoph 1687 ein Fest aus und fertigte 1693 ein Gutachten über die Renovierung der spanischen Botschaft an.<sup>95</sup> Als der Duque de Medinaceli 1696 Vizekönig von Neapel wurde, dürfte er Christoph mitgenommen haben; jedenfalls ist dieser ab 1696 in Neapel nachweisbar. Aufgrund der bereits etablierten Zusammenarbeit verwundert es nicht, daß Medinaceli gerade Christoph Schor mit der Aufgabe betraute, einen wahrscheinlich aus der Bernini-Werkstatt stammenden Porphyraltar in Neapel für die Palastkapelle des Alcázar von Madrid zu komplettieren. Wie Jorge Fernández-Santos in seinem Beitrag darlegt, inspirierte jener Altar bereits ein römisches Hauptwerk Christoph Schors: den Hochaltar für Sant'Antonio dei Portoghesi (Abb. S. 229 und 239).

Ebenso wie Philipp stand auch Christoph Schor in Diensten der Colonna. Bei den Trauerfeierlichkeiten zum Tode Lorenzo Onofrio Colonnas wurde er 1689 wie der Architekt Girolamo Fontana zur ersten (vornehmsten) Kategorie der Colonna-Familiaren gerechnet.<sup>96</sup> Wenngleich er im Palazzo Colonna nur für marginale Dekorationsarbeiten zuständig war<sup>97</sup> (die künstlerische Oberaufsicht lag in jenen Jahren bei Carlo bzw. Girolamo Fontana),<sup>98</sup> wurde Schor doch offenbar regelmäßig zur Gestaltung von Feiern herangezogen und vielleicht auch als Entwerfer von Kutschen beschäftigt.<sup>99</sup> 1676 spielte er bei einer Komödie als »capitan dela guardia«

<sup>95</sup> Ibid., S. 95, 99. Zum Fest von 1687 siehe im vorliegenden Band Cappellieris Regest zur Vita Christoph Schors. Zum Marqués de Cogolludo vgl. Giuseppe Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Bd. I, Florenz 1982, S. 299, 482, 483; TAMBURINI 1997 (wie Anm. 5), 74 f.; STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 316.

<sup>96</sup> Eine auf den 15.4.1689 datierte Rechnung von Francesco Lucatelli über die Herstellung von Trauerkleidung (in I.A.80) listet alle Personen des Haushalts, die eingekleidet wurden, namentlich und hierarchisch geordnet auf. Die vornehmsten Stoffe wurden »per li abiti di Sua Eccellenza(,) Signori Gentilhomini, Ministri, et altri« verwendet. In dieser Gruppe begegnet neben Schor und Fontana auch der uneheliche Sohn des Principe.

<sup>97</sup> Vom 24.9.1683 datiert eine Rechnung über Arbeiten an einem Bilderahmen »il tutto fatto per ordine del Sig. Cristofano Schor« (Archivio Colonna, I.A.70, unpaginiert). Das Libro mastro I.B.30 verzeichnet am 4.4.1685 unter »Spese diverse« (fol. 147) die Zahlung von *scudi* 171:20 an »Christofero Scor rimborso di spesi, cioè scudi 5:95 per l'adornamento di un quadro d'avolio, e scudi 165:25 per la mascherata dell'anno, fatta nel Carnevale prossimo.« (Zur Maskerade siehe auch unten Anm. 102.) In einer undatierten Rechnung von Giovanni Valinotti (I.A.79, unpaginiert) begegnet unter anderem der Posten »per haver dipinto uno specchio rotto nel appartamento da basso d'ordine de Cristofano Schor del 1687 del mese d'agosto con dentro campanelle«.

<sup>98</sup> STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), Kapitel VIII und IX.

<sup>99</sup> I.A.88 enthält ein Gutachten von Filippo Ferreri vom 30.4.1693 über den Preis einer Kutschendekoration, »essendo stato ricercato dal Sig. Cristoforo Scor per parte dell'Eccel. Sig. Contestabile Colonna«. Diese Formulierung legt die Vermutung nahe, die betreffende Kutsche sei von Schor entworfen worden.

mit,<sup>100</sup> 1683 lieferte er Kostüme für Komödien,<sup>101</sup> 1685 war er für eine »maschera del'Anno« zuständig,<sup>102</sup> auch 1688 beteiligte er sich an der wie üblich in der Karnevalszeit aufgeführten Komödie,<sup>103</sup> und 1690 taxierte er im Colonna-Auftrag ausgeführte Dekorationsmalereien an Logen im Teatro Tordinona.<sup>104</sup>

Wie bislang noch nicht erkannt war, hängt eine Giovanni Battista Leinardi (Lenardi) zugeschriebene Zeichnung der Sammlung Nicodemus Tessins mit den Karnevalsfesten der Colonna zusammen (Abb. 10). Die in elegante Gewänder *all'antica* gehüllten und mit einem imposanten Federkopfschmuck versehenen Figuren sind durch ihre Attribute als die Sternzeichen Waage und Steinbock gekennzeichnet.<sup>105</sup> Die bewegte, nach beiden Seiten wegflatternde Draperie erinnert an Johann Paul Schors Zeichnung eines Engels,<sup>106</sup> während die linke Figur in ihrer Haltung der »Beatrice« gleicht, einer Protagonistin der 1668 im Palazzo Rospigliosi aufgeführten Komödie *La comica del cielo o la Baldassarra*, für die Johann Paul Schor einen Kostümentwurf anfertigte.<sup>107</sup> Im selben Jahr gestaltete Schor für die Colonna eine



10 Christoph Schor (?), Kostümstudie. Stockholm, Nationalmuseum, THC 1475

<sup>100</sup> In einer am 18.12.1675 beginnenden Aufstellung von »Spese fatte da me Iacomo Barbarossa (...) in occasione che si fece il palcho per fare l'opera in sala di S. E.« (Archivio Colonna, I.A.59, unpaginiert) werden nicht nur der Transport von Bühnenbildern sowie die von Carlo Fontana angeordneten Schreinerarbeiten erwähnt, sondern auch die Anfertigung von »un paro di stivaleti bianchi per il Sig. Cristofalo Schor che faceva da capitan dela guardia«. Bei dieser Komödie handelte es sich um *La prosperità di Elio Sejano*: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 130–33.

<sup>101</sup> Vgl. »Conto di diversi lavori fatti per servizio dell'Ecc.mo e Ill.mo Contestabile Colonna, fatti li detti lavori da me Cristoforo Schor, e serviti per li habiti delle comedie fatte fare dal medesimo« vom 6.3.1683 (Archivio Colonna, I.A.69, unpaginiert). Dies bezieht sich auf die Kostüme für die Opern *Il Pompeo* und *La Tesselonica*: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 151–54, 450.

<sup>102</sup> In einer »Nota della spesa fatta da Cristofaro Schor per la maschera dell'Ecc.mo Sig. Contestabile Colonna« vom 12.3.1685 (in I.A.70, unpaginiert) heißt es: »L'Ecc.mo Sig. Contestabile Colonna deve per la maschera del'Anno, et accompagnamento delli dodici mesi e guarnitione del cavallo scudi 165:26.«

<sup>103</sup> Einer Rechnung von Giacomo Grondoler vom 16.1.1688 (»Robba che si è fata per servitio di la comedia« in I.A.74, unpaginiert) liegt eine Quittung über den Empfang von »gioielli« bei, mit denen Schor ein Kostüm schmückte: »Cristofaro Schor ha ricevuto le sopradette robbe e messe in opera al berrettone del Sig. Finalino.« Dies bezieht sich auf die Oper *I giochi troiani*: vgl. TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 178 f.

<sup>104</sup> Das belegen zwei Dokumente des Malers Sebastiano Simonelli: eine undatierte Rechnung mit Zahlungsvermerk vom 5.4.1690 (in I.A.79) und eine Quittung vom 2.6.1690 (in I.A.77).

<sup>105</sup> Per Bjurström/Börje Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998, Kat.Nr. 749.

<sup>106</sup> Abbildung bei FUSCONI 1985 (wie Anm. 4), S. 176.

<sup>107</sup> Abbildung dieser kompositionell verwandten Zeichnung Johann Paul Schors bei FUSCONI 1985 (wie Anm. 4), S. 175; siehe auch ROBERTO 2004 (wie Anm. 2), S. 76 sowie *I teatri del paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, hg. v. C. d'Afflitto/D. Romei (Ausstellungskat.), Pistoia 2000, S. 72 f., 77.

Maskerade, bei der neben den sieben Planeten auch zwölf Diener auftraten, deren Federperücken mit Sternen geschmückt waren.<sup>108</sup> Im Kontext des Planetenthemas könnten die Diener die zwölf Sternzeichen verkörpert haben. Wenn das Stockholmer Blatt ein Entwurf für jene Maskerade wäre, so müßte es sich um die Kopie eines Originalentwurfs Schors handeln. Bekanntlich hängen Giovanni Battista Leinardis Zeichnungen eng mit denjenigen Schors zusammen und basieren auf dessen »Prototypen«.<sup>109</sup> Es wäre allerdings auch denkbar, daß sich die Stockholmer Studie auf die 1685 von den Colonna veranstaltete »maschera del'Anno« bezieht, bei der die zwölf Sternzeichen nachweislich mit von der Partie waren.<sup>110</sup> Da Christoph Schor für die Kostüme der Maskerade von 1685 zuständig war,<sup>111</sup> könnte das Blatt in Stockholm die einzige bisher bekannte Zeich-

<sup>108</sup> TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6), S. 102 f. und Tafel 10 (wo die zwölf »besterten« Diener unten rechts zu sehen sind).

<sup>109</sup> FUSCONI 1986 (wie Anm. 4), S. 21. Siehe auch unten Anm. 138.

<sup>110</sup> Unter Berufung auf einen *avviso* vom 10.3.1685 behandelt TAMBURINI 1997 (wie Anm. 6, S. 164) diese Maskerade unter dem Titel »Mascherata del Tempo, la Luna, il Sole e i Dodici Segni dello Zodiaco«.

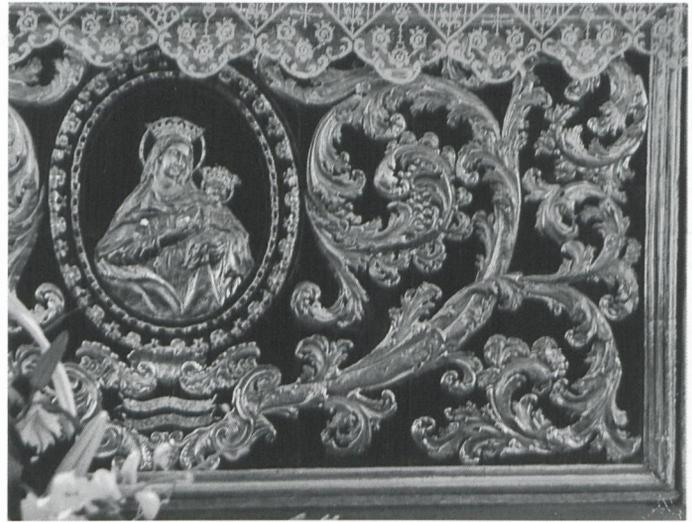
<sup>111</sup> Siehe oben Anm. 102.

nung von seiner Hand sein, die Nicodemus Tessin dann während seines zweiten Romaufenthalts (1687/88) zusammen mit etlichen anderen Werken der Schor-Werkstatt erworben hätte.<sup>112</sup>

### Die Familie Schor und die internationale Sprache des Barock

»Egli appare il creatore d'un linguaggio destinato a caratterizzare tutta la produzione delle arti decorative nella seconda metà del Seicento romano, arrivando indirettamente a influenzare anche il gusto degli oggetti prodotti nell'ambito delle botteghe granducali fiorentini«, urteilte Giulia Fusconi 1985 über den stilbildenden Einfluß Johann Paul Schors in Rom und Florenz.<sup>113</sup> In einem gesonderten Aufsatz ging sie auf die von Schor inspirierten Kutschenentwürfe des Toskaners Ciro Ferri ein, die dieser unter anderem im Auftrag der Medici anfertigte.<sup>114</sup> Klaus Güthleins Aufsatz über die Entwürfe für Siena fügt diesem Bild der Rezeption Schors in der mediceischen Toskana neue Aspekte hinzu. Ein Reflex der Sieneser Arbeiten scheint sich im Dom von Orvieto erhalten zu haben, wo das barocke Altarpaliotto der Cappella di San Brizio auf die Chigi-Kapelle in Siena Bezug nimmt: Das Gnadenbild der Cappella Chigi ist als Relief nachgebildet in das Paliotto-Gitter hineinkopiert, eingefügt in Rankenwerk, das Schors Formensprache in ein weniger komplexes, provinzielles Idiom umsetzt (Abb. 11).<sup>115</sup>

Wie Stefanie Walker darlegt, fanden Johann Paul Schors Werke jedoch nicht nur in Italien, sondern sogar bis hinauf nach Schweden Beachtung. Eine Variation über das Vorhangmotiv, das als Titelblatt für eine religiöse Publikation gedacht war (Abb. 13),<sup>116</sup> diente Nicodemus Tessin als Ausgangspunkt für seine Entwürfe für die königlichen Gebetsstühle in der Storkyrkan bzw. für einen Thron.<sup>117</sup> Der von Johann Paul Schor gestaltete Wandbrunnen im Hof des Palazzo Borghese, in der Sammlung Tessin in zwei Zeichnun-



11 Orvieto, Dom, Cappella di San Brizio, barockes Altarpaliotto

gen dokumentiert (Abb. 12),<sup>118</sup> ist für das internationale Netzwerk der Schor in doppelter Hinsicht interessant: Zum einen könnte das Brunnenprojekt Tessins Castrum Doloris für Karl XI. von Schweden angeregt haben (Abb. 14),<sup>119</sup> zum anderen belegt es Kontakte zwischen Johann Paul Schor und dem französischen Hofbildhauer François Girardon, der eine mit den Brunnenskulpturen eng verwandte, für die Thetisgrotte in Versailles bestimmte Statuengruppe schuf (Abb. 15). Während nachgewiesen werden kann, daß Tubys Apollofontäne in Versailles von einem Stich Johann Paul Schors inspiriert wurde,<sup>120</sup> ist im Fall der Thetisgrotte jedoch nicht ganz klar, ob Girardon bei seiner Romreise 1669 Anregungen durch Schors Borghese-Entwurf empfing oder umgekehrt Schor inspirierte.<sup>121</sup>

<sup>112</sup> Zu Schor-Zeichnungen aus Tessins Besitz vgl. den Beitrag von Walker. Zu Tessins Romaufenthalten siehe LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 80).

<sup>113</sup> FUSCONI 1985 (wie Anm. 4), S. 159.

<sup>114</sup> FUSCONI 1984 (wie Anm. 4); zur Vorbildlichkeit Schors speziell S. 83.

<sup>115</sup> Vergleichsabbildung bei ANGELINI/BUTZEK/SANI 2000 (wie Anm. 45), S. 409; siehe auch unten S. 85.

<sup>116</sup> *Acta Canonizationis Sanctorum Petri de Alcantara et Mariae Magdalena de Pazzis S.S.D.N. Clementi IX Pont. Max. Dominicus Cappellus D.D.C., Romae An.º Dni. MDCLXIX*; vgl. FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 5), S. 470. Die Platte des Titelstichs wurde wiederverwendet für *De origine et progressu celebritatis Anni Iubilei Franc. Maria Phoebeus Urbevetanus Archiepisc. Tarsensis S. Spiritus Commentarius ad instruendum animum Imminente Anno Iubilei MDCLXXV*; vgl. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 496.

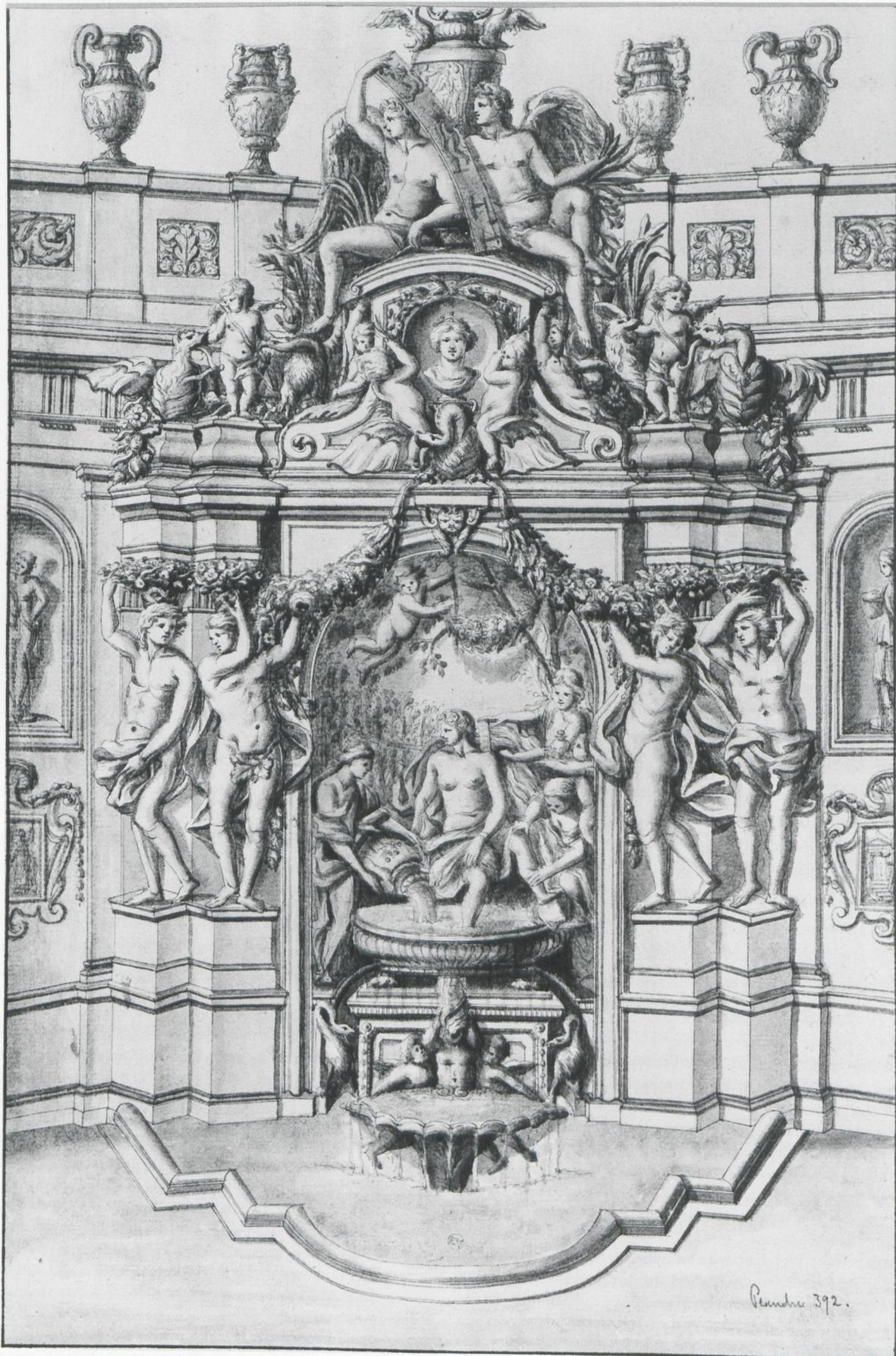
<sup>117</sup> Siehe dazu den Beitrag von Stefanie Walker, speziell S. 148, Abb. 3.

<sup>118</sup> Vgl. Martin Olin/Linda Henriksson, *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Stockholm 2004, S. 246, Kat.Nr. 361 und S. 254, Kat.Nr. 382.

<sup>119</sup> Marten Snickare, *Enväldets Riter. Kungliga fester och ceremonier i gestaltning av Nicodemus Tessin den Yngre*, Stockholm 1999, S. 121. Das Castrum Doloris ist zwar in der Gesamtwirkung ganz anders als der Brunnen, doch begegnen viele von dessen Gestaltungselementen in leicht variierten Form wieder: die vier übereck gestellten, miteinander verbundenen Piedestale; die Tragefiguren, die nun nicht Festons, sondern einen Hermelinmantel hochhalten; der über dem Ausgangspunkt von Mantel bzw. Festons plazierte Kopf (hier keine Antike, sondern ein Totenschädel); die darüber angeordneten, zu den Seiten gewandten Sitzfiguren, über denen sich ein bekrönendes Würdezeichen erhebt; ja sogar die Vasen des Mauerabschlusses besitzen ein Äquivalent in der Zeichnung des Castrum Doloris.

<sup>120</sup> Siehe unten S. 98–120, speziell S. 119 f. und 132 f.

<sup>121</sup> Zur Italienreise siehe vor allem Pierre Francastel, *Girardon, Paris 1928*, S. 43–46 (Dokumente). Für die skulpturale Ausstattung der Thetisgrotte wurden ab 1666 Zahlungen getätigt, die jedoch keinen genauen Aufschluß über die damals ausgeführten Arbeiten erlauben (Alfred Marie, *Naissance de Versailles. Le château – les jardins*, I, Paris



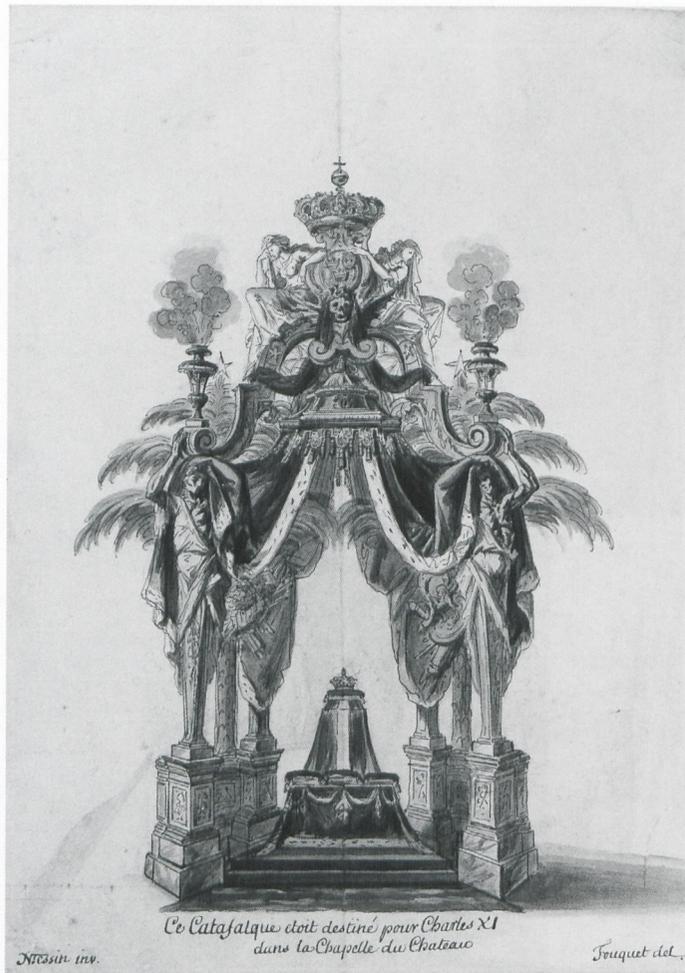
12 Anonymer Zeichner, Brunnenanlage im Hof des Palazzo Borghese. Stockholm, Nationalmuseum, THC 392



13 Titelstich der Acta Canonizationis Sancto- rum Petri de Alcantara et Mariae Magda- lenae de Pazzis S. S. D. N. Clementi IX Pont. Max. Dominicus Cappellus D. D. C., Rom 1669

Neben der bereits von Howard Hibbard hervorge- hobenen kompositionellen Ähnlichkeit zwischen Girardons von Nymphen gebadetem Apoll und dem »Bad der Diana« der Borghese<sup>122</sup> ist auch die Gesamtanlage vergleichbar: Girardons Apollo befand sich in der zentralen Nische der Thetisgrotte, flankiert von zwei weiteren skulpturalen Gruppen in den seitlichen Nischen; in ähnlicher Weise besteht auch die von Schor entworfene Anlage im Garten des

1968, S. 65–79). Möglicherweise unterschieden sich die ersten Planun- gen deutlich von dem Endresultat, denn 1667 soll Claude Perrault einen Entwurf vorgelegt haben, der mit Muscheln verkleidete Kolos- salfiguren vorsah (Charles Perrault, *Mémoires de ma vie. Précédé d'un essai d'Antoine Picon*, Paris 1993, S. 207f.). Bereits Berger vermutete, daß Girardon der Zentralgruppe erst nach dem Romaufenthalt von 1669 – unter dem Eindruck des Apollo Belvedere – ihre definitive Gestalt gab (Robert W. Berger, *In the Garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington D.C. 1985, S. 15f.). Das Gipsmodell der Gruppe war ab 1672 in der Grotte zu sehen, die Marmorfiguren ersetzen es 1676 (Liliane Lange, »La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV«, *Art de France*, 1 [1961], S. 133–48, hier S. 148; Artemis Klidias, *François Girardon. Bildhauer in königlichen Diensten 1663–1700*, Weimar 2001, S. 29–39). Es er- scheint also gut möglich, daß Girardon 1669 in Rom Anregungen von Schor empfing. Dies würde allerdings voraussetzen, daß Schor den Borghese-Brunnen 1669 bereits entworfen hatte. Ab 1669 war Schor für Giovan Battista Borghese tätig (Elena Fumagalli, *Palazzo Borghese*,



14 Nicodemus Tessin d. J., *Castrum Doloris* für Karl XI. von Schweden, 1697. Stockholm, Nationalmuseum, H 167/1891

Palazzo Borghese aus drei Nischen, die jeweils mit figuralen, plastisch hervortretenden Reliefs gefüllt sind, wobei die er- wähnte Badegruppe das Zentrum bildet. Für eine Priorität

*Committenza e decorazione privata*, Rom 1994, S. 83, 100 Anm. 179) – das bestätigt die oben in Anm. 22 zitierte Rechnung, auf der vermerkt wurde, daß bereits am 29.11.1669 »barili 6 vino« als eine Art »Teil- zahlung« abgegeben worden waren. Wie die von Hibbard publizierten Dokumente belegen, erfolgte die Ausführung der Brunnen 1672/73. Schon ab 1670 hatten die Borghese sich aber bemüht, mehr Wasser für ihren Garten zugeteilt zu bekommen; erst sobald dies durch einen päpstlichen Chirographen vom Mai 1672 bewilligt war, konnte die Ar- beit an den Brunnen beginnen (Howard Hibbard, »Palazzo Borghese Studies. I: The Garden and Its Fountains«, *The Burlington Magazine*, 100 [1958], S. 204–12, hier S. 205). Es wäre insofern denkbar, daß ein großes Geldgeschenk, das Schor vor dem 18.11.1670 von Giovan Bat- tista Borghese erhielt und dessen Verwendungszweck nicht näher spe- zifiziert wurde, Entwürfe des Tedesco (u.a. für die Brunnen) betraf, die dann erst nach und nach verwirklicht wurden: vgl. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, vol. 1448, no. 172: 600 scudi »furno dati p. regalo al S. Gio. Paolo Todesco«.

<sup>122</sup> HIBBARD 1958 (wie Anm. 121), S. 210 (Anm. 40).



15 François Girardon, »Apoll von Nymphen gebadet«, ca. 1669–1676. Versailles, Schloßpark, ursprünglich in der »Grotte de Thétys«, heute im »Bosquet des bains d'Apollon«

des römischen Werks scheint die Ikonographie der beiden Brunnen zu sprechen. Schor stellte das Bad der Diana dar, ein gängiges Thema, das sich auf etlichen Gemälden des 17. Jahrhunderts findet. Ein badender Apoll ist hingegen vor Girardon nicht nachweisbar. Diese ganz ungewöhnliche Ikonographie, die von der Versailles-Forschung bisher nicht überzeugend hergeleitet werden konnte, erklärt sich vielleicht ganz einfach daraus, daß Girardon das formale Vorbild Schors übernahm, es aber seinem Auftragskontext gemäß auf den Sonnenkönig bezog.<sup>123</sup>

Über Johann Paul Schors Reisen wissen wir relativ wenig. Paul Fréart de Chantelou überliefert, daß erwogen wurde, Schor an den französischen Hof einzuladen – doch was daraus wurde, bleibt im dunkeln. Nachweislich war Schor in Siena und wahrscheinlich auch in Florenz, wie Markus Neuwirth vermutet. Neuwirth hat zudem eine Quelle ausfindig gemacht, die einen Aufenthalt in Innsbruck im Mai 1654 belegt.

Das Mariahilfbild (Abb. S.47), das Johann Paul Schor 1654 persönlich nach Innsbruck brachte, zählt zu den Gründungswerken des österreichischen Barock und ist »das erste hochbarocke Altarbild in Tirol«.<sup>124</sup> Durch Johann Pauls

<sup>123</sup> Interessanterweise deutet Betsy Rosasco ein ebenfalls in Versailles befindliches Relief der badenden Diana von Girardon als konzeptuelles Gegenstück zu dessen Apollo-Gruppe, das gleichzeitig entstanden sein müsse (was die Herleitung der Apollo-Gruppe von dem römischen »Bad der Diana« stützen könnte): Betsy Rosasco, »Bains d'Apollon,

*Bain de Diane: Masculine and feminine in the gardens of Versailles*«, *Gazette des Beaux-Arts*, 117 (1991), S. 1–26.

<sup>124</sup> Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock* (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 402–404, Kat. Nr. 141 (von Wolfgang Prohaska).



16 Egid Schor, Hochaltarbild, 1671. Wilten, Stiftskirche

Bruder Egid Schor, der ab 1666 vor allem in Tirol, aber auch in München tätig war,<sup>125</sup> fand die römische Sprache des Barock jenseits der Alpen rasch Aufnahme, wie Silvia Carola Keller in ihrem Beitrag über die Ausmalung der Stiftskirche von Stams erläutert.<sup>126</sup> In Wilten schuf Egid 1671 eine kom-

positionell von Cortonas Altarbild für Sant'Ivo angeregte ›Rosenkranzmadonna‹ (Abb. 16).<sup>127</sup> Das Bild scheint so viel Eindruck gemacht zu haben, daß 1674 der Maler Philipp Jakob Wörndle aus Wilten nach Rom reiste, um sich der Schor-Werkstatt anzuschließen. 1676 folgte ihm sein Bruder

<sup>125</sup> Siehe etwa Thomas Kupferschmid, *Stucco finto oder der Maler als ›Stukkator‹. Von Egid Schor bis Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol*, Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 80–93; LORENZ 1999 (wie Anm. 124), S. 58, 290, 310, 326–329, 402–405, 476, 527; KELLER 2007 (wie Anm. 11).

<sup>126</sup> Die Bedeutung Egid Schors für die österreichische Kunst wird von Silvia Carola Keller in ihrer Dissertation noch genauer beleuchtet: *Italie-*

*nische Dekorationssysteme in Stams. Egid Schor und der Transfer illusionistischer Malerei in der Nachfolge der Bologneser Quadraturmalerei, des Pietro da Cortona und des Andrea Pozzo*, Diss. Universität Bonn 2008 (unpubliziert).

<sup>127</sup> PROHASKA 1999 (wie Anm. 124), S. 402–404. Interessanterweise scheint die Komposition nicht auf dem ausgeführten Altarbild von Sant'Ivo zu basieren, sondern auf der ersten Vorzeichnung, in der die obere Bildhälfte noch von Wolken gefüllt war: vgl. oben Anm. 48.

Jakob Christoph, der den *Stati d'anime* zufolge ebenfalls im Schor-Haushalt lebte.<sup>128</sup>

Die Werkstatt der Schor an der Piazza di Spagna war die primäre Anlaufstelle für diejenigen deutschsprachigen Künstler, die sich mit den neuesten Tendenzen der römischen Kunst vertraut machen wollten (und die später zur europäischen Verbreitung des ›Schor-Stils‹ beitrugen). Oben wurden bereits die Gebrüder Stainhart erwähnt, die wohl durch Vermittlung Philipp Schors den Auftrag für die Elfenbeinreliefs eines Kunstschranks der Galleria Colonna bekamen. Polleroß zufolge dürfte auch der Grazer Maler Matthias Echter in der Schor-Werkstatt gelernt und dort Anregungen für sein in Österreich stilbildendes Stichwerk *Raccolta di Varij Capriccij et Nove Inventionij di fogliami Romane* (1679) empfangen haben.<sup>129</sup> Johann Bernhard Fischer (später ›von Erlach‹) arbeitete zunächst als Bildhauer für Philipp Schor und hatte durch ihn Zugang zum Palazzo Colonna, wo damals die von Bernini konzipierte Umgestaltung der Galerie erfolgte. Nicht nur das von Bernini eingeführte prominente Säulenmotiv der Galerie, sondern auch dessen impresenhafte Bedeutung flossen später in Fischers Entwurf für die Wiener Hofbibliothek ein.<sup>130</sup> Wie Fusconi darlegt, inspirierte hingegen ein Kutschenentwurf Philipp Schors die ungewöhnliche Instrumentierung der Säulenordnung in dem von Fischer errichteten Eggenbergschen Mausoleum in Ehrenhausen.

Als Philipp Schor 1683 nach Neapel ging, begleitete ihn Fischer und schuf dort eine Altarskulptur für die Zecca. Dieses Werk sowie die neapolitanischen Arbeiten Philipp und Christoph Schors, die vor allem auf das dortige Festwesen große Auswirkungen hatten, behandelt Alba Cappellieri in ihrem Essay und den zugehörigen Regesten. Weitere Nachrichten zu den Aktivitäten der Gebrüder Schor in Neapel steuern Giulia Fusconi und Sabina de Cavi bei. Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas versammelt viele neue Dokumente zu Philipp Schors letzter Schaffensperiode in Madrid (1697–1715) und kann zeigen, welche hohe Wertschätzung der Künstler am spanischen Königshof genoß. Er macht zu-

dem auf Zeichnungen aufmerksam, die Schors Zusammenarbeit mit dem ebenfalls aus Neapel nach Spanien berufenen Luca Giordano belegen.<sup>131</sup>

Der ›Schor-Stil‹ verbreitete sich durch die Mobilität von Egid, Philipp, Christoph und Johann Ferdinand Schor<sup>132</sup> sowie ihrer Werkstattmitarbeiter, aber auch durch das Medium der Graphik. Entwürfe Johann Paul Schors gelangten in zahlreiche europäische Sammlungen,<sup>133</sup> und Nicodemus Tessin ließ Schor-Zeichnungen sogar kopieren. Markus Neuwirth bespricht die von Schor gestochenen Frontispize, die in relativ hoher Auflage auch auf den nordalpinen Markt kamen, während Walker auf die 1698 veröffentlichte Stichsammlung Filippo Passarinis hinweist,<sup>134</sup> die den kunsthandwerklichen Schöpfungen der Schor-Werkstatt Resonanz gab.<sup>135</sup> Die von Johann Ferdinand Schor überlieferte Zusammenarbeit Johann Pauls mit Jean Lepautre hat im graphischen Œuvre des französischen Stechers deutliche Spuren hinterlassen.<sup>136</sup> Außerdem soll es ein von Johann Paul Schor selbst geschaffenes Stichwerk gegeben haben, das rasch vergriffen gewesen sei.<sup>137</sup> Vielleicht waren Giovanni Battista Leinardis Kopien nach Zeichnungen Schors (und Ciro Ferris) dazu gedacht, als Vorlagen für jene Publikation zu dienen.<sup>138</sup>

<sup>128</sup> Olivier Michel, »Monsù Giacomo« et »Monsù Cristoforo«, *Römische Historische Mitteilungen*, 26 (1984), S. 401–15, hier S. 402f.

<sup>129</sup> Friedrich Polleroß, »Von Rom nach Wien: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723)«, in *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, hg. v. F. Checa Cremades, Rom 2004, S. 209–30, hier S. 215f.

<sup>130</sup> Christina Strunck, »Le chef d'oeuvre inconnu du Bernin: la galerie Colonna, Fischer von Erlach et un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart«, in Chantal Grell/Milovan Stanič (Hrsg.), *Le Bernin et l'Europe du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris 2002, S. 391–409. Vgl. dazu auch Friedrich Polleroß, »Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49 (1996), S. 165–206 und 335–50.

<sup>131</sup> Die durch jene Blätter exemplifizierte Praxis, figurale Zeichnungen durch aufwendige aquarellierte Rahmungen einzufassen, besitzt einen Vorläufer im Œuvre Johann Paul Schors: vgl. TURNER/EITEL-PORTER 1999 (wie Anm. 60), Bd. 1, S. 197, Kat. Nr. 297 und Bd. 2, Tafel 297.

<sup>132</sup> Zu Johann Ferdinand Schors Tätigkeit in Prag siehe RASSER 1991 (wie Anm. 1) sowie KELLER 2007 (wie Anm. 11).

<sup>133</sup> Siehe dazu EHRlich 1975 (wie Anm. 3), S. 149–73.

<sup>134</sup> *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno, inventati et intagliati da Filippo Passarini*, Rom 1698. Vgl. WALKER 2003 (wie Anm. 7), S. 107f.

<sup>135</sup> Passarini scheint direkten Zugriff auf Zeichnungen der Schor besessen zu haben, wie sich etwa an Tafel 16 seines Stichwerks ablesen läßt: Sie zeigt rechts einen Spiegelrahmen, der Philipp Schors Entwurf für die Rahmung des Del-Carpio-Porträts nähersteht als dem nach Schors Zeichnung ausgeführten Stich (siehe unten S. 183, Abb. 9 und 10). Auch Jean Lepautre, zu dem Johann Paul Schor Kontakte pflegte (siehe S. 125 f.), wurde von Passarini rezipiert: Ein Uhrentwurf (Tafel 17) kopiert ganz exakt, aber seitenverkehrt eine Fortuna-Figur Lepautres (vgl. Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle. Tome 12: Jean Lepautre (deuxième partie)*, Paris 1999, S. 149, Abb. 1166). Könnte es sein, daß Passarini gezeichnete und gestochene Bestände der römischen Schor-Werkstatt übernahm, als diese 1696 infolge von Christoph Schors Umzug nach Neapel aufgelöst wurde? Oder handelt es sich bei Passarinis Publikation um eine erweiterte Neuauflage des laut Johann Ferdinand Schor schnell vergriffenen Ornamentstichwerks Johann Paul Schors?

<sup>136</sup> Siehe unten S. 126, Anm. 194.

<sup>137</sup> Johann Ferdinand Schor, zitiert nach RASSER 1991 (wie Anm. 1), Anhang (Transkription des Traktats), S. 2/1.

<sup>138</sup> Drei Zeichnungen in Rom, die von Giovanni Gaetano Bottari (1689–1775) mit der Aufschrift »Gio. Paolo Tedesco« versehen wurden, konnten durch den Vergleich mit einer gesicherten Zeichnung Leinardis letz-

Fusconi, Fernández-Santos und Keller sehen die Kombination von berninesken und cortonesken Elementen als ein Charakteristikum des ›Schor-Stils‹. Aus ebenjenen Quellen speiste sich auch der ›barocke Klassizismus‹, der sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts im Umkreis der Accademia di San Luca herauszubilden begann und dessen Hauptexponent auf dem Gebiet der Architektur Berninis Schüler Carlo Fontana wurde.<sup>139</sup> Die Begegnung mit den französischen Künstlern, die an der 1666 gegründeten, seit 1676 mit der Accademia di San Luca ›verschvisterten‹ Académie de France à Rome tätig waren und regelmäßig an den Wettbewerben der Accademia di San Luca teilnahmen, förderte in Rom die Ausprägung eines ›klassizistischen‹ Stils auch im Bereich der Malerei. Für die Auftraggeber waren klassizistische und barocke Tendenzen jedoch offenbar keine unvereinbaren Gegensätze – wie etwa der Umstand belegt, daß Lorenzo Onofrio Colonna für eine Landschaft von Claude Lorrain einen Rahmen bei Johann Paul Schor

bestellte.<sup>140</sup> Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde eine barocke und ›klassische‹ Elemente verbindende, im Zeichen der Internationalisierung stehende Stilsynthese immer stärker ein Leitthema der römischen Kunstproduktion.<sup>141</sup>

Wenngleich Philipp und Christoph Schor dem Klassizismus fernstanden, waren ihre Arbeiten doch deutlich weniger ›barock‹ als diejenigen ihres Vaters – was vielleicht nicht zuletzt mit Philipp Schors intensiver Beschäftigung mit der Antikensammlung del Carpio zusammenhing.<sup>142</sup> Die Geschichte der Schor-Werkstatt spiegelt die zu Stilsynthese und Internationalisierung tendierenden Bestrebungen, die auch das größere Panorama der römischen Kunstszene prägten. Mit Werken, die bernineske und cortoneske Elemente vereinten, bediente die Familie Schor den Geschmack des Marktes und trug durch ihre eigene Mobilität, durch ihre außeritalienische Schülerschaft sowie durch die Vorbildlichkeit ihrer viel kopierten Schöpfungen zur Entstehung einer ›internationalen Sprache des Barock‹ bei.

terem zugewiesen werden; darauf aufbauend, wurden zahlreiche weitere Kutschenzeichnungen, die teilweise als Werke Schors galten, Leinardi zugeschrieben: FUSCONI 1986 (wie Anm. 4), S. 61 (unter Verweis auf EHRlich 1975). Zumindest eine der römischen Zeichnungen (siehe oben Abb. 4) kann aufgrund dokumentarischer Hinweise nun jedoch mit einer Kutsche in Verbindung gebracht werden, die Schor 1659 im Auftrag Lorenzo Onofrio Colonnas schuf: STRUNCK 2007 (wie Anm. 6), S. 159f. Dies dürfte Bottaris Zuschreibung stützen; es handelt sich also um eine Kopie Leinardis nach einem Entwurf Schors. FUSCONI 1984 (wie Anm. 4, S. 97) betonte bereits, daß Leinardis Kutschenzeichnungen durch ihre Vereinfachung der Modellierung als Vorlagen für plastische Arbeiten besonders geeignet waren; dies könnte sie als Vorlagen für die Kutschenschnitzer, aber auch für Stecher ausweisen. Für Leinardi war das Anfertigen von Vorzeichnungen für Stiche ein wichtiges Betätigungsfeld: FUSCONI 1986, S. 61; MERZ 2005 (wie Anm. 30), S. 309f. Es wäre also denkbar, daß seine Kutschenzeichnungen nicht eigene Projekte reflektierten, sondern ein Stichwerk vorbereiteten, das teilweise Werke Schors, teilweise solche Ciro Ferris enthalten sollte. Zu Leinardis Nachzeichnungen nach Ferris Kutschen und Ferris Abhängigkeit von Schor vgl. FUSCONI 1984.

<sup>139</sup> Gil R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge/London 1993; Hellmut Hager, »Carlo Fontana«, in Aurora Scotti Tosini (Hg.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Mailand 2003, Bd. 1, S. 238–61.

<sup>140</sup> Eine undatierte, am 20.12.1667 bezahlte Rechnung des *intagliatore* Francesco Bergamo über diverse geschnitzte Bilderrahmen (in I.A.49) berechnet 35:20 *scudi* »per avere scorniciato et intagliato palmi 47 di fogliami di due sorte che sono a una cornice di pero a un paese di Monsù Claudio lorenese et detta cornice è disegno del Sig. Giovan Paolo Todescho«.

<sup>141</sup> Siehe dazu unter anderem Hellmut Lorenz, »Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur«, in *Wien und der europäische Barock* (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, VII), Wien/Köln/Graz 1986, S. 21–30; POLLEROS 2004 (wie Anm. 129), S. 218f.; Christina Strunck, »Das 17. und 18. Jahrhundert: Bauaufgaben, ästhetische Ideale, Stilwandel«, in *Rom – Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, hg. v. C. Strunck, Petersberg 2007, S. 280–300.

<sup>142</sup> Siehe dazu die Beiträge von Fusconi und Fernández-Santos im vorliegenden Band.

#### Abbildungsnachweis:

Autorin: Abb. 3, 5, 8, 11, 13  
 Petersberg, Michael Imhof Verlag: Abb. 16  
 Rom, Amministrazione Colonna: Abb. 6, 7, 9  
 Rom, Bibliotheca Hertziana: Abb. 2  
 Rom, Istituto Nazionale per la Grafica: Abb. 4  
 Stockholm, Nationalmuseum: Abb. 1, 10, 12, 14

#### Abbildungszitate der Autorin nach Publikationen:

Gazette des Beaux-Arts, 117, 1991: Abb. 15