

Originalveröffentlichung in: Bernauer, M. (Hrsg.): Heinse, Wilhelm: Die Aufzeichnungen - Frankfurter Nachlass, Bd. 3 - Aufzeichnungen 1768 - 1783 : Kommentar zu Bd 1, München 2005, S. 1234-1245

Die Galleria Colonna (S. 1041 f.)

47r *Pallast Colonna*: Lalande (VFI Bd. 3, S. 569) bezeichnete den neben der Kirche Santi Apostoli gelegenen Palazzo Colonna als »le plus vaste & le plus riche qu'il y ait à Rome« und fuhr fort: »il est occupé par la plus illustre famille qu'il y ait dans cette ville.« Die in der Tat bereits im Mittelalter höchst einflussreichen Colonna traten erst ab dem 17. Jh. als bedeutende Kunstsammler auf. Kardinal Girolamo I. bildete während seiner Amtszeit als Erzbischof von Bologna (1632–1645) eine stattliche Sammlung von Werken der Bologneser Schule (Guido Reni u. a.). Insbesondere aber sein Neffe Lorenzo Onofrio Colonna (1637–1689) tat sich als großer Kunstliebhaber hervor: Die Gemäldesammlung, die Anfang des 17. Jh.s nur wenige Hundert Objekte umfasst hatte, wuchs bis zu seinem Tod auf 4419 Stücke an, von denen 1755 im römischen Palast ausgestellt waren. Außerdem ließ Lorenzo Onofrio fast den gesamten Palast umbauen und neu dekorieren, u. a. mit spektakulären Landschaftsfresken von Gaspard Dughet, Pieter Mulier und Crescenzo Onofri. Der überaus prächtige Galeriebau, an dessen Errichtung Gianlorenzo Bernini entscheidend beteiligt war, setzte einen europäischen Maßstab und wurde an etlichen Höfen imitiert (Versailles, Stockholm, Berlin, Wien). Durch seine prägnante Vorliebe für Landschaften und Genrebilder trug Lorenzo Onofrio dazu bei, diese Bildgattungen auf dem römischen Markt durchzusetzen. Kardinal Girolamo II. Colonna (1708–1763), der zeitweilig als Kunstsachverständiger des päpstlichen Hofes fungierte, erweiterte die Sammlung von Landschaften und Veduten noch einmal beträchtlich. Ein gedruckter Katalog von 1783, der bereits vorgelegen haben könnte, listete schließlich 2367 Gemälde im Palazzo Colonna auf. Die besten Werke befanden sich in der damals thematisch gegliederten großen Galerie: Im westlichen Vorraum hingen fast ausschließlich Landschaften, im Mittelsaal großformatige Historien, während im letzten Raum vor allem Porträts und Heiligenbilder zu finden waren. Entlang der Wände waren antike Statuen und Büsten aufgereiht, doch muss sich die »Skulpturenabteilung« mit insgesamt kaum mehr als 150 Stücken recht klein ausgenommen haben. Die Auflösung der Sammlung begann im Zusammenhang der französischen Besetzung Roms (1798) und verschärfte sich nach dem Tod von Filippo III. Colonna (1818), der nur drei weibliche Erbinnen hinterließ.

Filippo Carinci u. a.: *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture*. Rom : Bramante Editrice, 1990. S. 13–58; DBI Bd. 27, S. 346–347, 352–361; Natalia Gozzano: *Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna (1689)*, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.): *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandra, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*. Rom : Lithos Editrice, 1996. S. 139–156; Francis Haskell: *Maler und Auftraggeber*, S. 224–225; Lalande VFI Bd. 3, S. 569–580; Andreas Rehberg: *Colonna*. In: Volker Reinhardt (Hrsg.): *Die großen Familien Italiens*. Stuttgart : Kröner, 1992. S. 171–188; Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 178–181; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 3, 46, 61, 68, 76, 90, 103, 122, 144–145, 252–253, 606–607, 612–613, 628 ff. Christina Strunck: *Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 61. 1998. S. 568–577. 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: Chantal Grell ; Milovan Stanic (Hrsg.): *Le Bernin et l'Europe du baroque triomphant à l'âge romantique*. Paris : Publications Universitaires de Paris-Sorbonne, 2002. S. 391–409; Vasi IIR, S. 222–225.

47r *Claude Lorr.*: Lorenzo Onofrio Colonna besaß zehn Meisterwerke Claude Lorrains, von denen sechs als Bildpaare konzipiert waren. Sie zeichnen sich durch gelehrte, teilweise sehr ungewöhnliche Themen aus, die vermutlich auf Anregung Colonnas gewählt wurden. Dass dieser selbst auf einzelne Details der Gestaltung Einfluss nahm, belegt ein von Safarik 1999 publizierter Brief des Malers. Von den besagten zehn Gemälden, die heute über die großen Museen der Welt verstreut sind, konnte H. noch acht in der Sammlung Colonna bewundern. Sie seien hier unter Verweis auf die Abbildungen bei Röthlisberger, *Lorrain*, aufgelistet: *Landschaft mit Flucht nach Ägypten* von 1662/63 (wie alle im folgenden genannten Gemälde in Öl auf Leinwand ausgeführt, 190,5 × 145 cm; Abb. 260), *Landschaft mit der Nymphe Egeria, die König Numa betrauert* (1669; 155 × 199 cm; Abb. 284), *Landschaft mit Bacchus, der den Palast des verstorbenen Staphylos aufsucht* (1672; 143 × 194 cm; Abb. 291), *Ansicht von Karthago mit Dido und Aeneas, die mit ihrem Gefolge zur Jagd aufbrechen* (1676; 120 × 149,5 cm; Abb. 304), *Pastorale* (1677; 58,5 × 83 cm; Abb. 311), *Parnass* (1680; 98 × 135 cm; Abb. 314), *Minerva besucht die Musen auf dem Parnass* (1680; 145 × 193 cm; Abb. 315), *Landschaft mit Ascanius, der den Hirsch der Silvia schießt* (1681/82; 120 × 150 cm; Abb. 316). Alle genannten Werke besaßen große Bekanntheit, wurden durch Nachzeichnungen studiert, in Stichen reproduziert und in Gemälden kopiert. Röthlisberger zufolge könnte zudem eine in Castle Howard befindliche Landschaft von ca. 1641 aus der Sammlung Colonna stammen (56 × 80 cm; Abb. 124).

Lalande VFI Bd. 3, S. 575 f. Vasi IIR, S. 223–225. Röthlisberger, *Lorrain*, Bd. 1, S. 196–197, 373–377, 384–387, 396–397, 409–413, 418–420, 438–441, 445–447, 451–454, 455–457, 485–488, 530, 533; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 76; S. 82, Nr. 138; S. 628 ff., Nr. 141, 144, 152, 153, 378, 451, 467, 816, 882, 921, 922, 1180. Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 147.

47r *Kaspar Poussin*: Vgl. zu Bd. I, S. 1042, N22, 48r.

47r *Salvator Rosa*: Dem Katalog von 1783 zufolge bot die Sammlung Colonna damals einen recht repräsentativen Querschnitt durch das Oeuvre von Salvator Rosa: Es gab großformatige religiöse Gemälde wie *Johannes der Täufer in einer Grotte* und die auch von Lalande erwähnte *Predigt des Täufers* (wie alle im Folgenden genannten Gemälde in Öl auf Leinwand ausgeführt, 243 × 160 bzw. 256 × 169 cm; Safarik/Milantoni, Abb. 162 und 163); es gab ein antikes, Rosas »stoische« Philosophie widerspiegelndes Sujet wie den *Tod des Atilius Regulus* (152 × 219 cm; Scott, Abb. 120); es gab ferner ein Porträt, diverse Genreszenen und etliche große und kleine Landschaften, die allerdings nur teilweise identifiziert werden können. Aus Ramdohrs Galeriebeschreibung (MBR Bd. 2, S. 78) von 1787 geht hervor, dass den Colonna damals die zwei prachtvollen großen Landschaften mit der *Auffindung des Moses* bzw. mit *Merkur und dem unehrlichen Waldarbeiter* (nach Aesop) gehörten (113 × 202 bzw. 125 × 201 cm; Scott, Abb. 137 und 138). Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um die bereits in den Inventaren von 1679 und 1714 aufgeführten Landschaften, die Lorenzo Onofrio Colonna für den stolzen Preis von 400 scudi vom Künstler erworben haben soll. Salerno nennt im Besitz der Colonna zwei weitere großformatige, nie publizierte Landschaftsbilder: ein Seestück (180 × 210 cm) und eine *Landschaft mit dem guten Samariter* (122 × 195 cm). Das Seestück ist wohl mit dem von Lalande (VFI Bd. 3, S. 575) beschriebenen identisch: »Un tableau de Salvator Rosa, qui représente une belle marine; le reflet des rochers dans l'eau y est bien rendu, & les figures du derriere sont traitées avec beaucoup d'esprit.« Lalande registriert ferner »un autre tableau du même Maître, représentant un Hermite qui prêche dans la campagne; il est bien composé; le nuage qui est derriere la montagne forme un bel effet«. Der besagte Eremit wird im Inventar von 1714 als »Sant'Ilarione« angesprochen. Das Gemälde dürfte als die sogenannte *Landschaft mit dem Heiligen Antonius* zu identifizieren sein (59 × 100 cm; Salerno, Abb. 42).

Baker/Henry, *The National Gallery*, S. 584; CA 13, 113, 129, 130, 145, 261, 262; Patricia Likos: *The Landscape Paintings of Salvator Rosa*. Ph. D. Diss. Bryn Mawr College 1988; Eduard Alexander Safarik; Gabriello Milantoni: *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*. Rom: Bramante Editrice, 1981. S. 116–118; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 126, Nr. 107; S. 127, Nr. 154; S. 288, Nr. 624; S. 289, Nr. 637; S. 628 ff., Nr. 155, 160, 206, 255, 268, 273, 295, 311.

335, 343, 410, 947, 1054, 1096, 1138; Luigi Salerno: *Salvator Rosa*. Firenze : G. Barbera Editore, 1963, S. 146; Vasi IIR, S. 225; Jonathan Scott: *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven & London : Yale University Press, 1995. S. 117–119, 137–138, 221.

47r *Lucatelli*: Andrea Locatelli war mit 72 Landschafts- und Genrebildern im Sammlungskatalog von 1783 vertreten. Weitere 10 Landschaften bildeten die Dekoration einer heute nicht mehr existenten »Einsiedlerklausur« im Obergeschoss des Palastes (Teile dieser Ausstattung abgebildet bei Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 173, 174). In seiner Beschreibung des Palazzo Colonna hob Vasi Locatellis Vielseitigkeit hervor: In einem Raum gebe es von ihm vier Temperabilder im Stil von »Pussino« (Dughet), vier Ölgemälde à la Salvator Rosa und andere in Locatellis eigener Manier. Durch Margherita Gioeni Colonna gelangten einige der besten Werke Locatellis in die Sammlungen Rospigliosi bzw. Pallavicini. Diese als Pendants konzipierten Stücke seien hier unter Verweis auf die Abbildungen bei Busiri Vici angeführt (wo nicht anders spezifiziert, handelt es sich um Öl auf Leinwand): zwei Landschaften aus Latium (je 26×66 cm; Nr. 135, 136), zwei Flusslandschaften in Latium (je 50×38 cm; Nr. 161, 162), zwei Landschaften mit Hirten (je 135,5×98,6 cm; Tempera auf Leinwand; Nr. 168, 169), vier ovale Landschaftsbilder (alle 48×40 cm; Nr. 190–193), zwei Genreszenen (je 60×97,5 cm; Nr. 239, 240), zwei ländliche Feste (je 61,8×74,3 cm; Nr. 244, 245). Drei einzelne Gemälde in der Galleria Pallavicini stammen (laut Zeri) wohl ebenfalls aus Colonna-Besitz: eine *Landschaft mit Figuren an einem See* (49,5×64,5 cm; Nr. 35), eine *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten* (18,3×28 cm; Nr. 90) sowie eine *Rast am Brunnen* (70,9×95 cm; Nr. 219). Boisclair schreibt Locatelli noch eine weitere Landschaft der Galleria Pallavicini mit Colonna-Provenienz zu (Öl/Lwd. 36×46,6 cm; Zeri, Abb. 162). Vittoria Colonna scheint insgesamt 24 arkadische Landschaften Locatellis mit Episoden aus dem Diana-Mythos in die Sammlung Barberini eingebracht zu haben: *Diana und Callisto* bzw. *Diana und Aktäon* (je 68,5×93 cm; Nr. 267, 268) sowie eine Serie von 22 Gemälden, von denen nur vier heute nachweisbar sind (je 62,8×111,8 cm; Nr. 269–272). Noch in der Sammlung Colonna befinden sich zwei weitere Landschaften mit mythologischem Bildpersonal (je 75×100 cm; Nr. 258, 259).

Boisclair, *Gaspard Dughet*, S. 341, Nr. R.207; Andrea Busiri Vici: *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del settecento*. Rom : Ugo Bozzi Editore, 1976. S. 7, 96, 98, 116–118, 154–155, 168–169, 178, 180. Eduard Claudio Lucatelli: *Andrea Lucatelli. Pittore romano*. Rom : Edilazio, 2001. S. 29–31, 42; Safarik/Pujia/Cera Sones *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 612–613, 628 ff., Nr. 215, 280, 306, 385, 396, 440, 499, 504, 515, 737, 804, 806, 815, 817, 960, 990, 998, 1000, 1003, 1010, 1013, 1014, 1019, 1024,

1028, 1036, 1037, 1039, 1045, 1053, 1055, 1058, 1059, 1079, 1081, 1090, 1131, 1176–1177. Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 172–174, 247. Vasi IIR, S. 224–225. Federico Zeri: *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*. Florenz: Sansoni, 1959, S. 17–18, 51, 102, 161–163.

47r *Horizont*: Jan Frans van Bloemen war auf Landschaften spezialisiert, was ihm den Beinamen ›l'Orizzonte‹ bzw. ›Horizont‹ eintrug. Lalande (VFI Bd. 3, S. 572) erwähnt 66 seiner Landschaften in einem Zimmer im Erdgeschoss des Palazzo Colonna, wovon die vier großen die schönsten seien. Der Sammlungskatalog von 1783 nennt gar 85 Gemälde des Flamen. Diese außergewöhnlich starke Präsenz erklärt sich wohl daraus, dass van Bloemen sich an Gaspard Dughet und Nicolas Poussin orientierte und damit die Tradition der klassischen Landschaft fortführte, die einen Schwerpunkt der Sammlung Colonna bildete. Die vier großen, von Lalande besonders gelobten Gemälde befinden sich noch heute in der Galleria Colonna (Safarik/Milantoni, Abb. 21–24). Trotz heterogener Formate (148 × 210 cm / 148 × 190 cm / 170 × 219 cm / 170 × 219 cm) geht Busiri Vici davon aus, dass die vier Leinwände eine Serie bildeten und daher für alle die Datierung 1744 gelten müsse, die auf einem der Werke inschriftlich erscheint. Die Figuren, die diese Landschaften beleben, führte van Bloemens langjähriger Mitarbeiter Placido Costanzi (1702–1759) aus. Weitere Gemälde van Bloemens aus Colonna-Besitz publizierten Busiri Vici (Abb. bei Nr. 255–258, 264, 265), Boisclair (Abb. 475) und Safarik, *Palazzo Colonna* (Abb. 433–437). Boisclair, *Gaspard Dughet*, S. 307, Nr. R.32; Andrea Busiri Vici: *Jan Frans Van Bloemen Orizzonte e l'origine del paesaggio romano settecentesco*. Rom: Ugo Bozzi Editore, 1974. S. 69–90, 103, 105, 117–118, 191–192; Denis Coekelberghs: *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*. Brüssel; Rom: Institut Historique Belge de Rome, 1976. S. 19, 27, 31, 32, 46, 50, 52. Guido Corti: *Galleria Colonna*. Rom: Editrice Salustiana, 1937. Nr. 109, 115, 123, 125; Natalia Gozzano: *Il testamento di Lorenzo Onofrio Colonna (1689). Documenti inediti per la storia del collezionismo a Roma nel secondo Seicento*. In: *Storia dell'arte*. Bd. 93/94. 1998. S. 374–395 (hier: S. 381); Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 245–246; Eduard Alexander Safarik; Gabriello Milantoni: *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*. Rom: Bramante Editrice, 1981. S. 34–36; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 628 ff., Nr. 139, 228, 259, 298, 312, 313, 332, 333, 334, 339, 340, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 354, 355, 357, 381, 398, 463, 821, 829, 842, 864, 978, 982, 1008, 1030, 1048, 1061, 1101, 1153; Vasi IIR, S. 224–225.

47r *Lint*: Ebenso wie van Bloemen und Locatelli führte auch Hendrik Frans van Lint die Tradition der ›klassischen‹ Landschaft des 17. Jh.s fort. Er imitierte insbesondere den Stil Claude Lorrains und kopierte dabei u. a. dessen Gemälde in Colonna-Besitz bzw. Varianten derselben (Busiri Vici, Nr. 225, 263, 298; vgl. Röthlisberger, *Lorrain*, Bd. 2, Abb. 284,

314). Van Lint fertigte aber auch Veduten im Stil van Wittels an, deren sorgfältige Ausarbeitung ihm den Beinamen ›Studio‹ eintrug. Die knapp zwei Dutzend kleinformatigen Ölgemälde van Lints, die der Colonna-Sammlungskatalog von 1783 auflistet, sind nur generisch als »Paesi«, »Marine« und »Vedute« bezeichnet, was die Identifizierung quasi unmöglich macht. Zwei als Pendants konzipierte Ansichten von Seen (Kat. 1016) korrespondieren jedoch vermutlich mit zwei heute in Mailand befindlichen Ölgemälden, die auf der Rückseite inschriftlich als Besitz der »Margherita Gioeni Colonna Principessa Rospigliosi e di Castiglione« ausgewiesen sind: *Castelgandolfo und der Nemi-See* (34 × 41 cm; signiert und datiert 1712; Busiri Vici, Nr. 88) bzw. *Küste bei Rom* (34 × 41 cm; signiert und datiert 1712; Nr. 156). Margherita Gioeni Colonna, Ehefrau des Giulio Cesare Rospigliosi, erbte 1818 beim Tod ihres Vaters Filippo III Colonna eine große Zahl von Gemälden, so dass die Vermutung nahe liegt, die beiden Veduten van Lints hätten sich zur Zeit H.s noch im Palazzo Colonna befunden. Dasselbe dürfte für zwei weitere Pendants aus Margheritas Besitz gelten, die die Kooperation von ›Studio‹ mit dem ebenfalls in Colonna-Diensten stehenden Figurenmaler Pompeo Batoni dokumentieren: *Ansicht des Colosseum* (47 × 73 cm; signiert und datiert 1732; Busiri Vici, Nr. 249) bzw. *Landschaft mit Waschbassin und Turm* (47 × 73 cm; signiert und datiert 1734; Nr. 251). Da das letztgenannte Werk ein Motiv aus der Gegend von Marino abbildet, kommt als Auftraggeber wohl Fabrizio Colonna (1700–1755) in Betracht, der zur fraglichen Zeit den Titel des Herzogs von Marino innehatte.

Andrea Busiri Vici: *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*. Rom: Ugo Bozzi Editore, 1987. S. 23–35, 98, 140, 162–199, 206–210; Denis Coekelberghs: H.-F. Van Lint (Anvers 1684–Rome 1763), copiste et imitateur de Claude Lorrain. In: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*. 4. 1971. S. 185–197. Denis Coekelberghs: *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*. Brüssel; Rom: Institut Historique Belge de Rome, 1976. S. 83, 109, 111, 113; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. XXI; S. 628 ff., Nr. 73, 302, 309, 327, 492, 849, 1012, 1016, 1050, 1066.

47r *Backhuysen*... See nach demselben: In den gesamten von Safarik 1996 publizierten Inventaren der Sammlung Colonna figuriert kein einziges Werk des Marinemalers Ludolf Backhuysen. H. hat diesen Namen offenbar aus Vasis Rom-Führer übernommen, der im Palazzo Colonna (Vasi IIR, S. 224) »due bellissime burrasche, del Bakhuisen Fiammingo« erwähnt. Vasis recht präzise Beschreibung seines Palastrundgangs erlaubt es, die beiden Gemälde zu verorten: Sie befanden sich im Piano nobile des zur Via della Pilotta gelegenen Palasttraktes im Raum vor der »stanza dell'alcova«. Die Kunstwerke, die Vasi dort vermerkt, begegnen im Sammlungskatalog von 1783 an entsprechender Stelle wieder

(Nr. 803–855). Die beiden »burrasche« (Seestürme) werden im Katalog jedoch »Adriano Manglar« zugeschrieben (Kat. 812). Adrien Manglard (1695–1760) war ein vorwiegend für die italienische Aristokratie tätiger, auf Seestücke spezialisierter Maler. Aus seinem Nachlassinventar geht hervor, dass er rege Kontakte zu Kardinal Girolamo II Colonna pflegte, dem er nicht nur eigene Arbeiten, sondern auch Werke anderer Künstler verkaufte. Manglard scheint den Palazzo Colonna recht gut gekannt zu haben, denn seine freskierten Seestücke im Palazzo Chigi sind offenbar inspiriert von den Wandbildern des Pieter Mulier, die dieser im Auftrag von Lorenzo Onofrio Colonna geschaffen hatte. Der Katalog der Sammlung Colonna von 1783 nennt insgesamt 12 Seestücke Manglards, von denen sich mindestens eines noch heute im Palazzo Colonna befindet (Safarik; *Palazzo Colonna*, Abb. 401). Andere scheinen durch Margherita Gioeni Colonna in die Sammlung Rospigliosi Pallavicini übergegangen zu sein – darunter auch ein *Seesturm* und als dessen Pendant eine ruhige Küstenszene (Öl/Holz 25,1 × 37,3 bzw. 23,3 × 35,7 cm; Michel, Abb. 8 und 9). Auf dieses Bildpaar könnte sich der folgende Passus aus H.s *Hildegard von Hohenthal* (HvH I, S. 35) beziehen: »an den Seitenwänden [hingen] zwey Seestücke von Vernet: ein wüthender Sturm; und das zweyte die Brandung der Wogen am Ufer nach demselben. [...] Er [Lockmann] hatte das Beste der Mahlerey mit Ueberlegung durch fast ganz Italien gesehen; und erkannte gleich diese zwey Stücke für unschätzbare Kopien der zwey vortrefflichsten Seestücke zu Rom von dem Niederländer Backhuisen im Pallast Colonna.« Falls H. mit Backhuisen in der Tat Manglard meinte, wäre der Vergleich mit Claude-Joseph Vernet voll berechtigt, gilt dieser doch als Schüler Manglards. Die H. bekannten Seestücke Vernets aus Mainz (heute Aschaffenburg) bzw. Mannheim (heute München, Alte Pinakothek) weisen starke Ähnlichkeiten mit den Arbeiten Manglards auf, können allerdings nicht als »Kopien« bezeichnet werden.

Silvia Maddalo: *Adrien Manglard (1695–1760)*. Rom : Multigrafia Editrice, 1982. S. 46–47, 113–118, Kat. Nr. 35–46; Olivier Michel: *Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695–1760)*. In: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge. Temps Modernes* Bd. 93. 1981. Teil 2, S. 823–926 (speziell S. 825, 844–849, 923); Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 97–98, 225; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 628 ff., Nr. 88, 445, 487, 803–855, 928. Helge Siefert: *Claude-Joseph Vernet 1714–1789*. AK München : Neue Pinakothek, 1997. S. 9–11, 56–59, 62–63, 78–79; Federico Zeri: *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*. Florenz : Sansoni, 1959. S. 17–18, 27, 172–173, Kat. Nr. 7, 8, 9, 293, 294.

1042 47r *Cenci*: Beatrice Cenci, deren öffentliche Hinrichtung die Gemüter in Rom stark bewegt hatte, wurde einer breiten Öffentlichkeit erst durch Ludovico Antonio Muratoris oft aufgelegte *Annali d'Italia*

(1752 ff.) bekannt. In der zweiten Hälfte des 18. Jh.s entwickelte sich ein regelrechter Mythos um die schöne römische Aristokratin, die quasi als Märtyrerin starb, verurteilt für die Ermordung ihres Vaters, der sie geschändet haben soll. Da sowohl die Familie Cenci als auch Beatrices Komplize Olimpio Calvetti enge Kontakte zu den Colonna besaßen und der Mord in Petrella Salto auf Colonna-Territorium erfolgte, lag der Gedanke nahe, in einem Frauenporträt der Sammlung Colonna ein Bildnis Beatrices zu erkennen. Der Sammlungskatalog von 1783 führt als Nr. 847 ein »Ritratto, che si crede della Cenci«. Das betreffende Gemälde (Öl/Lwd. 64,5 × 49 cm) gelangte ca. 1818/19 in den Besitz der Familie Barberini und befindet sich heute in der Galleria Nazionale d'Arte Antica (Vodret 2002, Abb. 85). Das Porträt, das eine junge Frau mit weißem Turban zeigt, wurde 1777 von Lavaters Protégé Johann Heinrich Lips erstmals gestochen und in der Folgezeit in unzähligen graphischen und gemalten Kopien verbreitet; es zierte schließlich sogar Kaffeetassen und Schmuckstücke. Lavater trug zur Popularität des Werkes im deutsch- bzw. französischsprachigen Raum bei, indem er es in seinen *Physiognomischen Fragmenten* abbildete und ein Psychogramm der Dargestellten versuchte. In seiner Beschreibung der Sammlung Colonna begründete Ramdohr 1787 (MBR Bd. 2, S. 62–65) besonders nachdrücklich den Reiz der »Cenci«: »Wo waere der determinirteste Ehescheue, der gegen das Glueck, das ihm aus diesen Augen voll unaussprechlicher Sanftmuth, Hingebung und Empfindbarkeit versprochen wuerde, nicht gern allen Vorzuegen des ungebundenen Standes entsagte? [...] Kurz! Cencia ist das Ideal der sanftesten, gefuehlvollsten, reinsten und duldsamsten weiblichen Seele, nicht das Ideal der Formen, nicht eines hohen Ausdrucks. Man kann schoener seyn, vielleicht interessanter, aber lebenswuerdiger ist man nicht. [...] diese Lebenswuerdigkeit des Herzens, die alle Herzen gewinnt, ist Ursache gewesen, warum man die Gestalt, die sie in ihren Zuegen zeigt, so gern ueberall hat um sich haben moegen. Von keinem Gemaehlde sieht man haeufigere Copien als von diesem.« Der Legende nach gab Kardinal Ascanio Colonna das Urbild 1599 bei Guido Reni in Auftrag, der Beatrice dann im Kerker oder (anderen zufolge) sogar auf dem Weg zum Schafott gemalt habe. Pepper wies die bereits früher massiv angezweifelte Zuschreibung an Reni zurück; er sah in dem Werk eine Variation auf Renis Sibyllen-Bilder von der Hand Elisabetta Siranis. Roettgen hielt hingegen eine Datierung in das 18. Jh. für wahrscheinlicher. Nachdem Vodret 1999 die Hypothese aufgestellt hatte, es handle sich um ein Selbstbildnis der früh verstorbenen Sirani (1638–1665), kam sie 2002 aufgrund der jüngsten Restaurierungsergebnisse zu dem Schluss, das Gemälde könne doch von Reni selbst stammen. Tf. 40.

Mario Bevilacqua; Elisabetta Mori (Hrsg.): *Beatrice Cenci, la storia e il mito*. Rom: Fondazione Marco Besso / Viella, 1999 (die Beiträge von Michele Di Sivo, S. 61–79; Mario Bevilacqua, S. 115–129, Rossella Vodret, S. 131–139, Elisabetta Mori, S. 203–205); Sibylle Ebert-Schifferer u. a.: *Guido Reni e l'Europa. Fama e Fortuna*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988 (zugl. AK Bologna: Pinacoteca Nazionale; Frankfurt a. M.: Schirn; Los Angeles: County Museum of Art; / Fort Worth: Kimbell Art Museum 1988/9). S. 572–573, 608–610, Kat. Nr. D 31 (von Steffi Roettgen). Jean Gaspard Lavater: *Essai sur la Physiognomie, destiné A faire Connoître l'homme et à le faire Aimer. Quatrième Partie*. Den Haag: L. van Cleef, 1803. S. 114–115; Lorenza Mochi Onori; Rossella Vodret: *Palazzo Barberini. Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica*. Roma: Gebart s. r. l. / Edizioni De Luca, 1998. S. 67; Lodovico Antonio Muratori: *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1750. Tomo Decimo: Dall'anno 1501 dell'era volgare sino all'anno 1600*. Neapel: Giovanni Gravier, 1773. S. 511–513; Pepper, *Guido Reni*, S. 304, Kat. Nr. C6; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 664, Nr. 847; Rossella Vodret u. a.: *Sul Ritratto di Beatrice Cenci. Radiografia di un mito*. In: Michele Di Sivo (Hrsg.): *I Cenci. Nobiltà di sangue*. Roma: Editore Colombo, 2002. S. 369–382. Gerhard Wolf: »Col sangue ancor vivo«: *Beatrice Cenci e Santa Cecilia*. In: Michele Di Sivo (Hrsg.): *I Cenci. Nobiltà di sangue*. Roma: Editore Colombo, 2002. S. 383–388.

47v *Magdalena von Guido*: Das Gemälde, von Vasi (IIR S. 225) als »celebre« apostrophiert, wurde von Kardinal Girolamo I. Colonna erworben, der während seiner Amtszeit als Erzbischof von Bologna (1632–1645) Werke der dortigen Malerschule zu sammeln begann. Die *Magdalena* scheint allerdings erst zwischen 1648 und 1666 in seinen Besitz gelangt zu sein. Das Werk muss sich durch hohe Qualität auszeichnen haben, da es 1776 und 1803 in Stichen (unter Verweis auf die Sammlung Colonna) publiziert wurde und nicht nur H., sondern auch Ramdohr zu Begeisterungstürmen hinriss. Ramdohr (MBR Bd. 2, S. 66–69) formulierte den bei H. nur impliziten Vergleich mit der *Beatrice Cenci*: »Fuer mich [ist die *Magdalena*] der schoenste Weiberkopf, der je in neueren Zeiten gemahlt ist: das Kunstwerk, das ich unter allen in Rom waehlen wuerde, wenn ich nur eines mit einer einzelnen Figur zu waehlen haette: der hoechste Punkt der Vereinigung des Ausdrucks einer thaetigen Seele, und der Schoenheit der Gestalt, den ich in der Mahlerei kenne, und annehmen mag. Eine Cencia unterscheidet sich von einer Magdalena, wie die Gattin von der Geliebten. Jene koennt ihr achten, wenn ihr sie nicht anbetet. Diese ist euch alles oder sie ist euch nichts. [...] Welch ein Weib fuer den Mann, der ihre Einbildungskraft und ihre empfindungsvolle Seele auszufuellen im Stande gewesen waere!« Pepper klassifizierte das Gemälde 1984 als eine heute nicht zu lokalisierende Kopie nach einer in Versailles befindlichen *Magdalena von*

1628/29 (Pepper, Abb. 152), während er dann 1988 eine vielleicht aus Colonna-Besitz stammende eigenhändige Variante der Komposition in einer Pariser Privatsammlung erwähnte.

Luciano Meluzzi: *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*. Bologna 1975. S. 436–440.
 Pepper, *Guido Reni*, S. 262, Kat. Nr. 126; Stephen Pepper: *Guido Reni. L'opera completa*. Novara : Istituto Geografico De Agostini, 1988. S. 268–269, Kat. Nr. 115; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 68; S. 69, Nr. 20; S. 105, Nr. 51 und Nr. 58; S. 673, Nr. 1089.

47v *Battoni*: Pompeo Batoni begann seine Karriere damit, die Landschaften von Jan Frans van Bloemen bzw. von Hendrik Frans van Lint mit Figuren auszustaffieren, machte sich dann aber bald als Historien- und Porträtmaler einen eigenen Namen. Indem er sich von der Antike, Raffael und den ›Klassizisten‹ des 17. Jh.s (z. B. Reni) inspirieren ließ, wurde Batoni neben Anton Raphael Mengs zum führenden Exponenten des römischen Neoklassizismus. Für einen Saal des Palazzo Colonna schuf er fünf allegorische Deckenbilder (Clark, *Batoni*, Abb. 26, 28–31) und sollte später auch die ca. 1755–1761 errichtete neue Galerie ausmalen. Vor 1763 porträtierte Batoni Isabella Colonna Salviati (Safarik/Milantoni, Abb. 17). Die von Vasi (IIR, S. 225) und H. hervorgehobene *Heilige Familie* wurde sowohl 1763 als auch 1783 katalogisiert, wobei die Höhe des Leinwandbildes mit 4 bzw. 4½ palmi angegeben wurde (89,4 bzw. 100,5 cm). Clarks Werkverzeichnis führt insgesamt vier Gemälde Batonis auf, die von ihrer Ikonographie und ihren Maßen her mit dem Bild aus der Sammlung Colonna korrespondieren (Kat. Nr. 53, 91, 223, 224). Falls Raffaele Brunos Hypothese zutrifft, das heute in der Pinacoteca Capitolina befindliche Exemplar (Clark, *Batoni*, Nr. 223: Öl/Lwd. 98,5 × 73,5 cm, ca. 1760; Abb. 207) stamme aus dem Palazzo Barberini, dann könnte es sich hierbei um das Werk aus Colonna-Besitz handeln, denn nach dem Tod von Filippo III. Colonna (1818) ging ein beträchtlicher Teil seiner Sammlung an seine mit Francesco Barberini verheiratete Tochter Vittoria.

Raffaele Bruno: *Roma. Pinacoteca Capitolina*. Bologna : Calderini, 1978. S. 85;
 Clark, *Batoni*, S. 216–217, 223, 235, 277–278, 310; Eduard Alexander Safarik; Gabriello Milantoni: *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*. Rom : Bramante Editrice, 1981. S. 31. Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 625, Nr. 281; S. 672, Nr. 1074. Federico Zeri: *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*. Florenz : Sansoni, 1959. S. 17–18.

48r *Caspar Poussin*: Neben Claude Lorrain und Salvator Rosa gehörte der mit Nicolas Poussin verschwägerte Franzose Gaspard Dughet zu den von Lorenzo Onofrio Colonna favorisierten Landschaftsmalern. Um 1667/68 dekorierte er einen Raum im Erdgeschoss des Palazzo Colonna mit überaus qualitätvollen Landschaftsfresken (Safarik, *Palaz-*

zo Colonna, Abb. 175–179). Auch die Fresken in der benachbarten Sala klassifizierte der Katalog von 1783 als Werke Dughets, während Vasi ihm die Landschaften im Alkoven desselben Appartements zuschrieb (Safarik, *Palazzo Colonna*, Abb. 157, 165, 180, 181; heute als Arbeiten Crescenzo Onofris gewertet). Bereits 1660 hatte Lorenzo Onofrio Colonna von Dughet zwei großformatige Gemälde erworben, die Boisclair mit zwei Objekten der Londoner National Gallery identifiziert: *Landschaft mit der Opferung Isaaks* (Öl/Lwd. 152,4 × 195 cm; Boisclair, Abb. 240) und *Elias und der Engel in stürmischer Landschaft* (Öl/Lwd. 201,3 × 153 cm; Boisclair, Abb. 242). 1787 beschrieb Ramdohr (MBR Bd. 2, S. 76–77) diese Werke als »zwei der schönsten Landschaften Poussins«. Die viel kopierte Sturmszene dürfte das von H. hervorgehobene »Gewitter« sein, während er mit den »ausgewitterten« Werken offenbar die zahlreichen in Tempera auf Leinwand ausgeführten Gemälde meinte. Philipp Hackert kopierte diese teilweise bereits von Jan Frans van Bloemen restaurierten Werke, »weil ich vorhersah, dass sie durch die Zeit und die wenige Sorgfalt, die man für ihre Erhaltung hatte, bald würden zu Grunde gehen; welches ich denn leider nach 25 Jahre wahrgefunden habe.« Trotzdem hängen heute noch zwölf Tempera-Bilder Dughets in der Galerie (Boisclair, Abb. 386, 387, 389, 391, 393–396, 398, 399, 401, 403). H.s wortreiche Beschreibung (ab »Seewälzung«) scheint sich allerdings auf ein inzwischen unzugängliches Gemälde zu beziehen, das durch einen Stich bekannt ist (Tempera/Leinwand 146 × 220 cm; Boisclair, Abb. 599). Sicher hat H. auch die 1783 in der Galerie befindliche *Landschaft mit dem Parisurteil* gesehen, zu der Carlo Maratta die Figuren beisteuerte (Öl/Lwd. Maße unbekannt; Safarik 1999, Abb. 427). Zahlreiche weitere Werke Dughets aus der Sammlung Colonna bildet Boisclair ab (Tf. III, Abb. 174, 202, 235, 377, 594–611, 637). Das Cembalo, das Dughet (laut Pascoli) für die Colonna mit Landschaften bemalt haben soll, befindet sich heute im New Yorker Metropolitan Museum (Safarik, *Palazzo Colonna*, Abb. 465).

Susan J. Bandes: Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome. In: *The Burlington Magazine*. Bd. 123. 1981. S. 77–88; Boisclair, *Gaspard Dughet*, S. 61–64, 103, 126–127, 133–134, 147–148, 152–153, Kat. Nr. 132, 133, 164, 193, 197, 201, 282, 300–315, 333, 342, 351–370, 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; Denis Coeckelberghs: *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*. Brüssel; Rom: Institut Historique Belge de Rome, 1976. S. 46; Natalia Gozzano: *Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna (1689)*. In: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.): *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandra, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*. Rom: Lithos Editrice, 1996. S. 139–156 (hier: Anm. 10–12); Lalande VFI Bd. 3, S. 570, 575; Safarik, *Palazzo Colonna*, S. 91–104, 240, 242.

243, 265; Eduard Alexander Safarik; Gabriello Milantoni: *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*. Rom: Bramante Editrice, 1981. S. 58–63; Safarik/Pujia/Cera Sones, *Collezione dei dipinti Colonna*, S. 126, Nr. 104; S. 629–630, 636 ff., Nr. 138, 149, 150, 151, 209, 341, 350, 360, 362, 367, 405, 460, 462, 465, 468, 480, 521, 783, 790, 798, 800, 841, 844, 905, 924, 939, 980, 988, 1042, 1047, 1071, 1100, 1217, 1233, 1244; Vasi IIR, S. 222–225. (cs)