

CHRISTINA STRUNCK

DIE KONTAKTE DES TEDESCO NACH FRANKREICH

JOHANN PAUL SCHORS MITWIRKUNG AM ›CHAR D'APOLLON‹ IN VERSAILLES, AN DER KAPELLE DES HEILIGEN LUDWIG IN SAN LUIGI DEI FRANCESI UND AN DER ›SPANISCHEN‹ TREPPE IN ROM

Das Jahr 1665 war für Gianlorenzo Bernini ein höchst ereignisreiches Jahr. Der französische König hatte ihm die große Ehre erwiesen, sein Projekt für den Louvre den Entwürfen zahlreicher französischer und italienischer Konkurrenten vorzuziehen, und hatte den Architekten nach Paris berufen, damit Bernini dort den Beginn der Arbeiten persönlich überwache. Die Anreise des damals 67-jährigen päpstlichen Hofkünstlers glich einem Triumphzug. Er wurde mit allerhöchsten Ehrbezeugungen empfangen – doch schon bald schwelten die ersten Konflikte.¹ Bernini nahm kein Blatt vor den Mund und machte sich Feinde, indem er wieder und wie-

der die französische Kunstproduktion bzw. die Künstler des Königshofes kritisierte.² Beispielsweise überlieferte der Diarist Chantelou minuziös, wie Bernini die Theaterspezialisten Ludwigs XIV. scharf attackierte. Gaspare und Carlo Vigarani hatten das 1662 eröffnete königliche Theater in den Tuileries hergerichtet, das für seine schlechte Akustik berüchtigt war.³ Am 26. Juli 1665 zeigte Carlo höchstpersönlich dem italienischen Gast die Spielstätte und mußte sich dabei eine Art Gardinenpredigt anhören, bei der weder Bernini noch sein Gehilfe Matthia De' Rossi mit Kritik bzw. selbstverliebttem Eigenlob sparten.⁴

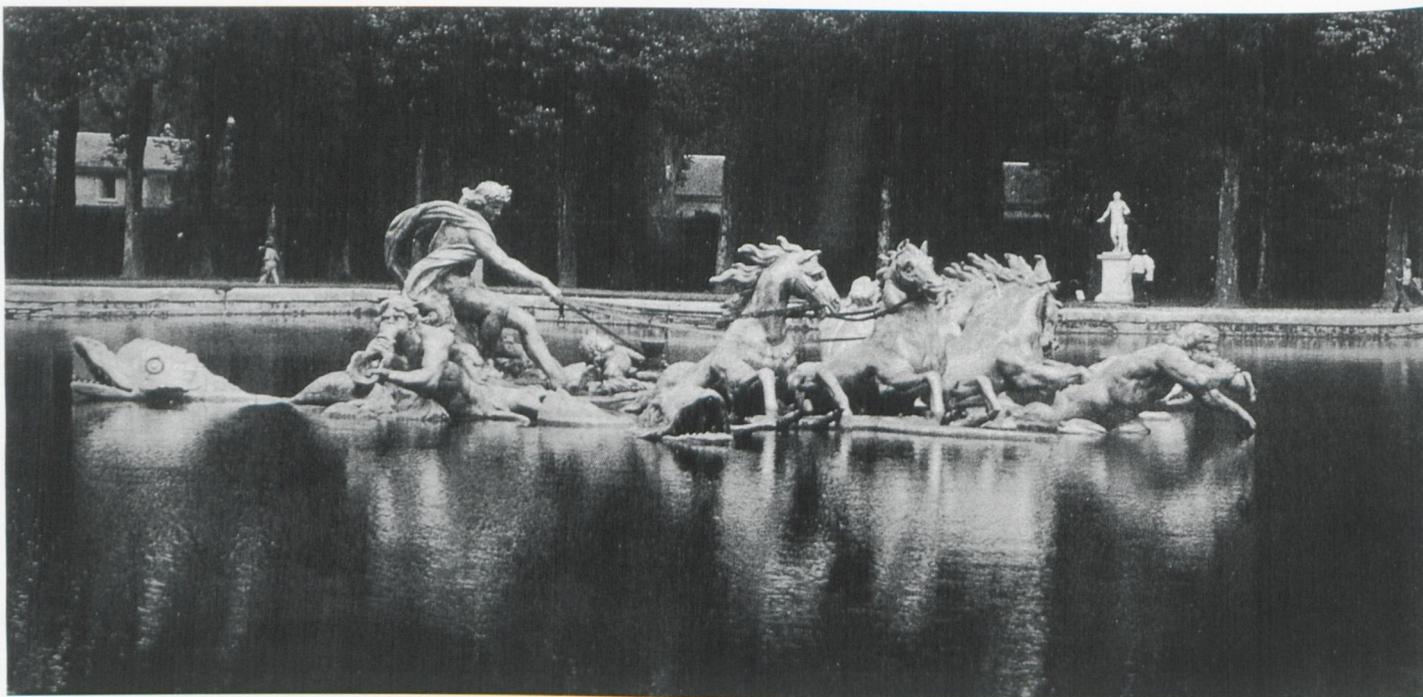
¹ Nach der grundlegenden Darstellung von Cecil Gould (*Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, London 1981) und der englischen Ausgabe des von Paul Fréart de Chantelou verfaßten Reisetagebuchs (*Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, hg. v. A. Blunt/G. C. Bauer/M. Corbett, Princeton 1985) ist Berninis Frankreichreise vor allem in den letzten Jahren wieder verstärkt ins Blickfeld der Forschung getreten, teilweise bedingt durch zwei neue Editionen des Tagebuchs, eine französische (Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. M. Stanič, Paris 2001) und eine italienische (in Vorbereitung durch Daniela del Pesco). Etliche neue Beiträge zu Berninis Frankreichreise und ihren Resultaten versammelt der Band *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, hg. v. C. Grell/M. Stanič, Paris 2002. Einige Ergebnisse einer 2002 in Paris veranstalteten Tagung über das Reisetagebuch referiert Sabine Frommel in ihrer Rezension von Staničs Ausgabe des *Journal de voyage* in *Journal für Kunstgeschichte*, 7 (2003), S. 327–36. Siehe auch Sandrina Bandera, »Bernini e Chantelou: affinità elettive ante litteram«, *Paragone. Arte*, 50.24–25 (1999), S. 57–81.

² Eine plastische Schilderung der hochfahrenden Manier, mit der Bernini von Anfang an den König brüskiert habe, gab sein Landsmann Carlo Vigarani in einem Brief, den er zwei Wochen nach Berninis erstem Zusammentreffen mit Ludwig XIV. verfaßte: »[...] Temo grandemente che i grandissimi honori ricevuti al suo arrivo non le habbiano fatto fare una dichiarazione disavvantaggiosa per lui, e troppo ardua su la grande fabrica del Louvre, e che per tal strada non habbia dato campo ai malevoli di nuocerlo appresso Sua Maestà havendo detto dal primo giorno, che bisognava abbattere tutto il Louvre se si avesse voluto fare qualche cosa di buono. Questo aggiunto a molte altre cose, sulle quali egli ha trovato che dire fatte intendere al Re non le hanno fatto nissun

buon servitio, e se poi ha egli cambiato di maniera di parlare vien creduto effetto de buoni avisi di M.^r Colbert e non lascia d'essersi fatto gran danno. Haveva bisogno al suo arrivo di un buon consiglio, che non ha havuto, e parlo di cio con sicurezza, perchè a Versaglia sò quello che da S. M.^a ne fu detto in presenza di cinquanta gran Signori dopo avermi honorato di domandarmi se lo havevo visto: Il discorso terminò in dirmi che non voleva che il Bernino vedesse la festa di Versaglia, perchè lo haveva conosciuto in una sola meza hora, che havea parlato seco, per un'huomo prevenuto à non trovar niente in francia di ben fatto.« Brief vom 19.6.1665, zitiert nach Stanislaw Frascchetti, *Il Bernini*, Mailand 1900, S. 343, Anm. 1. Siehe auch Gabriel Rouchès, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux archives d'état de Modène (1634–1684)*, Paris 1913, S. 99; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 304, Anm. 1 zu S. 61. Chantelou schrieb einen positiver gefärbten Bericht derselben Begegnung: CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 45 (4.6.1665).

³ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 312, Anm. 9 zu S. 90. Ausführlich zu diesem Theater: Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris 1988, S. 21–45. Zu Vigaranis Bühnenbildentwürfen: Jérôme de La Gorce, »Torelli et les Vigarani, initiateurs de la scénographie italienne en France«, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Paris 1990, S. 13–25; Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France, 1645–1765*, Paris 1997, S. 30f., 39f., 96, 110.

⁴ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 90–92 (26.7.1665). Berninis Kritik an den kostspieligen und wenig effizienten Theatermaschinen in Modena bezog sich auf den vorigen Wirkungsort der Vigarani. Vgl. Deanna Lenzi, »Das Theater der Este in Modena von Gaspare Vigarani«, in *Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des*



1 Jean-Baptiste Tuby, »Char d'Apollon«, 1668–1670. Versailles, Schloßpark, Hauptachse

Anfang Oktober 1665 wiederholte Bernini seine Einwände gegen das königliche Theater im Gespräch mit Jean-Baptiste Colbert, dem für alle Kunstangelegenheiten zuständigen Minister des »Sonnenkönigs«.⁵ Am nächsten Tag präsentierte Bernini ihm einen eigenen Theaterentwurf,⁶ den er anschließend mit Paul Fréart de Chantelou und dem Abt Francesco Buti diskutierte. Der Italiener Buti war im Auftrag Kardinal Mazarins für das höfische Theaterwesen zuständig gewesen⁷ und wußte Bernini zu berichten, daß der Kardinal »un certain Tedesco, peintre de Rome« nach Paris holen wollte, der sich auf solche Dinge verstehe⁸ – mit anderen Worten Johann

Paul Schor.⁹ Durch Mazarins Tod (1661) sei aus jenem Plan jedoch nichts geworden. Bernini lobte daraufhin Schor und sagte, »qu'il possédait fort le dessin«, ferner »que c'était un homme à désirer en France«; Schor habe ein ganz anderes Kaliber als der führende Hofkünstler Charles Le Brun. Chantelou schlug daher vor, Bernini solle doch Colbert empfehlen, Schor nach Frankreich zu berufen.¹⁰

Am 10. Oktober 1665 kamen die drei nochmals ausführlich auf Schor zu sprechen. Bernini und Buti priesen seinen unerschöpflichen Einfallsreichtum, der auf allen Gebieten eingesetzt werden und in Frankreich sehr nützlich sein könne. Sie sagten aber auch, es werde schwerfallen, Schor nach

Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth, 25.–26. September 1998, München o. J., S. 54, und insbesondere Alice Jarrard, »Gaspare Vigarani: le machine, la prospettiva e l'architettura«, in *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, hg. v. C. Conforti/G. Curcio/M. Bulgarelli, Mailand 1999, S. 193–217, hier S. 209–15. Siehe auch Alice Jarrard, *Architecture as Performance in Seventeenth-Century Europe. Court Ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge 2003, S. 53–89, 192–208.

⁵ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 233 f. (7.10.1665).

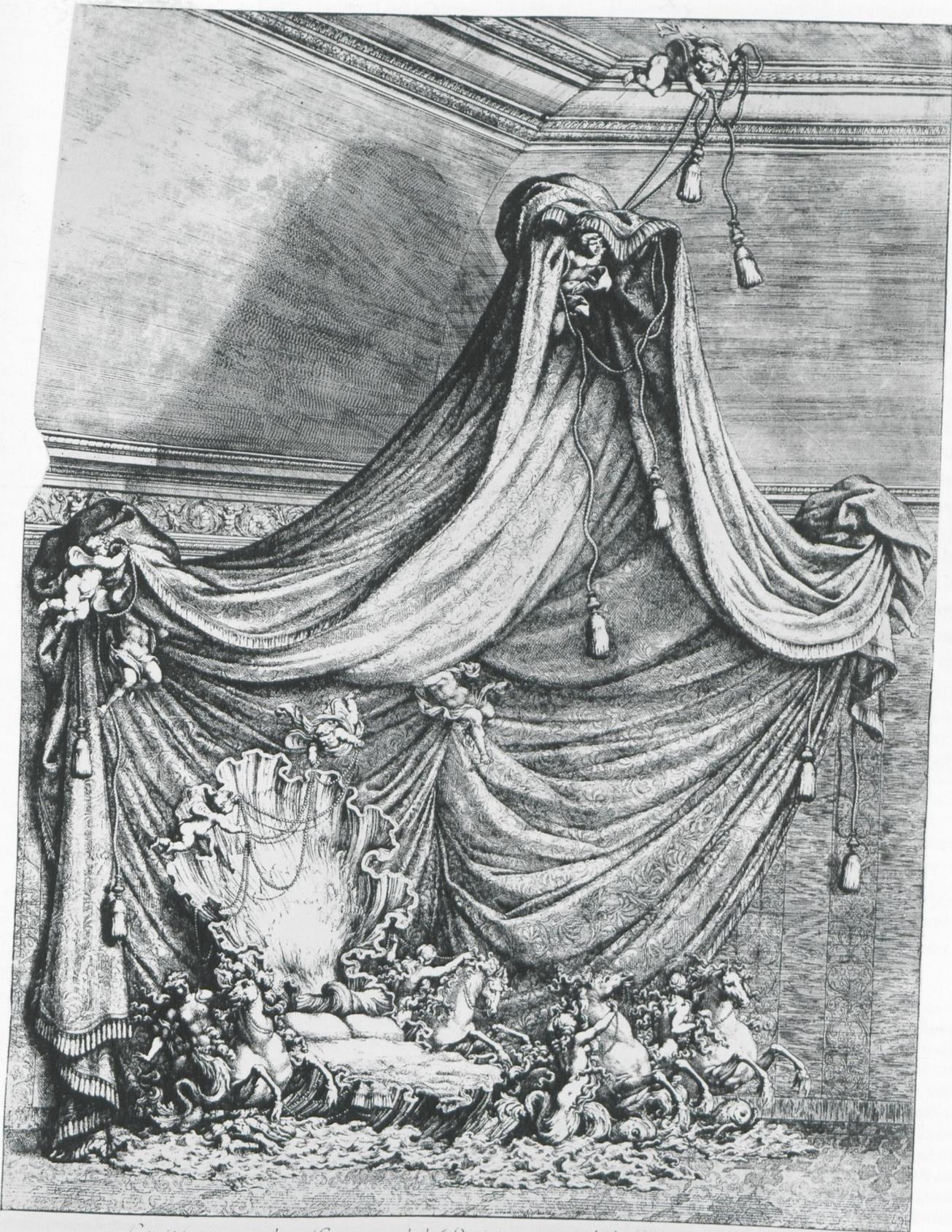
⁶ *Ibid.*, S. 235 (8.10.1665).

⁷ *Ibid.*, S. 300, Anm. 5 zu S. 44. Ariella Lanfranchi, »Francesco Buti«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 15, Rom 1972, S. 603–06. Siehe auch Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961, S. 124, 128, 130 f., 143, 160; DE LA GORCE 1990 (wie Anm. 3), S. 14; *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, hg. v. F. Milesi (Ausstellungskat.), Fano 2000, S. 267.

⁸ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 236 (8.10.1665).

⁹ An anderer Stelle wird der Vorname des Deutschen präzisiert: »l'abbé et le Cavalier ont reparlé de ce Jean-Paul Tedesco comme d'un homme qui aurait été de grand service ici, ayant un fond de dessin et d'invention inépuisable et propre à tout«. CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 246 (10.10.1665). Johann Paul Schor war in Rom allgemein als »Giovanni Paolo Tedesco« bekannt: vgl. Otto von Lutterotti, »Johann Paul Schor«, in THIEME/BECKER, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 263 f.; Giulia Fusconi, »Disegni decorativi di Johann Paul Schor«, *Bollettino d'arte*, 70.33–34 (1985), S. 159–80, hier S. 160; Giulia Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano* (Ausstellungskat.), Rom 1986, S. 8 f., Abb. 2; A. Gerhardt, »Johann Paul Schor«, in *The Dictionary of Art*, hg. v. J. Turner, Bd. 28, New York 1996, S. 162. Sowohl Bauer als auch Stanič identifizierten in ihren Chantelou-Ausgaben »Jean-Paul Tedesco« zweifelsfrei mit Schor: BLUNT/BAUER/CORBETT 1985 (wie Anm. 1), S. 269; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 335 f., Anm. 2 zu S. 236.

¹⁰ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 236 f. (8.10.1665).



*Letto fatto per la Nascita del Primogenito del Contestabile Colonna.
A 1663 alli 7. d' Aprile.*

2 Pietro Santi Bartoli nach Johann Paul Schor, »Letto fatto per la Nascita del Primogenito del Contestabile Colonna«, 1663. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.C. 52512

Paris zu holen, zumal Colbert voreingenommen sei.¹¹ Einige Tage später bekräftigte Bernini erneut, daß Schor in Frankreich gebraucht werde, aber wohl nicht zu bekommen sei.¹²

Obwohl die zitierten Passagen aus Chantelous Tagebuch seit langem bekannt sind, hat die Forschung erstaunlicherweise noch nie untersucht, ob Schor denn nun wirklich nach Frankreich reiste oder zumindest dort rezipiert wurde. Der vorliegende Beitrag analysiert die Frankreichkontakte des *Tedesco* und stellt die Hypothese auf, daß ein Werk Schors ein zentrales Monument der französischen Hofkunst inspirierte: Jean-Baptiste Tubys ›Char d'Apollon‹ (Abb. 1), programmatischer Blickpunkt auf der Hauptachse des Gartens von Versailles, scheint von dem spektakulären Prunkbett angeregt worden zu sein, das Johann Paul Schor 1663 für die Colonna entwarf (Abb. 2). Um diese These zu untermauern, wird in einem ersten Abschnitt die Ikonographie des Bettes entschlüsselt, während Teil 2 die Genese des ›Char d'Apollon‹ samt seiner möglichen Vorbilder bespricht und Teil 3 die Vermittlungswege zwischen Rom und Versailles skizziert, wobei auch bislang unbekanntes Arbeiten Schors für ein französisches Publikum zur Sprache kommen. Aufbauend auf diesen Erkenntnissen, wird schließlich in Abschnitt 4 die Frage diskutiert, ob der Innsbrucker an einem weiteren prominenten franko-römischen Kunstprojekt der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts beteiligt gewesen sein könnte: nämlich an den Planungen für die sogenannte ›Spanische‹ (eigentlich französische) Treppe.

1. Johann Paul Schors »Letto fatto per la Nascita del Primogenito del Contestabile Colonna«

Lorenzo Onofrio Colonna (1637–1689), der seit dem Tod seines Vaters (1659) den Ehrentitel des *Gran Contestabile del Regno di Napoli* trug, stand einem sehr alten und sehr vornehmen, aber etwas angeschlagenen römischen Adelsclan vor.¹³ Um die Position der Familie zu stärken, hatte

sein Onkel Kardinal Girolamo für ihn eine geschickte Eheverbindung in einem brisanten politischen Kontext eingefädelt: Da der 1659 geschlossene Pyrenäenfrieden 1660 durch die Hochzeit des französischen Königs mit der spanischen Infantin Maria-Theresia besiegelt werden sollte, mußte die bisherige Favoritin Ludwigs XIV. anderweitig ›versorgt‹ werden. Bei jener Favoritin handelte es sich um Maria Mancini, eine Nichte des allgewaltigen *premier ministre* Mazarin. Der gebürtige Italiener Mazarin und Kardinal Colonna, die sich aus ihrer Jugendzeit kannten,¹⁴ faßten in dieser Situation die Idee, ihre beiden Schützlinge miteinander zu vermählen. Es lag auf der Hand, daß die Colonna sich dadurch beide Supermächte zu Dank verpflichteten, was Vorteile jeder Art erhoffen ließ.¹⁵

Der Tod Kardinal Mazarins am 9. März 1661 änderte die Situation schlagartig, indem er den erhofften politischen Nutzen der Verbindung mit den Mancini annullierte. Nach kurzem Zögern blieb das Verlöbnis zwar bestehen, nahm jetzt aber mehr den von Zapperi beschriebenen Charakter eines ›umgekehrten Prostitutionsvertrags‹ an: Der Bräutigam verkaufte seine Ehre.¹⁶ Maria erhielt eine außergewöhnlich hohe Mitgift (und einen kleinen Anteil von Mazarins Erbe), was ihren geringeren Adelsrang aufzuwiegen hatte.¹⁷

Lorenzo Onofrio Colonna mußte sich wegen seiner Mesalliance einigen Spott in Rom gefallen lassen.¹⁸ Daher investierte er massiv in Repräsentationsausgaben: Die Colonna hielten sich seit jeher für die älteste und vornehmste Familie

»Lorenzo Onofrio Colonna«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 27, Rom 1982, S. 352–61 sowie insbesondere 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, S. 27–196.

¹⁴ Mazarin, damals noch Giulio Mazzarino, hatte Girolamo und Carlo Colonna in ihrer Jugend als Berater und Gesellschafter zur Seite gestanden; sein Vater Pietro Mazzarino war *maggiordomo* des Gran Contestabile Filippo Colonna gewesen. Vgl. Armando Schiavo, *Palazzo Mancini*, Palermo 1969, S. 16 f.; Gino Benzoni, »Carlo Colonna«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 27, Rom 1982, S. 282–86, hier S. 282.

¹⁵ SCHIAVO 1969 (wie Anm. 14), S. 25; Claude Dulong, *Marie Mancini. La première passion de Louis XIV*, Paris 1993, S. 48 f., 78 f., 93 f. Zum Mazarin-Mancini-Clan in Frankreich siehe auch Jean-François Dubost, *La France italienne XVIIe–XVIIIe siècle*, Mayenne 1997, S. 189 f., 421–23 sowie Elizabeth C. Goldsmith/Abby E. Zanger, »The Politics and Poetics of the Mancini Romance: Visions and Revisions of the Life of Louis XIV«, in *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, hg. v. T. F. Mayer/D. R. Woolf, Ann Arbor 1995, S. 341–72.

¹⁶ DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 93 f.; Roberto Zapperi, *Der Neid und die Macht. Die Farnese und die Aldobrandini im barocken Rom*, München 1994, S. 33.

¹⁷ SCHIAVO 1969 (wie Anm. 14), S. 40 und DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 97–100, 379, Anm. 3.

¹⁸ CELLETTI 1960 (wie Anm. 13), S. 210.

¹¹ *Ibid.*, S. 246 f. (10.10.1665). Bernini nannte als Beispiele für Schors gestalterische Fähigkeiten zunächst Kutschen und Silberwaren, kam dann aber im Gespräch über die Kuppelmalung der Kirche Val-de-Grâce auf Schor zurück, was darauf hindeutet, daß er ihn auch als Maler schätzte.

¹² *Ibid.*, S. 254 (12.10.1665).

¹³ Zur Geschichte der Familie Colonna: Angelo Coppi, *Memorie Colonnese*, Rom 1855; Prospero Colonna, *I Colonna dalle origini all'inizio del secolo XIX. Sunto di ricordi storici raccolti per cura di Prospero Colonna*, Rom 1927; Pio Paschini, *I Colonna*, Rom 1955; Vincenzo Celletti, *I Colonna Principi di Paliano*, Mailand 1960; Andreas Rehberg, »Colonna«, in *Die großen Familien Italiens*, hg. v. V. Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 171–88; Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* [Diss. Freie Universität Berlin 2000], München 2007, S. 18–54. Speziell zu Lorenzo Onofrio siehe auch Gino Benzoni,

Roms und wollten dies auch allen zeigen.¹⁹ Als 1663 der erste Sohn des Paares geboren wurde, inszenierte man das große Ereignis mit geradezu königlichem Aufwand.

Das heute nicht mehr erhaltene Prunkbett, das Johann Paul Schor aus jenem Anlaß entwarf, ist durch seine extravagante Form und materielle Kostbarkeit geradezu legendär geworden. Ein großformatiger Stich von Pietro Santi Bartoli (Abb. 2), im Auftrag der Colonna entstanden,²⁰ bezeugt die Bedeutung, die die Familie dem besagten ephemeren Kunstwerk beimaß. Angeblich nur ein einziges Mal wurde das muschelförmige, scheinbar von vier geschnitzten Hippokampen gezogene vergoldete Bett benutzt: Maria Mancini empfing darin im Mai 1663 die Gratulationen zur Geburt ihres ersten Sohnes Filippo. 1678 schrieb sie in ihren Memoiren: »La nouveauté autant que la magnificence de ce lit remplit tout le monde d'admiration.«²¹

Kaum ein Rom-Führer der Epoche versäumte es, auf das ungewöhnliche Objekt hinzuweisen.²² Auch in der modernen Literatur zum römischen Barock wird das Bett häufig erwähnt²³ – doch blieben zentrale Fragen nach den beteiligten Künstlern und nach dem zugrundeliegenden *conpetto* of-

fen. Die Zuschreibung des Entwurfes an Schor stand wegen der Beschriftung des Stiches (Abb. 2) nie in Frage;²⁴ einen Überblick über die diesbezüglichen Archivmaterialien legte allerdings erst 1997 Elena Tamburini vor,²⁵ deren Angaben 1999 von Roberto Valeriani durch die auszugsweise Transkription der Quellen ergänzt wurden.²⁶ Der Name des Kunsthandwerkers, der die schwierigsten Partien (die Pferde und Sirenen) ausführte, blieb im dunkeln, denn dem Bildschnitzer Francesco Bergamo können aufgrund der genannten Dokumente nur die dekorativen Rahmenteile (die große Muschel und die Wellen) zugeschrieben werden. Noch 2004 konstatierte Alvar González-Palacios: »Appare dunque chiaro che Bergamo intagliò solo parte di quel grande insieme: le figure di maggior impegno dovettero essere eseguite da uno scultore il cui nome per ora resta ignoto.«²⁷

Diese Lücke kann nun durch einen Blick in das *Libro mastro* der Jahre 1659 bis 1667 geschlossen werden: Dort sind ab dem 3. November 1662 alle Zahlungen für die Herstellung des Bettes gewissenhaft aufgelistet (siehe unten S. 142, Dokument I). Die Holzarbeiten schlugen mit insgesamt 1547.40 *scudi* zu Buche²⁸ – eine gigantische Summe, zumal wenn man bedenkt, daß dieser Betrag noch nicht die wohl annähernd ebenso teuren Textilien umfaßt.²⁹ Ein Freskant verdiente damals üblicherweise einen *scudo* pro Tag!³⁰

¹⁹ Vgl. Christina Strunck, »Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S. 568–77.

²⁰ Subiaco, Archivio Colonna, I.B.27, fol. 242: Am 25. Oktober 1663 erhielt »Pietro Santo Bartolo« 100 *scudi* »per intiero prezzo di una ramede di grandezza [sic] di foglio papale intagliatovi da lui il letto, fatto per la nascita del nostro principino«.

²¹ Lucien Perey, *Une Princesse Romaine au XIIe Siècle. Marie Mancini Colonna d'après des documents inédits*, Paris 1896, S. 52f.; Maria Mancini, *I dispiaceri del Cardinale*, hg. v. D. Galateria, Palermo 1991, S. 44.

²² Um nur einige Beispiele zu nennen: Pietro De' Sebastiani, *Viaggio curioso de' palazzi, e ville più notabili di Roma* [...], Rom 1683, S. 18; Pietro Rossini, *Il Mercurio Errante delle Antichità di Roma* [...], Rom 1693, S. 46f.; Johann Balthasar Klaute, *Diarium Italicum, oder Beschreibung derjenigen Reyse, welche der Durchläuchtigste Fürst und Herr, Herr Karl, Landgraf von Hessen [...] am 5. Tag Dec. st. v. Anno 1699, unterm Segen Gottes aus hiesiger Dero Fürstlicher Residenz angetreten [...]*, Kassel 1722, S. 142; Gio. P. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* [...], Rom 1725, Bd. 2, S. 420; Charles De Brosses, *Lettres familières*, hg. v. G. Cafasso/L. Norci Cagiano de Azevedo, Neapel 1991, Bd. 2, S. 732.

²³ Christina Queen of Sweden – a personality of European civilisation (Ausstellungskat.), Stockholm 1966, Kat.Nr. 949; Alvar González-Palacios, »Bernini as a Furniture Designer«, *The Burlington Magazine*, 112 (1970), S. 719–22, hier S. 720; Pearl M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, Diss. Columbia University 1975, S. 136–39; Patrick Werkner, »Johannes Paul Schor als römischer »Dekorationsingenieur««, *Alte und moderne Kunst*, 25.169 (1980), S. 20–28, hier S. 26; FUSCONI 1985 (wie Anm. 9), S. 167; FUSCONI 1986 (wie Anm. 9), S. 11; Eduard A. Safarik, *La dimora del fasto, in Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, hg. v. A. González-Palacios (Ausstellungskat.), Rom 1991, S. 25–28, hier S. 28; Elena Tamburini, »Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor«, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, hg. v. M. Fagiolo, Turin 1997, Bd. 2 (Atlante), S. 134–39, hier S. 139; Bruce

Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, S. 190f.; Roberto Valeriani, »Letto di parata della principessa Colonna«, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, hg. v. M. G. Bernardini/M. Fagiolo dell'Arco (Ausstellungskat. Rom), Mailand 1999, S. 408f.; Enrico Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Mailand 2000, S. 76–78, 92f.; Alvar González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560–1795*, Mailand 2004, S. 84f.

²⁴ Neuerdings wurde eine – rein spekulative – Zuschreibung des Bettes an Bernini persönlich vorgeschlagen: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Mailand 2002, S. 164f. Überzeugende dokumentbasierte Gegenargumente bei GONZÁLEZ-PALACIOS 2004 (wie Anm. 23), S. 84, Anm. 2.

²⁵ TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 90–92.

²⁶ VALERIANI 1999 (wie Anm. 23), S. 408f.

²⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS 2004 (wie Anm. 23), S. 84, Anm. 2.

²⁸ Zu der auf fol. 239 erscheinenden Rechnungssumme von 1339.40 *scudi* sind noch die bereits 1662 gezahlten 208 *scudi* zu addieren, die auf fol. 225 abgezogen worden waren, bevor auf fol. 239 mit einem Übertrag von 444.20 *scudi* weitergerechnet wurde.

²⁹ Zum Preis ähnlicher Prunkbetten vgl. Leandro Ozzola, »L'arte alla corte di Alessandro VII«, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 31 (1908), S. 5–91, hier S. 59 (Schor erhielt bis 1660 insgesamt 1629 *scudi* für ein päpstliches Ruhebett); 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. 305–12, hier S. 305 (1673 bekam Schor von Kardinal Flavio Chigi 1595 *scudi* für »pitture di fiori disegnate e fatte eseguire sul parato di raso del letto della stanza dell'Alcova«).

³⁰ Richard Spear, »Scrambling for Scudi: Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome«, *The Art Bulletin*, 85 (2003), S. 310–20; STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 163, Anm. 68.

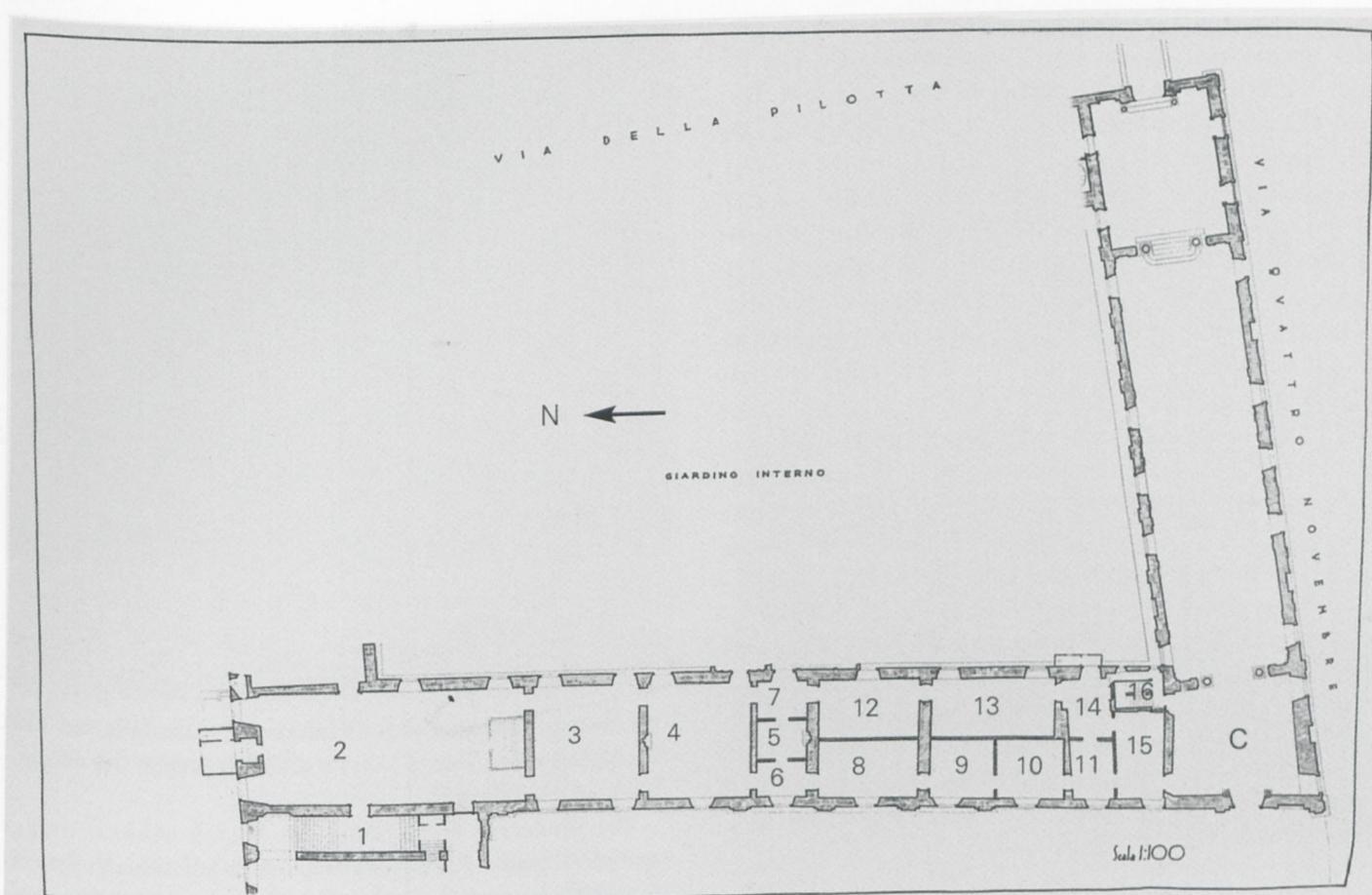
1662	
3. Nouemb. Scudi trenta m ^{te} a M ^{re} Fabia a M ^{re} Pietro Giovanetti a legname p ^o doucibus pendere nel lauoro di detta lettiera V. com ^{te}	30
St ^a 19. g ^o v ^o uenti cinque m ^{te} a Pietro sud ^o a conto de lauoro di detta lettiera V. com ^{te}	25
St ^a 25. d ^o v ^o uenti m ^{te} abud. Pietro a t. di pese legname chiodi di detta lettiera V. com ^{te}	20
St ^a 2. Dec. v ^o trinta sei m ^{te} a Sabielle Rapinech e compagni a t. delli intagli de cavalli e figure com ^{te} V. com ^{te}	30
St ^a 11. d ^o v ^o uenti cinque m ^{te} a M ^{re} Pietro Giovanetti a legname a bon t. dalle spese de legname, chiodi, et altro di spese di detta V. com ^{te}	25
St ^a 16. d ^o v ^o trenta m ^{te} a Sabielle sud ^o a t. delli intagli e figure V. com ^{te}	30
St ^a 19. d ^o v ^o quarantadue m ^{te} a Gio. Soughione p ^o prezzo di due pezzi grossi di legno p ^o intaglio di detta V. com ^{te}	14
St ^a 23. d ^o v ^o uenti uno m ^{te} a Pietro sud ^o a t. de legni, chiodi p ^o d. V. com ^{te}	20
1663 St ^a 5. Gen. v ^o vinti sette m ^{te} a Sabielle Rapinech e compagni a t. delli intagli delle figure V. com ^{te}	27
St ^a 14. d ^o v ^o dodici m ^{te} a Pietro Giovanetti a legname a conto de chiodi, legni, colla, e giornate gl'altori di d. V. com ^{te}	12
St ^a 20. d ^o v ^o trenta m ^{te} a Sabielle Rapinech a t. delli intagli V. com ^{te}	30
St ^a 30. d ^o v ^o uenti cinque m ^{te} a Pietro Giovanetti a t. com ^{te} V. com ^{te}	35

3 Übersicht über die Kosten für die Herstellung des von Johann Paul Schor entworfenen Prunkbettes. Subiaco, Archivio Colonna, I.B.27, fol. 225, Detail

Der Löwenanteil der Zahlungen (625 *scudi*) ging an den Vergolder Basilio Honofrij. Der Schreiner Pietro Giovanetti, der offenbar für die Zusammenfügung der von mehreren Bildschnitzern gelieferten Einzelteile und somit für die Konstruktion des Bettes zuständig war, wurde mit insgesamt 281,80 *scudi* (einschließlich Arbeitsmaterialien) entlohnt. Der bereits erwähnte Francesco Bergamo erhielt 225 *scudi*. In diesem Preis waren nicht nur »l'intaglio della Cocchiglia e sponde di detta [lettiera], e marina à piedi di detta« inbegriffen, sondern auch das Schnitzen von einer Wiege und von 16 »sedie« (Stühlen) sowie sonstige kleine Arbeiten. Weitere 50,60 *scudi* mussten für Materialkäufe, Schmiedearbeiten und für den Transport des Bettes veranschlagt werden, das vor dem 15. Februar 1663 in das Appartement im *piano nobile* (»di sopra«) getragen wurde.³¹ Die restlichen

365 *scudi* waren für die Bildschnitzer bestimmt, die den figuralen Schmuck des Bettes schufen. 279 *scudi* wurden an »Gabrielle Rapinech e Compagni« ausgezahlt, unter anderem »à conto delli intagli de Cavalli e figure«. Am 25. Juli 1663 bekam Rapinech die letzte Rate »per saldo delli intagli di un Cavallo, una Sirena, una tartaruca e sei puttini per detta lettiera«. Giovanni Ciampagna erhielt am selben Tag 59 *scudi* für das Schnitzen von zwei Pferden »et altro«, während Pietro Messalino am 27. Juli »per saldo di un Cavallo, una Sirena un Cucudrillo et altro« 27 *scudi* entgegen-

³¹ Siehe unten S. 141 f., Dok. I: Zahlungen von 14 *scudi* an Giovanni Toriglione, 13,20 *scudi* an Giuseppe Milone, 23,40 *scudi* an Agostino Monciotti.



- 4 Palazzo Colonna, Grundriß des piano nobile, Zustand 1679 (Rekonstruktion C. Strunck). Benennung der Räume nach dem Inventar von 1679 (Subiaco, Archivio Colonna, III.QB. Inventari 16, fol. 242–52, 311): 1 Sala; 2 Prima anticamera; 3 Seconda anticamera; 4 Terza stanza contigua alla cappella verso il cortile; 5 Quarta camera verso il cortile; 6 Quinta camera verso il cortile; 7 Sesta camera verso il cortile; 8 Settima camera verso il cortile; 9 Ottava camera verso il cortile; 10 Nona camera verso il giardino; 11 Decima camera verso il giardino; 12 Undecima camera verso il giardino; 13 Duodecima camera verso il giardino; 14 Cappella; 15 Nuova galleria sopra la stalla grande. Der westliche Anraum der Galerie (C) ist das »camerone«, wo 1663 das von Schor entworfene Prunkbett aufgestellt wurde.

nahm. Dies waren, wie eigens spezifiziert wurde, nur Restzahlungen; der Gesamtpreis der von Ciampagna bzw. Mesalino geleisteten Arbeiten betrug 140 bzw. 96 *scudi*. Wahrscheinlich handelte es sich bei den beiden genannten Bildschnitzern um Rapinechs »Compagni«, so daß ein Teil der an ihn geleisteten Zahlungen an sie weitergeflossen war. Die Identität Rapinechs, der in dem gestochen klar geschriebenen Dokument auch als »Gabriel Rapinec« oder »Rapineh« bezeichnet wird (Abb. 3), bleibt noch zu klären; da ausländische Namen von italienischen Schreibern oft »verballhornt« bzw. rein phonetisch wiedergegeben wurden, könnte sich dahinter zum Beispiel ein Landsmann Schors namens Gabriel Rabeneck oder Rappeneck verbergen.³²

Über den ursprünglichen Aufstellungskontext des Prunkbettes im *piano nobile* (»all'appartamento di sopra«) des Palazzo Colonna informiert ein weiteres Dokument, in dem ein Festdekorateur (*festarolo*) die von ihm ausgeführten Arbeiten beschreibt (siehe unten S. 144, Dokument II).³³ Daraus geht hervor, daß das Bett in einem großen Raum (»camerone«) stand, in dessen Gewölbezentrum sich ein Wappen befand, das mit einem Fries umrahmt wurde (Abb. 4, Nr. 15, C).³⁴ Außerdem wurde das gesamte Zimmer mit einem »fregio di tela dipinta« umspannt und »apparato« (hergerichtet), womit wohl der im Stich erkennbare Wandbehang aus einzelnen Stoffbah-

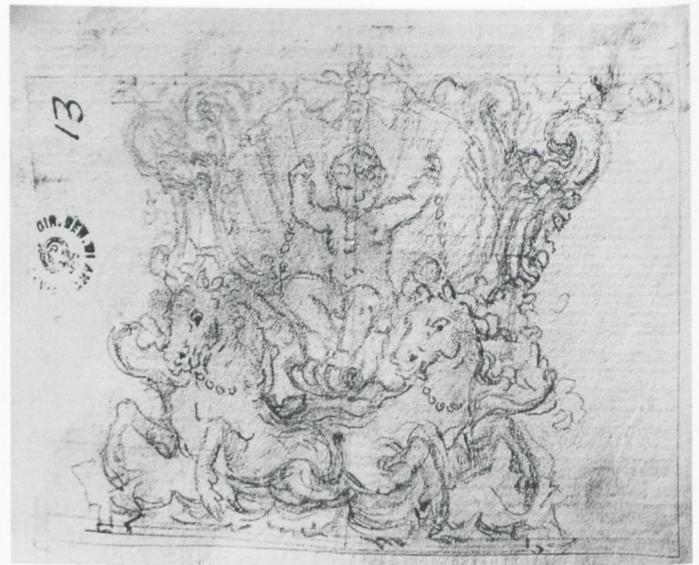
³² Leider begegnet dieser Name weder bei THIEME/BECKER und in den sonstigen einschlägigen Repertorien noch bei Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Stuttgart/Berlin/Leipzig 1927 und in den »schede Noack« (<http://digilib.biblertz.it/noack/noack.xq>).

³³ Die Arbeiten sind auf den 21.4.1663 datiert. Das auf dem Stich (Abb. 2) vermerkte Datum 7.4.1663 bezieht sich auf Filippo Colonnas Geburt; der Empfang aus Anlaß dieses Ereignisses fand erst vierzig Tage später statt: vgl. TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 90f.

³⁴ Der Ausdruck »camerone« wurde damals für den überwölbten westlichen Vorraum der noch im Bau befindlichen Galleria Colonna gebraucht: vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 146f.

nen gemeint ist (Abb. 2). Der *festarolo* dekorierte auch die acht dem »camerone« vorgelagerten Zimmer (Abb. 4, Nr. 2–9),³⁵ unter anderem mit Sirenen, traditionellen Wahrzeichen der Familie Colonna.³⁶ Die Besucher, die zu dem Empfang anlässlich von Filippo Colonnas Geburt in den Palast kamen, hatten also die gesamte lange zeremonielle Raumsequenz des *piano nobile* zu durchschreiten, bevor das Prunkbett als abschließender Höhepunkt in das Blickfeld rückte. Die Sirenen in den beiden »anticamere« sowie im Deckenfresko der »sala« (Abb. 4, Nr. 1, 2 und 3) konnten sie schon darauf einstimmen, die das Bett umgebenden Sirenen als quasi heraldische Elemente der Komposition zu verstehen.³⁷

Über die Frage, wie das Bett von den Zeitgenossen wahrgenommen und interpretiert wurde, ist bisher wenig geschrieben worden. Man gibt sich oft damit zufrieden, einen zeitgenössischen galanten Kommentar Elpidio Benedettis zu zitieren: »Si Venus eut été brune, on eut cru la voir elle-même dans sa coquille! Et il est certain que le lit de Cleopatre et d'Antoine, ni celui de Venus et d'Adonis ne pouvait égalier celui-là.«³⁸ González-Palacios folgerte daraus, der Festapparat habe auf die Geburt der Venus anspielen wollen.³⁹ Venus als Rossebändigerin wäre allerdings höchst ungewöhnlich. Wenn Venus in ihrem Wagen durch die Luft fährt, wird sie üblicherweise von Turteltaubchen gezogen,



5 Entwurf für einen Konsoltisch (?). Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Nr. 131.053

im Wasser hingegen von Delphinen.⁴⁰ Allenfalls auf eine Meergöttin wie Tethys könnte das Bett wegen der Hippokampen verweisen.⁴¹

Bei genauerer Betrachtung des Stiches (Abb. 2) drängt sich allerdings der Eindruck auf, daß es bei diesem ephemeren Monument nicht um die Glorifizierung Maria Mancinis ging, sondern darum, was die Geburt für das Haus Colonna bedeutete. Die Bildunterschrift erwähnt Maria Mancini mit keinem Wort, sondern spricht von einem »Letto fatto per la Nascita del Primogenito del Contestabile Colonna«: Demnach war der Neugeborene der eigentliche Protagonist der Inszenierung.⁴² Wenn die Abbildung Schors *invenzione* korrekt wiedergibt, dann bäumten sich die vier feurigen Pferde in alle Richtungen auf.⁴³ Offensichtlich fehlt noch die starke

³⁵ Die Eintragungen am Schluß von Dok. II (siehe unten S. 143) betreffen das Abräumen (»sparare«) der Dekorationen nach dem Fest. Daraus geht hervor, daß neben dem »camerone«, das das Bett enthielt, sechs »stanze« und zwei »anticamere« ausgestattet worden waren. Dies korrespondiert mit der damaligen Gestalt des *piano nobile*, wie sie aus zahlreichen Dokumenten rekonstruiert werden konnte: vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 102–05.

³⁶ Zur Bedeutung der Sirenen für die Colonna-Ikonographie vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 214 f. und Taf. 14; siehe auch Anm. 55.

³⁷ Daß mit den »anticamere« die beiden Räume Nr. 2 und 3 gemeint sein müssen, kann aus ihrer Lage am Eingang des Appartements und aus ihrer Größe (die sie von den restlichen »stanze« unterscheidet), abgeleitet werden. Auch in anderen Dokumenten derselben Zeit bezieht sich der Ausdruck »anticamere« stets auf jene beiden Räume: vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 104, 114 f. Zu den Sirenen im Deckenfresko der *sala grande* vgl. *ibid.*, S. 73 f. und Taf. 14 d.

³⁸ TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 55, 413. Ähnlich äußerte sich Jahrzehnte später ein prominenter schwedischer Besucher: *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traictè dela decoration interieure* 1717, hg. v. P. Waddy, Stockholm 2002, S. 248.

³⁹ *Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, hg. v. A. González-Palacios (Ausstellungskat.), Rom 1991, S. 154. Ebenso Stefanie Walker, »The Artistic Sources and Development of Roman Baroque Decorative Arts«, in *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, S. 2–19, hier S. 9 bzw. Stefanie Walker, »Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor«, *Konsthistorisk tidskrift*, 72 (2003), S. 103–12, hier S. 106.

⁴⁰ Ein von Delphinen gezogener »Carro di Venere« z. B. bei Pier Virgilio Begni Redona/Giovanni Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia

1978, S. 112; David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, London 1996, S. 58; DE LA GORCE 1997 (wie Anm. 3), S. 83, Nr. 73. Eine »venereische Galatea« mit einem vor ihren Wagen gespannten Delphin bei Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, S. 331–33.

⁴¹ Vgl. die Tethys-Darstellung in Vasaris *Sala degli Elementi* des Palazzo Vecchio: Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Florenz 1980, S. 69, Kat. Nr. 18; Ugo Muccini/Alessandro Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Florenz 1991, S. 51, 60.

⁴² Interessanterweise spricht das von Jorge Fernández-Santos im vorliegenden Band publizierte Inventar der Schor-Werkstatt von 1679 nicht etwa von einem Bett Maria Mancinis, sondern von dem »Letto del Contestabile« – was sich in diesem Fall auf den Auftraggeber und nicht auf den Adressaten der Ikonographie beziehen dürfte (Inv. Nr. 93). Siehe auch oben Anm. 20.

⁴³ Ein Bericht Tessins von 1688 bezeugt geringfügige Abweichungen des Originals vom Stich (oder möglicherweise spätere Veränderungen): »[...] Dass inwendige bett wahr nicht rundt, wie eine muschel, wie es



6 »Ortus Solis Gallici«, Nachstich einer Münze zum Andenken an die Geburt Ludwigs XIV.

Hand, die die Quadriga zu lenken verstünde. Die Sirenen zäumen die Rosse gerade auf; sie legen ihnen Perlschnüre als Zügel an. Zwei Putten schweben nun mit ebensolchen Perlschnüren über dem Bett herab: Dies wirkt wie eine Anspielung auf die Aufgaben des Erstgeborenen, dem hier sozusagen die Zügel in die Wiege gelegt werden, mit denen er dereinst die Führung des Hauses übernehmen soll.

Eine Zeichnung des römischen Gabinetto delle Stampe (Abb. 5) zeigt in spielerischer Form etwas Ähnliches: ein Kind in einem Muschelwagen, das mit Zügeln aus Perlschnüren ein Pferdegespann im Zaum hält.⁴⁴ Eine wesentlich ernsthaftere Variante des Themas begegnet auf einer Medaille, die die Geburt Ludwigs XIV. als »ortus solis gallici« verherrlicht, d.h. als Aufgang der gallischen Sonne

dass kupferstyck vorstelt, sondern wahr ablenigt wie ein ordinaire bett im ecken, undt rundt herumb wahr es concertiret undt erhoben mit solchen extremiteten wie an der muschel vom dossier.« *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, hg. v. M. Laine/B. Magnusson, Stockholm 2002, S. 311.

⁴⁴ Inv.Nr. I3I.053. Gertrude Aurenhammer, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1958, S. 107, Kat.Nr. B 83 folgt der traditionellen Zuschreibung an Schor und interpretiert das Blatt als »Entwurf zur Dekoration eines Prunkwagens (Brunnens?)«. Fusconi 1986 (wie Anm. 9), S. 74 spricht hingegen von einem »Fries« und klassifiziert das Blatt als anonyme Arbeit des späten 17. Jahrhunderts. Am oberen Rand der Zeichnung scheint eine Tischplatte angedeutet zu sein, was das Objekt als einen Konsoltisch ausweisen könnte. Die prominente Biene dürfte auf einen Barberini-Auftrag hindeuten – möglicherweise ebenfalls im Zusammenhang einer Geburt?



7 Dominique Barrière nach Antonio Giorgetti, Feuerwerk zur Geburt des spanischen Thronfolgers, Rom 1662

(Abb. 6).⁴⁵ Der als nacktes Baby wiedergegebene Thronfolger lenkt eine auf Wolken schwebende Quadriga – den Sonnenwagen, wie die Inschrift und die rahmenden Sternzeichen andeuten. Der zukünftige König wird mit Apoll bzw. mit der Sonne assoziiert, von der alles auf der Erde abhängt. Der Dauphin besitzt schon bei seiner Geburt die Fähigkeit, das nobelste Gestirn auf rechtem Kurs zu halten, ist also zum Regieren prädestiniert. Die Geburt, bei der er das Licht der Welt erblickt hat, wird mit einem Sonnenaufgang bzw. mit dem Anbruch einer neuen Ära verglichen.

Jene Medaille entstand zwar erst lange nach dem kosmisch überhöhten Ereignis,⁴⁶ doch war die Geburt Ludwigs XIV. schon 1638 durch ein allegorisches Feuerwerk als Sonnen-

⁴⁵ Ernst H. Kantorowicz, »Oriens Augusti – Lever du Roi«, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), S. 117–77, hier S. 168, Abb. 45 a und b.

⁴⁶ Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt a.M. 1995, S. 268–70.



8 Giovanni Giorgi nach Giacomo Torelli, Bühnenbild für »Il Bellerofonte«, Venedig 1642, Detail

aufgang gefeiert worden.⁴⁷ Maria Mancini, die ehemalige Geliebte des »Sonnenkönigs«, war über die königliche Symbolsprache sicher bestens informiert (zumal 1656 eigens zu Ehren ihrer Schwester Olympia in Paris Ritterspiele abgehalten worden waren, bei denen sich Ludwig XIV. als Sonne

mit der Devise »ne più ne par« präsentiert hatte).⁴⁸ Der römischen Öffentlichkeit war die solchermaßen »absolutistische« Sonnensymbolik ebenfalls gut vertraut, denn 1662 hatten in Rom prächtige Feste anlässlich der Geburt des französischen sowie des spanischen Thronfolgers stattgefunden, bei denen Sonnenaufgänge jeweils eine wichtige Rolle spielten. Die »macchina pirotecnica« zu Ehren des er-

⁴⁷ Vgl. Émile Magne, *Les Fêtes en Europe au XVIIe Siècle*, Paris 1930, S. 286; Maurizio Fagiolo dell'Arco/Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bd. 1, Rom 1977, S. 108f.

⁴⁸ Marie-Christine Moine, *Les fêtes à la Cour du Roi Soleil 1653-1715*, Paris 1984, S. 22f., 221.



9 Johann Friedrich Greuter nach Pietro da Cortona, »Trionfo di Marcantonio Colonna«, Thesenblatt des Vincenzo Centurione, 1633

sten Sohnes von Ludwig XIV. war unter anderem mit dem Emblem einer aufgehenden Sonne geschmückt, während im zweiten Register des Apparats, quasi als Warnung, Apollons Sohn Phaethon dargestellt war, der den Sonnenwagen nicht zu lenken vermocht hatte.⁴⁹ Apoll persönlich steuerte hingegen die Quadriga bei dem Feuerwerk, das zur Feier des spanischen Thronerben Don Carlos veranstaltet wurde (Abb. 7).⁵⁰ Ein ephemeres Fassadengemälde an der spanischen Nationalkirche San Giacomo schilderte zudem den Sonnenaufgang ungewöhnlicherweise als Auftauchen des Sonnenwagens aus dem Wasser: »un gran quadro [...] nel quale scoprivasi Il luminoso Sole, che sopra maestoso carro assiso tirato da quattro cavalli compariva su l'orizzonte del mare«.⁵¹

Johann Paul Schor wird sich die genannten Festapparate sehr genau angesehen haben, zumal er selbst an der Gestaltung der Feiern für den französischen Dauphin beteiligt war.⁵² Das Bett, das er ein Jahr später für die Colonna entwarf, verrät den Wunsch des Auftraggebers, an die königliche Sonnensymbolik anzuknüpfen. Schon die komplette Vergoldung der Schnitzereien und der golddurchwirkte Baldachin wiesen den Betrachter darauf hin, daß das Bett den Sonnenwagen darstellen sollte.⁵³ Wie eine Beschreibung Tessins impliziert, waren die vorderen Pferde höher als die hinteren, was eventuell das allmähliche Hervortreten aus den geschnitzten Wellen visualisierte.⁵⁴

⁵² Ibid., S. 407.

⁵³ Zu Vergoldung und Baldachin: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 91; LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 43), S. 311. Zum goldenen Sonnenwagen vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Buch II, Vers 107f.

⁵⁴ LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 43), S. 311: »die oberste hare von vorderen linckeren pferde, seijndt mans högde von der erde«. Saffariks Vermutung, die Pferde unter einer Konsole im Sommerapparte-

⁴⁹ *Relatione dell'Allegrezze e Feste Fatte in Roma Per la Nascita Del Del-fino* (Rom, Biblioteca Corsiniana, C.C.C.D.2, Nr. 32), fol. 255 v f.; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom 1997, S. 412–14.

⁵⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 418 f.

⁵¹ Ibid., S. 416.

Die rahmenden Sirenen, die eigentlich nichts mit der Apollo-Ikonographie zu tun haben, wurden deswegen in die Komposition eingefügt, weil sie seit alters her eine Art Erkennungszeichen der Familie Colonna sind. In dieser Eigenschaft finden sie sich in den Colonna-Palästen allenthalben.⁵⁵ Ebenso wie die Fische, das Wappenzeichen der Mancini, begegnen auch die Sirenen in einem Gedicht des Colonna-Hofdichters Giovanni Lotti, das er anlässlich der ersten Nutzung des Bettes verfaßte.⁵⁶ Lotti schrieb, Sirenen und Fische freuten sich über den Aufgang einer »neuen Sonne«, und assoziierte dabei den Stammhalter mit dem Zentralgestirn, das aus dem Meer aufsteigt. Deutlicher war der *concetto* von Schors spektakulärer Erfindung kaum zu erklären:

»Nato sol per illustrare
De' suoi raggi il Cielo, e' il Mondo,
Con trionfo il più giocondo
Nuovo Sol spunta dal Mare.
[...]
Al felice spuntar del Sole novello,
Guizzan di vezzo i PESCI in MAR sì bello,
E le patrie Sirene
Fan di liete armonie sonar l'arene.«⁵⁷

Die Anknüpfung an die königliche Sonnensymbolik, die durch Maria Mancinis frühere Bindung an Ludwig XIV. eine gewisse pikante Note besitzt, wirkt aus heutiger Sicht sehr gewagt. Ein im Archivio Colonna verwahrter Traktat bestätigt jedoch, daß die römische Adelsfamilie sich tatsächlich dem französischen König ebenbürtig wühlte. Der Text, der den Beweis zu führen

ment des Palazzo Colonna stammten von besagtem Bett, kann daher nicht zutreffen: Eduard A. Safarik, *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Guida*, Rom 1998, S. 10, Abb. 7.

⁵⁵ Eduard A. Safarik, *Palazzo Colonna. Con i contributi di Maria Grazia Picozzi e Roberto Valeriani*, Rom 1999, S. 44–46. Siehe oben Anm. 36 und 37.

⁵⁶ Die Überschrift, die dem Gedicht beigegeben wurde, erläutert nicht nur den Anlaß seiner Entstehung, sondern auch die heraldischen Allusionen: »Nella nascita del Signor Principe Colonna dagl'Eccellentiss. Genitori Maria Mancini, e Laurentio Colonna. I Signori Mancini han nell'Arme i Pesci, come i Signori Colonesi le Sirene. Per Musica«. Aus *Poesie del Sig. Giovanni Lotti. Consagrate all'Eccellentissimo Principe D. Lorenzo Colonna, Vicerè, e Gran Contestabile Del Regno di Napoli, & c.*, in *Poesie latine, e toscane del Sig. Giovanni Lotti, date in luce da Ambrogio Lancellotti Suo Nipote* [...], Rom 1688, S. 78f. In der Einleitung des posthum erschienenen Bandes weist der Herausgeber darauf hin, daß Lotti die Söhne Lorenzo Onofrio Colonnas erzogen habe. Zu Lotti siehe auch TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 39, 86, 89, 92, 97f., 139, 144, 163, 178, 184, Anm. 12.

⁵⁷ LOTTI 1688 (wie Anm. 56), S. 78f.; vgl. STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 180f.

⁵⁸ Wie Könige seien auch die Colonna nur von Gott als Herrscher eingesetzt und keinem weltlichen Machthaber gegenüber verpflichtet (auch dem Papst nicht): »godono tali Principi due prerogative da Rè, l'una di restituire la fama, legittimare i Bastardi, e nobilitare gli Ignobili, l'altra

sucht, daß die Colonna souveräne Herrscher und als solche Königen gleich seien, leitet die Macht der Colonna allein von Gott ab und parallelisiert dabei ihre Gottesunmittelbarkeit direkt mit derjenigen des französischen Königs.⁵⁸ Um diese Ebenbürtigkeit bzw. die soziale Spitzenstellung der Familie anschaulich zu machen, wurde der Palazzo Colonna mit einem umfangreichen apollinischen Dekorationsprogramm ausgestattet – wohl in bewußter Konkurrenz zu Versailles.⁵⁹

Auch wenn das Konzept, das hinter Schors innovativem Prunkbett stand, klar aus der Gedankenwelt der französischen Herrscherselbstdarstellung kam, gab es für die Form des Objekts keine unmittelbaren französischen Vorbilder. Obwohl in der Antike gelegentlich das Auftauchen des Sonnenwagens aus dem Wasser geschildert worden war,⁶⁰ blieb diese Tradition in Frankreich ohne Nachfolge: Apolls Gespann wurde dort stets auf Wolken und nicht im Wasser präsentiert.⁶¹ Schor ließ sich offenbar von dem bereits erwähnten ephemeren Gemälde an der Fassade von San Giacomo degli Spagnuoli inspirieren, das 1662 den Sonnengott samt seiner Quadriga aus dem Wasser auftauchend gezeigt hatte. Diese Art der Darstellung besaß aus der Sicht des Innsbruckers wohl auch praktische Vorteile – denn so brauchte man nur die Hälfte der Pferde zu schnitzen.

Neben Anregungen aus dem Festwesen scheint Schor zudem seine Bühnenerfahrung in den Entwurf eingebracht zu

di non esser debitori per tanta dignità fuorche à Dio, mentre dalla sola Divina Maestà si chiamano gratificati, e solo per la Dio gratia Principi, e pure in tutti gli altri Regni, e Regioni di Christianità, et precisamente in Francia et Inghilterra non solo à Principi, ma à gli stessi figliuoli de Rè sarebbe delitto di Maestà lesa l'intitolarsi con tal conditione.« *Il Principe Duca di Paliano. Et facere, & pati fortia Romanum est, ovvero La Baronia Liberata* (Subiaco, Archivio Colonna, Miscell. II.A.12, S. 7f.)

⁵⁹ STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 88–118, speziell S. 88–90.

⁶⁰ KANTOROWICZ 1963 (wie Anm. 45), S. 121, Abb. 9 und 11; Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1963, Bd. 1, Nr. 1053; Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven/London 1993, S. 229, Abb. 130; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich/München 1988, Bd. IV/1, S. 601f. (Nr. 122, 132, 134–36, 139, 144), S. 615f. (Nr. 343, 350–52, 355) und Bd. IV/2, Taf. 370, 379.

⁶¹ Laut Joly ist Tubys 1668 begonnener »Char d'Apollon« der erste aus dem Wasser auftauchende Sonnenwagen der französischen Kunstgeschichte. Agnès Joly, »Le Roi-Soleil, histoire d'une image«, *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 38.4 (1936), S. 213–35. Mehr dazu unten, S. 108–120, speziell S. 119.

⁶² BJURSTRÖM 1961 (wie Anm. 7), S. 59, 61, 161, 167; *Il Luogo Teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi* (Ausstellungskat. Florenz), Mailand 1975, S. 129f., Kat. Nr. 8.59; FAGIOLO DELL'ARCO/CARANDINI 1977 (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 95; Iain Fenlon, »Lepanto: Le arti della celebrazione nella Venezia del Rinascimento«, in *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del rinascimento a Venezia*, hg. v. V. Branca/C. Ossola, Florenz 1991, S. 373–406, hier Abb. 56; MILESI 2000 (wie in Anm. 7), S. 95–99, 101 (Abb. 2). Bühnenwagen der genannten Art inspirierten wohl auch einen Bernini oder dessen Kreis zugeschriebenen Brunnenentwurf (Abb. 20), der möglicherweise ebenfalls von Schor rezipiert wurde: siehe dazu unten Anm. 105.



10 Guido Reni, ›L'Aurora‹ (Die morgendliche Ausfahrt Apolls auf dem Sonnenwagen), Deckenfresko im Mittelsaal des Casino Rospigliosi-Pallavicini in Rom, 1614

haben. Auf ähnlichen dreidimensionalen, von Hippokampen gezogenen Muschelwagen hatte üblicherweise Neptun seinen Auftritt (Abb. 8).⁶² Pietro da Cortona vergegenwärtigte Marcantonio Colonna 1633 auf einem solchen Gefährt als ›neuen Neptun‹ bzw. Herrscher über die Meere (Abb. 9) – eine Anspielung auf dessen bedeutenden Seesieg bei Lepanto.⁶³ Da Lorenzo Onofrio Colonnas Erstgeborenem 1663 der Wunsch mitgegeben wurde, er möge als Türken-sieger dem Seehelden Marcantonio nacheifern,⁶⁴ mochten manche Betrachter in Schors Prunkbett auch die Staatskarosse eines ›neuen Neptun‹ erblicken.

Die ›Leerstelle‹ im Zentrum der Inszenierung erlaubte wohl ganz bewußt verschiedene Interpretationen. Da die aufwendigen Schnitzereien schon geraume Zeit vor der Geburt in Auftrag gegeben wurden,⁶⁵ mußte die Ikonographie des Bettes zwangsläufig für mehrere Deutungen offenbleiben, denn es hätte ja auch ein Mädchen zur Welt kommen können. Vermutlich um sich in diesem Fall nicht der Lächerlichkeit auszusetzen, wurde die maskuline Apollo-Ikonographie etwas verunklärt, indem die Sonnenrosse zu Hippo-

kampen (mit Flossen an den Hufen) mutierten. Dies hätte es ermöglicht, das Bett einfach *alla femminile* als Triumph der Colonna-Sirene zu deklarieren. Sobald der Stammhalter geboren war, konnte jedoch die Idee des Sonnenaufgangs bzw. die apollinische Bedeutungsebene durch das zitierte Gedicht Giovanni Lottis in den Vordergrund gerückt werden.

Daß eine apollinische Interpretation des Prunkmöbels intendiert war, belegt auch sein späterer Aufstellungskontext. Nachdem Maria Mancini in dem Bett die Gratulationen zur Geburt ihres ersten Sohnes entgegengenommen hatte, wurde das Prachtstück in das Casino dell'Aurora gebracht,⁶⁶ das direkt hinter dem Palazzo Colonna liegt und damals (zusammen mit dem ehemaligen Palast Mazarins) Marias Bruder Philippe gehörte.⁶⁷ Ein Inventar von 1664 dokumentiert

⁶³ Pietro da Cortona e il disegno, hg. v. S. Prosperi Valenti Rodinò (Ausstellungskat. Rom), Mailand 1997, S. 182; Louise Rice, »Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print«, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997*, hg. v. C. L. Frommel/S. Schütze, Martellago 1998, S. 189-200, hier S. 195-97.

⁶⁴ Domenico de Sanctis, *Al Signor Principe Filippo Alessandro Colonna Per la sua nascita Sonetto* (Subiaco, Archivio Colonna, Miscell. II. A. 17, vol. XXVII, fol. 297).

⁶⁵ Siehe unten S. 141 f., Dok. I (Zahlungen ab 3. 11. 1662).

⁶⁶ Eduard A. Safarik/Cinzia Pujia (Hg.), *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795* (The Provenance Index del Getty Art History Information Program, Inventari Italiani, Bd. 2), München u. a. 1996, S. 98. Der dort geäußerten Ansicht, das Bett sei schon im Frühjahr 1663 für den Empfang zur Geburt von Filippo Colonna im Casino dell'Aurora plaziert worden, ist nicht zuzustimmen, da der besagte Empfang im *piano nobile* des Palazzo Colonna stattfand (vgl. Anhang, Dok. I und II). Anschließend scheint das Bett kurzfristig in der *guardarobba* eingelagert worden zu sein, bevor es spätestens 1664 seinen Weg in das Casino fand: siehe STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 100.

⁶⁷ Philippe (Filippo) Mancini hatte den 1641 durch Kardinal Mazarin erworbenen Palast 1661 geerbt. Bis zur Vollendung seines 25. Lebensjahrs (26. 5. 1666) stand Philippes römisches Erbe allerdings unter der Verwaltung von Kardinal Mancini (während der französische Teil des Erbes von Colbert verwaltet wurde: siehe unten Anm. 160). Kardinal Mancini scheint bis zu seinem Tod (28. 6. 1672) unter anderem in dem Palast auf dem Quirinal gewohnt zu haben; doch ist es wahrscheinlich,

das Bett im zentralen *salone* jenes Casinos.⁶⁸ Es stand also genau unter dem berühmten Fresko Guido Renis, das den Anbruch einer neuen Ära durch den personifizierten Sonnenaufgang symbolisierte (Abb. 10).⁶⁹ Die Werke Schors und Renis konnten als zwei Phasen derselben Handlung aufeinander bezogen werden: Zunächst steigt der Sonnenwagen dreidimensional aus dem Meer auf, dann zieht er, begleitet von Aurora und den Horen, ruhig am Himmel seine Bahn.

Ab ca. 1669 wurde das Bett in einem neugestalteten Alkovenzimmer des Palazzo Colonna präsentiert.⁷⁰ Auch dort unterstrich der Kontext die solare Ikonographie des Objektes: Einem Inventar von 1679 zufolge überfing »un parato di tafettà giallo [...] dipinto a paesi e figure« das Bett, zu dem »otto angiolini« gehörten. Wie der Baldachin war auch die Decke des Raumes in der Sonnenfarbe Gelb gehalten. Vier große bemalte Spiegel schmückten die Wände und potenzierten den apollinischen Glanz.⁷¹

In den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts kam die Idee auf, Schors Prunkbett in der Galleria Colonna »wiederzuverwenden«: Man plante damals nachweislich, es auf dem erhöhten Podium am Ende der Galerie zu plazieren, optisch eingefasst von einer »sonnenhaften« gelben Marmordekoration. Diese Konstellation, für die es in Italien keinerlei Vorbild gab, war wiederum klar vom französischen Zeremoni-

ell angeregt: In Frankreich galt nämlich ein Prunkbett als Äquivalent eines Thrones, und Throne wurden dort gerne am Kopfende von Galerien aufgestellt.⁷² Die dermaßen hochoffizielle Einbindung des Bettes in den wichtigsten Repräsentationsraum des Palazzo Colonna bekräftigt, daß man die Ikonographie des Objektes als herrscherlich (apollinisch) interpretierte. Wenn sich das Programm – wie bisher von der Forschung vermutet – auf Maria Mancini bezogen hätte, dann wäre man nie auf die Idee gekommen, das Bett in die Galerie zu holen, zumal Maria ihren Mann 1672 unter schmachvollsten Umständen verlassen und das Paar sich nach langen Querelen 1681 definitiv getrennt hatte.

Das anhaltende Interesse der Colonna an Schors Meisterwerk bezeugt, wie eindrucksvoll und wichtig dieses Objekt war. Schors Leistung bestand darin, ein polyvalentes, innovatives Schaustück geschaffen zu haben, das im Kunsthandwerk jener Zeit nicht seinesgleichen besaß. Der *Tedesco* übertrug den Muschelwagen aus der Sphäre des Theaters in die repräsentative Welt des Palastes und gab ihm dort als Möbelstück permanente Form. Durch die komplette Vergoldung und den riesigen, golddurchwirkten Baldachin verlieh er dem Objekt höfische Würde und legte zugleich eine apollinische Interpretation des Ensembles nahe. Das Transitorische, Ephemere des Theaterrequisits wurde in ein monumentales Tableau überführt. Die Putten, die mit Perlschnüren (Zügel) zum künftigen Familienoberhaupt hinabzuschweben schienen, luden diese Inszenierung mit herrscherlicher Bedeutung auf. Wohl angeregt durch das ephemere Gemälde, das er 1662 an der Fassade von San Giacomo degli Spagnuoli gesehen hatte, und sicherlich auf expliziten Wunsch seines statusbewußten Auftraggebers interpretierte Schor die Geburt des Colonna-Stammhalters als einen Sonnenaufgang – und war dabei meines Wissens der erste, der das Aufsteigen des Sonnenwagens aus dem Wasser als monumentale dreidimensionale Installation veranschaulichte.

2. Jean-Baptiste Tubys »Char d'Apollon«

Am 13. Mai 1668 erhielt Jean-Baptiste Tuby die erste Zahlung für den »Char d'Apollon« (Abb. 1), der vor dem 14. August 1670 nach Versailles gebracht und dort komplett vergoldet wurde, woraufhin er ab 1672 den strahlenden Mittelpunkt des sogenannten Bassin d'Apollon bildete.⁷³

daß Philippe während seiner häufigen Romaufenthalte (siehe dazu unten Anm. 144) ebenfalls dort Quartier nahm. Vgl. Ermete Rossi, »Roma Ignorata«, *Roma*, 16 (1938), S. 80–82, hier S. 80; Ermete Rossi, »Roma Ignorata«, *Roma*, 19 (1941), S. 206; Howard Hibbard, »Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 23 (1964), S. 163–92, hier S. 164; SCHIAVO 1969 (wie Anm. 14), S. 40, 50, 52, 77, 121, 221; Franco Borsi, *Il Palazzo della Consulta*, Rom 1975, S. 271 f.; Luigi Lotti, *Il Palazzo Pallavicini*, Rom 1978, S. 78; DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 144 f.; Daniela Di Castro/Anna Maria Pedrocchi/Patricia Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Rom 2000, S. 222 f.; Patricia Waddy, »Tessin's Rome«, *Konsthistorisk tidskrift*, 72 (2003), S. 113–23, hier S. 119.

⁶⁸ SAFARIK/PUJIA 1996 (wie Anm. 66), S. 98; DI CASTRO/PEDROCCHI/WADDY 2000 (wie Anm. 67), S. 271.

⁶⁹ Zu diesem Fresko siehe Ralph Ubl, »Guido Renis »Aurora«. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal«, *Jahrbuch des kunsthistorischen Museums Wien*, 1 (1999), S. 209–41.

⁷⁰ Zur Neugestaltung des Alkovenzimmers in den Jahren 1668–1669 siehe STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 99–102. Da der Palazzo Colonna zwischen 1664 und 1679 nicht inventarisiert wurde, läßt sich das Meerwesen-Bett erstmals im Inventar von 1679 zweifelsfrei im besagten Alkoven nachweisen. Schon eine Palastbeschreibung von 1670 lokalisiert das Bett allerdings »im hintersten Zimmer« des Appartements, was mit der Lage jenes Alkovens übereinstimmt (Marquis de Belbeuf, zitiert bei Luise Roß, *Die Colonna. Bilder aus Roms Vergangenheit*, Leipzig 1912, S. 474).

⁷¹ Subiaco, Archivio Colonna, III.QB.16, fol. 282 f. Die Spiegel sind identisch mit denjenigen, die heute in der Galleria Colonna hängen: vgl. Eduard Alexander Safarik/Gabriello Milantoni, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, Rom 1981, S. 86f.

⁷² STRUNCK 1998 (wie Anm. 19), S. 573 f.; STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 314–26.

⁷³ Alfred Marie, *Naissance de Versailles. Le Château – les Jardins*, Bd. 1, Paris 1968, S. 165, 167 f.; Gerold Weber, *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500*, Worms 1985, S. 274.



11 Pierre Aveline, Das Bassin du Dragon im Park von Versailles

An überaus zentraler Stelle (am Übergang zwischen der Hauptachse des Gartens und dem Grand Canal) plazierte, kam Tubys Skulptur hohe programmatische Bedeutung zu: Der Sonnengott auf seiner Quadriga sollte als *alter ego* Ludwigs XIV. verstanden werden, der sich – einzigartig und mächtig wie die Sonne – am Morgen zu neuen, die Welt erleuchtenden Taten aufschwingt.⁷⁴

Manche Autoren gehen davon aus, daß das apollinische Programm, das den gesamten Park von Versailles durchzieht, bereits Ende 1664 oder Anfang 1665 von der *Petite Académie* ausgearbeitet wurde,⁷⁵ doch gibt es dafür keine

eindeutigen Belege.⁷⁶ Wie Weber gezeigt hat, spielte die Apollothematik in den vor 1668 ausgeführten Brunnen kaum eine Rolle. Vielmehr besaßen diese eher verspielten Charakter: In den Rechnungen erscheinen zum Beispiel ein Amor auf einem Schwan, ein Metalldelphin, ein Amorbrunnen mit schnäbelnden Tauben.⁷⁷ Vor 1668 wurden ferner das Bassin de la Sirène und das Bassin du Dragon gestaltet, zwei zentrierte Kompositionen, die niedliche Putti auf Delphinen rund um eine nicht sonderlich prominente Haupt-

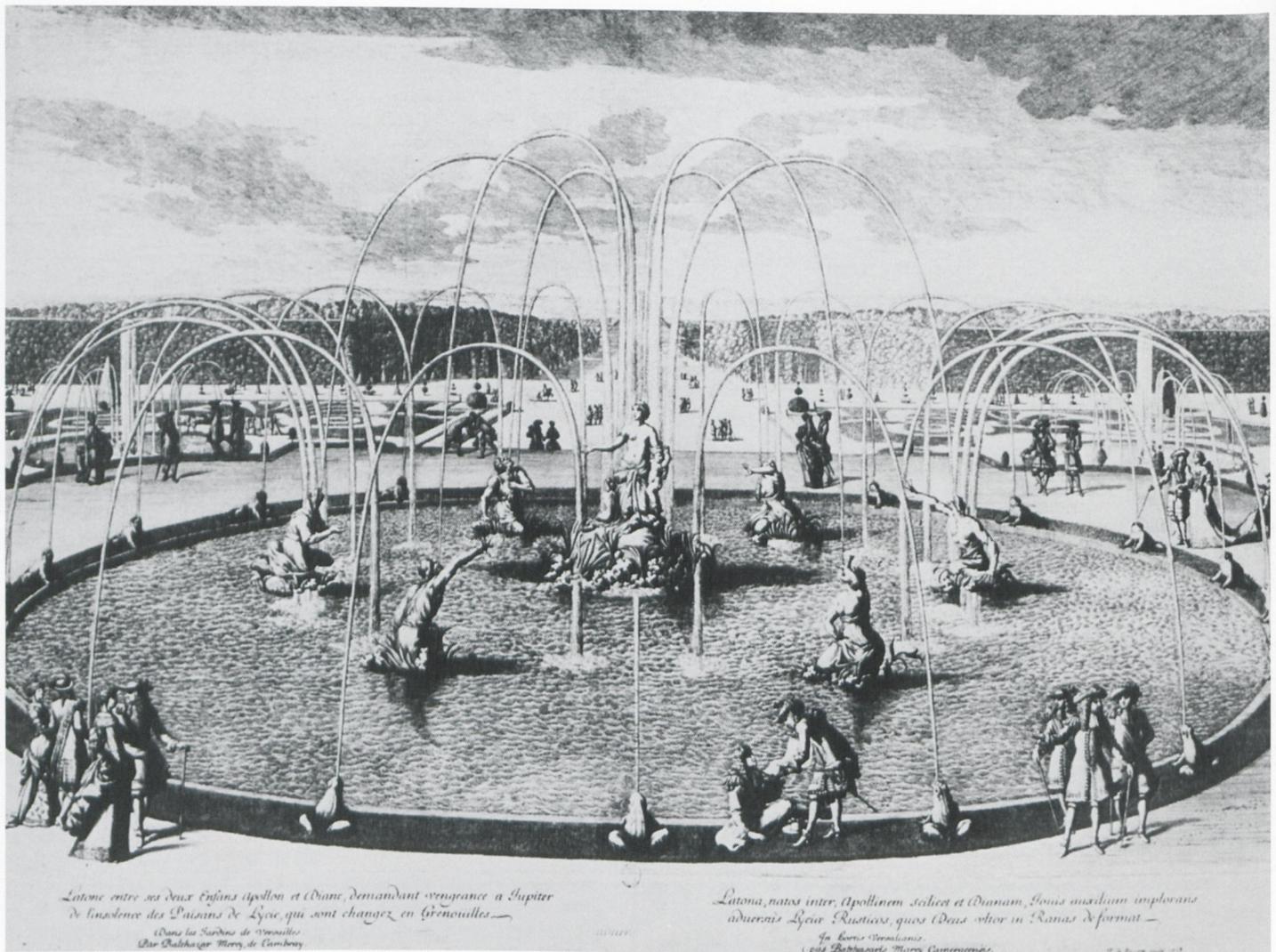
⁷⁴ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 118f.; Robert W. Berger, *In the garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV.*, Washington D. C. 1985, S. 23f. Siehe auch Kevin Orlin Johnson, »Il n'y a plus de Pyrénées: The iconography of the first Versailles of Louis XIV«, *Gazette des Beaux-arts*, 97 (1981), S. 29–40, hier S. 33–37; Pierre-André Lablaude, *Die Gärten von Versailles*, Worms 1995, S. 33–74.

⁷⁵ Liliane Lange, »La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV«, *Art de France*, 1 (1961), S. 133–48, hier S. 139f.; Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der*

Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, München 2000, S. 507. Vorsichtiger äußern sich BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 22f. und Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du Roi*, Paris 1999, S. 52.

⁷⁶ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 104–06. Die apollinische Durchgestaltung der Interieurs begann in Versailles erst deutlich später: vgl. BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 67f.

⁷⁷ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 105. Zu dieser »Verspieltheit« der frühen Gartenskulpturen siehe auch Gérard Sabatier, »Versailles, un imaginaire politique«, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome* (1984), Rom 1985, S. 295–324, hier S. 312.



12 Pierre Le Pautre, Der Latonabrunnen im Park von Versailles

gruppe anordneten. Der von Putten erlegte Drache verwies zwar schon auf Apollons Sieg über die Pythonschlange, was politische Assoziationen erlaubte, doch blieb dies immer noch im Bereich des Spielerischen, Tändelnden (Abb. 11).⁷⁸

Die ab 1668 realisierte Allée d'Eau reihte Schalenbrunnen aneinander, deren Sockel jeweils drei tanzende Amoretten bildeten.⁷⁹ Zugleich befanden sich um 1670 die Fontaine de la Couronne und der Pyramidenbrunnen in Arbeit, zwei hochgradig ornamentale Werke ohne erzählende Kom-

ponente.⁸⁰ Das zentrierte Kompositionsprinzip, das diese Brunnen ebenso wie die erwähnte Sirenen- bzw. Drachentfontäne charakterisierte, kehrte außerdem an der Fontaine de Latone (Abb. 12) wieder.⁸¹ Die abgezirkelte, symmetrisch-dekorative Anordnung der Figuren und Frösche in konzentrischen Kreisen ließ dabei die Dramatik des Geschehens, das einen Passus aus Ovids *Metamorphosen* illustriert, in den Hintergrund treten.

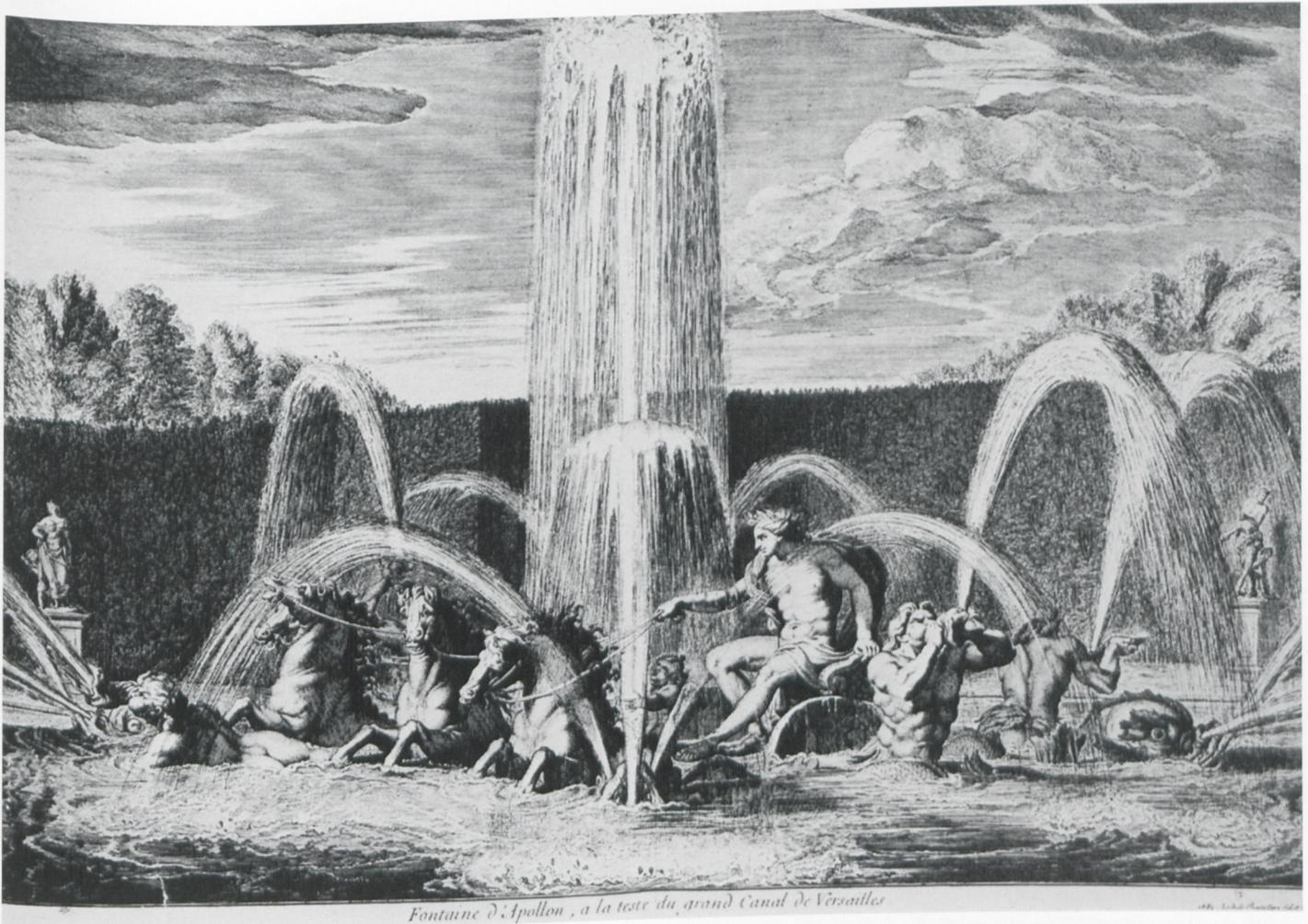
Der Latonabrunnen, ebenso wie der ›Char d'Apollon‹ 1668 begonnen und wie dieser auf den Sonnenmythos bezogen, markiert als Pendant zum Apollobrunnen den zwei-

⁷⁸ Thomas Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy. Art and Patronage in the Early Reign of Louis XIV. With a Catalogue Raisonné*, Diss. Columbia University 1983, S. 39f.; WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 107, 280f., 283; BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 25; François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue*, Bd. 3, Oxford/London 1987, S. 41f., Abb. 15.

⁷⁹ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 10–12, 282f., Abb. 4, 5.

⁸⁰ Ibid., S. 281f., Abb. 149, 151, 283.

⁸¹ Abb. 12 gibt das ursprüngliche Aussehen der Latonafontäne wieder (vor der 1687–1689 erfolgten pyramidalen Aufsockelung der Figuren): vgl. WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 273f.; Aufnahmen des aktuellen Zustands bei Pascal Lobgeois/Jacques de Givry, *Versailles. Les Grandes Eaux, Les Loges-en-Josas* 2000, S. 114–19.



Fontaine d'Apollon, à la tête du grand Canal de Versailles

13 L. de Châtillon, Ansicht der Apollofontäne in Versailles

ten programmatischen Blickpunkt auf der Hauptachse des Parks. Gerade der Vergleich dieser beiden Werke (Abb. 1, 12, 13) macht deutlich, wie wenig die Apollofontäne mit den sonstigen Brunnenanlagen in Versailles zu tun hat.⁸² Sie wirkt nicht nur monumentaler, sondern auch wesentlich dynamischer. Sie ruht nicht in sich selbst, sondern besitzt durch die Fahrtrichtung des Sonnenwagens einen dramatischen Bewegungsimpuls. Der Latonabrunnen sucht durch die Multiplizierung der dekorativen Formen zu gefallen, während die Apollofontäne durch die Konzentration auf nur ein theatralisches Motiv wesentlich effektvoller ist.

Als Entwerfer beider Brunnenanlagen gilt traditionell Charles Le Brun. Während aber die meisten Arbeiten in Versailles gut dokumentiert sind, haben sich für die Apollofontäne keine Vorzeichnungen erhalten,⁸³ so daß die Zuschrei-

bung hypothetisch bleiben muß. Ist es wirklich vorstellbar, daß derselbe Mann im selben Jahr zwei dermaßen grundverschiedene Projekte erdachte?

Charles Le Brun bewältigte seine vielfältigen Aufgaben als führender Hofkünstler, indem er sich immer wieder von italienischen Kunstwerken inspirieren ließ. In seinen Gemälden verarbeitete er unter anderem Anregungen von Correggio, Annibale Carracci und Pietro da Cortona.⁸⁴ Wie nicht

zurückgeht (S. 274). Berger verweist auf eine wohl für das Deckenbild der Galerie d'Apollon bestimmte Zeichnung Le Bruns von ca. 1663, die Apolls Wagen auf Wolken zeigt: BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 23 und Abb. 38.

⁸⁴ So greift etwa Le Bruns ›Anbetung der Hirten‹ auf Correggios Dresdener ›Notte‹ zurück, sein ›Gekreuzigter‹ läßt sich stilistisch mit Annibale Carraccis Londoner ›Pietà‹ vergleichen, während ›Le passage du Granique‹ auf Giulio Romanos ›Konstantinsschlacht‹ basiert. Siehe Michel Gareau, *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, Paris 1992, S. 148f., 158f., 208f. Für seine monumentalen Kompositionen ließ Le Brun sich gern von Pietro da Cortona inspirieren. Das gilt für

⁸² Siehe auch die Aufnahmen bei LOBGEAIS/DE GIVRY 2000 (wie Anm. 81), S. 132–35.

⁸³ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 108, Anm. 168. Weber akzeptiert jedoch die traditionelle Zuschreibung an Le Brun, die auf Nivelon



14 Sogenannter ›Ares Ludovisi‹, Rom, Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano

anders zu erwarten, schöpften auch die Entwürfe, die er den Hofbildhauern zur Ausführung übergab,⁸⁵ aus demselben Formenrepertoire, das er sich während seiner ›Lehr- und Wanderjahre‹ in Italien angeeignet hatte.⁸⁶ So recurriert

die ›Alexanderserie‹ ebenso wie etwa für die Deckenbilder in Vaux-le-Vicomte und Versailles: vgl. Jennifer Montagu, »The Early Ceiling Decorations of Charles Le Brun«, *The Burlington Magazine*, 150 (1963), S. 395–408, hier S. 396, 399, 402, 405; Pietro da Cortona, *il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica* (Ausstellungskat. Rom), Mailand 1997, S. 116 (vgl. GAREAU 1992, S. 214f.); Alain Mérot, »Temple des Muses, Palais du Soleil: les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte«, in *Les Années Fouquet. Politique, Société, Vie Artistique et Culturelle dans les années 1650*, hg. v. C. Grell/K. Maletke/K. Oepen, Münster u. a. 2001, S. 111–23, hier S. 114–23. Zu den ›cortonesken‹ Malereien in Versailles siehe unten Anm. 126.

⁸⁵ Wie der Vergleich von Vorzeichnungen und ausgeführten Skulpturen zeigt, besaßen die Bildhauer relativ große Gestaltungsfreiheit: vgl. Jennifer Montagu, »Charles Le Brun and his Sculptors: A Reconsideration in the Light of Some Newly Identified Drawings«, *Burlington Magazine*, 118 (1976), S. 88–94.

⁸⁶ Zu Le Bruns Italienreise siehe u. a. Anthony Blunt, »The early work of Charles Le Brun«, *The Burlington Magazine*, 85 (1944), S. 165–73 und 186–94; Stéphane Loire, »Charles Le Brun à Rome (1642–1645): Les dessins d'après l'antique«, *Gazette des beaux-arts*, 136 (2000), S. 73–102.

etwa die Zentralgruppe des Latonabrunnens auf ein wohl zwischen 1642 und 1645 in Rom abgezeichnetes Vorbild, eine Skulptur gleichen Themas von Domenico Pieratti.⁸⁷

Die Versailles-Forschung hat schon seit langem erkannt, daß die Apollofontäne nicht auf frühere französische Brunnen zurückgeführt werden kann. Es wurden daher verschiedene italienische Vorbilder namhaft gemacht, zumal der ausführende Künstler, Jean-Baptiste Tuby, aus Italien stammte.⁸⁸ Aus dem klassizistisch geprägten Blickwinkel der französischen Kunstgeschichte hat man für den ›Apoll‹ einen lupenrein klassischen Stammbaum konstruiert, der in der Antike mit dem ›Ares Ludovisi‹ beginnt (Abb. 14).⁸⁹ Die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Figuren besteht vor allem in der Beinhaltung und in der Präsenz eines Puttos, der dem jeweiligen Protagonisten zu Füßen sitzt (Abb. 13). Das nächste Glied in der klassizistischen Ahnenreihe bildet Guido Renis berühmter ›Apoll‹ (Abb. 10), der möglicherweise durch einen seitenverkehrten Stich rezipiert wurde, da der ›Apoll‹ in Versailles spiegelbildlich auf das Urbild reagiert (Abb. 1, 13).⁹⁰ Renis Protagonist schwebt zwar auf Wolken und wird von Horen begleitet, die seine Beine verdecken, aber immerhin die Haltung des Oberkörpers weist durchaus enge Parallelen zur Apollofontäne auf. In beiden Fällen lenkt Apoll die Quadriga mit vorgelehntem Oberkörper und weit ausgestrecktem Arm, während er den anderen Arm leicht nach hinten abgewinkelt auf den Wagenrand stützt. Ähnlich ist ferner der Mantel, der sich hinter Apollons Rücken bauscht.

Nur konsequent führte die französische Forschung den Stammbaum des ›Apoll‹ schließlich bis zu Poussin, dem

⁸⁷ Robert W. Berger, »A source for the Latona group at Versailles«, *Gazette des Beaux-Arts*, 119 (1992), S. 145–48.

⁸⁸ Tuby, dessen Vater 1631–1632 als Kunstschreiner für Taddeo Barberini tätig gewesen zu sein scheint, ist erstmals 1660 dokumentarisch in Paris verbürgt; 1663 wurde er dort in die Akademie aufgenommen und 1672 eingebürgert: vgl. J. J. Guiffrey, »Lettres de Naturalisation accordées à des artistes étrangers pour leur permettre de s'établir en France (1612–1699)«, *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, S. 222–62, hier S. 250; Stanislas Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française sous le Règne de Louis XIV*, Paris 1906, S. 472–78; Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle*, Montpellier 1980, S. 142, 149, Anm. 39; SOUCHAL 1987 (wie Anm. 78), Bd. 3, S. 328–64. Siehe auch E. Miller, »Manuscrit de Claude Nivelon sur Le Brun«, *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (1863), S. 201–14, hier S. 208.

⁸⁹ *Louis XIV. Manière de montrer le Jardins de Versailles*, hg. v. S. Hoog, Paris 1982, S. 69; *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, hg. v. A. Giuliano (Ausstellungskat. Rom), Venedig 1992, S. 28, 33, 74–83; *Les jardins de Le Nôtre à Versailles. Plans de Jean Chaufourier*, hg. v. P. Arizzoli-Clémentel, Paris 2000, S. 101.

⁹⁰ HOOG 1982 (wie Anm. 89), S. 69; WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 108, Anm. 168; BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 23; SOUCHAL 1987 (wie Anm. 78), Bd. 3, S. 332; ARIZZOLI-CLÉMENTEL 2000 (wie Anm. 89), S. 101.



15 Nicolas Poussin, ›Triumph des Neptun‹. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, George W. Elkins Collection

Hauptexponenten des französischen Klassizismus, fort. Sein etwa 1635–1636 entstandener ›Triumph des Neptun‹ (Abb. 15),⁹¹ der verschiedentlich mit der Apollfontäne in Verbindung gebracht wurde,⁹² besitzt jedoch nur minimale Übereinstimmungen mit dieser: Neptun sitzt nicht auf einem Wagen, sondern steht in einer Muschel, halbwegs auf dem Rücken seiner Pferde. Weder der Gesichtstyp des bärtigen Meergotts noch seine Körperhaltung finden Entsprechungen in der Apollfontäne, die auch in der Gesamtkomposition ganz anders wirkt.

Poussin, der von 1624 bis zu seinem Tod fast ununterbrochen in Rom lebte, war sicherlich mit der Tradition italienischer Neptundarstellungen gut vertraut.⁹³ Bereits im

16. Jahrhundert hatte man zudem in Italien versucht, dieses Thema aus der Malerei in die Brunnenkunst zu übersetzen. Neptun erschien dabei teils als isolierte Standfigur, teils in Begleitung seiner Pferde.⁹⁴ Frühe Beispiele wie etwa Montorsolis Neptunbrunnen in Messina oder Ammannatis Neptunbrunnen vor dem Palazzo Vecchio in Florenz sind von einer realistischen Wiedergabe der Quadriga allerdings noch weit entfernt, da die Pferde nur ›Anhängsel‹ eines architektonischen Sockels bilden.⁹⁵ Taddeo Carlones 1599 begonnener ›Neptun‹ in Genua (Abb. 16), der in einer Muschel quasi auf dem Rücken seiner Pferde balanciert, steht hingegen Poussins

⁹¹ Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, Bd. 1, S. 120f.

⁹² HOOG 1982 (wie Anm. 89), S. 69; Jean-François Carric, *Versailles. Le Jardin des Statues*, Paris 2001, S. 75.

⁹³ Um nur einige Beispiele für zweidimensionale Darstellungen von Neptunwagen zu nennen: Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscheralegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms 1985, Abb. 69, 71–73, 76–79, 82; Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genua 1986, Abb. 84, 143, 144, 145, 146; Irving Lavin, »Bologna è una grande intrecciatura di eresie: Il Nettuno di Giambologna al crocevia«, in *Il Luogo ed il Ruolo della Città di Bologna tra Europa Continentale e Mediterranea. Atti del Colloquio C.I.H.A.* 1990, hg. v. G. Perini, Bologna 1992, S. 7–44, hier Abb. 20; Oreste Ferrari/Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Bd. 2, Neapel 1992, S. 675, Abb. 508; DERNIE 1996 (wie Anm. 40), S. 82, 111; Marcus Kiefer, »Michelangelo riformato: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San

Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim/Zürich/New York 2000, Abb. 40; Friedrich Polleroß, »Rector Marius or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune«, in *Wege zum Mythos*, hg. v. L. Freedman/G. Huber-Rebenich, Berlin 2001, S. 107–21, hier Abb. 1; Christina Strunck, »Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano. Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani«, in *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano, dalla Storia al Restauro*, hg. v. A. Bureca, Rom 2003, S. 147–92, hier S. 185.

⁹⁴ Arduino Colasanti, *Le Fontane d'Italia*, Mailand/Rom 1926, Taf. 57, 84, 86, 112, 156, 204. Weitere Neptunstatuen bei John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, Bd. 1, S. 119 und Abb. 160 sowie Bd. 2, Abb. 113, 131.

⁹⁵ COLASANTI 1926 (wie Anm. 94), Taf. 112; Sheila ffolliott, *Civic Sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina*, Ann Arbor, Michigan 1984, S. 139–77; Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 107–10; Stefan Morét, *Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento*, Oberhausen 2003, S. 52–61, 104–22, 179–251.



16 Taddeo Carlone, Neptunbrunnen.
Genua, Palazzo del Principe (Doria)

Triumphbild so nahe, daß er als Inspirationsquelle für das Gemälde in Frage kommt. Anders als später in Versailles fährt das Gespann jedoch nicht direkt durch die Fluten, sondern ist hoch über den Wasserspiegel hinausgehoben; die Pferde sind wie in Florenz und Messina noch einem Sockel zugeordnet.⁹⁶ Diese architektonische Brunnenform, die sowohl in der Platzierung der Figuren (über dem Wasserspiegel aufgesockelt) als auch in deren Proportionierung (Hippokampen als zu klein geratenes Attribut Neptuns) eine ›realistische‹, erzählende

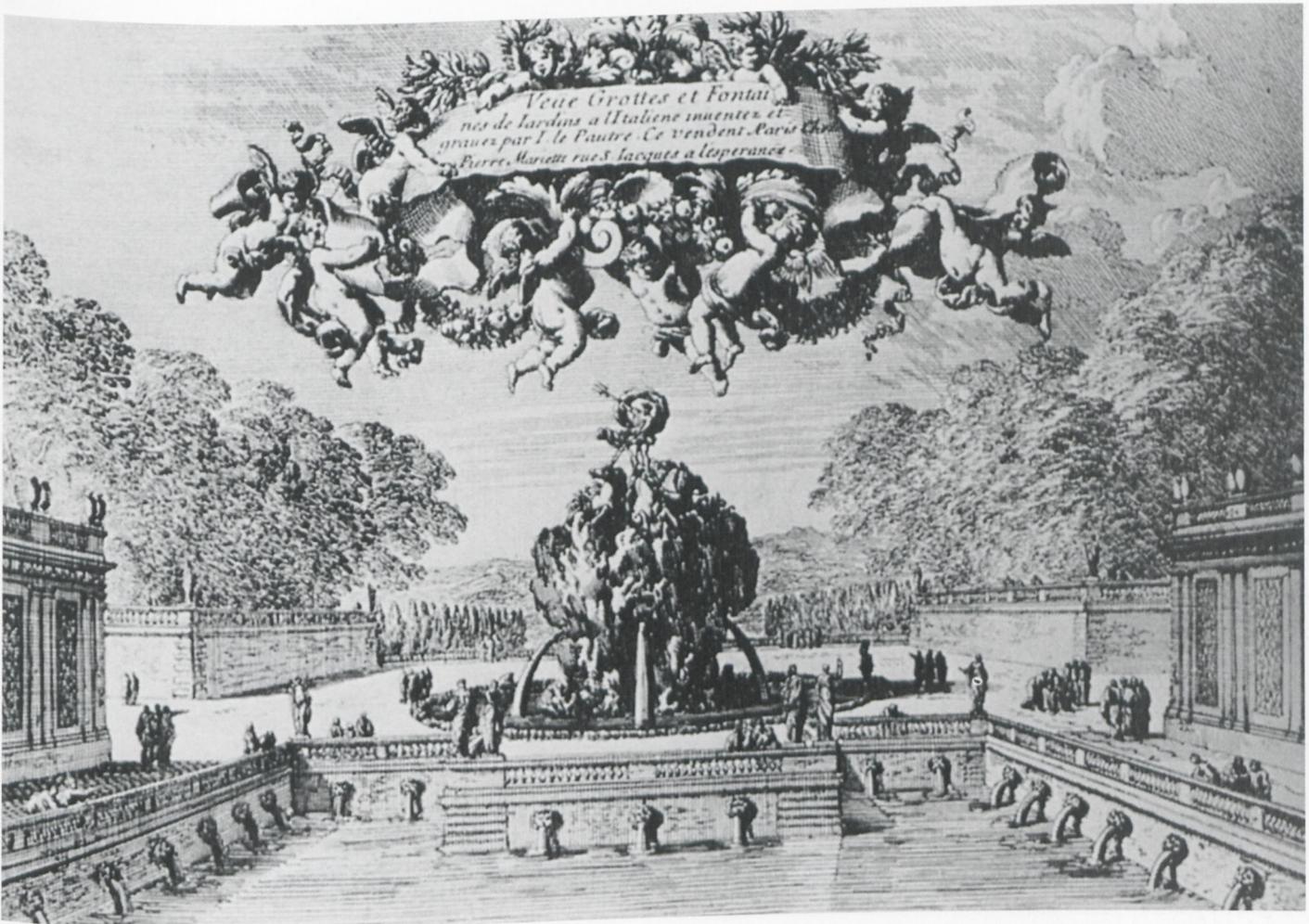
⁹⁶ COLASANTI 1926 (wie Anm. 94), Taf. 156; Matteo Marangoni, *I Carloni*, Florenz 1925, S. 10f., 27; Luciano Rebuffo, *Fontane di Genova*, Genua 1969, S. 8, 22, 26, 107f.; Lauro Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genua 1987, S. 115–19, 123, Anm. 12.

Wiedergabe der Meeresfahrt vermeidet, ist im 17. Jahrhundert vielfach variiert worden, etwa von Lepautre (Abb. 17),⁹⁷ Le Brun (Abb. 18)⁹⁸ und Foggini.⁹⁹

⁹⁷ Jörg Garms, »Brunnen in der Graphik Le Pautres«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 24 (1971), S. 107–22, hier Abb. 137, 140, 142, 150; WEBER 1985 (wie Anm. 73), Abb. 100, 102, 103; Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle. Tome 12: Jean Lepautre (deuxième partie)*, Paris 1999, Nr. 1155, 1163, 1190, 1209, 1219.

⁹⁸ Gerold Weber, »Charles Le Brun's ›Recueil de divers desseins de fontaines‹«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32 (1981), S. 151–81, hier S. 152 (Datierung vor 1674), 155 (Abb. 4).

⁹⁹ Lucia Monaci, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652–1725)*, Florenz 1977, Kat. Nr. 33 (Abb. 32).



17 Jean Lepautre, Titelblatt der Stichserie ›Grottes et fontaines de jardins à l'italienne‹

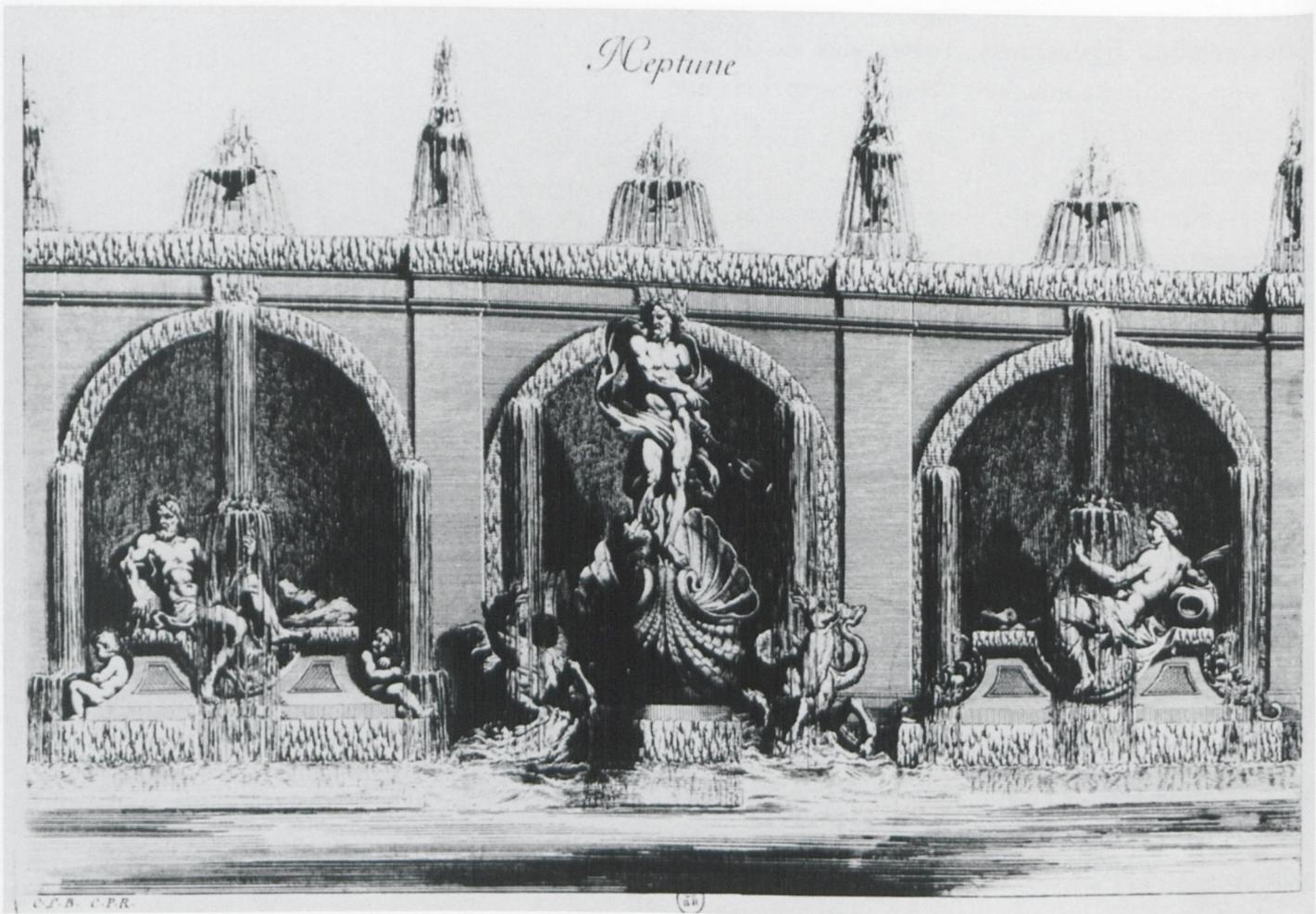
Im Unterschied zu solchen Objekten gehört die Apollofontäne in Versailles dem wesentlich selteneren Typus der ›schwimmenden Gruppe‹ an. Als einzige frühere Verwirklichung eines vergleichbaren Motivs in der französischen Brunnenkunst führt Weber eine einst in Bagnolet befindliche zerstörte ›Amphitrite‹ an.¹⁰⁰ Ob dieses 1633–1634 entstandene Werk jedoch wirklich als schwimmende Gruppe gebildet war, ist keineswegs gesichert. Ein Vertragstext ordnet

der Meergöttin zwar vier entsprechend proportionierte Hippokampen zu, deren Zügel sie zu halten habe, doch verrät die einzige bekannte Zeichnung des Objekts nichts über die Relation zwischen den einzelnen Elementen der Komposition (Abb. 19).¹⁰¹ Da Amphitrite auf einer sehr flachen Muschel steht, ist es nur schwer vorstellbar, wie diese realistisch im Wasser gelegen haben soll; man kann sie sich genausogut auf dem Rücken der Pferde und das Ganze als Bekrönung ei-

¹⁰⁰ WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 38–40. In Italien ist die ›schwimmende Gruppe‹ übrigens nicht minder rar. Weber verweist nur auf einen Neptunbrunnen der Villa d'Este, der eventuell als ›schwimmende Gruppe‹ konzipiert, aber nie fertiggestellt wurde. Dieses Werk dürfte in Frankreich – wenn überhaupt – durch Dupéracs Stich von 1573 rezipiert worden sein, auf dem die betreffende Gruppe allerdings bloß winzig klein zu erkennen ist: WEBER 1981 (wie Anm. 98), S. 160; WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 38 und Abb. 44, Nr. 28. Vgl. David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, S. 17, 21, 145; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, München 1966, S. 50f., Abb. 10–12. Die noch in Tivoli befindlichen Fragmente des ›Neptun‹ lassen auf eine Kolossalfigur schließen, die nur schwer als realistische ›schwimmende Gruppe‹ zu komplettieren gewesen wäre, da in jenem Fall auch die Pferde beträchtliche Ausmaße er-

reicht haben müßten. Es wäre zu erwägen, ob wie bei Ammannatis bzw. Montorsolis Neptunbrunnen kleiner dimensionierte Pferde einem Sockel zugeordnet werden sollten. DERNIE 1996 (wie Anm. 40), S. 48, vermutet in dem Stich ein Phantasiegebilde Dupéracs und meint, die Skulptur sei nicht für einen Brunnen, sondern »for a nearby location on the boundary wall« bestimmt gewesen.

¹⁰¹ Pierre Chaleix, »L'activité de Pierre II Biard«, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973, S. 93–120, hier S. 95f., 108f.; die ausführlichste Beschreibung des Objektes auf S. 109: »une figure d'une Amphitrite de dix pieds de hauteur estant dans une coquille un poisson dessous ses pieds estant traînée par quatre chevaux marins de la grandeur à proportion de lad figure«. Zur Zeichnung siehe Pierre Chaleix, »Un Dessin retrouvé d'après l'›Amphitrite‹ de Pierre II Biard«, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1974, S. 25 f.



18 Charles Le Brun, Projekt für einen Neptunbrunnen aus dem »Recueil de divers desseins de fontaines«

nes architektonischen Unterbaus denken, wie dies etwa in zahlreichen Entwürfen Lepautres der Fall ist (Abb. 17).¹⁰²

Eine undatierte römische Zeichnung, die aus dem Bernini-Umkreis stammen könnte, zeigt einen thronenden Neptun auf einem von Hippokampen gezogenen Gefährt (Abb. 20) – wohl ein Projekt für eine »schwimmende« Brunnenfigur, da im Vordergrund die Umfassungsmauer eines Wasserbeckens anskizziert zu sein scheint.¹⁰³ Die Neptunwagen des Fest- und Theaterwesens, die letztlich hinter einem solchen Ent-

wurf stehen, waren auf französischen ebenso wie auf italienischen Bühnen zu bewundern,¹⁰⁴ so daß man eine parallele Entwicklung in Frankreich durchaus vermuten darf. Allerdings ist unklar, wann in Frankreich erstmals solche schwimmenden Brunnengruppen projiziert wurden und welche Rolle dabei der potentielle Bernini-Entwurf gespielt haben könnte. Jener Entwurf (Abb. 20) scheint in Rom durchaus bekannt gewesen zu sein, da er dort künstlerische Nachfolge fand.¹⁰⁵ Es ist nicht ausgeschlossen, daß mit ihm

¹⁰² Siehe oben Anm. 97.

¹⁰³ FRASCHETTI 1900 (wie Anm. 2), S. 127–36, brachte das Blatt mit Berninis Arbeiten an der Fontana di Trevi in Verbindung, was eine Datierung um 1640 impliziert. Darin folgte ihm Roberto Pane, *Bernini architetto*, Venedig 1953, S. 57–59; skeptisch hingegen Hermann Voss, »Berninis Fontänen«, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 31 (1910), S. 99–129, hier S. 127 und Armando Schiavo, *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Rom 1956, S. 142f. Pinto erwähnt die betreffende Zeichnung nicht: »none of Bernini's drawings for the fountain has been identified« (John A. Pinto, *The Trevi Fountain*, New Haven/London 1986, S. 45f.). Wie bereits Brauer und Wittkower klarstellten, handelt es sich bei dem von Frascchetti publizierten Blatt zweifellos nicht

um ein Original Berninis; es wäre allerdings zu fragen, ob hier eine Kopistenhand ein Bernini-Projekt (für einen bislang unklaren Bestimmungsort) überlieferte. Vgl. Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Bd. 1, Berlin 1931, S. 147, Anm. 7.

¹⁰⁴ Als Vermittler agierte insbesondere Giacomo Torelli, der in beiden Ländern tätig war. So verwundert es nicht, daß der Neptunwagen aus »Il Bellerofonte« (Venedig 1642; siehe Abb. 8) 1654 in ganz ähnlicher Form in Paris wiederbegegnete: MILESI 2000 (wie in Anm. 7), S. 267–70, 273 (Abb. 4), 278 (Abb. 11 und 12).

¹⁰⁵ Ein zunächst Schor, dann Ciro Ferri zugeschriebener Kutschenentwurf variiert das Zentralmotiv von »Berninis« Neptunbrunnen: vgl. *Italienische Handzeichnungen des Barock. Aus den Beständen des Kupfer-*



19 Anonymer Zeichner (Frankreich, 17. Jh.), Studie nach der ›Amphitrite‹ von Pierre II Biard in Bagnolet. London, Privatbesitz

auch zwei Stiche des auf Arbeiten »à l'italienne« spezialisierten Jean Lepautre zusammenhängen: ein undatiertes Brunnenentwurf (Abb. 21)¹⁰⁶ sowie eine Neptun-Vignette von 1665 (Abb. 22), bei der es sich allerdings nicht um ein Brunnenprojekt handelt, sondern um die allegorische Vergegenwärtigung des Elements Wasser (als Frontispiz eines Buches über die Gartenkunst).¹⁰⁷

stichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf (Ausstellungskat.), Düsseldorf 1964, Kat. Nr. 151, Taf. 9; EHRlich 1975 (wie Anm. 23), S. 476; Giulia Fusconi, »Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni«, *Antologia di Belle Arti*, n.s., 21–22 (1984), S. 80–97, hier S. 89, Anm. 25. Die Linie, die von dem ›Bernini-Entwurf über Schor, Ferri und Passarini bis zur schließlich realisierten Fontana di Trevi führt, wäre andernorts noch nachzuzeichnen.

¹⁰⁶ GARMS 1971 (wie Anm. 97), S. 110f. und Abb. 139; PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 63–65, Nr. 1210 aus der Serie *Grottes et fontaines de jardins à l'italienne*. Weitere ausdrücklich »à l'italienne« oder »à la romaine« betitelte Entwürfe Lepautres bzw. Nachstiche römischer Kunstwerke ibid., S. 29–46, 48–50, 86–96, 102–05, 128–33, 136–41, 162–68, 172–74, 179–81, 189–92, 196f., 209–12, 220–22, 224–27, 229f., 240–42, 245f., 252–60, 274–78, 286–90, 314–16.



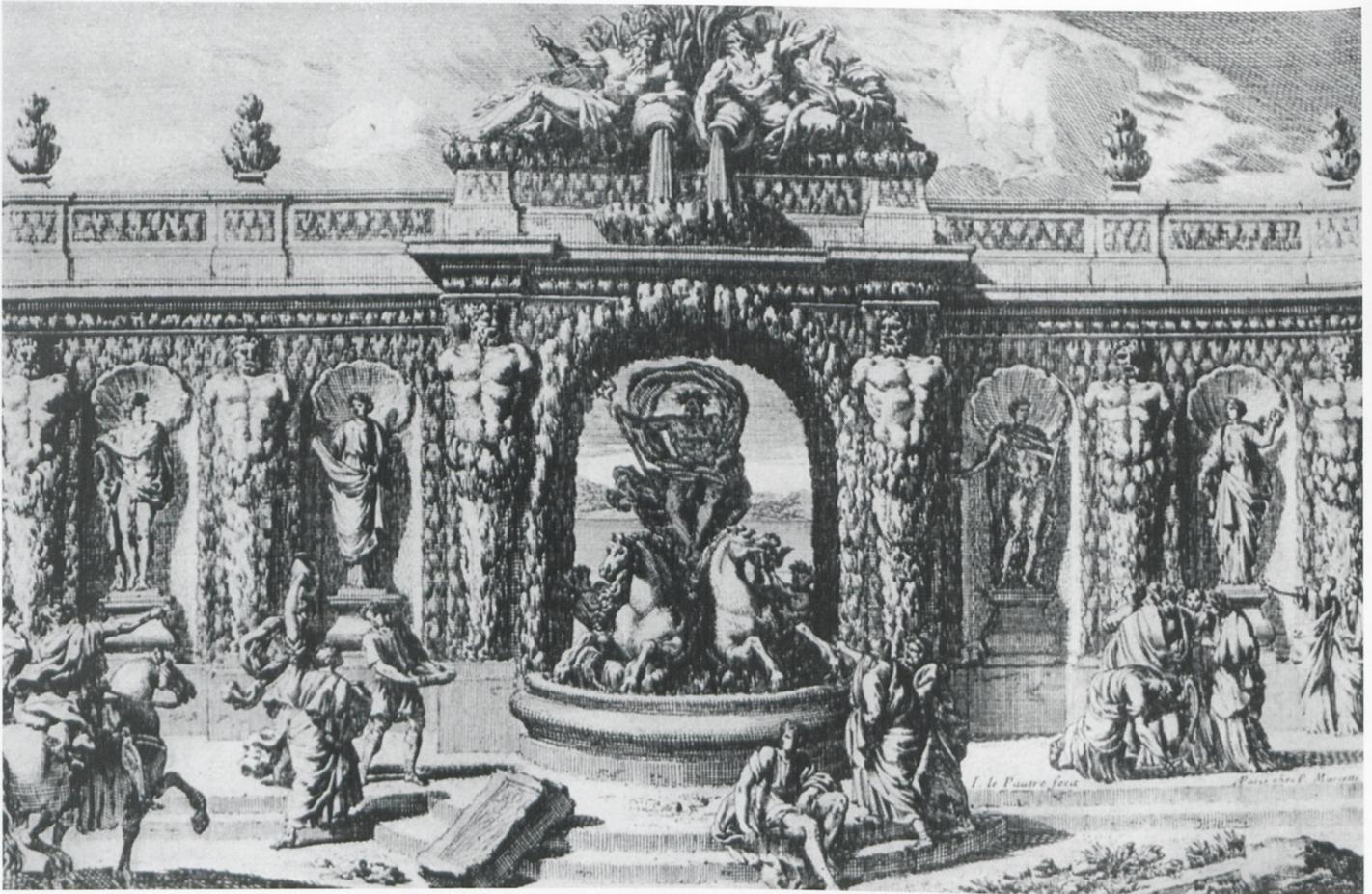
20 Umkreis von Gianlorenzo Bernini (?), Studie für einen Neptunbrunnen. Rom, Privatbesitz

Charles Le Bruns Entwurf für einen als schwimmende Gruppe gestalteten Neptunbrunnen (Abb. 23) blieb unausgeführt und ist daher schwierig zu datieren. Das Blatt wurde nicht in die ca. 1686 von Le Brun veröffentlichte Stichsammlung *Recueil de divers desseins de fontaines* aufgenommen, sondern war möglicherweise für einen nie realisierten Nachfolgeband bestimmt.¹⁰⁸ Auch wenn etliche der im *Recueil* versammelten Projekte aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammen und laut Weber einzelne Ideen noch älteren Ursprungs sein könnten,¹⁰⁹ ist es doch

¹⁰⁷ Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle. Tome 11: Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre (première partie)*, Paris 1993, S. 348, Nr. 983. Jener Stich steht durchaus auch Poussins ›Triumph des Neptun‹ nahe (Abb. 15), doch erinnert die sitzende (nicht stehende) Pose von Lepautres ›Neptun‹ sowie das sich hinter ihm bauschende Tuch eher an den ›Bernini-Entwurf.

¹⁰⁸ WEBER 1981 (wie Anm. 98), S. 151f., 160, 174–77; WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 77, Anm. 25. Noch zu klären bleibt der Zusammenhang dieses Blattes mit einer recht ähnlichen undatierten Supraporten-Studie Le Bruns: vgl. Lydia Beauvais, *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire Général des Dessins École Française. Charles Le Brun 1619–1690*, Bd. 1, Paris 2000, S. 325f., Nr. 1129.

¹⁰⁹ WEBER 1981 (wie Anm. 98), S. 152. Zum *Recueil* siehe auch Marie-Caroline Janand, die ebenfalls eine Frühdatierung einiger Entwürfe



21 Jean Lepautre, Entwurf für einen Neptunbrunnen aus der Stichserie ›Grottes et fontaines de jardins à l'italienne‹ (undatiert)

sehr unwahrscheinlich, daß die Neptun-Zeichnung dem 1668 begonnenen ›Char d'Apollon‹ zeitlich vorausging. Der nachweislich zwischen 1671 und 1674 entworfene, im *Recueil* abgebildete Neptunbrunnen Le Bruns (Abb. 18) besitzt die konventionelle Form eines monumenthaft aufgesockelten, architekturgebundenen Wandbrunnens.¹¹⁰ Wie Weber hervorhebt, ist der innovative Typus der schwimmenden Gruppe im *Recueil* nur mit »bescheidenen Inventionen« vertreten.¹¹¹ Das dürfte unter anderem daran liegen, daß diese auf wenige Elemente konzentrierte Form dem Brunnenstil

vorschlägt: »Le ›Recueil de Fontaines et de Frises maritimes‹ gravé par Louis de Châtillon d'après Le Brun«, *Histoire de l'art*, 45 (1999), S. 45–56.

¹¹⁰ WEBER 1981 (wie Anm. 98), S. 152, 155; WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 273 f.

¹¹¹ WEBER 1981 (wie Anm. 98), S. 160; BEAUVAIS 2000 (wie Anm. 108), Bd. 2, Kat. Nr. 2467, 2468, 2470; zu weiteren schwimmenden Gruppen (die jedoch nach dem ›Char d'Apollon‹ datieren) *ibid.*, S. 678, 681, Kat. Nr. 2372–74, 2389 f. Vgl. auch *Le Brun à Versailles* (Ausstellungskat.), Paris 1985, S. 66 f., Kat. Nr. 84.

Le Bruns letzten Endes fremd war; vielmehr bevorzugte der Hofmaler große Grundflächen (Felsmassive oder etagenartige Aufbauten), auf die er möglichst viele Figuren applizieren konnte – wovon die Stiche des *Recueil* zeugen.¹¹²

Treffend charakterisierte Weber die Unterschiede zwischen Berninis und Le Bruns Schöpfungen mit den Worten: »Die Brunnen des französischen Hofmalers sind durchweg reicher als die des Italieners, aber es ist eine Bereicherung, die durch Häufung entsteht. Er begnügt sich nicht mit einem wasserspeienden Triton, sondern multipliziert ihn sechsfach und hat damit doch erst den kleineren Teil seiner Wasserspiele motiviert [...]; statt eine dramatische Aktion auf zwei individualisierte Protagonisten zu beschränken, wird eine vielfigurige Kampfszene in voller Breite geschildert [...]; und wo Bernini mit wenigen Motiven einen poetisch überhöhten Concetto ›dichtet‹, der zu subtilen Allusionen auf Papst und Kirche eingesetzt wird, verarbeitet Le Brun die

¹¹² WEBER 1981 (wie Anm. 98), Abb. 2–11, 13–18, 21–22.



22 Jean Lepautre, *Neptun auf seinem Wagen*, Vignette für Buch III (»Aqua«) von René Rapin, »Hortorum libri IV«

ganze Bandbreite der mythologisierenden Herrscherallegorie zu weitaus plakativeren Aussagen über seinen Auftraggeber.¹¹³

Die Neuartigkeit des »Char d'Apollon« bestand nicht nur in der überaus dramatischen Präsentation einer monumentalen schwimmenden Gruppe, sondern auch in der Themenwahl: Während der von Hippokampen gezogene Neptun sowohl in Gemälden und Stichen als auch auf dem Theater und in der Brunnenkunst ein geläufiges Motiv war,¹¹⁴ handelte es sich bei dem Aufsteigen des Sonnenwagens aus dem Wasser um eine ikonographische Innovation – vielleicht sogar um eine absolute Premiere in der französischen Kunst, welche Apolls Gespann stets auf Wolken darzustellen pflegte.¹¹⁵ Im Unterschied zu allen bereits diskutierten schwimmenden Gruppen vereinte Johann Paul Schors Prunkbett für die Colonna beide Komponenten, da es erstmals in drei-

dimensionaler und monumentaler Form einen »realistisch« aus den Wogen auftauchenden Sonnenwagen fingierte.¹¹⁶

Wie bereits erwähnt, ist keine Vorstudie Le Bruns für die Apollofontäne bekannt.¹¹⁷ Aufgrund der oben herausgearbeiteten deutlichen Stilunterschiede des »Char d'Apollon« zu den sonstigen Fontänen in Versailles einerseits und zu den Brunnenentwürfen des *Recueil* andererseits gehe ich davon aus, daß dieses zentrale Meisterwerk allenfalls von Le Brun überarbeitet, aber nicht von ihm erdacht wurde. Bezeichnenderweise gehörten die seitlichen Delphine und Tritonen, die die Gruppe ornamental abrunden, wohl nicht zum ursprünglichen Konzept, sondern wurden (Le Bruns Schmuckbedürfnis Rechnung tragend) erst nachträglich angefügt.¹¹⁸

Die Hypothese, daß Schors Colonna-Prunkbett den »Char d'Apollon« inspiriert haben dürfte, wird noch durch einen Blick auf den Aufstellungskontext des Werkes gestützt. Es war nämlich unter ebenjenem berühmten »Apoll« Renis (Abb. 10) plaziert, den die Forschung bereits als ein Vorbild des »Apoll« von Versailles benannt hat!¹¹⁹ Der Entwerfer der Fontäne kannte dieses Arrangement im Casino dell'Aurora offenbar und hatte begriffen, daß es zwei Phasen derselben Geschichte veranschaulichen sollte: Zuerst taucht der Sonnenwagen aus den Wogen auf, dann setzt

¹¹³ Ibid., S. 168 f.

¹¹⁴ Siehe oben, insbesondere Anm. 93–99, 103–107, 110 sowie Abb. 8, 15–18, 20–23.

¹¹⁵ Siehe oben Anm. 61. In einem Gemälde Le Bruns vollzieht sich sogar Apolls Abschied von der Meergöttin Thetys auf Wolken: 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, hier S. 5, Abb. 6. Wenn Le Brun »schwimmende Gruppen« darstellt, dann handelt es sich (wie bei dem Brunnenentwurf Abb. 23) stets um den konventionellen Neptunwagen: vgl. Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 424; BEAUVAIS 2000 (wie Anm. 108), Bd. 1, Kat. Nr. 51, 472, 1116, 1129.

¹¹⁶ Siehe oben S. 105–108.

¹¹⁷ Siehe oben Anm. 83.

¹¹⁸ Pierre Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris 1985, S. 109 f.; vgl. MARIE 1968 (wie Anm. 73), Bd. 1, S. 167 f. Dies erklärt auch die formale Ähnlichkeit zwischen den Delphinen der Apollofontäne und denjenigen auf Le Bruns Neptun-Zeichnung (Abb. 1, 23).

¹¹⁹ Siehe oben Anm. 68, 69, 90.



23 Charles Le Brun, Entwurf für einen Neptunbrunnen. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. D. 1030

Apoll seine Fahrt am Himmel fort. Die visuelle und erzählerische Kombination von Bett und Fresko legte es nahe, die beiden Werke auch materiell miteinander zu vereinen und die Leerstelle des Bettes quasi mit Renis ›Apoll‹ zu füllen. Fügt man jene beiden Elemente (Abb. 2, 10) zusammen, so ergibt sich die Grundstruktur der Apollofontäne (Abb. 13). Nachdem Schor das Aufsteigen des Sonnenwagens aus dem Wasser dreidimensional dargestellt hatte, war es nur noch ein kleiner Schritt, die Gruppe *de facto* ins Wasser zu versetzen. Das folgende Kapitel soll nun klären, wie diese Idee nach Frankreich vermittelt wurde: Wer hatte Zutritt zum Casino dell'Aurora? Auf welchen Wegen konnte der französische Hof Kenntnis von dem spektakulären Ensemble erlangen?

3. Rom und der Norden: Wege der Rezeption

In den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts bildete Italien für Frankreich das unbestrittene kulturelle Modell. Ludwig XIV., dessen Geschmack durch seinen rö-

mischen ›Lehrmeister‹ Mazarin geprägt worden war,¹²⁰ wollte Paris erklärtermaßen zu einem neuen Rom machen.¹²¹ Colbert schrieb 1669 programmatisch: »nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie«. ¹²² Entsprechend sammelte der König antike Skulpturen ebenso wie moderne italienische Gemälde,¹²³ ließ Statuen Berninis sowie Antiken in Silber kopieren,¹²⁴ importierte Möbel, Marmor und Kunsthandwerker aus Italien¹²⁵ und wählte mit Charles Le Brun einen *premier peintre*, der das von Pietro da Cortona Erlernete in ein französisches, aber unverkennbar italienisch geschultes Idiom

sive baroque de 1645–1650 d'après Romanelli, Pierre de Cortone et Grimaldi«, *Gazette des Beaux-Arts*, 81 (1973), S. 151–68; Jean-Claude Boyer, »Le Mécénat officiel et l'Italie«, in *L'âge d'or du Mécénat (1598–1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*, hg. v. R. Mousnier/J. Mesnard, Paris 1985, S. 129–37; Anne le Pas de Sécheval, »Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVIIe siècle. Une tentative d'achat à la fin du règne de Louis XIII«, *Revue de l'Art*, 94 (1991), S. 69–73; Elisabeth Oy-Marra, »Zu den Fresken des Parnas und des Parisurteils von Giovanni Francesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), S. 170–200; Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. II – Œuvres d'art*, Paris 1994, S. 189–215; Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 258–67; Nicolas Milovanovic, »Romanelli à Paris: entre la galerie Farnèse et Versailles«, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*, hg. v. O. Bonfait, Rom/Paris 2002, S. 279–98; MÉROT 2001 (wie Anm. 84), S. 114–23.

¹²¹ François Souchal, »La Nouvelle Rome. Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV«, *Gazette des Beaux-Arts*, 88 (1976), S. 161–66; SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 341. Siehe auch JANAND 1999 (wie Anm. 109), S. 53. Das grundlegende Buch von Dietrich Erben (*Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004) erschien erst, nachdem ich meinen Vortrag von 2003 zum Druck vorbereitet hatte; seine Ergebnisse konnten daher nur noch punktuell in den vorliegenden Text eingearbeitet werden.

¹²² Anatole de Montaiglon (Hg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Bd. 1 (1666–1694), Paris 1887, S. 24.

¹²³ MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 16–19, 22–29, 32, 33; LE PAS DE SÉCHEVAL 1991 (wie Anm. 120), S. 71 f.; SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 303–46; HASKELL 1996 (wie Anm. 120), S. 267 f., 272 f.

¹²⁴ Daniela Di Castro Moscati, »L'Abate Elpidio Benedetti«, *Antologia di belle arti*, n. s., 33/34 (1988), S. 78–95, hier S. 83, Doc. 7 (13.12.1661); S. 86 f., Doc. 16–23 (April–August 1664); S. 89, Doc. 28, 29, 31 (Oktober/November 1664); S. 91, Doc. 39 (13.10.1665), Doc. 40 (8.12.1665); S. 92, Doc. 45 (2.11.1666), Doc. 46 (10.5.1667).

¹²⁵ SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 53; LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 43), S. 249. Siehe auch Anm. 88, 178–81.

¹²⁶ Siehe oben Anm. 84, 86. Zur cortonesken, am Florentiner Palazzo Pitti orientierten Ausmalung des königlichen Appartements in Versailles sowie zum dortigen Escalier des Ambassadeurs, dessen Dekor an die italienische *quadratura*-Tradition anknüpfte, siehe u. a. MARIE 1968 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 279–91; Robert W. Berger, *Versailles. The Château of Louis XIV*, University Park/London 1985 [BERGER 1985a], S. 29–50; Pierre Lemoine, »Rome et Versailles: les éléments baroques du décor des Grands Appartements et de la chapelle royale«, in *Les soleils*

¹²⁰ Zu Mazarins ›Import‹ italienischer Kunstwerke und Künstler siehe u. a. Madeleine Laurain-Portemer, »Le Palais Mazarin à Paris et l'offen-

umzusetzen verstand.¹²⁶ Die Reproduktion italienischer Kunstwerke durch französische Stecher bediente das rege Interesse an den Hervorbringungen des Südens.¹²⁷ Obwohl sich während der Herrschaft des ›Sonnenkönigs‹ zunehmend die Tendenz bemerkbar machte, aus Nationalstolz die Überlegenheit der französischen Kultur zu postulieren, war Italien zunächst für alle Künste vorbildlich.¹²⁸ Selbstverständlich lud Ludwig XIV. zum Wettbewerb um die Gestaltung des Louvre auch Italiener ein¹²⁹ und vergab in der Folge nicht nur mehrere wichtige Kunstaufträge an Bernini,¹³⁰ sondern verpflichtete diesen ferner, sich um die frisch

gegründete französische Akademie in Rom zu kümmern.¹³¹

Die seit 1666 in der Ewigen Stadt etablierte *Académie de France à Rome* förderte den künstlerischen Austausch, der zuvor bereits durch individuelle Reisen französischer und italienischer Künstler bestanden hatte.¹³² Wie der König in den Statuten der Akademie ausdrücklich vorschrieb, sollten die Pensionäre sich einerseits an der römischen Kunst schulen, andererseits diese für den französischen Hof kopieren.¹³³ Folglich wurden ab 1666 Zeichnungen und Antikenabgüsse nach Paris gesandt,¹³⁴ und für die Galerie des Tuileries-Palastes reproduzierte man die Fresken der Galleria Farnese.¹³⁵ 1672 drängte Colbert den Akademiendirektor Charles Errard: »redoublez vostre chaleur et vostre application plus que jamais, et entreprenez hardiment de faire copier tout ce qu'il y a de beau.«¹³⁶

Die 1671 gegründete *Académie d'Architecture* sah einen Rom-Aufenthalt ebenfalls als notwendigen Bestandteil der Architekturausbildung an.¹³⁷ Neben dem Nachwuchs wurden sogar arrivierte Hofkünstler zur Fortbildung nach Ita-

du baroque. Rencontre de Porto 1993, hg. v. E. Pommier, Paris 2002, S. 81–90. Gady betont in zwei neueren Publikationen die Wertschätzung, die Cortona in Frankreich genoß, weist aber auch auf die Grenzen seines Einflusses hin: Bénédicte Gady, »Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628–1669)«, in *Pietro da Cortona 1597–1669*, hg. v. A. Lo Bianco, Mailand 1997, S. 153–63; Bénédicte Gady, »Rival de Poussin ou chef de la décadence? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV«, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma–Firenze 12–15 novembre 1997*, hg. v. C.L. Frommel/S. Schütze, Martellago 1998, S. 116–25.

¹²⁷ Bénédicte Gady, »Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655–1724)«, *Studiolo*, 1 (2002), S. 64–104. Zu Lepautres Stichen »à l'italienne« siehe oben Anm. 106.

¹²⁸ Pierre-André Lablaude, »L'influence italienne dans la création du jardin de Versailles et les options de restauration actuelles«, in *Architecture et jardins. Actes du colloque des 19 et 20 juin 1992 tenus à la Galerie Lemot*, Nantes 1995, S. 142–51, hier S. 143 f.; Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture*, Weimar 1998, S. 77–84. Zur lange andauernden Bedeutung Roms für die französische Kunst siehe u. a. Carl Goldstein, »Observations on the role of Rome in the formation of the French Rococo«, *The Art Quarterly*, 33 (1970), S. 227–45 und Gil R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge/London 1993.

¹²⁹ Paolo Portoghesi, »Gli architetti italiani per il Louvre«, in *Saggi di storia dell'architettura in onore del Professor Vincenzo Fasolo* (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 31–48, 1961), S. 243–68; GOULD 1981 (wie Anm. 1), S. 9–12; Daniela Del Pesco, *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*, Neapel 1984; Robert W. Berger, *The Palace of the Sun. The Louvre of Louis XIV*, University Park/Pennsylvania 1993, S. 9–24; Tod A. Marder, *Gian Lorenzo Bernini*, Mailand 1998, S. 260–72; BANDERA 1999 (wie Anm. 1); CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 347–73, 436–49.

¹³⁰ GOULD 1981 (wie Anm. 1), Kap. IX, X, XIII, XV, XVIII; siehe auch Rudolf Wittkower, »The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV«, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. v. M. Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 497–531; Irving Lavin, »Bernini's Image of the Sun King«, in Irving Lavin, *Past – Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, S. 138–200.

¹³¹ MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 7 f., 14, 19 f., 25, 32, 36; Jules Guiffrey, *Liste des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome donnant les noms de tous les Artistes récompensés dans les Concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris 1908, S. 1 (Gründung 1666), S. 50 f. (Liste der ersten Stipendiaten); GOULD 1981 (wie Anm. 1), S. 122–24; SMITH 1993 (wie Anm. 128), S. 1–25, 85–106; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 69 f. (5.7.1665), 77 (15.7.1665), 389 f.

¹³² Bekanntlich hielten sich Vouet, Mignard und Le Brun etliche Jahre in Italien auf, wo sich Poussin und Lorrain sogar permanent niederließen, während sich umgekehrt Grimaldi, Romanelli und Bernini auf den Weg nach Frankreich machten. Doch auch die Künstler der ›zweiten Garde‹ waren nicht weniger mobil: Bildhauer wie Sarrazin und Michel Anguier, Stecher wie Thomassin, Mellan und Lepautre arbeiteten in Rom; Tuby, Caffieri, Temporiti und Cucci gingen hingegen nach Paris. Vgl. L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris 1876; A. Bertolotti, *Artisti Francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e Studi negli Archivi romani*, Mantua 1886; Louis Réau, *Les Sculpteurs Français en Italie*, Paris 1945; BOUSQUET 1980 (wie Anm. 88); Jörg Garms, »Voyages en Italie des artistes du Nord 1500–1800«, *Histoire de l'art*, 51 (2002), S. 17–27; Thierry Verdier, »Architectes et décorateurs français dans la Rome de la fin du XVIIe siècle«, *Studiolo*, 1 (2002), S. 41–63. Siehe auch Anm. 72, 106, 156. Zur *Académie de France à Rome* vgl. Anm. 131.

¹³³ MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 8–11.

¹³⁴ *Ibid.*, S. 5, 13, 17, 22–24, 28, 32, 34 f., 37; DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 92, Doc. 45 (2.11.1666); SMITH 1993 (wie Anm. 128), S. 100; SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 339–42. Zu den in Rom massenhaft produzierten Antikenkopien für den Garten von Versailles siehe u. a. SABATIER 1999 (wie Anm. 75), S. 64; CARRIC 2001 (wie Anm. 92), S. 154–71.

¹³⁵ Nicolas Sainte Fare Garnot, »La Galerie des Ambassadeurs au Palais du Tuileries (1666–1671)«, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, S. 119–26. Siehe auch BOYER 1985 (wie Anm. 120), S. 133. Kopien sonstiger Gemälde erwähnt bei MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 5, 25 f., 36.

¹³⁶ MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 37. Ein Errard zugeschriebener Entwurf für ein von Engeln gehaltenes Wappen (abgebildet bei ERBEN 2004, wie Anm. 121, S. 283), das für die Fassade der Trinità dei Monti bestimmt war, deutet an, daß der Akademiendirektor das Prinzip des Kopierens auch im eigenen Schaffen anwandte: Er paraphrasierte recht exakt eine Erfindung Berninis, das szenisch präsentierte Wappen am Aufgang zur vatikanischen Scala Regia (Abb. bei Tod A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge 1997, pl. 13).

¹³⁷ Wolfgang Schöllner, *Die ›Académie Royale d'Architecture‹ 1671–1793. Anatomie einer Institution*, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 73.

lien geschickt.¹³⁸ *Surintendant* Colbert verstand die Vertrautheit mit italienischen Standards als Voraussetzung für die Ausübung seines Amtes und entsandte daher seinen Sohn, den Marquis de Seignelay, 1671 nach Italien, »pour apprendre l'architecture et prendre le goût de la sculpture et peinture pour se rendre un jour, s'il est possible, capable de faire ma charge de surintendant des Bâtimens«,¹³⁹ insbesondere solle er sich von Bernini unterweisen lassen.¹⁴⁰

Der Umstand, daß Colbert seinen Sohn mit einem Empfehlungsschreiben an Maria Mancini versah,¹⁴¹ verweist auf die Bedeutung des Palazzo Colonna als zentrale Anlaufstelle für die Franzosen in Rom. Maria, die zusammen mit ihrer Familie schon als junges Mädchen von ihrem Onkel Mazarin nach Paris geholt und dort erzogen worden war, pflegte nicht nur Briefkontakte mit ihren Verwandten und Bekannten am französischen Hof,¹⁴² sondern empfing auch gern und oft Besucher aus Frankreich¹⁴³ – allen voran ihre Ge-

schwister, die 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1668–1670 und 1671–1672 bei ihr weilten.¹⁴⁴ Hortense Mancini, Duchesse de La Meilleraye, und Philippe Mancini, Duc de Nevers, hatten mit Hilfe Mazarins den Aufstieg in den französischen Hochadel geschafft¹⁴⁵ und dürften in diesen Kreisen gern von der prachtvollen Hofhaltung ihrer nach Rom verheirateten Schwester erzählt haben. Dabei wurde wahrscheinlich auch das von Schor entworfene spektakuläre Prunkbett erwähnt, welches zwischen 1664 und 1669 in eben jenem Casino dell'Aurora ausgestellt war, das der Duc de Nevers zusammen mit dem gesamten Palast Mazarins von seinem mächtigen Onkel geerbt hatte.¹⁴⁶

Bedingt durch das enge Verhältnis zwischen Maria und ihrem Bruder, wurden der Palast Mazarins und der Palazzo Colonna, die nur durch eine Straße voneinander getrennt waren, offenbar nicht als zwei völlig separate Einheiten verstanden. Die Colonna fühlten sich für das Casino dell'Aurora zuständig, ließen auf eigene Kosten ihre Handwerker dort arbeiten¹⁴⁷ und stellten neben dem Prunkbett etliche weitere Objekte und Gemälde aus ihrem Besitz in jenem Lusthaus aus, unter anderem ein Porträt Maria Mancinis.¹⁴⁸ Maria wird Besuchern das Bett, in dem sie 1663 die Gratulationen zur Geburt ihres ersten Sohnes entgegengenommen hatte, stolz vorgeführt haben. Das Prachtstück fand in verschiedenen Reiseberichten und Guiden Erwähnung,¹⁴⁹ und man kann sich vorstellen, daß französische Reisende die Stichreproduktion (Abb. 2) als *souvenir* verehrt bekamen.

¹³⁸ Der seit 1659 in Paris ansässige Carlo Vigarani wurde 1668 für eine Italienreise freigestellt, um sich weiterzubilden: »Carlo a obtenu du Roi l'autorisation d'aller en Italie à la fin de septembre, dans le but d'étudier les perfectionnements apportés à l'architecture théâtrale et à la machinerie« (Brief von Carlo Vigarani, 12.4.1668), paraphrasiert bei ROUCHÈS 1913 (wie Anm. 2), S. 144; vgl. auch S. 149, 151. Zu Girardons Italienaufenthalt 1669: MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 19–21; Pierre Francastel, *Girardon*, Paris 1928, S. 43 f. (Instruktionen, was Girardon sich in Italien ansehen soll); Léon Lagrange, *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, Paris 1868, Reprint Marseille 1994, S. 110 ff.; Artemis Klidis, *François Girardon. Bildhauer in königlichen Diensten 1663–1700*, Weimar 2001, S. 20 f. Zu den Italienreisen von André Le Nôtre (1679) und Robert de Cotte (1689): Bertrand Jestaz, *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*, Paris 1966 (zu Le Nôtre S. 19); Iris Lauterbach, »Französische Reisende in italienischen Gärten. Von Montaigne zu Percier und Fontaine«, in *Garten – Kunst – Geschichte. Festschrift für Dieter Hennebo zum 70. Geburtstag*, hg. v. E. Schmidt u. a., Worms 1984, S. 95–104, hier S. 98.

¹³⁹ Colberts Instruktion an seinen Sohn (31.1.1671) zitiert bei Pierre Clément, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay [...] précédée d'une étude historique*, Paris 1867, S. 102. Zu Seignelay siehe auch SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 367–79.

¹⁴⁰ CLÉMENT 1867 (wie Anm. 139), S. 19 f., 103; MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 29 f.

¹⁴¹ DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 164.

¹⁴² Die jüngste Biographie Maria Mancinis basiert auf ihren Briefen, die zu einem großen Teil in französischen Archiven zu finden sind: DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 385–87. Die engsten Beziehungen unterhielt Maria offenbar zu ihren Geschwistern Hortense und Philippe (siehe Anm. 144), doch dürften auch Briefkontakte zu ihren in Frankreich verheirateten Schwestern Laure (Duchesse de Mercœur), Olympe (Comtesse de Soissons) und Marie-Anne (Duchesse de Bouillon) bestanden haben. Vgl. Pierre Camo (Hg.), *Les Illustres Aventurières ou Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini*, Paris 1929, S. 11; DUBOST 1997 (wie Anm. 15), S. 422 f.

¹⁴³ Ohne Maria Mancini, die das »vivre à la française« praktizierte, hätten die Franzosen in Rom nur wenig Abwechslung, schrieb Jacques de Belbeuf, der den Palazzo Colonna 1669/70 frequentierte: »Sans cette maison les étrangers et surtout les Français passeraient fort mal leur

temps.« Zitiert bei PEREY 1896 (wie Anm. 21), S. 90 f. Zu Belbeuf siehe auch ROSS 1912 (wie Anm. 70), S. 474; DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 163; TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 33, 422. Ein weiterer französischer Dauergast war 1670–1672 der Chevalier de Lorraine, dem man ein Verhältnis mit Maria Mancini nachsagte: CAMO 1929 (wie Anm. 142), S. 16, 27, 158, 162, 164; DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 171–74, 176, 178, 180, 183 f.

¹⁴⁴ Zu den Besuchen von Hortense und Philippe Mancini siehe die nicht voll kongruenten Angaben bei CAMO 1929 (wie Anm. 142), S. 11, 22 f., 137–39, 144, 146, 149–60, 165 f. und DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 144–48, 157, 162 f., 173, 177, 187.

¹⁴⁵ DUBOST 1997 (wie Anm. 15), S. 189 f., 422 f.

¹⁴⁶ Siehe oben Anm. 67, 68.

¹⁴⁷ Eine »Misura e Stima de Lavori de Muro et altro fatti per Servizio dell'Ecc. mo Sig. Pnpe. Gran Contestabile tanto dal' q(uondam) Mastro Gio(vanni) Battista Fonte Capo Mastro Muratore, come da Mastro Sebastiano suo figliolo« über Arbeiten ab dem 4.10.1661 (Subiaco, Archivio Colonna, I.A.84, unpaginiert) vermerkt unter dem Datum 26.8.1662 »Lavori all' Giardino d(ett)o dell'Aurora nell' Palazzo dell' Em.mo Card.l Mancini«. Bereits vor dem 14.4.1662 wurde das Casino angestrichen, wie aus einer Rechnung des *imbiancatore* Belardino [sic] Pelolo über Arbeiten ab dem 10.10.1661 hervorgeht: »per haver imbiancato all'Aurora la loggia con due stanze a volte« (Subiaco, Archivio Colonna, I.A.37, unpaginiert).

¹⁴⁸ SAFARIK/PUJIA 1996 (wie Anm. 66), S. 98–100.

¹⁴⁹ ROSS 1912 (wie Anm. 70), S. 474 (Bericht Jacques de Belbeuf 1670); WADDY 2002 (wie Anm. 38), S. 248 (Bericht Nicodemus Tessin 1688). Zu den Erwähnungen in Guiden siehe oben Anm. 22.

Außerdem hatte Ludwig XIV., der seine große Liebe nur schweren Herzens nach Rom ziehen ließ, eigens Mazarins ehemaligen »Agenten« Elpidio Benedetti beauftragt, ihm vom Wohlergehen und Umfeld Marias zu berichten.¹⁵⁰ Benedetti plauderte nicht nur intime Schlafzimmerdetails aus, sondern lieferte auch eine Beschreibung des Prunkbettes, der er den Stich zur Illustration beigelegt haben könnte.¹⁵¹

Dem Abt Elpidio Benedetti kommt als Vermittlerfigur eine Schlüsselposition zu, da er mit den Mancini, dem französischen Hof und der römischen Künstlerwelt gleichermaßen vertraut war. Kardinal Mazarin, dem er seit 1635 als Sekretär und Mittelsmann in Rom gedient hatte, hatte in seinem Testament Ludwig XIV. gebeten, Benedetti weiterhin zu beschäftigen. Der König kam diesem Wunsch nach und verdoppelte 1661 sogar die *pension* des Abtes.¹⁵² Dem doppelten Gehalt entsprach eine zweifache Aufgabe: Zum einen korrespondierte Benedetti mit Außenminister Hugues de Lionne und informierte ihn unter anderem über Maria Mancinis Lebenswandel in Rom,¹⁵³ zum anderen setzte er im Auftrag des *surintendant* Jean-Baptiste Colbert seine Tätigkeit als Kunst-Agent fort.¹⁵⁴

Als »Geschöpf« Mazarins, den selbst über den Tod des *premier ministre* hinaus Dankbarkeit und Loyalität an die Familie seines Gönners banden,¹⁵⁵ nutzte Benedetti seine Kontakte zum französischen Hof wiederholt, um die Interessen des Mancini-Clans zu fördern;¹⁵⁶ später setzte er Philippe Mancini sogar zum Erben seiner Villa ein.¹⁵⁷ Sowohl

Benedetti als auch Maria Mancini suchten in Briefen an Colbert zwischen diesem und Philippe zu vermitteln:¹⁵⁸ Mazarins enorme Hinterlassenschaft, »das größte Vermögen im Frankreich des 17. Jahrhunderts«, ¹⁵⁹ von dem der Duc de Nevers einen stattlichen Teil erhalten hatte, stand nämlich – mit Ausnahme der italienischen Besitzungen – bis zur Vollendung von Philipps 25. Lebensjahr (1666) unter der Verwaltung Colberts.¹⁶⁰ Da Philippe ausschweifende Streifzüge durch die Halbwelt Italiens der von Colbert gewünschten Rückkehr an den französischen Hof vorzog,¹⁶¹ hatte der *surintendant des bâtiments* nicht nur aus künstlerischen Gründen allen Anlaß, sich für die römische Hofhaltung der Geschwister Mancini zu interessieren!

Maria Mancini und Lorenzo Onofrio Colonna führten ein überaus glanzvolles Leben, das von Festen aller Art, Karnevalsaufenthalten in Venedig, Balletten, Maskeraden, Opern- und Theateraufführungen gewürzt wurde.¹⁶² Zudem sammelte der Contestabile Colonna mit Leidenschaft Kunst, wobei er sich nicht nur für die italienischen, sondern auch für die französischen Maler seiner Zeit begeisterte. Er gehörte zu den wichtigsten Mäzenen Claude Lorrains und Gaspard Dughets, besaß Bilder von Jacques Courtois und Tapisserien nach Entwürfen Charles Le Bruns.¹⁶³ Daß der Palazzo Colonna Künstlern zu Studienzwecken offenstand, geht nicht nur aus Berninis Vertrautheit mit den Sehenswür-

¹⁵⁷ Ibid., S. 79; BENOCCHI 2003 (wie Anm. 152), S. 165–70, speziell S. 168 f.

¹⁵⁸ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 91 f., Doc. 43; DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 146.

¹⁵⁹ Klaus Maletke, »Ludwig XIV. 1643–1715«, in *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870*, hg. v. P. C. Hartmann, München 1994, S. 189–236, hier S. 199.

¹⁶⁰ SCHIAVO 1969 (wie Anm. 14), S. 39 f.; DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 145. Vgl. oben Anm. 67.

¹⁶¹ DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 144–48.

¹⁶² TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 27–124.

¹⁶³ Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven 1961, Bd. 1, S. 196 f., 373–77, 384–87, 396 f., 409–13, 418–20, 438–41, 445–47, 451–57, 485–88, 530, 533; Susan J. Bandes, »Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome«, *The Burlington Magazine*, 123 (1981), S. 77–88; SAFARIK/MILANTONI 1981 (wie Anm. 71), S. 55, 58–63; Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615–1675)*, Paris 1986, S. 61–64, 103, 126 f., 133 f., 147 f., 152 f., Kat. Nr. 132, 133, 164, 193, 197, 201, 282, 300–15, 333, 342, 351–70, B.29, R.14, R.32, R.140, R.207, R.210, R.223, R.224, G.59, G.65, G.69, G.79, G.81, G.166; HASKELL 1996 (wie Anm. 120), S. 224 f.; SAFARIK/PUJIA 1996 (wie Anm. 66), S. 724, 726–28, 732 f., 744; Natalia Gozzano, »Il testamento di Lorenzo Onofrio Colonna (1689). Documenti inediti per la storia del collezionismo a Roma nel secondo Seicento«, *Storia dell'arte*, 93/94 (1998), S. 374–95; SAFARIK 1999 (wie Anm. 55), S. 91–104, 116, 119, 144, 146 f., 240, 242 f., 264; Natalia Gozzano, »Resa dei conti in Casa Colonna. Contabilità di una collezione romana del Seicento fra committenza e mercato«, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, hg. v. F. Cappelletti, Rom 2003, S. 175–85; Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rom 2004.

¹⁵⁰ DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 105.

¹⁵¹ Ibid., S. 135–37.

¹⁵² Alberto Merola, »Elpidio Benedetti«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 8, Rom 1966, S. 250 f.; Madeleine Laurain-Portemer, »Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinité des Monts«, *Gazette des beaux-arts*, 72 (1968), S. 273–94, hier S. 274 f., 289, Anm. 26 und 27; DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124); SCHNAPPER 1994 (wie Anm. 120), S. 77, 139, 197 f., 207 f., 290; Carla Benocci, *Villa Il Vascello*, Rom 2003, S. 19–29.

¹⁵³ DULONG 1993 (wie Anm. 15), S. 105, 113 f., 120, 134 f., 137; TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 46, 86–88, 443. Auch einige Briefe Benedettis an Colbert geben Auskunft über Maria und Philippe Mancini: DI CASTRO MOSCATI (wie Anm. 124), Doc. 1, 38, 43.

¹⁵⁴ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124). Benedetti wollte in seiner Villa sogar die französische Akademie beherbergen, was jedoch abgelehnt wurde: VERDIER 2002 (wie Anm. 132), S. 56.

¹⁵⁵ Zu Benedettis Entwürfen für Katafalk und Grabmal Mazarins siehe Hilary Ballon, *Louis Le Vau. Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, Princeton 1999, S. 134–39. An der Fassade der ab 1663 errichteten Villa Benedetta prangte das Wappen Mazarins zum Andenken an den verstorbenen Kardinal, »a cui la dedicò l'Autore della fabrica come al suo primo benigno Signore.« Zitiert nach Cesare D'Onofrio, *Scalinate di Roma*, Rom 1973, S. 293.

¹⁵⁶ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 79 sowie S. 80 f., Doc. 2 (25.7.1661); S. 88, Doc. 27 (7.10.1664); S. 91, Doc. 39 (13.10.1665), Doc. 42 (26.1.1666); S. 92–94, Doc. 47 (22.5.1667), Doc. 48 (6.9.1667), Doc. 49 (30.8.1672), Doc. 52 (10.1.1673).

digkeiten des Anwesens hervor,¹⁶⁴ sondern auch aus einem Tagungsprotokoll der *Académie Royale d'Architecture*, worin von den antiken Ruinen im Colonna-Garten die Rede ist, die 1671 von den Akademiemitgliedern Blondel und Mignard begutachtet worden seien.¹⁶⁵ Colberts Sohn bekam auf seiner Italienreise natürlich ebenfalls die Kunstschätze der Colonna gezeigt.¹⁶⁶

Elpidio Benedettis Aufgaben als Colberts Agent in Rom reichten von der Betreuung kunstpolitisch hochsensibler Projekte bis hin zur Unterbringung und Unterhaltung französischer Touristen. Er kümmerte sich um Colberts Schwager, den er 1664 bei sich beherbergen sollte,¹⁶⁷ und spielte den Stadtführer für hochgestellte Reisende,¹⁶⁸ befaßte sich aber auch 1664–1665 mit den Entwürfen für die Louvre-Fassade¹⁶⁹ sowie mit der ›Schand-Pyramide‹, die auf Wunsch Ludwigs XIV. 1664 in Rom errichtet wurde, um an einen Übergriff gegen den französischen Botschafter zu erinnern.¹⁷⁰ Außerdem hatte er Kontakt mit verschiedenen in Italien lebenden französischen Künstlern zu halten¹⁷¹ und die *Académie de France à Rome* zu beaufsichtigen.¹⁷² 1666 trug ihm Colbert auf, die jungen Pensionäre der Akademie Kopien nach römischen Gemälden ausführen zu lassen.¹⁷³ Die engen

Kontakte zwischen Benedetti und den Mancini einerseits, zwischen den Mancini und Colbert andererseits, sowie die Aufgeschlossenheit Lorenzo Onofrio Colonnas für französische Künstler legen die Vermutung nahe, daß auch im Palazzo Colonna sowie im ehemaligen Palast Mazarins Kopien angefertigt werden durften. Guido Renis ›Aurora‹ (Abb. 10), unter der damals Schors apollinisches Prunkbett stand, gehörte zum klassizistischen ›Kanon‹ und war schon von Charles Le Brun während seiner Italienreise studiert worden.¹⁷⁴ Interessanterweise hinterließ Elpidio Benedetti unter anderem »una copia benissimo fatta dell'Aurora di Guido della stessa grandezza dell'originale ch'è nel palazzo Mazarino a Monte Cavallo«. ¹⁷⁵ Wahrscheinlich erhielten also nicht nur französische Reisende, sondern auch die Pensionäre der Akademie und sonstige mit den Colonna bzw. Mancini bekannte Künstler Gelegenheit, das im Casino dell'Aurora inszenierte spektakuläre Ensemble aus skulpturalem und gemaltem Sonnenwagen in Augenschein zu nehmen.¹⁷⁶

Da Ludwig XIV. großes Interesse daran besaß, einerseits französische Künstler in Rom auszubilden, andererseits italienische Künstler nach Paris zu holen, dürfte Chantelous 1665 geäußerter Vorschlag, Johann Paul Schor nach Frankreich einzuladen,¹⁷⁷ zweifellos ernst gemeint gewesen sein. Italienische Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker wie Angelo Michele Colonna, Giacomo Alboresi, Jean-Baptiste Tuby, Filippo Caffieri, Francesco Temporiti und Domenico Cucci waren bei Hofe begehrt;¹⁷⁸ für den Bau des Louvre wurden eigens Fachkräfte aus Italien importiert,¹⁷⁹ und Matthia De' Rossi verbrachte 1666–1667 ein gutes Jahr in Paris, um die Arbeiten zu beaufsichtigen.¹⁸⁰ Es bestand so-

¹⁶⁴ Die von Chantelou überlieferten Aussagen Berninis während seines Frankreichaufenthalts (1665) belegen, daß Bernini Maria Mancini persönlich kannte und den Garten des Palazzo Colonna besichtigt hatte: CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 102 (2.8.1665), 237 (8.10.1665), 273 (19.10.1665); vgl. zu letzterem PASSUS BLUNT/BAUER/CORBETT 1985 (wie Anm. 1), S. 316, Anm. 222. Zudem muß Bernini mit einem Prunkstück der Colonna-Antikensammlung, dem ›Claudio Deificato‹, vertraut gewesen sein, da ihn dieses Objekt bei der Inszenierung seiner Büste Ludwigs XIV. inspirierte: Irving Lavin, *Bernini e il Salvatore. La »buona morte« nella Roma del Seicento*, Rom 1998, S. 46–49.

¹⁶⁵ Henry Lemonnier (Hg.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671–1793*, Bd. 1, Paris 1911, S. 65 (12.3.1674). Blondel und Mignard erhielten möglicherweise als Begleiter von Colberts Sohn Zutritt zum Palast: vgl. MONTAIGLON 1887 (wie Anm. 122), S. 29 f. Der Reisebericht des Marquis de Seignelay erwähnt die Ruinen jedoch nicht: vgl. Anm. 166.

¹⁶⁶ CLÉMENT 1867 (wie Anm. 139), S. 155.

¹⁶⁷ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 87–89, Doc. 20, 27–31.

¹⁶⁸ *Ibid.*, S. 90, Doc. 38 (7.4.1665).

¹⁶⁹ *Ibid.*, S. 85–91, Doc. 16, 18–38, 40.

¹⁷⁰ Dietrich Erben, »Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom. Ein Schanddenkmal im Dienst diplomatischer Vorherrschaft«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), S. 427–58, hier S. 434–37. Siehe auch HASKELL 1996 (wie Anm. 120), S. 220 f.

¹⁷¹ Die in der Korrespondenz Benedettis mit Colbert namentlich genannten Künstler sind Charles de La Fosse, Claude Lorrain und Bénigne Sazazin: DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 85, Doc. 12 (30.10.1662), S. 87, Doc. 22 (22.7.1664), S. 90, Doc. 34 (16.12.1664), Doc. 35 (3.2.1665) und Doc. 38 (7.4.1665). Siehe auch Margret Stuffmann, »Charles de La Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle«, *Gazette des beaux-arts*, 64 (1964), S. 1–121, hier S. 9–12.

¹⁷² DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 92, Doc. 45 (2.11.1666), Doc. 46 (10.5.1667).

¹⁷³ *Ibid.*, S. 92, Doc. 45 (2.11.1666).

¹⁷⁴ MONTAGU 1963 (wie Anm. 84), S. 396; BERGER 1985 (wie Anm. 74), S. 84, Anm. 25; LOIRE 2000 (wie Anm. 86), S. 74.

¹⁷⁵ BENOCCI 2003 (wie Anm. 152), S. 166.

¹⁷⁶ Zwischen 1664 (*terminus ante quem* für die Aufstellung des Bettes im Aurora-Casino) und 1668 (*terminus ante quem* für die Konzeption der Apollfontäne in Versailles) hielten sich zahlreiche französische Künstler in Rom auf, die daher potentiell als Vermittler dieses Konzepts in Frage kommen: GUIFFREY 1908 (wie Anm. 131), S. 50 f.; BOUSQUET 1980 (wie Anm. 88), S. 217–38.

¹⁷⁷ Siehe oben Anm. 10.

¹⁷⁸ MILLER 1863 (wie Anm. 88), S. 208; LAMI 1906 (wie Anm. 88), S. 70–74, 463 f.; Antoine Schnapper, »Colonna et la ›quadratura‹ en France à l'époque de Louis XIV«, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1966, S. 65–97, hier S. 73 f.; BOUSQUET 1980 (wie Anm. 88), S. 34; Alvar González-Palacios, *Il Gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Mailand 1993, Bd. 1, S. 33, 57; Cécile Navarra, »Philippe Caffieri (gen. Le Vieux)«, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 15, München/Leipzig 1997, S. 501; Paolo San Martino, »Domenico Cucci«, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 22, München/Leipzig 1999, S. 579. Siehe auch Anm. 88, 125.

¹⁷⁹ GOULD 1981 (wie Anm. 1), S. 70 f.; BERGER 1993 (wie Anm. 129), S. 168, 213, Anm. 180.

¹⁸⁰ GOULD 1981 (wie Anm. 1), S. 115; Anna Menichella, *Matthia De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini*, Città di Castello 1985, S. 22 f.;

gar der Plan, Berninis Sohn durch eine gute Partie dauerhaft nach Frankreich zu locken.¹⁸¹ Da Schor zu Berninis engsten Mitarbeitern zählte, war er für den Hof sicherlich »attraktiv«; ob die Einladung je ausgesprochen wurde, ist allerdings unbekannt. Im folgenden läßt sich jedenfalls zeigen, daß der *Tedesco* in den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts durchaus über Kontakte zum französischen Hof und seinen Künstlern verfügte.

Johann Paul Schor scheint zunächst als Gestalter von Fest- und Theaterspektakeln das Interesse des Hofes gefunden zu haben. Wie der Abbé Buti zu berichten wußte, sollte er schon vor 1661 im Auftrag Mazarins nach Frankreich geholt werden, um sich um das Hoftheater zu kümmern.¹⁸² Die »fascie benedette«, die 1661–1662 als päpstliches Geschenk zur Geburt des französischen Thronfolgers hergestellt wurden, können Walker zufolge mittels einer korrespondierenden Zeichnung Schor zugeschrieben werden.¹⁸³ Aus demselben festlichen Anlaß wurde 1662 vor der Trinità dei Monti, Ordenskirche der französischen »minimes« (Paulaner), ein Feuerwerk veranstaltet, das unter Oberaufsicht Berninis in erster Linie von Johann Paul Schor organisiert worden war.¹⁸⁴ Es handelte sich um »the grandest, most extravagant fireworks display to date«.¹⁸⁵ Der Auftraggeber, Kardinal Antonio Barberini, besaß als Kardinalprotektor Frankreichs und infolge seines Exilaufenthalts in Paris enge Verbindungen zum französischen Hof.¹⁸⁶ Der Stich, der das außergewöhnliche Ereignis festhielt (Abb. 24), trug interessanterweise nicht Berninis, sondern Schors Signatur: Während als Stecher Dominique Barrière firmierte, bezeichnete Schor sich als »inventor«.¹⁸⁷ Dieses aufsehenerregende Blatt, dem gleich 1663 die nicht minder eindrucksvolle, von Schor ebenfalls als »inventor« verantwortete Reproduktion des Colonna-Bettes



24 Dominique Barrière nach Johann Paul Schor, Feuerwerk zur Geburt des französischen Thronfolgers, Rom 1662

(Abb. 2) folgte, dürfte seinen Namen auch dem französischen Publikum bekannt gemacht haben.

Stiche waren das ideale Medium, um Ideen zirkulieren zu lassen. Johann Paul Schor soll, wie sein Neffe in einer Kurzbiographie versicherte, seine Entwürfe in einer Stichsammlung »im groß-folio« nach Frankreich exportiert haben, doch sei dieser Band gleich überaus rar geworden. In diesem Zusammenhang behauptete Johann Ferdinand Schor ferner, daß sich viele (französische?) Adlige sowie der Kupferstecher »Johan Lepater« (Jean Lepautre) von Johann Paul Schor »informieren« ließen.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Gerhard Rasser, *Die Handschrift Nr. 856. Zum Traktat Johann Ferdinand Schors*, Diplomarbeit Innsbruck 1991, Anhang (Transkription des Traktats), S. 2/1: »er [Johann Paul Schor] came als der erste inventor der anjetzo noch gebrauchigen zieraden in eine solche astim, das er nit allein obgedachten Princen Purgesse und Contestabile Collona und andern Princen alle decorationen zu ordiniren bekomme, sondern auch bei dreien Pabsten als ordendlicher decorations Ingenieur stunde, und absonderlich wurden in der Regirung Alexanders des Sibenden, alle Verzihrunen in denen haubt Kürchen und was sich in den Pallast

BERGER 1993 (wie Anm. 129), S. 27; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 396f.

¹⁸¹ BOUSQUET 1980 (wie Anm. 88), S. 34.

¹⁸² CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 236 (8.10.1665). Bereits 1640 hatte Mazarin durch Elpidio Benedetti eine Gruppe von Theaterexperten aus dem Bernini-Umkreis angeworben: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 246–50; siehe dazu auch FAGIOLO DELL'ARCO 2002 (wie Anm. 24), S. 163 f. Die im Tagebuch Chantelous erwähnten Planungen bezogen sich zwar ebenfalls auf Theateraktivitäten, müssen aber erheblich später zu datieren sein, da sie nach den Worten Butis durch den Tod Mazarins (1661) nicht zur Ausführung kamen.

¹⁸³ WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 176f.

¹⁸⁴ FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 407–12.

¹⁸⁵ WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 121 (scheda von Stefanie Walker).

¹⁸⁶ Alberto Merola, »Antonio Barberini«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 6, Rom 1964, S. 166–70, hier S. 169; MEROLA 1966 (wie Anm. 152), S. 251.

¹⁸⁷ *Bernini in Vaticano* (Ausstellungskat. Vatikanstadt), Rom 1981, S. 256f., Kat. Nr. 258 (Marc Worsdale); FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), Abb. S. 409 (Signatur links unten); FAGIOLO DELL'ARCO 2002 (wie Anm. 24), S. 164.

Wenngleich bislang noch kein Exemplar des erwähnten Buches aufgefunden worden ist,¹⁸⁹ sind doch zumindest die von Johann Ferdinand behaupteten Kontakte zu Jean Lepautre glaubwürdig. Wie sich aus der Beischrift eines Selbstporträts erschließen läßt, unternahm Jean Lepautre während seiner Ausbildungszeit (vor 1645) eine Italienreise.¹⁹⁰ Ab 1644 trat er mit eigenständigen Stichpublikationen hervor; seine zahlreichen *à l'italienne*-Serien entstanden jedoch erst ab ca. 1656.¹⁹¹ Sie griffen teilweise auf wesentlich ältere Vorlagen zurück, die Lepautre wohl in Italien erworben hatte,¹⁹² verarbeiteten aber auch aktuelle Trends. Wie oben dargelegt, erinnern einige Stiche Lepautres an einen aus dem Umfeld Berninis stammenden Entwurf für einen Neptunbrunnen (Abb. 20, 21, 22).¹⁹³ Auch Schors Prunkbett von 1663 und seine Alkoven-Gestaltungen sowie das spätestens 1665 konzipierte Deckensystem der Galleria Colonna scheinen ihren Niederschlag in manchen Werken Lepautres gefunden zu haben.¹⁹⁴

nöthig ware durch ihme angegeben. wo von einige in einen buch im groß-folio beisammen im Kupfer ausgegangen. welches buch aber gleich sehr rar wurde weilen es wegen der neuikeith deren inventionen, so wohl ine holtz und stuckatoe als im metall und Tapesserin arbeithen in das übrige Italien Spanien und Franckreich verführet wurde, wie dann bei denen francofen der berühmte Kupfer stecher Johan Lepater nebst villen andern feinen Scholarn befanden sich ser ville aus dem hohen adl. Die um einen gusto zu bekommen sich von ihme informiren ließen.«

¹⁸⁹ Vgl. dazu Thomas Johannes Kupferschmied, *Stucco finto oder der Maler als Stukkator. Von Egid Schor bis zu Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol*, Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 81.

¹⁹⁰ GARMS 1971 (wie Anm. 97), S. 119; PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 12.

¹⁹¹ PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 12, 16. Zu den »à l'italienne«-Serien siehe oben Anm. 106.

¹⁹² Einige Brunnenentwürfe Lepautres basieren klar auf Vorlagen Tommaso Lauretis, die dieser 1563 für Bologna angefertigt hatte: Richard J. Tuttle, »The Genesis of the Fountain of Neptune«, in *Il Luogo ed il Ruolo della Città di Bologna tra Europa Continentale e Mediterranea. Atti del Colloquio C.I.H.A. 1990*, hg. v. G. Perini, Bologna 1992, S. 227–43, speziell S. 229, Anm. 11; Heinz Widauer, *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts* (Ausstellungskat.), Linz 1991, S. 6f., 11ff., 36, 40, 42.

¹⁹³ Weitere Varianten des Neptunmotivs bei Lepautre: PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 66f. (Nr. 1219) und S. 105f. (Nr. 1345).

¹⁹⁴ Auf den Bezug zur Galleria Colonna verwies KUPFERSCHMIED 1991 (wie Anm. 189), S. 87, Anm. 105. Lepautres Kenntnis des extravaganten Colonna-Prunkbettes ist einem konzeptuell verwandten, aber formal ganz andersartigen Stich zu entnehmen: PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, Nr. 1806. Die wahrscheinlich von Schor entworfenen Alkoven des Palazzo Colonna sowie des Palazzo Chigi sind durch frei stehende kannelierte Säulen abgeschränkt, die ein reich verziertes, bizarr geformtes Gebälk tragen, welches im Fall des Palazzo Chigi durch ein von *ignudi* gehaltenes Medaillonbild durchbrochen wird. Varianten dieser Motive begegnen in Lepautres Alkovenstichen: PRÉAUD 1999, Bd. 12, Nr. 1281, 1294, 1296. Vgl. SAFARIK 1999 (wie Anm. 55), S. 123, Abb. 218; STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 99–102; MIGNOSI TANTILLO 2000 (wie Anm. 29), S. 309f., Abb. 4.

1664 stach Lepautre die bereits erwähnte römische ›Schand-Pyramide‹.¹⁹⁵ Da (im Gegensatz zu früheren und späteren Jahren) über die Aktivität Lepautres im Zeitraum 1663–1664 wenig bekannt ist,¹⁹⁶ wäre zu überlegen, ob er sich damals erneut in Italien aufgehalten haben könnte.¹⁹⁷ Ein direkter Kontakt Lepautres zu Elpidio Benedetti und Plautilla Bricci, die beide an der Errichtung der ›Schand-Pyramide‹ beteiligt waren,¹⁹⁸ erklärt vielleicht, warum die Villa, die Bricci ab 1663 für Benedetti erbaute, teilweise einer Vorlage von Jean Lepautres Bruder Antoine folgte!¹⁹⁹ Ob nun auf dem direkten oder indirekten Wege war Jean Lepautre jedenfalls über die römische Kunstszene sowie die Arbeiten Schors gut unterrichtet und konnte eine Mittlerrolle einnehmen.

Nachdem die offiziellen römisch-französischen Beziehungen mit dem Bau der ›Schand-Pyramide‹ unter Alexander VII. einen Tiefpunkt erreicht hatten, bemühte sich dessen Nachfolger Clemens IX. Rospigliosi um eine Verbesserung des Verhältnisses. Sein Ziel war es, Frankreich und Spanien zu einer gemeinsamen Militäraktion gegen die ›Ungläubigen‹ zu bewegen, die seit Jahren Candia (Kreta) belagert hielten. Zuvor mußten jedoch Frankreich und Spanien erst einmal miteinander Frieden schließen, was am 2. Mai 1668 in Aachen besiegelt wurde. Um die Vermittlerrolle des Papstes in diesem Konflikt zu feiern, richtete der französische Botschafter in Rom ein Feuerwerk aus, das von Gianlorenzo Bernini (wie 1662 unter Mitwirkung Schors?) gestaltet wurde.²⁰⁰ Der Papst machte seinerseits dem französischen

¹⁹⁵ PRÉAUD 1993 (wie Anm. 107), Bd. 11, S. 135, Nr. 234 und PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 18. Vgl. auch ERBEN 1996 (wie Anm. 170), S. 430, 437f., 441. Erben führt das Werk allerdings nicht unter dem Namen des Stechers Lepautre, sondern unter demjenigen des Verlegers Ragot.

¹⁹⁶ PRÉAUD 1999 (wie Anm. 97), Bd. 12, S. 18.

¹⁹⁷ Ein Brief des Abbé Bourlemont, den dieser nach Vollendung der Pyramide am 20.5.1664 aus Rom an den französischen Außenminister Lionne sandte, verrät, daß schon in Rom ein Stich des Objektes ausgeführt wurde: » Je vous envois une peinture de la pyramide faite avec ces lignements et l'inscription en la forme quelle fut gravée.« Könnte es sein, daß der damals gerade in Rom weilende Lepautre jenen Auftrag bekommen hatte? Oder überarbeitete er nur eine aus Rom gesandte Vorlage in Paris, ohne das Objekt zu kennen? Vgl. ERBEN 1996 (wie Anm. 170), S. 437f.

¹⁹⁸ ERBEN 1996 (wie Anm. 170), S. 434–37.

¹⁹⁹ John Varriano, »Plautilla Bricci ›Architetrice‹ and the Villa Benedetti in Rome«, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, hg. v. H. A. Milon/S. Scott Munshower (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, VIII), University Park 1992, S. 266–79; zu Antoine Lepautre S. 269. Siehe auch BENOCCI 2003 (wie Anm. 152), S. 43.

²⁰⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 458; Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Rom 2004, S. 14, 90f.

König wertvolle Geschenke, um den neugewonnenen Verbündeten zu erfreuen. Zur Geburt seines zweiten Sohnes wurde im August 1668 nicht nur ein weiteres Feuerwerk in Rom veranstaltet,²⁰¹ sondern auch eine goldene Rose übersendet, die – wie die Dokumente ausdrücklich vermerken – nach einem Entwurf Johann Paul Schors geschmiedet worden war.²⁰²

Schon bald nach dem Friedensschluß von Aachen begannen die Vorbereitungen für den Krieg um Candia. Am 2. Juni 1668 erhielt Schor 100 *scudi* »per la pittura fatta ad un standardo delle Galere Pontificie, con le figure de SS.i Pietro, e Paolo l'Armi di S(ua) S(anti)tà e Putti«,²⁰³ am 7. August 1669 weitere 303,40 *scudi* für zwei solcher Standarten, von denen eine dem französischen »Generale delle Galere« geschickt wurde.²⁰⁴

Als der französische Oberkommandeur, François de Vendôme, Duc de Beaufort, in jenem Türkenkrieg fiel, sei der Papst darüber betrübter gewesen als über den Tod seines eigenen Neffen, behaupten die Quellen.²⁰⁵ Am 23. September 1669 wurde der Franzose in Santa Maria in Aracoeli durch Exequien geehrt, für die Bernini einen spektakulären Katafalk entworfen hatte²⁰⁶ – von dem natürlich wiederum schnellstens eine Stichreproduktion an den französischen Hof geschickt wurde.²⁰⁷ Schor bekam für seine Mitarbeit an dem Festapparat 156,30 *scudi* ausgezahlt.²⁰⁸

Es scheint naheliegend, daß ein in Windsor Castle verwahrter Entwurf für ein Grabdenkmal in jenen Kontext gehört (Abb. 25). Wie die Sockelinschrift »D(eo) O(ptimo) M(aximo)« anzeigt, war das Monument für die Aufstellung in einer Kirche gedacht. Die prominenten gefesselten Orientalen verweisen auf den Türkenkrieg. Die Pose des Reiters spielt auf Berninis Reiterstatue Ludwigs XIV. an, während der ihn hinterfangende Vorhang von Berninis »Konstantin« inspiriert ist.²⁰⁹ Die ungewöhnlich geformte Bekrönung der Aedicula besitzt zum Beispiel in einem Wappenschild an



25 Johann Paul Schor (zugeschrieben), Entwurf für ein Monument zu Ehren des Duc de Beaufort, 1669 (?). Windsor Castle, Royal Library, RL 5601

Berninis Grabmal Urbans VIII. ein Pendant.²¹⁰ Bezüge zu Berninis Gedankenwelt verraten auch die beiden den Feldherren rahmenden reliefierten Säulen: Wie er 1665 in Paris erzählte, wollte Bernini die beiden antiken römischen Reliefsäulen als triumphales Paar auf der Piazza Colonna vereinen,²¹¹ und erwog dann, seine Reiterstatue des »Sonnkönigs« im Louvre-Hof in ähnlicher Weise mit zwei reliefierten Säulen einzufassen.²¹² Wegen jener offenkundigen Anleihen bei Bernini wird der Entwurf schon seit lan-

²⁰¹ ROBERTO 2004 (wie Anm. 200), S. 91.

²⁰² Ibid., S. 90, 365. Es wäre zu überlegen, ob die »fascie benedette«, die Walker auf die Geburt des Dauphin im Jahr 1661 bezieht, ebenfalls mit diesem Ereignis zusammenhängen. Siehe oben Anm. 183.

²⁰³ ROBERTO 2004 (wie Anm. 200), S. 359.

²⁰⁴ Ibid., S. 361: »uno per le Galere Pontificie, e l'altro mandato in Francia al Gen(er)ale delle Galere del Rè Christianissimo che sono andate in Levante«.

²⁰⁵ Ibid., S. 83.

²⁰⁶ Ibid., S. 15, 83.

²⁰⁷ FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 475–78.

²⁰⁸ ROBERTO 2004 (wie Anm. 200), S. 370 (Dokument vom 9.1.1670).

²⁰⁹ Wenngleich der »Konstantin« erst am 29.10.1670 öffentlich enthüllt wurde, dürfte Schor schon 1669 von dem Aussehen des Monuments Kenntnis gehabt haben. Die Reiterstatue wurde im Januar 1669 aus Berninis Werkstatt in den Vatikan transportiert; die Arbeiten an der stuckierten Draperie hinter dem Reiter waren im September 1669 abgeschlossen. Vgl. MARDER 1997 (wie Anm. 136), S. 174 f.

²¹⁰ Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Mailand 1991, S. 59.

²¹¹ Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rom 1967, Kat.Nr. 201; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 64 (25.6.1665), 272 f. (19.10.1665).

²¹² GOULD 1981 (wie Anm. 1), S. 125; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 117 f. (13.8.1665), 272 f. (19.10.1665).

gem einem Mitarbeiter oder Nachfolger des Meisters zugeschrieben.²¹³ Maurizio Fagiolo dell'Arco brachte den Namen Johann Paul Schors ins Gespräch²¹⁴ – was wegen der dekorativen Kleinteiligkeit des Entwurfs und Schors Mitwirkung auch an anderen Kunstaufträgen im Zusammenhang des Candia-Kriegs durchaus plausibel ist. Die sehr sorgfältig ausgeführte Präsentationszeichnung könnte sich sowohl an einen päpstlichen als auch an einen französischen potentiellen Auftraggeber gewandt haben.

1672 entwarf Johann Paul Schor eine oder mehrere Prunkkarossen für den Einzug des neuen französischen Botschafters, des Duc d'Estrées. Da dieser Kontakte zu Elpidio Benedetti pflegte,²¹⁵ wäre es möglich, daß der Abt Schor empfohlen hatte,²¹⁶ mit dem er häufiger zusammenarbeitete.²¹⁷ Neben zwei Vorzeichnungen für die besagten Kutschen (Abb. 26, 27)²¹⁸ befinden sich mindestens drei weitere Blätter Johann Pauls in französischem Besitz.²¹⁹ Es wäre noch zu klären, ob sie ebenfalls für französische Auftraggeber entstanden. Die Ikonographie eines dritten Kutschenentwurfs (Abb. 28) läßt es denkbar erscheinen, daß dieser für Maria Mancinis Schwester Laura, die Duchesse de Mercœur, bestimmt war.²²⁰

Unter den ersten Briefen, die der Duc d'Estrées aus Rom an den französischen König richtete, befand sich am 16. August 1672 die Nachricht, der Abbé Benedetti beabsichtige, die Kapelle des französischen Nationalheiligen Saint Louis in der Nationalkirche San Luigi dei Francesi kostbar ausstatten zu lassen.²²¹ Kurz zuvor hatte der Abt die Erlaubnis erbeten, in jener Kapelle bestattet werden zu dürfen.²²² Die zwischen 1672 und 1680 erfolgte Ausmalung des Raumes durch Plautilla Bricci, Lodovico Gimignani und Nicolas Pinson ist von Geneviève Michel analysiert worden, ohne näher auf die Architektur der Kapelle einzugehen.²²³ Wie in der Literatur noch nicht konstatiert wurde, ist ein von Nicodemus Tessin erworbenes Blatt in Stockholm, das er vermutlich von seinem ersten Rom-Aufenthalt (1673–1677) mitbrachte,²²⁴ eine Vorstudie für ebenjene Kapelle. Die Zeichnung (Abb. 29) zerfällt in zwei Hälften. Links ist mit wenigen Strichen ein ziemlich konventioneller Altar skizziert, dessen Bekrönung an Berninis ›Baldacchino‹ in St. Peter und dessen spätere Derivate erinnert.²²⁵ Die rechte, sorg-

²¹³ Anthony Blunt/Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960, S. 28, Kat. Nr. 80.

²¹⁴ FAGIOLO DELL'ARCO / CARANDINI 1977 (wie Anm. 47), Bd. 2, S. 120, 142, Abb. 186 (hypothetisch identifiziert als Monument für den 1584 verstorbenen Marcantonio Colonna).

²¹⁵ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 287, 294, Anm. 104; Wolfgang Lotz, »Die spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12 (1969), S. 39–94, hier S. 79 (16.8.1672); FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 532.

²¹⁶ Dies vermutete bereits FUSCONI 1985 (wie Anm. 9), S. 178, Anm. 63.

²¹⁷ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 246 (10.10.1665). Zu dieser Kooperation siehe unten Abschnitt 4.

²¹⁸ FUSCONI 1986 (wie Anm. 9), S. 19 erklärt die stilistische Verschiedenheit der beiden Blätter damit, daß es sich jeweils um Werkstattkopien nach Originalen Schors handle. Abb. 26 ist durch die Beschriftung und die französischen Lilien eindeutig mit dem Einzug des Duc d'Estrées in Verbindung zu bringen. Da die Zentralfigur dieses Entwurfs in Abb. 27 in (nahezu) identischer Haltung und Größe wiederkehrt, bezieht Monbeig-Goguel beide Zeichnungen auf dieselbe Kutsche: *L'invitation au voyage. Autour de la Donation Luis Vuitton. Catalogue des collections* (Ausstellungskat.), Paris 1987, S. 46, 48f., 55. Die Entwürfe könnten aber auch für zwei ähnlich gestaltete Karossen bestimmt gewesen sein.

²¹⁹ L'INVITATION AU VOYAGE 1987 (wie Anm. 218), S. 44–46, 48, 54; WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 127f., 165f.

²²⁰ Der im Musée des Arts Décoratifs verwahrte Kutschenentwurf inv. 17594 b (Abb. 28) wurde mit großer Wahrscheinlichkeit für einen nicht-römischen Auftraggeber angefertigt, wie sich an den Maßskalen erkennen läßt: Zusätzlich zu der normalen Skala in *palmi*, die die Größe der Kutsche angibt, veranschaulicht eine zweite Skala in Originalgröße einen *palmi romano* (ca. 22,34 cm), anhand dessen ein nicht mit

römischen Maßen vertrauter Auftraggeber sich die Gesamtdimensionen der Karosse umrechnen konnte. Dieselbe Methode wandte Schor auf dem auch für außer-römisches Publikum bestimmten Stich des Prunkbettes an (Abb. 2). Giulia Fusconi vermutet in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band, der Kutschenentwurf inv. 17594 b (Abb. 28) sei für Christina von Schweden gedacht gewesen, doch wäre (speziell angesichts der Lokalisierung der Zeichnung in Paris) zu überlegen, ob nicht ebensogut ein französischer Adressat in Frage käme. Die in die Ornamentik der Kutsche integrierten Vögel sind von der Forschung teils als Adler, teils als Phönix angesprochen worden und nicht präzise genug bestimmbar, als daß sie die Zuordnung zu Christina von Schweden zweifelsfrei begründen könnten. Vgl. L'INVITATION AU VOYAGE 1987 (wie Anm. 218), S. 44f.; WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 127f. »Alérions« (kleine Adler mit ausgebreiteten Flügeln) zierte beispielsweise auch das Wappen der Herzöge von Mercœur: J. B. Rietstap, *Armorial Général*, Bd. 2, Berlin 1934, S. 98; *Planches de l'Armorial Général de J.-B. Rietstap par H. V. Rolland*, Bd. 4, La Haye o. J., pl. XC, CLXXX. Maria Mancinis Schwester Laura wäre als Duchesse de Mercœur (vgl. Anm. 142) also durchaus als Adressatin vorstellbar.

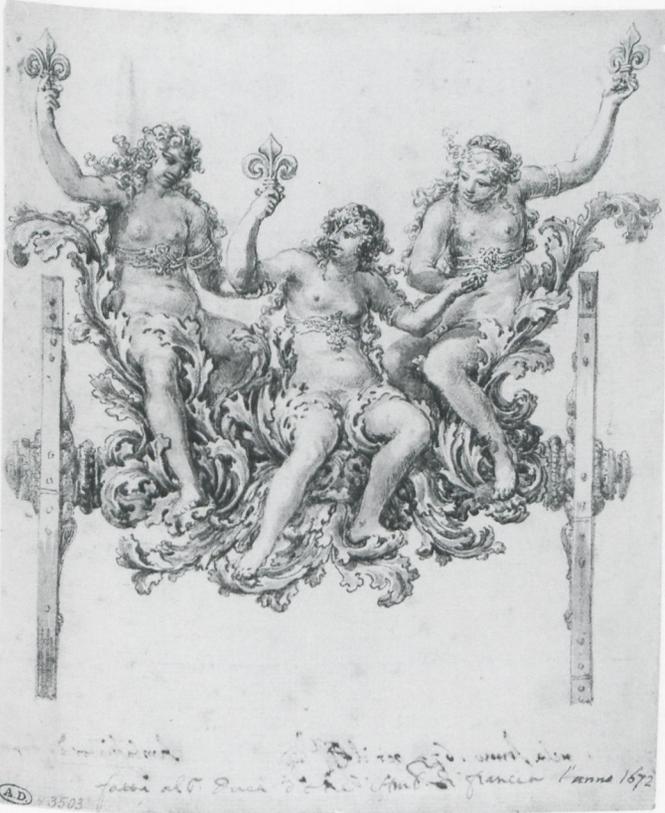
²²¹ Anatole de Montaiglon (Hg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Bd. 6, Paris 1896, S. 380f.

²²² Geneviève Michel, »Nicolas Pinson«, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Rom 1981, S. 129–71, hier S. 146. Benedetti bekräftigte diesen Wunsch in seinem Testament: BENOCCI 2003 (wie Anm. 152), S. 165; ERBEN 2004 (wie Anm. 121), S. 246.

²²³ MICHEL 1981 (wie Anm. 222), S. 145–51.

²²⁴ Zu Tessins erstem Rom-Aufenthalt siehe u. a. Börje Magnusson, »Drawing on Rome. Nicodemus Tessin, Christina and the Creation of a Royal Ambience«, in *Cristina di Svezia e Roma*, hg. v. B. Magnusson, Stockholm 1999, S. 47–63, hier S. 47.

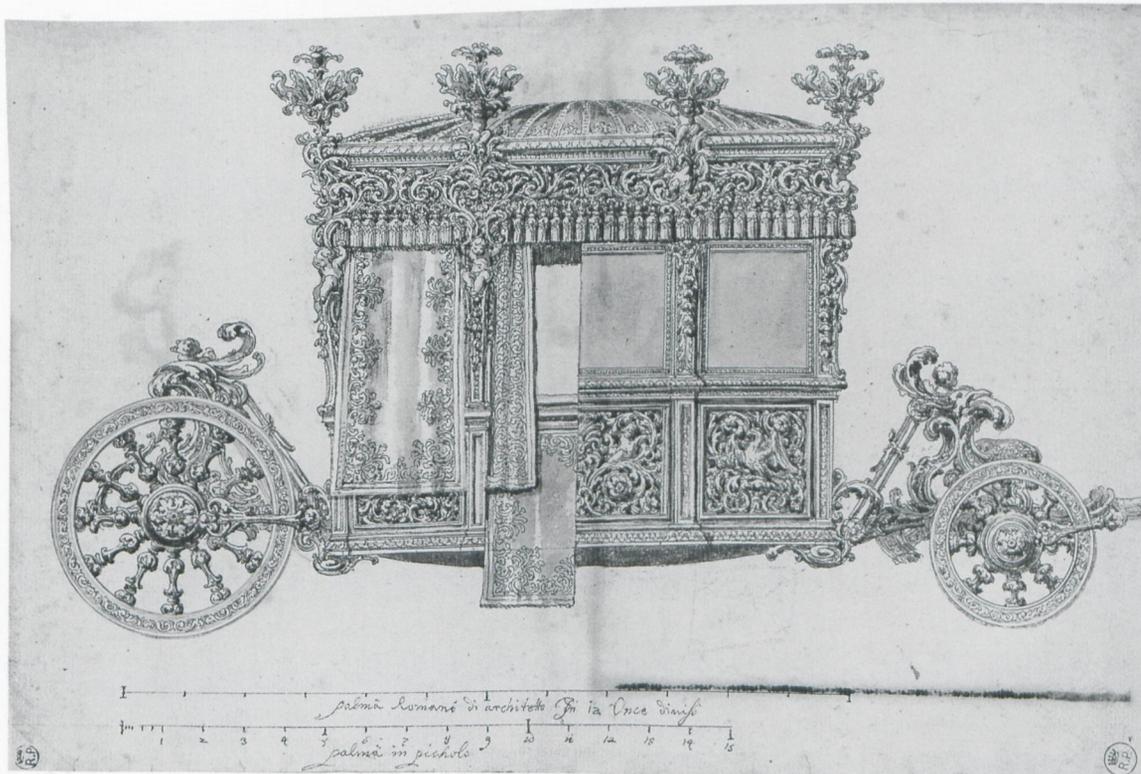
²²⁵ Unter den ›Derivaten‹ sind etwa ein *Quarantore*-Apparat Rainaldis von 1650 und der ca. 1666 entworfene Hochaltar von Santa Maria in Campitelli zu nennen: vgl. Oreste Ferrari/Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Rom 1999, S. 222; *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676* (Ausstellungskat. Bonn/Berlin), Bonn 2005, S. 398.



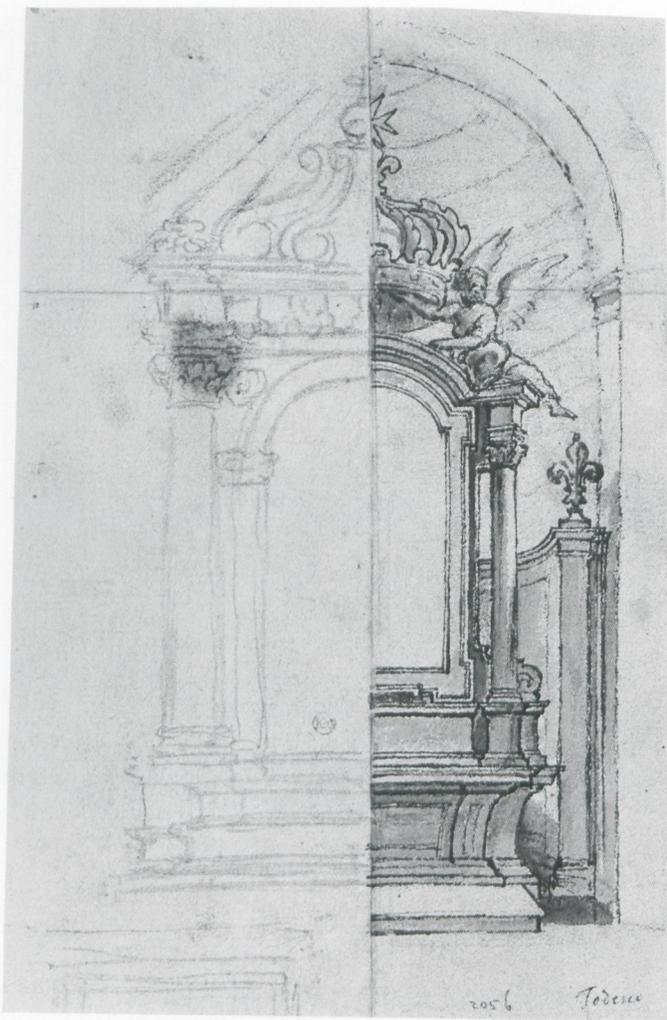
26 Johann Paul Schor (Kopie?), Entwurf für eine Kutsche, beschriftet »fatta al S. Duca d'Etré Amb.re di Francia l'anno 1672«. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 3503



27 Johann Paul Schor (Kopie?), Entwurf für eine Kutsche. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 2239



28 Johann Paul Schor, Entwurf für eine Kutsche (für Laura Mancini, Duchesse de Mercœur?). Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 17594b



29 Johann Paul Schor (und Elpidio Benedetti?), Entwurf für den Altar der Kapelle des heiligen Ludwig in San Luigi dei Francesi, Rom. Stockholm, Nationalmuseum, THC 2056

sam ausgearbeitete Seite des Blattes entspricht hingegen im wesentlichen dem heutigen Bestand (Abb. 30). Die Zeichnung trägt die alte Aufschrift »Tedesco« und somit eine Zuschreibung an Johann Paul Schor, die von Bjurström und Magnusson akzeptiert, von Olin und Henriksson hingegen mit einem Fragezeichen versehen wurde.²²⁶ Aufgrund der nun identifizierten Bestimmung des Blattes muß die Frage der Autorschaft neu diskutiert werden.

In der dritten Ausgabe von Filippo Titis *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma* begegnet erstmals 1686 die Information, die Kapellenarchitektur sei ein

²²⁶ Per Bjurström/Börje Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998, Kat.Nr. 828; Martin Olin/Linda Henriksson, *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Stockholm 2004, S. 178 f., Kat.Nr. 245.

Werk Plautilla Briccis, die auch das Altarbild (den heiligen Ludwig) gemalt habe.²²⁷ Ohne Angabe von Quellen schrieb Albert D'Armailhacq 1894, die Umgestaltung der Kapelle habe 1664 begonnen und sei von Bricci geleitet worden.²²⁸ Diesbezügliche Rechnungen konnten bislang nicht aufgefunden werden. Spätere Publikationen stützten sich auf jene Angaben, deren Fundament allerdings unklar bleibt.²²⁹ Patrizia Tosini interpretierte Nachrichten von 1666, die von Elpidio Benedetti finanzierte Arbeiten in San Luigi bezeugen, als *terminus ante quem* für die Fertigstellung des Kapellengewölbes,²³⁰ doch scheinen sich die genannten Quellen eher auf das Langhaus zu beziehen.²³¹

Verschiedene Autoren verwiesen bereits auf den stilistischen Gegensatz zwischen Plautilla Briccis »klassizistischem« Altarbild und der hochbarocken, »bizarren« Kapellenarchitektur.²³² Auch die eher konventionellen, kleinteiligen Stuckfiguren im Gewölbe kontrastieren mit dem großen theatralischen Gestus der Stuckdekoration am Kapelleneingang. War also neben Bricci möglicherweise noch ein zweiter Künstler am Entwurf beteiligt?

Für die Mitwirkung des »Tedesco« spricht nicht nur die Aufschrift auf der besagten Zeichnung (Abb. 29), sondern auch der Vergleich mit anderen Werken. Die Idee, ein verti-

²²⁷ Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*. Edizione comparata, hg.v. B. Contardi/S. Romano, Florenz 1987, Bd. I, S. 84: »fù fatta fabricare con ogni maggior splendore dall'Abbate Elpidio Benedetti con l'architettura di Plautilla Bricci Romana [...]«.

²²⁸ Albert D'Armailhacq, *L'église nationale de Saint Louis des Français à Rome. Notes historiques et descriptives*, Rom 1894, S. 40, 157 f.

²²⁹ Olivier Michel, »Plautilla Bricci«, in *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 14, Rom 1972, S. 223 f.; ERBEN 2004 (wie Anm. 121), S. 233, Anm. 22 und S. 244. Ohne jede Datierung wird die Kapelle besprochen bei Cecilia Pericoli Ridolfini, »Roma/San Luigi dei Francesi«, in *Tesori d'arte cristiana*, hg.v. S. Bottari, Bd. 5: Dal manierismo al novecento, S. 113-40, hier S. 134-37.

²³⁰ Patrizia Tosini, »San Luigi dei Francesi«, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna, Settimo itinerario*, Rom 1996, S. 24-33, hier S. 30.

²³¹ Die betreffenden Arbeiten waren anlässlich der Exequien für die Königinmutter Anna von Österreich erfolgt, die Benedetti im Auftrag Ludwigs XIV. im Oktober 1666 in San Luigi ausgerichtet hatte. In einem Brief an Colbert berichtete Benedetti am 12.10.1666, er habe zugleich auch eine permanente Dekoration an der »volta della chiesa« anbringen lassen: zitiert bei FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 442. Dies bestätigte der Duc d'Estrées in einem Brief vom 16.8.1672: »Il [Benedetti] avoit desjà embelli la voûte par beaucoup d'ornementz, lorsqu'il eut ordre de V(otre) M(ajesté) d'y faire faire un service solennel pour la feüe Reyne sa mère«; ediert bei MONTAIGLON 1896 (wie Anm. 221), S. 381. Beide Quellen stellen keinen expliziten Bezug zwischen diesen Dekorationen und der Kapelle des heiligen Ludwig her. Da Benedetti erst 1672 darum bat, jene Kapelle zu seiner Grablege machen zu dürfen, ist es unwahrscheinlich, daß er dort bereits 1666 Dekorationen ausführen ließ.

²³² D'ARMAILHACQ 1894 (wie Anm. 228), S. 157; MICHEL 1972 (wie Anm. 229), S. 223 f.; BENOCCHI 2003 (wie Anm. 152), S. 25.



30 Rom, San Luigi dei Francesi, Blick in die Kapelle des heiligen Ludwig

kales Gestaltungselement (hier den Altar) mit einer halb-hohen, exedra-artigen Struktur zu hinterfangen, leitet sich letztlich aus dem Bereich der Monumentalarchitektur her,²³³ besitzt aber in ihrer ganz unarchitektonischen, flächig-dekorativen Ausformung gewisse Beziehungen zu einer Zeichnung Johann Paul Schors in Windsor Castle.²³⁴ Der große, blau gefaßte und mit goldenen Bourbonlilien übersäte Stuckvorhang am Kapelleneingang weist deutliche Parallelen zu dem von (oder zumindest unter Mitwirkung von) Philipp Schor gestalteten Baldachin auf, der eine Büste Clemens' X. in der Bibliothek des Palazzo Altieri umrahmt (Abb. 31).²³⁵ Sehr ähnlich ist neben der Farbigkeit vor allem die zentrale, von einem großen Stoffbausch hinterfangene Puttengruppe, die das jeweilige Herrschaftszeichen (Tiara bzw. Bourbonlilie) emporträgt. Die beiden Figuren, die die französische Krone über den Altar halten (Abb. 30), begegnen hingegen fast identisch auf einem von Johann Paul Schor als »inventor« signierten Stich von 1662 (Abb. 24), der bereits 1666 Benedettis Entwurf für den Trauerapparat zu Ehren der Mutter Ludwigs XIV. inspiriert hatte.²³⁶

Die stilistische und konzeptuelle Uneinheitlichkeit der Kapelle in San Luigi dei Francesi macht es wahrscheinlich, daß für den Entwurf nicht eine Person allein zuständig war.

²³³ Man denke etwa an die urbanistische Einbindung von Sant'Andrea al Quirinale oder von Santa Maria Assunta in Ariccia bzw. an die von Montano gestochenen Rekonstruktionen antiker Tempel, die die genannten Werke Berninis inspiriert haben dürften.

²³⁴ FUSCONI 1985 (wie Anm. 9), S. 164, Abb. 8 (obere Hälfte der Zeichnung); WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 166.

²³⁵ Unter Verweis auf Tessins Reisebericht von 1688 wird jener Baldachin gern als Werk Berninis akzeptiert: Eleonora Villa, »Un episodio sconosciuto della ritrattistica del '600: Clemente X, Bernini e Gaulli e altre novità sulla committenza Rospigliosi, Altieri e Odescalchi«, in *L'ultimo Bernini 1665–1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini*, hg. v. V. Martinelli, Rom 1996, S. 137–59, hier S. 148, Anm. 18; FERRARI/PAPALDO 1999 (wie Anm. 225), S. 494. Aus den diesbezüglichen Dokumenten geht jedoch nur hervor, daß die Stuckarbeiten durch den »Capomastro muratore della Fabrica di palazzo Altieri« ausgeführt wurden, während Philipp Schor für die farbige Fassung am 10.12.1676 fünfzig *scudi* erhielt: Armando Schiavo, *Palazzo Altieri*, Rom o.J. [1962], S. 80–82. Meiner Meinung nach wäre es Philipp Schor ohne weiteres zuzutrauen, dieses Dekorationselement eigenständig entworfen zu haben – möglicherweise inspiriert durch die zu diesem Zeitpunkt bereits existierenden Pläne für die Kapelle in San Luigi dei Francesi?

²³⁶ Der 1666 veröffentlichte Stich des Katafalks, als dessen »inventor« Benedetti firmierte, findet sich abgebildet bei FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 39), S. 443. Schors Stich von 1662 steht der Altararchitektur näher als der Katafalk, sowohl in bezug auf die Proportionen (Größenverhältnisse von Figuren bzw. Krone) als auch in bezug auf die Körperhaltungen (die Figuren sitzen, statt wie bei Benedetti zu fliegen). Daß auch der Katafalk bei der Konzeption des Altars eine Rolle spielte, belegt aber die Ausgestaltung der Krone, die wie 1666 aus lauter metallenen Sternen besteht. Möglicherweise wurde die 1666 angefertigte Krone sogar einfach wiederverwendet. Da Benedetti gern als Künstler dilettierte (wovon in Abschnitt 4 noch detaillierter die Rede sein wird), könnte er den Entwurf Schors (Abb. 29) übergangen haben – was auch die Problematik der Zuschreibung erklären würde (vgl. Anm. 226).

Die Stuckfiguren im Gewölbe könnten sich Plautilla Bricci verdanken, da sie stilistisch mit Briccis Altargemälde harmonieren. Daß Titi nur Plautilla Bricci als Architektin der Kapelle nennt, hängt eventuell damit zusammen, daß sie die Gesamt-Bauleitung innehatte bzw. diese nach Johann Paul Schors Tod im Jahre 1674 übernahm. Die Altararchitektur und der Vorhang am Eingangsbogen verweisen jedoch klar auf eine Beteiligung Schors am Entwurf jener Kapelle, die für die symbolische Präsenz Frankreichs in Rom höchste Bedeutung besaß.

Wie inzwischen deutlich geworden sein dürfte, existierte ein engmaschiges Netz von Kontakten zwischen dem Colonna-Kreis, Elpidio Benedetti, Johann Paul Schor und dem französischen Hof. Auch wenn gegenwärtig nicht mit letzter Sicherheit zu sagen ist, auf welchem Weg die Idee für den Apollobrunnen nach Frankreich übermittelt wurde, gab es dafür zweifellos viele mögliche »Kanäle«. Das spektakuläre Ensemble, das spätestens ab 1664 im Casino dell'Aurora aus Schors dreidimensional aus dem Wasser auftauchendem Sonnenwagen und Renis freskierter Quadriga Apolls gebildet wurde, kann auf verschiedene Weise den »Char d'Apollon« in Versailles inspiriert haben. Einerseits kommen als Entwerfer der Apollfontäne all jene Künstler in Betracht, die die besagte Inszenierung in Rom mit eigenen Augen gesehen haben: die fleißig mit Kopieren beschäftigten Pensionäre der *Académie de France à Rome*, deren Direktor Charles Errard und die sonstigen französischen Künstler in Rom, die mit den Colonna bzw. Mancini in Verbindung standen, ebenso wie Johann Paul Schor selbst oder der wohl mit Schor bekannte Jean Lepautre, der sich unter anderem mit der Publikation von Brunnenentwürfen hervortat.²³⁷ Andererseits sind aber auch indirekte Wege der Vermittlung denkbar – Berichte über Schors höchst originelle Schöpfung, die in Frankreich Neugier weckten.

Die bislang erst fragmentarisch ausgewerteten Briefwechsel von Elpidio Benedetti bzw. Maria Mancini mit ihren französischen Korrespondenzpartnern trugen zur Verbreitung von Informationen über das römische Kulturleben ebenso bei wie mündliche Kontakte: So hatte Benedetti bei einer Frankreichreise 1663–1664 die Möglichkeit, direkt mit Colbert zusammenzutreffen²³⁸ – wie im übrigen ebenfalls Colberts Mündel Philippe Mancini und sonstige französische Reisende, die den Hof über den spektakulären *lifestyle* der Erben Mazarins auf dem laufenden hielten. Auch Bernini oder Matthia De' Rossi können während ihres Frankreichaufenthalts 1665 von dem innovativen Entwurf

²³⁷ Siehe dazu oben Anm. 106.

²³⁸ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 85, Doc. 14–16; CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 282 (20.10.1665).



31 Rom, Palazzo Altieri, Bibliothek, Büste Clemens' X. mit Baldachin von Philipp Schor

des *Tedesco* erzählt haben; Berninis eingangs zitierte Äußerungen über Schors gestalterische Fähigkeiten mögen ferner dazu geführt haben, über diesen gezielt Erkundigungen einzuholen. Daß die Kunstpatronage der Colonna in Frankreich aufmerksame Beachtung fand, wird schließlich auch daraus ersichtlich, daß die Galleria Colonna wenig später das Vorbild für die Spiegelgalerie in Versailles abgab!²³⁹

Da Schor verschiedentlich für französische Auftraggeber arbeitete und da diverse Zeichnungen Schors in französische Sammlungen gelangten, mag er durchaus einen Entwurf für eine Apollfontäne (*via* Benedetti?) direkt an Colbert geschickt haben. Sowohl sein Prunkbett als auch Renis *Quadrige* waren jedoch auch in Nachstichen greifbar (Abb. 2).²⁴⁰

²³⁹ Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 158; Anthony Blunt (Hg.), *Baroque & Rococo. Architecture & Decoration*, London 1978, S. 54, 129; BERGER 1985a (wie Anm. 126), S. 52; Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, hg. v. C. Cieri Via, Modena 1988, S. 7f.; Christina Strunck, »Le chef d'œuvre inconnu du Bernin: la galerie Colonna, Fischer von Erlach et un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart«, in *Le Bernin et l'Europe du baroque triomphant à l'âge romantique*, hg. v. C. Grell/M. Stanič, Paris 2002, S. 391–409, hier S. 398–406; STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 363–75.

²⁴⁰ Eine Reproduktion von Renis Fresko existierte seit spätestens 1621: vgl. Arne Karsten, *Künstler und Kardinäle: vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 54.

Angeregt durch Berichte aus Rom, könnte Charles Le Brun, der ja ohnedies häufig italienische Motive kompilierte,²⁴¹ den »Char d'Apollon« aus den graphischen Quellen quasi nach dem Baukastensystem zusammengesetzt haben.²⁴²

Elpidio Benedetti, der zu Johann Paul Schor, dem Mazarin-Mancini-Clan und *surintendant* Colbert gleichermaßen gute Kontakte unterhielt, spielte als Mittler zwischen Rom und Paris eine wichtige Rolle. Bernini zufolge war die Beziehung Benedettis zu Schor sogar so eng, daß der Abt die Entwürfe des Innsbruckers als die eigenen ausgeben konnte.²⁴³ Daher soll abschließend Benedettis Projekt für die sogenannte Spanische Treppe näher untersucht werden: War an diesem zentralen französischen Kunstauftrag in Rom vielleicht ebenfalls Johann Paul Schor beteiligt?

4. Bernini, Benedetti, Schor und die »Spanische« Treppe

Betrachtet man die in der Einleitung des vorliegenden Textes paraphrasierten empfehlenden Worte Berninis über Schor näher, so fällt deren Zwiespältigkeit auf. Unter dem Datum 8. Oktober 1665 vermerkte Chantelou: »l'abbé [Buti] a répété que Vigarani n'y entendait rien et avait voulu gâter cette salle des comédies à plaisir, avec les balcons, corniches et colonnes qui y sont; qu'il avait dit et redit, et que le père et le fils lui disaient toujours qu'il n'avait d'égard qu'à faire qu'on entendît bien ses vers; que le cardinal [Mazarin], s'il ne fût point mort, eût fait venir un certain Tedesco [Johann Paul Schor], peintre de Rome qui entend admirablement bien ces décorations. Le Cavalier a dit qu'il possédait fort le dessin, et que pour les comédies et théâtres il fallait qu'un homme eût l'invention et les belles idées; qu'avec cela il pouvait se faire aider d'un qui peut bien colorer ses idées, et d'un autre qui entendît les machines; qu'ainsi l'on pourrait faire de belles choses et fort surprenantes. L'abbé Buti a reparti qu'il faudrait un homme comme le Cavalier. J'ai été de son avis, et qu'ou s'y faisait de grandes dépenses, c'était une grande fortune d'avoir des gens qui sussent bien employer l'argent et faire voir des choses nouvelles et singulières. Il a brisé sur cela et l'on est allé dîner.«²⁴⁴

Das geschilderte Verhalten Butis und Chantelous verrät das Bemühen, Bernini zu beschwichtigen. Mazarins bzw. Butis hohe Meinung von Schor scheint den *cavaliere* verärgert zu haben – ein *faux-pas*, den seine Gesprächspartner

²⁴¹ Siehe oben S. 111 f.

²⁴² Daß man sich in Versailles auf Stiche stützte, läßt sich an der im Vergleich zu Renis Urbild seitenverkehrten Pose Apolls erkennen, wie bereits Weber andeutete: WEBER 1985 (wie Anm. 73), S. 108, Anm. 168.

²⁴³ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 246.

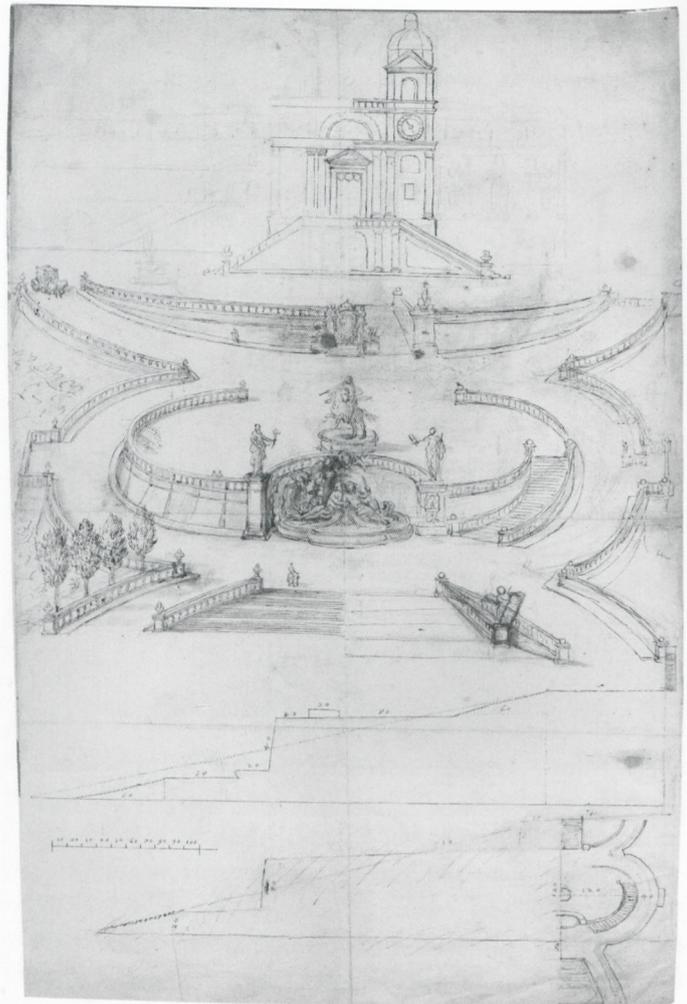
²⁴⁴ *Ibid.*, S. 236.

auszugleichen suchten, indem sie betonten, letzten Endes sei nicht ein Schor, sondern ein Bernini in Frankreich erforderlich. Berninis in Französisch überlieferter Kommentar ist wegen der Polyvalenz des Begriffs »dessin« bzw. »disegno« nicht ganz eindeutig; der betretenen Reaktion von Buti und Chantelou nach zu schließen, gab der *cavaliere* ihnen zu verstehen, daß er selbst der »homme [qui] eût l'invention et les belles idées« sei, während er Schor als »un qui peut bien colorer ses idées« bzw. als begabten Zeichner und Gehilfen in untergeordneter Position sah.²⁴⁵

Als später noch wiederholt die Rede auf Schor kam, äußerte Bernini sich zwar positiv über den *Tedesco*, stellte aber auch klar, daß dieser eine Einladung nach Frankreich wohl kaum annehmen werde,²⁴⁶ womit er die Initiative Chantelous im Keim erstickt haben dürfte. Im folgenden soll untersucht werden, ob mehr als nur generelle Künstlereitelkeit hinter Berninis ambivalenter Haltung zu Schor steckte. Hatte er tatsächlich Grund, den Innsbrucker als einen potentiellen Rivalen zu sehen?

Aufgrund seiner gefestigten Stellung als führender Hofkünstler Alexanders VII. glaubte Bernini es in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts nicht mehr nötig zu haben, mit anderen Künstlern zu konkurrieren. Als er erfuhr, daß nicht nur von ihm, sondern auch von weiteren römischen Architekten Entwürfe für die Louvre-Fassade angefordert worden waren, ließ er 1664 verlauten, er hätte sich keinesfalls beteiligt, wenn er das von Anfang an gewußt hätte: »non vuole travagliare à concorrenza«.²⁴⁷ Elpidio Benedetti, der die verschiedenen Wettbewerbsteilnehmer zu betreuen hatte, riet Colbert wenig später, ein Geschenk an Pietro da Cortona noch zurückzuhalten, weil Bernini beleidigt die Arbeit niederlegen werde, sobald er davon höre.²⁴⁸

Schon 1660 zeichnete Benedetti ein negatives Bild von den »Primadonna-Allüren« des Meisters. In bezug auf die Planungen



32 Entwurf für die »Spanische« Treppe. Stockholm, Nationalmuseum, Cronstedt, CC 790

für die »Spanische« (eigentlich französische!)²⁴⁹ Treppe in Rom schrieb er an Mazarin: »Se io fossi capace di dar consiglio direi, che forse S(u)a M(aest)à potesse restar meglio servita col commetterne à diversi i disegni il che non si potrebbe praticare trattandosi col Cav.re [Bernini] volendo egli esser solo nelle cose; onde è che col. sig. Jacovacci suo amicissimo sono restato, che non se gli parli della scalinata della Tr(inità) d(ei) M(onti), perchè oltre ci tenerebbe in aspettativa quest'anno, subito ci difenderebbe il sentirne i pensieri delli altri, e pure plus vident ochuli quam oculus; e quel che è peggio, egli tiraneggia così chi

zösischen Geldern gebaut wurde, ursprünglich als ein Denkmal für den 1659 zwischen Frankreich und Spanien geschlossenen Pyrenäenfrieden gedacht. Da das Projekt auch eine Reiterstatue Ludwigs XIV. vorsah und Alexander VII. eine dermaßen prominente Präsenz Frankreichs im Herzen Roms ablehnte, wurden die Planungen nach dem Tod Mazarins (1661) abgebrochen und erst im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen. Grundlegend zur Geschichte der Spanischen Treppe sind vor allem die Publikationen von LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152) und LOTZ 1969 (wie Anm. 215).

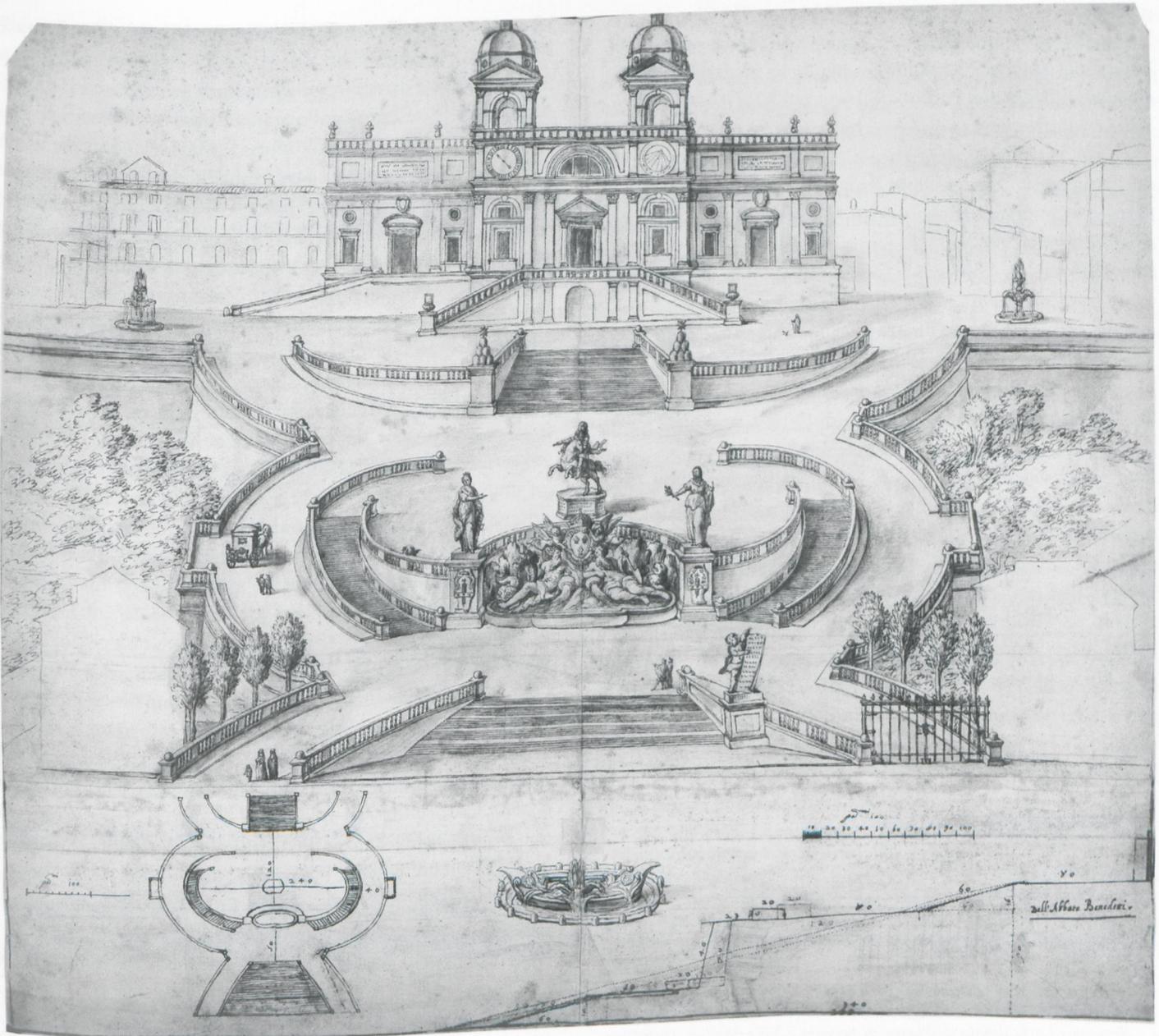
²⁴⁵ In diesem Sinne interpretierte den betreffenden Passus bereits FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 407.

²⁴⁶ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 246 (10.10.1665), 254 (12.10.1665).

²⁴⁷ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 88f., Doc. 28 (27.10.1664): »Torna à replicarmi, che se havesse saputo, che altri della professione havessero havuta, questa incombenza, ch'egli assolutam.te non vi haverebbe messe le mani: che si stima il minimo di tutti, ma che non vuole travagliare à concorrenza.«

²⁴⁸ Ibid., S. 89, Doc. 29 (18.11.1664): »tengo per indubitabile, che se il Sig. Caval. Bernini sentisse, che il S. Pietro havesse havuto un regalo simile al suo, benche di minor valuta, al certo, ch'egli non vorrebbe operar' più cosa alcuna.«

²⁴⁹ Die »Spanische« Treppe ist nach der Piazza di Spagna benannt, von der sie zur Trinità dei Monti aufsteigt. Sie bildete damit eine symbolische Brücke zwischen der an jener Piazza gelegenen spanischen Botschaft und der unter der Protektion Frankreichs stehenden Kirche. Passenderweise war die Treppe, die auf französischem Grund und mit fran-



33 Präsentationszeichnung eines Entwurfes für die ›Spanische‹ Treppe. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chig. P VII-10, fol. 30v-31r

tratta seco, che non vuole ne meno permettere che si dichi una parola di avviso senza s'accennato desiderio.²⁵⁰

Da Bernini weder Konkurrenz noch Kritik vertrage, das Projekt jedoch von der Ideenvielfalt mehrerer Künstler nur profitieren könne, empfahl Benedetti demnach Mazarin, verschiedene Vorschläge einzuholen und Bernini bewusst nicht einzubeziehen, weil er mit seiner Langsamkeit und sei-

nem Primatsanspruch nur Schwierigkeiten bereiten werde. Getreu dieser Devise schickte Benedetti im selben Jahr eine Reihe von Entwürfen für die Treppe nach Paris – Zeichnungen von D'Orbay, Rainaldi und Grimaldi sowie eine, die er stolz als seine eigene bezeichnete.²⁵¹

Ein heute in Stockholm befindliches Blatt (Abb. 32) diente offenkundig als Vorlage für die mit Benedettis Namen be-

²⁵⁰ LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 76 (9.8.1660). Hier und im folgenden zitiere ich die Dokumente nach Lotz, da er sie in Italienisch wiedergibt, während LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152) sie nur auszugsweise und in französischer Übersetzung publiziert hatte.

²⁵¹ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 280–83; LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 54–56, 60–62, 76f. (2.8., 9.8., 16.8., 10.9., 8.10. und 21.10.1660), 87f. (Kat. Nr. 2 a–d, 3), 94 (Nachtrag).

schriftete Präsentationszeichnung (Abb. 33).²⁵² Über die Relation dieser beiden Arbeiten zueinander herrschen in der Forschung jedoch höchst unterschiedliche Auffassungen. In einer grundlegenden Publikation von 1968, in der Madeleine Laurain-Portemer den Briefwechsel zwischen Benedetti und Mazarin auswertete, schrieb die Autorin unter Verweis auf die Dokumente das gesamte Projekt Benedetti zu.²⁵³ In einem nicht minder grundlegenden Aufsatz von 1969 behauptete Wolfgang Lotz, die von Laurain-Portemer veröffentlichten Briefe seien Hildegard Giess und ihm bereits Anfang 1967 bekanntgeworden;²⁵⁴ allerdings nahm er im Text nicht auf die nur im Anhang zitierten Äußerungen Benedettis Bezug, sondern interpretierte die Zeichnungen (auf der Grundlage eines Vermerks in Tessins Reisetagebuch von 1688)²⁵⁵ als Ausformulierungen eines Bernini-Entwurfs: Abb. 32 galt ihm als »Kopie nach Berninis Projekt von 1660–1661« aus dem »Umkreis Berninis«, Abb. 33 als die daraus im Bernini-Atelier entwickelte Präsentationszeichnung.²⁵⁶ Marder unternahm schließlich 1980 den Versuch, beide Positionen miteinander zu »versöhnen«: Da die Dokumente unbestreitbar Benedettis Beteiligung an dem Projekt belegen und da die vatikanische Zeichnung die Aufschrift »Dell'Abbate Benedetti« trägt, sieht Marder jenes Blatt in der Tat als ein Werk des Abtes (Abb. 33); seiner Meinung nach kopierte dieser

aber nur einen Entwurf, der ursprünglich aus der Bernini-Werkstatt stammte (Abb. 32).²⁵⁷

In einer von der späteren Forschung weitgehend ignorierten Replik legte Laurain-Portemer 1981 dar, wieso jene Annahme kaum standhalten könne.²⁵⁸ Hier seien nur die wichtigsten Punkte zusammengefaßt. Benedetti sprach sich in dem bereits zitierten Schreiben an Mazarin vom 9. August 1660 eindeutig dafür aus, Bernini von dem Wettbewerb gar nichts zu sagen; auch in seinen späteren Briefen ist von einer Beteiligung Berninis nie die Rede. Wie könnte es dann sein, daß Bernini (trotz seiner bekannten Aversion gegen Konkurrenzsituationen und trotz des Stolzes auf seine eigenen Kreationen) nicht nur einen Entwurf lieferte, den Benedetti als den eigenen ausgeben durfte, sondern es zudem unterließ, seine Autorschaft auf anderem Wege (z. B. über Mazarins zweiten römischen Kunstagenten Paolo Maccarani, zu dem Bernini im fraglichen Zeitraum ebenfalls Kontakte unterhielt) in Frankreich kundzutun? Wenn Bernini wirklich (wie Marder annimmt) gewissermaßen unter Pseudonym arbeitete, um den Papst nicht zu verärgern, was hinderte Benedetti dann daran, die wahre Identität des Autors in seinen Briefen an Mazarin zu enthüllen, zumal der Kardinal an einer Konsultation Berninis lebhaft interessiert war und sich geradezu verstimmt zeigte, weil sein Agent diesem Wunsch hartnäckig nicht Folge leistete? Und wieso hätte Bernini – als geschickter Höfling, der er war – ein Projekt konzipieren sollen, das durch eine überstarke Betonung des französischen territorialen Anspruchs auf den Hügel vor der Trinità dei Monti zwangsläufig das Mißfallen des Papstes erregen und daher zum Scheitern verurteilt sein mußte?²⁵⁹

Benedettis Autorschaft wird nicht nur durch seine eigenen Äußerungen gestützt,²⁶⁰ sondern auch durch sein anhaltendes Engagement für den Bau der *scalinata*. Obwohl die

²⁵² Da sich die Präsentationszeichnung (Abb. 33) heute im Vatikan befindet, handelt es sich vermutlich um das Blatt, das Alexander VII. am 13.12.1660 vorgelegt wurde, und somit um eine Kopie des von Benedetti nach Paris geschickten Entwurfes. Siehe unten Anm. 261.

²⁵³ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 282 f. Die Stockholmer Zeichnung spielte in Laurain-Portemers Argumentation keine Rolle. Laurain-Portemers Argumentation folgte (in argumentativer Abgrenzung gegen LOTZ 1969) D'ONOFRIO 1973 (wie Anm. 155), S. 283 f., 293–303. Eine Zuschreibung an Benedetti war zuvor bereits (allerdings in Mißinterpretation Hempels) von Pecchiai vertreten worden: Pio Pecchiai, *La Scalinata di Piazza di Spagna e Villa Medici. L'obelisco della Trinità dei Monti. La Cappella Borghese alla Trinità dei Monti*, Rom 1941, S. 24–26.

²⁵⁴ LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 94.

²⁵⁵ LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 43), S. 328. Siehe dazu unten Anm. 270–72.

²⁵⁶ LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 57–59, 63 f., 88, Kat.Nr. 4 und 5. Die Meinung, daß die vatikanische Zeichnung (Abb. 33) nicht von Benedetti selbst stammen könne bzw. Bernini zuzuschreiben sei, wurde zuvor schon von Hempel, Elling und Salerno vertreten: Eberhard Hempel, »Die Spanische Treppe. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Stadtbaukunst«, in *Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte, zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern*, München 1924, S. 273–90, hier S. 277; Christian Elling, *Rom. Arkitekturens Liv fra Bernini til Thorvaldsen*, Gyldendal 1956, S. 294–96; Luigi Salerno, *Piazza di Spagna*, Neapel 1967, S. 67–74. Siehe auch Christian Elling, *Rome. The Biography of its architecture from Bernini to Thorvaldsen*, Tübingen 1975, S. 329–31.

²⁵⁷ Tod A. Marder, »Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti«, *The Art Bulletin*, 62 (1980), S. 286–89. So auch bereits bei SALERNO 1967 (wie Anm. 256), S. 69.

²⁵⁸ Madeleine Laurain-Portemer, »Nouvelles observations sur le projet de Benedetti pour l'escalier de la Trinità dei Monti«, in Madeleine Portemer, *Études Mazarines*, Paris 1981, S. 535–44. Trotz Laurain-Portemers fundierter Argumente hat sich in der Forschung weitgehend die Bernini-Hypothese durchgesetzt: vgl. Marcus Binney, »A projected French Capitol in Rome. The Spanish Steps – I«, *Country Life*, 1970, S. 426–28, hier S. 427 f.; Tod A. Marder, »The Decision to Build the Spanish Steps: From Project to Monument«, in *Projects and Monuments in the Period of The Roman Baroque*, hg. v. H. Hager/S. Scott Munshower, Pennsylvania State University 1984, S. 82–99, hier S. 85 f.; Wolfgang Lotz, »Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie«, in *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, hg. v. M. Warnke, Köln 1984, S. 175–223, hier S. 198–207; Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, Bd. 2, Stockholm 1986, S. 234 f.; Richard Krautheimer, *Roma di Alessandro VII 1655–1667*, Rom 1987, S. 107–10, 188 f.; DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 78; Sivigliano Alloisi, »La scalinata tra storia e progetto«, in *La scalinata di Trinità dei Monti*, Mailand 1996, S. 43–94, hier S. 65–71; MARDER 1998 (wie Anm. 129), S. 161, 325, Anm. 85; BENOCCHI 2003 (wie Anm. 152), S. 27–29.

²⁵⁹ Siehe dazu auch D'ONOFRIO 1973 (wie Anm. 155), S. 300.

Planungen für die Treppe vor der Trinità dei Monti 1661 *ad acta* gelegt worden waren, versuchte der Abt das Projekt 1664 mittels zweier Briefe an Colbert »wiederzubeleben« und übersandte dem König nicht nur eine Zeichnung, sondern auch ein Modell der Anlage.²⁶¹ Nachdem der am 2. Mai 1668 geschlossene Frieden von Aachen eine politische Annäherung zwischen Rom und Paris besiegelt hatte,²⁶² versuchte Benedetti gleich am 3. Mai mit einem Brief an Außenminister Lionne das Treppenprojekt wieder in Erinnerung zu bringen²⁶³ – mit beachtlichem Erfolg, denn ein *Diario di Roma* aus jener Zeit berichtet »che sia per porsi mano quanto prima alla Scalinata della Trinità de Monti, con l'erectione a Capo d'essa della statua del Re di Francia, che era la difficoltà per la quale Alessandro 7° mai volle acconsentirvi.«²⁶⁴ Der am 31. Mai 1668 vom Duc de Chaulnes angeordnete Abriß der 1664 errichteten »Schand-Pyramide« dürfte dem Projekt den Weg geebnet haben.²⁶⁵ Am 8. September 1669 heißt es, Clemens IX. habe »l'erectione della statua del Regnante di Francia su la Piazza della Trinità de Monti« erlaubt.²⁶⁶

Wohl durch den Tod Clemens' IX. am 9. Dezember 1669 kam das Projekt erneut ins Stocken – doch Benedetti verzagte nicht. 1672 bot er sogar an, seine römische Villa zu verkaufen, um mit dem Erlös zur Realisierung der Treppe beizutragen.²⁶⁷ Bis zu seinem Tod verwahrte er ein Kartonmodell der *scalinata*, das er schließlich dem zur Trinità dei Monti gehörigen Kloster vermachte, um die Erinnerung an jenen Entwurf wachzuhalten.²⁶⁸ Das Modell befand sich bis

1690 in Benedettis Villa, deren Architektur übrigens gewisse Elemente des Treppenprojekts aufgriff.²⁶⁹ Daß Tessin besagtes Modell 1688 als Entwurf Berninis klassifizierte, mag einfach einer der in seinem Tagebuch häufiger vorkommenden Irrtümer sein;²⁷⁰ vielleicht konfrontierte Benedetti den Gast schelmischerweise aber auch bewußt mit einer falschen Zuschreibung: Einerseits um zu prüfen, ob der ausländische »Experte« seinen Entwurf tatsächlich für einen »echten Bernini« hielte (was implizit die von Benedetti erträumte Ebenbürtigkeit mit dem Meister bestätigen konnte),²⁷¹ andererseits um den Preis der Zeichnung (Abb. 32) hinaufzutreiben, die er bei dieser Gelegenheit an den schwedischen Reisenden verkauft zu haben scheint.²⁷²

Weitere Argumente für die Zuschreibung des Entwurfs an Elpidio Benedetti liefert schließlich die formale Analyse der Vorstudie (Abb. 32). Wie auch Lotz bewußt war, reicht deren zeichnerische Qualität nicht aus, um sie Bernini selbst zuweisen zu können. Lotz zufolge handelt es sich um eine Kopie nach einem Entwurf Berninis.²⁷³ Dies ist jedoch aus zwei Gründen wenig wahrscheinlich: Erstens begnügte sich Bernini üblicherweise damit, seine Entwürfe in souverän aufs Papier geworfenen, auf wenige Striche reduzierten Ansichten zu skizzieren,²⁷⁴ und zweitens spricht die Präsenz zahlreicher kreativer *pentimenti* gegen die Klassifizierung des Blattes als bloße Kopie.²⁷⁵ Vielmehr scheint es von einem wenig erfahrenen Zeichner zu stammen, der sich schrittweise an seine Aufgabe

²⁶⁹ VARRIANO 1992 (wie Anm. 199), S. 269.

²⁷⁰ D'ONOFRIO 1973 (wie Anm. 155), S. 301 f.; LAURAIN-PORTEMER 1981 (wie Anm. 258), S. 544. Als ein Beispiel für die zum Teil haarsträubenden Fehler im Tagebuch sei ein Auszug aus der Beschreibung der Galerie des Palazzo Giustiniani zitiert: »Eine sitzende halbkniende Cleopatre ist dar auch antique von marmer die schöne ist, undt die der Cav: Borromin hatte nachgemacht von marmer, welches man dar auch sahe.« LAINE/MAGNUSSON 2002 (wie Anm. 43), S. 310 f.; vgl. dazu *I Giustiniani e l'Antico*, hg. v. G. Fusconi (Ausstellungskat.), Rom 2001, S. 208–11.

²⁷¹ In einem Brief vom 15.11.1660 deutete Benedetti an, Bernini könne ihn um seinen grandiosen Entwurf für die *scalinata* geradewegs beneiden: »Ognuno concorre nel mio disegno come il più bello et il men dispendioso [...] Se il s.re caval. Bernino avesse fatto un simile pensiero, lo farebbe cader dal cielo e ne pretenderebbe un migliaio di doble con la gloria dell'impresa.« Zitiert bei LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 77. Bereits 1657 bezeichnete Benedetti sich selbst als »piu pellegrino ingeg(n)no che oggi habbiano e di meriti ad essere invidiato anco da i Bernini«: BALLON 1999 (wie Anm. 155), S. 134–39, 218, Anm. 1.

²⁷² Die Zeichnung gelangte durch Tessin nach Stockholm. Auch wenn sich der Erwerb nicht präzise datieren läßt, ist es doch höchst wahrscheinlich, daß Tessins Interesse bei dem besprochenen Besuch in der Villa Benedetta auf das Blatt gelenkt wurde. Vgl. LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 88, Kat. Nr. 4.

²⁷³ LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 63, 88, Kat. Nr. 4.

²⁷⁴ Franco Borsi, *Bernini Architetto*, Mailand 1996, Abb. 16, 17, 31, 32, 34, 35, 69–82, 119–21, 143, 144, 148, 152, 155, 156, 166, 168, 169, 178, 190, 191, 262, 283, 386–88, 393, 394.

²⁷⁵ Auf die Korrekturen verwies MARDER 1980 (wie Anm. 257), S. 288 f.

²⁶⁰ Siehe unten Anm. 271 sowie LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 282 f.; LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 94: »l'altro [disegno] in carta bianca è mio, scelto fra cinque o sei altri pensieri che ne ho fatti«.

²⁶¹ DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 86 f., Doc. 18 (13.5.1664) und Doc. 22 (22.7.1664). Während der Brief vom 13.5.1664 klar von einem »disegno« spricht, ist 1672 von einem »modelle« die Rede, das der König gesehen habe: WITTKOWER 1961 (wie Anm. 130), S. 525 (16.8.1672); LAURAIN-PORTEMER 1981 (wie Anm. 258), S. 542, Anm. 5. Hiermit korrespondiert möglicherweise der Umstand, daß Tessin bei Felibien in Paris Berninis Modelle für den Louvre »ingleichen sein Modell von einer Treppe« sah, womit allerdings auch die Scala Regia gemeint gewesen sein könnte: LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 89, Kat. Nr. 8.

²⁶² Siehe dazu S. 126 f.

²⁶³ ERBEN 2004 (wie Anm. 121), S. 243, Anm. 39.

²⁶⁴ Zitiert nach ROBERTO 2004 (wie Anm. 200), S. 89. Vgl. auch Sebastiano Roberto, »Le opere architettoniche di Clemente IX a Roma e Pistoia«, in *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, (Ausstellungskat.), Pistoia 2000, S. 85–99, hier S. 87 f.

²⁶⁵ Zur »Schand-Pyramide« siehe oben, S. 124 und 126; zu deren Abriß FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 458.

²⁶⁶ Zitiert nach ROBERTO 2004 (wie Anm. 200), S. 90, 323.

²⁶⁷ WITTKOWER 1961 (wie Anm. 130), S. 525 (16.8.1672); LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 287, 294, Anm. 104; LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 79 (16.8.1672).

²⁶⁸ LAURAIN-PORTEMER 1981 (wie Anm. 258), S. 543 f.; BENOCCHI 2003 (wie Anm. 152), S. 168.

herantastete.²⁷⁶ Die Raumdarstellung wirkt flach und unge- schickt (was nicht gerade für den sehr auf Perspektiveffekte bedachten Bernini spricht), das Konzept als Ganzes »unarchi- tektonisch«; einige technische Probleme des Treppenbaus sind nicht erkannt, geschweige denn gelöst.²⁷⁷ All dies deutet auf einen Amateur wie Benedetti hin, zumal die Vorstudie von derselben Hand beschriftet wurde wie die zweifellos von Be- nedetti geschaffene Präsentationszeichnung.²⁷⁸

Jene Präsentationszeichnung (Abb. 33) lag am 13. De- zember 1660 dem Papst zur Begutachtung vor.²⁷⁹ Wenig später dürfte Bernini, der fast täglich mit Alexander VII. Umgang hatte,²⁸⁰ von dem wichtigen Bauprojekt erfahren haben, von dessen Konzipierung er bewußt ausgeschlossen worden war. Da der Papst sich wochenlang in diploma- tisches Schweigen hüllte, vermutete Benedetti in einem Brief an Mazarin, sein Entwurf werde unter anderem deswegen nicht zur Ausführung gelangen, weil Berninis Petersplatz keine Konkurrenz bekommen solle.²⁸¹ Auch wenn der Abt wohl dazu neigte, die künstlerischen Qualitäten seines Ent- wurfs überzubewerten, ist es doch durchaus denkbar, daß sein Vorstoß Bernini in der Tat erzürnte: Wäre die Spanische Treppe damals gebaut worden, hätte sie mindestens ebenso- viel Interesse auf sich gezogen wie der Petersplatz; Bernini wäre wirklich ein ernstzunehmender Rivale um die Publi- kumsgunst erwachsen.²⁸²

Vor diesem Hintergrund erscheint Berninis oben geschild- erte ambivalente Haltung zu Johann Paul Schor in neuem Licht. Chantelous Tagebuch gibt nämlich darüber Auskunft, daß Bernini vermutete, Schor stecke hinter Benedettis Entwür- fen (weswegen dieser den *Tedesco* niemals nach Paris gehen ließe): »l'abbé Elpidio qui se sert de lui [Schor] à Rome et s'at-

tribue l'honneur de ce qu'il fait, empêcherait qu'il ne vînt«.²⁸³ Leider nannte Bernini für jene Kollaboration keine Beispiele. Außer mit der Spanischen Treppe verbanden sich vor Berninis Frankreichreise aber nur zwei große Kunstprojekte mit Bene- dettis Namen: die Exequien für Kardinal Mazarin (1661) und der Bau der Villa Benedetta (ab 1663). In beiden Fällen war Schor nicht beteiligt, denn um die Exequien kümmerte sich Giovanni Francesco Grimaldi,²⁸⁴ während die Villa von Plau- tilla Bricci gestaltet wurde.²⁸⁵ Ferner soll der Abt 1659 zwei Kunstschränke entworfen und 1661 eine *serenata* für Maria Mancini organisiert haben.²⁸⁶ Obwohl sich nicht ausschließen läßt, daß Schor an den letzteren Aktivitäten beteiligt gewesen sein könnte, waren sie doch wohl zu unbedeutend, als daß sie Berninis Interesse gefunden haben dürften. Wenn Bernini hin- gegen Schor als *mastermind* hinter Benedettis Projekt für die Spanische Treppe gesehen hätte, könnte dies erklären, warum er den *Tedesco* als potentiellen Rivalen empfand, den er vom französischen Hof fernzuhalten suchte.

Bezeichnenderweise wurde Schor gerade 1661, als der Plan für die Spanische Treppe hochaktuell war, in einem Doku- ment als »architetto« betitelt.²⁸⁷ Sein Neffe Johann Ferdi- nand attestierte ihm »eine neigung zur Architectur und zwar meistens zu deren Verzirungen«.²⁸⁸ Laut Roschmann, der sich auf Informationen Johann Ferdinand Schors stützte, studierte Johann Paul »neben der Mahlerey auch die archi- tectur aus denen Yberbleibseln der Röm. architectur«.²⁸⁹

²⁷⁶ Für produktive Diskussionen über diese Zeichnung danke ich Giulia Fusconi und Ursula Verena Fischer Pace.

²⁷⁷ D'ONOFRIO 1973 (wie Anm. 155), S. 300; LAURAIN-PORTEMER 1981 (wie Anm. 258), S. 541.

²⁷⁸ LAURAIN-PORTEMER 1981 (wie Anm. 258), S. 541 f. MARDER 1980 (wie Anm. 257, S. 289) kommt ebenfalls zu der Schlußfolgerung, daß dieselbe Person auf beiden Blättern ihre Spuren hinterlassen hat, inter- pretiert dies aber als Beleg für Benedettis Abhängigkeit von der Berni- ni-Werkstatt. Siehe auch BALLON 1999 (wie Anm. 155), S. 136–38.

²⁷⁹ MARDER 1980 (wie Anm. 257), S. 288, Anm. 11.

²⁸⁰ Richard Krautheimer/Roger B. S. Jones, »The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings«, *Römisches Jahrbuch für Kunst- geschichte*, 15 (1975), S. 199–233, hier S. 200.

²⁸¹ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 285 f.; LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 78 (20.12.1660): »In somma ogn'uno vuole che il Papa sia per opporsi a questa fabrica per due cause: una perchè prevede che riuscirebbe troppo bella e che oscurarà non solo tutte le altre da lei fatte ma anche quella del folsissimo [sic] caneto di colonne che fa a S. Pietro con due milioni di spesa. Altri vi aggiungono la terza causa che forse è la principale ciò è perchè questa nobilissima fabrica si rico- noscerebbe troppo di V. Em.za, le cui glorie pare ch'egli desiderì di ve- der più tosto sepolte ch'espote al publico.«

²⁸² Vgl. D'ONOFRIO 1973 (wie Anm. 155), S. 298.

²⁸³ CHANTELOU 2001 (wie Anm. 1), S. 246 (10.10.1665). Auf diesen Pas- sus verwies bereits Worsdale, ohne jedoch die hier angedeuteten Schlußfolgerungen daraus zu ziehen: Marc Worsdale, »Bernini and Be- nedetti (Letter to the Editor)«, *The Art Bulletin*, 63 (1981), S. 315.

²⁸⁴ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 275; FAGIOLO DEL- L'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 401–05.

²⁸⁵ VARRIANO 1992 (wie Anm. 199), S. 268. BENOCCI 2003 (wie Anm. 152, S. 31–47) vermutet zusätzlich eine Mitwirkung Berninis.

²⁸⁶ Zur Serenade: TAMBURINI 1997 (wie Anm. 13), S. 87 f. Zu den Kunst- schränken von 1659: LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 274; DI CASTRO MOSCATI 1988 (wie Anm. 124), S. 83, Doc. 7 (13.12.1661) und Anm. 5. Die Schränke, die sich durch ihre Thematik (»Krieg« bzw. »Frieden«) auf den 1659 geschlossenen Pyrenäenfrieden bezogen, dürften identisch sein mit den von Mazarin an Anna von Österreich vererbten Prunkmöbeln gleichen Themas: vgl. SCHIAVO 1969 (wie Anm. 14), S. 38. Um den Jahreswechsel 1661–1662 ist in der Korrespondenz mit Colbert außerdem von zwei weiteren Kunstschrän- ken die Rede, die Benedetti arbeiten lasse. Dabei scheint es sich um eine Eigeninitiative des Abtes gehandelt zu haben, die wegen mangelnden Interesses seitens des Königs eingestellt wurde: DI CASTRO MOSCATI 1988, S. 82–84, Doc. 7 (13.12.1661), Doc. 9 (13.2.1662), Doc. 10 (3.1.1662 [sic]).

²⁸⁷ Rechnung von Salvatore Boccalari (8.11.1661): »per lavori fatti per servitio di una carrozza da campagna in conformità del disegno ordi- natomi dal Sig. Gio. Paolo Tedesco architetto« (Subiaco, Archivio Colonna, I.A.36, unpaginert).

²⁸⁸ RASSER 1991 (wie Anm. 188), Anhang, S. 1/II.

²⁸⁹ Roschmann 1742, zitiert bei Albert Ilg, *Die Fischer von Erlach, I: Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 37.

Zudem soll Carlo Maratta Johann Ferdinand bei dessen Rom-Aufenthalt anvertraut haben, er (Maratta) sei von Johann Paul Schor in die Baukunst eingeweiht worden.²⁹⁰ Schors diesbezügliche Interessen könnten sich ferner in dem Umstand spiegeln, daß zwei seiner Söhne als Architekten ihr Auskommen suchten.²⁹¹

Nichts deutet allerdings darauf hin, daß Johann Paul Schor über die Kompetenzen verfügte, die für die Leitung einer anspruchsvollen Baustelle erforderlich waren. Seine Erfahrung mit ephemeren Festarchitekturen²⁹² qualifizierte ihn noch lange nicht für die Bauaufsicht über ein Objekt, das Jahrhunderte Bestand haben sollte. Wie Johann Ferdinand richtig erkannte, konzentrierten sich Johann Pauls architektonische Versuche vor allem auf die »verzürungen« – dies gilt für seine Entwürfe für die Innenarchitektur der Galleria Colonna ebenso wie für den architektonischen Prospekt (»teatro«) mitsamt Wandbrunnen und stuckgerahmten Statuennissen, den er im Garten des Palazzo Borghese errichtete.²⁹³

Gerade jener »unarchitektonische« und zugleich ornamentale Charakter kennzeichnet ebenfalls die Stockholmer Vorstudie für die Spanische Treppe (Abb. 32): Technische Probleme werden ignoriert, während die Ausgestaltung der Anlage mit verschiedenen Skulpturen viel Aufmerksamkeit erfährt. Wie Benedetti in seiner Erläuterung des Projektes betonte, sollte die *salita* die schönste römische »Flaniermeile« für Fußgänger und Kutschen werden²⁹⁴ – ein theatralischer Ort zum Sehen und Gesehen-Werden ganz nach Schors Geschmack. Im Unterschied zu den anderen gleichzeitig entstandenen Entwürfen für die Spanische Treppe war dieser der einzige, der Fahrbahnen für Kutschen vorsah und sogar oben links eine kleine Kutsche anskizzierte.²⁹⁵ Hier könnte ein nicht

ganz zufälliger Zusammenhang mit Schors Spezialisierung auf das Entwerfen von Prunkkarossen bestehen.²⁹⁶ Der Stich, den der Innsbrucker 1662 von seinem Festapparat vor der Trinità dei Monti anfertigen ließ (Abb. 24), zeichnete interessanterweise das Treppenprojekt in seinen Grundzügen nach.²⁹⁷

Auch wenn das Stockholmer Blatt in der Ausführung zu schwach ist, um als eigenhändiger Entwurf des *Tedesco* zu gelten,²⁹⁸ spricht vieles dafür, daß Benedetti sich von Schor inspirieren ließ – so, wie er sich für seine erwähnten anderen Kunstaufträge ja ebenfalls bei professionellen Künstlern Rat holte. Schor mag in einer raschen Skizze die Anlage in ihren Grundzügen definiert haben, während Benedetti diese erste Idee dann eigenständig ausarbeitete, zuerst tastend (Abb. 32), schließlich seiner Sache sicher (Abb. 33). Die zweigeteilte Vorzeichnung für San Luigi dei Francesi (Abb. 29) verdankt sich möglicherweise einer ganz ähnlichen Art von Kooperation.

Epilog

Anlässlich der Genesung Ludwigs XIV. von schwerer Krankheit wurden 1687 zwei Feste ausgerichtet, bei denen die hier besprochenen Kunstwerke quasi leitmotivartig noch einmal begegneten. Die Reiterstatue des »Sonnenkönigs«, die Elpidio Benedetti erst auf dem Kapitol,²⁹⁹ dann auf der *scalinata* vor der Trinità dei Monti errichten lassen wollte, zierte nun wenigstens in gemalter Form die Villa des Abtes.³⁰⁰ Die Kirche mußte zwar nach wie vor ohne einen majestätischen Treppenaufgang auskommen, erhielt aber immerhin eine prächtige, möglicherweise unter Mitwirkung Benedettis konzipierte ephemere Fassadendekoration³⁰¹ – und an die-

²⁹⁰ ILG 1895 (wie Anm. 289), S. 52.

²⁹¹ Siehe die Beiträge von Cappellieri, Fernández-Santos und Strunck im vorliegenden Band.

²⁹² Siehe etwa FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 349–52.

²⁹³ Zur Galleria Colonna: STRUNCK 1998 (wie Anm. 19), S. 570f.; WALKER/HAMMOND 1999 (wie Anm. 39), S. 160f.; STRUNCK 2007 (wie Anm. 13), S. 158–77. Zur Brunnenanlage des Palazzo Borghese: siehe in vorliegendem Band S. 24–27 sowie Howard Hibbard, »Palazzo Borghese Studies. I: The Garden and Its Fountains«, *The Burlington Magazine*, 100 (1958), S. 204–12 und 252f.; WERKNER 1980 (wie Anm. 23), S. 24, Abb. 4a und 4b; Patrick Werkner, »Zeichnungen von Johannes Paul Schor in der Königlichen Sammlung in Windsor Castle«, *Pantheon*, 40 (1982), S. 39–45, hier S. 42, 44, Abb. 11; FUSCONI 1985 (wie Anm. 9), 167–69; Elena Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Rom 1994, S. 71, 83.

²⁹⁴ LOTZ 1969 (wie Anm. 215), S. 94.

²⁹⁵ *Ibid.*, S. 59. Ein anderes Projekt, das Fahrbahnen aufweist, ist Lotz zufolge Bernardo Borromini zuzuschreiben und erst in die achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren: *Ibid.*, S. 59–61, 66 (Abb. 34, 35), 89 (Kat. Nr. 9, 10).

²⁹⁶ Schors Kutschenentwürfe waren berühmt und wurden viel kopiert. Vgl. FUSCONI 1984 (wie Anm. 105), S. 83; FUSCONI 1985 (wie Anm. 9), S. 161, 163, 167, 173; FUSCONI 1986 (wie Anm. 9), S. 18–26.

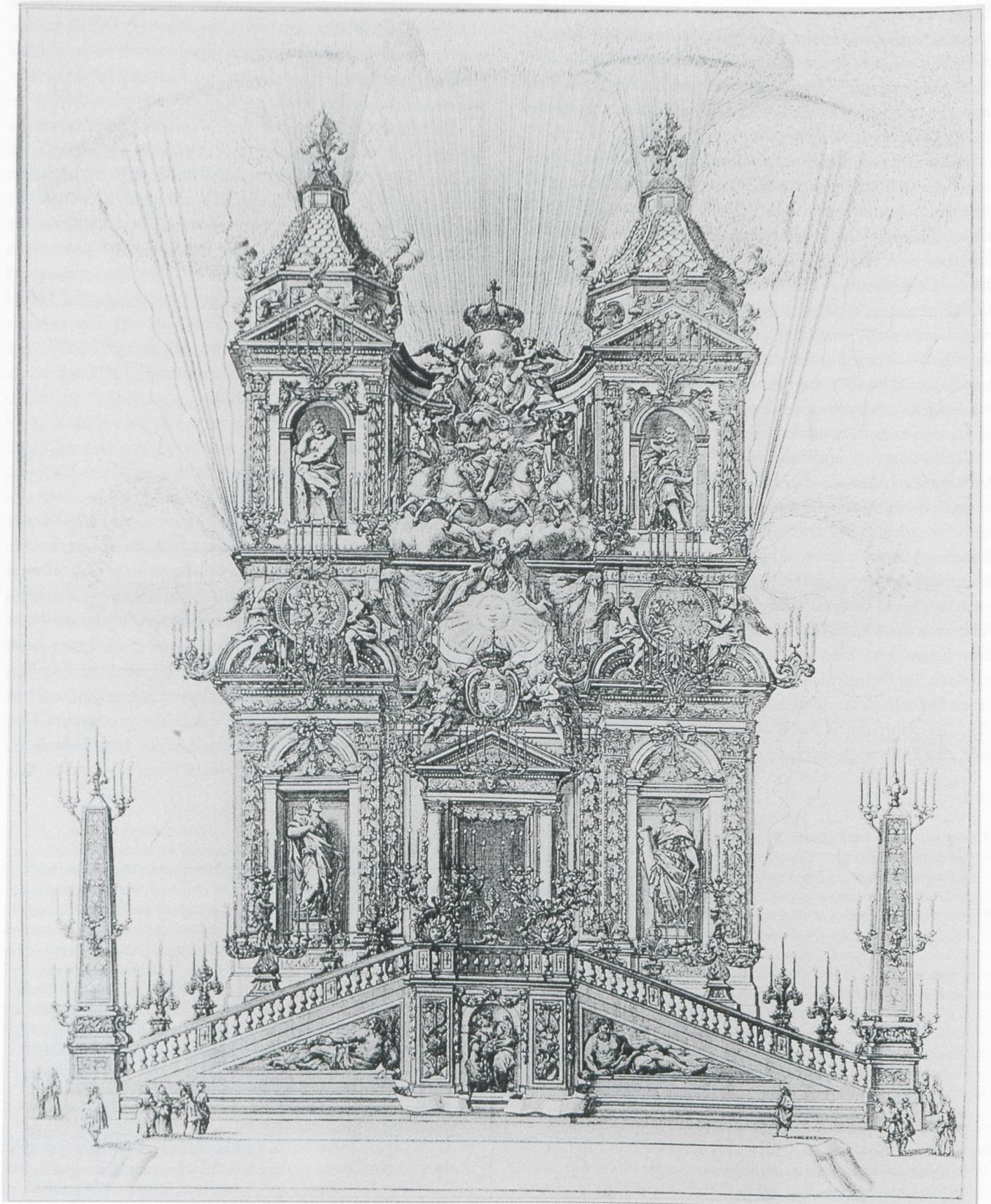
²⁹⁷ Die großen gabelförmigen Kandelaber, die das zentrale Felsmassiv wie ein V erfassen, markieren quasi die Position der oberen Treppenläufe im Projekt. Wie der Vergleich mit anderen Ansichten des Hügels zeigt, gibt Schor die Bewaldung nicht »topographisch exakt« wieder, sondern so stilisiert, daß die Baumgruppen gewissermaßen die unteren Treppenarme nachbilden – ein Eindruck, der durch die halbkreisförmig angeordneten Kutschen am unteren Bildrand noch verstärkt wird. Vgl. die Abbildungen bei Elisabeth Kieven, »Piazza di Spagna: dalla Barcaccia alla Scalinata«, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, hg. v. M. Fagiolo/P. Portoghesi (Ausstellungskat. Rom), Mailand 2006, S. 242–47, hier S. 243, 245.

²⁹⁸ Siehe oben Anm. 276, 277.

²⁹⁹ LAURAIN-PORTEMER 1968 (wie Anm. 152), S. 277.

³⁰⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 536; VERDIER 2002 (wie Anm. 132), S. 57.

³⁰¹ Die künstlerische Gestaltung der Fassade lag zwar bei Simon Felice Delino, scheint aber durch Vorgaben Benedettis geprägt worden zu sein: FAGIOLO DELL'ARCO 1997 (wie Anm. 49), S. 532, 536. Vgl. auch Lotz 1969 (wie Anm. 215), S. 66f., 80; FAGIOLO DELL'ARCO/CARANDINI 1977 (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 310f.; Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Rom 2002, S. 214–18, Kat. Nr. IV.36–IV.38.



34 Anonymer Stecher nach Simone Felice Delino, Festapparat an der Fassade der Trinità dei Monti, 1687

ser begegnete verblüffenderweise eine Paraphrase von Schors Prunkbett für Maria Mancini Colonna! Zwischen den beiden Kirchtürmen schienen vier Pferde einherzulopplieren, die einen Muschelwagen mit der Personifikation der »Eternità« zogen (Abb. 34). Nicht nur die Gestaltung der feurigen Quadriga, sondern vor allem auch die ausladende, hochkant gestellte Muschel erinnerte an den Stich von 1663 (Abb. 2). Sogar inhaltlich bestand ein Bezug, denn ähnlich wie Schors Gespann das Auftauchen des Sonnengottes aus den Wogen evozierte, sollte auch die Quadriga von 1687 den Moment des Aufstiegens vergegenwärtigen – ein beigegebenes Motto besagte: »So strebt [Caesar] hinan die Bahn zum Olympus«. ³⁰²

Die Festapparate von 1687 bilden in mehrfacher Hinsicht einen geeigneten Schlußpunkt für die vorliegende Studie. Sie belegen die anhaltende Faszination, die von dem in Abschnitt 1 analysierten Prunkbett Schors ausging, und illustrieren einmal mehr die »Fluidität« barocken Entwerfens: Die Reiterstatue mutiert zur fingierten Tapiserie, und das Bett, einst aus der Sphäre des Theaters in die Welt des Palastes entrückt, verwandelt sich unter völlig neuen thematischen Vorzeichen vom Möbelstück wieder in eine ephemere Inszenierung zurück. ³⁰³

Wie in Abschnitt 2 erläutert, verdankt sich der von Jean-Baptiste Tuby ausgeführte »Char d'Apollon« (Abb. 1) einem vergleichbar »fluiden«, gattungsübergreifenden Entwurfsprozess. Es konnte gezeigt werden, daß jene Brunnenskulptur als Synthese zweier Werke zu verstehen ist, die beide zwischen 1664 und 1669 im römischen Casino dell'Aurora zu

besichtigen waren: Renis freskierter Apoll wurde mit dem dreidimensional aus den Wogen aufsteigenden »Sonnenwagen« Schors zu einer sowohl formal als auch thematisch neuartigen Brunnenschöpfung kombiniert (Abb. 2, 10).

Die vielfältigen Wege, auf denen die Kenntnis des römischen Ensembles nach Paris bzw. Versailles gelangt sein könnte, wurden in Abschnitt 3 untersucht. Aufgrund der bereits etablierten Kontakte Johann Paul Schors nach Frankreich wäre es durchaus denkbar, daß er selbst einen Entwurf für den »Char d'Apollon« an Colbert schickte. Es kommen jedoch auch andere Vermittler in Betracht – nicht zuletzt der Abt Elpidio Benedetti, »Agent« des französischen Königs in Rom, der mit Schor ebenso wie mit den Mancini vertrauten Umgang pflegte.

Ausgehend von Gianlorenzo Berninis Behauptung, Benedetti gebe Schors Ideen als die eigenen aus, widmete sich Abschnitt 4 des vorliegenden Textes dem Projekt für jene Treppe, die heute zur Trinità dei Monti hinaufführt (Abb. 32, 33). Eine genaue Auswertung der schriftlichen und graphischen Quellen erbrachte zahlreiche Belege dafür, daß der verschiedentlich Bernini zugeschriebene Entwurf Benedetti selbst zuzuweisen ist. Ebenso wie bei den Feiern zu Ehren Ludwigs XIV. 1687 sowie 1672 bei der Gestaltung der Kapelle des französischen Nationalheiligen in San Luigi dei Francesi (Abb. 29, 30) scheint der Abt jedoch auch bei den Planungen für die »Spanische« (eigentlich französische) Treppe grundlegende Anregungen von Johann Paul Schor empfangen zu haben.

³⁰² ERBEN 2004 (wie Anm. 121), S. 272.

³⁰³ Weitere »Metamorphosen« des Muschelwagens: *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, Taf. 30, 32; FUSCONI 1986 (wie Anm. 9), S. 57, 122, Kat. Nr. 56 und 57.

DOKUMENTE

Dok. I: Übersicht über die Kosten für die Herstellung des von Johann Paul Schor entworfenen Prunkbetts (Abb. 2) (Subiaco, Archivio Colonna, I.B.27, fol. 225 und 237)

[fol. 225 links (»Soll«-Seite)]

1662

Spese per una lettiera per serv(izi)o della Duchessa nostra Consorte deve dare à 3 Novembre ∇ trenta moneta per Cassa à M(ast)ro Pietro Giovanetti Falegname per doverli spendere nel lavoro di detta lettiera ∇ 30 -

Et à 19 9bre [= Novembre] ∇ venticinque moneta à Pietro sudetto à conto de lavori di detta lettiera ∇ 25 -

Et à 25 detto ∇ venti moneta al sudetto Pietro a conto di spese legnami chiodi etc. per detta lettiera ∇ 20 -

Et à 2 Decembre ∇ trentasei moneta a Gabrielle Rapinech [sic] e Compagni à conto delli intagli de Cavalli e figure come sopra ∇ 36 -

Et à 11 detto ∇ venticinque moneta à M(ast)ro Pietro Giovanetti Falegname à bon conto delle spese de legnami, chiodi, et altro etc. per serv(izi)o di detta ∇ 25 -

Et à 16 detto ∇ trenta moneta a Gabrielle sudetto à conto dell'intagli e figure ∇ 30 -

Et à 19 detto ∇ quattordici moneta à Gio(vanni) Toriglione per prezzo di due pezzi grossi di legno per l'intaglio di detta ∇ 14 -

Et à 23 detto ∇ vent'otto moneta à Pietro sudetto à conto de legni, chiodi etc. per detta ∇ 28 -

1663
Et à 5 Gen(na)ro ∇ ventisette moneta à Gabrielle Rapinech [sic] e Compagni à conto dell'intagli delle figure ∇ 27 -

Et à 14 detto ∇ dodici moneta à Pietro Giovanetti falegname à conto de chiodi, legni, colla, e giornate per lavori di detta ∇ 12 -

Et à 20 detto ∇ trenta moneta a Gabrielle Rapinech [sic] à conto dell'intaglio ∇ 30 -

Et à 30 Gen(na)ro ∇ trentacinque moneta à Pietro Giovanetti à conto come sopra ∇ 35 -

Et à - detto ∇ venti moneta a Francesco Bergamo intagliatore cioè ∇ 7 per due legni grossi per l'intaglio etc. e ∇ 13 à conto dell'intaglio come sopra ∇ 20 -

Et à 8 Feb(ra)ro ∇ ventiquattro moneta a Gabrielle Rapinech [sic] e Compagni à conto dell'intagli ∇ 24 -

Tirata di Contro -----
∇ 356 -

[Fortsetzung der »Soll«-Aufstellung auf fol. 225 rechts, beginnend mit dem Übertrag]

∇ 356 -

1663

Et à 15 Feb(ra)ro ∇ tredici baiocchi 20 moneta ∇ 13.20

all'Abbate Giuseppe Milone per spesi da lui cioè ∇ 11.85 in compra di legnami per l'intagli di detta e ∇ 1.35 à Facchini, [unleserlich; portano oder portorno] di sopra al nostro appartamento

Et à 17 detto ∇ trentacinque moneta à Francesco Bergamo Intagliatore a conto dell'intagli per detta ∇ 35 -

Et à 22 detto ∇ trentanove moneta a Gabrielle Rapinech [sic] e Compagni à conto dell'intagli per detta ∇ 39 -

Et à 24 detto ∇ venticinque moneta per Cassa à Francesco Bergamo à conto come sopra ∇ 25 -

Et à - detto ∇ trentasette moneta à Pietro Giovanetti Falegname à conto delli legni, chiodi, giornate etc. ∇ 37 -

Et à 3 Marzo ∇ cento moneta à Basilio Honofrij Indoratore à conto dell'oro, e dell'indoratura di detta ∇ 100 -

Et à - detto ∇ venti moneta a M(ast)ro Francesco Bergamo Intagliatore à conto dell'intagli e lavori ∇ 20 -

Et à - detto ∇ sette moneta a Pietro Giovanetti Falegname à conto delle spese de legnami, chiodi etc. ∇ 7 -

Et à 9 detto ∇ venti moneta a Pietro sudetto à conto delle spese come sopra ∇ 20 -

∇ 652.20

[Dieser Addition der Kosten ist auf fol. 225 auf der rechten »Havere«- bzw. »Haben«-Seite gegenübergestellt, was davon bereits gezahlt wurde bzw. noch zu zahlen sei.]

1662

Havere à 31 Decembre In saldo del presente conto che per saldo si porta avanti in debito ad Entrata et Uscita generale del 1662 ∇ 208 -

Et In resto del presente conto che si porta avanti in debito	∇ 444.20	Et à 28 detto ∇ venti moneta à Basilio sudetto à conto come sopra	∇ 20 -

	∇ 652.20	Et à primo Maggio ∇ nove baiocchi 80 moneta à Pietro Giovanetti Falegname per saldo di tutti i legni, colla, chiodi, et altro per detta lettiera	∇ 9.80 -
[Fortsetzung der »Soll«-Aufstellung auf fol. 239 links, beginnend mit dem Übertrag]			
1663 Spese per una lettiera della Signora Duchessa nostra Consorte deve dare per resto di altro loro contro à dietro	∇ 444.20	Et à 25 luglio ∇ cinquantasette moneta a Gabriel Rapinec [sic] per saldo delli intagli di un Cavallo, una Sirena, una tartaruca e sei puttini per detta lettiera	∇ 57 -
Et à 10 Marzo ∇ quindici moneta à Francesco Bergamo à conto dell'intagli di detta e di una Culla e sedici sedie	∇ 15 -	Et à - detto ∇ cinquantanove moneta à Gio(vanni) Ciampagna [sic] à complimento [sic] di ∇ 140 e per saldo dell'intagli di 2 cavalli et altro	∇ 59 -
Et à 12 detto ∇ cento moneta a Basilio Honorij Indoratore à conto dell'oro et in doratura di detta	∇ 100 -	tirata di Contro	----- ∇ 1124 -
Et à 17 detto ∇ nove moneta à Pietro Giovanetti Falegname à conto de chiodi legni, Colla, et altro	∇ 9 -	[Fortsetzung der »Soll«-Aufstellung auf fol. 239 rechts, beginnend mit dem Übertrag]	
Et à - detto ∇ ventidue moneta à Francesco Bergamo Intagliatore à conto dell'intagli e di una Culla, e 16 sedie	∇ 22 -	somma di Contro e segue il dare	∇ 1124 -
Et à 21 detto ∇ cento moneta à Basilio Honofrij Indoratore à conto dell'oro et indoratura di detta	∇ 100 -	1663 Et à 27 luglio ∇ ventisette à Pietro Messalino [sic] à complimento di ∇ 96 e per saldo di un Cavallo, una Sirena un Cucudrillo et altro	∇ 27 -
Et à 24 detto ∇ trentasei moneta à Gabrielle Rapinech [sic] e Compagni à conto dell'intagli di detta	∇ 36 -	Et à 10 Agosto ∇ sessanta moneta à M(ast)ro Francesco Bergamo Intagliatore à complimento [sic] di ∇ 218 e per saldo dell'intaglio della Cocchiglia e sponde di detta, e marina à piedi di detta [,] di 4 vasi di altra lettiera e di 2 piedi di Culla e sua traversa et altro	∇ 60 -
Et à 31 detto ∇ cento moneta à Basilio Honofrij Indoratore à conto dell'oro, et indoratura di detta	∇ 100 -	Et à - detto ∇ sessanta moneta a Basilio Honofrij Indoratore à conto dell'oro et indoratura di detta et altro	∇ 60 -
Et à - detto ∇ venti moneta à Francesco Bergamo Intagliatore à conto dell'intagli di detta e di una Culla e 16 sedie	∇ 20 -	Et à 11 detto ∇ ventitre baiocchi 40 moneta ad Agostino Monciotti Chiavaro per saldo di tutti li ferri et altri lavori fatti per detta lettiera	∇ 23.40 -
Et à - detto ∇ nove moneta à Pietro Giovanetti Falegname à conto delli legni, chiodi, colla, et altro	∇ 9 -	Et à 21 detto ∇ quarantacinque moneta a Basilio Honofrij Indoratore e Gasparo Melocci Intagliatore à comp(imen)to di ∇ 625 e per saldo dell'oro, et indoratura fatta da loro per detta lettiera e cochiglia con 4 Cavalli et altri animali et altri lavori etc. che ∇ 580 li han ricevuti da detta Cassa in più partite	∇ 45 -
Et à 7 Aprile ∇ 9 baiocchi 30 moneta al sudetto Pietro à conto come sopra	∇ 9.30 -		
Et à - detto ∇ quattro moneta à Francesco Bergamo Intagliatore à conto dell'intagli di detta di una Culla, e 16 sedie	∇ 4 -		
Et a - detto ∇ sessanta moneta à Basilio Honofrij Indoratore e Compagno à conto dell'oro, et indoratura di detta	∇ 60 -		----- ∇ 1339.40
Et à 14 detto ∇ cinque baiocchi 70 moneta a Pietro Giovanetti Falegname à conto de legni, chiodi, etc.	∇ 5.70 -	NB: ∇ ist die graphische Abkürzung für <i>scudi</i> . 1 <i>scudo romano</i> (31,788 g Silber) entspricht 10 <i>giuli</i> bzw. 100 <i>baiocchi</i> . ³⁰⁴ Wenn nicht anders spezifiziert, handelt es sich um Silber- <i>scudi</i> (<i>scudi di moneta</i>); <i>scudi d'oro</i> waren etwa 1,3-mal so viel wert. ³⁰⁵	
Et à - detto ∇ quattro moneta a Francesco Bergamo Intagliatore à conto delli intagli di detta, di una Culla, e 16 sedie	∇ 4 -		
Et à - detto ∇ quaranta moneta a Basilio Honorij Indoratore à conto dell'oro, e doratura di detta	∇ 40 -		

³⁰⁴ C. Paola Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche* (Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio studi, Quaderni 6), Rom 1983, S. 12; GOZZANO 2004 (wie Anm. 163), S. 229.

³⁰⁵ SPEAR 2003 (wie Anm. 30), S. 311.

Dok. II: Rechnung des *festarolo* Giuseppe Fornari für Arbeiten ab dem 4.6.1659

(Subiaco, Archivio Colonna, I.A.52, unpaginiert; hier nur auszugsweise und ohne Preisangaben wiedergegeben)

- 21.4.1663: per haver apparato due stanze all'appartamento di sopra con portiere ricamate, con suo fregio
 21.4.1663: per haver apparato un'altra stanza in detto appartamento per haver provato il letto nuovo, et haver messo intorno alla detta stanza un fregio di tela dipinta
 per haver apparato il stantione, dove stava il letto nuovo

per haver apparato due stanze in detto appartamento
 per haver apparato le due anticamere con le serene
 per haver messo il fregio intorno all'arme sopra alla volta in detto camerone dove stava il letto, con le scale per aria
 per haver accomodato il detto letto nuovo, e mandato più volte due huomini per servizio di detto letto
 per haver messo molte store alle finestre dove bisognava
 per haver levato le dette store
 per haver sparato le due anticamere delle serene
 per haver sparato le sei stanze el [=ed il?] camerone all'appartamento di sopra

Abbildungsnachweis:

Autorin: Abb. 3, 4, 16
 Edinburgh, National Gallery of Scotland: Abb. 23
 Paris, Musée des Arts Décoratifs: Abb. 26–28
 Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek: Abb. 2
 Rom, ICCD: Abb. 10, 14, 30, 31
 Rom, Istituto Nazionale per la Grafica: Abb. 2, 5
 Stockholm, Nationalmuseum: Abb. 29, 32
 Windsor Castle, Royal Library: Abb. 25

Abbildungszitate der Autorin nach Publikationen:

Berger 1985 (wie Anm. 74): Abb. 1, 11
 Blunt 1966 (wie Anm. 91): Abb. 15
 Chaleix 1973 (wie Anm. 101): Abb. 19
 Fagiolo dell'Arco 1997 (wie Anm. 49): Abb. 7, 24, 34
 Fraschetti 1900 (wie Anm. 2): Abb. 20
 Garms 1971 (wie Anm. 97): Abb. 21
 Kantorowicz 1963 (wie Anm. 45): Abb. 6
 Lotz 1969 (wie Anm. 215): Abb. 33
 Milesi 2000 (wie Anm. 7): Abb. 8
 Préaud 1993 (wie Anm. 107): Abb. 22
 Prosperi Valenti Rodinò 1997 (wie Anm. 63): Abb. 9
 Weber 1981 (wie Anm. 98): Abb. 18
 Weber 1985 (wie Anm. 73): Abb. 12, 13, 17