

Die Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast in Rom

Studien zur Malerei, Ausstattungspraxis und päpstlicher
Repräsentation im 17. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von

Christoph Orth

aus

Köln

Bonn 2021

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Kunsthistorisches Institut
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Georg Satzinger, Kunsthistorisches Institut
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Sebastian Schütze, Universität Wien
(Gutachter)

Prof. Dr. Roland Kanz, Kunsthistorisches Institut
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 29.04.2019

Inhalt

1	EINFÜHRUNG.....	5
2	FORSCHUNGSVORHABEN	6
2.1	Gestaltung der Arbeit.....	6
2.2	Forschungsstand	8
2.3	Zur Restaurierung der Fresken und dem aktuellen Befund	12
3	ANMERKUNGEN ZUR BIOGRAPHIE FABIO CHIGIS	15
4	DER QUIRINALSPALAST IM 17. JAHRHUNDERT.....	23
4.1	Baugeschichte und Raumdisposition	23
4.2	Zur Nutzung der Galerie im Pontifikat Alexanders VII.....	28
4.3	Der Residenzstreit zwischen Holstenius und Sforza Pallavicino	31
4.4	Der Ausbau des Quirinals unter Alexander VII.	36
5	QUELLEN ZUR AUSSTATTUNG DER GALERIE.....	39
6	DER ABLAUF DER ARBEITEN IN DER GALERIE.....	45
6.1	Arbeiten im Quirinal nach Pontifikatsbeginn.....	45
6.2	Arbeiten in der Galerie neben der malerischen Ausstattung.....	49
6.3	Die Zahlungen an die beteiligten Künstler	53
6.4	Die zeitliche Abfolge der Arbeiten.....	58
6.5	Zum Verhältnis von Zahlungen und ausgeführter Malerei.....	62
6.6	Giovanni Francesco Grimaldis Rolle im Galerieprojekt.....	66
6.7	Ausführung der Arbeiten an der Decke durch Mariani	68
6.8	Zur Gestalt der Decke.....	72
6.9	Cortonas Entwurf für die Decke	76
6.10	Pietro da Cortonas Rolle als Entwerfer und Bauleiter	78
7	DIE GENESE DES DEKORATIVEN SYSTEMS.....	80
8	DIE BILDFELDER.....	87
8.1	Die Ermahnung von Adam und Eva – Baldi und Dughet.....	87
8.2	Die Vertreibung aus dem Paradies – Colombo.....	90
8.3	Das Opfer von Kain und Abel – Lauri und Dughet.....	99

8.4	Der Einstieg in die Arche – Schor	101
8.5	Der Ausstieg aus der Arche – Baldi	105
8.6	Das Opfer Abrahams – Canini	107
8.7	Die Segnung Jakobs – Schor	112
8.8	Die Versöhnung von Jakob und Esau – Chiari.....	114
8.9	Joseph wird von seinen Brüdern verkauft – G. P. Schor und E. Schor.....	117
8.10	Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen – Mola.....	121
8.11	Moses vor dem brennenden Dornbusch – Grimaldi	129
8.12	Der Durchzug durch das Rote Meer – Miel	132
8.13	Rückkehr der Kundschafter aus dem Gelobten Land – Grimaldi	138
8.14	Die Schlacht Josuas gegen die Amoriter – Cortese	141
8.15	Gideon presst den Tau aus dem Vlies – Lauri	151
8.16	David tötet Goliath – Murgia.....	155
8.17	Das Urteil Salomos – Cesi	159
8.18	König Kyros befreit die Israeliten – Ferri.....	162
8.19	Verkündigung – Baldi.....	167
8.20	Anbetung der Hirten – Maratta	170
9	IKONOGRAPHIE.....	183
9.1	Zur Ikonographie der Ignudi	183
9.2	Zusammenschau des ikonographischen Programms	200
10	ZUR GEMALTEN AUSSTATTUNG DER GALERIE UND IHRER AUSSAGE	205
10.1	Die Charakteristika des Galerieraums und seiner Malereien.....	205
10.2	Die Präsentation von Kunstwerken in der Galerie.....	215
11	DIE GALERIE IN IHRER FUNKTION UND NUTZUNG	226
12	SCHLUSSBEMERKUNGEN	231
13	KATALOG	233
14	DOKUMENTENANHANG	323
15	LITERATURVERZEICHNIS	424
16	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	453

ABBILDUNGEN

1 Einführung

Die Ausstattung der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast in Rom aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist in der kunsthistorischen Forschung bisher weitgehend unbeachtet geblieben. Grund dafür war ohne Zweifel die spätere Übermalung ihrer Fresken während der Napoleonischen Herrschaft in Italien am Beginn des 19. Jahrhunderts. Erst durch mehrere Restaurierungskampagnen in den letzten Jahren konnten die Malereien des Seicento wiedergewonnen werden. Dieser neue Befund bildete den Anlass, das Ausstattungsprojekt erstmalig zum Gegenstand einer umfassenden monographischen Untersuchung zu machen.

Ihre Lage im päpstlichen Palast auf dem Quirinal, ihr Bauherr (Abb. 194) sowie die vielen, unter der Leitung Pietro da Cortonas an der Ausmalung beteiligten Künstler machen die Galerie zu einem der zentralen Ausstattungsprojekte dieser Epoche. Nur innerhalb eines Jahres ab Sommer 1656 entstanden, markiert das Galerieprojekt den Auftakt zur umfangreichen und vielschichtigen Kunstpatronage Alexanders VII., der Rom eine Reihe seiner bedeutendsten barocken Monumente verdankt. Anhand des Galerieprojekts soll in diesem Zusammenhang auch die Rolle des Papstes als Förderer der Künste in seiner Zeit untersucht werden. Hier wird sich nicht nur zeigen, dass Alexander VII. ein ausgesprochener Kenner der zeitgenössischen Malerei war, sondern auch, dass die Kunstpatronage als herrschaftliche Aufgabe in den Fresken der Galerie besonderen Niederschlag gefunden hat.

Die malerische Ausstattung der Galerie besteht aus als *quadri riportati* angelegten Bildfeldern mit biblischen Szenen, die im oberen Register der Wände über den Fensteröffnungen angebracht sind. Eingliedert sind diese in die monumentale gemalte Architektur einer Säulenhalle. Die auf Augenhöhe des Betrachters gezeigten Ausblicke in einen Garten sowie die durch die Fenster gerahmte Aussicht über die Stadt Rom bestimmen dabei den Eindruck des fast 70 Meter langen Raumes.

Diese Vielschichtigkeit spiegelt sich auch in der inhaltlichen Aussage der Galerieausstattung wider, die auf mehreren Ebenen unterschiedliche Aspekte von Nutzung und Funktion des Raumes aufgreift sowie das vom Auftraggeber aus seinem Amt abgeleitete Selbstverständnis verbildlicht.

2 Forschungsvorhaben

2.1 Gestaltung der Arbeit

Die Wiedergewinnung des optischen Befundes wie auch die bisher fehlende Bearbeitung der Galerie ist für diese Arbeit besondere Motivation und Chance, eine Auseinandersetzung mit dem Monument von Grund auf zu entwickeln und dabei die Aussagen der verschiedenen Sinnschichten ihrer malerischen Ausstattung sowie ihrer Funktion und Nutzung zu entschlüsseln. Dazu haben sich, ausgehend von der fokussierten Untersuchung dieses klar abgegrenzten Gegenstandes, weitere Aspekte gruppiert, die das Ausstattungsprojekt in verschiedene Richtungen mit seinem künstlerischen und zeithistorischen Umfeld verzahnen.

Als Grundlage der Untersuchung wird der Galerieraum zunächst im zeitgenössischen Kontext des Quirinalspalasts betrachtet, also dessen Baugeschichte, dessen Lage im Baukörper sowie die Raumdisposition analysiert. Diese Beobachtungen dienen als Fundament einer differenzierten Beurteilung von Funktion und Nutzung des Raumes sowie des programmatischen Gehalts seiner Ausstattung.

In einem zweiten Schritt wird dann die Chronologie der Arbeiten in der Galerie insbesondere mit Hilfe verschiedener Quellen nachvollzogen. Aufgrund der Zahlungsdokumente lässt sich nicht nur die zeitliche Abfolge der Arbeiten, sondern auch der genaue Anteil der jeweiligen Künstler an der gemalten Ausstattung bestimmen. Ferner werden die erhaltenen Vorzeichnungen zur gemalten Architektur und Decke der Galerie als aussagekräftige Zeugnisse der Planungsgeschichte untersucht. Auf dieser Grundlage können die Genese und die Ausführung der Malereien detailliert nachvollzogen werden.

In der Folge werden die Bildfelder einzeln untersucht, ihre Darstellungen analysiert und ihre Ikonographie entschlüsselt. Dabei werden auch Bezüge zu anderen Werken der ausführenden Künstler vergleichend hervorgehoben sowie anhand der Vorzeichnungen der Entstehungsprozess der biblischen Szenen nachgezeichnet. Es wird sich zeigen, dass durch diese eingehende Analyse der Entwürfe offene Fragen der Ikonographie und der künstlerischen Bildfindung zum Teil präziser geklärt werden können. Aus diesem Grund sind alle in der Arbeit behandelten Zeichnungen in einem zusätzlich zum Haupttext angelegten Zeichnungskatalog verzeichnet, der auch eine Reihe von bisher unbekanntem Blättern zur Quirinalgalerie erschließt. Dort werden die Entwürfe insbesondere auch in ihren medialen Besonderheiten erarbeitet, sodass der Katalog insgesamt auch ein breites

Panorama der Zeichenkunst in der Mitte des 17. Jahrhunderts abbildet. Da sich insbesondere zu Carlo Marattas und Pier Francesco Molas Bildfeldern eine außergewöhnlich große Zahl an Zeichnungen erhalten hat, versucht die Bearbeitung dieser Blätter in beiden Fällen auch einen Beitrag zum bisher immer nur punktuell betrachteten zeichnerischen Werk dieser Protagonisten des römischen Barock zu liefern.

Zusätzlich zu den Bildfeldern werden auch die gemalte Architektur und die in ihr dargestellten Elemente auf ihre inhaltliche Bedeutung hin betrachtet. In der Zusammenschau mit den Bildfeldern wird so die Gesamtaussage der Galerie erfasst und im Hinblick auf die Funktion und Nutzung des Raumes ausgedeutet. Daher kommt die Arbeit zu einer umfassenden Interpretation über den Aussagewert des Ausstattungsprojekts, und zwar sowohl im Kontext des Quirinalspalasts wie auch der zeitgenössischen kirchenpolitischen Situation und der Kunstpatronage am Beginn des Pontifikats Papst Alexanders VII. Es wird sich dabei zeigen, dass das von ihm aus der Tradition entwickelte Selbstverständnis, in seinem Amt als Vermittler des Friedens zwischen den europäischen Mächten im Zeitalter der Konfessionalisierung wirken zu können, als Grundkonstante seiner päpstlichen Kunstförderung gelten kann, die auch die Ausstattung des Galerieraumes bestimmt.

Die Arbeit beschäftigt sich ferner mit der bisher vorherrschenden kunsthistoriographischen Beurteilung des Chigi-Pontifikats. Für diese war folgenreich, dass Richard Krautheimer in seiner Studie *The Rome of Alexander VII* von 1985 (Abb. 195) postulierte: „As a patron of the arts Alexander’s figure is strangely ambitious. For painting he apparently had little feeling. He gave no large commissions and he did not employ any of the leading artists of his day. [...] [A]nd certainly his taste in painting was insecure.“¹ Zwar muss er die Gesamtgestalt der Galerie im Quirinal von diesem Urteil ausnehmen, attestiert aber auch den noch sichtbaren Teilen des Projekts nur mittelmäßige Qualität.²

Das doch recht scharfe Urteil Krautheimers wird allerdings durch den weiteren Kontext der zitierten Passage und die Schwerpunktsetzung seines Buches auf den architektonischen Projekten etwas abgemildert. Da auch er die Galerie in ihrer ursprünglichen Form allenfalls über die erhaltenen Zeichnungen und die dekontextualisierten Bildfelder erfassen konnte, muss sein Urteil über dieses Projekt relativiert werden. Gleichwohl

¹ Krautheimer 1985, S. 14.

² Krautheimer 1985, S. 14: „[B]ut the paintings framed by that fictitious architecture were entrusted to a team of artists among only a few – Mola and the young Maratta – stand out; the majority are not from the top drawer and two are rather inferior [...].“

wird im Angesicht der wiedergewonnenen Gestalt der Galerie sichtbar und in dieser Arbeit deutlich gemacht, dass die negative Einschätzung der Förderung der Malerei durch Alexander VII. weder der Ausstattung selbst noch dem Papst als Auftraggeber gerecht wird. Ziel der Arbeit ist es daher auch, die Galerie im Kontext der zeitgleichen Aufträge Alexanders VII. zu verorten und das Urteils Krautheimers zur Diskussion zu stellen. Denn auch die Biographie Fabio Chigis zeigt, dass der Papst nicht nur sehr genau über die aktuellen Entwicklungen der Malerei seiner Zeit umfassend informiert war, sondern auch, dass er etwa durch das Studium von Giulio Mancinis *Considerazioni sulla pittura* sowie die eigene Anschauung auch mit der Entwicklung und Geschichte der Malerei in hohem Maße vertraut war.

2.2 Forschungsstand

Durch die starke Veränderung der Galerie im frühen 19. Jahrhundert und den fast vollständigen Verlust ihrer malerischen Ausstattungen, wurde dieses Hauptwerk römischer Malerei des 17. Jahrhunderts bisher nur an wenigen Stellen in der kunsthistorischen Literatur erwähnt. Neben der Auflistung in den einschlägigen Überblickswerken zum Quirinal³, in denen eine umfassende Analyse jedoch ausbleiben musste, hat die Galerie bis zur Restaurierung vor wenigen Jahren auch in der Literatur zu Pietro da Cortona immer nur am Rande Eingang gefunden, so etwa in Giulio Brigantis Monographie von 1962.⁴

Zuerst hat sich Norbert Wibiral 1960 in einem monographischen Aufsatz⁵ dem Galerieprojekt gewidmet, dabei die einzelnen Bildfelder analysiert sowie Überlegungen zur Wandgliederung angestellt. Eine erste Auswertung der in Teilen schon von Vincenzo Golzio⁶ 1930 publizierten archivalischen Dokumente sowie die Zuordnung der einzelnen Fresken an die beteiligten Künstler kennzeichnen seine Untersuchung. Darauf aufbauend konnte Sabine Jacob 1971⁷ Cortonas in Berlin erhaltenen Entwurf für die Wandgliederung der Galerie (vgl. Kat. 1) publizieren und mit weiteren Zeichnungen für das architektonische System in Zusammenhang bringen. Einer ersten ikonographischen Analyse der Galerie hat sich Lieselotte Bestmann 1991 gewidmet. Sie unternahm den Versuch, die Galerie in „Beziehung zum ikonographischen Programm der Decke der

³ Vgl. Briganti 1962, Borsi 1973, Natoli/Scarpati 1989, Borsi 1991 u. Laureti/Trezzani 1993.

⁴ Vgl. Briganti 1962, S. 108.

⁵ Vgl. Wibiral 1960.

⁶ Vgl. Golzio 1930.

⁷ Vgl. Jacob 1971.

Sixtinischen Kapelle⁸ zu setzen, ohne dabei jedoch eine schlüssige Deutung des gesamten Programmes liefern zu können. Im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen an den Bildfeldern in der *Sala di Augusto*, dem mittleren der durch die Auftrennung der Galerie in napoleonischer Zeit entstandenen Räume, haben sich Angela Negro und Cinzia Silvestri mit den Fresken in diesem Bereich auseinandergesetzt, wobei hier Fragen zum Bildprogramm zugunsten von Überlegungen zu den Künstlern zurücktraten. Weitere kurze Studien folgten von Elisabeth Oy-Marra im breiteren Kontext der römischen Repräsentationskunst im Jahr 2005⁹ sowie von Jörg Martin Merz im Zusammenhang der Untersuchung der Zeichnungen Cortonas und seines Umkreises in Düsseldorf. Letzterer lieferte eine Reihe neuer Anmerkungen zum Auftragsablauf, den an der Galerie beteiligten Künstlern sowie den vorbereitenden Zeichnungen.¹⁰

Mit dem Beginn der Restaurierungen an der Galerie und der Wiedergewinnung der Wandgliederung folgten eine Reihe von Aufsätzen, die sich nun der gesamten Raumausstattung widmeten. Ein kurzer Aufsatz von Stefania Pasti¹¹ enthält bereits eine erste Bestandsaufnahme des dekorativen Systems. Wiederum Angela Negro hat eine umfassendere Untersuchung für das freigelegte Register geliefert¹² und vor allem einige Zuschreibungen an die am dekorativen System beteiligten Künstler vorgeschlagen, die sie kürzlich nochmals ergänzt hat.¹³ In der Folge ist die Galerie wiederholt besprochen worden¹⁴, unter anderem auch in einer photographischen Dokumentation mit begleitenden Ausführungen zu verschiedenen Aspekten der Raumausstattung¹⁵, ohne dabei den schon bekannten Fakten Wesentliches hinzuzufügen.

Grundlegend für die Frage der Gestalt des Quirinals und seiner Disposition im 17. Jahrhundert sind die Aufsätze von Wasserman¹⁶ und darauf aufbauend Fiadino unter dem Titel *La Distribuzione del Palazzo del Quirinale nel XVII secolo*¹⁷. Letzterer stützt sich sowohl auf erhaltene Bauzeichnungen und -pläne sowie schriftliche Quellen, unter denen für die Frage nach der Funktion der Galerie im 17. Jahrhundert eine bis dato unbekannt *Relatione del Cerimoniale* des päpstlichen Hofes von besonders hohem Quellenwert

⁸ Vgl. Bestmann 1991.

⁹ Vgl. Oy-Marra 2005.

¹⁰ Vgl. Merz 2005, S. 28-32 sowie S. 390f., Kat. 217.

¹¹ Vgl. Pasti 2006.

¹² Vgl. Negro 2008.

¹³ Vgl. Negro 2017.

¹⁴ Vgl. Godart 2013 u. Colalucci 2015.

¹⁵ Vgl. Godart 2011.

¹⁶ Vgl. Wasserman 1963.

¹⁷ Vgl. Fiadino 2013.

ist.¹⁸ Eine bedeutende Ergänzung ist ferner der Aufsatz von Colalucci¹⁹, der in seiner Beschäftigung mit dem sogenannten *passagetto* Urbans VIII. auch korrigierende und ergänzende Informationen zur Raumdisposition des Quirinals im 17. Jahrhundert liefert. Die kürzlich erschienene Studie zur Bautätigkeit Pauls V. von Neela Struck²⁰ hat ferner das Bild der räumlichen Ordnung des Quirinals erweitert und mit der Frage der medialen Vermittlung päpstlicher Bautätigkeit eine auch für das Pontifikat Alexanders VII. bedeutsame Repräsentationsstrategie zugänglich gemacht. Mit der Galerie als Raumtyp hat sich nach den grundlegenden Studien von Prinz²¹ und Büttner²² insbesondere Christina Strunck für das 17. Jahrhundert beschäftigt²³ und neueste Erkenntnisse zu einer Reihe von Galerieräumen sowie verschiedenen Aspekten ihrer Nutzung zusammengetragen. Diese Ergebnisse werden daher insbesondere zur Verortung der Quirinalgalerie im zeitlichen und künstlerischen Kontext herangezogen.

Den Auftakt zur monographischen Beschäftigung mit Alexander VII. als Auftraggeber legte Richard Krautheimers *The Rome of Alexander VII* von 1985. Folgenreich für die kunsthistoriographische Betrachtung des Chigi-Pontifikats war dieses Buch deswegen, weil es wesentliche Grundzüge der päpstlichen Kunstförderung benannte, dabei aber einen Schwerpunkt auf die architektonischen Projekte und das Verhältnis des Papstes zu Gian Lorenzo Bernini legte. Grundlage dieser Überlegungen waren schon vorher von ihm publizierte Auszüge aus dem als Quelle außerordentlich bedeutenden handgeschriebenen Tagebuch des Papstes in der Biblioteca Apostolica.²⁴

Ausgehend von dieser richtungsweisenden Arbeit sind in der Folge eine Reihe von weiteren Studien entstanden, die sich mit den Bauten und urbanistischen Projekten Alexanders VII. beschäftigen, beispielsweise die Überlegungen von Dorothy Habel Metzger.²⁵ Mit diesem Fokus hat auch Angela Marino kürzlich eine Studie unter dem Titel *Abitare a Roma nel Seicento. I Chigi in città*²⁶ vorgelegt, die sich den Bauprojekten der gesamten Chigi-Familie in Rom widmet und dabei auch die Galerie im Quirinal am Rande streift. Zwei neuere Studien, die vor allem der Bildtheorie während der Regierungszeit

¹⁸ Eine Transkription des im Archivio di Stato in Turin (Cerimoniale, Roma, mazzo 1) verwahrten Dokuments bei Fiadino 2013, S. 225f.

¹⁹ Colalucci 2015.

²⁰ Vgl. Struck 2017.

²¹ Vgl. Prinz 1970.

²² Vgl. Büttner 1972.

²³ Vgl. Strunck 2007 u. vor allem Strunck 2010.

²⁴ Vgl. Krautheimer/Jones 1975.

²⁵ Vgl. Habel Metzger 2002 u. Habel Metzger 2013.

²⁶ Vgl. Marino 2017.

und im Umfeld Alexanders VII. Beachtung schenken, wobei dort wiederum ein Schwerpunkt auf den Arbeiten Berninis liegt, hat Maarten Delbeke vorgelegt.²⁷ Diese fokussieren zusätzlich das Selbstverständnis Alexanders VII. als Person und in seinem Amt. Mit der Biographie und dem intellektuellen Profil des Chigi-Papstes haben sich schwerpunktmäßig eine im Jahr 2000 in Siena gezeigte Ausstellung²⁸ sowie zum Teil auch Giovanni Morellos Studie zu Alexander VII. und Bernini von 2008 auseinandergesetzt.²⁹

Im Hinblick auf die Förderung der Malerei im Pontifikat Alexanders VII. ist im Gegensatz zur Architektur bisher keine umfassende Untersuchung vorgelegt worden. Einzelne Studien widmen sich hingegen vor allem singulären Künstlerpersönlichkeiten. Hervorzuheben ist etwa die monumentale Arbeit zu Pierfrancesco Mola von Francesco Petrucci.³⁰ Zu einem Großteil der an der Galerie beteiligten Künstler fehlen bislang aber umfassende Untersuchungen. Selbst für Carlo Maratta, der in der letzten Zeit vermehrt die seinem künstlerischen Rang entsprechende Würdigung erfahren hat³¹, liegt noch keine Monographie vor. Unter den an der Galerie beteiligten Malern, die nicht aus dem direkten Umkreis Cortonas stammten, ist nur das Werk des Bolognesers Giovanni Francesco Grimaldi umfassender aufgearbeitet worden.³² Für einige Künstler aus dem Kreis der *Cortoneschi* hat Maurizio Fagiolo dell'Arco konzise Biographien publiziert,³³ die von Jörg Martin Merz in seiner Arbeit zum Düsseldorfer Bestand noch erweitert wurden.³⁴

Insofern zeigt sich die Literatur zur Kunstförderung Alexanders VII. durchaus disparat. Bestimmte Themen und Künstler sind zwar wiederholt und umfassend behandelt, bedeutende Aspekte dabei allerdings noch nicht ausreichend berücksichtigt worden, so etwa das Verhältnis des Chigi-Papstes zur Malerei seiner Zeit. Dieser Befund könnte zumindest teilweise auch mit dem Schicksal der Quirinalgalerie zusammenhängen: Denn diese Raumausstattung ist durch ihre spätere Überdeckung zeitweise aus dem

²⁷ Vgl. Delbeke 2012, vgl. auch schon Delbeke 2010.

²⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Siena 2000.

²⁹ Vgl. Morello 2008.

³⁰ Vgl. Petrucci 2012.

³¹ Vgl. Ebert-Schifferer/Prosperi Valenti Rodinò 2016 u. Barroero/Prosperi Valenti Rodinò/Schütze 2015.

³² Vgl. Batroska 2011 u. Matteucci/Ariuli 2002.

³³ Vgl. Fagiolo dell'Arco 1998 u. Fagiolo dell'Arco 2001.

³⁴ Vgl. Merz 2005.

überaus reichen Denkmälerbestand des römischen Seicento ausgeschieden und damit unweigerlich auch der kunsthistorischen Aufmerksamkeit entzogen worden.

2.3 Zur Restaurierung der Fresken und dem aktuellen Befund

Der heutige Zustand der Fresken ist von verschiedenen Eingriffen und Restaurierungen geprägt, die seit dem 17. Jahrhundert durchgeführt wurden. Eine erste Restaurierung von Marattas Fresko der *Anbetung der Hirten* wurde noch vom Künstler selbst während des Pontifikats Alexanders VIII. durchgeführt, nachdem sich die südwestliche Querwand der Galerie durch den Einbruch eines Bogens im Erdgeschoss leicht abgesenkt hatte (vgl. dazu Kat. 51).

Die schwerwiegendsten Eingriffe in die Gesamtgestalt der Galerie erfolgten jedoch im Zuge des Ausbaus des Quirinals zur kaiserlichen Residenz unter der Herrschaft Napoleons in Italien in den Jahren 1812 und 1813 durch den Architekten Raffaele Stern.³⁵ Um eine neue Folge von Räumen im zum Hof gelegenen Flügel des Palastes zu gewinnen, wurden zwei Zwischenwände in die Galerie eingezogen. Auf diese Weise sind drei gleich große Säle entstanden, die fortan als *Sala degli Ambasciatori*, *Sala di Augusto* oder *Sala del Trono* und *Sala Gialla* bezeichnet wurden (vgl. Abb. 68, Nr. 28, 29 u. 30). Dabei ist auch die unter Alexander VII. eingebaute Decke in den neu entstandenen Räumen ersetzt und mit Malereien ausgestattet worden.³⁶ Ferner wurde das untere Register vollständig übermalt³⁷ beziehungsweise im Fall der *Sala Gialla* mit gelben Wandvorhängen bespannt. In den Wänden zur Hofseite hin wurden die Fenster zugemauert (Abb. 389). Auch das obere Register wurde bis auf die biblischen Historienszenen überdeckt.³⁸ Dabei wurden die Darstellungen *Ausstieg aus der Arche* (Abb. 20) und *Gideon presst den Tau aus dem Vlies* (Abb. 44) jeweils von ihrem ursprünglich ovalen zu einem rechteckigen Bildfeld verändert und malerisch entsprechend ergänzt. Offenbar wurden auch einige der biblischen Historien mit Leinwandgemälden mit Darstellungen aus der Antike überhangen, die thematisch durch weitere Fresken auf jeder Seite der neu eingesetzten Zwischenwände ergänzt wurden.³⁹ Unter Papst Pius IX. (reg. 1848-1878) wurden zusätzlich

³⁵ Godart 2011, S. 48; siehe auch Jacob 1971, S. 42.

³⁶ Vgl. Godart 2011, S. 278 mit einer ausführlichen Beschreibung der Decke.

³⁷ Vgl. Godart 2011, S. 272.

³⁸ Godart 2011, S. 48; ausführlich zu den Ergänzungen Anfang und Mitte des 18. Jhs. Silvestri 1999, S. 345f.

³⁹ Godart 2011, S. 48.

ornamentale Malereien im oberen Register hinzugefügt, die noch an den Zwischen- und Schmalwänden sichtbar sind (Abb. 1, 2 u. 4).⁴⁰

Zwischen Frühjahr und November 1998 wurde eine Konservierungskampagne im mittleren Saal der Galerie durchgeführt.⁴¹ Dabei wurden die Fresken in der *Sala degli Ambasciatori* gereinigt und in ihrer Substanz gesichert.⁴² Bei Sondierungen im Jahr 2001 wurde entdeckt, dass die Fresken des 17. Jahrhunderts im Zuge der Umgestaltung der Galerie nicht etwa abgeschlagen wurden, sondern sich immer noch unter den späteren Ergänzungen befanden⁴³:

„Nel maggio del 2001, in occasione del previsto rifacimento per messa a norma degli impianti elettrici, nella Sala degli Ambasciatori furono eseguiti alcuni saggi per individuare sotto il vecchio parato l'eventuale presenza dell'originale decorazione seicentesca. Sotto la carta fodera emersero tracce evidenti di decorazione. Grande fu l'emozione nel constatare che le pitture erano conservate sotto gli strati francesi dell'Ottocento e che era possibile riportare alla luce le opere realizzate dai maestri della fine del seicento.“⁴⁴

Zwischen 2001 und 2005 erfolgte die erste Restaurierungskampagne in der *Sala degli Ambasciatori*, wobei auch die Fenster zur Hofseite wieder geöffnet wurden.⁴⁵ Ab 2006 wurde die Kampagne in der *Sala Gialla* und später auch in der *Sala di Augusto* fortgesetzt und im August 2011 abgeschlossen.⁴⁶

Der heutige Zustand stellt sich wie folgt dar: In allen drei Räumen wurde das untere Register vollständig von den späteren Ergänzungen befreit, sodass in diesen Bereichen die Fresken des Cortona-Projekts wieder sichtbar sind. Durch die Abnahme der über die ursprünglichen Fresken gelegten Wandschichten⁴⁷, haben die Malereien aus dem Seicento zum Teil starken Schaden genommen und sind in manchen Partien unlesbar geworden. Die Beschädigungen sind zum Teil auch durch mechanischen Einfluss entstanden, etwa durch Nägel, die im Zuge der Anbringung der Wandbespannungen in der *Sala*

⁴⁰ Vgl. Godart 2011, S. 271.

⁴¹ Die Ergebnisse dieser Restaurierung sowie ein Bericht über die ergriffenen Maßnahmen sind bei Silvestri 1999 publiziert.

⁴² Silvestri 1999, S. 347.

⁴³ Godart 2011, S. 49; ebenso Negro 2017, S. 321.

⁴⁴ Godart 2013, S. 114f.

⁴⁵ Negro 2017, S. 322; diese Arbeiten erfolgten unter der Federführung von Angela Negro und Giovanna Mascetti.

⁴⁶ Godart 2011, S. 53 u. 281; vgl. auch Negro 2017, S. 322.

⁴⁷ Vgl. Godart 2011, S. 275; über die Fresken des 17. Jahrhunderts war in der *Sala Gialla* zunächst eine Schicht roten Papiers geklebt worden, die als Untergrund für die Bespannung diente.

Gialla eingeschlagen wurden. Im oberen Bereich der Wände waren Haken eingesetzt worden, die zur Anbringung von Tapisserien dienten.⁴⁸

Die Fresken sind in der Folge mit Aquarellfarben restauriert worden, ohne dabei aber die ursprüngliche Plastizität verlorener Bereiche wiederherzustellen. Vielmehr sind die restaurierten Bereiche nur durch eine Angleichung der Farbigkeit ergänzt worden.⁴⁹ Im unteren Register sind daher die Verluste der originalen Substanz sowie die Ergänzungen deutlich sichtbar (vgl. etwa Abb. 209 u. 229). Allerdings erschwert dieser Umstand naturgemäß die Beurteilung dieser Partien und macht alle Versuche von Händescheidungen äußerst problematisch.⁵⁰

Im oberen Register hingegen wurden die späteren Übermalungen bisher nicht abgenommen, wenngleich durch Sondierungen und punktuelle Entfernung der oberen Farbschichten ermittelt werden konnte, dass auch hier die ursprüngliche Gestaltung noch erhalten ist (Abb. 229). Angedacht war von Seiten des Quirinals, auch das obere Register nach 2012 vollständig freizulegen.⁵¹ Diese Maßnahme ist bisher nicht erfolgt.

⁴⁸ Vgl. Godart 2011, S. 272.

⁴⁹ Vgl. Godart 2011, S. 276.

⁵⁰ Negro 2017, S. 322: „In questa progressiva e felice riscoperta della decorazione cortonesca, sono risultati troppo rovinati per giungere ad un’ipotesi attributiva alcuni monocromi [...]“

⁵¹ Vgl. Godart 2011, S. 276.

3 Anmerkungen zur Biographie Fabio Chigis

Fabio Chigi (Abb. 196) war Dichter, Antikenliebhaber und ein versierter Kenner der bildenden Künste. Angeregt durch seine Ausbildung sowie sein intellektuelles Umfeld reichten seine Interessen damit weit über die in seiner Laufbahn geforderten Fachkenntnisse in Theologie und anderen kirchlichen Disziplinen hinaus. Ohne eine umfassende Lebensbeschreibung dieses *papa intellettuale*⁵² nachzeichnen zu wollen⁵³, sollen hier einzelne Etappen und Aspekte der beruflichen Karriere und Persönlichkeit des Chigi-Papstes betrachtet werden, die Relevanz für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Alexander VII. und seinen Projekten haben können.

FABIO CHIGIS INTELLEKTUELLES UMFELD

Der 1599 geborene Spross einer alten Sieneser Familie erhielt gemäß seiner aristokratischen Abstammung eine breit gefächerte Bildung, die besonders auf Kenntnisse der antiken und modernen Literatur sowie das Studium der Sprachen fokussiert war. An der Universität von Siena schloss er Studien in Philosophie, Recht und Theologie ab.⁵⁴ Schon aus frühen Jahren haben sich erste Proben seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit erhalten, die als *Philomathi Musae Juveniles* (Abb. 197) erstmalig 1645 in Köln gedruckt und bis 1660 mehrmals aufgelegt wurden.⁵⁵ Die Ausgabe von 1656 enthält dabei nicht nur Gedichte zu unterschiedlichsten Themen, sondern auch die berühmte und als Quellendokument außerordentlich bedeutende Beschreibung seiner Reise nach Deutschland sowie ferner die von ihm nach antikem Vorbild verfasste Tragödie *Pompeius*.

Während der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden in Münster, an denen er als Außerordentlicher Legat des Papstes teilnahm, hatte Chigi die Brüder Wilhelm und Ferdinand Fürstenberg kennengelernt⁵⁶, die auch die Zusammenstellungen seiner Gedichte

⁵² Vgl. Ausst. Kat. Siena 2000, S. 17-24.

⁵³ Dies ist ein Desiderat der historischen Forschung. Die immernoch vollständigste und durch ausführliches Quellenstudium fundierteste moderne Biographie ist die entsprechende Passage in Ludwig von Pastors *Geschichte der Päpste*.

⁵⁴ Vgl. Hugenroth 1999, Bd. 1, S. 7; siehe auch Pastor 1961, S. 311f.

⁵⁵ Eine moderne Ausgabe der Edition Paris 1656 liefert Hugenroth 1999, Bd. 1 mit einem ausführlichen Kommentar zu Alexanders dichterischer Tätigkeit und einer Editions-geschichte der Gedichtsammlung im 17. Jahrhundert. Der Autor zitiert in seiner Einleitung den italienischen Literaturhistoriker Girolamo Tiraboschi, der Chigi jedenfalls im Hinblick auf das Lateinische „ob der Eleganz seiner Sprache als Dichter über Urban VIII. stellt[.]“ (Hugenroth 1999, Bd. 1, S. 3).

⁵⁶ Lahrkamp 1965, S. 460; siehe dazu auch Bückler 1958.

für die erste Drucklegung der *Philomathi Musae Juveniles* besorgten.⁵⁷ Ferdinand diente später Alexander VII. als Geheimekammerer, bevor er 1661 Fürstbischof von Paderborn und später zusätzlich von Münster wurde. Sein Bruder Wilhelm folgte ihm in sein Amt im päpstlichen Haushalt nach. Dabei nahmen beide Brüder Fürstenberg am päpstlichen Hof insbesondere vor dem Hintergrund der religionspolitischen Auseinandersetzungen im Norden Europas eine wichtige Rolle „in der Vermittlung zwischen den deutschen Kirchenfürsten und dem Heiligen Stuhl“⁵⁸ ein.

Von Wilhelm von Fürstenberg haben sich Aufzeichnungen von seinem römischen Aufenthalt bewahrt, die ihn sowohl als herausragenden Kirchenmann wie auch als besonderen Kunstkenner ausweisen.⁵⁹ In seiner schon in Rom zusammengetragenen und später während seiner Tätigkeit als Domdechant in Salzburg erweiterten Sammlung finden sich Zeugnisse seines Interesses insbesondere der italienischen Malerei. Hinweis darauf gibt etwa eine Kopie nach Tizians *Venus und Adonis*, die aus der Sammlung Christianas von Schweden stammte.⁶⁰ Daneben sind ein Blumenstilleben von Mario Nuzzi, gen. dei Fiori (1603-1673) sowie ein Porträt Wilhelms von Ferdinand Voet (1639-1689) nachzuweisen. Es verwundert nicht, dass Alexander in Münster gerade zu diesen Brüdern Kontakte knüpfte und sie während ihrer Aufenthalte in Rom in seine Hofhaltung einband.⁶¹ Vor allem Wilhelm etablierte sich in den 1660er Jahren in den intellektuellen Kreisen rund um den Papst: Begegnungen mit Alexanders Staatssekretär Giulio Rospigliosi, mit Leone Allaci und Athanasius Kircher sind regelmäßig in von Fürstenbergs Aufzeichnungen vermerkt.⁶²

Ferner ist festzustellen, dass das intellektuelle Umfeld Fabio Chigis vor und nach seiner Wahl aus einem gleichbleibenden Personenkreis bestand. Aus Einträgen in seinem Tagebuch während seines Aufenthalts in Rom 1639 geht hervor, mit wem er sich regelmäßig traf: Eine engere Beziehung hatte er offenbar zu Cassiano dal Pozzo, der ihn am 21. Mai 1639 an seinem Krankenbett besuchte.⁶³ Ferner sind Treffen mit Virgilio

⁵⁷ Vgl. Hugenroth 1999, Bd. 1, S. 9; vgl. auch Pastor 1961, S. 315.

⁵⁸ Lahrkamp 1965, S. 462.

⁵⁹ Lahrkamp 1965, S. 463 nennt diese auf Korrespondenzen beruhenden Aufzeichnungen „Brieftagebuch“.

⁶⁰ Vgl. Lahrkamp 1965, S. 485.

⁶¹ Zwei Bücher mit autographen Aufzeichnungen vom Hofleben in Rom aus der Zeit von 1661-1668 u. 1668-1686 haben sich im Archiv der Freiherren von Fürstenberg-Herdigen erhalten (Signatur Rep. I, Fach 29, Nr. 8, Bd. II u. Rep. I, Fach 25, Nr. 6B), vgl. Lahrkamp 1965, S. 459f.

⁶² Vgl. Lahrkamp 1965, S. 462.

⁶³ Vgl. Repgen 1984, S. 1.

Spada⁶⁴, später Almosenier des Papstes sowie dessen Agent für den Ankauf von Kunstwerken⁶⁵ und Berater für seine künstlerischen Projekte⁶⁶, sowie Lukas Holstenius⁶⁷, dem späteren Leiter der Apostolischen Bibliothek, belegt. Eine ganze Reihe von Begegnungen mit hohen Klerikern und Aristokraten machen sein weit verzweigtes Beziehungsnetz in kirchlichen und diplomatischen Kreisen sichtbar.⁶⁸

FABIO CHIGIS INTERESSE AN KUNST UND ARCHITEKTUR

Dass Fabio Chigi bereits lange vor dem Beginn seiner päpstlichen Kunstförderung eine Vorliebe für die Malerei entwickelte, belegt eine in seinem Gedichtband überlieferte ekphratische Beschreibung eines Gemäldes von Francesco Albani, das im Zentrum Christus zeigt, dem von Engeln und Putten die Passionssymbole vorgewiesen werden (Abb. 198).⁶⁹ Chigis Beschreibung des zeitgenössischen Werkes ist dabei eine lyrische Schilderung der Passion Christi in lateinischer Sprache, die alle Anforderung antiker Dichtkunst in Form wie Inhalt erfüllt.⁷⁰

Neben diesem Zeugnis haben sich aus der Zeit vor seinem Pontifikat in der Biblioteca Apostolica eine Reihe autographischer Schriften erhalten, die eine ausgeprägte Auseinandersetzung Chigis mit allen Gattungen der Kunst deutlich werden lassen. So schreibt er in einer kurzen Charakterisierung über sich selbst: „Midilettò di pitture, di sculture, di medaglie antiche e moderne, di antichij particolarmente [...]“.⁷¹ Aus gleicher Quelle wie

⁶⁴ Vgl. Reppen 1984, S. 1: 30. Mai 1639.

⁶⁵ Vgl. Kap. 6.1 zum Ankauf von Ferrareser Gemälden durch Alexander VII.

⁶⁶ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 210, Nr. 285-287, 6., 8. u. 9. Mai 1659: „disegno del giardino dè Semplici dato al P. Virgilio Spada e di S. Maria in Campitelli [...]“, „P. Virgilio Spada=Sepoltura di Alessandro 3.=Acqua degli Orsini per Roma=disegno di S. Maria im Campitello.“, „è da noi a 20 hore il P. Virgilio Spada sopra la Zecca, S. Maria in Campitelli, giardino pè semplici [...]“; vgl. auch ebd. S. 210, Nr. 309, S. 211, Nr. 320, 325, 326, 328, 329, 334 u. 342. Offenbar hat Virgilio Spada auch die Neueinrichtung seiner Familienkapelle in S. Girolamo della Carità bei Alexander VII. am 23. Juli 1662 vorgestellt (ebd., S. 217, Nr. 586: „siamo con M.e Virgilio Spada a lungo ha il modello di sua cappella Spada e il manoscritto dipinto“).

⁶⁷ Vgl. Reppen 1984, S. 1: 31. Mai 1639.

⁶⁸ Vgl. Reppen 1984, S. 1-5.

⁶⁹ Vgl. Hugenroth 1999, Bd. 2, S. 78f. (in der Ausgabe 1656, S. 30, Nr. XV) unter dem Titel: „In Pictoris Albani Opus“; zum Gemälde in Privatbesitz siehe Ausst. Kat. Siena 2000, S. 123f. mit dem Verweis auf eine weitere Version in Florenz, Galleria Palatina, Inv. 806.

⁷⁰ Zu einer Analyse des Gedichts siehe Hugenroth 1999, Bd. 1, S. 82.

⁷¹ Dok. BAV 1, f. 4r. Diese Aussage findet sich in einem der Bände, die Kardinal Sforza Pallavicino als Grundlage seiner Vita Alexanders VII. dienten (zu den Quellen für die Vita vgl. auch Incisa della Rocchetta 1964). Dieser ist, da sie auf autographischen Schriften Chigis beruht, ein besonders hoher Quellenwert beizumessen. Dazu auch Delbeke 2010, S. 354: „Moreover, our knowledge of Alexander’s psyche depends largely on biographical sources produced with the Pope’s own involvement and destined to circulate in public. [...] Sforza Pallavicino’s *Vita di Alessandro VII* came out under close supervision of the pope himself, who provided autobiographical notes and remarks.“

das vorangehende Zitat hat sich eine aus den 1620er Jahren stammende, eigenhändige partielle Abschrift von Giulio Mancinis kunsttheoretischen *Considerazioni sulla pittura* erhalten, die von Chigi durch einen eigenen Kommentar – von ihm *Aggiunte* genannt – ergänzt wird.⁷² In seiner Auswahl legte Chigi einen Schwerpunkt auf die Passagen, die sich mit der Malerei der Antike, also der Griechen, Etrusker und Römer beschäftigen, sowie auf Fragen der Kunsttheorie, etwa zur Imitation der Natur durch die Malerei.⁷³

Diese besondere Vorliebe für antike Bildwerke ist auch dokumentarisch für die Zeit seines Pontifikates sehr gut belegt. Die Rechnungsbücher der Apostolischen Kammer listen eine Reihe von Ankäufen antiker Münzen und Medaillen: So beschafft der päpstliche Antiquar Leonardo Agostino im Januar 1658 eine Münze von Kaiser Vitellius (15-69 n. Chr.) mit der Darstellung von *Virtus* und *Honor*. Ein vergleichbarer Ankauf wiederholt sich im August 1658.⁷⁴ In gleichem Zusammenhang stehen auch die Restaurierung und Aufstellung von antiken Statuen im Garten des Quirinals, die durch Bernini durchgeführt wurden.⁷⁵ Dabei diente ihm wiederum Leonardo Agostini als verantwortlicher Antiquar, der etwa die bildhauerische Ergänzung einer *Abbondanza* und die Aufstellung eines weiteren weiblichen Standbildes überwachte.⁷⁶ Am 18. April 1659 wohnte der Papst selbst der Aufstellung eines antiken Kapitells in den Gärten des Quirinals bei, das in der Nähe des Cestius-Pyramide gefunden worden war.⁷⁷ Einige Wochen später begibt sich der Papst wiederum in der Garten, um zusammen mit Bernini die dort stattfindenden Umbauarbeiten in Augenschein zu nehmen.⁷⁸ Auch Niccolò Simonelli ist als päpstlicher Agent für die Akquise antiker Kunstwerke belegt.⁷⁹

Sein Wissen um die Malerei der Neuzeit wird ferner durch ein ebenfalls autographes Verzeichnis Ferrareser oder in Ferrara tätiger Maler ergänzt, das er während seiner Zeit als päpstlicher Vizelegat in der oberitalienischen Stadt von 1627 bis 1635 anlegte.⁸⁰ Zusätzlich enthält dieses Dokument auch eine *Guida* durch Ferrara, in dem die Hauptwerke und ihre Künstler beschrieben und charakterisiert werden. Es verwundert daher nicht,

⁷² BAV, Ms. Chig. I.I.11 (vgl. Dok. BAV 5).

⁷³ Vgl. Dok. BAV 5.

⁷⁴ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 555, 12. Aug. 1658.

⁷⁵ Vgl. Dok. ASV 1, S. 135, 2. Jul. 1656 u. S. 143, 24. Jul. 1656.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 210, Nr. 299: „esciamo al giardino, a veder condurre un Capitello della Piramide di Cestio.“

⁷⁸ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 210, Nr. 311.

⁷⁹ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 214, Nr. 441: „doppo pranzo il C. Nepote con le carte, e disegni, e due ritratti antichi trovati in Siena dal Simonelli.“

⁸⁰ Ebenfalls im Band BAV, Ms. Chig. I.I.11 (vgl. Dok. BAV 5).

dass Chigi auch während seines Pontifikates eine Vorliebe für die Ferrareser Malerei pflegte, wie ein Ankauf von Gemälden in seinen Aufzeichnungen genannter Künstler aus dem Jahr 1657 zeigt.⁸¹ Wohl noch am Beginn der 1620er Jahre hatte Chigi bei seinem Aufenthalt in Rom bereits ein Verzeichnis der *Pitture di Roma* angelegt, in dem er einige Hauptwerke der ewigen Stadt auflistet, darunter auch Arbeiten von Pietro da Cortona.⁸²

Ein sprechendes Zeugnis seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte und Theorie der Architektur ist eine wiederum eigenhändige Abschrift von Vitruvs *De architectura libri decem*, die Chigi mit eigenhändigen Illustrationen der Säulenordnungen versah (Abb. 199).⁸³ Dies erforderte ganz ohne Zweifel nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit dem antiken Werk, sondern auch ein gewisses zeichnerisches Talent. Dass Alexander VII. selbst gestalterisch tätig war, belegen aber nicht nur sein eigenhändiger Vitruv, sondern auch Einträge in seinem Tagebuch, die ihn beim *disegnare* beschreiben. So notiert er am 4. Mai 1659 bei einem Aufenthalt in Castelgandolfo: „[S]cendiam nel giard[in]o n[ost]ro col Cav. Bernini e con Luigi⁸⁴ e disegniamo i marmi [...]“⁸⁵ Während diese Aussage grundsätzlich auch eine nur entwerferische Tätigkeit meinen könnte, ist durch die folgende Passage ganz klar der Akt des Zeichnens belegt.⁸⁶ Im Dezember 1662 schreibt der Papst in seinem Tagebuch: „Passegiam a 23 hore per la galleria e [...] designamo l’occhio della Rotonda col P[adre] Bicchi.“⁸⁷ Weitere spätere Einträge in seinem Tagebuch unterstützen diese Feststellung⁸⁸, so am 27. Mai 1665 in Castelgandolfo: „passegiamo per casa col P. Bicchi⁸⁹ e disegniamo la ringhiera nello scoperto sopra la porta.“⁹⁰ Wie eng Alexander VII. mit dem Verb *disegnare* und dem unablässigen Projektieren neuer Bauten verbunden wurde, zeigt auch eine nach seinem Tod verfasste Schmähschrift, in der sich der Papst im Fegefeuer wiederfindet. Dort angekommen, „comincia[to] disegnare Anfiteatri, e Fontane, risoluto di fabricarlo d’altra maniera, con-

⁸¹ Vgl. Kap. 6.1, mit Erwähnung des Ankaufs.

⁸² Diese Schrift findet sich in BAV, Chig. A.I.18 (vgl. dazu Merz 1991, S. 111f., Fn. 199); auch diese Zusammenstellung ist, wie Merz bemerkt, an Mancini angelehnt und adaptiert das Konzept seines *Viaggio per Roma per vedere le Pitture che si ritrovano in essa* (vgl. dazu Schudt 1923).

⁸³ BAV, Chig. A.I.17, ff. 46-61.

⁸⁴ Gian Lorenzos Bruders Luigi Bernini (1612-1681).

⁸⁵ BAV, Chig. O.IV.58, S. 240r (Krautheimer/Jones 1975, S. 210, Nr. 303 lesen „monumenti“, Morello 2008, S. 43, liest „muri“).

⁸⁶ So schon Morello 2008, S. 116.

⁸⁷ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 218, Nr. 637, ebenso Morello 2008, S. 116f.

⁸⁸ Vgl. Morello 2008, S. 117; Morello führt eine Reihe von Blättern an, die er für autographe Zeichnungen Fabio Chigis hält.

⁸⁹ Wohl Antonio Bichi (1614-1691), Sohn der Halbschwester Fabio Chigis.

⁹⁰ Krautheimer/Jones 1975, S. 223, Nr. 840.

forme haveva fatto nella Città di Roma, durante il suo Pontificato, nel qual tempo non parlò mai che di rinovare le strade.⁹¹

KUNSTFÖRDERUNG ALS FAMILIENTRADITION

Neben den von Fabio Chigi selbst ausgebildeten Interessenschwerpunkten und Kenntnissen, konnte der Sieneser auf eine ebenso prominente wie reiche familiäre Tradition der Kunstförderung zurückblicken. Deren hervorragendste Ergebnisse sind in Rom mit den Namen von Agostino Chigi und Raffael verbunden: die Villa Farnesina in Trastevere sowie die beiden Familienkapellen in Santa Maria del Popolo und Santa Maria della Pace.

Der Aufstieg Agostino Chigis zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit ist eng mit dem Pontifikat Papst Julius II. della Rovere verknüpft. Unter seiner Regentschaft konnte Chigi als „mercator Senensis Romanam Curiam“⁹² und wichtigster Geldgeber des Pontifex erheblichen Einfluss geltend machen.⁹³ Julius II. bestimmte Alexanders Vorfahren für ihre Verdienste in einer Bulle von 1509 zu Mitgliedern der Familie della Rovere. Damit war die Erlaubnis verbunden, im Wappen der Chigi fortan den Sechsberg und den achtzackigen Stern mit der Eiche der della Rovere zu vereinen.⁹⁴ Aus diesem Grund ist mit jedem Verweis auf dieses Element des Wappens auch immer eine Referenz an die Geschichte der eigenen Familie, die Familie della Rovere sowie die aus ihr hervorgegangenen Päpste verbunden.

Besondere Bedeutung im familiären Gedächtnis Fabio Chigis nahmen die beiden Familienkapellen ein. 1639 findet sich ein Eintrag in seinem Tagebuch, demzufolge er S. Maria del Popolo und die durch Raffael dort errichtete Kapelle zusammen mit Pietro da Cortona und Cassiano dal Pozzo besichtigte.⁹⁵ In dieser Befand sich, wie es Fabio Chigi 1626 in einer Beschreibung der Kapelle selbst festhielt, auch das Grab seines berühmten Vorfahren.⁹⁶ Schon in den 1620er Jahren dürfte er daher erste Überlegungen zur Vervollständigung der bis dahin nur teilweise ausgestatteten Kapelle vorgenommen haben,

⁹¹ Gregor Leti, *Il Sindacato di Alessandro VII. Con il suo viaggio nell'altro Mondo*, o. O., 1668, S. 12.

⁹² Gilbert 1980, S. 64.

⁹³ Vgl. Gilbert 1980, S. 77-93.

⁹⁴ Vgl. Gilbert 1980, S. 84; die Bulle findet sich in der *Bibliotheca Apostolica*, Arch. Chig. 3666, fasc. 3, ebenso wie eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert (BAV, Arch. Chig. 11446, f. 31r-36r), vgl. dazu Rowland 1984, S. 197, Fn 23.

⁹⁵ Vgl. Reppen 1984, S. 2f.: „[...] vo a Santa Maria del Popolo con Pietro da Cortona , e 'l Cavaliere del Pozzo.“

⁹⁶ Vgl. Strunck 2007, S. 416, Fn. 4: Es ist dabei unerheblich, ob es sich tatsächlich um das Grab Agostinos handelt, weil „es dies ja in den Augen des 17. Jahrhunderts zweifellos war.“

die jedoch durch seine diplomatischen Missionen unterbrochen wurden.⁹⁷ Sein nochmaliger Besuch 1639 zusammen mit dem Künstler Cortona und dem in künstlerischen Fragen versierten dal Pozzo sprechen dafür, dass Chigi selbst kurz vor seiner Abreise als Apostolischer Nuntius nach Köln über die weitere Ausgestaltung dieser Kapelle nachdachte. Erst 1652, nach Chigis endgültiger Rückkehr nach Rom, beginnen die Arbeiten⁹⁸; im gleichen Jahr hatte er nach seiner Ernennung zum Kardinal S. Maria del Popolo schon als Titelkirche erhalten. Die Kapellenausstattung bildet damit gleichzeitig auch den Auftakt zu der in den Jahren nach seiner Wahl erfolgten großangelegten Ausstattungskampagne der gesamten Kirche unter der Leitung Gian Lorenzo Berninis.⁹⁹

Nahezu parallel verliefen auch die Planungen für die Familienkapelle in S. Maria della Pace. Nach seiner Ankunft in Rom 1626 beabsichtigte Fabio Chigi, den durch Raffaels Sibyllen nobilitierten Kapellenraum gestalterisch erweitern zu lassen.¹⁰⁰ Konkrete Planungen lassen sich für dieses Vorhaben insbesondere 1627/1628 aus seinem Tagebuch ablesen. „[M]it seinem Landsmann Giulio Mancini besprach Fabio Chigi die zu ergreifenden Maßnahmen und wollte beim Cavalier d’Arpino, bei Domenichino, bei Valesio und bei Lanfranco Rat holen“¹⁰¹, offenbar insbesondere im Hinblick auf die gewünschte Restaurierung des Raffael-Freskos. Dabei setzte Fabio Chigi auf den etwa gleichaltrigen Pietro da Cortona, wenngleich dieser das Projekt wegen seiner Arbeit am Altargemälde für die Sakramentskapelle in Sankt Peter zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufnehmen konnte.

Erst 1655, nach seiner Wahl zum Papst, kam Alexander auf sein früheres Vorhaben zurück. Zu diesem Zeitpunkt ging es allerdings nicht mehr nur um eine Modernisierung der Familienkapelle, sondern um eine grundlegende Erneuerung und Erweiterung der unter Sixtus IV. della Rovere in der damals bestehenden Form errichteten Kirche sowie insbesondere auch der davorliegenden Platzanlage.¹⁰² So entstand nach den Wünschen des Auftraggebers und Cortonas Plänen der *Templum Pacis*, der als signifikantes Beispiel

⁹⁷ Vgl. Strunck 2007, S. 417.

⁹⁸ Vgl. Strunck 2007, S. 415, Fn. 1 mit der wichtigsten Literatur zum Umbau durch Bernini; zum Ablauf der Arbeiten insb. S. 417-423.

⁹⁹ Vgl. dazu vor allem Ackermann 1996: Der Zeitraum der Arbeiten reicht von 1655 bis 1659. Zur weiteren Ausstattung der Kapelle und den beiden Skulpturen Berninis (Daniel u. Habakuk) in dieser Zeit siehe Strunck 2007, S. 423f. In diesem Zusammenhang steht auch die Neugestaltung der unmittelbar an die Kirche anschließende Porta del Popolo anlässlich des Einzugs der konvertierten Königin Christina von Schweden im Dezember 1655 (vgl. Kap. 8.10).

¹⁰⁰ Vgl. Merz/Blunt 2008, S. 165f. (Fn. 7 mit maßgeblicher Literatur zu diesem Vorhaben).

¹⁰¹ Merz 1991, S. 111.

¹⁰² Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte siehe Blunt/Merz 2008, S. 166-177; ebenso ausführlich Ost 1971.

der Kunstförderung Alexanders VII. „die Bindungen der Chigi an die della Rovere“¹⁰³ zum Ausdruck bringt. Im Laufe der Arbeit wird sich zeigen, dass diese beiden schon in frühen Jahren virulenten Projekte Fabio Chigis auch in der päpstlichen Kunstförderung Alexanders VII. konzeptuell eine bedeutende Rolle eingenommen haben.

¹⁰³ Ackermann 1996, S. 371f.

4 Der Quirinalspalast im 17. Jahrhundert

Zur Bewertung von Raumdisposition und Funktion der Galerie im Quirinal ist die Frage nach der topographischen Lage dieses Raumes im Gefüge des Palastkomplexes von essentieller Bedeutung. Insofern wird hier nur sehr kurz die Baugeschichte bis in die 1650er Jahre referiert und stärker die Raumordnung des Palastes am Pontifikatsbeginn Alexanders VII. berücksichtigt. Daraus ergeben sich insbesondere für die Deutung der Ausstattung relevante Erkenntnisse über Nutzung und Zugänglichkeit der Galerie.

4.1 Baugeschichte und Raumdisposition

Den Nukleus der Residenz bildet ein Baukörper, der in nordwestlicher Ausrichtung am Hang des Quirinals liegt und die Stadt überblickt. Ausgehend von einer bestehenden Villa der Familie d'Este wurde dieser Komplex unter Papst Gregor XIII. (reg. 1572-1585) auf Grundlage von Planungen Martino Longhis d. Ä. zum ersten Mal zwischen 1573 und 1577 erweitert.¹⁰⁴ In größerem Umfang verändert wurde der Bau ab 1582 durch Ottaviano Mascharino. Sein Projekt von 1584/85 (Abb. 200) zeigt bereits eine Anlage mit vier Flügeln und zentralem Hof.¹⁰⁵ Durch den Tod des Papstes an der Ausführung gehindert, wurde der Auftakt für die großangelegte Erweiterung des Quirinals durch Sixtus V. (reg. 1585-1590) gelegt. Ein entsprechendes Projekt Carlo Fontanas von 1589¹⁰⁶ (Abb. 201) greift die geplante Umgestaltung zur Vierflügelanlage auf und zeigt ebenso bereits die Planungen für einen Erweiterungstrakt entlang der Strada Pia (heute Via del Quirinale). Auf diese Weise sollte ein Palastkomplex entstehen, der sowohl als Wohn- und Repräsentationsraum des Papstes wie auch zur Unterbringung eines Teils der Apostolischen Verwaltung dienen konnte. Die Ausführung des Fontana-Projekts dauerte bis in die kurze Regentschaft Gregors XIV. (reg. 1659/91).

Tatsächlich wird die heute noch sichtbare Baugestalt erst unter Paul V. (reg. 1605-1621) verwirklicht, der den Palast auf oben skizzierter Planungsgrundlage zu einer angemessenen Residenz für die römischen Pontifices ausbauen ließ.¹⁰⁷ Seine im folgenden dargelegten Eingriffe markieren den entscheidenden Entwicklungsschritt dieser päpstli-

¹⁰⁴ Vgl. Borsi 1973, S. 47.

¹⁰⁵ Fiadino 2013, S. 202 (Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino, Inv. 2466).

¹⁰⁶ Rom, Accademia di San Luca, Fondo Mascarino.

¹⁰⁷ Fiadino 2013, S. 204; Fidiانو zitiert einen *Amviso* von Oktober 1607 (BAV, Urb. Lat. 1075, pt. 2, f. 621r-624v). Dort heißt es auf f. 623r-623v: „N. S. fa continuar la fabrica del suo Palazzo alla Imperiale per non dir alla Pontificale, co'tutte le habitationi et membri di stanze, che sono necessarie ad un Papa [...]“; zu den Bauprojekten Pauls V. siehe Struck 2017, insb. S. 17-41.

chen Residenz, der zur Folge hatte, dass „[u]nter Paul V. [...] nicht mehr dem apostolischen Palast des Vatikan, sondern dem Palast auf dem Quirinal die erste Stelle unter den päpstlichen Residenzen zu[kam].“¹⁰⁸

Relevant für die Disposition des Palasts war dabei zunächst der unter Paul V. erfolgte Ausbau des zum Garten gelegenen Flügels, in dessen *piano nobile* das sogenannte *appartamento nuovo* – im Gegensatz zum *appartamento vecchio* im Bau Gregors XIII. – installiert wurde. In diesem waren zwei Räume für Konsistorien¹⁰⁹, ein weiterer für Audienzen, der auch als Thronsaal des Papstes diente¹¹⁰, sowie eine Kapelle mit dem Patrozinium der *Annunziata* eingerichtet worden (vgl. Abb. 66, Nrn. 24-27).¹¹¹

Die wichtigste Baumaßnahme im Hinblick auf die Galerie war die Einrichtung einer weiteren (heute stark veränderten) Raumfolge im zur Piazza gelegenen Flügel des Palasts ab 1613.¹¹² In diesem Baukörper bestand bis dahin das *piano nobile* lediglich aus einem Raum, der damals allerdings bereits *Galleria* genannt wurde. Zwischen dem Galerieraum und dem Palazzo Gregors XIII. wurde sodann das heute nicht mehr existierende *appartamento d'inverno* oder *appartamento invernale* (Abb. 202) eingerichtet, das aus vier Räumen und einer Kapelle bestand.¹¹³ Noch am Ende des Pontifikats Sixtus' V. muss zur besseren Zugänglichkeit des neu errichteten Flügels ein Verbindungsgang (Abb. 202, gelb) angesetzt worden sein¹¹⁴, mit dem die Ovaltreppe und der damit verbundene Höhenunterschied zwischen Palazzetto und Galerieflügel umgangen werden konnte.¹¹⁵ Die Einrichtung dieser für die Nutzung im Winter¹¹⁶ bestimmten Raumfolge sowie konkret die Positionierung der Aufenthaltsräume an der zum Platz gelegenen Außenwand, trägt der Ausrichtung der Fassade nach Südwesten und dem entsprechenden Lichteinfall Rechnung; ein Vorzug, der auch auf die Galerie zutrifft.

¹⁰⁸ Struck 2017, S. 33.

¹⁰⁹ Unter Paul V. als „prima aula palatii“ und „secunda aula palatii“ bezeichnet (vgl. Struck 2017, S. 35).

¹¹⁰ Vgl. Struck 2017, S. 35.

¹¹¹ Vgl. Fiadino 2013, S. 204f.; zur Aufteilung dieser Raumfolge und zum Zeremoniell im Gartentrakt siehe auch Struck 2017, S. 35f.

¹¹² Vgl. Struck 2017, S. 34.

¹¹³ Vgl. Fiadino 2013, S. 206, vgl. dazu ASR, Cam. I, Giust. Tes., b. 38, 19. Feb. 1613: „app.to fatto dinuovo per l'inverno in testa alla galeria verso il cortile della Dataria [...]“ (zit. n. Wasserman 1963, S. 233, Fn. 208); vgl. auch Struck 2017, S. 34.

¹¹⁴ Vgl. Colalucci 2015, S. 27.

¹¹⁵ Der Passagetto wurde um eine Fensterachse des Raumes, an den er im Bau Gregors XIII. angrenzt, verlängert. Diese Maßnahme behob die problematische Lösung, dass der Korridor bis dahin nur durch einen Eckraum der Treppe zugänglich war (vgl. Colalucci 2015, Abb. 202).

¹¹⁶ Vor der Einrichtung dieser Räume kehrte der Papst in den Wintermonaten in den Vatikan zurück; vgl. Struck 2017, S. 33f. mit dem Hinweis auf ein *Avviso* des Papstes, in dem explizit die Kälte als Grund für den Ortswechsel genannt wird.

Den zum Ausbau des Quirinals zur päpstlichen Residenz wohl wichtigsten Beitrag leistete Madernos 1614 bis 1618 durchgeführte Umgestaltung des zur Strada Pia gelegenen Baukörpers. In dessen *piano nobile* wurde das neue, im Vergleich zu den vorhandenen Raumfolgen ungleich größere Repräsentationsappartement mit *Sala Regia* und *Cappella Paolina* sowie einer Folge von sieben Empfangsräumen auf der ganzen Länge des Flügels eingerichtet (Abb. 66, Nrn. 14-21).¹¹⁷ Dabei knüpfte diese Maßnahme dezidiert an die vatikanische Residenz an und stellt dieser eine ebenbürtige Raumfolge und einen ebenso angemessenen liturgischen Raum entgegen: Die *Cappella Paolina* bildet das Gegenstück zur *Sixtina*, die *Sala Regia* das Gegenstück zur gleichnamigen *Sala* und der *Sala Ducale* im Vatikan.¹¹⁸ Das heißt „[i]m Bau des Südflügels kulminierten die Bestrebungen Pauls V., den Quirinal zu einer päpstlichen Residenz auszubauen, die alle zeremoniellen Funktionen des Vatikans erfüllen konnte.“¹¹⁹ Von Bellori wird berichtet, dass auch Alexander VII. diese Tendenz im Repräsentationsappartement weiterführen und neben der Galerie auch die *Sala Regia* von Cortona neu ausstatten lassen wollte.¹²⁰ Dies scheinen auch einige Einträge im Tagebuch des Papstes vom Juni 1657 zu belegen, die von *accomodamenti* in diesem Raum sprechen, die der Papst mit Cortona und Bernini diskutierte.¹²¹ Erschlossen wurde die neue Raumfolge sowie auch das *appartamento* im Gartenflügel durch eine monumentale, den Repräsentationsbemühungen entsprechende Treppenanlage (Abb. 66, Nr. 4).¹²²

Nach Abschluss dieser Maßnahmen entsprach das äußere Erscheinungsbild sowie die bauliche Disposition der Vierflügelanlage weitestgehend dem heutigen Zustand. Bis zum Pontifikat Alexanders VII. wurden lediglich kleinere Veränderungen vorgenommen. Unter Urban VIII. wurde die Benediktionsloggia über der Durchfahrt in den Hof von der Platzseite aus durch Bernini errichtet sowie ferner das *appartamento d'inverno* um einen

¹¹⁷ Vgl. Struck 2017, S. 27-32, S. 235-237, Kat. Nr. 4.2 u. 263-265, Kat. Nr. 5.16.

¹¹⁸ Vgl. Struck 2017, S. 37; im Tagebuch des Zeremonienmeisters Pauls V. heißt es im Hinblick auf die Weihe am 25. Januar 1617: „[...] Paulus Papa Quintus [...] benedixit sacellum [...], quod construendum et adornandum curavit cum aula magna regia contigua in palatio Apostolico Montis Quirinalis, simile sacello Sisti papae Quarti apud Sanctum Petrum pro cappellis faciendis.“ (zit. n. Orbaan 1920, S. 15).

¹¹⁹ Struck 2017, S. 236.

¹²⁰ Vgl. Bellori, *Vite* (1976), S. 160: „Volevo Alessandro seguitare l'ornamento della Sala Regia del medesimo Palazzo a Monte Cavallo, e già Pietro da Cortona Architetto, non meno, che pittore eccellente, ne aveva avuto l'impiego con la Galleria[.]“

¹²¹ BAV, Chig. O.IV.58, f. 247r (12. Juni 1657): „[...] doppo pranzo siam[o] con Pietro da Cortona, col Bernino, co' Card[inall]i, andiam ala Cap[pell]a a 20 ho[re] et ala Sala regia per veder gli accomod[azion]i.“; vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 211, Nr. 316 u. Morello 2008, S. 44.

¹²² Vgl. Fiadino 2013, S. 206.

Raum erweitert, wobei der angrenzende Galerieraum entsprechend verkleinert wurde (Abb. 203).¹²³

Am Beginn des Pontifikats Alexanders VII. stellte sich die Disposition des *piano nobile* des Quirinals wie folgt dar (Abb. 66/67): Die Galerie war von zwei Seiten zu erreichen, über das südlich gelegene große Repräsentationsappartement sowie durch das nördlich an den Palazzo Gregors XIII. angrenzende *appartamento d'inverno*. Im Falle des südlich gelegenen *appartamento* (Abb. 66, Nrn. 14-21) war ein Betreten der Galerie nur durch die *stanza ove stà il Papa*¹²⁴ (Abb. 66, Nr. 20) möglich, die das Ende der Raumfolge markierte. Diese war durch einen schmalen Gang mit der zur Hofseite gelegenen Tür der Galerie verbunden. Der Zugang in die Galerie war ferner durch die zur Paolina gehörende Sakristei (Abb. 66, Nr. 21), von der aus gleichzeitig auch die Benediktionsloggia betreten werden konnte, und einen weiteren kleinen Anraum durch die zweite Tür an dieser Seite der Galerie möglich. Aus der Disposition der Räume wie auch dem überlieferten Zeremoniell¹²⁵ wird deutlich, dass die Galerie nicht in die Raumfolge und den entsprechenden Audienzweg eingebunden war. Im Gegenteil: Ihre Lage *hinter* dem *appartamento* beschränkte die Zugänglichkeit, sodass die Galerie grundsätzlich keinen öffentlichen Charakter hatte.

Im Fall des *appartamento d'inverno* am gegenüberliegenden Kopf der Galerie verhält es sich ebenso. Auch hier musste die Raumfolge zunächst durchschritten werden (Abb. 66, Nr. 32), um durch die zur Stadtseite gelegene Tür in die Galerie zu gelangen. Besonders ausgezeichnet ist dieser Eingang durch den unmittelbaren Beginn des Freskenzyklus mit der Darstellung von *Adam und Eva* oberhalb des ersten Fensters zur Stadtseite. Daher ist diese Tür konzeptuell als Haupteingang in die Galerie anzusprechen. Aufgrund der direkten Verbindung zu den päpstlichen Gemächern dürfte es sich dabei auch um den von Alexander VII. am häufigsten genutzten Eingang handeln.

Diese Gewichtung klingt auch in einer Bemerkung Passeris in seiner Vita Pier Francesco Molas an, die dessen Fresko auf der Schmalwand zur Paolina hin betrifft. Mola „[...] ebbe un vano dei maggiori da dipingere, ed una delle due facciate principali

¹²³ Vgl. Colalucci 2015, S. 41.

¹²⁴ Fiadino 2013, S. 226. Die Bezeichnung stammt aus einer im Archivio di Stato in Turin (AST, Cerimoniale, Roma, mazzo 1) stammenden *Relazione del Cerimoniale attivo e passivo che si pratica nella Corte di Roma [...]*, das verschiedene Zeremonialordnungen der Savoyer Vetreter am römischen Hof enthält, unter anderem auch einen Abschnitt *Delle Cerimonie, e Riti della Corte Romana* (vollständig transkribiert bei Fiadino 2013, S. 225f.).

¹²⁵ Vgl. die Schilderung einer Audienz in diesem *appartamento* in der *Relazione del Cerimoniale* bei Fiadino 2013, S. 226f.

della Galleria, e fu quella sopra la porta, per cui si entra per di fuori, non quella, che introduce nelle camere, e negli appartamenti segreti.“¹²⁶ Im Hinblick auf die Nutzung lässt sich daraus folgern, dass durch den direkten Anschluss des Galerieraumes an das nördliche *appartamento*, das im Gegensatz zu seinem südlichen Pendant auch als Wohnraum genutzt wurde, der *private* Charakter der Galerie nochmals unterstrichen wird.¹²⁷

Betreten werden konnte die Galerie ferner über die zweite Tür an der nördlichen Seite, die in den Verbindungsgang führte, der die vom Papst genutzten Räume des *appartamento d'inverno* umging. Diese Einrichtung unterstreicht die Funktion der Galerie als Verbindungsgang zwischen den beiden Raumfolgen, der insbesondere von den Mitgliedern des päpstlichen Hofes häufig genutzt worden sein dürfte.

Einen Parallellfall innerhalb des Palastkomplexes stellt die unter Paul V. ausgestattete *Sala dei Parati Piemontesi* (Abb. 68, Nr. 8) dar, die erst kürzlich umfassend vor dem Hintergrund der Baupolitik des Borghese-Papstes analysiert worden ist.¹²⁸ Dieser Raum ist zwar an das im Gartenflügel gelegene *appartamento* angebunden, allerdings ebenfalls nicht in dessen Raumfolge integriert. „[D]ie Sala dei Parati Piemontesi lag [...] somit zwischen dem päpstlichen *appartamento* auf der einen und einer repräsentativen Raumabfolge [...] auf der anderen Seite.“¹²⁹ „Die Sala dei Parati Piemontesi war demnach ein Privatraum Pauls V.“¹³⁰, in den er sich zurückziehen, in dem er aber auch einzelne Besucher in einer weniger formellen Atmosphäre empfangen konnte.¹³¹

DIE GESTALT DER GALERIE VOR PONTIFIKATSBEGINN ALEXANDERS VII.

Das Ausbleiben einer umfassenden künstlerischen Ausstattung vor Alexander VII. macht deutlich, dass diesem Raum bis dahin keine zentrale Funktion innerhalb des Palastkomplexes zugekommen war. Hinweise auf das Erscheinungsbild der Galerie vor

¹²⁶ Passeri, Vite, S. 393.

¹²⁷ Privat meint hier nicht persönlich und abgeschlossen, sondern bildet den Gegensatz zu Räumen mit öffentlichen Funktionen (vgl. Struck 2017, S. 36). Gleichwohl „findet sich der Begriff *privato/privatus* im Unterschied zu *pubblico/publicus* eher selten in den Schriftzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Gegenteil von öffentlich wird hier meist durch die sinnverwandten Adjektive *segreto/secretus* (geheim) und *intimo/intimus* [...] zum Ausdruck gebracht.“ (Allekotte 2011, S. 11f); zur weiteren Definition von *privat* und *öffentlich* in Raumdispositionen der frühen Neuzeit siehe Allekotte 2011, S. 11-15 u. S. 40: „Wie Frank Büttner am Beispiel der Galerie zu Recht hervorhebt, waren in einer Gesellschaft, welche die Trennung von Berufs- und Privatleben im bürgerlichen Sinne noch nicht vollzogen hatte, die Bereiche Vergnügen und Repräsentation eng miteinander verknüpft. Mit einem der Mühe gewidmeten Raum aufwarten zu können, diente daher der Standesdokumentation.“

¹²⁸ Vgl. Struck 2017.

¹²⁹ Vgl. Struck 2017, S. 35f.

¹³⁰ Struck 2017, S. 36.

¹³¹ Vgl. Struck 2017, S. 36.

1656 gibt ein Dokument aus der Zeit Urbans VIII., das eine Ausstattung mit großformatigen Landschaftsgemälden, im Dokument *Romitori* genannt, belegt.¹³² Bei den 24 von Guidobaldo Abbatini und Pietro Paolo de Gubernatis¹³³ hergestellten Leinwänden handelte es sich offenbar um vergrößerte Kopien kleinerer Landschaftsgemälde, die aufgrund ihrer Anzahl und Größe von etwa 200 x 130 cm auf den 24 Wandflächen zwischen den Fenstern angebracht gewesen sein müssen.

Möglicherweise regten die sicher 1656 noch vorhandenen Gemälde die Einbindung von Landschaftsdarstellungen in das erste, nicht ausgeführte Galeriekonzept an, wie die entsprechenden frühen Entwürfen vermuten lassen (vgl. Kap. 7). Ferner waren die Fenster, ähnlich wie später unter Alexander VII., mit dem Wappen Papst Clemens VIII. geschmückt.¹³⁴

4.2 Zur Nutzung der Galerie im Pontifikat Alexanders VII.

Über die Nutzung der Galerie im Pontifikat Alexanders VII. geben aus erster Hand die Einträge im Tagebuch des Papstes Aufschluss.¹³⁵ Schon kurz nach ihrer Fertigstellung im Sommer 1657 kann die Galerie als einer der bevorzugten Aufenthaltsorte des Papstes

¹³² Vgl. ASR, Cam. I., Giust. Tes., b. 76, fasc. 7, einzelner, mittig gefalteter Bogen, 24. April 1635; vgl. Borsi 1973, S. 109f. (nicht vollständig transkribiert) u. Colalucci 2011, S. 287 (nach Borsi 1973, ohne Quellenangabe). Aus dem Dokument gehen nicht nur Zahl und Maße der Gemälde hervor, sondern auch eine durch Bernini veranlasste Verringerung des vereinbarten Preises von 12 auf 8.80 Scudi pro Leinwand.

„Conto di Guidobaldo Abbatini e Pietro Paolo de Gubernatis per li Romitorij della Galeria di Monte Cavallo“

„Conto di Paesi cioè Romitorij dipinti a olio da Guidobaldo Abbatini e Pietro Paolo de Gubernatis in quadri di palmi nove e sei l'uno in circa per servizio della Reverenda Camera Apostolica quali servono nella Galeria di Monte Cavallo“

„Per numero ventiquattro delli sopradetti Romitorij a scudi dodeci l'uno in tutto moneta scudi docentoottantotto – 288“

„Li sopradetti quadri al mio parere si possero pagare scudi otto e mezzo l'uno a apresoci la tela i colori e aggiunta(?) l'ha spesa di che l'uno – 8.80

Al sudetto Gio. Lorenzo Berninj“

„Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare sia fatto mandato di scudi dugentoquattro moneta in persona die Guidobaldo Abbattini, e Pietro Paolo de Gubernatis Pittori per il prezzo detti sopradetti: ventiquattro copie di quadri fatta da loro per servitio della Galleria di monte Cavallo d'ordine di Nostro Signore facendoli riteneri ciò per questo conto gli fussi stato pagati e le bacio le mani. Di Palazzo Li 24 Aprile 1635“

¹³³ Pietro Paolo de Gubernatis fertigte nach ASR, Cam. I, Giust. Tes., b. 76, loses Blatt, datiert Feb. 1635, auch eine Serie von Kopie nach den Bildteppichen Raffaels im Vatikan.

¹³⁴ Vgl. Strunck 2010, S. 237.

¹³⁵ Das Manuskript findet sich in BAV, Chig. O.IV.58; eine erstmalige partielle Transkription leisteten Krautheimer/Jones 1975, die durch Einträge vor allem zu Gian Lorenzo Bernini von Morello 1992 u. 2008 ergänzt wurde. Eine vollständige Transkription steht noch auch, inszwischen ist das Dokument aber online zugänglich gemacht worden (http://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.O.IV.58).

gelten. So trifft er beispielsweise am 19. August 1657 Camillo Pamphilj¹³⁶ und dessen Sohn. Dort wird ihnen von Bernini ein Bildnis des Papstes vorgeführt und über den Stein für die Errichtung der Fassade von S. Maria della Pace gesprochen.¹³⁷ Ende Oktober 1657 trifft sich der Papst in der Galerie mit seinem Bruder Mario Chigi, um sich Pläne für den Apostolischen Palast in Vatikan anzusehen.¹³⁸ Der Papst-Biograph Pietro Sforza Pallavicino beschreibt in seiner Vita Alexanders VII., dass der Galerieraum auch genutzt wurde, um zum vertraulichen Gespräch etwa ausländische Botschafter oder andere hochgestellte Persönlichkeiten zu empfangen.¹³⁹ Treffen, die Planungen der Bau- und Ausstattungsprojekte Alexanders VII. zum Inhalt hatten, fanden hingegen regelmäßig in der Galerie statt. So schreibt der Papst etwa für den 9. Dezember 1657: „[L]a sera a 23 ho[re] siamo in Gall[eri]a con d[on] Mario, Cav[aliere] Bichi, Cav[aliere] Bernini e Svizzero¹⁴⁰, col disegno della darsena¹⁴¹ [...]“¹⁴²

Durch die Einträge im Tagebuch ist auch zu erfahren, dass die Galerie als Ort der Bewegung genutzt wurde. Eines der häufigsten in diesem Kontext durch Alexander VII. selbst verwendeten Wörter lautet *passaggiare*. So schreibt er am 18. November 1657 „passigiam per la Gall[e]ria col Cav[aliere] Bernini [...]“¹⁴³ sowie am 10. März 1658 bei einem Treffen mit Virgilio Spada „passigiamo con esso e con d[on] Mario per la Galleria.“¹⁴⁴ Am 30. Dezember 1657 vermerkt der Papst: „[L]a sera passigiam per la Galleria con d[on] Mario e col Jacovacci¹⁴⁵, e col Cav. Bernino.“¹⁴⁶ Am 24. Juni 1658 besucht der

¹³⁶ Camillo Pamphilj (1622-1666), bei dessen Sohn handelt es sich offenbar um den späteren Kardinal Benedetto Pamphilj (1653-1730).

¹³⁷ Vgl. BAV, Chig. O.IV.58, S. 101v: „D[omencia] è da noi d[on] Camillo e il figlio per la Galleria col Bernini, che mosta il nostro ritrattino in cera e parla de trivert[in]i per la Pace.“ (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 120; Morello 2008, S. 35).

¹³⁸ Vgl. BAV, Chig. O.IV.58, f. 114r (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 141): „a hore 23 siamo con d[on] Ma[r]io in Galleria veder per la prima volta l'alzata del Pal[azz]o intiero di S. Pietro, e misuriamo l'ingresso del Cortil di Belvedere nel portico d[ella] Chiesa.“

¹³⁹ Vgl. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 1, S. 179: „[E] quivi spesso conducono ambasciatori e signori stranieri per dar loro più grata udiienza, come in camera più diletta.“

¹⁴⁰ Morello 2008, S. 36 identifiziert den *Svizzero* mit Carlo Fontana, was vor dem Hintergrund seiner Tessiner Herkunft plausibel erscheint.

¹⁴¹ Diese Planungen betreffen den Hafen von Civitavecchia, der unter Alexander VII. ausgebaut wurde.

¹⁴² BAV, Chig. O.IV.58, f. 118v, 121r, 121v (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206f., Nr. 148, 152, 155).

¹⁴³ BAV, Chig. O.IV.58, f. 60v (vgl. Morello 2008, S. 36).

¹⁴⁴ BAV, Chig. O.IV.58, f. 145r (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 207, Nr. 180); ebenso etwa BAV, Chig. O.IV.49, 153v (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 207f., Nr. 192: „Alle 23 hore passigiam per la Galleria con d[on] Mario e poi vediam la fabbrica de M. Maiord[om]o [...]“; solch ein Besuch in der Galerie im Zusammenhang mit weiteren Baumaßnahmen auch am 5. Juli 1658: BAV, O.IV.58, f. 180v (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 208, Nr. 215) u. ebenso am 13. August 1658: BAV, O.IV.58, f. 189v (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 208, Nr. 228).

¹⁴⁵ Domenico Jacovacci (1604-1661), vgl. Guerrieri Borsoi 2017.

Papst die Galerie, um sich dort die weiteren Planungen für den Quirinal vorlegen zu lassen: „Andiamo con d[on] Mario in Galleria a veder la pianta di M[on]te Cavallo.“¹⁴⁷

Die Galerie war dabei nicht nur der Ort, an dem die genannten Pläne angesehen, sondern auch aufbewahrt wurden. So schreibt der Pontifex am Sonntag, den 11. August 1658: „[...] ci leviamo a 10 ½, esciamo dalla Capp[ell]a a 12, passeggiam per la Galleria von M[onsignore] La Farina¹⁴⁸, e col Cav[aliere] Bernini e sul modello de' Bonelli¹⁴⁹.“¹⁵⁰ Dass es dabei nicht nur um gezeichnete *modelli* der entsprechenden Planungen ging, gibt ein Eintrag vom 27. Januar 1660 an. Dort heißt es im Tagebuch: „[P]oi alla Galleria a veder il modello tutta della sinistra del portico della Piazza di S[an] Pietro a 23 hore.“¹⁵¹ Hier dürfte es sich um ein hölzernes Modell des linken Armes der Kolonnaden des Petersplatzes gehandelt haben. Einen früheren Fall dokumentiert eine Rechnung für Arbeiten des Schreiner Francesco Gualdi, der am 21. Juni 1658 für ein Modell des Quirinals bezahlt wurde.¹⁵² Es erscheint nur plausibel anzunehmen, dass dieses Modell auch dort aufbewahrt wurde. Diese Praxis bestätigt auch ein externes Zeugnis aus dem Jahr 1660: Dem Bericht des Juristen Carlo Cartari über den Besuch des Papstes in der Sapienza am 14. November jenes Jahres zufolge, wird ein hölzernes Modell des Gebäudekomplexes in die Galerie des Quirinalspalastes transportiert, damit der Papst das Bauprojekt immer vor Augen haben konnte.¹⁵³

¹⁴⁶ BAV, O.IV.58, f. 125v (vgl. Morello 2008, S. 37); ebenso am 30. Mai 1658: BAV, Chig. O.IV.58, f. 165v (vgl. Morello 2008, S. 38).

¹⁴⁷ BAV, Chig. O.IV.58, f. 176v (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 208, Nr. 210).

¹⁴⁸ Möglicherweise Martino la Farina (1603-1668), der 1657 von Alexander VII. zum Apostolischen Protonotar ernannt wurde (vgl. Giuseppe Maria Mira, *Bibliografia Siciliana. Ovvero Gran Dizionario Biografico*, Bd. 1, New York 1875, S. 341f.)

¹⁴⁹ Dabei handelt es sich um Planungen für den neuen Palast der Familie an der Piazza Colonna. Die Chigi hatten den Palazzo Bonelli 1658 durch die Apostolische Kammer ankaufen lassen (vgl. Marino 2017, S. 150).

¹⁵⁰ BAV, Chig. O.IV.58, f. 190v; weitere Einträge im Tagebuch des Papstes zu dieser Maßnahme am 9. u. 16. August 1658 (Marino 2017, S. 151).

¹⁵¹ BAV, Chig. O.IV.58, f. 282r (Krautheimer/Jones 1975, S. 213, Nr. 384 u. Morello 2008, S. 48).

¹⁵² Vgl. Dok. ASR 1d, S. 82r: 21. Jun. 1658.

¹⁵³ „[...] et a tal fine monsignore [Carlo Emanuele Vizzani, Verf.] fece trasportare dal salone della Sapienza nella galleria di Monte Cavallo un gran modello di legno lavorato egregiamente molti anni or sono nel quale si esprimea la metà della fabbrica del medesimo studio, perché N. S. havendolo quasi continuamente avanti agli occhi, l'avesse anco di continuo nel pensiero e perché anco vedesse la maestà dell'edifitio [...]“; zit. n. Tuzi 2005, S. 103; das Dokument findet sich in ASR, Università, vol. 297, fasc. 2, fol. 63-90, „Relatione della venuta di Papa Alessandro VII nella Sapienza di Roma“.

4.3 Der Residenzstreit zwischen Holstenius und Sforza Pallavicino

Wahrscheinlich bereits kurz nach dem Beginn seines Pontifikates¹⁵⁴ lässt Alexander VII. vom päpstlichen Bibliothekar Lukas Holstenius und Pietro Sforza Pallavicino schriftlich die Frage klären, ob der Papst im Vatikan oder im Quirinal zu residieren habe und welche Vorteile sich aus der jeweiligen Wahl ergeben.¹⁵⁵ Diese in einem Manuskript in der Apostolischen Bibliothek verwahrten¹⁵⁶, aber erst 1776 publizierten Streitschriften¹⁵⁷ haben in der Forschung insbesondere vor dem Hintergrund der Frage nach dem päpstlichen Amtsverständnis Berücksichtigung gefunden.¹⁵⁸

So plädiert der Bibliothekar für einen dauerhaften Aufenthalt des Papstes im Vatikan: Die Nähe zum Grab des von Christus selbst als seinen Stellvertreter eingesetzten Apostels stellt für ihn die wichtigste Legitimationsgrundlage des Papstamtes sozusagen aus der Tradition heraus dar. Es verwundert kaum, dass gerade der Konvertit Holstenius vor dem Hintergrund des erst kurz zuvor beendeten Dreißigjährigen Krieges und der Glaubensspaltung im nördlichen Europa nicht nur auf die Anfänge des Papstamts rekurriert, sondern die besondere Beziehung des Papstes zu Petrus herausstellt. Diese sei seiner Meinung nach nicht ausreichend gegeben, wenn sich der Papst an einem anderen Ort aufhalte. Begründet wird die päpstliche Residenzpflicht im Vatikan von Holstenius auch mit der vom Tridentiner Konzil eingeführten Anordnung für Bischöfe, in unmittelbarer Nähe zu ihren Kathedralkirchen zu residieren.¹⁵⁹

Allerdings greift dieses Argument natürlich nicht, weil die Bischofskirche des Papstes die Lateranbasilika ist. Von diesem Amt leitet sich die Autorität des Papstes ab. Der Papst ist als Bischof von Rom Nachfolger Petri. Dies merkt auch Sforza Pallavicino an, wenn er schreibt:

¹⁵⁴ Vgl. Delbeke 2012, S. 113.

¹⁵⁵ Zu den Gründen für die Auswahl dieser beiden Persönlichkeiten und einem jeweils kurzen Abriss ihrer Biographie vgl. Oy-Marra 2005, S. 326-328.

¹⁵⁶ Vgl. BAV, Chig. G.III.70, f. 133r-198v; neben den Schriften Holstenius' und Sforza Pallavicinos ist in diesen Band eine dritte, anonyme Position zu dieser Frage eingebunden, die der Position Holstenius' folgt.

¹⁵⁷ *Scritture contrarie del card. Sforza Pallavicino e del chiarissimo monsignor Luca Holstenio sulla questione nata a'tempi di Alessandro VII se al Romano pontefice più convenga di abitare a S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della Città. Ora per la prima volta date il luce con qualche annotazione e consecrate All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Il Signor Cardinale Gio. Battista Rezzonico Pro-Segretario de'Memoriali Da Francesco Zaccaria, Rom 1776*; dieser Druck bezieht sich auf die Manuskripte in der Bibliotheca Apostolica.

¹⁵⁸ Vgl. v. a. Oy-Marra 2005, S. 326-334 u. Delbeke 2012, S. 113-124.

¹⁵⁹ Vgl. Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 5; siehe auch Oy-Marra 2005, S. 328.

„[P]oichè la Basilica Vaticana non è la Chiesa episcopale di Roma; ma la Laterana, il cui Capitolo perciò precede a quel della Vaticana; ed il cui Palazzo chiamavansi *il Patriarchio*; e nella quale s'è costumato di celebrar i Concilj tenuti in Roma. Pontefice non è obbligato ad abitar nel Vaticano.“¹⁶⁰

Sforza Pallavicino nimmt auf dieser Grundlage die Gegenposition zu Holstenius ein und votiert für die Residenz des Papstes im Quirinalspalast. Dabei ist ihm vor allem daran gelegen, diesen Ort als besonders wertvoll für die Lebensführung des Pontifex als Regent des Kirchenstaates¹⁶¹ hervorzuheben. Damit steht er in der Tradition etwa von Paolo Cortesis Schrift *De Cardinalatu* von 1510.¹⁶² Der Vorzug des Quirinals, den Sforza Pallavicino nach diesem Vorbild heraushebt, ist vor allem dessen Lage im Stadtgefüge, die zur Gesunderhaltung und der für die Staatsgeschäfte förderlichen körperlichen Verfassung des Papstes beitrage¹⁶³ sowie eine reibungslose Abwicklung der Staatsgeschäfte durch den Verwaltungsapparat ermögliche¹⁶⁴. Letzteres Argument steht sicher auch im Zusammenhang mit den Maßnahmen des Papstes, größere Teile der Kurie dauerhaft im Quirinal unterbringen zu wollen.

Mit einer Residenz auf dem Quirinal verband sich trotz aller Vorzüge das von Holstenius so stark betonte Problem, Präsenz als Papst in der Petersbasilika zeigen zu müssen. Daher rät Sforza Pallavicino, einige der wichtigsten Feste des Kirchenjahres *secondo l'uso* im Vatikan zu feiern:

„[I]o eccettuo la settimana Santa, e le Feste di Pasqua, oltre il visitar quella Basilica secondo l'uso i Venerdì di Marzo, e celebrarvi le solennità consuete nella Festa de' Principi degli Apostoli, del *Corpus Domini*, della *Cattedra* di *S. Pietro*. Intorno poi alla mattina del *S. Natale*, mi pare assai arbitrario o seguire il moderno costume di ce-

¹⁶⁰ Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 4.

¹⁶¹ „Anzi essendo il Papa non sol Vescovo particolare di questa città, ma signor temporale di gran Dominio, e capo spirituale di tutta la Chiesa [...]“ (Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 6).

¹⁶² Vgl. Delbeke 2012, S. 113.

¹⁶³ „[...] che 'l Pastore, e 'l Principe sia sano, ed atto a poter operare più lunga parte del giorno, e con migliore testa. Sicchè essendosi sperimentato, che a Papa *Alessandro VII.* riesce in ogni stagione assai più salubre il *Quirinale*, che 'l *Vaticano*, farà meglio, secondo il beneficio del gregge, e de' popoli, e però secondo la perfezione ad abitar nel *Quirinale*.“ (Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 7); vgl. auch Delbeke 2012, S. 113f. „Moreover, as Pallavicino well knew, Chigi's poor health while papal envoy in Cologne had impeded his ‚workings of the mind‘ and prevented him from fulfilling his religious duties.“

¹⁶⁴ „[...] ed abitando perciò a *Roma* innumerabili Curiali, che procurano gli affari di tutto lo stato Ecclesiastico, e di tutto il Mondo Cristiano, non ha dubbio, che questi con assai minor fatica di gambe, con minor dispendio di tempo, con minor danno di sanità, rispetto al Sole del Ponte, ed alle nebbie, ed all'umido, che vien dal fiume, trattano i negozj loro, stando il Papa, ed i *Palatini* di *Montecavallo*, che a *S. Pietro*.“ (Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 6f.).

lebrarla in S. Pietro, o tenerla, come quest'anno ha fatto Papa *Alessandro*, in *S. Maria Maggiore*, dove si conserva la Culla del Signor Nostro.“¹⁶⁵

Dabei habe die Wegstrecke, die der Papst zwischen seiner Residenz und der Basilika jedes Mal durch die Stadt zurücklegen muss, sogar eine positive Funktion: Alexander VII. könne sich so, etwa in der Form einer feierlichen *cavalcata*, dem römischen Volk zeigen. Dabei konnte der Papst auf die von Paul V. systematisch für Prozessionen im Zuge der päpstlichen Ortswechsel verbreiterten Straßen zurückgreifen.¹⁶⁶ Im gleichen Moment erhöhte nach Sforza Pallavicino der gewissermaßen durch den gesamten Stadtraum verlängerte Einzug des Papstes in die Basilika auch die Würde der dort abgehaltenen Liturgien:

„[...] le quali farannosi con maggior celebrità, e con più segnalato culto di quella Basilica, quando il Pontefice vi si conduca in Cavalcata frequentissima, e nobilissima da si lontana abitazione, che se meramente vi discendesse dalle ordinarie sue stanze per una congiunta scala; o delle Cappelle meno solenni, che folgiono tenersi dal Papa dentro al suo Palazzo [...].“¹⁶⁷

Dieser Gedanke einer besseren Sichtbarkeit und Präsenz des Pontifex ist wahrscheinlich nicht nur einfach nur als „Machtbekundung[] gegenüber der Öffentlichkeit“¹⁶⁸ zu verstehen. Vielmehr dürfte hierin der Wunsch ausgedrückt gewesen sein, das *Bild* des Papstes durch dessen häufige Auftritte in der Stadt immer wieder in das Bewusstsein der Bevölkerung zu rufen. Sforza Pallavicino benennt dies selbst im Zusammenhang einer dem Papst wegen seiner Verdienste um die Bekämpfung der Pest gewidmeten¹⁶⁹, aber von Alexander zurückgewiesenen Ehrenstatue auf dem Kapitol.¹⁷⁰ Demnach sei es für den Papst wichtiger gewesen, dauerhaft (als Wohltäter) in den Herzen der Menschen erinnert zu werden, als durch ein steinernes Standbild.¹⁷¹

Aus Sforza Pallavicinos Schilderung der Gewohnheit des Papstes, bestimmte Kirchenfeste im Vatikan zu feiern, scheint bereits anzuklingen, dass es sich bei den von

¹⁶⁵ Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 4f.

¹⁶⁶ Vgl. Struck 2017, S. 37f.

¹⁶⁷ Holstenius/Sforza Pallavicino, *Scritture Contrarie*, S. 19.

¹⁶⁸ Oy-Marra 2005, S. 331.

¹⁶⁹ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 4, S. 166: „[...] una statua del Pontefice come a pubblico benefattore.“

¹⁷⁰ Vgl. Delbeke 2012, S. 98-108, insb. S. 104f.

¹⁷¹ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 4, S. 167f.: „ma non voler da essi altro simulacro, che quello, che per loro bontà gli conservavano nei loro cuori.“ Dem Papst wurde daraufhin eine bescheidenere Inschrift gewidmet: „[...] fosse loro conceduto di lasciar quivi memoria di tutto il fatto in una iscrizione, la quale non recherebbe al popolo nessuna spesa, e sarebbe una semplice testimonianza del vero, ma non meno in ciò diè loro il Pontefice una cortesemente acconcia ripulsa.“

Holstenius und Sforza Pallavicino vorgebrachten Argumenten um einen theoretischen Diskurs handeln könnte, der die praktische Umsetzung dieser Frage im Grunde nicht berührt. Denn bevor aus den Streitschriften Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Papstes gezogen werden können, muss der tatsächliche Sachverhalt berücksichtigt werden. Es ist bereits deutlich herausgestellt worden, dass der „Mythos“ vom Sommerpalast¹⁷² schon für Paul V. nicht mehr haltbar ist.¹⁷³ Für Alexander VII. stellt sich dieses Bild nicht anders dar. Der Quirinal war der dauerhafte Aufenthaltsort und die bevorzugte Residenz des Chigi-Papstes.¹⁷⁴

Mehrere Quellen belegen diese Feststellung. Besonders aussagekräftig sind die *Chirografi* des Pontifex. Durch die Nennung des Ortes, an dem entsprechende Dokumente unterzeichnet wurden, machen sie den Aufenthalt des Papstes nachvollziehbar. Aus der Durchsicht dieser Quelle im entsprechenden Zeitraum¹⁷⁵ wird ersichtlich, dass der Papst, wie bei Sforza Pallavicino beschrieben, das gesamte Jahr über im Quirinal residierte. Ausgenommen davon waren seine Aufenthalte in Castelgandolfo sowie diejenigen im Vatikan. Letztere beschränkten sich etwa im Jahr 1657 auf die Karwoche, die folgende Osteroktav und eine weitere Woche. Danach signiert der Papst die Breven wieder im Quirinal. Ende April 1657 ist ein Aufenthalt in Castelgandolfo nachzuweisen, der auch durch Einträge im Tagebuch des Papstes belegt ist.¹⁷⁶ Auch zum Abschluss der Arbeiten an der Galerie im Hochsommer 1657 hält sich Alexander VII. im Quirinalspalast auf¹⁷⁷, im Oktober reist er noch einmal für etwa eine Woche in die Albaner Berge.¹⁷⁸

Ein bemerkenswertes Dokument ist ferner eine Rechnung der Apostolischen Kammer für einen Wagen und Fuhrmann, der im ersten Pontifikatsjahr Kommunionbänke vom Quirinal in den Petersdom brachte, die dort für einen Besuch des Papstes gebraucht wurden.¹⁷⁹ Offenbar wurden diese (möglicherweise besonders wertigen oder

¹⁷² Struck 2017, S. 33.

¹⁷³ Vgl. Struck 2017, S. 33: „Der entgeltige ›Umzug‹ Pauls V. auf den Quirinal ist jedoch wohl mit einiger Sicherheit erst mit der Fertigstellung eines winterfesten Appartements anzusetzen [...]“; sie verweist ferner auf Menniti Ippolito 2004, S. 27-43 u. Menniti Ippolito 2011, S. 45, der diese falsche Annahme schon vorher hatte ausräumen können.

¹⁷⁴ Vgl. dazu auch eindeutig Delbeke 2010, S. 358f. u. Menniti Ippolito 2004, S. 58-60.

¹⁷⁵ Vgl. ASR, Camerale I, Chirografi 1474-1840, b. 235 (1656-1658).

¹⁷⁶ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 205, Nr. 80.

¹⁷⁷ Einen vergleichbaren Nachweis über die Anwesenheitszeiten Pauls V. im Quirinal führt Struck 2017, S. 33. In diesem Fall stellt sich der Befund ähnlich dar, auch der Borghese-Papst hält sich den größeren Teil des Jahres im Quirinal auf.

¹⁷⁸ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 136-140.

¹⁷⁹ Vgl. Dok ASR 3i, o. S., o. D. (relativ am Beginn eines Rechnungsbuches, das den Zeitraum zwischen Oktober 1655 und April 1656 abbildet): „Per avere pagato al Carettino per portare Li Banchi della Communione, da Monte Cavallo à San Pietro nella visita fatta da Nostro Signore“.

vielleicht mit dem Wappen des Papstes versehenen) Möbel dauerhaft im Quirinal, wahrscheinlich in der Cappella Paolina vorgehalten. Vergleichbare Zahlungen belegen die Übertragung von Nutzgegenständen für den Aufenthalt des Papstes an Ostern und Weihnachten 1657 in den Vatikan.¹⁸⁰

Die Frage, welchen Argumenten in dieser Diskussion zwischen Holstenius und Sforza Pallavicino nun von Seiten des Papstes größere Bedeutung beigemessen wurde, beantworten die Quellen eindeutig: Alexander VII. folgte der Empfehlung Sforza Pallavicinos. Es ließe sich aufgrund der nicht eindeutig geklärten Datierung der Texte¹⁸¹ sogar vermuten, dass der Papst seine Entscheidung für den Quirinal durch Sforza Pallavicinos Argumentation bestätigen lassen wollte und Holstenius' Schrift eine gewisse Einseitigkeit vermeiden sollte. Eine fehlende Veröffentlichung des Disputs macht jedenfalls deutlich, dass diese Kontroverse lediglich intern geführt wurde. Insofern lässt sich auch über die Wirkung oder Rezeption dieser Diskussion in einer breiteren Öffentlichkeit, geschweige denn in einer kirchenpolitischen Auseinandersetzung bestenfalls spekulieren. Ob sie gar Ausdruck einer „Krise des päpstlichen Selbstverständnisses“ ist, „da keine Seite beide ›Seelen‹ des Papstes [d. h. die des geistlichen und die des weltlichen Herrschers, Verf.] mehr in einem Körper zu verorten versteht“¹⁸², muss dahingestellt bleiben. Richtig ist aber, dass die Repräsentation des geistlichen Amtes im Quirinal – vor allem durch das Fehlen einer mit dieser Residenz verbundenen Basilika – gegenüber der administrativen Funktion des Palastes als Sitz eines weltlichen Herrschers im Gegensatz etwa zum Lateran oder Vatikan in den Hintergrund trat.¹⁸³

Daher stellt sich notwendigerweise die Frage, ob die Entscheidung für den Quirinal als dauerhafte Residenz sowie die damit verbundenen Ausbaumaßnahmen eine Aussage zum Amtsverständnis des Papstes enthalten können. Diese Überlegung ist auch für die Bewertung der Galerieausstattung relevant: Ist es denkbar, dass die Galerie durch ihr dezidiert sakrales Bildprogramm den von Holstenius formulierten Gedanken vom Vorrang des geistlichen Amtes vor dem weltlichen – denn darum geht es in dieser Auseinandersetzung im Kern – im Gegensatz zu ihrem Ort bewusst Rechnung trägt? Denn mit dem Quirinal als dauerhaft genutzter Residenz des Papstes kommt auch der inhaltlichen Dimension der neu angelegten Galerieausstattung eine gesteigerte Bedeutung zu.

¹⁸⁰ Vgl. Dok. ASR 3n, o. S.

¹⁸¹ Diese erscheinen im Manuskript wie in der gedruckten Version ohne genaue Datumsangabe, müssen aber am Beginn des Pontifikates entstanden sein.

¹⁸² Oy-Marra 2005, S. 334.

¹⁸³ Vgl. Menniti Ippolito 2004, S. 60.

4.4 Der Ausbau des Quirinals unter Alexander VII.

Es ist festgestellt worden, dass Alexander VII. den von Paul V. zu einer vollwertigen päpstlichen Residenz ausgebauten Quirinalspalast während seines Pontifikates als Hauptaufenthaltort nutzte. Um in diesem Zusammenhang größere Teile der päpstlichen Administration aus dem Vatikan auf den Quirinal zu verlegen, folgten weitere Ausbauprojekte. Dazu wurden im zur Strada Pia entlang des Gartens gelegenen Baukörper zuerst Räumlichkeiten für den *Maggiordomo* eingerichtet¹⁸⁴ und der Komplex dann im Laufe des Pontifikats zur sogenannten *manica lunga* ausgedehnt (Abb. 207).¹⁸⁵ Neben der Unterbringung des päpstlichen Hofes plante der Papst auch die Apostolische Bibliothek in den Quirinal zu verlegen.¹⁸⁶ Diese Vorhaben entsprachen somit Sforza Pallavicinos Diktum einer stabilen, effizienten und an einem Ort zusammengezogenen Verwaltung als Grundlage des päpstlichen *buon governo*. In seiner Vita Alexanders VII. fasst Sforza Pallavicino seine in den *Scritture* formulierten Überlegungen nochmals unter dem Schlagwort der für die Verwaltung des kirchlichen Apparates notwendigen *comodità* zusammen.¹⁸⁷

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch ein nicht ausgeführtes Projekt Alexanders VII. für einen neuen Zugang von der Stadt in den Garten des Quirinals.¹⁸⁸ Dieser sollte über eine von der Piazza di Spagna gelegte Straßenachse erfolgen.¹⁸⁹ Dabei stützte sich der Papst möglicherweise auf ein bereits unter Paul V. entwickeltes Projekt, das den Quirinal über die Piazza di Spagna und die Piazza Borghese mit dem Vatikan verbinden sollte.¹⁹⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt bestanden, wie eine Vedute von Giovanni Maggi und Paolo de Angelis (Abb. 204) zu erkennen gibt, mehrere Eingänge aus nord-

¹⁸⁴ Vgl. Quinterio 1991, S. 164.

¹⁸⁵ Vgl. Quinterio 1991, S. 166; vgl. dazu auch Krautheimer 1985, S. 164 u. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 179.

¹⁸⁶ Vgl. Oy-Marra 2005, S. 322 u. Quinterio 1991, S. 154f.

¹⁸⁷ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 179: „Con questo ornamento [gemeint ist der Ausbau des Quirinals, insbesondere auch die Galerie], che accrebbe Alessandro a quel pontificio palazzo, aggiunsevi anco novella comodità. Molti de' palatini i più principali e più necessarj erano costretti di soggiornar in case esterne, per l'usato vizio dalla moderna magnificenza nelle fabbriche, la quale pensa assai al diletto di chi le vede, poco al bisogno di chi le abita, ed era ciò di gran disagio sì per loro, quando ne' tempi crudi e piovosi e talora notturni dovevano andare o ritornar da palazzo, sì per il Pontefice e pei ministri supremi, che non potevano ad ogni ora aver gli altri così alla mano, come richiedevan gli affari; il qual inconveniente più si conobbe ne' mesi del contagio, mentre a gran pena potè schivarsi, che i cortigiani più frequenti e più necessarj al servizio, non albergassero ne' luoghi esposti al comune commercio ed all'infezione.“

¹⁸⁸ Dazu zuerst Krautheimer 1983 u. Krautheimer 1985, S. 93-99;

¹⁸⁹ Dies entspricht der heutigen Via del Traforo, die im 1902 eingeweihten Traforo Umberto I unter dem Quirinalshügel hindurchführt.

¹⁹⁰ Vgl. Struck 2017, S. 39; siehe auch Krautheimer 1985, S. 95.

westlicher Richtung in den Garten: Der heute noch ganz ähnlich existierende Zugang über die Via della Panetteria, ein zweiter Eingang, der im Stich als *Porticum inferius Hortorum* bezeichnet wird, direkt unterhalb des Palasts Gregors XIII. gelegen und offenbar mit einem deutlich sichtbaren Tor ausgestattet, sowie schließlich ein weiter nördlich an der Stützmauer des Gartens situierter Zugang, der über Treppen nach oben führte.

Wie eine Planzeichnung in der Apostolischen Bibliothek (Abb. 205) zeigt, war eine gerade Verlängerung der Via Babuino bis hin zur Stützmauer der Gärten geplant. Entsprechende Eintragungen in der Zeichnung lassen erkennen, dass schon die Namen der Besitzer der Häuser für den Ankauf bzw. die Entschädigung für den geplanten Abriss benannt waren. Im Tagebuch des Papstes findet sich am 1. Juli 1657 ein Eintrag, der das zusammen mit Bernini geplante Vorhaben beschreibt: „D[ome]nica – dalle 12 alle 14 il Ca[valiere] Bernini fà il disegno per la pietra del nostro ritratto / E li diciamo di aprir al Babbuino perch[è] dalla Guglia del Pop[ol]o ci vada¹⁹¹ al porton di questo giardino.“¹⁹²

Mit diesem von Alexander VII. *portone* genannten Zugang wurde von Krautheimer eine Zeichnung in Verbindung gebracht, die eine entsprechende Toröffnung am Ende einer Straßenachse zeigt (Abb. 206).¹⁹³ Tatsächlich handelt es sich, wie bereits vermutet wurde¹⁹⁴, um ein Projekt für die Piazza del Quirinale. Dies gibt die Zeichnung zu erkennen, die auf der rechten Seite die Ecke des Quirinalspalastes bei der Einmündung der Strada Pia auf die Piazza zeigt. Deutlich kann die Geschossaufteilung der Fassade sowie die Quaderbossierung des auf die Strada Pia hinausführenden Portals identifiziert werden. Diese Planungen für den Platz waren aber offenbar erst in den 1660er Jahren virulent, wie ein Tagebucheintrag des Papstes aus dem Jahr 1667 bestätigt.¹⁹⁵

Wenngleich nie ausgeführt, zeigen beide Projekte den Wunsch des Papstes, seine Residenz direkter an das bestehende Straßensystem anzuschließen und mit entsprechenden Torbauten auch auszuzeichnen. Die Planung für das Gartentor kann als Gegenstück zur Porta del Popolo, diejenige für das Tor mit den Rossebändigern auf der Piazza als Gegenstück zur Porta Pia angesehen werden. Vor allem für die stärkere Anbindung des Quirinals an die Stadt über die Achse von der Piazza del Popolo dürften bereits genann-

¹⁹¹ Morello 2008, S. 34 liest hier „veda“; Krautheimer/Jones 1975, S. 205, Nr. 102 lesen „veda (vada?)“; Krautheimer 1985, S. 96 merkt indirekt an, dass die Leseweise „veda“ problematisch ist: „But no gate at street level could possibly have been seen from Piazza del Popolo, 1,500 meters away.“

¹⁹² BAV, Chig. O.IV.58, f. 95r; zu weiteren Dokumenten zu diesem Projekt siehe Antinori 2008, S. 117f.

¹⁹³ Vgl. Krautheimer 1983, siehe auch Krautheimer 1985, S. 95-99.

¹⁹⁴ Vor Krautheimer schon bei Brauer/Wittkower 1931, S. 134f.; vgl. etwa auch Ausst. Kat. Siena 2000, S. 243, Kat. Nr. 149.

¹⁹⁵ Vgl. Krautheimer 1985, S. 97 u. Ausst. Kat. Siena 2000, S. 243.

te Überlegungen Sforza Pallavicinos zur Sichtbarkeit des Pontifex in der Stadt eine Rolle gespielt haben. Der von Norden eintretende und durch die von Alexander VII. umgestaltete Porta del Popolo begrüßte Besucher hätte über eine direkte Straßenverbindung die Residenz des Papstes erreichen können. Gleichzeitig hätte der Pontifex beim Verlassen des Quirinals die engen Gassen am Fuße des Hügels meiden und über die Via Babuino, die Piazza di Spagna und die Via Condotti auf großzügig dimensionierten Straßen zum Tiber und schließlich über die Engelsbrücke in den Vatikan gelangen können. Ebenso hätte sich so auch eine komfortable Anbindung an die Via del Corso ergeben, die unter Alexander VII. ebenfalls eine nachhaltige städtebauliche Aufwertung erfuhr¹⁹⁶, vor allem im Zuge der Planungen für den Familienpalast der Chigi an Piazza Colonna.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Vgl. Metzger Habel 2013, S. 44: „[...] Alexander VII had already identified Via del Corso as a focus of attention for urban development.“

¹⁹⁷ Vgl. Metzger Habel 2013, S. 44f.; die Autorin weist auf die Sichtbarkeit der Piazza Colonna und insbesondere der Marc-Aurels-Säule vom Quirinal hin (vgl. ebd. S. 44, Abb. 36).

5 Quellen zur Ausstattung der Galerie

Für die Galerie haben sich zahlreiche Quellen erhalten, die Auskunft über die Entstehung und Gestalt ihrer Ausstattung geben. Dies sind vor allem die Viten der beteiligten Künstler, zeitgenössische oder spätere *Guide* sowie insbesondere auch die archivalischen Quellen, die für die Rekonstruktion der Ausführung dieser Raumausstattung eine besonders hohe Bedeutung haben.

LITERARISCHE QUELLEN

Die Galerie findet in einigen Künstlerviten Erwähnung, die zum Teil auch die Zuordnung der Bildfelder an die Beteiligten liefern. Da sowohl schon Wibiral¹⁹⁸ als auch Laureati/Trezzani¹⁹⁹ die entsprechenden Quellenverweise zusammengetragen haben, soll hier nicht nochmals ausführlich auf die inzwischen gesicherte Identifizierung der Bildfelder eingegangen werden. Vielmehr dient die folgende Durchsicht der schriftlichen Zeugnisse dazu, weiterführende Informationen zur Entstehung und Rezeption der Raumausstattung herauszufiltern.

Ein aussagekräftiges Zeugnis zum Ausstattungsprojekt ist Giovanni Battista Passeris Vita Pier Francesco Molas. Dort umreißt der Biograph den Beginn des Pontifikats Alexanders VII. aus künstlerischer Sicht wie folgt:

„[N]el principio del suo Pontificato diede segni del suo grande animo nelle fabbriche, ed in altri nobili ornamenti, e volendo ornare di pitture la Galleria del Palazzo Pontificio nel Quirinale, ne diede la cura a Pietro da Cortona. Questo Principe desiderava, che sotto la sua direzione si mettessero per quel lavoro in opera li Pittori più celebri di quei tempi; ma non si eseguì il volere del Pontefice, perche per capriccio di chi aveva la soprintendenza ne vennero esclusi alcuni, che avrebbe meritata parte dell'impiego, e furono posti in opera altri, che non erano degni. Questi sono gli accidenti, che succedono bene spesso, quando si danno queste cure a quelli della professione.“²⁰⁰

Passeri zufolge sei also eine vom Papst gewünschte Umsetzung einer durchweg hochqualitativen Malerei unter Beteiligung der besten Künstler der Zeit in der Galerie durch einen protektionistischen Cortona *per capriccio*, also bewusst verhindert worden. Diese deutliche Kritik richtet sich offenbar gegen die Förderung von Malern, die aus Cortonas Werkstatt oder zumindest dessen unmittelbarem Umkreis stammten und auf

¹⁹⁸ Vgl. Wibiral 1960.

¹⁹⁹ Vgl. Laureati/Trezzani 1993, S. 191-207.

²⁰⁰ Passeri, Vite, S. 393.

dessen Veranlassung in das Projekt eingebunden wurden. Nach Passeris Ansicht lieferten diese jedoch keine ausreichende malerische Qualität und konnten folglich auch nicht zu den führenden Künstlern ihrer Zeit gezählt werden.²⁰¹ Dass dieses System – oder zumindest die Klage darüber – kein Einzelfall war, bestätigen auch andere Künstler dieser Zeit, wie etwa der Bildhauer Orfeo Boselli (1597-1668), der ebenfalls einen Protektionismus bei Cortona und Bernini kritisiert.²⁰² Leider nennt Passeri weder die Systemgünstlinge beim Namen, noch diejenigen, die er gerne in der Galerie beteiligt gesehen hätte.²⁰³

Allerdings ist fraglich, ob Passeri den tatsächlichen Sachverhalt wiedergibt oder doch einen Topos kolportiert. Seine Aussage würde immerhin Cortona unterstellen, gegen den Willen des Papstes mediokre Maler in die Galerie eingeführt zu haben. Ein Vorgehen, das sowohl gegen Cortonas Wertschätzung durch den Papst als auch gegen die Urteilsfähigkeit Alexanders VII. im Hinblick auf Malerei sprechen würde. Diese Vermutung bestätigt auch eine Passage in Sforza Pallavicinos Vita, die sozusagen aus erster Hand über die Vorstellungen des Pontifex zu berichten weiß: „Il Pontefice pertanto [...] commise a Pietro, che svegliasse alcuni giovani de' più valorosi nell'arte del pennello [...]“.²⁰⁴ Es sollten also *junge* und begabte Künstler, neue Talente gewissermaßen, in die Ausstattung der Galerie eingebunden werden. Es ist daher anzunehmen, dass Cortona nicht die Beteiligung der *pittori più celebri* verhindert hat, sondern ihm der Wunsch des Papstes nach vielversprechenden Talenten schlichtweg „die Möglichkeit gegeben [...] haben [könnte], seine Schüler und Freunde zu bevorzugen.“²⁰⁵

Eine kurze Zusammenfassung des Auftrages ist auch durch Nicola Pio überliefert, der eine (unvollständige) Liste der beteiligten Künstler in seiner Vita Fabrizio Chiaris liefert. Auch hier wird von diesen als den *primi pittori Romani* gesprochen:

„Nel palazzo pontificio del Quirinale, nella gran galleria fatta fare d'ordine di papa Alessandro VII, in competenza de' primi pittori Romani, cioè Carlo Maratta, Giovanni Francesco Bolognese [Grimaldi, Verf.], Giovanni Miele, munsù Guglielmo Borgognone, il Mola, Lazzaro Baldi, Carlo Cesi, Ciro Ferri, Giovanni Paolo Tedesco, Egidio Scor suo fratell, e Giovanni Angelo Canini, vi fece il quadro grande

²⁰¹ Vgl. auch Merz 2005, S. 32.

²⁰² Vgl. Merz 2005, S. 32.

²⁰³ Merz 2005, S. 29 merkt dazu an: „Tatsächlich notierte der Papst am 6. August 1657 in seinem Tagebuch neben Malern der Galerie mehrere Künstler – Andrea Sacchi, Raffaello Vanni und Bernardino Mei –, die nicht an den Arbeiten beteiligt waren, und es lassen sich weitere Namen nennen, etwa Giacinto Brandi oder Francesco Cozza, die ebenfalls unberücksichtigt blieben.“

²⁰⁴ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 255.

²⁰⁵ Merz 2005, S. 29.

con l'istoria di Giacob e Saule e lavorò anche nelli ornati della medema di chiaro scuro con li medemi professori.²⁰⁶

Explizit wird die Galerie auch in der Vita Lazzaro Baldis erwähnt, der nach Lione Pascoli vom Papst persönlich für diesen Auftrag ausgewählt wurde.²⁰⁷ Allerdings ordnet er ihm fälschlicherweise die Darstellung *David tötet Goliath* zu, die tatsächlich von Francesco Murgia ausgeführt wurde.²⁰⁸ Bemerkenswert ist, dass auch dort ein kompetitives Element zwischen den Künstlern der Galerie angesprochen wird. Er schreibt: „Espresevi a lor concorrenza in uno de' quadri principali [...], e procurò in quella occasione di far superba pompa di suo valore.“²⁰⁹

Künstlerkonkurrenz und der Wille beim Papst durch die eigene Arbeit zu überzeugen könnten also wesentliche Charakteristika der Ausstattungskampagne gewesen sein. Denn auch in Pascolis Lebensbeschreibung Caninis wird auf die Auswahl der unterschiedlichen Künstler abgehoben, die er in seinem Fall mit der erfolgreichen Beteiligung an der Ausstattung von S. Marco an Piazza Venezia begründet.²¹⁰ Dabei ordnet er Canini sowohl das *Opfer Abrahams* sowie fälschlicherweise auch die *Vertreibung aus dem Paradies* Bartolomeo Colombos zu.²¹¹ Korrekt beschreibt er hingegen, dass Canini auch an den Malereien des dekorativen Systems beteiligt war, die offenbar besonders das Lob des Papstes erfuhren.²¹² In seinem Fall wird ferner betont, dass der Maler auch weiterhin mit Aufträgen durch Alexander VII. versorgt worden sei.²¹³ Nicola Pio bemerkt in seiner Vita Caninis, dass dieser in der Galerie „a concorenza di primi grand'uomini di quel tempo“²¹⁴ gearbeitet habe, streicht also ebenfalls den Konkurrenzgedanken heraus. Dies tut der Biograph mit nahezu identischer Formulierung auch in der Vita Molas:

„Poi ancor giovane d'ordine di papa Alessandro VII, a concorenza di molti virtuosi, dipinse nella gran galleria di Monte Cavallo l'istoria quando Giuseppe ebreo fu adorato da'fratelli, che pique tanto al Papa che, oltre al pagamento, lo rigalò d'una ricca collana e medaglia d'oro [...].“²¹⁵

²⁰⁶ Pio, Vite, S. 206.

²⁰⁷ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 155: „Imperocchè lo scelse per uno de' bravi professori, che dipinero d'ordine suo la galleria del palazzo Quirinale, allorchè la fece regiamente adornare.“

²⁰⁸ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 155; diese Falschzuschreibung auch bei Pio, Vite, S. 64.

²⁰⁹ Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 155.

²¹⁰ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 118.

²¹¹ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 118.

²¹² Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 118f.

²¹³ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 118f.

²¹⁴ Pio, Vite, S. 94.

²¹⁵ Pio, Vite, S. 118.

Kurz führt Pascoli auch in Corteses Vita dessen Beteiligung an der Galerieausstattung an. Von Alexander, „con cui aveva già contratta particolar servitù“²¹⁶, ausgewählt, erhielt seine Darstellung die besondere Zustimmung des Papstes, die ebenfalls mit einer goldenen Kette honoriert wurde. Auch hier schlossen sich Folgeaufträge an. Auch bei Carlo Cesi findet sich dieses Schema, der nach Pascoli nicht nur das *Urteil Salomos*, sondern auch „[...] alcune figure, ed ornamenti a chiaroscuro ne’tramezzi dell’istorie [...]“²¹⁷ gemalt habe. Eine Fehlzuschreibung unterläuft Pascoli in der Vita Ferris, dem er nicht nur das *Kyros-Fresko*, sondern auch Lazzaro Baldis *Verkündigung* zuschreibt.²¹⁸ Erwähnt wird die Galerie ferner in Pascolis Vita Carlo Marattas²¹⁹ sowie in Nicola Pios Vita Giovanni Paolo Schors, der dessen *Einstieg in die Arche* als „mirabilmente dipinte“²²⁰ hervorhebt.

Diskussionsbedürftig ist eine Bemerkung Pascolis in der Vita Giovanni Francesco Grimaldis, die den Eindruck erweckt, Alexander habe diesem den Auftrag für die Gestaltung der Galerie gegeben: „[...] ed a lui [Innozenz X., Verf.] succeduto Alessandro, che prendendolo altresì tosto a proteggere, gli ordinò nuovi lavori nella galleria del palazzo del Quirinale.“²²¹ Dieser Frage, die auch in der Forschung bereits thematisiert wurde, widmet sich in der Zusammenschau archivalischer Quellen und konträr zugeschriebener Zeichnungen ein eigenes Kapitel (vgl. Kap. 6.6).

In Giovanni Battista Passeris Mola-Vita wird sein *Josephs-Fresko* in einer fast panegyrischen Beschreibung dezidiert als Hauptwerk vorgestellt, mit dem sich der Künstler selbst übertroffen habe.²²² Auch Pascoli weist auf die außerordentlich großzügige Bezahlung des Malers hin.²²³ Seine Wertschätzung habe der Papst Mola gegenüber in einer besonderen Ehrbezeugung ausgedrückt, nämlich der Erlaubnis, ihn sitzend porträtieren zu dürfen, ohne dabei seinen Hut ablegen zu müssen.²²⁴

²¹⁶ Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 150.

²¹⁷ Pascoli, Vite, Bd. 2, S. 171.

²¹⁸ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 172; ebenso bei Pio, Vite, S. 31.

²¹⁹ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 138.

²²⁰ Pio, Vite, S. 57.

²²¹ Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 47.

²²² Vgl. Passeri, Vite, S. 394: „[...] in quella superò se stesso.“

²²³ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 124: „Era ancor giovine, allorchè ricevè questi onori, ed allorchè glieli aumentò con grossi regalo Alessandro, oltre il sovrabbondante pagamento, per aver nella galleria del Quirinale dipinta l’istoria di Giuseppe adorato da’fratelli.“ Die Erwähnung der Bezahlung dürfte sich nicht nur auf die Summe an sich, sondern wahrscheinlich auf die vom Papst veranlasste Extrazahlung an Mola beziehen (Vgl. Kap. 6.3); diese Episode findet sich auch bei Pio, Vite, S. 118.

²²⁴ Vgl. Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 124: „Ed allora si fu, che facendogli il ritratto, lo fece coprire, e sedere.“; vgl. zu diesem Ereignis auch Pio, Vite, S. 118; Brink 2002, S. 26 führt an, dass dieser Topos bewusst auf eine vergleichbare Begegnung von Michelangelo mit Julius III. bezogen sei.

Die durch die Viten nicht einstimmig überlieferten Zuschreibungen der Bildfelder konnten bereits durch die Darstellung der Galerie in einer Handschrift Fioravante Martinellis in der Biblioteca Casanatense²²⁵ sowie eine ebenfalls handschriftliche Beschreibung in der Apostolischen Bibliothek²²⁶ verifiziert werden.²²⁷ Letztere stammt aus der Feder des Architekten Giovanni Battista Mola, Vaters Giovanni Francesco Molas, und ist vor 1663 entstanden.²²⁸ Beide Dokumente zeichnen sich durch eine Genauigkeit in der Beschreibung der dargestellten Bildthemen sowie die fehlerlose Zuweisung an die dokumentarisch nachgewiesenen Künstler aus.

Wo das Dokument in der Biblioteca Apostolica kaum mehr als die Zuschreibung der Szenen liefert, äußert sich Martinelli in einem einführenden Abschnitt auch grundsätzlich zum Galerieprojekt. In diesem sei Cortona die Rolle zugekommen, „[di] compartire il tutto a giovani, che per gloria di Sua Santità potevano operare con ogni maestà.“²²⁹ Damit entspricht seine Einschätzung auch der oben zitierten Aussage Sforza Pallavicinos.²³⁰ Auch im Folgenden lehnen sich Martinellis Bemerkungen offenbar an die Beschreibungen des päpstlichen Biographen an: Die Galerie „[...] era affatto priva d’ogni benche piccolo ornamento“²³¹ oder wie es Sforza Pallavicino schreibt „nell’uniforme semplicità di una nuda bianchezza.“²³² Es liegt aufgrund dieser Zeugnisse nahe anzunehmen, dass Fioravante Martinelli seine Informationen der direkten Anschauung entnehmen konnte. Dass er in diesen Jahren Zugang zum Quirinal hatte und am päpstlichen Hof kein Unbekannter war, ja vom Papst in seinen antiquarischen Forschungen²³³ unterstützt wurde, belegt eine Zahlung von Büchern für Martinelli durch die Apostolische Kammer im Juni 1656.²³⁴

Die Portraitsitzung ist für den 8. Juni 1659 dokumentarisch im Tagebuch des Papstes belegt (BAV, Chig. O.IV.58, f. 246v (Krautheimer/Jones 1974, S. 210, Nr. 314; vgl. auch Brink 2002, S. 27)); offenbar war bei dieser Sitzung auch der wenig dokumentierte franziskanische Maler Fra Bonaventura Bisi (1601-1659), gen. il Pittorino anwesend.

²²⁵ Ms. 4984, S. 322-325.

²²⁶ Urb. Lat. 1707 (vgl. Dok. BAV 6).

²²⁷ Vgl. Wibiral 1960 mit einer Transkription beider Dokumente; eine Transkription des Bandes in der Bibliotheca Casanatense auch bei D’Onofrio 1963.

²²⁸ Eine Transkription dieses Dokuments sowie eines dazugehörigen Manuskripts in der Biblioteca Comunale von Viterbo (heute Biblioteca Consorziale) bei Noehles 1966; dort zur Galerie auf S. 133f.

²²⁹ Zit. n. Wibiral 1960, S. 164, Nr. 108.

²³⁰ Vgl. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 180.

²³¹ Zit. n. Wibiral 1960, S. 164, Nr. 108; mit dem *piccolo ornamento* dürften die in der Galerie seit Urban VIII. verwahrten Landschaftsgemälde gemeint sein.

²³² Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 180.

²³³ Zum intellektuellen Profil Martinellis vor allem D’Onofrio 1963 sowie das DBI s. v. Martinelli, Fioravante (S. Tabacchi).

²³⁴ Vgl. Dok. ASR 1a, f. 60, 17. Jun. 1656.

ARCHIVALISCHE QUELLEN

Zur Galerie haben sich neben den literarischen eine Vielzahl archivalischer Quellen erhalten. Von besonderer Bedeutung für die Rekonstruktion des Ausstattungsablaufs sind dabei die Rechnungsbücher des päpstlichen Haushaltes für die Apostolischen Paläste, in denen sich detaillierte Aufstellungen über die im Quirinal erfolgten Arbeiten finden. Die im Dokumentenanhang verzeichneten Quellen bilden dabei die Grundlage der folgenden Rekonstruktion der Arbeiten in der Galerie. Ergänzt werden sie durch Einträge im Tagebuch des Papstes. Auch dieses verzeichnet einzelne Bemerkungen zum Arbeitsfortschritt, bildet aber vor allem die Nutzung des Galerieraumes ab.

ZEICHNUNGEN

Zusätzlich zu diesen externen Quellen wird den mit der Galerie in Verbindung stehenden Zeichnungen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dazu werden in einem separat angelegten Katalog (Kap. 13) alle dem Autor bis zu diesem Zeitpunkt bekannten Zeichnungen und partiell auch Gemälde aufgenommen, die Aufschluss über Genese und Aussehen sowohl des architektonischen Rahmensystems wie auch der einzelnen Bildfelder geben. Die Analyse dieser Werke wird dabei als Forschungsinstrument angesehen, das zur Klärung werkprozessualer und ikonographischer Fragen beitragen kann.

Der erhaltene Bestand ist dabei ein Sonderfall, da er die Arbeitsweise vieler an diesem Projekt beteiligter Künstler unter identischen äußeren Rahmenbedingungen widerspiegelt. In der Unmittelbarkeit dieses Mediums lassen sich daher die individuellen Werk- und Bildfindungsprozesse vergleichend nachvollziehen. Insofern stellt die Untersuchung des Galerieprojekts nicht nur eine Zusammenschau malerischer Produktion in der Mitte des römischen Seicento dar, sondern gleichzeitig auch ein breites Panorama zeichnerischer Praxis dieser Zeit.

6 Der Ablauf der Arbeiten in der Galerie

Erste Zahlungen für die Galerie sind für das Frühjahr 1656 belegt. Zu diesem Zeitpunkt erhält Giovanni Maria Mariani 300 Scudi für seine Arbeit an der Decke der Galerie.²³⁵ Im Juni 1656 folgt die erste Zahlung von 200 Scudi an Giovanni Francesco Grimaldi.²³⁶ Weitere Zahlungen an Grimaldi sowie Ferri und Schor folgen noch im selben Monat.²³⁷ Die ab diesem Zeitpunkt nun regelmäßig erfolgten Auszahlungen an die Freskantenn belegen eine ununterbrochene Ausführung des Projekts bis zum Spätsommer 1657.²³⁸ Laut der Zahlung der Apostolischen Kammer an den *muratore* Pietro Carani, der die Tagwerke an die Wand brachte, erfolgten die Arbeiten zwischen dem 11. Juni 1656 und dem 14. Juli 1657.²³⁹ Es ist anzunehmen, dass zu Beginn der Arbeiten eine vollständige Planung zumindest für die Wandgestaltung vorlag. Ob auch die Verteilung der biblischen Szenen an die Künstler schon erfolgt beziehungsweise wie weit das ikonographische Programm zu diesem Zeitpunkt ausgearbeitet war, ist aus den Zahlungen nicht zu ermitteln.

Neben der Ausmalung des Galerieraumes lassen sich aus den Archivquellen, insbesondere den *Giustificazioni di Tesoreria*, auch die vorbereitenden und begleitenden Arbeiten der so bezeichneten *artisti minori* rekonstruieren. Anhand der Dokumente lässt sich ferner feststellen, dass der Quirinal neben der Galerie in den Jahren nach dem Beginn des Pontifikates Alexanders VII. eine ganze Reihe von Veränderungen an der Bausubstanz und weitere Ausstattungskampagnen erfahren hat.

6.1 Arbeiten im Quirinal nach Pontifikatsbeginn

Schon kurz nach dem Amtsantritt des Papstes 1655 arbeiteten die *muratori* Giovanni Maria Pelle und Filippo Cefalasi an der *Cappelletta* des Palastes²⁴⁰, bei der es sich um die zum Garten hin gelegene, von Antonio Carracci und insbesondere Guido Reni ausge-

²³⁵ Vgl. Dok. ASV 1, S. 106, 27. März 1656; Dok. ASR 1b, S. 28, 29. Apr. 1656: identische Zahlung von 300 Sc.

²³⁶ Vgl. Dok. ASR 1b, S. 95, 9. Jun. 1656: der Eintrag nennt schriftlich einen Betrag von *cento* Scudi, numerisch aber 200 Scudi. Aus der Gesamtrechnung für Grimaldis Arbeiten (Dok. ASR 2b, S. 256 (31. Jul. 1656)) wird allerdings klar, dass tatsächlich 200 Scudi zu diesem Zeitpunkt ausbezahlt wurden.

²³⁷ Vgl. Dok. ASR 1b, S. 95-97, 9.-10. Jun. 1656.

²³⁸ Vgl. Dok. ASR 1c, f.141r/141re-146r/146re, 4.-14. Aug. 1657.

²³⁹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 263, nach dem 8. Jul. 1657: „[...]i Pittori, che hanno dipinto nella Galleria del Palazzo Quirinale in giornate 386 a baiocchi 55 il giornata da 11 Giugno 1656 (...) per il 14 luglio prossimo passato 1657 [...]“.

²⁴⁰ Vgl. Dok. ASR 3b, o. S., 18. April-31. Jul. 1655.

malte *Cappella dell'Annunziata* handelt. Für ein nicht genauer bestimmtes Gemälde Cortonas wurden im gleichen Zeitraum neue Haken für die Anbringung hergestellt.²⁴¹ Ebenso werden in der ersten Jahreshälfte 1656 Räumlichkeiten für den Kardinalnepoten Flavio im zum Garten gelegenen Teil des unteren Geschosses eingerichtet, unter denen sich ebenfalls eine Galerie befand.²⁴² Eine weitere Archivquelle dokumentiert künstlerische Ausstattungsmaßnahmen auch in einem weiteren päpstlichen *appartamento*. Hier ist allerdings nicht eindeutig zu ermitteln, um welche Räume es sich handelte: Möglicherweise sind damit Räumlichkeiten im *piano nobile* innerhalb des Palasts Gregors XIII. gemeint. Hier werden nämlich zwischen Januar und April 1656 „[n]ella stanza, dove dorme Nostro Signore“ sowie in einem weiteren Raum Gerüste für die Bemalung der Decken aufgestellt.²⁴³ Für das Schlafzimmer des Papstes in dieser Raumfolge ist ferner eine Ausstattung durch Giovanni Paolo Schor belegt, der im Juni 1656 für *bassorilievi* 100 Scudi erhält.²⁴⁴ Im großen Repräsentationsappartement wird in dieser Zeit an der Dachkonstruktion der Sala Regia gearbeitet.²⁴⁵

Im *appartamento d'inverno* finden in der erste Jahreshälfte 1656 eine Reihe von Arbeiten statt, die eine künstlerische Ausschmückung belegen. In mehreren Räumen wurden Vorbereitungen für die Gestaltung der Decken getroffen. Darunter fiel auch der in den Dokumenten zumeist *galleriola*, heute *passaggetto* Urbans VIII. genannte Korridor, der die Räume im Palazzetto mit dem *appartamento* verband²⁴⁶: Dieser erhielt offenbar eine neue Holzdecke. Noch vor November 1656 werden die Fenster des *appartamento* zur Sala Regia hin, im Dokument als *stanze nuove* bezeichnet, gereinigt.²⁴⁷ Auch die Neuausstattung des Palazzo mit Möbelstücken ist für diese Zeit belegt. Im Juni 1656 wird der Bildhauer Ercole Ferrata für die Arbeit an zwei *sedie* bezahlt, die in einer der *anticamere* für Audienzen zum Einsatz kamen.²⁴⁸ Deutlich zeigt sich in den Maßnahmen das Ansinnen, die vom Papst genutzten Bereiche des Palastes in ihrer Ausstattung aufzuwerten.

Aber nicht nur im Palast selbst, sondern auch in den Gärten des Quirinals wurde nach dem Beginn des Pontifikates Alexanders VII. gearbeitet. Im Juli 1656 wird dort

²⁴¹ Vgl. Dok. ASR 3c, o. S., wsl. Apr./Mai 1656.

²⁴² Vgl. Dok. ASR 3g. Zur Lage dieser Raumfolge siehe Fiadino 2013, S. 215.

²⁴³ Vgl. Dok. ASR 3h.

²⁴⁴ Vgl. Dok. ASV 1, S. 126, 3. Jun. 1656: „[...] Scudi 100 per colori basso rilievo fatta nella stanza a Monte Cavallo dove dorme Sua Santità [...].“

²⁴⁵ Vgl. Dok. ASR 3h.

²⁴⁶ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656.

²⁴⁷ Vgl. Dok. ASR 3k, vor Nov. 1656.

²⁴⁸ Vgl. Dok. ASV 1, S. 128, 6. Jun. 1656.

eine antike Statue der *Abundantia* restauriert²⁴⁹ sowie ein Piedestal für eine andere Antike angefertigt.²⁵⁰ Beide Maßnahmen werden auf Geheiß Gian Lorenzo Berninis ausgeführt. In die Restaurierung letztgenannter Statue war auch Leonardo Agostino, der Antiquar Alexanders VII., eingebunden.²⁵¹ Im Juni 1657 wird Giovanni Maria Mariani für Malerarbeiten an der *uccelliera* im Garten des Palazzo bezahlt.²⁵² Dabei dürfte es sich um ein Gebäude an der nördlichen Umfassungsmauer des Gartens handeln, das offenbar schon unter Urban VIII. bestand und in Faldas Plan des Quirinals aufgenommen ist (Abb. 207, Nr. 20). Auch diese Arbeiten scheinen von Gian Lorenzo Bernini koordiniert worden zu sein, wie eine Tagebucheintrag des Papstes vom 22. Mai 1657 vermuten lässt.²⁵³

DER PAPST ALS SAMMLER VON GEMÄLDEN

Durch Rechnungen des Schreiners Antonio Chiccarri ist ferner die Anfertigung von 58 Rahmen für Gemälde belegt.²⁵⁴ Es ist zu vermuten, dass diese für neu angekaufte Gemälde für den Apostolischen Palast verwendet wurden, wie sie im Februar 1656 belegt sind: Virgilio Spada hatte zu diesem Zeitpunkt laut Abrechnung 640 Scudi für Gemälde erhalten, die er für den Papst angekauft hatte.²⁵⁵ Laut erhaltener Liste dieses Ankaufs²⁵⁶ erwarb der Papst 39 Gemälde, vornehmlich von Ferrareser Meistern wie Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo, Ippolito Scarsella, gen. Il Scarsellino, und Dosso Dossi. Der Schwerpunkt dieses Ankaufs ist sicher seiner genauen Kenntnis dieser Schule geschuldet, die er während seiner Zeit als Legat in Ferrara umfassend studieren konnte und in einer bereits erwähnten *Guida* für sich erschlossen hatte.

In seinem Tagebuch sind ferner zahlreiche Einträge über die Beauftragung von Gemälden und deren Begutachtung belegt. Am 11. September 1659 kaufte der Papst vier Gemälde von Jusepe Ribera.²⁵⁷ Am 27. Januar 1660 ließ sich der Papst von Raffaello

²⁴⁹ Vgl. Dok. ASV 1, S. 136, 6. Jul. 1656.

²⁵⁰ Vgl. Dok. ASV 1, S. 143, 24. Jul. 1656.

²⁵¹ Vgl. Dok. ASV 1, S. 143, 25. Jul. 1656.

²⁵² Vgl. Dok. ASR 2b, S. 213, 2. Jun. 1657.

²⁵³ Vgl. Morello 2008, S. 33: „Mercoledì, a 22 hore siamo al giardino col Cav. Bernino, e con d. Mario vediamo l'Uccelliera, ordiniam l'apertura incontro la porta degli Svizzeri al f(i)ne del viale.“ (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 205, Nr. 91).

²⁵⁴ Vgl. Dok. ASV 1, S. 143, 24. Jul. 1656.

²⁵⁵ Vgl. Dok. ASV 1, S. 97, 23. Feb. 1656; dieser Ankauf auch nochmals in Dok. ASV 1, S. 97, 10. Feb. 1656.

²⁵⁶ Die Liste mit den angekauften Gemälden findet sich im ASR, Cam. I., Giustificazione di Tesoreria, b. 125, fasc. 1.

²⁵⁷ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 211, Nr. 344: „vediamo di nuovo i 4 quadri de lo Spagnoletto comprati dal Cardinale a 40 ducati l'uno [...]“. Wer der genannte Kardinal ist, muss offen bleiben; es

Vanni das Bildnis einer Frau von Palma il Vecchio sowie „la Turca“ von Tizian zeigen, die offenbar aus der Sammlung Königin Christinas von Schweden stammten.²⁵⁸ Im Juni desselben Jahres bringt der Maler Michelangelo Vanni, der ältere Bruder Raffaele Vanni, Gemälde von Veronese zu Alexander VII., die ebenfalls aus der Sammlung Christinas stammen.²⁵⁹ Im Juli 1661 zeigt der Papst ein wahrscheinlich kurz zuvor angekauftes Gemälde mit dem Hl. Franziskus von Guido Reni seinem Besucher Gian Lorenzo Bernini.²⁶⁰ Man kann sich leicht vorstellen, welche Unterhaltung Papst und Künstler über das Werk des älteren Meisters geführt haben.

Offenbar bezog Alexander VII. auch Kopien bekannter Gemälde für seine Sammlung, wie ein Eintrag vom 4. Februar 1663 nahelegt: „col Cav. Bernino che porta altra copia da Annibale Caracci.“²⁶¹ Entsprechend der diplomatischen Gepflogenheit seiner Zeit erhielt der Papst auch Gemälde in Form von Geschenken. So schreibt er am 19. März 1664 in sein Tagebuch: „il C[ardinale] Buoncompagno manda un quadro ornato di Leonardo da Vinci.“²⁶² Für diese Tafel bedankt sich der Papst einige Tage später beim Absender.²⁶³ Die Schenkung dürfte unmittelbar mit der Erhebung Girolamo Boncompagnis in den Kardinalsstand zusammenhängen, die im vorangegangenen Januar desselben Jahres erfolgt war. Am 7. April 1663 erhält der Papst ferner eine Madonna von Guido Reni von Kardinal Girolamo Farnese geschenkt.²⁶⁴ Im Juni 1665 wird Alexander VII. von einem Bischof ein Gemälde von Andrea del Sarto geschenkt, dass daraufhin dem Maler Raffaele Vanni gezeigt und mit diesem gewiss diskutiert wurde.²⁶⁵

Im Tagebuch ist dabei auch verzeichnet, dass der Papst einige Gemälde seiner Sammlung an Verwandte verschenkte, etwa zu Weihnachten 1663: „A d. Mario copia

könnte sich aber – wegen der fehlenden Namensbezeichnung – um Flavio Chigi handeln. Am 17. November 1659 nimmt Alexander VII. neben einer Raffael-Kopie nochmals ein Gemälde von Ribera mit dem Hl. Bartolomäus in Augenschein.

²⁵⁸ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 213, Nr. 384.

²⁵⁹ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 213, Nr. 411: „doppo pranzo vediam il Cav. Vanni Micalangelo cò quadri di Pauol Veronese dela Regina di Svetia dice che sono i meno lascivi.“

²⁶⁰ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 215, Nr. 494: „siamo col Cav. Bernini, gli facciam veder il S. Francesco di Guido Reni.“

²⁶¹ Krautheimer/Jones 1975, S. 219, Nr. 657.

²⁶² Krautheimer/Jones 1975, S. 221, Nr. 738.

²⁶³ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 221, Nr. 739: „lo C[ardinale] Buoncompagni ringraziamo del quadro di Leonardo da Vinci.“

²⁶⁴ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 221, Nr. 743.

²⁶⁵ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 223, Nr. 854. Bei dieser Gelegenheit wird auch eine Tapissierie in Augenschein genommen, die Mattias de' Medici Mario Chigi geschenkt hatte („e l'altro in Tappeto venuto da Fiorenza donato a d. Mario dal Principe Mattias fatto il 1652“).

Einige der hier bereits aufgelisteten Werke werden in einem Eintrag vom 13. November 1665 nochmals erwähnt (vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 224, Nr. 896).

della Pietà del Caracci, a donna Berenice²⁶⁶ la madonna e Cristo in med.a (medaglia?) con perle e diamanti, a d. Agostino la Susanna del Scarsella²⁶⁷ [...].²⁶⁸

6.2 Arbeiten in der Galerie neben der malerischen Ausstattung

Bereits im Zeitraum von April bis Juni 1655 arbeiteten die *muratori* Pelle und Cefalasi in der Galerie: Die Handwerker rechnen den Verputz der 26 Fensterlaibungen in der Galerie ab sowie die Bereinigung der Wände von Nagel- oder Hakenlöchern, ebenfalls durch Verputzen.²⁶⁹ Diese Maßnahmen standen ohne Zweifel mit den bereits genannten, in der Galerie bis zu diesem Zeitpunkt angebrachten Landschaftsgemälden aus dem Pontifikat Urbans VIII. in Verbindung, die zu diesem Zeitpunkt offenbar entfernt wurden.

In diesem Zeitraum wurde auch der Fußboden der Galerie von Verunreinigungen befreit, die durch die Verputzungsmaßnahmen entstanden waren. Der als *mattonato* bezeichnete Belag entsprach schon dem Ziegelboden, der sich heute noch im Bereich der ehemals zugemauerten hofseitigen Fenster erhalten hat.²⁷⁰ Dieser wurde also nicht erst in der Ausstattungskampagne Alexanders VII. gelegt.

Im Mai 1655 werden die 26 Fenster der Galerie repariert²⁷¹ und gereinigt, ebenso wie diejenigen im *appartamento d'inverno* und dem Repräsentationsappartement.²⁷² In die Fenster in der Galerie wurden dabei auch neue Scheiben eingesetzt, die mit dem Wappen Alexanders VII. bemalt waren.²⁷³ Im selben Zeitraum werden ferner auch die Fensterläden der Galerie erneuert²⁷⁴ ebenso wie die der zwischen der Galerie und dem Palazzo

²⁶⁶ Berenice della Ciaia war die Ehefrau von Mario Chigi und Mutter von Kardinal Flavio Chigi.

²⁶⁷ Bei dieser Tafel könnte es sich um ein im erwähnten Ankauf von Februar 1656 verzeichnetes Gemälde handeln, eine Bathseba von Scarsellino mit einer Größe von 2 Palmi (vgl. ASR, Cam. I., Giustificazione di Tesoreria, b. 125, fasc. 1, Nr. 2 der Liste). Die Änderung der Benennung erscheint bei diesen vergleichbaren Bildthemen plausibel.

²⁶⁸ Krautheimer/Jones 1975, S. 220, Nr. 722, 28. Dez. 1663.

²⁶⁹ Dok. ASR 3b, o. S., 18. Apr.-31. Jul. 1655, „Nella Galleria“.

²⁷⁰ Dok. ASR 3b, o. S., 18. Apr.-31. Jul. 1655, „Nella Galleria“: „le gocce di bianco quale erono cascate al imbiancatore.“; die gleiche Reinigung wird auch in einem kleinen Raum nahe bei der Galerie durchgeführt, möglicherweise in einem der Räume des *appartamento d'inverno* oder einem Raum im zur Sala Regia gelegenen *appartamento*. In diesen Räumen werden ebenfalls die Wände verputzt sowie Gesimse unterhalb des Gewölbes stuckiert.

²⁷¹ Vgl. Dok. ASR 3d, o. S., 26. Mai 1655: „Messo legature di rame dove bisogna [...]“.

²⁷² Vgl. Dok. ASR 3d, o. S., 26. Mai 1655: „E più aver lavato e lustrato alla Galleria finestre grande di 4 sportilli num. 26 [...]“; „[...] cioè dalla Cappella Secreta fino alla Galleria [...]“; „E più lavato e lustrato all'appartamento tra la Galleria e la Sala Regia finestre grandi [...]“.

²⁷³ Vgl. Dok. ASR 3d, o. S., 26. Mai 1655: „Messo in dette finestre pezzi di vetri dipinti all'arme di Nostro Signore.“; vgl. auch Dok. ASR 3k, 1, o. S.

²⁷⁴ Vgl. Dok. ASR 3e, o. S., 25. Mai 1655.

Gregors XIII. gelegenen *galleriola* (Abb. 203, gelb).²⁷⁵ Spätestens im April 1656, also kurze Zeit vor dem Beginn der Arbeiten zur Ausmalung, werden die *fusti* (Rahmen) der Fenster aus Nussbaumholz, an denen die *sportelli* (Fensterläden) befestigt waren, abgenommen, um eine Verschmutzung durch die anstehende Freskierung zu verhindern.²⁷⁶

Ein Eintrag aus der ersten Hälfte des Jahres 1656 belegt eine Zwischenwand (*tramezzo*) innerhalb der Galerie, die vom *imbiancatore* Antonio Martignani weiß gestrichen wurde.²⁷⁷ Diese Zwischenwand reichte dabei bis zur Balkenlage der Decke hinauf. Ihre Position lässt sich ermitteln, weil in der Vorbereitung ihrer Einrichtung 14 Fensterrahmungen mit den zugehörigen Läden abgenommen wurden:²⁷⁸ Da die Arbeiten im zur Paolina gelegenen Teil begannen, wurde die Wand zwischen dem siebten und achten Fenster (von dieser Seite aus gesehen) eingebaut. Die Galerie war also nahezu mittig in zwei Räume unterteilt.

Dieser Befund wird durch ein weiteres Dokument bestätigt, das die Einrichtung der Zwischenwand detaillierter beschreibt: Die im Quirinal gewöhnlich tätigen Schreiner Chiccarri und Gualdi rechneten von Oktober 1655 bis April 1656 „Lavori fatti nel dipingere la Galleria“ ab,²⁷⁹ wobei sich in der Zusammenschau weiterer Dokumente ein genauerer Zeitraum von Februar bis April 1656 ergibt.²⁸⁰ Diese unmittelbar vor der Ausmalung ausgeführten Arbeiten wurden ebenfalls von Pietro da Cortona verantwortet.²⁸¹ Die Zwischenwand aus Pappelholz bestand aus zwei Teilen mit den Maßen von 5,8 m (H.) x 7,5 m (B.) bzw. 3,6 m (H.) x 7,5 m (B.), die zusammen (H. 9,4 m) die Galerie vollständig abschlossen. Eine kleine Tür von 2 x 0,9 m ermöglichte den Durchgang in den anderen Raumteil.²⁸² Die Wand wird im Dokument als „di tavola in quartata“ beschrieben, war also offenbar aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt. Die Wand wurde mit zwei langen Balken, die so hoch wie die Galerie selbst waren, verbunden und mit diesen im Boden der Galerie verzapft.²⁸³ Die Fugen in der Zwischenwand wurden sorg-

²⁷⁵ Vgl. Dok. ASR 3e, o. S., 25. Mai 1655.

²⁷⁶ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656.

²⁷⁷ Vgl. Dok. ASR 3g, 1r: Feb.-Jun. 1656: „Per aver imbiancato il tramezzo da una parte di tavole nella Galleria alto sino al Solaro, dove si è tramezzato la detta Galleria.“

²⁷⁸ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656.

²⁷⁹ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656.

²⁸⁰ Dok. ASR 3h, f. 1r, rechnet Februar bis Juli ab, Dok. ASR 3i, Oktober 1655 bis April 1656, sodass die Arbeiten zweifellos zwischen Februar und Ende April stattfanden.

²⁸¹ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656: „[...] così d'ordine del Signore Pietro da Cortona [...]“

²⁸² Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656: 26 x 33 $\frac{1}{2}$ Palmi bzw. 16 x 33 $\frac{1}{2}$ Palmi.

²⁸³ Vgl. Dok. ASR 3i, 7. Okt. 1655-20. Apr. 1656: 42 Palmi.

fältig ausgeputzt und geschlossen, damit es den in der Galerie Arbeitenden nicht möglich war, in den nun abgetrennten Bereich hineinzusehen.²⁸⁴

Im Bereich zur Paolina hin müssen sich vor der Freskierung mehrere Gemälde befunden haben, über deren Versetzung ein Dokument berichtet. Eine große Tafel sowie ein kleineres Gemälde, deren Autor und Sujet nicht genannt sind, wurden von der zur Sala Regia hin gelegenen Stirnwand entfernt und analog zu ihrer ursprünglichen Hängung auf der Zwischenwand der Galerie befestigt.²⁸⁵ Auch ein großer Kristalleuchter befand sich in diesem Teil der Galerie.²⁸⁶ Es wird also deutlich, dass der zum *appartamento d'inverno* gelegene Raum weiterhin unter Einbezug der bestehenden Ausstattung als Aufenthaltsort des Papstes genutzt werden sollte.

ARBEITEN UNMITTELBAR NACH DER MALERISCHEN AUSSTATTUNG

Auch nach der Fertigstellung der malerischen Ausstattung berichten die Dokumente über weitere Arbeiten in der Galerie. So wurden bereits im Juli 1657 Tische aufgestellt, von denen ein Exemplar Einlegearbeiten aus Alabaster und Marmor hatte.²⁸⁷ Diese wurden vom *scarpellino* Gabriele Renzi angefertigt, der für den Papst unter der Leitung Berninis auch Teile des Fußbodens (etwa das Chigi-Wappen, das von einem Skelett getragen wird) in der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo hergestellt hatte.²⁸⁸ Nachweisbar sind ferner zwei kleinere Tische²⁸⁹ sowie ein weiterer mit einem *telaio alla francese*.²⁹⁰

Eine von Pietro da Cortona eigenhändig abgezeichnete Rechnung für den Schreiner Antonio Chiccarì nennt unter der Rubrik „Galleria Monte Cavallo“ aus verschiedenen Hölzern gefertigte Ornamente des Chigi-Wappens, so Sterne und *monti* mit einem Durchmesser von ca. 4,5 Zentimetern und ineinander verschlungene Eichenzweige als Intarsien für Tische.²⁹¹ Ein anderer Eintrag nennt die Fertigung von Kymatia zur Rahmung zweier Einlegearbeiten, die als *quadri* bezeichnet werden und auf Anweisung Piet-

²⁸⁴ Vgl. Dok. ASR 3i: „[...] acciò Li Pittori non posino vedere, dall'altra parte del resto della Galleria [...].“

²⁸⁵ Vgl. Dok. ASR 3i.

²⁸⁶ Vgl. Dok. ASR 3h, o. S., 27. Okt.-9. Nov. 1656.

²⁸⁷ Vgl. Dok. ASR 3k, 11. Jul. 1657.

²⁸⁸ Vgl. Strunck 2007, S. 418 (mit Abb.)

²⁸⁹ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 7. Jul. 1657.

²⁹⁰ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 12. Jul. 1657.

²⁹¹ Vgl. Dok. ASR 3p, o. S., 15. Mai 1657.

ro da Cortonas gefertigt wurden.²⁹² Der Schreiner fertigt ferner 96 Stuhlbeine in Form des Sechsbergs und des Sterns aus dem Chigi-Wappen.²⁹³

In der Galerie waren ferner vier *paraventi* aufgestellt, über deren Gestalt die Abrechnungen berichten, deren Funktion aber nicht vollends klar ist. Offenbar bestanden diese *paraventi* zumindest zum Teil aus Glas und waren mit schneckenförmigen Ornamenten sowie mit Sternen und Masken besetzt.²⁹⁴ Sie dürften als eine Art Windfang an den Türöffnungen gedient haben²⁹⁵, die noch nicht mit Türen versehen waren, aber offenbar bereits Zargen aus Nussbaumholz erhalten hatten.²⁹⁶ Schon im Juni 1657 wurden die vorher ausgelagerten Fensterrahmen wieder in den Fensterlaibungen der Galerie montiert.²⁹⁷ Nach Maßgabe der Maler wurden diese eingepasst und befestigt sowie mit einem ornamentalen hölzernen Band (*collarino*) versehen.²⁹⁸ Die bei der Montage entstandenen Schäden am Putz wurden umgehend ausgebessert.²⁹⁹

Am 16. Juni 1657 listen Marc Antonio Inverni und Baldassare Castelli Arbeiten unter der Rubrik „[...] Pitture et Indorature fatte per servire della Galleria [...]“ auf.³⁰⁰ Aus den Maßnahmen lässt sich ermitteln, dass die hölzernen Fensterläden der Galerie zunächst mit *gesso d'oro* und *bianca fina* für eine Bemalung vorbereitet wurden.³⁰¹ Die Läden waren jeweils aus zwei Teilen zusammengesetzt, sodass sie geschlossen vier Felder aufwiesen. In *chiaroscuro* gemalt, fanden sich auf den 16 Fensterläden unter den querrrechten Bildfeldern im unteren Bereich der Chigi-Sechsberg und Eichenzweige sowie Muscheln und im oberen Bereich nicht näher bestimmte „altri ornamenti“.³⁰² Die übrigen 10 Fensterläden³⁰³ waren offenbar als fingierte steinfarbene Reliefs gestaltet, die wiederum Eichenzweige zeigten.³⁰⁴ Die Rahmen der Fenster selbst wurden nussfarben gestrichen.³⁰⁵ Ende Juli 1657 werden schließlich die für die Arbeiten verwendeten Fla-

²⁹² Vgl. Dok. ASR 3p, o. S., 15. Mai 1657.

²⁹³ Vgl. Dok. ASR 3p, o. S., 15. Mai 1657.

²⁹⁴ Vgl. Dok. ASR 3k, 4. Apr.-28. Okt. 1657.

²⁹⁵ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 28. Feb. 1657.

²⁹⁶ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 28. Feb. 1657.

²⁹⁷ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 20. Jun. 1657.

²⁹⁸ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 11. Jun. 1657: „[...] con havere fatto di novo palmi 40 di collarino messo in opera alle sudette finestre in più luoghi et in più prezzi agiustato al modo che ordinavano Li pittori [...].“

²⁹⁹ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 28. Jul. 1657; ebenso Dok. ASR 3l, o. S., 20. Jul. 1657.

³⁰⁰ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1r, 16. Jun. 1657.

³⁰¹ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1r, 16. Jun. 1657.

³⁰² Dok. ASR 3m, f. 1r, 16. Jun. 1657.

³⁰³ Dok. ASR 3m, f. 1r/v., 16. Jun. 1657 gibt fälschlicherweise 12 Fensterläden an.

³⁰⁴ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1r, 16. Jun. 1657.

³⁰⁵ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1v, 16. Jun. 1657.

schenzüge und andere Hilfsmittel entfernt, sodass die Arbeiten zu diesem Zeitpunkt als definitiv beendet gelten können.³⁰⁶

6.3 Die Zahlungen an die beteiligten Künstler

Für jeden der beteiligten Künstler haben sich Zahlungsbelege der Apostolischen Kammer in verschiedenen Dokumenten erhalten. Es folgt hier eine Aufzählung der entsprechenden Künstler, der von ihnen ausgeführten Bildfelder (zunächst ohne Hinweise auf die Beteiligung am dekorativen System) und ihres insgesamt erhaltenen Lohns. Die Auflistung folgt dabei grundsätzlich den entsprechenden *Registri Mandati Camerali* (Dok. ASR 2b), die sowohl die einzeln ausgezahlten Beträge wie auch die Abschlusszahlungen an die Künstler mit dem jeweiligen Gesamtbetrag verzeichnen.

Aufgelistet werden die Künstler in der Reihenfolge ihres ersten für die Ausmalung relevanten Eintrags in diesem Dokument: Giovanni Paolo Schor, ein querrrechteckiges und zwei ovale Bildfelder, insg. 1040 Scudi; Ciro Ferri, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 385 Scudi; Giovanni Francesco Grimaldi, zwei ovale Bildfelder, insg. 909 Scudi; Guglielmo Cortese, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 215 Scudi; Pier Francesco Mola, ein Bildfeld auf einer Schmalseite, insg. 200 Scudi; Giovanni Angelo Canini, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 215 Scudi; Filippo Lauri, zwei ovale Bildfelder, insg. 500 Scudi; Fabrizio Chiari, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 225 bzw. 245 Scudi³⁰⁷; Lazzaro Baldi, drei ovale Bildfelder, insg. 440 Scudi³⁰⁸; Egid Schor, kein eigenes Bildfeld, insg. 45 Scudi³⁰⁹; Gaspard Dughet, kein eigenes Bildfeld, insg. 30 Scudi³¹⁰; Jan Miel, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 215 Scudi; Francesco Murgia, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 215 Scudi; Carlo Maratta, ein Bildfeld auf einer Schmalseite, insg. 200 Scudi; Carlo Cesi, ein ovales Bildfeld, insg. 35 Scudi; Bartolomeo Colombo, ein querrrechteckiges Bildfeld, insg. 200 Scudi.

³⁰⁶ Vgl. Dok. ASR 3l, o. S., 25. Jul. 1657.

³⁰⁷ Die Endzahlung (Dok. ASR 2b, S. 258, Juli 1657) nennt eine Gesamtsumme von 245 Scudi, die einzelnen Zahlungen zählen zusammen aber nur 225 Scudi.

³⁰⁸ Laut Dok. ASR 2b, f. 256r sind in dieser Gesamtzahlung auch 10 Scudi für den *manciatore* Marcantonio Carioli enthalten.

³⁰⁹ Egid Schor erhält keine Abschlusszahlung. Dies unterstreicht zusätzlich, dass er kein Bildfeld in eigener Verantwortung freskierte.

³¹⁰ Gaspard Dughet erhält ebenfalls keine Abschlusszahlung.

Die ersten Zahlungen für die Ausmalung sind auf August 1656 datiert³¹¹, die Endabrechnungen im selben Dokument sowie die genannte Rechnung für die Tagwerke belegen jedoch, dass die Arbeiten schon im Juni begonnen hatten. Die im Dokument verspätet erscheinende Auszahlung macht eine Problematik deutlich, die mit der Auswertung der dokumentarischen Quellen verbunden ist. Die oftmals unterschiedlichen, zum Teil widersprüchlichen Angaben und Zeiträume einzelner Dokumente werden daher nicht als absolute Fakten angesehen, sondern gegeneinander und soweit möglich im Kontext weiterer Quellen gelesen.

Die Korrektheit der in den Endabrechnungen in Dokument ASR 2b verzeichneten Daten und ausgezahlten Beträge bestätigen dabei auch die Dokumente ASR 1b u. c. Die frühesten Einträge zu Grimaldi, Schor und Ferri in Dokument ASR 1b entsprechen dabei nahezu exakt den in den Endabrechnungen in Dokument ASR 2b genannten Daten (9. Juni in Dok. ASR 1b, 7. Juni in Dok. ASR 2b). Insofern scheint die in Dokument ASR 2b geführte Chronologie am genauesten der tatsächlichen Ausführung zu entsprechen.³¹² Werden im folgenden Angaben ohne weitere Erläuterungen gemacht, beziehen sie sich daher auf Dokument ASR 2b, andere Verweise werden in den Fußnoten mit der Angabe des entsprechenden Dokuments gelistet.

Giovanni Francesco Grimaldi und Ciro Ferri waren über den gesamten Zeitraum der Arbeiten in der Galerie tätig, das heißt von Juni 1656 bis Juli 1657. Giovanni Paolo Schor arbeitete ebenfalls von Beginn an, allerdings nur bis März 1657. Die durchgehende Beschäftigung dieser drei Maler wird durch regelmäßige Zahlungen bestätigt.³¹³ Giovanni Angelo Canini tritt im September 1656 in das Projekt ein und war laut Endabrechnung bis März 1657 in der Galerie tätig. Allerdings findet sich in seinen Zahlungen eine Lücke im Herbst/Winter 1656/1657.³¹⁴ Cortese, Miel und Chiari finden sich eben-

³¹¹ Borsi 1973, S. 260 benennt einen Eintrag für Giovanni Paolo Schor vom 8. Jan. 1656 als Zahlung „per pitture da lui eseguite nella galleria di Montecavallo. ASR, Camerale I, Depositeria generale, r. 1927, c. 5“. Allerdings lautet der genannte Eintrag in der Archivquelle tatsächlich wie folgt: „settantanove e 20 moneta con mandato simile pagati a Giovanni Paolo Schor Pittore Todescho per suo rimborso d'altrettanti da Lui spesi come si contiene in Lista nel detto mandato - 79.20“ (vgl. Dok. ASR 1b, S. 5). Von einer Zahlung für Arbeiten in der Galerie Alexanders VII. kann also keine Rede sein. Hierher rührt aber das Mißverständnis von Merz 2005, S. 441 (Anm. 210) und Strunck 2008, S. 11, die auf dieser Grundlage eine Beteiligung Schors am Galerieprojekt vor dem Beginn der Arbeiten im Sommer 1656 annehmen.

³¹² Die Chronologie wird ferner durch Dok. ASR 3f bestätigt, in dem die Zahlungsdaten mit nur geringem Verzug gegenüber den Endabrechnungen in Dok. ASR 2b und Dok. ASR 1b erscheinen.

³¹³ Dies lassen zusammenfassend alle Dokumente erkennen, die Informationen zu den Auszahlungen an die Künstler enthalten (Dok. ASR 2b, Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 3f, Dok. ASR 4 u. Dok. ASV1).

³¹⁴ Vgl. Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 2b, Dok. ASR 3f, Dok. ASR 4 sowie Dok. ASV 1: keine Zahlungen von Oktober 1656 bis Februar 1657.

falls zuerst im September 1657 mit Zahlungen beteiligt. Miel weist eine identische Unterbrechung wie Canini auf.³¹⁵ Cortese und Chiari erhalten hingegen auch im Dezember 1656 sowie im Januar bzw. Februar 1657 Zahlungen.³¹⁶ Lazzaro Baldi arbeitet von Dezember 1656 bis zum Ende der Arbeiten in der Galerie.³¹⁷ Carlo Maratta ist im Februar bzw. März und April 1656 nachweisbar³¹⁸, Francesco Murgia arbeitet von Februar bzw. März 1657 bis zum Ende der Arbeiten.³¹⁹ Carlo Cesi und Pier Francesco Mola sind im April und Mai 1657 in der Galerie tätig.³²⁰ Bartolomeo Colombo arbeitet von April bis zum Ende der Arbeiten in der Galerie.³²¹ Filippo Lauri ist in den Abschlusszahlungen von Dok. ASR 2b nicht aufgeführt. Seine Einzelzahlungen belegen, dass er von Oktober 1656 bis zum Ende der Arbeiten in der Galerie tätig war.³²²

Ferner finden sich auch die Zahlungen für die benötigten Arbeitsmaterialien in den Rechnungsbüchern der Apostolischen Kammer. Im Zeitraum von Februar 1657 bis zum Ende der Arbeiten werden Auszahlungen an den *mancinatore* Marc Antonio Carioli getätigt, der den Künstlern Farben und andere für die Freskierung notwendige Materialien zur Verfügung stellte.³²³ Er erhielt für seine Arbeit im Juli 1657 einen Endbetrag von 110 Scudi ausgezahlt.³²⁴ In Lazzaro Baldis Endabrechnung sind zehn Scudi zusätz-

³¹⁵ Vgl. Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 2b, Dok. ASR 3f, Dok. ASR 4, Dok. ASV 1.

³¹⁶ Cortese: Dok. ASR 2b, Zahlungen im Dez. 1656 (15 sc.), im Feb. 1657 (20 sc.), im Mrz. 1657 (40 sc.); Dok. ASR 1b u. c im Dez. 1657 (15 sc.), im Mrz. 1657 (40 sc), dazwischen ist keine Zahlung verzeichnet; Dok. ASR 4 im Jan. 1657 (20 sc.), im Mrz. 1657 (40 sc.), im Dez. 1656 ist keine Zahlung verzeichnet.

Chiari: Dok. 2b, Zahlungen im Dez. 1656 (25 sc.), im Feb. 1657 (20 sc.), im Mrz. 1657 (30 sc.); Dok. ASR 1b u. c im Dez. 1657 (15 sc.), im Feb. 1657 (20 sc.), im Mrz. 1657 (30 sc); ASR 4, im Jan. 1657 (20 sc.), im Mrz. 1657 (30 sc.), im Dez. 1656 ist keine Zahlung verzeichnet.

³¹⁷ Dies wird auch durch die regelmäßigen Einzelzahlungen in diesem Zeitraum in Dok. ASR 2b, ASR 1b u. c und Dok. ASR 4 bestätigt.

³¹⁸ Dok. ASR 4, f. 89r.

³¹⁹ Dok. ASR 4, f. 89r.

³²⁰ Dies bestätigen für Cesi auch Dok. ASR 1c und Dok. ASR 4. Die erste Zahlung von 60 Scudi an Mola in ASR 2b, S. 167 findet sich allerdings schon am 27. März 1657, ebenso in Dok. 1c, f. 40r(40re), hier allerdings mit einem Betrag von 40 Scudi.

³²¹ Vgl. auch die Einzelzahlungen in Dok. ASR 1c u. Dok. ASR 4.

³²² Vgl. die Einzelzahlungen in Dok. ASR 2b, Dok. ASR 1b u. c und Dok. ASR 4.

³²³ Vgl. Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 3f, Dok. ASR 4, Dok. ASV 1; vgl. auch ASR 2b, S. 131, 3. Feb. 1657: hier wird Carioli als „mancinatore di colori“ bezeichnet, der für „colori dati, e da darsi e macchinare di istessi per sevizio di Pittori, che lavorano istessa“ bezahlt wird. Bemerkenswert ist, dass seine Auszahlungen zwischen denen der Künstler erscheinen, also in dieser Hinsicht zwischen ihm und den Malern kein Unterschied gemacht wird. Dies gilt etwa auch für Cortonas eigenhändige Aufzeichnungen im Dokument aus seinem Nachlass (Dok. ASR 4).

³²⁴ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 256, 31. Jul. 1657: „[...] conto de' colori et atro dati dai lui per sevizio della Galleria di Monte Cavallo [...]“

lich eingeschlossen, die dieser an den *mancinatore* weiterzugeben hatte.³²⁵ Marc Antonio Carioli ist neben seiner Tätigkeit in der Galerie bisher nur ein weiteres Mal nachweisbar. In einem Zahlungsdokument erhält er – nun offenbar als Maler – am 30. April 1675 „scudi 30 [...] per un quadro mandato di Milano al S.r Giovanni Ghisolfi [...]“³²⁶ von einem nicht weiter bekannten Cesare Brozzoli ausgezahlt. Es ließe sich also vermuten, dass Carioli nach oder neben seiner Funktion als *mancinatore* auch als Künstler tätig war.

Eine genauere Betrachtung lohnt auch die bereits zur zeitlichen Eingrenzung der Arbeiten herangezogene Abrechnung des Maurers Pietro Carani. Dieser erhält am 8. Juli 1657 „[...] per il servitio [...] a i Pittori, che hanno dipinto nella Galleria del Palazzo Quirinale in giornate 386 a baiocchi 55 il giornata da 11 Giugno 1656 per attraverso il 14 luglio prossimo passato 1657 [...]“³²⁷ die Gesamtsumme von 212.30 Scudi. Diesen Betrag vermerkt auch Pietro da Cortona in seinem eigenhändigen Rechnungsbuch.³²⁸

Carani stand also über die gesamte Dauer der Arbeiten zur Verfügung und übernahm die vorbereitenden Arbeiten für die Freskierung. Es ist nicht ganz klar, ob mit den genannten *giornate* konkret die Zahl der an die Wand gebrachten Tagwerke gemeint ist oder insgesamt nur die Gesamtzahl der Arbeitstage des Maurers. Letzteres erscheint aber eher unwahrscheinlich. In den genannten Zeitraum fielen 399 Tage, abzüglich arbeitsfreier Sonn- und Feiertage dürfte insgesamt an deutlich weniger als 386 Tagen in der Galerie gearbeitet worden sein. Aufgrund der Größe dieses Auftrages ist ferner davon auszugehen, dass Carani mehrere Mitarbeiter beschäftigte, die ihn bei seiner Aufgabe unterstützen und ebenfalls Tagwerke aufputzten.

In den Dokumenten sind auch praktische Hilfsmittel für die Maler gelistet. Zwischen April und Oktober 1656 rechnen die Schreiner Chiccarì und Gualdi eine Reihe von Werkstücken für die Arbeiten in der Galerie ab: Darunter Kästen für die Aufbewahrung

³²⁵ Vgl. Dok. ASR 2b, f. 256r: „A Lazzaro Baldi pittore scudi trecentocinque moneta se li fanno pagare per resto e saldo di scudi 440 moneta che tanto importa il detto saldo delle pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo compresoci scudi 10 moneta al macinatore [...] dalli 11 dicembre 1656 a tutto li 12 giugno prossimo 1657 [...]“

³²⁶ ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 339, f. 309 (zit. n. Curzetti 2010, S. 421, Fn. 421). Diese Ausgabe Brozzolis findet sich neben anderen Spesen, die er zusammen mit Salvator Rosas Sohn Augusto übernimmt (vgl. Curzetti 2010, S. 419).

³²⁷ Dok. ASR 2b, S. 263, 8. Juli 1657. Die im Quirinal in dieser Zeit tätigen Giovanni Maria Pelle und Filippo Cefalasi erhalten diese Zahlung, um sie an Carani weiterzugeben. Da Pelle und Cefalasi einen großen Teil der Maurerarbeiten für die *fabbrica* des Quirinals ausführen, erscheint es denkbar, dass Carani ein Spezialist für die Vorbereitung von Freskierung war, die nicht von der Werkstatt Pelle/Cefalasi übernommen wurden; dieser Eintrag mit der entsprechenden Zahlung findet sich auch in Dok. BAV 4, S. 349 sowie in den eigenhändigen Aufzeichnungen Cortonas in Dok. ASR 4, S. 90v.

³²⁸ Vgl. Dok. ASR 4, f. 90v.

der Farben sowie Leitern für die Ausmalung der höher gelegenen Raumbereiche.³²⁹ Ein bemerkenswertes Zeugnis über das Zusammenleben der Maler in der Galerie ist die Abrechnung eines Tisches, an dem die Künstler gemeinsam ihre Mahlzeiten eingenommen haben müssen.³³⁰ Für diese Verpflegung der Künstler war der Gastwirt Antonio Venise von Quattro Fontane zuständig. Aus seinen dokumentarisch überlieferten Auslagen geht auch hervor, dass die Maler während der Pestwelle 1656/1657 eine Zeit lang im Quirinal eingeschlossen waren.³³¹

Der Abschluss der Arbeiten im Sommer 1657 schlägt sich auch in den persönlichen Schilderungen des Papstes in seinem Tagebuch nieder. Der Pontifex begegnete am 6. August in der Galerie den beteiligten Künstlern Mola, Maratta, Cortese und einem nicht namentlich genannten „scolar d[i] P[ietr]o d[a] Cort[on]a“.³³² Bei diesem Treffen waren auch Cortona selbst, Andrea Sacchi, Giovanni Francesco Romanelli sowie die beiden Sieneser Maler Raffaello Vanni und Bernardino Mei anwesend; Maler also, die im Pontifikat Alexanders VII. bedeutende Aufträge erhielten. Wenige Tage nach diesem Ereignis, am 12. August 1657, wurde der Maggiordomo Girolamo Farnese vom Papst angewiesen, „a quei che son port[at]i meglio in dipegnera alla Galleria“³³³ zweimal jeweils 60 und 40 Scudi auszuzahlen. Bei den vier Künstlern dürfte es sich um jene handeln, die Alexander bereits wenige Tage zuvor in der Galerie getroffen hatte. Dabei sind die höheren Beträge sicher an die Maler der größeren Bildfelder, also Mola und Maratta, die geringeren Beträge an Cortese und den nicht benannten Cortona-Schüler gegangen.³³⁴ Am 20. August wies er Girolamo Farnese an, diese Maler nochmals für ein Treffen zu sich in den Palast zu holen, um sie besser kennenzulernen.³³⁵

Den Schlusspunkt der Arbeiten setzt ebenfalls eine Maßnahme, die Alexander in seinem Tagebuch vermerkt. Am 16. Dezember 1657 bespricht er sich mit Bernini über die grüne Farbigkeit des Marmors, der für die vier Türrahmen der Eingänge der Galerie

³²⁹ Vgl. Dok. ASR 3j. Ebenso werden auch die bei den Umbauarbeiten in S. Maria del Popolo eingesetzten Maler mit diesen Hilfsmitteln ausgestattet.

³³⁰ Vgl. Dok. ASR 3j, Apr.-Okt. 1656.

³³¹ Vgl. Dok. ASR 1c, f. 22v/23re, 16. Feb. 1657: „[...] nel tempo che [i Pittori] sono stati rinchiusi nel medesimo Palazzo.“; vgl. dazu auch Barker 2007, S. 244f.

³³² BAV, Chig. O.IV.58, f. 99v (Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 116).

³³³ BAV, Chig. O.IV.58, f. 102r (Krautheimer/Jones 1975, S. 206 Nr. 119).

³³⁴ Bei letzterem könnte es sich um Ciro Ferri handeln, der 23-jährig in der Werkstatt Cortonas arbeitete. Möglicherweise entspricht die Übergabe des Geldbetrages an Cortese einer Passage bei Pascoli, in der von der Schenkung einer Goldkette die Rede ist: „vi rappresentò la battaglia di Giosuè, che molto piacque il Pontefice, ed oltre il prezzo gli donò una bella collana d'oro.“ (Pascoli, Vite, Bd. 1, S. 150f.).

³³⁵ Vgl. BAV, Chig. O.IV.58, f. 103r (Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 121): „M[onsignore] Farnese, che i quattro pittori migliori siano da noi una mattina, et gli vogliamo conoscere.“

ausgewählt wurde.³³⁶ Das dort erwähnte Material macht klar, dass die heutigen Türrahmen nicht den durch Bernini eingerichteten entsprechen können.

6.4 Die zeitliche Abfolge der Arbeiten

DER ERSTE AUSSTATTUNGSABSCHNITT

Anhand der Zahlungsbelege lässt sich nachvollziehen, in welcher Abfolge die Bildfelder entstanden sind (Abb. 208). Die Zahlungen an Chiari, Miel, Canini und Cortese, die die ersten vier querrrechteckigen Bildfelder ausgeführt haben, setzen geschlossen im September 1656 ein.³³⁷ Auch Pier Francesco Mola erhält schon in diesem Monat eine erste Zahlung von 50 Scudi für sein Fresko an der Schmalseite.³³⁸ Dabei handelt es sich, wie die Auszahlungsdokumente angeben, um Vorschusszahlungen.³³⁹ Da die fünf Künstler in den Dokumenten als Gruppe erscheinen, die ihre Zahlungen gleichzeitig erhalten, ist der Beginn ihrer Arbeit an den Bildfeldern wohl zu oder kurz nach diesem Zeitpunkt anzunehmen. Die im September an die Künstler als Vorschuss ausgezahlten je 50 Scudi machen im Hinblick auf die Endabrechnung von 200, 215 oder 245 Scudi etwa $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{5}$ der Gesamtsumme aus.

Im Widerspruch zur oben ausgeführten Dokumentenlage steht der in der Endabrechnung von Pier Francesco Mola vom Juli 1657 genannte Beschäftigungszeitraum vom 10. April 1657 bis zum Ende der Arbeiten im Juni 1657. Bei den anderen vier genannten Künstlern stimmt der in den Endabrechnungen genannte Zeitraum mit den Einzelzahlungen überein. Für Pier Francesco Mola ist also anzunehmen, dass er zwar im September 1656 eine Anzahlung erhielt, aber erst im April des Folgejahres tatsächlich mit der Arbeit begann. Sein Endbetrag von 200 Scudi, der mit dem Marattas übereinstimmt, macht deutlich, dass er nur sein Fresko fertigte und darüber hinaus nicht an der Ausmalung der Galerie beteiligt war.

Schor und Grimaldi, die jeweils zwei gegenüberliegende Ovalfelder in diesem Bereich ausführten, waren im für Chiari, Canini, Miel und Cortese gesicherten Zeitraum ebenfalls in der Galerie tätig. Sie erhielten zusammen mit Ciro Ferri schon im Juli eine erste

³³⁶ Vgl. BAV, Chig. O.IV.58, f. 124v (Krautheimer/Jones 1975, S. 207, Nr. 159 u. Morello 2008, S. 36): „alle 23 hore passegiam per la Galleria col P[adre] Sforza e poi col Cav[aliere] Bernino, a cui ordiniamo il color di marmo verde per le 4 porte di essa.“

³³⁷ Vgl. Dok. ASR 1b, Dok. ASR 2b u. Dok. ASR 3f.

³³⁸ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 35, 13. Sep. 1656; Dok. ASR 3f, f. 159/S. 451, 13. Sep. 1656.

³³⁹ In Dok. ASR 2b, S. 34f., 12. u. 13. Sep. 1656 übereinstimmend bei jedem Künstler: „[...] a buon conto della pittura che va facendo [...].“

Zahlung³⁴⁰, auf die eine weitere im August folgte.³⁴¹ Ferner erhielten Grimaldi und Schor im Oktober 1656 eine weitere Zahlung über je 50 Scudi.³⁴² Da Ferri keines der Bildfelder in diesem Bereich ausführte, musste seine Bezahlung ausschließlich dem dekorativen System gegolten haben. Da die Zahlungen an ihn parallel zu denen von Grimaldi und Schor laufen, scheinen sich auch deren erhaltene Zahlungen im Juli und August nur auf das dekorative System zu beziehen. Dafür spricht auch der frühe Beginn ihrer Arbeiten, da man die Anlage der gemalten Architektur vor den Arbeiten an den Bildfeldern annehmen muss. Die Zahlungen an Grimaldi und Schor im Oktober 1656 beziehen sich daher mit großer Wahrscheinlichkeit auf die jeweils zwei ovalen Bildfelder, die sie in diesem Bereich der Galerie freskierten. Dies ist offenbar zeitgleich zur Freskierung der querrechteckigen Bildfelder erfolgt, die ja ab September 1656 ausgeführt wurden. In diesem Zeitraum ist auch erstmalig ein Besuch des Papstes in der entstehenden Galerie nachgewiesen.³⁴³

Die an die Bildfelder von Canini und Cortese zur Mitte der Galerie hin angrenzenden Fresken wurden von Lauri und Baldi ausgeführt. Zahlungen an Lauri finden sich zum ersten Mal im Oktober 1656, dann im Dezember 1656 und verdichten sich im Frühjahr 1657 und dauern bis zum Ende der Arbeiten an.³⁴⁴ Seine Endzahlung, die sich am 24. Juli 1657 etwas vor den Abschlusszahlungen der anderen Maler³⁴⁵ findet, nennt keinen genauen Zeitraum seiner Arbeiten, führt aber an, dass er sieben vorhergehende Auszahlungen erhalten haben soll. Dies stimmt mit den in diesem Dokument verzeichneten Bezahlungen überein. Seine erste Bezahlung erhält er demnach am 10. Oktober 1656 für „pitture che va facendo“³⁴⁶, was also den Auftakt zur Freskierung seines Bildfeldes meint. Die Zahlungen an Baldi setzen im Dezember 1656 ein und verdichten sich im Frühjahr 1657 und dauern ebenfalls bis zum Ende der Arbeiten an.³⁴⁷ Die Endzahlung

³⁴⁰ Diese in Dok. ASR 3f für alle drei Künstler verzeichnete Zahlung fehlt in Dok. 2b und findet sich auch nicht in der Abschlussrechnung dieses Dokuments.

³⁴¹ Vgl. Dok. ASR 3f, wobei es sich hier zum Teil um eine Anzahlung für weitere Malereien und zum Teil um eine Bezahlung für schon ausgeführte Fresken handelt, wie die einheitliche Formulierung „fatta e da fare“ bzw. „fatta e che va facendo“ deutlich macht. In Dok. 2b findet sich diese Zahlung analog, allerdings mit der Formulierung „va facendo“ also als Anzahlung.

³⁴² Vgl. Dok. ASR 2b.

³⁴³ Vgl. Morello 2008, S. 32, Eintrag am 15. Okt. 1656 im Tagebuch: „[...] vediam la Galleria [...]“ (vgl. auch Krautheimer/Jones 1975, S. 204, Nr. 56).

³⁴⁴ Vgl. Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 2b, Dok. ASR 4.

³⁴⁵ Vgl. Dok. ASR 2, S. 254, die anderen Zahlungen folgen ab S. 256 und dem 31. Juli 1657.

³⁴⁶ Dok. ASR 2, S. 48.

³⁴⁷ Vgl. Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 2b, Dok. ASR 4.

nennt den Zeitraum seiner Arbeit vom 11. Dezember 1656 bis 12. Juni 1657.³⁴⁸ Die Auszahlung am 12. Dezember 1656³⁴⁹ erweckt den Eindruck, dass Baldi zu diesem Zeitpunkt schon in der Galerie gearbeitet hatte („[...] Pittura fatta e da farsi [...]“³⁵⁰), Lauri zum Zeitpunkt seiner zweiten Zahlung hingegen nicht („[...] Pittura che va facendo [...]“³⁵¹). Trotz dieser widersprüchlichen Angaben in den Dokumenten ist daher sicher nachgewiesen, dass Baldi seit Dezember 1656 mit dem Projekt verbunden war, Lauri aber schon seit Oktober 1656.

DER ZWEITE AUSSTATTUNGSABSCHNITT

Die in die Galerie eingezogene Trennwand markiert auch einen zeitlichen Schnitt der Arbeiten. Der zweite, etwas kleinere Abschnitt des Galerieraums wurde geschlossen im Frühjahr und Sommer 1657 freskiert. Analog zu den vier querrrechteckigen Bildfeldern im früher ausgeführten Teil der Galerie datieren auch die Zahlungen an die Künstler in diesem Bereich in einen einheitlichen Zeitraum. Klar legen die Bezahlungen von Murgia und Colombo den Zeitraum der Ausführung der Fresken dar: Murgia erhält eine erste Zahlung im März 1657³⁵², Bartolomeo Colombo im April 1657³⁵³. Beide erhielten in der Folge bis zum Ende der Arbeiten im Juni 1657 Zahlungen, die sich bei Murgia auf 215 Scudi und Colombo auf 200 Scudi in den Abschlusszahlungen summieren. Ferri erhält von März bis Juli insgesamt 200 Scudi³⁵⁴, eine Summe also, die der von Murgia und Colombo erhaltenen nahekommt. Auch Ferris Fresko wurde also offenbar im Zeitraum März/April 1657 begonnen. Ähnlich verhält es sich bei Giovanni Paolo Schor. Dieser wird seit Beginn der Arbeiten bezahlt, erhält aber im selben Zeitraum wie Ferri nochmals insgesamt 250 Scudi.³⁵⁵ Die Ausführung seines Freskos in diesem Bereich der Galerie ist also ebenfalls für März/April 1657 anzunehmen.³⁵⁶ Eindeutig ist der Fall von Carlo Cesi, der für sein ovales Fresko im April und Mai 1657 Zahlungen erhält, die sich

³⁴⁸ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 256r, 31. Jul. 1657.

³⁴⁹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 90.

³⁵⁰ Dok. ASR 2b, S. 90.

³⁵¹ Dok. ASR 2b, S. 90.

³⁵² Vgl. Dok. ASR 2b, S. 154, 3. März 1657.

³⁵³ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 182, 25. April 1657.

³⁵⁴ Vgl. Dok. ASR 2b, von insgesamt 385 Scudi; vgl. auch Dok. ASR 1c u. ASR 4.

³⁵⁵ Vgl. Dok. ASR 2b u. ASR 1c (nach diesem Dokument (f. 22r/22re, 16. Feb. 1657) erhält er zusätzlich eine Zahlung über 200 Scudi für Malereien „ne mezzanini nel Palazzo di Monte Cavallo“) und Dok. ASR 4.

³⁵⁶ Vgl. Dok. ASR 2b.

auf 35 Scudi summieren.³⁵⁷ Gaspard Dughet erhält eine einzige Zahlung von 30 Scudi im Februar 1657 „[...] a buon conto della Pittura che va facendo [...]“³⁵⁸, die sich auf das zusammen mit Filippo Lauri freskierte Bildfeld bezieht. Mit der gleichen Auszahlung erhalten auch Lauri und Baldi Beträge für noch auszuführende Arbeiten³⁵⁹, sodass damit auch der Arbeitsbeginn an ihren ovalen Fresken markiert sein dürfte. Allerdings könnten die früheren Zahlungen an Lauri, Baldi und Dughet auch darauf hinweisen, dass die drei ovalen Bildfelder von ihnen schon etwas früher freskiert wurden als die querrrechteckigen Bildfelder und das Ovalfeld Cesis. Für Maratta ist ein Beschäftigungszeitraum für die Arbeit an seinem Bildfeld im März/April 1657 belegt, also parallel zu den übrigen Arbeiten.³⁶⁰ Der nicht mit einem eigenen Bildfeld vertretene Egid Schor, der an der Darstellung seines Bruder Giovanni Paolo beteiligt war, wurde im Februar 1657 mit 30 Scudi entlohnt.³⁶¹

Bemerkenswert ist, dass auch Mola, der nur mit einem Bildfeld beteiligt ist, nach der schon genannten Anzahlung im September 1656 wesentliche Beträge erst im März, Mai und Juni 1657 von je 60 bzw. 50 Scudi erhält.³⁶² Daraus kann im Grunde nur geschlossen werden, dass die Zahlung 1656 tatsächlich eine Anzahlung war und er sein Fresko erst 1657 und damit parallel zu seinem gegenüberliegenden Pendant von Carlo Maratta ausgeführt hat. Daraus resultiert die später zu beantwortende Frage, warum er sein Fresko nicht schon zusammen mit den anderen Künstlern im ersten Abschnitt freskiert hat.

ZUSAMMENFASSUNG

Insgesamt lässt sich über den Fortgang der Arbeiten mit Hilfe der Dokumente also Folgendes feststellen: Die Arbeiten begannen in dem der Cappella Paolina zugewandten Teil der Galerie. Das dekorative System wurde schon im Juni/Juli 1656 von Ferri, Grimaldi und Schor begonnen. Im Herbst 1656 wurden dann die Bildfelder in diesem Bereich freskiert. Diese Abfolge ergibt auch arbeitslogisch Sinn, da durch das dekorative System die Disposition der Bildfelder und ihre Maße zunächst festgelegt werden muss-

³⁵⁷ Vgl. auch Dok. ASR 1b u. c, Dok. ASR 4.

³⁵⁸ Dok. ASR 2b, S. 131, 4. Feb. 1657.

³⁵⁹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 131, 4. Feb. 1657, Lauri erhält 10 Scudi, Baldi 20 Scudi.

³⁶⁰ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 154, 3. Mrz. 1657 u. S. 191, 21. Apr. 1657.

³⁶¹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 131, 3. Feb. 1657.

³⁶² Vgl. Dok. ASR 2b, S. 165, 29. Mrz. 1657, S. 202, 8. Mai 1657 u. S. 257, Jul. 1657.

ten. Im ersten Abschnitt folgen zuletzt vor Jahresende 1656 die ovalen Bildfelder in der Mitte der Galerie.

Der zweite Abschnitt begann mit der Freskierung der ovalen Bildfelder im Februar 1657, an die sich kurze Zeit später die querrrechteckigen Bildfelder sowie das Fresko auf der Schmalwand im März/April 1657 anschlossen. Die Arbeiten dauerten dort insgesamt bis Juli an. Entsprechend der Ausführung des dekorativen Systems im ersten Galerieeteil, ist auch für den zweiten Abschnitt anzunehmen, dass diese vor den Bildfeldern erfolgt ist. Daher dürfte diese Arbeit direkt im Anschluss an die Fertigstellung des ersten Teiles im Spätherbst 1656 und im beginnenden Frühjahr 1657 durchgeführt worden sein. Die durchgehende Zahlung der sicher am dekorativen System beteiligten Maler (Schor und Grimaldi) legt dies in jedem Fall nahe.

6.5 Zum Verhältnis von Zahlungen und ausgeführter Malerei

Aus den oben angeführten Zahlungen an die Künstler lassen sich auch die verschiedenen Beträge auslesen, die für die einzelnen Bildfelder gezahlt wurden. Sowohl Mola als auch Maratta erhielten für ihr Fresko jeweils 200 Scudi, also den offenbar festgesetzten Preis für ein Bildfeld der Schmalwand. Canini, Cortese, Miel und Murgia erhielten jeweils 215 Scudi. Dieser Betrag könnte also dem Preis für je ein querrrechteckiges Bildfeld entsprechen. Colombo erhielt mit 200 Scudi jedoch 15 Scudi weniger als die anderen Künstler für sein querrrechteckiges Bildfeld. Da zumindest von Canini zweifelsfrei belegt ist, dass er neben dem *Opfer Abrahams* auch die darunterliegenden Ignudi ins Bild setzte, dürfte der Differenzbetrag im Vergleich zu Colombo auf diese Chiaroscuro zurückzuführen sein.

200 Scudi waren folglich die Bezahlung für ein querrrechteckiges Bildfeld³⁶³, die darüberhinausgehenden 15 Scudi beziehen sich bei den oben genannten Malern auf die unter dem Fresko liegenden Ignudi. Fabrizio Chiari müsste nach dieser Rechnung neben seinem eigenen Fresko und den Ignudi an drei weiteren Figurenpaaren oder anderweitig am dekorativen System beteiligt gewesen sein. Ferri, der ebenfalls nur ein querrrechteckiges Bildfeld ausführte, erhielt insgesamt 385 Scudi. Dieser Übertrag belegt eine umfassendere Beteiligung am dekorativen System, die auch durch die von Beginn an erfolgten

³⁶³ Dass sowohl für die Fresken an den Schmalwänden wie für die querrrechteckigen Bildfelder 200 Scudi bezahlt werden, verwundert auf den ersten Blick. Allerdings sind die quadratischen Bildfelder in ihrer Fläche nur etwa 10 % größer. Möglicherweise sind die später an Mola sowie Maratta zusätzlich ausgezahlten 60 Scudi eine Art Kompensation für diesen Unterschied.

Auszahlungen belegt wird. Carlo Cesi, der ausschließlich ein ovales Bildfeld freskierte, wurden insgesamt 35 Scudi ausgezahlt. Da die Fläche eines querrrechteckigen Bildfeldes in etwa 6 mal so groß ist, wie die eines Ovalfeldes, steht diese Summe in einem entsprechenden Verhältnis zur Größe des Bildfeldes.³⁶⁴

Mit diesen Überlegungen lassen sich auch die Zahlungen an die Künstler aufschlüsseln, die weit höhere Beträge als die anderen erhalten haben, sowie den Umfang ihrer Beteiligung am dekorativen System plausibel machen. Lauri malte zwei Ovalfelder, erhielt aber insgesamt 500 Scudi. Bei ihm bleiben also mehr als 400 Scudi, die ohne Zweifel der Freskierung des dekorativen Systems zuzurechnen sind. Baldi erhielt für drei Ovalfelder 440 Scudi, sodass auch hier ein Übertrag von mehr als 300 Scudi bleibt. Ähnlich verhält es sich bei Grimaldi, der ebenfalls zwei Ovalfelder freskierte und insgesamt 909 Scudi erhielt. Hier wäre ein Betrag von deutlich mehr als 800 Scudi anzunehmen, der für die Arbeit am dekorativen System bestimmt war. Schor malt ein querrrechteckiges Bildfeld sowie zwei Ovalfelder und erhält eine Zahlung von 1040 Scudi. Bei ihm beläuft sich der Übertrag also auf etwa 765 Scudi. Ferri erhält 385 Scudi, abzüglich seines querrrechteckigen Bildfeldes inklusive Ignudi bleiben etwa 170 Scudi. Grimaldi und Schor erhielten nach Abzug der Zahlungen für die von ihnen gemalten Bildfelder mit Abstand die höchsten Beträge für die gemalte Architektur, dann folgen Lauri, Baldi und Ferri. Bei diesen vier Künstlern kann also sicher davon ausgegangen werden, dass sie an der Freskierung des dekorativen Systems beteiligt waren.

Laut Dokument ASR 2b wurden an die Maler der Galerie zusammengerechnet 5089 Scudi ausgezahlt, nach Dokument BAV 4 insgesamt 5205 Scudi und nach Cortonas eigenen Aufzeichnungen 5129 Scudi.³⁶⁵ Diese geringen Abweichungen dürften fehlerhaften Abrechnungen geschuldet sind. Die Gesamtsumme entfällt dabei nach den oben ausgeführten Schätzungen mit etwa 1940 Scudi auf die Bildfelder und etwa 3200 Scudi auf das dekorative System.³⁶⁶

BETEILIGUNGEN AM DEKORATIVEN SYSTEM

Aufgrund der starken Restaurierung (Abb. 209) und der im oberen Bereich noch ausstehenden Freilegung kann nicht in jedem Fall eindeutig geklärt werden, wem die einzelnen

³⁶⁴ Ovalfeld (Cesi) = 35 Scudi x 6 = 210 Scudi; bei leichten Abweichungen haben die Ovalfelder eine Größe von ca. 230 (H) x 180 (B) cm und die querrrechteckigen Bildfelder eine Größe von ca. 270/280 (H) x 715/720 cm (vgl. Silvestri 1999, S. 343).

³⁶⁵ Vgl. Dok. BAV 4, S. 349 u. Dok. ASR 4, f. 90v.

³⁶⁶ 8 x 200 Scudi + 10 x 35 Scudi = 1950 Scudi; Mittelwert der drei Gesamtsummen = 5140 Scudi.

Teile des dekorativen Systems zuzuschreiben sind. Dennoch geben die Dokumente ein relativ präzises Bild der Aufteilung der Arbeiten, insbesondere bei den Ignudi. Die besonders hohen Beträge für Grimaldi und Schor, die beide Experten auf dem Gebiet der Dekorationsmalerei waren³⁶⁷, machen deutlich, dass sie große Teile der gemalten Architektur ausgeführt haben müssen, darunter schwerpunktmäßig sicher die anspruchsvollen Säulenstellungen und Landschaftsausblicke. Dies merkt auch Filippo Titi in seinem *Ammaestramento* an.³⁶⁸

Die Zahlungen an Lauri und Baldi, die sich auf etwa die Hälfte der Beträge von Grimaldi und Schor belaufen, könnten sich daher vor allem auf das Rahmensystem der Bildfelder und Türen beziehen. Da hier die beiden Künstler die *pensieri* Cortonas umsetzen, also keinen eigenen Planungsaufwand mehr hatten, scheint auch ein etwas niedriger Betrag für das einzelne Dekorationselement gerechtfertigt. Zu vermuten wäre, dass Lauri und Baldi auch an den Relieffeldern im unteren Registern beteiligt waren. Dies gilt insbesondere auch für Ferri, der zwar einen im Vergleich relativ geringen Zusatzbetrag erhielt, bei dem aber eine Ausführung von Relieffeldern durch entsprechende Zeichnungen (Kat. 19 u. 20) sehr wahrscheinlich ist.

Wie die Dokumente nahelegen, stammen die Ignudi in den meisten Fällen vom Maler des darüberliegenden Bildfeldes. Dabei nehmen die Figuren zum Teil sichtbar kompositorischen Bezug zum Fresko, wie sich bei der Analyse in den entsprechenden Fällen zeigen wird (vgl. Kap. 8). Zu berücksichtigen ist dabei jedoch, dass motivische Übereinstimmungen zwischen Bildfeld und Ignudi nicht zwangsläufig bedeuten müssen, dass beide Malereien von einer Hand stammen. Die Ausführung der Figuren auf Grundlage fremder Zeichnungen ist eine ebenso plausible Option.

Für Schor ist die Ausführung des Ignudopaars unter seinem *Einzug in die Arche* bereits angenommen worden³⁶⁹, ebenso für diejenigen unter Miels Fresko.³⁷⁰ Dies scheint aufgrund der Bezahlungen plausibel, ebenso wie bei Ferri, Cortese und Murgia. Die Ignudi unter Colombos und Ferris Fresko sind auf stilistischer Grundlage und sicher auch wegen Filippo Titis Bemerkung, dass Chiari an den *chiaroscuro* beteiligt gewesen sei³⁷¹, diesem Künstler zugeschrieben worden.³⁷² Dies scheint im

³⁶⁷ Vergleichbare Projekte wären etwa die später ausgeführte Sala della Primavera in Frascati für den Bologneser oder die Arbeit in der Galerie Urbans VIII. für Schor.

³⁶⁸ Vgl. Titi, *Ammaestramento utile*, S. 279.

³⁶⁹ Vgl. Negro 2008, S. 59.

³⁷⁰ Vgl. Negro 2017, S. 322.

³⁷¹ Vgl. Titi, *Ammaestramento*, S. 279.

Falle Ferris nicht zwingend zutreffen zu müssen, denn aufgrund seiner Bezahlung hätte er die Ignudi unter seinem Bildfeld durchaus selbst ausführen können. Bei Colombo hingegen lässt sich auch dokumentarisch bestätigen, dass er die Ignudi unter seinem Bildfeld nicht gemalt hat. Chiari führte sein Bildfeld und die darunterliegenden Ignudi schon im September 1656 aus, allerdings werden seine Zahlungen über den gesamten zweiten Abschnitt bis zum Ende der Arbeiten fortgeführt. Insofern ist es durchaus denkbar, dass er die Ignudi zu den im Frühjahr 1657 entstandenen Bildfeldern von Colombo und Ferri malte.

Auch die Medaillons an den Schmalseiten der Galerie dürften von den beiden erfahrenen Spezialisten Grimaldi und Schor stammen. Grimaldi sind dabei die Vedute von S. Maria della Pace sowie die begleitenden Putten zugeschrieben worden, mit dem Verweis auf die Darstellung vergleichbarer Figuren in einem von ihm zusammen mit Agostino Tassi umgesetzten Fries in der Sala delle Marine im Palazzo Pamphilj an Piazza Navona.³⁷³ In der Tat lassen sich etwa auch in den Planungen für die Decke der Galerie des Palazzo Peretti und in der ausgeführten Malerei selbst eine Vielzahl solcher, an Rundfelder angelehnter Putten finden (Abb. 210)³⁷⁴. Allerdings handelt es sich hier keinesfalls um ein Spezifikum von Grimaldis Dekorationsystemen, sondern ein lang tradiertes, fast omnipräsentes Element gemalter Decken- und Wandgliederungen des Cinque- und Seicento. Gleichzeitig kann wohl kein Zweifel daran bestehen, dass auch das dekorative System der Schmalseiten von Cortona mit Entwürfen vorbereitet und inhaltlich mit dem Auftraggeber abgesprochen wurde. Auch in diesem Fall dürften die Künstler also keine eigene *invenzione* umgesetzt haben, die Rückschlüsse auf den Urheber zulassen würde. Gleichwohl ist die Plausibilität hoch, die beiden Protagonisten des dekorativen Systems auch mit der Ausführung dieser Darstellungen an den Schmalwänden in Verbindung zu bringen.

³⁷² Vgl. Negro 2017, S. 326 u. 328.

³⁷³ Vgl. Batorska 2011, S. 76.

³⁷⁴ Vgl. Giovanni Francesco Grimaldi, Entwurf für die Decke des Palazzo Peretti in Rom, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. AT 10.84.

6.6 Giovanni Francesco Grimaldis Rolle im Galerieprojekt

Ein Dokument, das sich in der Universitätsbibliothek von Bologna erhalten hat, listet „per la galeria di montecavallo – 915 [Scudi, Verf.]“³⁷⁵ als Zahlung an Giovanni Francesco Grimaldi (Abb. 211).³⁷⁶ Das Dokument ist zusammengebunden mit verschiedenen Viten bolognesischer Künstler³⁷⁷, unter anderem auch mit verschiedenen Lebensbeschreibungen Grimaldis. Das Blatt, auf dem sich der Eintrag zur Galerie findet, ist jedoch nicht Teil dieser Beschreibungen und stammt aus einem anderem Zusammenhang.³⁷⁸ Es könnte aus einem Rechnungsbuch des Künstlers entnommen und eigenhändig von Grimaldi verfasst worden sein.³⁷⁹ Der Grund für die Anfügung des Blattes an die Viten Grimaldis liegt darin, dass sich hier Einträge für einen großen Teil seiner Projekte sowie seine Auftraggeber finden. Allerdings soll bei der Berücksichtigung dieser Quelle die Frage der Eigenhändigkeit außen vorgelassen werden.³⁸⁰

Die Interpretation des Eintrages erschweren Datumsangaben, die sich auf dem Recto („novembre 1651 ritorno di Francia“) und dem Verso („25 Maggio 1655“) oberhalb der gelisteten Aufträge finden. Zumindest erstere Angabe meint offenbar nicht die Datierung der unter ihm stehenden Aufträge Grimaldis, sondern nennt lediglich den Zeitpunkt seiner Rückkehr aus Frankreich, auf die die dann benannten Projekte folgten. Das zweite Datum könnte eine vergleichbare Zäsur bezeichnen, die etwa mit dem Pontifikatsbeginn Alexanders VII. in Verbindung zu bringen wäre. Jedenfalls stehen die darunter gelisteten Projekte und Zahlungen mit diesem Datum in keinem direkten Zusammenhang.

Ein Eintrag nennt „un mandato di N.S. Alessandro VII – 24 [Scudi, Verf.]“. Dieser Auftrag lässt sich in den Rechnungsbüchern der Apostolischen Kammer im August

³⁷⁵ Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 245, f. 166r/v, hier 166v.

³⁷⁶ Vgl. auch Wibiral 1960, S. 156, Anm. 149 (ohne Nennung des Betrags).

³⁷⁷ „Raccolta di vite de' pittori, elogi della pittura, architettura e scoltura ritratti di pittori per le vite de' pittori da farsi, copia delle pitture antiche di Bologna, che mostrano lo stato barbaro nel quale le tre arti erano, e fragmenti vari per compondere un trattato della scuola di Bologna.“ (zit. n. Matteucci/Ariuli 2002, S. 283).

³⁷⁸ Ebenso wie die von Duc Gaston d'Orleans unterzeichnete *Breve*, die Grimaldi am 4. September 1649 auf seiner Reise nach Frankreich aufgrund seiner „grand reputation qu'il s'est acquise dans son art“ zum „Peintre servant de sa Maison“ ernennt (zit. n. Matteucci/Ariuli 2002, 46, Abb. 32).

³⁷⁹ Dies vermuten Frati 1912 u. Wibiral 1960; Matteucci/Ariuli 2002 lassen diese Frage offen, verwenden aber die Einträge wie Autographe.

³⁸⁰ Denkbar wäre auch, dass es sich hier um eine Kompilation von Einträgen aus einer anderen Quelle handelt, die aufgrund ihres Quellenwertes hinsichtlich der Aufträge und Auftraggeber erstellt wurde.

bzw. September 1655 als Lohn für drei Gemälde nachweisen.³⁸¹ Ob es sich bei dem genannten Eintrag zur Galerie ebenfalls um ein *mandato*, also einen in der Zukunft liegenden Auftrag handelt, ist aus dem Dokument nicht zu ermitteln. Eine Zahlung von 915 Scudi lässt sich jedenfalls analog zu dem anderen päpstlichen Auftrag in den entsprechenden Dokumenten der Apostolischen Kammer im Jahr 1655 nicht finden. Erst im Juni 1656 erhält Grimaldi einen Betrag von 200 Scudi ausgezahlt, früher als alle anderen an der Galerie beteiligten Künstler. Am Ende der Arbeiten wurden ihm insgesamt 909 Scudi ausgezahlt.³⁸² Dieser Betrag deckt sich ungefähr mit den oben genannten 915 Scudi des Bologneser Dokuments. Es ist daher (unter Einbeziehung des auf dem Dokument genannten Datums) vermutet worden, dass es sich bei dem Eintrag um einen Kostenvoranschlag für Grimaldis Arbeiten in der Galerie handeln müsse.³⁸³

Tatsächlich sprechen die in etwa deckungsgleichen Beträge für diese Vermutung. Dies würde allerdings auch bedeuten, dass Grimaldi zum Zeitpunkt des Eintrags seine Aufwendungen für die Galerie hätte präzise berechnen können. Unter dieser Prämisse und unter Akzeptanz des angegebenen Datums wäre anzunehmen, dass bereits zu diesem Zeitpunkt umfassende Planungen für die Galerie bestanden haben müssten.³⁸⁴

Aus genannten Gründen ist es aber wahrscheinlicher, dass die angegebene Datierung als *terminus post quem* gelesen werden muss, auf die alle verzeichneten Aufträge folgten. Diese Vermutung wird auch durch einen Eintrag zur Cappella dell’Immacolata Concezione im Dom von Tivoli unterstützt, in der Grimaldi von 1656 bis 1658 direkt im Anschluss an die Galerie tätig war.³⁸⁵ Es spricht also nichts dagegen, den Betrag von 915 Scudi als Kostenvoranschlag für die Arbeiten in der Galerie anzusprechen, der mit 909

³⁸¹ Vgl. Dok. ASR 1a, f. 87v, 20. Sep. 1655; Dok. 2a, S. 44, Aug. 1655: „[...] scudi 24 sono per tre quadretti fatti per servizio di Nostro Signore dipinti sopra Carta pecora rappresentano una la sepoltura di Cestio con sua cornice di ebano et velino un altro rappresenta la Rotonda con la Veduta di S. Ignazio et della Minerva et l'altro rappresenta un paesino fatto dello sopradetto et dati alla Sua Santità.“; Dok. ASV 1, S. 60, 30. Aug. 1655.

In diesen Auftrag war der *Antiquario* und päpstliche *Comissario delle Antichità* Leonardo Agostini eingebunden. Der Vorgänger Giovanni Pietro Belloris in diesem Amt wird während des Pontifikats Alexanders VII. mehrfach als Ankäufer für den Papst tätig, erwirbt unter anderem auch antike Medaillen für dessen Sammlung (Dok. ASR 3a, S. 555, 12. Aug. 1658 u. Dok. ASR 3r, o. S., Sep. 1658 u. Jan. 1658) und ist auch in die Restaurierung bzw. Wiederaufrichtung antiker Statuen im Garten des Quirinals involviert (Vgl. Dok. ASV 1, S. 143, 25. Jul. 1656). Offenbar fielen auch die künstlerischen Aufnahmen antiker Bauwerke durch Grimaldi in den Aufgabenbereich des Antikenkenners Agostini.

³⁸² Vgl. Dok. ASR 2b, S. 256, 31. Jul. 1656; ebenso Dok. ASR, 1c, f. 144r, 11. Aug. 1657.

³⁸³ Matteucci/Ariuli 2002, S. 32: „Questa cifra senza dubbio costituiva un preventivo [...].“

³⁸⁴ So wie es Matteucci/Ariuli 2002, S. 135 auffassen: „[...] il 25 maggio dello stesso anno il Grimaldi annotava in una lista di saldi [...].“

³⁸⁵ Vgl. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 245, f. 166v: „per la cappella di Tivoli – 600“; zur Kapelle im Dom von Tivoli siehe Batorska 2011, S. 183-185.

Scudi leicht unterschritten wurde. Eine so präzise Ermittlung des Arbeitsentgeltes dürfte allerdings erst kurz vor Beginn der Arbeiten sowie der ersten Zahlung an ihn im Juni 1656 anzunehmen sein.

6.7 Ausführung der Arbeiten an der Decke durch Mariani

Mehrere Dokumente belegen, dass auch die Decke der Galerie 1656 im Zuge der Arbeiten am Quirinalspalast künstlerisch ausgestaltet wurde. Diese hat sich aufgrund der späteren Umstrukturierung des Galerieraumes nicht erhalten. Mit diesem Projekt wurde Giovanni Maria Mariani (um 1600-ca. 1672) beauftragt, der seine Arbeiten spätestens am 4. August 1656 fertiggestellt hatte.³⁸⁶ Bemerkenswert ist, dass der Einsatz Marianis, im Gegensatz zur übrigen Ausstattung der Galerie, nicht von Pietro da Cortona im Dokument abgezeichnet und damit auch verantwortet wurde, sondern von Gian Lorenzo Bernini.³⁸⁷ Aufgrund seiner bisher geringen Bekanntheit sollen zunächst kurz das künstlerische Profil Marianis nachgezeichnet sowie seine Beziehung zum päpstlichen Auftraggeber ermittelt werden.

DAS KÜNSTLERISCHE PROFIL MARIANIS

Zeitlicher Schwerpunkt von Marianis Arbeiten sind die 1650er und 1660er Jahre in Rom.³⁸⁸ Zum ersten Mal ist er dort (soweit bisher bekannt) 1624 bei einer Sitzung der Accademia di San Luca verzeichnet³⁸⁹ und findet sich bis 1672 in deren Akten.³⁹⁰ Auch als Mitglied der Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta (Accademia die Virtuosi al Pantheon) ist er belegt.³⁹¹

Im Juli 1640 wird Mariani zusammen mit weiteren römischen Künstlern und Kunsthandwerkern von Jules Mazarin nach Paris an den Hof Kardinal Richelieus empfohlen,

³⁸⁶ Vgl. Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656; Dok. ASR 3f, f. 157/S. 342, 28. Aug. 1656/1. Sep. 1656; Dok. ASR 2b, S. 21, 28. Aug. 1656; Dok. ASR 1b, f. 151r, 7. Sep. 1656: hier wird der Name fälschlicherweise „Macconi“ geschrieben.

³⁸⁷ Vgl. Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656: „[...] di ordine del Signore Cavalier Bernini Architetto di Nostro Signore [...]“

³⁸⁸ Grundlegend zur Biographie und Werk Leoncini 2008, S. 58f., insb. auch Fn. 60 mit Literatur.

³⁸⁹ Vgl. ASR, TNC, uff. 15, 1624, pt. 2, vol. 100, fol. 265v, vgl. The History of the Accademia di San Luca, c. 1590–1635: Documents from the Archivio di Stato di Roma; online-Ressource des CASVA, Washington, <https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516240512.html> (zul. aufgerufen 23. 02. 2018); vgl. auch Rice 2018, S. 233.

³⁹⁰ Vgl. Leoncini 2008, S. 58; in der Phase seiner starken Involvierung in die Arbeiten in den beiden päpstlichen Palästen im Vatikan und in Quirinal ist Mariani vom 17. Mai 1655 bis 2. April 1656 in keiner Sitzung der Accademia als anwesend registriert (vgl. Leoncini 2008, S. 58).

³⁹¹ Vgl. Cola 2012, S. 263.

um dort für 1641 geplante Karnevalsfeierlichkeiten mit ephemeren Architekturen auszustatten.³⁹² Bemerkenswert ist, dass als Ersatzmann für Mariani von Mazarins Agent in Rom, Elpidio Benedetti, Giovanni Francesco Grimaldi vorgeschlagen wurde.³⁹³ Allerdings blieb es bei Mariani und Grimaldi verbrachte erst 1649 zusammen mit Giovanni Francesco Romanelli einen Aufenthalt in Paris am Hof Mazarins.

Tatsächlich hatten Mariani und Grimaldi schon für die Kulissen der von Giulio Rospigliosi verfassten Opern *San Bonifacio* (1638) und *Chi soffre spera* (1639) zusammengearbeitet, die im Theater am Palazzo Barberini aufgeführt wurden.³⁹⁴ Eine Bekanntschaft der beiden Künstler ist also ohne Zweifel anzunehmen. Die enge Verbindung von Mariani und Grimaldi wird ferner durch einen Eintrag im bereits behandelten Dokument deutlich, in dem der Bologneser vermerkt, dass Mariani ihm neun Scudi, wahrscheinlich als Rest der Abrechnung eines gemeinsamen Auftrages, zu zahlen hatte.³⁹⁵

Auch außerhalb Roms war Mariani tätig, so 1652 als Quadraturmaler im Palazzo Balbi in Genua.³⁹⁶ Zusammen mit Domenico Rainaldi war er für die Umsetzung von Quarantore-Dekorationen in Il Gesù in Rom in den Jahren 1650³⁹⁷, 1652³⁹⁸ sowie nochmals allein 1654³⁹⁹ zuständig. In der eigens gedruckten Beschreibung des *Apparato delle Solenni Quarantore Celebrate nel Giesù di Roma l'anno del Giubileo 1650*⁴⁰⁰ werden sein Können als Architekturmaler sowie sein Aufenthalt in Frankreich hervorgehoben.⁴⁰¹ Aus beiden Faktoren speiste sich seine Reputation in der römischen Kunstwelt. 1654 war er nochmals, jetzt wiederum zusammen mit Grimaldi, an einer Quarantore-Dekoration im Collegio Romano beteiligt.⁴⁰² 1656 arbeiteten beide für die Bühnenbilder

³⁹² Vgl. Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

³⁹³ Vgl. Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

³⁹⁴ Vgl. Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

³⁹⁵ Vgl. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 234, f. 166r; vgl. Matteucci/Ariuli 2002, S. 289 u. Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

³⁹⁶ Vgl. Leoncini 2008, S. 59.

³⁹⁷ Vgl. Cola 2012, S. 262; bei Weil 1974, S. 244, Nr. 6 wird für das Jahr 1650 nur Carlo Rainaldi genannt.

³⁹⁸ Vgl. Weil 1974, S. 244, Nr. 7.

³⁹⁹ Vgl. Weil 1974, S. 244, Nr. 9.

⁴⁰⁰ Ausgabe Rom 1650.

⁴⁰¹ Anonym, *Apparato delle Solenni Quarantore Celebrate nel Giesù di Roma l'anno del Giubileo 1650*, Rom 1650, S. 8: „Le scene e le prospettive si pregiarono d'esser fatte dalla mano del Signor Giovanni Maria Mariani, avvezza in simil'arte à colorire stupori, e perciò bramata sin dalla Francia in occasione di solenissime messe, e chiamativi dall'Eminentissimo Cardinale di Richegliù.[.]“ (zit. n. Cola 2012, S. 269, Fn. 43).

⁴⁰² Vgl. Cola 2012, S. 263; Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

der Rospigliosi-Oper *Le Armi e gli Armori* nochmals zusammen.⁴⁰³ Arbeiten an kirchlichen Festdekorationen setzten sich auch in den 1660er Jahren fort.⁴⁰⁴

Alexander VII. dürfte bereits vor dem Beginn seines Pontifikats mit der Kunst Marianis in Kontakt gekommen sein, sowohl in direkter Begegnung mit dessen Werken wie auch über Marianis Mäzen Giulio Rospigliosi, mit dem Chigi befreundet war und den er zu seinem Staatssekretär ernannt hatte. Ohne Zweifel wirkten sich die Arbeiten in der Residenz seines prominentesten Auftraggebers auch auf die künstlerische Karriere Marianis aus. Es verwundert zumindest nicht, dass er über die 1650er Jahre hinaus zu einem der gefragtesten Ausstattungskünstler in Rom avancierte.

Charakteristisch und ebenso aufschlussreich für die Rolle Marianis in der Galerie ist seine Arbeit an der Decke von S. Pietro Apostolo in Sambuci nahe Tivoli, die noch heute erhalten ist (Abb. 212). Sambuci ist der Stammsitz der Familie Astalli, aus der Camillo Astalli (1611-1663) stammte, der ab 1653 Kardinal und ab 1661 Camerlengo des Heiligen Kollegiums sowie Protektor des Königsreichs Neapel war.⁴⁰⁵ Der Vertrag über diese Arbeit wurde am 16. August 1660 geschlossen⁴⁰⁶, Rechnungsdokumente belegen eine Ausführung der Arbeiten in den Jahren 1662 und 1663.⁴⁰⁷ Er führte dort Malereien „di chiaro e scuro a prospettive colorite con fondi d'oro“⁴⁰⁸ aus. Das in die Decke eingelassene *quadro riportato* mit der *Verherrlichung des Hl. Petrus* (Abb. 213) malte Giovanni Angelo Canini⁴⁰⁹, mit dem Mariani spätestens seit der Arbeit im Quirinalspalast bekannt gewesen sein dürfte. In der Gestaltung der Decke greifen Leinwandbild und Quadraturmalerei ineinander und sind ohne Zweifel in einem Zug konzipiert worden. Diesen Befund bestätigen auch die Zeichnungen Caninis, die jeweils schon die Rahmung des *quadro riportato* so vorführen, wie sie auch tatsächlich ausgeführt wurde.⁴¹⁰

1665 wirkte Mariani nochmals prominent an der Ausstattung der Sala della Giustizia in der Bibliothek des Collegio Innocenziano an S. Agnese in Agone mit, wo er die ge-

⁴⁰³ Vgl. Leoncini 2008, S. 63, Fn. 67.

⁴⁰⁴ Vgl. Weil 1974, S. 245.

⁴⁰⁵ Vgl. DBI, s. v. Astalli, Camillo.

⁴⁰⁶ Vgl. Vai 2015, S. 13.

⁴⁰⁷ Cola 1998, S. 65, Fn. 83 nennt ein Dokument, das in der Sakristei der Kirche verwahrt wird und sowohl Canini als auch Mariani nennt und die Zahlungen für die Arbeiten auf die Jahre 1662 u. 1663 datiert.

⁴⁰⁸ Zit. n. Vai 2015, S. 13, Fn. 27; das Dokument findet sich in Rom, Archivio Storico Capitolino, Archivio Savorgnan di Brazzà, fondo Piccolomini, corda 350.

⁴⁰⁹ Vgl. Vai 2015, S. 13, Fn. 27; dazu zuerst Turner 1978, der auch mehrere Zeichnungen Caninis überzeugend mit dem ausgeführten Gemälde in Verbindung bringt; siehe dazu auch Cola 1998.

⁴¹⁰ Vgl. Turner 1978, Abb. 32, 34 u. 35.

malte Architektur verantwortete, die die Bildfelder innerhalb des Gewölbes einrahmt.⁴¹¹ Ab 1661 bis in die 1670er Jahre ist Mariani als Maler bei der Ausstattung des Palazzo Valentini nachweisbar sowie von 1668 bis 1671 im Palazzo Colonna.⁴¹² Die Vergolderarbeiten im Palazzo Valentini führte Marc Antonio Inverni aus⁴¹³, der in gleicher Funktion auch an der Ausstattung der Galerie im Quirinal beteiligt war.⁴¹⁴ Marianis Sterbedatum ist nicht bekannt, allerdings wird er in einer 1691 erschienenen Predigt Ruggiero Caetanos mit Bezug auf das Heilige Jahr 1675 und die dort errichteten ephemeren Festarchitekturen in den Kirchen als „eccelente professore de l'Architettura“⁴¹⁵ genannt. Mariani war also mindestens bis zu diesem Jahr aktiv als Künstler tätig.

MARIANIS TÄTIGKEIT IM AUFTRAG ALEXANDERS VII.

Schon im März 1656 hatte Mariani eine Zahlung von 300 Scudi für Malereien an Decken im Quirinalspalast erhalten.⁴¹⁶ Da diese Arbeiten nicht genauer bestimmt sind, dürften sie neben der Galerie wahrscheinlich auch Räume im unter Gregor XIII. errichteten Palastteil betreffen, in denen zum gleichen Zeitpunkt Gerüste für Malerarbeiten abgerechnet wurden.⁴¹⁷ In einer weiteren Zahlung wird er am 24. Juni 1656 für „diverse pitture, et altri lavori fatti nel Palazzo del Monte Cavallo“⁴¹⁸ mit insgesamt 1156,5 Scudi entlohnt. Darunter fallen Malereien an Fensterlaibungen sowie in einer neu errichteten Voliere im Quirinalgarten.⁴¹⁹ Ferner war er offenbar auch für Restaurierungs- oder Instandsetzungsarbeiten in verschiedenen Bereichen des Palastes zuständig.⁴²⁰

Mariani wurde von Alexander VII. ebenfalls im Apostolischen Palast im Vatikan beschäftigt, wo er etwa im gleichen Zeitraum für Malereien bezahlt wird.⁴²¹ Vor dem 30.

⁴¹¹ Vgl. Gigli/Marchetti/Simonetta 2004, S. 333.

⁴¹² Vgl. Cola 2012a, S. 122-124.

⁴¹³ Vgl. Cola 2012a, S. 124.

⁴¹⁴ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1r, 16. Jun. 1657; siehe auch Cola 2012a, S. 124: Inverni ist schon 1648/1649 bei den Arbeiten zum Vierströmebrunnen belegt und führt nach seiner Tätigkeit in den Apostolischen Palästen 1662/1663 auch Arbeiten in der Peterskirche sowie bei den Projekten Alexanders VII. in Castelgandolfo aus.

⁴¹⁵ Zit. n. Curzetti 2010, S. 250.

⁴¹⁶ Vgl. Dok. ASV 1, S. 106, 27. Mrz. 1656 (Mariani erhält nach diesem Dokument, S. 111, am 11. April 1656 nochmals 300 Scudi für „Pitture fatte e che va facendo“); Dok. ASR 1b, S. 74, 29. Apr. 1656 (in diesem Dokument sind die 300 Scudi nur einmal aufgeführt).

⁴¹⁷ Vgl. Dok. ASR 3h.

⁴¹⁸ Dok. ASV 1, S. 143, 24. Jul. 1656: es handelt sich wiederum um eine Restzahlung von 556,5 Scudi, die sich mit je 300 Scudi im März und April zum Gesamtbetrag summieren.

⁴¹⁹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 213, 2. Jun. 1657.

⁴²⁰ Vgl. Dok. ASR 1c, S. 90r(90re), 4. Jun. 1657.

⁴²¹ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 163, 9. Mrz. 1657; Dok. ASR 1c, f. 39v(40li), 20. Mrz. 1657; Dok. ASR 2b, S. 295, 23. Sep. 1657; Dok. ASR 1c, f. 184(184re), 1. Okt. 1657.

Dezember 1656 stattete er dort die „camera segreta del Nostro Signore“ mit „rabeschi“ (Arabesken/Grotesken) aus.⁴²² Bereits im August 1655 hatte Mariani eine Malerei aus dem päpstlichen *appartamento* im Vatikan kopiert, die die Madonna mit dem Christuskind und das Bildnis Papst Alexanders VI. zeigte.⁴²³

Im Juni 1657 ist er im Quirinal nochmals mit der Dekoration von Fensterlaibungen belegt, die sich aber räumlich nicht lokalisieren lassen.⁴²⁴ Mariani wird ferner in weitere Projekte außerhalb der Apostolischen Paläste eingebunden, so etwa die Umgestaltung von Santa Maria del Popolo, für die er im Juli, August und November 1657 sowie im Januar 1658 Zahlungen erhält⁴²⁵, unter anderem für *chiaroscuro*-Malereien.⁴²⁶

6.8 Zur Gestalt der Decke

Anzunehmen ist, dass in der Galerie seit ihrer Einrichtung eine kassettierte hölzerne Decke vorhanden war. In entsprechenden Rechnungsbüchern der Apostolischen Kammer finden sich keine Hinweise auf eine Erneuerung der Decke, etwa durch die Rechnung eines Schreiners, kurz vor oder am Beginn des Pontifikats Alexanders VII.⁴²⁷ Insofern ist lediglich von einer Erweiterung oder Ergänzung der bestehenden Decke durch Mariani auszugehen.

DOKUMENTARISCHE HINWEISE ZUR DECKE

Über die ausgeführten Maßnahmen gibt ein bereits genannter Zahlungsbeleg vom 4. August 1656 Auskunft⁴²⁸: Für den von ihm zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Teil der Decke von $148 \frac{2}{3} \times 30 \frac{1}{3}$ Palmi (ca. 33,2 x 6,8 m) erhält er 270.60 Scudi ausgezahlt. Dies entspricht in der Länge etwas weniger als der Hälfte der Galerie sowie fast ihrer gesamten Breite.⁴²⁹ Hieraus wird offensichtlich, dass nicht nur die Ausmalung an den Wänden, sondern auch die Gestaltung der Decke in zwei Abschnitten erfolgte, die sich ebenfalls an der mittig in die Galerie eingesetzten Zwischenwand orientierte.

⁴²² Vgl. Dok. ASR 2b, S. 104, 30. Dez. 1656.

⁴²³ Vgl. Dok. ASR 1a, f. 76r, 22. Aug. 1655; hierbei handelt es sich offenbar um eine Kopie einer zum großen Teil heute verlorenen Wandmalerei von Pinturicchio, wie sie auch in einer weiteren Kopie von Pietro Falchetti von 1612 überliefert ist (vgl. Ausst. Kat. Rom 2017, S. 103, Abb. 1).

⁴²⁴ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 213, 2. Jun. 1657.

⁴²⁵ Dok. BAV 4, S. 386-387, 17. Jul. 1657-22. Jan. 1658.

⁴²⁶ Vgl. Dok. BAV 4, S. 386, 23./26. Jun. 1657.

⁴²⁷ Geprüft wurde dazu ASR, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, b. 117-122.

⁴²⁸ Vgl. Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656.

⁴²⁹ Vgl. Colalucci 2011, S. 286: 67,3 x 7,5 m.

Aus dem Vergleich der Raummaße mit den Abmessungen der Decke im Dokument wird deutlich, dass zwischen der von Mariani ausgestatteten Fläche und den Langwänden ein Abstand von jeweils 35 cm blieb, der nicht in die Berechnung eingeflossen ist.⁴³⁰ Setzt man diesen Abstand (etwa an einen umlaufenden Balken denkend) ebenfalls an den Schmalwänden an, dann hätte dieser Teil der Decke eine Gesamtlänge von ca. 33,55 m gehabt. Die Fläche des von Mariani in diesem Dokument bearbeiteten Deckenbereichs entsprach insgesamt 45,1 Quadrat-*canne*, die er mit je 6 Scudi zur Summe von 270.6 Scudi berechnete.⁴³¹

Seiner Abrechnung zufolge hatte der andere Teil der Decke ebenfalls eine Breite von 6,8 m ($30 \frac{1}{3}$ Palmi), aber eine minimal größere Länge von 33,4 m (nur Decke), die sich mit dem umlaufenden Abstand (0,35 m) auf 33,75 m ergänzt hätte. Zusammen entsprechen die beiden Deckenteile (inklusive des umlaufenden Abstands) dann exakt den 67,3 m Gesamtlänge der Galerie. Die gesamte von Mariani ausgestaltete Decke hatte insgesamt die Maße von 66,8 x 6,8 m, erstreckte sich also über knapp 454 Quadratmeter.⁴³²

Da die Trennwand schon im April 1656 in der Galerie bis auf Höhe der Decke eingezogen war, dürfte auch er in zwei Etappen, erst auf der einen, dann auf der anderen Seite dieser Wand gearbeitet haben. Ihre Position ist durch Marianis Angaben genauer zu ermitteln: Sie befand sich (entsprechend zu den von ihm ausgeführten Teilbereichen der Decke) ca. 33,9 m von der einen bzw. 33,6 m von der anderen Schmalwand entfernt.

Insgesamt erhält Mariani für seine Arbeiten im Quirinal eine Summe von 1156.5 Scudi,⁴³³ in der auch der Betrag für die gesamte Decke enthalten sein muss. Auf diese dürften etwa 600 Scudi entfallen sein. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich bei den im März 1656 an ihn ausgezahlten 300 Scudi für „soffitte“⁴³⁴ um die Bezahlung für den ersten Teil seiner Arbeit in der Galerie handelte. Die übrigen ca. 500 Scudi der Ge-

⁴³⁰ Breite der Decke 6,8 m, Breite des Raumes 7,5 m (vgl. Colalucci 2011, S. 286), Rest 70 cm, entspricht 35 cm auf jeder Langseite.

⁴³¹ Vgl. Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656: Die an diesem Datum erhaltenen 189.42 Scudi waren eine Restzahlung eines Gesamtbetrags von 270.60 Scudi, 81.18 Scudi waren ihm bereits vorher für diese Arbeit ausgezahlt worden; der Betrag von 189 Scudi findet sich nochmals in einer Rechnung in Dok. ASR 3f, f. 157/S. 342, 28. Aug./1. Sep. 1656 für „[...] Pitture fatte nella soffitta della Galleria di Monte Cavallo [...]“ sowie in Dok. ASR 2b, S. 21, 28. Aug. 1656.

⁴³² Bei einer Grundfläche des Galerieraumes von knapp 506 Quadratmetern.

⁴³³ Vgl. Dok. ASV 1, S. 143, 24. Jul. 1656; in diesem Dokument ist sicher auch schon der Betrag von 300 Scudi enthalten, der in Dok. ASR 3f erst am 4. August 1656 ausgezahlt wird.

⁴³⁴ Dok. ASV 1, S. 106, 27. Mrz. 1656; Dok. ASR 1b, S. 74, 29. Apr. 1656.

samtsumme waren demnach für die anderen von ihm im Quirinal ausgeführten Arbeiten bestimmt.

Aus dem Dokument geht hervor, dass die Decke durch „rilievi e cornicioni“⁴³⁵ strukturiert war, was eindeutig auf eine Kassettierung hinweist. Die im Dokument genannten Materialien, die ihm vielleicht aus der Fabbrica des Quirinals zur Verfügung gestellt wurden, machen eine Rekonstruktion seiner Arbeit möglich: Dabei wurde auf die Decke zunächst ein Gemisch aus *colla*, also einem Leimklebstoff, und *gesso d'oro*⁴³⁶ als Grundierung zur Vorbereitung des Holzgrunds aufgetragen. Offenbar wurde diese Schicht dann, sicher in einem ornamentalen Muster, eingeritzt. Darüber legte Mariani eine Schicht eines Bleiweißpigments (*biacca* oder *bianca di Venezia*), die anschließend poliert wurde.

Offenbar beziehen sich diese Maßnahmen Marianis vor allem auf die Kassetten der Decke.⁴³⁷ Die Endabrechnung für ihn vom 28. August 1656 nennt diese Maßnahmen „[...] pitture fatte nella Galleria di Monte Cavallo [...]“⁴³⁸ Wenngleich *pitture* Malereien zu meinen scheint, wird durch die übereinstimmenden Abrechnungsbeträge deutlich, dass sich diese Formulierung nur auf die oben beschriebenen Maßnahmen bezieht.

Allerdings berichtet Titi 1686 in seinem *Ammaestramento*, dass die Decke der Galerie vergoldet gewesen sei.⁴³⁹ Tatsächlich ist auch in mehreren Dokumenten die Tätigkeit der Vergolder Castelli und Inverni in der Galerie belegt. Allerdings scheint der Abrechnungszeitpunkt ihrer Arbeiten Ende September/Anfang Oktober 1657 nicht unbedingt dafür zu sprechen, dass sich ihre Maßnahmen auf die Decke der Galerie beziehen, die zu diesem Zeitpunkt schon seit über einem Jahr fertiggestellt war. Bereits im Juni 1657 hatten die beiden Vergolder Zahlungen für Arbeiten erhalten, die sich jedoch auf die

⁴³⁵ In Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656 steht der Plural „tutti i rilievi e cornicione“.

⁴³⁶ In Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656 steht: „stuccato con tre mano di Gesso da oro“, wobei „stuccare“ wahrscheinlich nicht stückieren im Sinne des Anlegens einer erhabenen Struktur bedeutet, sondern die Bereitung eines Malgrundes meint. Zur hier vorgeschlagenen Verwendung des Begriffs „stuccare/stucco“ siehe s. v. im *Glossario dell'Edilizia Romana tra Rinascimento e Barocco*. „Gesso da oro“ bezeichnet einen *gesso*, der durch Anteile von Pulver aus gebranntem Alabaster angereichert wird und oftmals in Volterra hergestellt wurde, sodass der „gesso da oro“ daher bisweilen auch „gesso di Volterra“ genannt wird. Das dem *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Ausgabe Venedig 1804 angefügte, von Filippo Baldinucci stammende *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, S. 31 definiert wie folgt: „GESSO da oro. Una sorta di gesso sottilissimo e delicato, fatto d'Alabastro cotto; e chiamasi anche gesso di Volterra, perchè quivi se ne fa in abbondanza. Serve per dorare, e dipingere, stendendolo prima sopra la tavola, o altra superficie, che dovrà esser dorata i dipinta; dipiù asciutto che sia, va stropiccato con pelle di pesce, o pomice, finchè si riduca interamente pultio e liscio. La sua tempera per lo più è colla di limbellucci.“

⁴³⁷ In Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656 heißt es: „[...] aver Brunito tutti li rilievi e Cornicione di detta soffitta [...]“.

⁴³⁸ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 21, 28. Aug. 1656, bezahlt wird identisch mit Dok. ASR 3f, o. S., 4. Aug. 1656 189 Scudi.

⁴³⁹ Titi, *Ammaestramento utile*, S. 276: „[...] una vaga, e gran Galleria con suo soffitto dorato [...]“.

Verzierung der Fensterläden in der Galerie beziehen lassen.⁴⁴⁰ Die dort beschriebenen Arbeiten decken sich mit Marianis Vorgehen an der Decke der Galerie und auch hier findet sich kein klarer Hinweis auf eine Vergoldung. Wie plausibel Titis Aussage vor diesem Hintergrund ist, muss bis zu einem gewissen Grad offenbleiben. Es erscheint aber eher unwahrscheinlich, dass es eine (großflächige) Vergoldung der Decke gegeben hat.⁴⁴¹ Eine partielle Vergoldung einzelner Elemente ist hingegen, auch wenn diese aus den Dokumenten nicht explizit hervorgeht, durchaus denkbar.

Aus den besprochenen Dokumenten zur Decke sollen im Folgenden einige Rückschlüsse auf die Chronologie der Ausstattung gezogen werden: Mariani führte seine Arbeiten in zwei Etappen im Frühjahr (Rechnung April) und Sommer (Rechnung August) 1656 aus. Wahrscheinlich waren seine Arbeiten aber bereits vorher abgeschlossen, so dass sich die Freskierung der Wände der Galerie direkt anschloss oder sich gegebenenfalls sogar kurzzeitig mit der Arbeit an der Decke überschneidet. Mariani führte zuerst den zum *appartamento d'inverno* gelegenen Teil der Decke aus, in einem zweiten Schritt den Teil zur Cappella Paolina. So konnte – analog zu den folgenden Arbeiten an den Wänden – der erste Teil der Galerie bereits genutzt werden, während im anderen gearbeitet wurde.

Es verwundert zunächst, dass diese Arbeiten „di ordine de Signore Cavalier Bernini“ erfolgten und nicht wie bei den Beteiligten an der malerischen Ausstattung von Pietro da Cortona gegengezeichnet wurden. Allerdings muss dieses Faktum nicht gegen eine Beteiligung Cortonas auch bei der Gestaltung der Decke sprechen. Im Gegenteil: Seine Verantwortlichkeit schon für die Schreinerarbeiten für die Zwischenwand der Galerie spätestens im April 1656 spricht eindeutig dafür, dass er vollumfänglich für die Koordination dieses Vorhabens zuständig war, dessen Planungen spätestens am Beginn des Jahres 1656 vorgelegen haben dürften.

⁴⁴⁰ Vgl. Dok. ASR 3m, f. 1r/v, 16. Juni 1657.

⁴⁴¹ Auch die zum Teil falschen Identifizierungen der biblischen Szenen sowie die mehrmalige falsche Zuordnung an die ausführenden Künstler lässt zumindest vermuten, dass Titi die Galerie nicht selbst gesehen haben könnte (vgl. Titi, *Ammaestramento utile*, S. 276-279).

6.9 Cortonas Entwurf für die Decke

In der Biblioteca Apostolica Vaticana haben sich zwei Pietro da Cortona zugeschriebene Blätter erhalten (Kat. 15 (a) u. (b), Abb. 86-88), die bereits mit der Decke in der Quirinalsgalerie in Verbindung gebracht wurden.⁴⁴² Das erste Blatt (a) zeigt einen Wechsel von sieben ovalen bzw. quadratischen und kreuzförmigen Deckenfeldern. Die Felder sind dabei mit figürlichen Malereien sowie dem Wappen des Chigi-Papstes gefüllt. Die Darstellungen sollten also entweder als *quadri riportati* angelegt oder direkt auf die Decke gemalt werden.⁴⁴³

Die Aufteilung dieser Felder entspricht dabei den Fensterachsen, wie eine Zusammenführung der Berliner Zeichnung mit dem Deckenentwurf deutlich macht (Abb. 214). Das auf der Zeichnung ganz rechts dargestellte Deckenfeld markiert dabei die Mitte der Galerie (Abb. 85 u. 86). Es ist im Gegensatz zu den anderen Deckenabschnitten nicht auf eine Schmalwand, sondern auf eine Längswand hin orientiert, sodass ihm eine Scharnierfunktion in der Abfolge und Orientierung der Felder zukommt.

Da sich die Decke nicht erhalten hat, stellt sich die Frage, ob die vorliegende Planung tatsächlich ausgeführt wurde. Die Mariani betreffenden Dokumente führen lediglich *pitture* an, bei denen es sich aber, wie gezeigt wurde, um eine ornamentale Dekoration gehandelt haben muss. Die Bildfelder der Zeichnung enthalten hingegen verschiedene Darstellungen christlichen Inhalts, von denen zumindest die Taube des Heiligen Geistes (ganz rechts) und ein Engelschor (zweites Feld von rechts) sowie das Papstwappen eindeutig identifiziert werden können (vgl. Abb. 86). In dem vierten Bildfeld von rechts ist eine liegende männliche Figur gezeigt, die von einem Engel begleitet wird (Abb. 86). Diese Darstellung könnte als *Traum des Hl. Joseph* gelesen werden. Es folgt ein quadratisches Feld, das eine *Marienkronung* zeigen könnte (Abb. 87): Rechts thront Gottvater mit einem Zepter, auf der Wolke links könnte Maria zu sehen sein. Im nächsten Kreuzfeld finden sich wieder Engel, von denen der mittlere ein Buch – die Bibel? – aufgeschlagen vorweist. Die Serie endet mit einem Ovalfeld, in dem die Personifikation der *Cognitione*, in diesem Fall der göttlichen Erkenntnis, mit aufgeschlagenem Buch und Fackel dargestellt ist (Abb. 87).⁴⁴⁴

In den bereits aufgeführten Beschreibungen der Galerie findet sich in keinem einzigen Fall ein Hinweis auf eine figürliche Bemalung der Decke. In dieser Größe und Zahl

⁴⁴² Zu Kat. 15 (a) zuerst Wibiral 1960, Abb. 1 u. 2 (in Ausschnitten publiziert).

⁴⁴³ Zur ausführlichen Beschreibung siehe Kat. 15.

⁴⁴⁴ Vgl. Ripa, *Iconologia* (1603), S. 70f.

müssten die Bildfelder aber einen erheblichen Beitrag zum Gesamteindruck des Raumes geliefert und auch die inhaltliche Dimension wesentlich erweitert haben. Die fehlenden Verweise auf die Decke lassen daher nur den Schluss zu, dass die in der Zeichnung vi-sierten Darstellungen niemals ausgeführt wurden.

Allerdings findet sich in der heutigen Gestalt der Decke ein starker Beleg dafür, dass zumindest die Gliederung durch eine Kassettierung so bestand, wie sie im Entwurf dargestellt ist: Sowohl in der *Sala Gialla* (Abb. 215) als auch in der *Sala di Augusto* (Abb. 216) weist die Decke noch eine Einteilung auf, die derjenigen in der Zeichnung entspricht (siehe Rekonstruktion der Deckeneinteilung Abb. 217). Diese Ähnlichkeiten sind, wenngleich die Decken in napoleonischer Zeit erneuert und auf die neu eingerichteten Räume angepasst wurden, nicht ohne das Vorbild der zu diesem Zeitpunkt bestehenden Decke denkbar.

Es konnte bereits herausgestellt werden, dass die Decke im Pontifikat Alexanders VII. nicht neu eingerichtet, sondern durch Mariani lediglich neu mit Ornamenten gefasst wurde. Daher zeigt die Zeichnung die Grundstruktur der damals bestehenden Decke und dürfte damit als Gestaltungsvorschlag für die noch nicht weiter gefüllten Deckenfelder gedient haben. Dies wird auch dadurch plausibel, dass auf der gesamten Decke grundsätzlich nur quadratische und kreuzförmige Deckenfelder alternieren. Um eine größere Variabilität zu erzeugen, passte Cortona in die größeren quadratischen Bildfelder abwechselnd Ovale und das Papstwappen ein, sodass nun insgesamt vier verschiedene Formen die Deckengestaltung charakterisieren.

Das Blatt (b) (Abb. 88) ergänzt die bereits besprochene Zeichnung und zeigt sechs Deckenfelder. Beide Blätter lassen sich so zur gesamten Decke mit 13 Feldern zusammenfügen. Ob es sich hier ursprünglich um eine Zeichnung handelte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, da Blatt (b) zweifelsfrei am rechten Rand beschnitten wurde. Abdrücke des Zeichenmaterials von Blatt (a) auf Blatt (b) machen dies aber sehr wahrscheinlich. In der Zusammenschau zeigt sich allerdings, dass Blatt (a) nicht einfach gespiegelt wurde: Das Wappen ist in (b) im dritten Deckenfeld von außen positioniert und nicht – wie es analog zu (a) sein müsste – auf dem fünften Feld von außen. Maßangaben auf der Zeichnung bestätigen nochmals, dass es sich bei diesem Entwurf um ein Projekt für die Galerie handelt, stimmt doch die dort genannte Breite von knapp 34 Palmi mit der tatsächlichen Breite des Raumes überein.

Insgesamt lässt sich zusammenfassen, dass die Decke 13 quadratische und kreuzförmige Felder hatte, die jeweils über den Fensteröffnungen regelmäßig verteilt waren. Da-

bei trat die Aufteilung der Deckenfelder als Kassetierung hervor. Diese war nicht holzfarben, sondern weiß getüncht und ornamental verziert. Es ist plausibel, dass auf der Decke auch das Wappen Alexanders VII., möglicherweise in plastischer Form angebracht, vielleicht aber auch nur aufgemalt war. Auch weitere Elemente der Chigi-Heraldik dürften die Decke geziert haben, wie der Entwurf (b) vermuten lässt. Über die Gründe, warum Cortonas Deckenprojekt nicht ausgeführt wurde, geben bisher weder die Dokumente noch andere schriftlich Quellen Aufschluss.

6.10 Pietro da Cortonas Rolle als Entwerfer und Bauleiter

Die Frage nach der Rolle Pietro da Cortonas im Galerieprojekt kann aus verschiedenen schriftlichen Quellen ermittelt und mit Hilfe der Dokumente und Zeichnungen präzisiert werden. Besonders hohen Quellenwert haben wegen ihrer Nähe zum Auftraggeber Fioravante Martinellis handschriftliche Erläuterung zur Galerie in der Biblioteca Casanatense⁴⁴⁵ sowie Pietro Sforza Pallavicinos Vita Alexanders VII. Von Martinelli wird Cortona als „[...] nella pittura e architettura singolare [...]“ charakterisiert, „[che] hebbe l'incumbenza dell'ornam[en]to di d[et]ta Galleria.“⁴⁴⁶ In dieser Formulierung wird nicht nur auf seine Doppelbegabung als Maler und Architekt verwiesen, sondern auch auf die Verbindung von Malerei und Architektur als *ornamentum*⁴⁴⁷ der Galerie. Martinelli beschreibt ferner Cortonas Rolle als Intendant des Projektes wie folgt:

„[I]l Pontefice [...] ordine [Pietro da Cortona] d'applicarvi molti sogetti si per terminar con Sollecitudine si grand' impresa, come per essercitare et avvantaggiare molti, che per non haver impiego non possono sollevarsi e dar Saggio del loro ingegno. Non mancò nel Sig[no]r Pietro, ricevuti lume dell'attioni da rappresentarsi Sua Santità, di disporle con la profondità felice del Suo giuditio secondo le più vere regole della pittura appoggiate all'architettura, et compartire il tutto a giovani, che per gloria di Sua Santità potevano operare con ogni maestà.“⁴⁴⁸

Cortona war also offenbar dafür zuständig, neue Talente zu finden und insbesondere solche zu rekrutieren, die sich aufgrund bisher ausgebliebener Aufträge noch nicht hatten profilieren können. Ziel war es, diesen Künstlern Raum für das eigene Talent zu bieten. Ohne Zweifel wurde Cortona für dieses Vorhaben aufgrund seiner prominenten

⁴⁴⁵ Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4984, S. 322-325 (vgl. Wibiral 1960, S. 164, Nr. 108-128).

⁴⁴⁶ Zit. n. Wibiral 1960, S. 164, Nr. 108.

⁴⁴⁷ Ausführlich zum Begriff des *ornamentum* in der Architektur (Alberti, Vitruv) bei Biermann 1997, S. 125-211.

⁴⁴⁸ Zit. n. Wibiral 1960, S. 164, Nr. 108.

Position und seiner weitreichenden Kenntnis der römischen Kunstwelt dieser Zeit ausgewählt.⁴⁴⁹

In Martinellis Beschreibung des Galerieprojekts kommt ferner auch zum Ausdruck, dass das Dekorationssystem der Galerie in Cortonas Händen lag. Giovanni Battista Mola, Vater des an der Galerie beteiligten Pier Francesco Mola, bemerkt in seiner Beschreibung der Galerie, dass alle *pensieri* von Pietro da Cortona stammen.⁴⁵⁰ Diesen Umstand belegen auch die mit dem dekorativen System in Verbindung stehenden Zeichnungen (vgl. Kat. 1-7), die in der Zusammenschau die Genese der gemalten Architektur nachvollziehbar machen.

Ferner gibt eine Reihe von Dokumenten Auskunft über Cortonas Rolle im Galerieprojekt. Dabei ist das eigenhändige *Giornale di spese e ricevute* aus den betreffenden Jahren die aussagekräftige Quelle.⁴⁵¹ Darin listet Cortona alle an die Künstler von der Apostolischen Kammer ausgezahlten Beträge in der entsprechenden Reihenfolge ihrer Beteiligung auf. Dies bestätigt, dass Cortona während der gesamten Dauer über den Fortgang der Arbeiten präzise informiert gewesen sein muss. Die einigen Auszahlungsdokumenten beigegebene Formulierung „per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona“⁴⁵² belegt ferner, dass er die Auszahlungsbeträge offensichtlich auch festlegte beziehungsweise die Auszahlungen durch die Apostolische Kammer auf seine Veranlassung hin getätigt wurden. Es ist daher sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass Cortona auch die Preise für die Fresken festsetzte sowie die Verhandlungen mit den Künstlern über ihre Beteiligung an diesem Projekt und die Bezahlung führte. Darüber hinaus besorgte er auch die Kommunikation mit den rund um die Ausstattung der Galerie tätigen Handwerkern.

⁴⁴⁹ Vgl. dazu auch Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 5, S. 180.

⁴⁵⁰ Vgl. Dok. ASR 7, S. 44.

⁴⁵¹ Vgl. Dok. ASR 4 (ASR, Conservatorio Sant'Eufemia, vol. 82).

⁴⁵² Etwa in den Zahlungen in Dok. ASR 3f.

7 Die Genese des dekorativen Systems

Aufgrund der kürzlich erfolgten Restaurierungen konnte die ursprüngliche Gestaltung der Wände zumindest in Teilen wiederhergestellt werden. Es hat sich dabei als richtig erwiesen, die große Studie zu einem Teil einer Langseite der Galerie in Berlin (Kat. 1) mit den ausgeführten Fresken in Verbindung zu setzen.⁴⁵³ Auf dieser Grundlage lassen sich eine Reihe weiterer Entwürfe, die zum Teil nur durch Kopien überliefert sind, mit früheren Planungsstadien zusammenbringen (Kat. 2-7). Die einzelnen Entwürfe werden im Katalogteil ausführlich analysiert und kommentiert. Daher wird hier immer auch auf diese Ergebnisse verwiesen.

Zunächst muss überlegt werden, unter welchen Voraussetzungen das architektonische System entworfen werden konnte. Der Galerieraum wurde baulich für die malerische Ausgestaltung nicht verändert, sondern entsprach 1656 noch dem Zustand, in den er durch die Umbaumaßnahmen Urbans VIII. versetzt wurde.⁴⁵⁴ Die Planungen mussten die Höhe der Wände sowie die Zahl und Disposition der Fenster berücksichtigen, ebenso Fragen der Funktion und Nutzung. Anhand der erhaltenen Zeichnungen soll nachvollzogen werden, wie Pietro da Cortona zur Lösung des ihm gestellten künstlerischen Problems gelangte.

DIE ENTWÜRFE IN BERLIN UND OXFORD

Für das obere Register der Wandgestaltung, das noch immer unter den späteren Übermalungen liegt, stellt der Berliner Entwurf (Kat. 1, Abb. 69-72) die wichtigste Quelle des ursprünglichen Erscheinungsbildes dar. Das Blatt, das sieben Fensterachsen, also etwas mehr als die Hälfte der Wand zeigt, dürfte aufgrund seiner Größe und Ausführung als Präsentationszeichnung für den päpstlichen Auftraggeber bestimmt gewesen sein. Mithilfe dieses Entwurfes lässt sich die Gesamtgestalt der Galerie leicht vervollständigen. Da in der ausgeführten Wandgliederung allerdings einige Elemente noch verändert wurden, handelt es sich hierbei jedoch nicht um einen Ausführungsentwurf.

Neben dem Berliner Blatt hat sich nur die Zeichnung in Oxford (Kat. 2, Abb. 73) als eigenhändiger Entwurf Cortonas für die Galerie erhalten. Daneben existieren drei Nachzeichnungen von Luigi Garzi (1638-1721) nach Wandentwürfen: Die Kopie eines

⁴⁵³ Zuerst Jacob 1971 und in der Folge einstimmig alle Autoren, die sich mit der Wandgestaltung der Galerie auseinandergesetzt haben.

⁴⁵⁴ Vgl. Godart 2011, S. 287.

nicht überlieferten Entwurfes (Kat. 5, Abb. 76), eine verkleinerte Kopie des Oxforder Blattes (Kat. 6, Abb. 77) sowie die Kopie eines weiteren nicht überlieferten Entwurfes (Kat. 7, Abb. 78), der nochmals in einer Kopie in Düsseldorf (Kat. 3, Abb. 74) erhalten ist.

Beim Oxforder Entwurf (Kat. 2) handelt es sich um das früheste bekannte Projekt für die Wandgestaltung der Galerie. Es ist gekennzeichnet durch den Wechsel von quereckigen und runden Bildfeldern über je einer Fensterachse. Rechts und links neben dem runden Bildfeld ist jeweils eine Säule eingestellt, sodass sich eine gleichförmige Stützenfolge ergibt, die leicht auf die gesamte Wand übertragen werden kann. Die Galerie hätte in diesem Fall jeweils 13 Bildfelder an jeder Langseite erhalten.

Charakteristisch für dieses Planungsstadium sind die an das Rundfeld sich anlehnen- den Putten sowie der in den Raum zwischen Fenster und Bildfeld eingefügte kniende Ignudo. Dieser entspricht auffälliger Weise im Gegensinn einer Figur, die Cortona bereits in den 1630er Jahren in der *Allianz von Jakob und Laban*⁴⁵⁵ eingesetzt hatte (Abb. 218).

Die parataktische Wandgestaltung, die in diesem Entwurf vorgeschlagen wird, folgt dabei einem Schema, das mit seinem Wechsel von runden und rechteckigen Bildfeldern in Frieszonen von Raumgestaltungen sein Vorbild hat. Dieses lässt sich auch im Quirinal etwa in der *Sala di Rappresentanza* von Agostino Tassi (1580-1644) finden (Abb. 219): Hier ist nicht nur der Wechsel der Bildfelder, sondern auch die Rahmung des Rundfeldes mit Putten vor Augen gestellt. Auch die gegeneinander versetzten giebelartigen Voluten scheinen diesem Vorbild nahezukommen. Eine vergleichbare Aufteilung zeigt auch die sogenannte *Sala del Diluvio* im Quirinal, in deren Frieszone sich ebenfalls quereckige Bildfelder mit runden, hier von Putten gehaltenen Medaillons abwechseln (Abb. 220). Insofern schließt die von Cortona zunächst vorgeschlagene Wandgestaltung an bestehende künstlerische Lösungen in unmittelbarer Umgebung an.

Die Zeichnung in Düsseldorf (Kat. 3, Abb. 74) und eine der Kopien Garzis (Kat. 7, Abb. 78) überliefern das zweite Planungsstadium. Der wohl deutlichste Unterschied ist die Einsetzung des ovalen statt des runden Bildfeldes, die schon auf die ausgeführte Gestaltung vorausweist. Gleichzeitig sind die sich an das Bildfeld anlehnen- den Putten zu Ignudi vergrößert worden. Nicht verändert wurde hingegen die Disposition der Bildfelder an sich sowie die Bespielung der Zwischenräume mit Sitzfiguren und halb ste-

⁴⁵⁵ Paris, Louvre, Inv. 105.

henden Ignudi. Letztere weisen in ihren Körperhaltungen jedoch bereits auf die ausgeführten Figuren voraus.⁴⁵⁶

Das dritte Blatt Garzis (Kat. 5, Abb. 73) zeigt nun eine wiederum in einigen Punkten veränderte Gliederung der Wand. Hier nun sitzen links und rechts auf der Fensterrahmung Putten, die das runde Bildfeld zu halten scheinen. Dabei bietet der Entwurf zwei verschiedene Rahmenformen an. Zum Oval verändert, ist dieses Bildfeld zusammen mit den begleitenden Figuren in den Berliner Entwurf übertragen worden. Die unteren Zwischenräume sind wiederum mit Ignudi gefüllt. Ferner stellt das Blatt zwei verschiedene Varianten von Säulen vor Augen. Links ist die Postamentzone höher, etwa dem Oxforder Blatt entsprechend, rechts ist sie niedriger, was dem Berliner Entwurf nahekommt. Im direkten Vergleich wird die dadurch gesteigerte Monumentalität der rechten Säule besonders deutlich. Im Gegensatz zu den anderen Entwürfen sind hier die rechteckigen Bildfelder in ihrer Breite reduziert. Dadurch wird die Säule nicht mehr überdeckt, sondern dem Durchblick ein größeres Gewicht beigemessen sowie die Säule als Element der Gliederung und Rhythmisierung der Wand stärker präsentiert. Die auf dem Blatt vorgeführten Varianten machen zusätzlich deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt der Planung Detailfragen des Rahmungssystems noch offen waren und anhand solcher Entwürfe diskutiert werden konnten.

Alle drei Planungsstadien, die in verschiedenen Zeichnungen, aber einheitlich auch in den drei Kopien Garzis überliefert sind, lassen sich dabei plausibel zusammenfassen. Das Düsseldorfer Blatt (Abb. 74) zeigt im Gegensatz zu seiner Teilkopie (Abb. 77) einen etwas größeren Ausschnitt der Wandgliederung. Der dort ganz rechts gezeigte Ignudo erscheint ganz links auf dem dritten Garzi-Blatt, sodass sich diese beiden Wandpartien schlüssig zusammenfügen lassen (Abb. 221).⁴⁵⁷

Sichtbar wird durch die Zusammenfügung, dass auch beim nun mittleren Bildfeld zwei Varianten dargestellt sind: Dieses ist links größer und überdeckt zum Teil die Säule, während es rechts deutlich schmaler ist und die Säule freilässt. Selbst der obere Abschluss der Fensterrahmung weist in der Gegenüberstellung zwei Varianten auf, die auch in der Düsseldorfer Zeichnung präsent sind. Beide Blätter gehören also unzweifelhaft zusammen, sodass man für sie ein gemeinsames Vorbild annehmen möchte, das

⁴⁵⁶ Vgl. Merz 2005, S. 391.

⁴⁵⁷ Aufgrund der sehr ähnlichen Blattmaße erscheint es sogar möglich, dass beide Zeichnungen ehemals zu einem Bogen gehörten und nachträglich auseinandergeschnitten wurden. Dies lässt sich aufgrund des unbekanntes Verbleibs des dritten Blattes (Kat. 5) allerdings nicht überprüfen.

einen größeren Ausschnitt der Wandgliederung gezeigt haben muss als das Düsseldorfer Blatt.

Dies bedeutet aber auch, dass in der Entwurfsphase runde und ovale Bildfelder auf einem Entwurf nebeneinandergestanden und es keine so deutlich lineare Entwicklung gegeben haben kann. Dies bestätigt auch das Berliner Blatt, auf dem das mittlere Ovalfeld runder in Erscheinung tritt als seine beiden Pendants und damit sozusagen auf die vorangehenden Überlegungen zurückverweist. Deutlich wird in der Zusammenfügung aber auch, dass für diese Felder Landschaftsdarstellungen vorgesehen waren und die rechteckigen Felder bis zur Festlegung eines ikonographischen Programms zunächst frei blieben. Das heißt aber auch, dass die Gliederung der Wand unabhängig von den später eingefügten Bildfeldern und deren Inhalt projiziert wurde.

Auch die Kopie des Oxforder Blattes lässt sich mit den gerade benannten Zeichnungen in Zusammenhang bringen und schließt im Hinblick auf die Wandgestaltung (Kartusche über der Tür, flankiert von Füllhörnern; Kartusche über dem Bildfeld) so nahtlos an die beiden Kopien Garzis an, dass alle Blätter zu insgesamt sechs Fensterachsen der Wandgestaltung zusammengeführt werden können (Abb. 222). Auch die vergleichbaren knienden Ignudi, die fast spiegelbildlich zueinander angelegt sind, unterstützen eine Zusammenbindung dieser Blätter. Daraus wird ebenfalls deutlich, dass die Anlage der Ignudi als Paare in Vorder- und Rückansicht im Berliner Entwurf nicht *ex novo* entstand, sondern hier ihren Ursprung hatte.

Es liegt daher nahe, diese Zusammenführung auch gegen den Berliner Entwurf zu stellen, der ja das späteste bekannte Planungsstadium darstellt. Zunächst fällt auf, dass sich das im Berliner Entwurf in die Mitte gesetzte Ovalfeld auch in der Rekonstruktion der drei Kopien in dieser Position wiederfindet. Bemerkenswert ist die Übernahme der beiden Putten, deren Position und Haltung keinerlei Änderung erfahren hat. Das Bildfeld ist leicht ins Oval gestreckt worden und hat auf den ersten Blick eine einheitliche Rahmung erhalten. Auch die Bekrönung des Fensters ist übernommen worden.

Diese Elemente stellen überhaupt die Kontinuität zwischen den beiden Planungsstadien dar, da sie in allen sechs Fällen analog in beiden Entwürfen bzw. Entwurfsrekonstruktionen über den entsprechenden Türen gezeigt werden. Daraus ist zu folgern, dass sowohl die Kopien (und der Entwurf in Oxford) als auch das Berliner Blatt denselben Ausschnitt der Wandgestaltung zeigen.

Die wichtigste Änderung in der Planung war die Streckung der rechteckigen Bildfelder über zwei Fenster sowie die Einfügung der Doppelsäule. Aus dieser Änderung ergab

sich auch der Zwischenraum unter den rechteckigen Bildfeldern, in den die Ignudi eingesetzt wurden. Ferner reduzierte sich die Zahl der Bildfelder auf neun auf jeder Langseite. Wiederum im Vergleich zwischen dem früheren und dem Berliner Planungsstadium wird das entwerferische Vorgehen Cortonas deutlich. Das runde Bildfeld in der Mitte des Wandabschnitts bleibt weitgehend unverändert, das links danebenliegende Bildfeld wird vergrößert und schiebt dabei das zweite Ovalfeld weiter nach links. Dabei wurden lediglich die auf der Fensterrahmung aufsitzenden halben Segmentgiebel, die das Bildfeld tragen, zu Voluten verändert. Gleiches geschieht auch mit dem rechten runden Ovalfeld. Es wandert durch die Vergrößerung des querrchteckigen Bildfeldes nach außen, wird aber in seiner Form deutlich abgewandelt, wobei bemerkenswerterweise das Element, mit dem Bildfeld und Fensterrahmung verbunden sind, in den Berliner Entwurf übernommen wurde. Auch hier zeigt sich nochmals die gestalterische Kontinuität der verschiedenen Entwurfsphasen.

Es stellt sich die Frage, warum Cortona diese tiefgreifende Änderung seiner Planungen vorgenommen hat. Als einer der Gründe ist ein Entwurf Lanfrancos für die Sala Regia im Quirinal⁴⁵⁸ (Abb. 223) vorgeschlagen worden.⁴⁵⁹ Dieser stellt eine Langwand der Sala dar, wobei ein rechteckiges Bildfeld (als fingierter Teppich) über zwei Fenster und jeweils ein ovales Bildfeld über ein Fenster gesetzt sind. In die Zwischenräume wurden Doppelsäulen eingestellt. In der Tat erscheint dieser nicht ausgeführte Entwurf geradezu das direkte Vorbild für die Berliner Lösung gewesen zu sein. Allerdings müsste man Cortona notwendigerweise eine Kenntnis dieser Zeichnung (oder eines ganz ähnlichen Entwurfs) unterstellen, um diese Ähnlichkeiten zu erklären. Hier könnte argumentiert werden, dass Cortona das Blatt im Planbestand der Fabbrica des Quirinals hätte sehen können, wenngleich sich diese Hypothese wohl nicht beweisen lassen wird.

Es ist aber wahrscheinlicher, dass mehrere Faktoren für die neue Lösung des Berliner Entwurfs verantwortlich zu machen sind, die auf verschiedenen Ebenen zu einem Planwechsel geführt haben. Zunächst reduziert die Vergrößerung der querrchteckigen Bildfelder die Gesamtzahl der Szenen um fast ein Drittel von 28 auf 20. Dies ist eine gravierende Veränderung mit starker Auswirkung auf das ikonographische Programm der Fresken. Gleichzeitig sind die Bildfelder nun deutlich vergrößert; dies gilt insbesondere auch für die Ovale. Dies dürfte seinen Grund wahrscheinlich in einer besseren Lesbarkeit der in der Höhe positionierten Darstellungen haben. Gleichzeitig kann so

⁴⁵⁸ Paris, Louvre, Inv. 6345, 337 x 860 mm, braune Feder, braun laviert, Höhungen in Gold, Deckweiß.

⁴⁵⁹ Zuerst Jacob 1971, S. 49; so auch noch Merz 2005, S. 391.

auch ein einheitlicher Figurenmaßstab zwischen den nahezu gleichhohen rechteckigen und ovalen Bildfeldern hergestellt werden.

Durch die Streckung der querrrechteckigen Bildfelder entstand ein deutlich vergrößerter Raum zwischen den einzelnen Fresken. In diesem hätte die isolierte, jeweils an das runde Bildfeld herangerückte Säule ein Ungleichgewicht erzeugt. Es wäre möglich gewesen, die Säule nun zentriert in den Zwischenraum einzurücken. Dies hätte aber zweifelsfrei zu einem problematischen Verhältnis von Stütze und Zwischenraum geführt, wo folglich nur neben jedem Ovalfeld rechts und links je eine Stütze eingestellt worden wäre. Diese Problematik konnte durch den Einsatz der Doppelsäule behoben werden.

Die Wandgestaltung wird durch die Vergrößerung der Bildfelder insbesondere in Verbindung mit der Doppelsäule stark monumentalisiert, Raum und gemalte Architektur werden in ein angemessenes Verhältnis gesetzt. Gleichzeitig wird die parataktische Abfolge von Bildfeldern und Säulen stärker rhythmisiert und die Längsstreckung des Raumes abwechslungsreicher gestaltet. Ferner vergrößert diese Lösung die Ausblicke zwischen den Säulen und schafft so eine lebhaftere visuelle Verbindung des Innen- und Außenraumes, die Cortona nun im Berliner Entwurf auch sehr viel deutlicher, etwa durch die wehenden Tücher, inszeniert (vgl. Abb. 72).

Daneben hat wohl aber auch ein handfestes architektonisches Problem die Ein-Säulen-Lösung der frühen Entwürfe untauglich gemacht: In der genauen Betrachtung der Disposition der Fensteröffnungen auf der Wand wird deutlich, dass die Abstände zwischen dem letzten Fenster und den Schmalwänden an beiden Enden der Galerie unterschiedlich groß sind (Abb. 224). Dies verhindert zwingend einen einheitlichen Abschluss der Stützenfolge in den gegenüberliegenden Ecken. In der Übertragung der baulichen Gegebenheiten auf die ersten Entwürfe wird die Problematik ihres Stützensystems deutlich (Abb. 225): Auf der einen Seite wäre die Säule direkt mit der Schmalwand zusammengestoßen, die dann als Halbsäule aus der Wand geragt hätte. Auf der anderen Seite hingegen hätte sich zwischen Säule und Wand ein Zwischenraum ergeben. Dieses Ergebnis wäre in seiner architektonischen Logik nicht konsequent gewesen.

Der Einsatz der Doppelsäule hingegen ermöglicht es, dieses Problem grundsätzlich zu vermeiden: So besteht die Ecklösung der tatsächlich ausgeführten Wandgliederung aus einem Pilaster mit vorgelegter Halbsäule auf der einen sowie einem Pilaster mit vorgelegter Halbsäule und einer vollen Säule auf der anderen Seite (Abb. 226). Die ungleichen Abstände von den Fenstern zu den Schmalwänden werden in dieser einfachen,

aber ingeniosen Lösung ästhetisch wie architektonisch befriedigend überspielt (Abb. 227 u. 228).

ZUR GESAMTGESTALT DER GALERIE

Auf Grundlage der Dokumente sowie der erhaltenen Vorzeichnungen kann nun zusammen mit dem heutigen optischen Befund ein nahezu vollständiges Bild der Galerie rekonstruiert werden, das als Ausgangspunkt für die weitere Auseinandersetzung mit diesem Ausstattungsprojekt dienen soll: Wie die Freilegung des unteren Registers sowie Sondierungen im oberen Register ergeben haben⁴⁶⁰ (Abb. 229), wurde eine Wandgliederung ausgeführt, wie sie bereits grundsätzlich der Berliner Entwurf zeigt. Die Langwände sind dabei durch den Wechsel von ovalen Bildfeldern über einem Fenster und querrchteckigen Bildfeldern, die über zwei Fenster gestreckt sind, gekennzeichnet. Dabei sind zwischen den ovalen und rechteckigen Bildfeldern jeweils Doppelsäulen eingestellt. Den Raum zwischen zwei Fenstern unterhalb jedes querrchteckigen Bildfeldes füllen je zwei stehende Ignudi. Die Postamentzone unterhalb der Säulen ist mit Relieffeldern geschmückt. An den Schmalwänden findet sich jeweils ein nahezu quadratisches Bildfeld, das den gesamten Raum oberhalb der Türöffnungen einnimmt. Im unteren Register sind dort zwei von Putten gehaltene Medaillons ins Bild gesetzt. Die weitere Gliederung dieser Wände bleibt durch das Fehlen von Vorzeichnungen sowie die noch vorhandenen Übermalungen unbekannt. Die kassettierte Holzdecke war durch kreuzförmige und quadratische Felder gegliedert, weiß getüncht und mit Ornamenten verziert. Der Boden der Galerie war mit gebrannten Ziegeln ausgelegt (Abb. 230).

⁴⁶⁰ Vgl. Godart 2011, S. 277.

8 Die Bildfelder

Im Folgenden wird das Bildprogramm der Galerie untersucht. Dabei werden die einzelnen Szenen in chronologischer Reihenfolge dargestellt und analysiert. Die Kapitel sind immer aus einem Abschnitt zum Bildfeld sowie einem Abschnitt zum dekorativen System zusammengesetzt, damit beide Aspekte zusammen betrachtet werden können. In den Text zur jeweiligen Darstellung werden auch die erhaltenen Vorzeichnungen eingebunden. Der Zeichnungskatalog dient dabei als ergänzendes Instrument und führt Diskurse weiter, die aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht in den Text integriert wurden. An jede Analyse eines Bildfeldes schließen sich Abschnitte zur ikonographisch-theologischen Interpretation der Darstellung an, die in der Folge als Grundlage des Kapitels zur Gesamtaussage der Galerie dienen. Bei mehreren Darstellungen eines Themenkomplexes werden diese Überlegungen bisweilen zusammengefasst.

Die Abfolge der Bildfelder nimmt in der südwestlichen Ecke der Galerie an der Langwand zur Stadt ihren Anfang. Damit beginnt und endet die biblische Erzählung an der Tür, die aus dem päpstlichen *appartamento segreto* in die Galerie führte. Wenngleich die Szenen sicher nicht exklusiv in ihrer vorgesehenen Reihenfolge gelesen werden mussten, sondern sicher immer auch als einzelne Bilder betrachtet werden konnten, bezieht sich die gewählte Anordnung des Zyklus im Raum deutlich auf die päpstliche Wohnung und somit auch den Auftraggeber.

8.1 Die Ermahnung von Adam und Eva – Baldi und Dughet

Den Auftakt der biblischen Historienszenen bildet das Ovalfeld mit der *Ermahnung von Adam und Eva* (Abb. 9-11). Es wurde von Lazzaro Baldi gemeinsam mit Gaspar Dughet ausgeführt, letzterer war gemäß seiner Spezialisierung für die Landschaftsdarstellung zuständig. Das Fresko ist auch als *Erschaffung Adams und Evas*⁴⁶¹, als *Adam und Eva im irdischen Paradies*⁴⁶², schlicht als *Adam und Eva*⁴⁶³ oder als *Erschaffung Evas*⁴⁶⁴ bezeichnet worden. Mehrere Elemente der Darstellung machen hingegen deutlich, dass es sich um eine Verbildlichung von Gen 3, 7-19 handelt und die Verurteilung der beiden Stammel-

⁴⁶¹ Vgl. Wibiral 1960, S. 128; ebenso Briganti 1962, S. 45.

⁴⁶² Vgl. Laureati/Trezzani 1993, S. 194.

⁴⁶³ Vgl. Bestmann 1991, S. 27.

⁴⁶⁴ Vgl. Oy-Marra 2005, S. 328.

tern durch Gott nach dem Sündenfall schildert, die ihrer Vertreibung aus dem Paradies unmittelbar vorausgeht.⁴⁶⁵

Gottvater ragt in der rechten Bildhälfte auf, seine Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger mahnend und verurteilend erhoben. Sein Blick ist direkt auf Adam und Eva gerichtet. Sein violetter Mantel hebt ihn dabei stark von dem Landschaftsprospekt ab, der in diesem Bereich farbig komplementär mit einem starken Gelbanteil angelegt ist. Das Hineinragen Gottvaters in den freien Himmel stellt seine monolithische Haltung deutlich vor Augen, sodass auch der Gestus der Mahnung vor der Folie des Himmels noch klarer wird.⁴⁶⁶ Das Ovalfeld wird durch das Aufeinandertreffen von Himmel und Bäumen auf der Mittelsenkrechten in zwei Bereiche geteilt. Der linke ist dabei den Stammeln zugeordnet. Ganz wie in der biblischen Schilderung kauern Adam und Eva unter den Bäumen des Paradiesgartens im Bewusstsein ihrer Tat und der daraus folgenden Zurechtweisung Gottes. Um ihre schamvolle Nacktheit zu verbergen, hat Eva in einer sprechenden Geste die Arme vor der Brust verschränkt, wobei ihre langen Haare ihre beiden Geschlechter verdecken. Auch Adam hält in einer schuldbewussten Geste seinen

⁴⁶⁵ Gen 3, 7 Da gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz. 8 Als sie Gott, den Herrn, im Garten gegen den Tagwind einherschreiten hörten, versteckten sich Adam und seine Frau vor Gott, dem Herrn, unter den Bäumen des Gartens. 9 Gott, der Herr, rief Adam zu und sprach: Wo bist du? 10 Er antwortete: Ich habe dich im Garten kommen hören; da geriet ich in Furcht, weil ich nackt bin, und versteckte mich. 11 Darauf fragte er: Wer hat dir gesagt, dass du nackt bist? Hast du von dem Baum gegessen, von dem zu essen ich dir verboten habe? 12 Adam antwortete: Die Frau, die du mir beigesellt hast, sie hat mir von dem Baum gegeben und so habe ich gegessen. 13 Gott, der Herr, sprach zu der Frau: Was hast du da getan? Die Frau antwortete: Die Schlange hat mich verführt und so habe ich gegessen. 14 Da sprach Gott, der Herr, zur Schlange: Weil du das getan hast, bist du verflucht unter allem Vieh und allen Tieren des Feldes. Auf dem Bauch sollst du kriechen und Staub fressen alle Tage deines Lebens. 15 Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau, zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs. Er trifft dich am Kopf und du triffst ihn an der Ferse. 16 Zur Frau sprach er: Viel Mühsal bereite ich dir, sooft du schwanger wirst. Unter Schmerzen gebierst du Kinder. Du hast Verlangen nach deinem Mann; er aber wird über dich herrschen. 17 Zu Adam sprach er: Weil du auf deine Frau gehört und von dem Baum gegessen hast, von dem zu essen ich dir verboten hatte: So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Unter Mühsal wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens. 18 Dornen und Disteln lässt er dir wachsen und die Pflanzen des Feldes musst du essen. 19 Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du zurückkehrst zum Ackerboden; von ihm bist du ja genommen. Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück. (Alle folgenden Zitate entstammen der online verfügbaren Einheitsübersetzung, vgl. <https://www.bibleserver.com/text>).

⁴⁶⁶ Hierin folgt die Darstellung der Figur Gottvaters in Tommaso Vincidors *Erschaffung Evas* in den Loggien Raffaels im Vatikan (Abb. 231) (vgl. Dacos 2008, S. 142), aus der Baldi auch das Raffes des Gewandes entnommen hat. Bestmann 1991, S. 27 schlägt ferner die Figur Gottvaters in Michelangelos *Erschaffung Evas* an der Sixtinischen Decke (Abb. 232) als Referenz vor.

linken Arm vor die Brust, mit seiner Rechten, die er hinter Eva geführt hat, scheint er diese als Schuldige vorweisen zu wollen.⁴⁶⁷

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Am Beginn des Zyklus stehen also nicht die Erschaffung des Menschen oder der Sündenfall, sondern die Folgen des ersten Vergehens der Menschheit. In der Verbindung der Darstellung mit dem biblischen Text erschließt sich das Fresko in seiner theologischen und heilsgeschichtlichen Aussage. Der Zyklus der Galerie beginnt also mit der Verurteilung der beiden ersten Menschen durch Gott, der Darlegung der Strafe ihrer Verfehlung, nämlich die Mühsal des Lebens und die Arbeit jenseits des Paradieses. Die so auf den Menschen gekommene Erbsünde ist in den abschließenden Worten Gottvaters als finales Schicksal des Menschen zusammengefasst: „Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück.“

Insofern verweist die erste Darstellung in der Galerie mit dem Eintritt der Folgen des Sündenfalls gleichzeitig auch schon auf den Abschluss des Zyklus. Dort ist der Eintritt Gottes in die Welt mit der Geburt Christi dargestellt. Den Zusammenhang zwischen Sündenfall und der diesen aufhebenden Erlösung durch Christus formuliert Paulus in Röm 5, 18: „Wie es also durch die Übertretung eines Einzigen für alle Menschen zur Verurteilung kam, so kommt es auch durch die gerechte Tat eines Einzigen für alle Menschen zur Gerechtsprechung, die Leben schenkt.“

DEKORATIVES SYSTEM

Im Raum zwischen Fenster und Schmalwand blickt man in einen Garten, in dem ein Baumstamm emporwächst und eine weiße Lilie blüht. Darüber ist der Ausblick in den Himmel sichtbar (Abb. 233). Zwischen den Säulen links unterhalb des Bildfeldes ist ein großer Zitronenbaum gezeigt, der voller Früchte hängt. Leicht von Pflanzen überwachsen ist darunter im Profil eine antike Statue dargestellt (Abb. 234). Zuerst hat Pasti, unter Verweis auf eine Zeichnung in Düsseldorf (Kat. 18, Abb. 91), vorgeschlagen, diese Statue mit Giovanni Francesco Grimaldi in Verbindung zu bringen⁴⁶⁸, der ja entscheidenden Anteil an der Ausführung des dekorativen Systems hatte. Abgesehen von gene-

⁴⁶⁷ Pampalone 1979, S. 16, Kat. 1 benennt eine Zeichnung in Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 124684 als „Studio per la composizione“. Allerdings steht diese Zeichnung in keinerlei Verbindung mit dem Fresko.

⁴⁶⁸ Vgl. Pasti 2006, S. 95-97.

rellen Übereinstimmungen in der Darstellung, lässt sich dieses Blatt jedoch in keinen nachweisbaren Zusammenhang mit der Galerie bringen.

In der Einfügung der antiken Statue in den Landschaftsausblick soll auf den Garten des Quirinals angespielt werden. In den Rechnungsbüchern der Apostolischen Kammer ist die Aufstellung von Antiken im Garten des Palastes sowie deren Restaurierung mehrfach belegt.⁴⁶⁹ Und auch ohne die genannte Zeichnung erscheint es plausibel, diese Darstellung mit Grimaldi in Zusammenhang zu bringen: Sein spezialisiertes Können, solche Ausblicke in einen Garten auch mit fingierten Statuen kunstvoll zu inszenieren, zeigt eindrucksvoll die Ausmalung der Stanza della Primavera in Frascati, die er in der zweiten Hälfte der 1660er Jahre ausführte.⁴⁷⁰

Unterhalb der Säulen rechts des Ovals ist das Relieffeld verloren, auf der linken Seite zeigt es zwei Greifen (Abb. 235), die symmetrisch um eine Vase angeordnet sind, aus der eine stilisierte Akanthusblüte emporwächst. Diese Darstellung lässt sich mit einer Zeichnung Ciro Ferris verbinden (Kat. 19, Abb. 92). Allerdings zeigen sich im Bereich der Blattornamente unterhalb der Greifen sowie auch in der Gestaltung des aus der Vase emporwachsenden Ornaments leichte Variationen. Die Rahmung hingegen ist in beiden Darstellungen identisch. Aufgrund dieser Übereinstimmungen scheint es plausibel, Ciro Ferri als Urheber dieses dekorativen Elements anzunehmen.

8.2 Die Vertreibung aus dem Paradies – Colombo

Das erste querrrechteckige Bildfeld von Bartolomeo Colombo zeigt die *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 12-14), wie sie in Gen 3, 23-24 geschildert wird.⁴⁷¹ Im Anschluss an die vorangehende Szene wird hier die Bestrafung Adams und Evas für den Sündenfall in monumentaler Geste gezeigt: Gottvater, auf einer Wolke schwebend, weist die Stammeltern mit ausgestrecktem rechten Arm aus dem Garten Eden. Adam hat seine Rechte schützend vor das Gesicht erhoben, die Linke nimmt die Bewegung seines Körpers auf, der sich fluchtartig seiner Frau zuwendet. Eva hält ihre Blöße wiederum schamvoll mit ihren Armen bedeckt, während ihr Blick auf den Boden gerichtet ist. Die Ausrichtung des Freskos von rechts nach links ist der Abfolge der Bildfelder geschuldet, die auf-

⁴⁶⁹ Vgl. etwa Dok. ASV 1, S. 135, 2. Jul. 1656 u. S. 143, 24. Jul. 1656.

⁴⁷⁰ Vgl. Matteucci/Ariuli 2002, S. 150.

⁴⁷¹ Gen 3, 23 Gott, der Herr, schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war. 24 Er vertrieb den Menschen und stellte östlich des Gartens von Eden die Kerubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten.

grund der Position des ersten Freskos am Eingang des päpstlichen Appartements gegen die gewohnte Leserichtung an den Wänden umlaufen.

Die Mittelsenkrechte des Bildfeldes bildet eine starke kompositorische Achse. Rechts von ihr findet sich Gottvater in Begleitung von Engeln, links die Stammeltern. Dabei stimmen die Körperachsen von Gottvater und Adam, letztere leicht nach links gekippt, überein. Dies unterstützt die dynamische Bewegungsrichtung der gesamten Darstellung. Die variantenreich dargestellten Blumen auf der rechten Seite markieren noch den Raum des Paradieses. Im Bereich von Adam und Eva hingegen ist der Boden kahl. An der Schnittstelle zwischen paradiesischem und irdischem Bereich ist der Cherub gesetzt.

Colombos Fresko weist zu einer Reihe von Darstellungen Giuseppe Cesaris, gen. Cavaliere d'Arpino, Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Komposition wie auch die Farbgebung auf. Unter den verschiedenen eigenhändigen Versionen⁴⁷² hat das ab 1602 entstandene Fresko in der *Galleria* der Villa Aldobrandini in Frascati⁴⁷³ (Abb. 236) besondere Bedeutung, darf man doch dessen Bekanntheit in den römischen Künstlerkreisen voraussetzen. Auch Colombo war mit diesem Werk vertraut, hatte er doch nach berühmten Werken in den Villen von Frascati Stiche angefertigt, wie ein Brief Antonio Balestras in Giovanni Gaetano Bottaris *Raccolta di lettere* belegt.⁴⁷⁴

In ähnlichem Format, wenn auch deutlich kleiner als in der Galerie Alexanders VII., setzt der Cavaliere d'Arpino die Vertreibung der Stammeltern ins Bild. Vergleichbar sind insbesondere die Figur Evas mit ihren langen, über die Schulter fallenden Haaren sowie die schreitende Haltung Adams. Näher noch kommt Colombos Fresko der etwas früher entstandenen Leinwand-Version im Louvre⁴⁷⁵ (Abb. 237), bei der Eva die Arme vor der Brust verschränkt und Adam mit abweisender Geste dargestellt ist. Im Vergleich wiederum mit dem Fresko in der Villa Aldobrandini fällt insbesondere die violett-goldene Farbigkeit um den Engel auf, die auch in Colombos Darstellung wiederkehrt. Auffällig ist in seinem Fresko, dass Gottvater hier in Analogie zum vorangehenden Bildfeld in einen violetten Mantel und ein hellviolettetes Untergewand gehüllt ist.

Ebenso wie in der Ermahnung von Adam und Eva ist Gottvater also vor einen starken Komplementärkontrast gesetzt, der durch die gelb-goldene Glorie gebildet wird. Das identische Farbschema der beiden Darstellungen macht deutlich, dass zur Erzielung

⁴⁷² Vgl. Röttgen 2002, S. 312f., Kat. 73, S. 338-340, Kat. 105, S. 371, Kat. 124 u. 125.

⁴⁷³ Vgl. Röttgen 2002, S. 340; Röttgen 2002a, S. 42; Bolzoni 2013, S. 71.

⁴⁷⁴ Vgl. Bottari, *Raccolta di Lettere*, Bd. 2, S. 209.

⁴⁷⁵ Vgl. Röttgen 2002, S. 312f., Kat. 72.

einer einheitlichen Gesamtwirkung der Bildfelder von den Künstlern offenbar Vereinbarungen hinsichtlich der Verwendung von Farben und Farbschemata für konkrete Personen und Darstellung getroffen wurden.

In seiner Beschreibung der Villa Belvedere führt der Gelehrte Giovanni Battista Agucchi eine moralische Deutung des Freskos in seinem Kontext vor: Die Darstellung der *Vertreibung aus dem Paradies* „riduce anco à memoria di coloro, che l’amenità et delitia della Villa e giardino godono, quanto sia facile il perderla a chi con parca mano non l’usa et non ritiene il gusto con il freno dell’osservanza, et à ogni luogo et in ogni tempo, de divini precetti.“⁴⁷⁶ Hier ist also aus der biblischen Darstellung die inhaltliche Mahnung an den Betrachter und insbesondere auch den Bauherrn Kardinal Pietro Aldobrandini abgeleitet, sich bei allen Annehmlichkeiten immer an die göttlichen Gebote zu erinnern.

Es ist ferner angeführt worden, dass die Darstellung Gottvaters in diesem Fresko starke Anklänge an Michelangelos Sixtinische Decke habe.⁴⁷⁷ Dabei zeigt sich die Vorbildhaftigkeit Michelangelos nicht nur im Vergleich mit dessen *Vertreibung* (Abb. 238), sondern auch der *Erschaffung Adams* (Abb. 239).⁴⁷⁸ Seine Figur des schwebenden und dabei schöpfend-beseelenden Gottvaters scheint sich in der Folge regelrecht zu einem Bild-Topos entwickelt zu haben, der bei einer Vielzahl von künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Schöpfungsthematik im Bildgedächtnis der Künstler präsent gewesen sein muss.

So setzt auch Domenichino seiner *Verurteilung Adams und Evas*⁴⁷⁹ (Abb. 240) die Bildfindung Michelangelos hinzu. Dies tut er jedoch nicht, weil es die Darstellung selbst oder die Darstellungskonvention vorgegeben hätte, sondern in Auseinandersetzung mit dem Vorbild. Analog zu Michelangelo hinterfängt der Mantel die schwebende Gruppe, in der Gottvater von mehreren Engeln begleitet wird. Die Abwandlung der Arm- und Handhaltung des Schöpfers zu einer ermahnenden Geste sowie die stärkere Neigung des Kopfes sind hingegen an die veränderte Ikonographie angepasst.

⁴⁷⁶ Agucchi, Relatione, S. 98.

⁴⁷⁷ Vgl. Wibiral 1960, S. 133: „una delle solite compilazioni di elementi della volta Sistina in combinazione con quella partecipazione del paesaggio e del ambiente già sviluppata nella cosiddetta ‚Bibbia di Raffaello‘ delle Loggie Vaticane.“; ebenso Bestmann 1991, S. 30, die auf die *Vertreibung aus dem Paradies* an der Sixtinischen Decke verweist.

⁴⁷⁸ Auf diese Verbindung weist Bestmann 1991 bemerkenswerterweise nicht hin.

⁴⁷⁹ Domenichino, Die Ermahnung Adams und Evas, Grenoble, Musée des Beaux-Arts, 1623-1625 (vgl. Ausst. Kat. Rom 1996, S. 458f., Nr. 43, mit Erwähnung der weiteren beiden Versionen und Kopien).

Auch der Bologneser Francesco Albani (1578-1660) nutzt Michelangelos Figur für seine Dresdener Erschaffung Evas⁴⁸⁰ (Abb. 241), die etwa zeitgleich mit Colombos Fresko entstanden ist. Auch hier ist Gottvater in seiner charakteristischen Pose sowie den begleitenden Engeln übernommen. Auch hier wurde die Ausrichtung des Körpers und der Handgestus an die neue ikonographische Umgebung der *Erschaffung Evas* angepasst. Ohne Zweifel war den beiden Bolognesern die ikonische Bedeutung der verwendeten Darstellung bewusst, ebenso wie Colombo, dessen Figur nicht weniger direkt auf den Gottvater in der Sixtina verweist. Für alle drei Fälle der Rezeption von Michelangelos Figur stellt sich daher die Frage, wie diese Aneignung als Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem *Divino* zu verstehen ist und welchen Zweck sie verfolgte.⁴⁸¹

EXKURS ZUR MICHELANGELO-REZEPTION BEI CORTONA UND SEINEM UMKREIS

Auch in Pietro da Cortonas und Ciro Ferris *Erschaffung der unbefleckten Empfängnis* in S. Filippo in Perugia⁴⁸² (Abb. 242) ist die Figur Gottvaters ganz offensichtlich in ihrer Haltung und der schöpferischen Geste an Michelangelos Vorbild angelehnt. Die Ausführung des Altarbildes wurde erst 1662 abgeschlossen, allerdings begannen die Planungen für dieses Gemälde, das zuerst von Francesco Albani ausgeführt werden sollte, schon im Sommer 1657.⁴⁸³ In einem Brief vom 14. Juli 1657 instruiert Giovanni Antonio Bernabei, Sekretär des Auftraggebers Kardinals Luigi Capponi, den verantwortlichen Oberen der Oratorianer in Perugia, Simone Perini, über die Bedingungen der Ausführung. Das Gemälde sollte von Cortona *und* Ferri gemalt werden, weil letzterer sich „[...] sul fiore del suo operare [...]“ befinde, wie er „[...] ora nella Galleria di S. Silvestro a Monte Cavallo [...]“ bewiesen habe.⁴⁸⁴ Der Brief eröffnet auch, dass Cortona zu diesem Zeitpunkt schon eine klare Vorstellung von der Bildfindung gehabt haben muss: „[...] il Pensiero del Berettini è di fare un Dio Padre con una gloria di angeli, che stia in atto di creare la B[eata] V[ergine] [...]“. Diese Beschreibung von 1657 deckt sich also bereits wörtlich mit dem später ausgeführten Gemälde.

⁴⁸⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 343.

⁴⁸¹ Das Phänomen von Aneignung und Veränderung michelangelesker Vorbilder hat Sebastian Schütze für Annibale Carracci, Caravaggio, Rubens und Bernini unter dem Titel „Dialog mit Michelangelo“ vorgestellt (vgl. Ausst. Kat. Bonn 2015, S. 34-55).

⁴⁸² Zur gemeinsamen Ausführung von Cortona und Ferri siehe Sparti 1997a, S. 14 u. 16f.

⁴⁸³ Vgl. v. a. Sparti 1997a, S. 18 u. Merz 2005, S. 321.

⁴⁸⁴ Zit. n. Ricci 1969, S. 69; hier liegt offenbar eine Verwechslung zwischen Silvester und Sixtus (V.) vor. Gemeint ist die Galerie Alexanders VII., die ja im von Sixtus V. erbauten Palastteil liegt.

Bemerkenswert ist, dass die Figur Gottvaters in ihrer charakteristischen Wendung und Gestik dezidiert auf den Akt der Schöpfung verweist. Dargestellt ist also die Erschaffung der *Immaculata* durch den *divino creatore* „ab initio et ante omnia saecula“⁴⁸⁵, wie es der Brief theologisch beschreibt. Die Erschaffung der Unbefleckten Empfängnis, nicht des Menschen Maria, soll also in der Darstellung bildtheologisch ausgedrückt werden. Dazu verwendet Cortona die Bildfindung Michelangelos, die wie keine zweite den Schöpfungsakt *par excellence* ausdrückt. In dieser Adaption zeigt sich also nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Vorbild Michelangelos, sondern auch die besondere Fähigkeit Cortonas, theologisch komplexe Sachverhalte in einer innovativen, aber lesbaren Darstellung unter Einbezug bestehender Ikonographien umzusetzen.⁴⁸⁶

Da die Ikonographie der Tafel bereits 1657 festgelegt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass eine künstlerische Verbindung zum kurz zuvor entstandenen Fresko Colombos bestehen könnte. Denn offenbar war die Verwendung der von Michelangelo entlehnten Figur in Cortonas Umkreis in der Mitte der 1650er Jahre besonders virulent. Zu den genannten Darstellungen kann nämlich noch eine weitere Gruppe hinzugefügt werden, die aus dem Werk Ciro Ferris stammt. Zumindest drei Zeichnungen sind erhalten, in denen er Michelangelos Gottvater adaptiert. Die Blätter in Wien (Abb. 243) und Paris (Abb. 244)⁴⁸⁷ stehen dabei in einem direkten Zusammenhang zueinander, da sie zwei Stadien einer späteren druckgraphischen Umsetzung von *Adam und Gottvater* zeigen (vgl. zur Druckgraphik Kat. 19). Wiederum ist Gottvater von Engeln getragen dargestellt, seine Handbewegung aber zu einer Geste des Aufhebens verändert. Die Verbindungen zu Michelangelos Bildidee, der Tafel in Perugia, aber auch zur Figur in Colombos Fresko sind evident. Da die genannten Zeichnungen plausibel im gleichen Entstehungszeitraum datiert werden können⁴⁸⁸, sind sie in diesen Zusammenhang einzugliedern.

Ein weiteres Mal lässt sich diese Michelangelo-Adaption innerhalb des Cortona-Umfelds in der wohl 1660 oder ein wenig früher begonnenen und später von Giovanni Ventura Borghesi fertiggestellten Tafel des Hochaltars von S. Ivo alla Sapienza ausmachen (Abb. 245).⁴⁸⁹ Hier ist bemerkenswerterweise nun aber nicht Gottvater, sondern

⁴⁸⁵ Zit. n. Ricci 1969, S. 69; nach Sir 24, 9.

⁴⁸⁶ Sparti 1997a, S. 16, weist darauf hin, dass diese Ikonographie im Seicento ohne Vergleich ist.

⁴⁸⁷ Wien, Albertina, Inv. 1089; Paris, Louvre, Inv. 3093; Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 124405.

⁴⁸⁸ Siehe Argumentation in Kat. 19 zur Entstehung dieser Blätter in den Jahren kurz nach 1655.

⁴⁸⁹ Dazu v. a. Ausst. Kat. Rom 1997, S. 378, Kat. 59 u. S. 430, Kat. 92; das Modello der Tafel (heute Rom, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Collezione della Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti) oder die Präsentationszeichnung (Uffizien, GDSU, 3020 F) dürfte Alexander VII. 1660 vorgelegt

Jesus im oben beschriebenen Figurenschema dargestellt. Die Jesus tragenden Putten, dessen um eine Weltkugel gelegter Arm sowie in diesem Fall konkret auch die Geste Jesu, der ausgestreckte Zeigefinger, verweisen direkt auf das Vorbild in der Sixtina.

Bemerkenswert ist, dass Michelangelos Bildfindung nun auch auf eine andere Figur übertragen wird. Dieser Gedanke, den Schöpfungsakt auf Christus zu beziehen, hat hier offenbar bildtheologische Gründe. Insgesamt ist die Darstellung des oberen Registers auf die Bedeutung der Heiligen Schrift bezogen: So natürlich in der Figur des Evangelisten Lukas, aber vor allem auch – prominent in den Vordergrund gerückt – der des Hl. Hieronymus als Kirchenvater. Seine Rolle als göttlich inspirierter Übersetzer der Bibel wird durch die weisende Geste Christi verdeutlicht. Dementsprechend erscheint hier nicht Gottvater, sondern Jesus, dessen Darstellung von der Wort-Gottes-Theologie durchdrungen ist, die sich aus dem ersten Satz des Johannesprologs⁴⁹⁰ herleitet. Insofern ist die Adaption der Gottvaterfigur Michelangelos hier von Cortona vorgenommen worden, um die Wesensgleichheit Christi mit Gottvater auszudrücken, Christus als *logos*, also das fleischgewordene Wort Gottes, darzustellen und gleichzeitig die Rolle der Bibel als inspiriertes Gotteswort zu betonen.

Schon sehr früh hat Cortona für seine Gottvater-Figuren die Bildfindung Michelangelos rezipiert, wie bereits das Ende der 1620er Jahre entstandene Rundfelder im Kuppelengewölbes der Villa Sacchetti in Castelfusano zeigt (Abb. 246, das linke Bildfeld). Bemerkenswerterweise sind hier Körper- und Armhaltung der Figur vorhanden und der violette Mantel hinter Gottvater so aufgebläht, wie er auch in Colombos Fresko erscheint. Daher liegt es nahe, diese Darstellung als frühes Beispiel für die Integration des michelangelesken Gottvater-Motivs in den Formschatz Cortonas sowie auch als Vorbild für Colombos Fresko zu sehen.

worden sein, wie ein Eintrag im *Diario* des Papstes belegt („[...] è da noi Pietro da Cortona col disegno de la Tavola di Sapienza [...]“, zit. n. Krautheimer/Jones 1975, Nr. 399, 11. Apr. 1660, fol. 295v).

Eine Identifizierung der Heiligen im oberen Register liefert Briganti 1962, S. 265: Vorne links im roten Gewand der Hl. Hieronymus, hinter ihm der Hl. Lukas mit dem Stier, unterhalb von Christus der Hl. Gregor der Große, rechts Karl der Große (vorne) und der Hl. Ludwig (hinten). Wo die Benennung des Evangelisten (Lukas als Patron der Universität, Merz 2005, S. 392) und des Kirchenvaters (wegen seiner traditionellen Ikonographie mit einem Buch (nicht auf zugehörigen Studie in Florenz, GDSU Inv. 3022 F (vgl. Merz 2005, S. 392, Fn. 6)) plausibel erscheint (bei Scott 1982, S. 309, Fn. 108 u. Merz 2005, S. 392 als Hl. Leo der Große (als Patron der Theologen)), handelt es sich bei den beiden Figuren rechts definitiv um Märtyrer. Scott 1982, S. 309, Fn. 108 und ihm folgend Merz 2005, S. 392 benennen die beiden als Hl. Alexander (hinten) und Hl. Fortunatus (vorne), deren Reliquien nach S. Ivo übertragen wurden.

⁴⁹⁰ Joh 1, 1 Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott.

Pietro da Cortona verwendet allerdings die von rechts heranschwebende Figur auch außerhalb des Schöpfungskontexts. Im Triumph der *Divina Providentia* im Palazzo Barberini erscheint die Figur der *Castitas* auf der rechten Langseite vergleichbar den oben genannten Beispielen (Abb. 247), wenngleich diese hier in ihrer Körperhaltung und Ausrichtung auf die weiter unten platzierte *Lascivia* Bezug nimmt.⁴⁹¹ In diesem Fall liegt die Adaption des michelangelesken Modells also mehr in der motivischen Gestaltung einer fliegenden oder schwebenden Figur begründet, die neben der Schöpfungsikonographie durch Michelangelos Fresko in der Sixtina topisch umgesetzt wurde. Ähnliches ist zur Figur der *Justitia*⁴⁹² in mittleren Deckenfeld der Galleria im Palazzo Pamphilj (Abb. 248) zu sagen: Wenngleich ihre Armhaltung deutlich verändert ist, entspricht die Körperhaltung grundsätzlich jener der *Castitas* aus dem Barberini-Fresko. Wiederum geht es hier um die Möglichkeit, mit Hilfe der michelangelesken Figur die Darstellung einer schwebenden Figur bildlogisch umzusetzen.

Anhand der beschriebenen Michelangelo-Rezeption bei Cortona und seinem Umkreis kann exemplarisch, aber wahrscheinlich auch *pars pro toto* die Prägung der Werke des Divino auf die Malerei des 17. Jahrhunderts reflektiert werden. Michelangelos Bilderfindungen der Sixtinischen Kapelle waren über Druckgraphiken oder die eigene Anschauung fest im Bildgedächtnis der Künstler des römischen Seicento verankert. Im Jahr 1657 und kurz danach lassen sich bei Colombo, Ferri und Cortona Adaptionen des Gottvater-Motivs aus der Sixtina nachweisen, die alle in ihren bildlichen Umsetzungen vergleichbar sind.

Der kunsthistoriographischen Topik folgend, die von einem einseitig ausgerichteten Lehrer-Schüler-Verhältnis der genannten Künstler ausgeht, müsste die Anregung zur Adaption dieses Bildmotivs von Cortona stammen und an Colombo und Ferri übergegangen sein. Das hieße für den Fall der Galerie, dass Colombo seine an Michelangelo angelehnte Gottvater-Figur nicht selbst entwickelt hätte, sondern diese von Cortona in dessen Fresko eingeschrieben worden wäre. Es ist jedoch keine Zeichnung Colombos erhalten, die ein früheres und gegebenenfalls abweichendes Planungsstadium zeigen und diese Überlegung belegen würde.

⁴⁹¹ Eine Teilkopie nach diesem Bereich der Barberini-Decke fand sich vor Kurzem im römischen Kunsthandel (Casa d'Aste Babuino, 18. Sep. 2012, Lot 83, Öl auf Leinwand, 73 x 97,5 cm).

⁴⁹² Bei Preimesberger 1976, S. 280 als *Fatum* bezeichnet; bei Scott 1997, S. 91 als *Giustizia*; vgl. auch die Benennung bei Oy-Marra 2005, S. 300, die die Deutung bis zu einem gewissen Grad offenlässt und als „Götterbotin Iris, die Jupiter die Schicksalswaage bringt, oder aber im Sinne der Narration als *Giustizia* [...]“ bezeichnet; zuletzt bestärkt Merz 2007 wieder die Deutung der Figur als Gerechtigkeit.

Cortona die Rolle eines verbessernden Korrektivs zuzuschreiben würde bedeuten, Colombo als Entwerfer abzuwerten und zu einem lediglich ausführenden Maler zu degradieren. Trotz negativer Urteile über Colombos Fähigkeiten als Künstler⁴⁹³, erscheint es denkbar, dass dieser selbst die zur Entstehungszeit des Freskos in Cortonas Umfeld virulente Michelangelo-Adaption aufgegriffen und für sein Bildfeld nutzbar gemacht hat.⁴⁹⁴ Denn aus der Darstellung wird deutlich, dass die Figur Gottvaters nicht bloß statisch eingefügt, sondern vielmehr bildlogisch in die darzustellende Szene integriert wurde und daher wahrscheinlich von Beginn an in dieser Form Teil der Bildkomposition war.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Inhaltlich schließt die Vertreibung aus dem Paradies direkt an die vorangehende *Ermahnung* nach dem Sündenfall an. Die Szene stellt in einer gewissen Drastik die Folgen der menschlichen Verfehlung dar, nämlich den Verlust des Paradieses und die Verdammung durch Gottvater zu einem Leben mit der Erbsünde. Insofern bildet das Fresko in der Darstellung dieser ersten menschlichen Migrationsbewegung auch den Auftakt zur christliche Heilsgeschichte, die in den folgenden Bildfeldern exemplarisch entfaltet wird und mit der Geburt Christi in der Welt ihren bildlichen Schlusspunkt in der Galerie findet.

DEKORATIVES SYSTEM

Unterhalb des Freskos findet sich das erste Ignudo-Paar (Abb. 250). Die rechte Figur ist dabei mit ihrem Körper zum Betrachter hingewandt, ihr linkes Bein ist auf die niedrigste Stufe der Nische gesetzt, das rechte Bein etwas erhoben auf das Podest. Beide Arme sind nach oben gestreckt und greifen nach einem Eichenzweig, der im Bereich oberhalb eines schmalen Gesimses liegt. Bekleidet ist die Figur nur mit einem Tuch, das die Scham und einen Teil der Oberschenkel bedeckt und den muskulösen Rumpf frei lässt.

⁴⁹³ So etwa Briganti 1962, S. 45f.: „Bartolomeo Colombo, mediocre e pressochè sconosciuto pittore che ripete banalmente nelle figure motivi cortoneschi.“ Besonders harsch fällt das Urteil bei Negro 2008, S. 262 aus: „[...] la figura di questo ossequioso quanto povero interprete del lessico cortonesco [...]“; „Da quanto è possibile dedurre [...] dallo stesso affresco del Quirinale Colombo resta ancorata in modo delsolante ad un sordo cortonismo di maniera, senza intuizioni spaziali o sprazzi esecutivi.“

⁴⁹⁴ Eine weitere Figur Gottvaters von Colombo ist im Zusammenhang einer Schöpfungsdarstellung in einer Sala des Castello Baronale in Rota, Latium, bekannt, auf die Merz im AKL s. v. Colombo sowie Negro 2008, S. 162 hinweisen. Der dort erwähnte Artikel von Tantillo Mignosi zu diesem Fund ist offenbar bisher nicht erschienen. Diese Figur im Scheitel des Gewölbes (Abb. 249) ist allerdings völlig anders dargestellt. Eine Datierung ist bisher nicht bekannt.

Der rechte Ignudo, der mit beiden Beinen auf der unteren Stufe steht, ist hingegen seitlich dargestellt. Bei ihm ist das Gewand über den Rücken geschwungen und fällt die Stufen hinab. Er hat einen Eichenzweig hinter seinen Kopf geführt und dabei offenbar durch Zusammendrücken zerbrochen. Zwischen die Ignudi ist ein antiker Opferaltar eingestellt, der eine dreieckige Grundfläche hat. Dort, wo die Altarplatte auf dem Körper aufsitzt, ist ein Widderkopf angebracht. Auf dem Altar selbst brennt eine Flamme.

Alle Nischen, in denen die Ignudi stehen, sind dabei identisch aufgebaut. Rechts und links sind sie eingegrenzt von den Fensterrahmen beziehungsweise von seitlich an diese angesetzten Vorlagen. Im unteren Bereich befinden sich zwei Stufen⁴⁹⁵. Durch die zurückgesetzte obere Stufe wird die Standfläche der *Ignudi* gebildet. Dort steht der Altar, der in einigen Nischen noch auf einen Sockel gehoben ist. Die Figuren in den Nischen sind dabei so verschattet, als fielen das Licht von vorne und unten ein, also entsprechend der Beleuchtungssituation durch die Fenster. Dadurch werfen etwa die Kanten der Stufen deutliche Schatten, die eine besonders starke räumliche Wirkung erzeugen. Der Lichteinfall erzeugt auf gleiche Weise einen vollplastischen Charakter der Figuren. Im Fall der Ignudi unter Colombos Fresko wird die räumliche Wirkung der beiden Figuren zusätzlich dadurch verstärkt, dass der linke Ignudo mit seinem Mantel wie auch der rechte Ignudo mit seiner linken Hand die Rahmen der Fenster überschneiden. Sie geben also vor, in den Raum hineinzuragen. Insgesamt erhalten die Figuren eine starke Präsenz und gleichzeitig eine lebendige Dynamik.

Für das Ignudo-Paar unter Colombos Fresko ist bereits eine Zuschreibung an Fabrizio Chiari vorgeschlagen worden⁴⁹⁶, nachdem zuvor die Eigenhändigkeit Bartolomeo Colombos ausgeschlossen wurde.⁴⁹⁷ Diese Annahme konnte auch durch die Dokumente bestätigt werden (vgl. Kap. 6.3).

Im Relieffeld unterhalb der Ignudi findet sich ein floraler Dekor (Abb. 251), der aus stilisierten Akanthusblättern gebildet ist, die sich symmetrisch nach innen einrollen. Da die Übermalungen des oberen Registers fast bis an die Fensterlaibungen heranreichen, ist das Ornament in diesen Bereichen teilweise überdeckt. Allerdings ist an den Fensterrahmen unterhalb dieses Bildfeldes sichtbar, dass jeweils mittig über den Fensteröff-

⁴⁹⁵ Nicht bei der Nische unter *Caninis Opfer Abrahams*.

⁴⁹⁶ Vgl. Negro 2017, S. 328.

⁴⁹⁷ Vgl. Negro 2008, S. 161 zu den Ignudi: „La loro potenza vigorosa e scandita, la consistenza delle moscature ed anche il taglio ampio e decorativo delle figure non ha nulla a che vedere con quanto realizzato nella scena soprastante da Bartolomeo Colombo [...]“

nungen eine Kartusche angebracht ist, von der je eine Girlande nach beiden Seiten ausgeht (Abb. 252).

8.3 Das Opfer von Kain und Abel – Lauri und Dughet

Das dritte Fresko an der ersten Langwand zeigt das gemeinsame *Opfer von Kain und Abel*, das von Filippo Lauri ausgeführt wurde und bei dem wiederum Gaspard Dughet die Landschaft malte (Abb. 15 u. 16). Nach der biblischen Schilderung⁴⁹⁸ opferten der Feldbauer Kain und der Hirte Abel Gott die Früchte ihrer Arbeit. Allerdings nahm Gottvater nur die Opfergabe Abels an, diejenige Kains wies er zurück. Dieser erzürnte daraufhin und tötete seinen Bruder.

Die Disposition der Figuren im Ovalfeld ist wesentlich an der Mittelsenkrechten ausgerichtet. So liegt der linke Unterschenkel Kains direkt auf der Mittelsenkrechten und markiert zusammen mit der Kante des Opferaltars, dem aufsteigenden Rauch sowie dem Baum, der den oberen Teil des Ovals ausfüllt, die Trennung zwischen den beiden Bildhälften. Entsprechend der Abfolge der Bildfelder wird der Betrachter durch den ausgestreckten rechten Oberschenkel der Figur in die Darstellung eingeführt. Die sichtbare Fußsohle scheint dabei eine Referenz an Caravaggios *Madonna dei Pellegrini* in S. Agostino in Rom zu sein.

Der inhaltliche Gegensatz beider Brüder äußert sich dabei auch in ihrer antithetischen Darstellung: So steigt der Rauch von Abels Opfer ruhig auf, sein helles Gewand fällt glatt am Körper herunter. Kain hingegen wird der Rauch ins Gesicht gelenkt, so dass er seine Linke schützend erhoben hat. Sein dunkles Gewand ist stark bewegt und in sich aufbauschende Falten geworfen.

Die Konzentration der figürlichen Darstellung auf die untere Bildhälfte lässt Platz für die Landschaft. Wie schon bei der Zusammenarbeit von Dughet mit Baldi in der *Ermahnung von Adam und Eva* sind auch hier Figuren und Vegetation harmonisch aufeinander abgestimmt und bilden eine kompositorische Einheit. Es ist anzunehmen, dass der Entwurf des Bildfeldes insgesamt von Lauri stammt, der dementsprechend auch Landschaft und Darstellung zueinander disponierte. In der Ausführung dürfte der Spezialist Dughet dann auf diese Vorgaben zurückgegriffen haben. Denkbar ist aber auch, dass beide Künstler in der Entwurfsphase zusammengearbeitet haben, um sozusagen mit

⁴⁹⁸ Gen 4, 4-5.

doppelter Expertise die bestmögliche künstlerische Lösung zu finden. Zeichnungen, die über diese Künstlerkollaboration Auskunft geben könnten, sind bisher nicht bekannt.

THEOLOGISCHER GEHALT

Der theologische Gehalt der Szene ist vielschichtig, lässt sich aber anhand der eindeutigen antithetischen Darstellung zweifelsfrei auslesen. Zum einen verbildlicht das Brüderpaar einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem guten und dem bösen Menschen, sowohl in moralischer als auch religiöser Dimension.⁴⁹⁹ Abel ist dabei der ‚[...]fromme Gerechte‘, dessen Opfer Gott wohlgefällig aufnimmt.⁵⁰⁰ Der auf diese Episode folgende Brudermord Kains, der in der Nichtannahme seines Opfers gründet, wird als Folge des Sündenfalls interpretiert.⁵⁰¹ Die sich aus dieser Tat ergebende Folge ist die Sintflut, die als Strafe Gottes über die Menschen kommt. Somit deutet bereits die Darstellung des *Opfers von Kain und Abel* theologisch auf die beiden folgenden Bildfelder hin.

Allerdings enthält diese Episode weitere Sinnschichten mit einer eucharistischen sowie auch einer eschatologischen Bedeutung. So wird das Gott wohlgefällige Opfer Abels als Präfiguration des Abendmahls gelesen, sein Tod als Präfiguration des Opfertodes Jesu. Die Auslegung der Geschichte von Kain und Abel in Paulus’ Brief an die Hebräer⁵⁰² begründet die Annahme des Opfers Abels in dessen Frömmigkeit und erhebt ihn damit zu einem Vorbild im Glauben. In diesem Sinnzusammenhang ist auch Abels Darstellung als Hirte zu lesen, dem prominent der Hirtenstab mit nach oben gerichteter Krümme beigegeben ist. Der Verweis auf diese Rolle spielt im Kontext der Galerie dabei direkt auf den Papst als obersten Hirten der Kirche an, dem mit Abel so ein alttestamentliches Beispiel tugendhafter Frömmigkeit vorangestellt wird. Dies fügt sich zur theologischen Einschätzung etwa eines Augustinus, der Abel nicht nur als ersten Märtyrer, sondern auch ersten Priester der christlichen Kirche bezeichnet.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Vgl. LThK, s. v. Abel.

⁵⁰⁰ Vgl. LThK, s. v. Abel.

⁵⁰¹ Vgl. LThK, s. v. Abel.

⁵⁰² Hebr 11, 4 Durch Glauben brachte Abel Gott ein besseres Opfer dar als Kain, durch welchen Glauben er das Zeugnis erhielt, gerecht zu sein, indem Gott Zeugnis gab zu seinen Gaben; und durch diesen Glauben redet er noch, obgleich er gestorben ist.

⁵⁰³ Vgl. LBP, s. v. Abel (S. 5).

DEKORATIVES SYSTEM

Hinter der Säulenstellung rechts neben dem Ovalfeld ist ein aufwändig bestickter Vorhang eingefügt (Abb. 253). Dieses Motiv findet sich bereits auf dem Berliner Entwurf und ist dort sowohl über die rechte als auch die linke Doppelsäulenstellung neben dem Ovalfeld geführt. Auch in der rechten Säulenstellung, die nahezu vollständig von der eingezogenen Zwischenwand überdeckt wird, ist dieses Element noch in Ansätzen zu erkennen. Hier wurde dezidiert ein Teil des Berliner Entwurfes umgesetzt. Allerdings reichen die Vorhänge, anders als im Entwurf, weiter in die Räume zwischen den Fenstern hinein, sodass der Vorhang insgesamt den Ausblick großflächiger überdeckt.

Diese Darstellung eines wehenden Vorhangs findet sich analog in einem späteren Projekt Alexanders VII., der malerischen Ausstattung der sogenannten Galerie Urbans VIII. in der Biblioteca Apostolica im Vatikan von Giovanni Paolo Schor.⁵⁰⁴ Abgesehen von der grundsätzlichen Gestaltung der Wand mit gemalten Säulen und Durchblicken, die zweifelsfrei an die Galerie im Quirinal anknüpft, fügt Schor dort einen Vorhang hinter dem Wappens Alexanders VII. ein, der demjenigen in der Galerie in Machart, Farbigkeit und Ornament entspricht.

Im Zwischenraum der rechten Säulenstellung sind ferner ein antikisierendes Gefäß und weiß blühende Blumen dargestellt (Abb. 253). Das Relieffeld in der Postamentzone zeigt zwei symmetrisch zueinander angeordnete geflügelte Fabelwesen, die aus dem Rumpf und Kopf eines Löwen gebildet sind und deren Schwänze in Blattornamenten auslaufen (Abb. 253). Zwischen ihnen findet sich eine Vase auf einem Sockel, aus der rechts und links zwei Girlanden hängen. Wiederum steht diese Darstellung im Zusammenhang mit einer Zeichnung Ciro Ferris, die dieses Motiv darstellt (vgl. Kat. 20, Abb. 93). In diesem Fall ist auch das Relieffeld an der gegenüberliegenden Wand mit einer identischen Darstellung versehen. Das Relieffeld unterhalb der linken Doppelsäule ist zum großen Teil überdeckt, allerdings lässt sich hier auf beiden Seiten der Zwischenwand jeweils der äußere Bereich des Relieffeldes erkennen (Abb. 254); offenbar waren hier ebenfalls geflügelte Fabelwesen dargestellt.

8.4 Der Einstieg in die Arche – Schor

Nach dem *Opfer von Kain und Abel* schließt sich der *Einstieg in die Arche* von Giovanni Paolo Schor an (Abb. 17-19). Gezeigt sind verschiedene Szenen der biblischen Schilde-

⁵⁰⁴ Vgl. Petrucci 2016, S. 104.

runge⁵⁰⁵, die zu einem panoramaartigen Prospekt zusammengefügt sind. Entsprechend der Leserichtung beginnt die Darstellung auf der rechten Seite. Ein durch den Bildrand leicht angeschnittenes Pferd bäumt sich auf und leitet mit seinem nach Innen gewandten Kopf in die Darstellung hinein. Zusammen mit einem zweiten Pferd, einem Löwenpaar und weiteren Tieren entsteht eine dreieckige Figurengruppe, die diese Leserichtung verstärkend aufnimmt. Im Hintergrund findet sich neben einer üppigen Landschaft auf der linken Seite der Prospekt einer Stadt mit antikisierender Architektur.

In die Darstellung sind drei Figurengruppen eingesetzt, von denen durch ihren Figurenmaßstab diejenige im linken Bildvordergrund dominiert. Dort steht Noah, der mit seiner Rechten auf die Arche weist. Diese Geste gilt seiner Frau, die neben ihm sitzt, sowie einem seiner Söhne, der kniend vor ihm und damit in Rückansicht zum Betrachter ein Bündel Stoffe vom Boden aufhebt. Noah signalisiert den Aufbruch und das Einsteigen in die Arche.

An dieses Element der Bilderzählung ist auch die Gruppe in der Mitte des Freskos angebunden. Der stehende Sohn Noahs zeigt mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf den Vater und weist damit die beiden Frauen an, sich ebenfalls zum Aufbruch bereit zu machen. Im Hintergrund streben ein weiterer Sohn Noahs und seine Frau auf die Arche zu. Die weibliche Gestalt, die ein Gefäß auf dem Kopf trägt (Abb. 257), adaptiert dabei eine Figur aus Raffaels *Borgobrand* in den Stanzen⁵⁰⁶ (Abb. 255), wobei in Schors Fresko die Körperachse weiter nach rechts gedreht sowie die Haltung des linken Armes wie auch das Gewand verändert sind. Dieses Motiv des zur Arche vorausschreitenden Paares findet sich etwa auch im Hintergrund von Hans Jordaens *Einzug in die Arche* (Abb. 256) in Salzburg⁵⁰⁷. Offenbar geht es beiden Künstlern um die Aneignung dieses vorbildhaften Raffael-Motivs der schreitenden, ein Gefäß tragenden Frauenfigur, die für die eigene Bildrhetorik genutzt, in einen inhaltlichen Kontext eingebunden wird. Ebenso wie für das Gemälde ist es auch für Schors Darstellung in der Galerie anzunehmen, dass der Einsatz dieser Figur vom wissenden Betrachter, dem die Stanzen im Original oder etwa über Druckgraphik vertraut waren, als Verweis auf Raffael gelesen werden konnte.

Besonderes Charakteristikum der Darstellung Schors sind die Tiere, die breiten Raum zur Entfaltung seines malerischen Könnens einräumen. Schon Wibiral verweist

⁵⁰⁵ Gen 6, 13-17 u. Gen, 7.

⁵⁰⁶ Vgl. Negro 1999, S. 333.

⁵⁰⁷ Salzburg, Residenzgalerie, Smlg. Schönborn-Buchheim.

auf die Ausbildung Schors in Innsbruck und eine mögliche Prägung durch in diesem geographischen Raum stark präsenten Tierdarstellungen.⁵⁰⁸ In der Tat kann der Maler hier die verschiedenen Exemplare sowie die unterschiedlichen Charakteristika ihrer Erscheinung, vor allem der Felle und Farben, fulminant ausbreiten. Dass diesen ein hoher Stellenwert beigemessen werden sollte, bestätigt allein schon die Freskierung dieser Darstellung in einem der großen Bildfelder. Wohl als Referenz an seine nichtitalienische Herkunft sind Elche beim Eintritt in die Arche dargestellt, die eine Art nordalpine Exotik in das Bildfeld einbringen.

Allerdings wird im Vergleich mit anderen Darstellungen von Tieren, speziell von Pferden im Werk Schors deutlich, dass dieser mit mehrfach verwendeten Darstellungsformeln arbeitete.⁵⁰⁹ Dennoch sind die Tiere mit einer ausgesprochenen Lebendigkeit umgesetzt, die nicht durch ihre anatomische Korrektheit und mimetische Präzision zum Ausdruck kommt, sondern vor allem auch in den Beziehungen der einzelnen Tierpartner zueinander, die in variantenreichen Interaktionen ins Bild gesetzt sind. Bemerkenswert ist, dass diese Tierdarstellungen im Gegensatz zu den menschlichen Figuren offenbar freihändig in den Putz gemalt wurden, sodass für Schor eine besondere Vertrautheit mit dieser Thematik angenommen werden kann.⁵¹⁰

Zwei Zeichnungen Schors haben sich erhalten, die mit dem Fresko in Zusammenhang stehen (Kat. 108 u. 109, Abb. 192 u. 193). Dabei handelt es sich um leicht unterschiedliche Versionen eines Entwurfs, der bis auf wenige Details bereits der ausgeführten Version des Freskos entspricht. Die Zeichnungen sind aufgrund ihrer Nähe zum Fresko, ihres großen Formats sowie ihrer zeichnerischen Ausführung in Feder mit Lavierung als Präsentationszeichnungen für den Auftraggeber zu bezeichnen. Es ist anzu-

⁵⁰⁸ Vgl. Wibiral 1960, S. 145 u. Wibiral zitierend Negro 1999, S. 332f.

⁵⁰⁹ Strunck 2007, S. 229 bringt mit der Beinhaltung des rechten Pferdes im Fresko eine Schor zugeschriebene Zeichnung aus dem Kunsthandel in Verbindung (Abb. 257), obschon die Kopfhaltung im Fresko eine andere ist. Das linke Pferd vergleicht sie „als exakte Kopie“ mit demjenigen in einer Schor zugeschriebenen Zeichnung in Windsor Castle (Inv. 4534), die die *Abreise des verlorenen Sohnes* zeigt. Tatsächlich sind diese Ähnlichkeiten deutlich, sodass man eine enge Zusammenbindung dieser Darstellungen annehmen könnte. Die Datierung beider Blätter ist nicht geklärt, allerdings hält Strunck es für möglich, dass das erstgenannte Blatt als frühe (thematisch noch anders gelagerte) Studie für den *Triumph Marcantonio Colonnas* in der Galleria Colonna entstanden sein könnte. In diesem Fall wäre es nach der Quirinalgalerie zu datieren. Allerdings wird hier auch deutlich, wie sehr Schor mit bewährten Darstellungsformeln operiert. Die starken Übereinstimmungen belegen jedenfalls, dass die Tierdarstellungen in den verschiedenen Versionen nicht jeweils genuin neu entwickelt, sondern vielmehr aus bestehenden Schemata zusammengesetzt wurden.

⁵¹⁰ Vgl. Negro 1999, S. 333.

nehmen, dass auf ihrer Grundlage die Gestaltung des Freskos vom Auftraggeber zur Ausführung genehmigt wurde.

Die geringfügigen Änderungen, die im Fresko gegenüber diesen Entwürfen deutlich werden, geben Anlass zur Annahme, dass kleinere Abweichungen nicht explizit vom Auftraggeber approbiert werden mussten. Diese Vermutung bestätigen Aufnahmen des Freskos im Streiflicht, die eine Verwendung von Hilfslinien bestätigen, die vor der Freskierung in den Putz gesetzt wurden. Dabei folgt die Malerei in einigen Fällen diesen Linien nicht, sodass der Maler diese Abweichungen noch beim Auftragen der Farbe in den Putz vorgenommen haben muss (Abb. 258).

DEKORATIVES SYSTEM

In der heutigen *Sala di Augusto* setzen die Übermalungen der ursprünglichen Substanz erst oberhalb der Fensterlaibungen ein, wodurch etwas mehr des dekorativen Systems sichtbar ist (Abb. 259). Die beiden Fensteröffnungen unterhalb des Bildfeldes werden jeweils von zwei sich nach innen einrollenden Voluten abgeschlossen, in deren Mitte eine kleine Kartusche eingefügt ist. Darauf aufgesetzt sind Masken, neben denen links und rechts Girlanden hervorkommen. Diese sind in einem Bogen mit kleinen Rundschilden verbunden, die auf den seitlich an die Fenster angesetzten Rahmungen über den volutenartigen Konsolen angebracht sind.

In diesem Bereich ist auch die ursprüngliche Rahmung der querrrechteckigen Bildfelder sichtbar. Diese ist wie ein lesbisches Kymation gestaltet und unterscheidet sich somit von den deutlich schlichteren Rahmungen, die in der Planung des Berliner Entwurfs gezeigt werden. Die durch die Restaurierung wiedergewonnene Rahmung findet sich auch auf einer der Zeichnungen Giuseppe Passeris, in denen er Details der Wandgestaltung der Galerie kopiert hat (Kat. 21, Abb. 94). Gleichzeitig wird deutlich, dass die Rahmungen der Bildfelder hinter dem ornamentalen Abschluss direkt auf den Fenstern aufsitzen. Weitere Nachzeichnungen Passeris zeigen andere Varianten von Rahmungen und Ornamentik der gemalten Architektur, die heute nicht mehr sichtbar sind (vgl. Kat. 22-24). In gleicher Weise hat Passeri auch einige der Ovalfeldrahmungen mit den dazugehörigen Ignudi zeichnerisch festgehalten (vgl. Kat. 25-27).

Die Ignudi unterhalb des *Eintritts in die Arche* sind um einen dreibeinigen Kessel mit Löwenprotomen angeordnet (Abb. 260). Dahinter ist eine mächtige Girlande aus Eichenblättern in der Nische aufgehängt. Die Ignudi sind bereits Giovanni Paolo Schor

zugeschrieben und motivisch mit seinen in den frühen 1670er Jahren unter der Leitung Carlo Rainaldis entstandenen Brunnenfiguren im Palazzo Borghese verglichen worden.⁵¹¹ Da Schor zu einem erheblichen Teil an der Ausführung des dekorativen Systems beteiligt war, liegt es nahe, ihm auch die beiden Ignudi unter seinem Bildfeld zuzuschreiben. Für diese Überlegungen lassen sich neben der hohen künstlerischen Qualität der Figuren auch motivische Vergleiche nutzbar machen: So entspricht die Körperhaltung des auf die Arche zustrebenden Sohnes weitestgehend dem linken Ignudo. Die Physiognomie des Kopfes entspricht mehr derjenigen des Sohnes in der zentralen Gruppe. Auch findet sich die körperliche Durchbildung sowie die Licht- und Schattenwirkung auf dem Inkarnat des linken Ignudo bei genannter Figur wieder.

Unterhalb der Ignudi findet sich ein Relieffeld, das ein florales Ornament zeigt (Abb. 261) und auf der gegenüberliegenden Wand nahezu identisch wiederholt ist. Im Zwischenraum der Säulen links unter dem Bildfeld ist eine dichte Fauna dargestellt, die kaum Ausblick in den Himmel freigibt (Abb. 261). Das Relieffeld darunter zeigt zwei Hippokampen, die in ein florales, sich nach innen einrollendes Ornament eingebunden sind, das aus einer Muschel herauswächst. Gegenüberliegend finden sich ebenfalls Hippokampen, wobei das Relieffeld in der Mitte zum Teil verloren ist.

8.5 Der Ausstieg aus der Arche – Baldi

Direkt auf den *Einzug in die Arche* folgt in der nächsten Szene das Geschehen nach der Sintflut (Abb. 20). Das Fresko Lazzaro Baldis wurde im Zuge der späteren Veränderungen der Galerie von einem ovalen zu einem hochrechteckigen Bildfeld ergänzt. Die ursprünglichen Ausmaße waren deutlich kleiner, wobei sich die ursprüngliche Fläche des Freskos noch deutlich anhand eines Helligkeitsunterschiedes absetzt.

Die Arche ist entsprechend der biblischen Schilderung⁵¹² auf einem Berg angelandet, das Tor ist aufgebrochen und Noah ist im Begriff aus der Arche zu steigen. Über ihm fliegen bereits Vögel aus dem Schiff. Zwei der Frauen seiner Söhne blicken mit ihm auf die trockengefallene Erde. Dort liegen, über Felsen geworfen, verwunden und zum Teil nackt, die Körper der Ertrunkenen. Im Hintergrund links ist der Blick in eine Landschaft geöffnet.

⁵¹¹ Zuerst Negro 2008, S. 159.

⁵¹² Gen 8, 13-19.

Die linke Seite der Arche betont die Mittelsenkrechte des Bildfeldes, die im unteren Bereich durch den rechten Oberarm eines Ertrunkenen aufgegriffen wird. Die Bildhorizontale ist durch den Unterbau der Arche sowie den Horizont auf der linken Seite markiert. Das Bildfeld wird so in vier Teile eingeteilt, von denen der obere rechte durch die Arche, die beiden unteren durch die Ertrunkenen sowie der obere linke durch die Landschaft bestimmt werden. Mehrere Diagonalen, die durch den Steg, der aus der Arche führt sowie die ertrunkenen Körper gebildet werden, brechen dieses Schema auf und bereichern die Darstellung mit Dynamik an. Auch durch die Lichtführung scheint der Fokus dieser Szene auf der Darstellung der leblosen Körper zu liegen, die in fulminanten Wendungen und Verdrehungen dargestellt sind. Ganz deutlich wird daraus die Nähe dieser Figuren zur zeitgenössischen Aktdarstellung. Eine Zeichnung Baldis in Rom ist aus diesem Grund mit dem Fresko in Verbindung gebracht worden (Kat. 28, Abb. 101). Sie zeigt vergleichbar liegende nackte Körper, die über Felsen geworfen zu sein scheinen. Wenngleich es sich hierbei sicher nicht um eine direkte Vorzeichnung für das Fresko handelt, macht das Blatt deutlich, dass auch in der Praxis dieses Künstlers die Erarbeitung solcher Figuren üblich war. Tatsächlich scheint es Baldis Absicht in diesem Fresko gewesen zu sein, Körper in verschiedenen Torsionen darzustellen und damit seine malerischen Fertigkeiten unter Beweis zu stellen. Die drastische Betonung der Körperlichkeit verweist aber ebenso auf den Inhalt des Freskos, sind doch hier die Folgen der Sintflut dargestellt, die als Strafe Gottes über die Menschen gekommen ist.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Der Bedeutungsgehalt der Sintflut und der Geschichte Noahs wird in der Zusammenschau der beiden Bildfelder zu diesem Thema sichtbar: Noah gilt schon nach alttestamentlicher Schilderung als Gerechter und Frommer, den Gott vor allen anderen Menschen auserwählt hat. Durch seinen Glauben und seine Tugendhaftigkeit hat er mit seiner Familie die Strafe überlebt, die Gott all jenen zukommen ließ, die gegen seine Gesetze verstoßen hatten. Damit wird er zur Symbolfigur, dem das Heil zuteilgeworden ist⁵¹³ und gleichzeitig zur Präfiguration Christi. Denn wie Noah ist auch Christus durch Gott vom Tod errettet worden⁵¹⁴, Noah ist in Vorausdeutung auf Christus also ein „Exempel des Glaubenshelden.“⁵¹⁵

⁵¹³ Vgl. BS, s. v. Noah; vgl. auch Sir 44, 10-45,5.

⁵¹⁴ Vgl. LBP, s. v. Noah, Sp. 399.

⁵¹⁵ Erffa 1989, S. 439, vgl. auch ebd., S. 452.

Noah lenkt ferner die Arche, wie Christus seine Kirche lenkt. Die Arche gilt damit als Antitypus der Kirche.⁵¹⁶ Ebenso ist die Sintflut auch als Antitypus zum Sakrament der Taufe zu lesen, in der die Menschen von der Erbsünde befreit werden.⁵¹⁷ So wie in der Arche die Schöpfung und als Teil derselben die gläubigen Menschen gerettet werden, so werden auch in der Kirche die Menschen gerettet, wie es der als dogmatisch geltende Lehrsatz *extra ecclesiam nulla salus* zum Ausdruck bringt.⁵¹⁸ Ebenso drastisch wie die Darstellung ist daher auch die inhaltliche Botschaft des Freskos: Die Ertrunkenen stellen die nicht zur Kirche gehörenden und daher vom Heil ausgeschlossenen Menschen dar, die von Gott wegen ihrer fehlenden *pietas* bestraft wurden.

DEKORATIVES SYSTEM

Im Bereich um das Fresko ist wegen der Vergrößerung des Bildfeldes die ursprüngliche Rahmung verloren und die Säulen sind übermalt. Ebenso wie auf der rechten Seite des Bildfeldes wird auch zwischen der linken Säulenstellung der Blick in den Himmel durch dichtes Laubwerk verdeckt (Abb. 262). Bemerkenswerterweise entspricht das Ornament des Relieffeldes demjenigen auf der rechten Seite unter dem Bildfeld (Abb. 261), die beiden Reliefs bilden also gleichsam eine Klammer zu dieser Sektion der Wandgliederung.

8.6 Das Opfer Abrahams – Canini

Das folgende querrrechteckige Bildfeld Giovanni Angelo Caninis zeigt das Opfer Abrahams nach der biblischen Schilderung in Gen 22 (Abb. 21-23). Entsprechend der Lese- richtung ist auch diese Szene von rechts nach links konzipiert. Die am rechten Rand ins Bild gesetzten Begleiter, die Abraham beim Aufstieg auf den Berg zurückgelassen hatte, beginnen somit die Chronologie der Erzählung. Zusätzlich greifen die nach links gewandten Engel in der oberen Hälfte des Bildfeldes den Blick des Betrachters auf und leiten ihn zur zentralen Darstellung. Diese ist insgesamt leicht aus der Bildmitte nach links gerückt, wobei die Körperachse Isaaks sowie der Opferaltar auf der Mittelsenkrechten platziert sind. Abraham hat das Messer bereits gehoben, wird aber vom Engel

⁵¹⁶ Vgl. Erffa 1989, S. 451f.: Hieronymus definiert: *arva Noe ecclesiae typus fuit*, Tertullian: *ecclesia est arcae figura*.

⁵¹⁷ Vgl. LBP, s. v. Noah, Sp. 399.

⁵¹⁸ Vgl. Denzinger 2015, Nr. 469 u. 792.

an der Ausführung des Opfers gehindert. Dieser verweist ihn auf den Widder, der sich am linken Bildrand im Gestrüpp verfangen hat.

Eine Anregung für diese Figurendisposition könnte Canini aus Pietro Testas Darstellung des *Opfers Abrahams* (Abb. 263) gewonnen haben, die motivische Parallelen zu seinem Fresko aufweist. Dies sind insbesondere die Haltung und die Kopfwendung des Propheten, dessen Standmotiv mit dem angezogenen linken Bein, der ausgestreckte Arm und der nach innen gerichtete Dolch. Eine Referenz Caninis auf Testa ist auch deswegen plausibel, weil sich die beiden etwa gleichaltrigen Künstler schon Ende der 1620er Jahren im Umfeld Domenichinos kennengelernt hatten.⁵¹⁹ Für Testas Stich wiederum, der zum Teil in die frühen 1630er Jahre oder kurz vor seinem Tod 1650 datiert wird⁵²⁰, ist in diesem Zusammenhang eine Rezeption von Domenichinos Darstellung anzunehmen, die er 1627/28 für Philipp IV. von Spanien malte (Abb. 264).⁵²¹ Ein zweites, nun direkt künstlerisches Zusammentreffen von Canini und Testa ergab sich bei der Ausstattung von S. Martino ai Monti, an der etwa auch Giovanni Francesco Grimaldi mitwirkte.⁵²² Canini arbeitete an der Tafel mit den Heiligen Bartholomäus und Nikolaus von Bari und dem Gemälde mit dem Hl. Stephanus⁵²³, Testa an seiner Altartafel mit der Vision des heiligen Karmeliterpaters Angelus.⁵²⁴

Die Erzählung im Fresko der Galerie wird von Canini vor einem Landschaftsprospekt von besonderer Tiefenwirkung über die gesamte Breite des Bildfeldes aufgespannt. Die einzelnen Elemente werden dabei durch Gesten- und Blickführungen miteinander verwoben, sodass eine flüssige Bilderzählung entsteht, die den Bibeltext getreu illustriert. Auf diese Weise löst Canini geschickt die Herausforderung, eine zumeist kompakt zusammengefasste, im Hochformat dargestellte Ikonographie auf ein querrrechteckiges Bildfeld auszudehnen.

⁵¹⁹ Vgl. Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 21f.

⁵²⁰ Vgl. Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 236.

⁵²¹ Madrid, Prado, Inv. P000131; vgl. Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 236. Eine vergleichbare Rezeption Domenichinos bei Testa findet sich auch in dessen Stich mit dem *Martyrium des Hl. Erasmus*, der sich in seinen Figuren, aber insbesondere auch der Drastik der Darstellung an Domenichinos Martyrium des Hl. Andreas im Ortatio di S. Andrea al Celio orientiert (vgl. dazu auch Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 208f.).

⁵²² Vgl. Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 17.

⁵²³ Vgl. Sutherland Harris 1964, S. 62.

⁵²⁴ Dazu vor allem Albl 2017, S. 108-110, zur Tafel Fusconi/Canevari/Albl 2014, S. 250-253; siehe auch Sutherland Harris 1964, S. 62: Dass die beiden Künstler nahezu gleichzeitig für einen Auftraggeber, den Pior des Karmeliterkonvents von S. Martino ai Monti, tätig waren, geben die erhaltenen Rechnungen an. Selbst wenn angenommen werden müsste, dass die Bilder jeweils in der Werkstatt angefertigt wurden, so dürfte doch ein Austausch der Maler über diese Werke außer Frage stehen.

Für das *Opfer Abrahams* hat sich eine großformatige Zeichnung erhalten (Kat. 30, Abb. 103), die bereits die ausgeführte Komposition zeigt und offenbar zur Übertragung in ein größeres, möglicherweise sowie auch der Gesamtdisposition von Hintergrund und Figuren sowohl vom gemalten Modello diente. Allerdings lassen Unterschiede zum Fresko erkennen, dass es sich nicht um einen Ausführungsentwurf handelt. Ein weiteres Blatt erprobt die Gruppe der Engel sowie die Landschaft auf der rechten Seite (Kat. 31, Abb. 104), weicht aber in der Anlage der Einzelemente Gesamtentwurf wie auch der ausgeführten Version ab.

Zwei Studien haben sich in Düsseldorf für den Abraham (Kat. 33, Abb. 107) und den Isaak (Kat. 32, Abb. 105 u. 106) erhalten. Die Figur des Sohnes wird dabei von Canini als Aktstudie erprobt, deren Zweck es ist, Körper und Muskulatur in ihrer Licht- und Schattenwirkung darzustellen. Dabei bedient er sich in der Tradition der akademischen Aktzeichnung einer dunklen und einer hellen Kreide. Mit den gleichen Zeichenmedien setzt Canini auch die Gewandstudie für den Abraham um, der allerdings eine völlige andere Wirkung zu eigen ist. Aus der identischen Verwendung der Zeichenmittel, die zu einem unterschiedlichen optischen Erscheinungsbild führen konnte, wird deutlich, dass Canini verschiedene zeichnerische Modi nutze. Diese variierte er je nach beabsichtigtem Zweck in der Vorbereitung des Freskos.

THEOLOGISCHER GEHALT

Wenngleich das Opfer Abrahams im Grunde keine Opferung dargestellt, weil sie nicht beziehungsweise erst später mit einem Opfertier vollzogen wurde, greift die Auslegung dieser Erzählung zentral das Opfer auf. In diesem begründet sich die typologische Verbindung Isaaks mit Christus: Die Verheißung seiner Geburt deutet auf die Verkündigung an Maria, die Geburt von der unfruchtbaren Sara auf die Unbefleckte Empfängnis hin.⁵²⁵ Daher kann Isaak als „die bedeutendste Präfiguration Christi im Alten Testament gelten.“⁵²⁶

Die Opferung Isaaks muss dann „[...] als die vollständige Parallele zu Christi Opfer“⁵²⁷ gelesen werden. Die Problematik der (anders als bei Christus) nicht vollzogenen Opferung erklärt etwa Origenes durch die göttliche Natur Christi, eine Auslegung die

⁵²⁵ LBP, s. v. Isaak, S. 177; vgl. auch Erffa 1995, S. 123: nach Ambrosius gilt „Issac in typo Salvatoris natus est ex promissione.“

⁵²⁶ Erffa 1995, S. 125.

⁵²⁷ Erffa 1995, S. 147.

auch unter den folgenden Kirchenvätern akzeptiert blieb.⁵²⁸ Daraus ergibt sich auch eine Parallelisierung von Abraham mit Gottvater, der seinen Sohn opfert.⁵²⁹ „Während Abraham die Personifikation des Gehorsams gegen Gott, des blinden Glaubens und Gottvertrauens ist, [...] wird Isaak Kronzeuge für Christi ERLÖSUNGSWERK.“⁵³⁰ Wie omnipräsent diese typologische Verbindung des Opfers Abrahams mit Christus' eigenem Opfer war, belegt seine Erwählung im *Super quae*-Gebet im Kanon des *Ordo Missae*, dem wohl am häufigsten wiederholten theologischen Text überhaupt.⁵³¹

DEKORATIVES SYSTEM

Die auch in diesem Bereich sichtbaren oberen Abschlüsse der Fenster (Abb. 265) variieren das allgemeine Dekorationsschema. Die Profilierung und die sich nach innen einrollenden blattähnlichen Voluten finden sich entsprechend auch auf Passeris Nachzeichnung der Fensterrahmung (Kat. 21).

Für den rechten Ignudo (Abb. 266) unter dem Bildfeld hat sich eine eigenhändige Studie Caninis (Kat. 16, Abb. 89) erhalten, die, vergleichbar der Studie zum Isaak, die Entwicklung dieser Figur von der Aktzeichnung her belegt. In der ausgeführten Version ist allerdings im Gegensatz zur Zeichnung der Modellstab zu einer nach oben sich verdickenden Keule abgeändert sowie dem Ignudo ein Löwenfell um die Hüften geschwungen, von dem eine der Löwentatzen deutlich sichtbar an der rechten Seite neben dem Körper herunterhängt. Die Figur ist also als Herakles zu identifizieren. Diese Ikonographie stützt auch die an den Herkules Farnese angelehnte körperliche Durchbildung der Figur. Zusammen mit einem Teil seines Gewandes hält der Ignudo mit seiner Linken einen Eichenast, an dem deutlich die Eicheln zu erkennen sind.

Der linke Ignudo trägt ein Gewand um die Hüfte, das in großen Falten über die oberste Stufe der Nische fällt. Mit seiner nach oben ausgestreckten Rechten erhebt er einen Kranz aus Eichenzweigen, während sein linker Arm ausgestreckt ein schmales Tuch hält. Auf dem Kopf trägt er eine Phrygische Mütze, die diesem, im Zusammenspiel mit der Frisur, einen stark antikisierenden Charakter verleiht. Die Mütze ist vorne mit einem achtzackigen Chigi-Stern versehen, der die Figur somit heraldisch kodifiziert.

⁵²⁸ Vgl. Erffa 1995, S. 150.

⁵²⁹ Vgl. Erffa 1995, S. 151.

⁵³⁰ Erffa 1995, S. 151.

⁵³¹ Vgl. im Canon Missae: „Supra quæ propitio ac sereno vultu respicere digneris: et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui justii Abel, **et sacrificium Patriarchæ nostri Abraham** [Hervorhebung d. Verf.]: et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam.“

Beim linken Ignudo und dem Abraham im darüberliegenden Bildfeld lassen sich besonders gut die Beinstellungen beider Figuren vergleichen, die durch die Aufstellung des jeweils linken Beines auf eine Stufe sowie ihre frontale Ausrichtung nahezu identisch sind. Auch die Arme sind rechts jeweils nach oben, links zur Seite ausgestreckt. Insgesamt entsteht durch diese motivischen Analogien eine direkte Verbindung von Ignudi und Bildfeld.

Hinter dem Ignudo-Paar ist eine Blattgirlande in die Nische eingehängt. Der zwischen die beiden Figuren eingefügte dreifüßige Altar findet sich etwa vergleichbar dargestellt auf Caninis Zeichnung *Abdon und Sennen verweigern die Anbetung der Idole* (Abb. 267).⁵³² Neben dem Altar sind eine antikisierende reliefierte Kanne sowie ein Schöpfgefäß aufgestellt, über die oberste Stufe ist ein antikes Aspergill gelegt (Abb. 268). Im Relieffeld findet sich wiederum ein florales Ornament (Abb. 269).

Dass die Nischen mit den Ignudi unterhalb der Bildfelder antike Opferszenen darstellen, wird im Fall von Canini besonders durch die Beigabe von Instrumenten deutlich, die in der Antike zu diesem Zweck benutzt wurden. Dies sind eine Kanne, ein Schöpfgefäß (Simpulum)⁵³³ sowie ein Aspergill. Dabei rezipiert die Darstellung der Opferinstrumente bei Canini nicht einfach irgendwelche antiken Vorbilder, sondern geht auf eine konkrete Quelle zurück: Guillaume Du Chouls *Discours de la Religion des Anciens Romains Illustré*, das wahrscheinlich zur damaligen Zeit bekannteste Kompendium antiker römischer Religion. Ausgehend vor allem von Münzen, aber auch einzelnen Reliefs erläutert Du Choul in seinem Traktat sowohl generelle Strukturen als auch einzelne Elemente der antik-römischen Religionspraxis.

Die von Canini dargestellten Elemente finden sich in seiner Schrift auf antiken Münzen⁵³⁴ (Abb. 270) und werden im Text nochmals herausgegriffen, kommentiert und dem Begriff der antiken *Pietas* verbunden.⁵³⁵ Dabei sind zumindest die reliefierte Vase und das Simpulum auch im Text direkt hintereinander platziert, was die Vorbildhaftigkeit

⁵³² Vgl. Ausst. Kat. Rennes 2015, S. 100f., Kat. 29 (Privatbesitz).

⁵³³ Auch Simpuvium, vgl. DNP, s. v. Simpuvium, Sp. 580.

⁵³⁴ Vgl. Du Choul, Discours, S. 306: Hier sind alle drei Elemente kombiniert auf Münzen des Marc Aurel und Antoninus Pius dargestellt, die mit PIETAS umschrieben sind; eine vergleichbare Münze des Augustus mit den genannten Instrumenten und der Umschrift PIETAS etwa auch bei Levinus Hulsius, *Imperatorum romanorum numismatum series à C. Iulio Caesare ad Rudolphum II.; addita est breviter ipsorum vita, aversa pars nummorum, et eorundem explicatio*, Frankfurt 1603, S. 63, Nr. 21. Es darf also davon ausgegangen werden, dass die Verbindung der Opferinstrumente mit der Tugend der Frömmigkeit in antiquarischen Kreisen des 17. Jahrhunderts bekannt war.

⁵³⁵ Vgl. Du Choul, Discours, zum Aspergill (S. 265, mit Abb.), zur Vase (S. 283, m. Abb.) u. zum Simpulum (S. 284, mit Abb.).

des Traktats für Caninis Darstellung zusätzlich unterstreicht. Gleichzeitig zeigt der Bezug auf diese Quelle, dass hier bewusst eine sozusagen *archäologisch korrekte* Darstellung des antiken Opfers umgesetzt werden sollte.

Die Teile des dekorativen Systems links unterhalb des Bildfeldes sind durch die Trennwand der Galerie zum großen Teil überdeckt. In den Zwischenraum sind in diesem Fall Palmen eingesetzt. Das Relieffeld, von dem nur noch ein schmaler Streifen erhalten ist, scheint auch hier mit einem floralen Ornament verziert gewesen zu sein.

8.7 Die Segnung Jakobs – Schor

Entgegen der üblichen, aber unspezifischen Bezeichnung *Jakob und der Engel*⁵³⁶ stellt die Szene von Giovanni Paolo Schor (Abb. 24 u. 25) einen konkreten Teilaspekt der biblischen Schilderung der Jakobsgeschichte nach Gen 32, 23-33 dar. Demnach traf Jakob, der Sohn Isaaks, auf der Flucht vor seinem Zwillingsbruder Esau auf einen Unbekannten (der wegen einer fehlenden Erläuterung in der Bibel zumeist mit einem Engel identifiziert und auch so dargestellt wird)⁵³⁷. Mit diesem ringt Jakob eine Nacht lang. Allerdings ist hier dieser Kampf, der üblicherweise aus der Erzählung herausgegriffen wird, nicht dargestellt. Schors Fresko illustriert einen Zeitpunkt nach dem Kampf, nämlich die *Segnung Jakobs*, die in der Bibel in Form eines Dialoges erzählt wird.⁵³⁸

Jakob hält noch die Beine des Engels umklammert und verhindert so dessen Flucht. Durch die Blickverbindung in Dialog gesetzt, hat der über Jakob schwebende Engel⁵³⁹ seine Rechte erhoben sowie Mittel- und Zeigefinger zum Segensgestus zusammengelegt. Es ist also der spannungsvolle Moment dargestellt, in dem sich durch den Segen des Engels Jakobs Umklammerung löst und die Begegnung aufgelöst wird. Schor hat die dialektische Spannung dieses Momentes zwischen Festhalten und Auseinanderstreben sichtbar ins Bild gesetzt. Die Anordnung beider Figuren auf der Bilddiagonalen erzeugt sowohl die dynamische Bewegung der Szene wie auch die in ihr festgehaltene Verbindung zwischen den beiden Figuren. Dabei ist ihr Berührungspunkt exakt auf die Bild-

⁵³⁶ Vgl. etwa Oy-Marra 2005, S. 327.

⁵³⁷ Zur Deutung des „Unbekannten“ als Engel ausführlich bei Erffa 1995, S. 332-349.

⁵³⁸ Gen 32, 27 Dann sagte er zu Jakob: »Lass mich los; es wird schon Tag!« Aber Jakob erwiderte: »Ich lasse dich nicht los, bevor du mich segnest!« 28 »Wie heißt du?«, fragte der andere, und als Jakob seinen Namen nannte, 29 sagte er: »Du sollst von nun an nicht mehr Jakob heißen, du sollst Israel heißen! Denn du hast mit Gott und mit Menschen gekämpft und hast gesiegt.« 30 Jakob bat ihn: »Sag mir doch deinen Namen!« Aber er sagte nur: »Warum fragst du?«, und segnete ihn.

⁵³⁹ Eine Studie für den Engel hat sich in der Royal Collection in Windsor erhalten (vgl. Kat. 109, Abb. 193)

feldmitte gelegt.⁵⁴⁰ Die Landschaft hinter den Figuren unterstreicht diese Dynamik, weil sie mit einer entgegengesetzten Diagonalen einen starken Chiasmus bildet. Auch die Farbgebung verdeutlicht die Unterscheidung von Mensch und göttlichem Wesen: Sowohl in der kontrastierenden Kleidung des Engels und Jakobs wie auch ihrem jeweiligen Hintergrund, dem strahlend weißen Himmel und der dunkleren irdischen Vegetation.

Schors Fresko weist eine bemerkenswerte formale Ähnlichkeit zu Cortonas kurz zuvor entstandenem Schutzengel (Abb. 271) auf.⁵⁴¹ Diese bezieht sich vor allem auf die Haltung des Engels, die Materialität und den Faltenwurf seines Gewandes, die Flügel sowie das Verhältnis zur jeweils rechts neben ihr stehenden menschlichen Figur. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Schor hier das kurz zuvor für Alexander VII. fertiggestellte Engelsbild rezipiert.

THEOLOGISCHER GEHALT

Der theologische Gehalt der Darstellung muss in diesem Fall aufgrund der expliziten, aber weniger verbreiteten Darstellung des *Segnens* von der vorherrschenden Deutung des *Kampfes Jakobs mit dem Engel* abgegrenzt werden. Offenbar spielt in die gewählte Darstellung eine theologische Diskussion hinein, die Augustinus anführt: Dieser erkennt im Engel einen Repräsentanten Christi.⁵⁴² Dies ergänzt sich mit dem Namen Jakobs, der mit „Gott schauend“ übersetzt werden kann.⁵⁴³ Dementsprechend ist der Kampf als das Ringen um die göttliche Gnade⁵⁴⁴, der Segen dann aber als Erfolg und Gewährung derselben zu lesen, die dem gläubigen und daher unbeirraren Jakob zuteilwurde. So verbindet sich mit der Darstellung auch ein eschatologischer Gedanke: Die Erlösung, also die Gottesschau nach dem Tod, kann allein durch das Festhalten am Glauben erreicht werden. Mit dieser Botschaft schließt diese Szene auch inhaltlich an die vorangehenden an, in denen Abel, Noah und Abraham als Exempla besondere Glaubenstreue und Gottesfurcht charakterisiert werden.

⁵⁴⁰ So schon von Bestmann 1991, S. 39 beobachtet.

⁵⁴¹ Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini; vgl. Dok. ASR 2a, S. 168, 16. Mrz. 1656: Zahlung von 500 Scudi für den *Angelo Custode* und ein Gemälde mit dem Erzengel Michael; ebenso Dok. ASV1, S. 97, 23. Feb. 1656; zu den Gemälden siehe Briganti 1962, S. 258.

⁵⁴² Vgl. Erffa 1995, S. 342.

⁵⁴³ Vgl. Erffa 1995, S. 342.

⁵⁴⁴ Vgl. Erffa 1995, S. 348.

DEKORATIVES SYSTEM

Die Säulenstellung rechts unterhalb des Freskos ist stark durch die Trennwand beschnitten. Die Säulenstellung auf der linken Seite und der Ausblick in den Garten entsprechen dem üblichen Schema. Das Relieffeld darunter zeigt zwei Fabelwesen, die halb Ziegenböcke, halb Meerestiere sind. Das gegenüberliegende Relieffeld ist wie alle anderen in diesem Raum verloren. Die Fensterrahmung unterhalb des Ovalfeldes ist in diesem Fall nach oben hin ohne Voluten flach abgeschlossen.

8.8 Die Versöhnung von Jakob und Esau – Chiari

Das von Fabrizio Chiari gemalte Bildfeld zeigt das Zusammentreffen von Jakob und Esau nach Gen 33, 1-17⁵⁴⁵ (Abb. 26-28), das in der biblischen Schilderung unmittelbar an die vorangehende Erzählung anschließt. Nach Auseinandersetzungen, die auf das Fehlverhalten Jakobs gründeten, flieht dieser vor seinem Bruder nach Kanaan. Esau holt ihn ein und kommt es beim Zusammentreffen der beiden wider Erwarten zur Aussöhnung.

Chiari hat die biblische Schilderung in dem breiten Prospekt des querrrechteckigen Bildfeldes szenenreich wiedergegeben. Dem Text entsprechend sind auf der rechten

⁵⁴⁵ Gen 33, 1 Jakob erhob seine Augen und sah: Und siehe, Esau kam und mit ihm vierhundert Mann. Da verteilte er die Kinder auf Lea und Rahel und auf die beiden Mägde. 2 Die Mägde und deren Kinder stellte er vorn hin, dahinter Lea und ihre Kinder und zuletzt Rahel und Joseph. 3 Er selbst ging vor ihnen her und warf sich siebenmal zur Erde nieder, bis er nahe an seinen Bruder herangekommen war. 4 Esau lief ihm entgegen, umarmte ihn und fiel ihm um den Hals; er küsste ihn und sie weinten. 5 Dann erhob Esau seine Augen und sah die Frauen mit den Kindern. Er fragte: Wer sind die dort bei dir? Die Kinder, erwiderte er, die Gott deinem Knecht aus Wohlwollen geschenkt hat. 6 Die Mägde und ihre Kinder kamen näher und warfen sich nieder. 7 Dann kamen auch Lea und ihre Kinder und warfen sich nieder, danach kamen Joseph und Rahel und warfen sich nieder. 8 Da fragte Esau: Was willst du mit dem ganzen Lager dort, auf das ich gestoßen bin? Jakob erwiderte: Ich wollte die Gnade meines Herrn finden. 9 Darauf sagte Esau: Ich habe selber genug, Bruder. Dir gehöre, was dein ist. 10 Nicht doch, entgegnete Jakob, wenn ich Gnade in deinen Augen gefunden habe, dann nimm mein Geschenk aus meiner Hand an! Denn dafür habe ich dein Angesicht gesehen, wie man das Angesicht Gottes sieht, und du bist mir wohlwollend begegnet. 11 Nimm doch mein Begrüßungsgeschenk an, das man dir überbracht hat! Denn Gott hat mir Gnade erwiesen und ich habe alles, was ich brauche. Er drängte ihn, bis er annahm. 12 Darauf machte Esau den Vorschlag: Brechen wir auf und ziehen wir weiter! Ich will an deiner Seite ziehen. 13 Jakob entgegnete ihm: Mein Herr weiß, dass die Kinder noch schwach sind; auch habe ich für säugende Schafe und Rinder zu sorgen. Treibt man sie auch nur einen einzigen Tag rasch an, so stirbt das ganze Vieh. 14 Mein Herr ziehe doch seinem Knecht voraus. Ich aber will mich dem gemächlichen Gang der Viehherden vor mir und dem Schritt der Kinder anpassen, bis ich zu meinem Herrn nach Seir komme. 15 Darauf sagte Esau: Ich will dir einige von meinen Leuten zuweisen. Wozu?, erwiderte Jakob, ich finde ja das Wohlwollen meines Herrn. 16 Esau kehrte an jenem Tag auf seinem Weg nach Seir zurück. 17 Jakob brach nach Sukkot auf. Er baute sich ein Haus und für sein Vieh errichtete er Hütten. Darum gab er dem Ort den Namen Sukkot.

Seite die Frauen und Mägde dargestellt, die sich zusammen mit ihren Kindern hinter Jakob versammelt haben. Bei der auf dem Kamel im Hintergrund sitzenden Frau, deren Kind sich stehend hinter ihr versteckt, handelt es sich offenbar um Rachel und ihren Sohn Joseph.

Dabei scheint die Komposition der Darstellung von der *Abreise Jakobs nach Kanaan* in den Loggien Raffaels (Abb. 272) angeregt zu sein. Hierbei sind im Bildfeld der Galerie die im Vorbild kompakt angelegten Gruppen auseinandergezogen und zentral die Versöhnungsszene eingeführt worden. Sowohl der bogenförmig geführte Lauf der abziehenden Herden als auch die beiden Männer auf der linken Seite sind eine deutliche Referenz an die Loggien. In der rechten Gruppe ist die Sitzhaltung der Frau auf dem Esel derjenigen auf dem Kamel verwandt. Ebenso wenig dürfte die Darstellung des Esels als Reittier am vorderen Bildrand sowohl in der Galerie als auch im Fresko in den Loggien Zufall sein. Außergewöhnlich ist auch, dass Chiari in seiner Darstellung gleich zwei Mal prominente Beispiele nordalpiner Druckgraphik rezipiert. Der Hund auf der rechten Seite des Bildfeldes ist im Gegensinn Albrecht Dürers Darstellung des Heiligen Eustachius entnommen und die im Mittelgrund dargestellten Rinder sind offenbar Lucas van Leydens *Milchmagd* entlehnt.⁵⁴⁶ Es ist durchaus anzunehmen, dass es sich dabei nicht nur um eine künstlerische Adaption der nordalpiner Vorbilder handelt. Vielmehr dürften diese Verweise aufgrund des hohen Verbreitungsgrades der Druckgraphiken auch in Italien für den Betrachter mit entsprechendem kennerschaftlichen Wissen identifizierbar gewesen sein.

Im Fokus stellt Chiari die Versöhnung der beiden Brüder dar, die er genau auf der Mittelsenkrechten positioniert hat und die mit Hilfe der im Hintergrund eingesetzten Brücke gerahmt werden: Jakob ist auf die Knie gesunken, während Esau sich ihm bereits entgegenbeugt und im Begriff ist, die Arme um seinen Bruder zu legen. Jakob verweist mit seiner Rechten auf seinen Tross. Charakteristisch für Chiaris Darstellung ist die Verbindung einzelner zeitlich aufeinanderfolgender Episoden der Erzählung. Spannungsreich wird dabei der Erzählfluss von rechts nach links sichtbar gemacht. Die drei verschiedenen Bereiche der linksgerichteten Komposition sind dabei durch den S-förmig durch die Bildfläche laufenden Zug von Tieren miteinander verbunden. Nur ganz im Hintergrund auf der linken Seite ist die Esau begleitende Gruppe von Soldaten zu erkennen. So wie Esaus soldatische Begleiter in den Hintergrund gerückt sind und

⁵⁴⁶ Hinweis von Georg Satzinger.

dessen Schwert nahezu vollständig von seinem linken Oberschenkel verdeckt wird, so ist auch die inhaltliche Dimension der drohenden Auseinandersetzung zwischen den beiden Brüdern zugunsten ihrer Versöhnung zurückgetreten.

THEOLOGISCHER GEHALT

Entsprechend dem Fokus der Darstellung steht die Versöhnung auch im Zentrum der theologischen Deutung. Diese verbindet sich hier insbesondere mit dem Aspekt der Vergebung durch den Bruder. Dabei schließt diese an verschiedene Verfehlungen Jakobs an, so etwa den Betrug um das Erstgeburtsrecht.⁵⁴⁷ Obwohl Jakob durch seine Handlungen massiven Schaden über Esau gebracht hat, verzeiht ihm sein Bruder beim Wiedersehen. Anschließend an das vorangehende Fresko, in dem Jakob mit dem Segen Gottes und damit der göttlichen Gnade ausgestattet wurde, stellt die Umarmung des Bruderpaares auch eine Parabel der Aussöhnung des Menschen mit Gott dar. Gleichzeitig spiegelt sich in dieser Darstellung im Kontext der aktuellen kirchenpolitischen Situation auch die Hoffnung auf die Versöhnung mit den von der römischen Kirche getrennten protestantischen Konfessionen, wie im Zusammenhang des thematisch und in seiner inhaltlichen Aussage eng verwandten Freskos *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* (vgl. Kap. 8.10) umfassend erläutert wird.

DEKORATIVES SYSTEM

Auch unter diesem Bildfeld entsprechen die Fensterrahmungen dem üblichen Schema, wobei hier zwischen den Voluten oben auf der Rahmung runde Schilde eingefügt sind, auf denen wiederum Masken sitzen. Die beiden Ignudi (Abb. 273) sind um einen Altar mit quadratischem Grundriss gruppiert. Im unteren Bereich ist ein runder Schild mit einer Maske angebracht. Der linke Ignudo wendet seinen Rücken nach außen, steht mit seinem linken Bein auf der untersten Stufe der Nische und hat das rechte Bein angehoben, als wollte er auf die zweite Stufe hinaufsteigen. Dabei hat er beide Arme über den Kopf gestreckt, sodass sein Gesicht verdeckt ist. Mit der Linken hält er ein Stoffband nach oben und mit der rechten Hand einen Eichenzweig.

Auch der rechte Ignudo hält einen Eichenast mit seiner Rechten nach unten, sodass sich die beiden Zweige vor dem Altar auffällig kreuzen und die charakteristischen Ei-

⁵⁴⁷ Vgl. LBP, s. v. Esau u. s. v. Jakob.

chenblätter und Eicheln deutlich in Erscheinung treten. Sowohl auf dem Absatz oberhalb der Nische sowie der untersten Stufe liegen weitere kleine Eichenzweige.

Das Relieffeld unterhalb zeigt ein florales Ornament, diesmal zwei sich nach Innen einrollende Akanthusranken, in deren Mitte wiederum eine Akanthusblüte sitzt. Links unterhalb des Bildfeldes ist zwischen die Säulen eine bronzene Vase eingestellt und ein Tuch eingespannt.

8.9 Joseph wird von seinen Brüdern verkauft – G. P. Schor und E. Schor

Das letzte Ovalfeld an der Langseite, das in Zusammenarbeit von Giovanni Paolo mit seinem Bruder Egid Schor entstanden ist, stellt den *Verkauf Josephs durch seine Brüder* an die Ismaeliten dar, wie er in Gen 37, 18⁵⁴⁸ geschildert wird (Abb. 29). Gezeigt ist der Moment der Übergabe, in dem der Sklavenhändler einem der Brüder Josephs die vereinbarten zwanzig Silberlinge in die Hand abzählt. Dieser Akt ist kompositorisch genau auf die Mittelsenkrechte des Bildfeldes gelegt, wodurch eine besondere Akzentuierung dieses Vorganges erzeugt wird.

Joseph selbst wird von einem weiteren Bruder zu den Sklavenhändlern geschoben. Er scheint sich zwar nicht zu wehren, hat aber seine Linke in einer Geste der Furcht oder Ungewissheit an die Wange geführt. Der prominent ins Bild gesetzte Händler ist durch sein Gewand, vor allem aber seine turbanartige Kopfbedeckung von den Israeliten unterschieden. Seine zwei Begleiter scheinen ebenfalls Sklaven oder Diener zu sein. Die Kamele und ein Pferd sind den Händlern entsprechend der biblischen Schilderung beigegeben. Links im Hintergrund ist der Brunnen zu erkennen, in den Joseph von sei-

⁵⁴⁸ Gen. 37, 18 Sie sahen ihn von Weitem. Bevor er jedoch nahe an sie herangekommen war, fassten sie den Plan, ihn umzubringen. 19 Sie sagten zueinander: Siehe, da kommt ja dieser Träumer. 20 Jetzt aber auf, erschlagen wir ihn und werfen wir ihn in eine der Zisternen. Sagen wir, ein wildes Tier habe ihn gefressen. Dann werden wir ja sehen, was aus seinen Träumen wird. 21 Ruben hörte das und wollte ihn aus ihrer Hand retten. Er sagte: Begehen wir doch keinen Mord. 22 Und Ruben sagte zu ihnen: Vergießt kein Blut! Werft ihn in die Zisterne da in der Steppe, aber legt nicht Hand an ihn! Das sagte er, um ihn aus ihrer Hand zu retten und zu seinem Vater zurückzubringen. 23 Als Joseph bei seinen Brüdern angekommen war, zogen sie ihm seinen bunten Rock aus, den Ärmelrock, den er anhatte, 24 packten ihn und warfen ihn in die Zisterne. Die Zisterne war leer; es war kein Wasser darin. 25 Sie saßen beim Essen und erhoben ihre Augen und sahen, siehe, eine Karawane von Ismaeliten aus Gilead kam. Ihre Kamele waren mit Tragakant, Mastix und Ladanum beladen. Sie waren unterwegs nach Ägypten. 26 Da sagte Juda seinen Brüdern: Was haben wir davon, wenn wir unseren Bruder erschlagen und sein Blut zudecken? 27 Kommt, verkaufen wir ihn den Ismaeliten. Wir wollen aber nicht Hand an ihn legen, denn er ist doch unser Bruder und unser Fleisch. Seine Brüder hörten auf ihn. 28 Midianitische Kaufleute kamen vorbei. Da zogen sie Joseph aus der Zisterne herauf und verkauften ihn für zwanzig Silberstücke an die Ismaeliter. Sie brachten Joseph nach Ägypten.

nen Brüdern vor dem Verkauf geworfen wurde. Dahinter sitzen und stehen vier weitere Brüder, von denen zwei das Gewand Josephs halten, das sie ihm vorher abgenommen hatten.

Bemerkenswert ist die Figur des weißgekleideten jungen Mannes auf der rechten Seite, der das Pferd am Zügel hält. Seine Körperhaltung ist vom rechten der beiden Rossebändiger auf dem Quirinal adaptiert (Abb. 274). Grundsätzlich ist die Stellung der Beine sowie die Haltung der Arme im Verhältnis zur Ausrichtung des Körpers übernommen. Dem Bildgeschehen angepasst wird die Darstellung, indem die Figur sich stärker als das Vorbild über die rechte Schulter umwendet, um auf die Szene zu blicken. Ebenso ist das Pferd hier auf die rechte Seite gestellt, sodass die Haltung der Arme plausibel das Halten der Zügel begründet. Wohl aufgrund dieser Referenz ist an dieser Stelle auch nicht ein Kamel, sondern ein weiteres Pferd eingefügt, sodass die Darstellung eindeutig auf die Dioskuren auf dem Palastvorplatz verweist. Die Position des Freskos auf der zu Stadtseite gelegenen Wand machte es möglich, die Statue an ihrem damaligen Aufstellungsort und ihre Adaption im Fresko gleichzeitig sehen zu können.

Wie in den vorhergehenden Bildfeldern bereits herausgestellt, lassen sich auch in dieser Darstellung Bezüge zum entsprechenden Fresko in den Loggien Raffaels feststellen (Abb. 275). Grundsätzlich sind beide Szenen in gegensätzlicher Leserichtung angelegt. Emblematisch festgehalten ist auch dort die Übergabe der Kaufsumme durch das Abzählen der einzelnen Münzen in die Hand des Bruders sowie die Geste, mit der Joseph vorgewiesen den Händlern übergeben wird.

Schors Fresko zeigt ferner noch deutlichere Bezüge zu einer weiteren Darstellung, die ihrerseits das Fresko in den Loggien adaptiert, nämlich Georg Pencz' (um 1500-1550) 1546 entstandenen Stich desselben Themas (Abb. 276).⁵⁴⁹ So greift Pencz die Figur des Joseph aus den Loggien im Gegensinn auf, wobei auffällig vor allem die Haltung des rechten Arms übernommen wurde. Auch die Handlung des Joseph vorweisenden und gleichzeitig das Geld annehmenden Bruders wurde aufgegriffen, wobei er diese Funktion nun auf zwei Figuren aufteilt. Dies ist, neben der nordalpinen Einkleidung seiner Figuren, die wichtigste Veränderung in Pencz' Adaption. Allerdings ist es genau diese Disposition des Stiches, an der sich Schor orientiert und für sein Fresko aufgreift. Vergleichbar zwischen dem Stich und der Darstellung in der Galerie sind daher vor allem die zentralen vier Personen um den Verkauf Josephs. Lediglich der Käufer ist bei

⁵⁴⁹ Zum Stich siehe Landau 1978, S. 84, Nr. 10 B. 11; zu Georg Pencz allgemein (unter Berücksichtigung seiner Druckgraphik) vgl. Dyballa 2014.

Pencz etwas näher an den Bruder herangerückt und zählt im Stich die Münzen mit der linken Hand ab. Ein weiteres Detail spricht für die Vorbildhaftigkeit des Stichs für Schors Fresko, nämlich das auffällig mit seinem Zaumzeug im Profil wiedergegebene Kamel im Hintergrund.

Eine dritte Darstellung dieses Themas des Cortona-Schülers Giovanni Maria Bottalla⁵⁵⁰ (Abb. 277) scheint Schors Darstellung ebenfalls beeinflusst zu haben. Die Tafel wurde zusammen mit einem Gemälde der *Versöhnung von Jakob und Esau* von der Familie Sacchetti 1636 bestellt, allerdings in Gegensatz zu seinem Pendant nicht vollendet. Auch hier wird die Referenz an Raffel in der Gruppe um Joseph, der durch einen älteren Bruder vorgewiesen wird, deutlich. Einige weitere Details legen nahe, dass Schor die Darstellung Bottallas direkt aufnimmt: So ist etwa das Paar der sich zuwendenden Brüder auf der linken Bildhälfte auch im Fresko an dieser Stelle eingefügt, ebenso die beiden Kamele auf der rechten Seite. Da die beiden Gemälde in der Sacchetti-Sammlung aufbewahrt wurden, erscheint es plausibel, eine Kenntnis der Darstellung durch Schor anzunehmen.

Bei einer Fabrizio Chiari zugeschriebenen Tafel desselben Themas⁵⁵¹ (Abb. 278) könnte es sich um eine Vorarbeit für die Galerie im Quirinal handeln. Das Querformat der Tafel weist möglicherweise darauf hin, dass die Darstellung der *Verkaufs Josephs* zuerst für eines der querrrechteckigen Bildfelder bestimmt gewesen sein könnte, das von Fabrizio Chiari ausgeführt werden sollte. Warum diese Darstellung dann in eine *Versöhnung von Jakob und Esau* umgewandelt wurde, ist nicht zu klären, setzt aber eine Modifikation des ikonographischen Programms voraus. Denkbar ist, dass durch diese Darstellung die Versöhnungs-Thematik deutlicher hervorgehoben werden sollte. Dieser These folgend hätte Chiari gleichwohl weiterhin das größere Bildfeld erhalten, wenn auch mit geändertem Thema. Die Autorschaft des Gemäldes, dessen Verbleib heute unbekannt ist, bestätigt sich plausibel etwa im Vergleich mit der Physiognomie der zentralen Figur, die identisch ist mit derjenigen Jakobs in Chiaris Fresko.

Bemerkenswert ist nun, dass im Vergleich des genannten Gemäldes mit der Darstellung im Fresko Schors deutliche Bezüge sichtbar werden: So ist auch bei Chiari die Übergabe beziehungsweise das Abzählen des Kaufpreises in den Fokus der Darstellung

⁵⁵⁰ Rom, Musei Capitolini, Inv. FC 141; vgl. Merz 1991, S. 337-339; Merz 2005, S. 15f. mit Besprechung der Vorzeichnung (Florenz, GDSU, Inv. 1472F). Eine weitere, bisher offenbar unbeachtete Version befindet sich in Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv. 5777.

⁵⁵¹ Fabrizio Chiari, *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*, ehemals Rom, Galleria Pallavicini, o. Inv.

gerückt, wobei sich die Haltung des Händlers, das Einlegen des Geldes in die Hand des Bruders sowie das Halten des Geldbeutels klar entsprechen. Ein weiteres Detail kann die Verbindung der beiden Darstellungen möglicherweise weiter bekräftigen: So wie Schor in seinem Fresko auf der rechten Seite in der stehenden Figur mit dem Pferd eine Referenz auf den Dioskur Pollux setzt, so adaptiert in Chiaris Gemälde die Figur mit dem Kamel im Hintergrund denn Dioskur Castor (Abb. 279). Auch hier sind die Armhaltung und Körperwendung deutlich am antiken Vorbild orientiert.

Es kann kein Zufall sein, dass beide Darstellung desselben Themas einen Verweis auf die Statuengruppe enthalten. Daher erscheint es tatsächlich plausibel, auch in Chiaris Leinwand eine Vorarbeit für das Galerieprojekt zu sehen. Chiari war also offenbar von vorneherein für eines der querrrechteckigen Bildfelder vorgesehen, kam allerdings mit einer anderen Szene zum Zug. Schor hat sich dabei in seiner Darstellung stark an Chiaris schon vorhandener Lösung orientiert. Daraus lässt sich schließen, dass offenbar die Bilderfindung an sich, die sich ikonographisch auf die Übergabe des Geldes fokussiert, explizit übernommen werden sollte und daher gewiss vom Auftraggeber gewünscht war.

THEOLOGISCHER GEHALT

Die Darstellung des *Verkaufs Josephs* hat eine fortdauernde, dabei aber auf wesentliche Deutungsmuster beschränkte Auslegung erfahren. Einhellig wird bei Justin, Irenäus, Tertullian, Origenes und Cyprian sowie später Ambrosius und Augustinus Joseph als Präfiguration, also *figura Christi* verstanden. Der Verkauf Josephs wird ebenso einstimmig mit dem Verkauf beziehungsweise dem Verrat des Judas verbunden.⁵⁵² Dabei wird gerade dieser Verweis auch in Schors Darstellung deutlich, indem das Abzählen der Silbermünzen kompositorisch in den Mittelpunkt des Bildfeldes gerückt ist. Auch die Szene links im Hintergrund, in der das Gewand Josephs dargestellt ist, das ihm vorher von seinen Brüdern abgenommen wurde, entspricht in der typologischen Deutung der Entkleidung Christi.⁵⁵³ In der Zusammenschau wird die Erzählung vom Verkauf Josephs somit zu einem „Typus für die Passion überhaupt.“⁵⁵⁴ Eine zeitgenössische Quelle zum typologischen Gehalt der Josephsgeschichte ist Antonio Bosios *Roma sotterranea*, in der dieser Thematik ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Dort wird unter Verweis auf die

⁵⁵² LBP, s. v. Joseph, S. 267; Erffa 1989, S. 411-417.

⁵⁵³ Mt 37, 31; vgl. Erffa 1989, S. 432.

⁵⁵⁴ Erffa 1989, S. 433.

spätantike Darstellung dieses Themas in S. Agnese fuori le Mura und die Texte der oben genannten Kirchenväter, die typologische Auslegung ebenfalls vertreten.⁵⁵⁵

DEKORATIVES SYSTEM

Im Zuge der Restaurierungen wurde im oberen Register rechts neben dem Bildfeld die Übermalung abgenommen (Abb. 229). Dabei ist neben den Kapitellen der Säulenstellung auch ein Teil der Rahmung des Ovalfeldes sichtbar geworden. Dieses ist von einem Segmentgiebel abgeschlossen, auf den wiederum eine Girlande gelegt ist. Über der Fensterrahmung ist in der Kartusche eine bärtige Maske angebracht, wie sie ganz ähnlich auch eine Nachzeichnung Passeris zeigt (Kat. 24, Abb. 97). Zwischen der Säulenstellung links öffnet sich nur ein schmaler Streifen des Ausblicks in den Garten; auch an dieser Seite ist ein Vorhang zu sehen, der demjenigen neben dem *Opfer von Kain und Abel* entspricht. Das Relieffeld darunter ist entsprechend an die Breite des Wandabschnittes angepasst und zeigt eine Vase, aus der Akanthusblätter wachsen.

8.10 Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen – Mola

Pier Francesco Molas Darstellung bildet den ersten Höhepunkt im Freskenzyklus und den Wendepunkt der Abfolge der Bildfelder (Abb. 30-32). Besonders hervorgehoben ist es durch seine Position auf der Schmalwand, die aus dem gesamten Galerieraum einsehbar ist. Ebenso ist es durch seine Größe und sein nahezu quadratisches Format ausgezeichnet, das die anderen Bildfelder optisch deutlich überragt. Die Position des Bildfeldes ist niedriger als an den Langwänden, sodass der untere Teil der Darstellung ebenso näher an den Betrachter herangerückt ist. Auch auf diese Weise erhält Molas Fresko eine starke Präsenz im Raum.

Dargestellt ist nach Gen 45, 1-15 Joseph, der sich seinen Brüdern zu erkennen gibt.⁵⁵⁶ Aufgrund einer Hungersnot waren die Brüder Josephs nach Ägypten gekommen, um

⁵⁵⁵ Vgl. Bosio, Roma sotterranea, Cap. X, Di Giosefe Patriarca, S. 580-582.

⁵⁵⁶ Gen 45, 1 Joseph vermochte nicht mehr an sich zu halten vor allen, die um ihn standen, und rief: Schafft mir alle Leute hinaus! So stand niemand bei ihm, als er sich seinen Brüdern zu erkennen gab. 2 Er begann so laut zu weinen, dass es die Ägypter hörten; auch am Hof des Pharaos hörte man davon. 3 Joseph sagte zu seinen Brüdern: Ich bin Joseph. Ist mein Vater noch am Leben? Seine Brüder waren nicht fähig, ihm zu antworten, weil sie fassungslos vor ihm standen. 4 Joseph sagte zu seinen Brüdern: Kommt doch näher zu mir her! Als sie näher herantreten waren, sagte er: Ich bin Joseph, euer Bruder, den ihr nach Ägypten verkauft habt. 5 Jetzt aber schmerze es euch nicht und es brenne nicht in euren Augen, weil ihr mich hierher verkauft habt. Denn um Leben zu erhalten, hat mich Gott vor euch hergeschickt. 6 Ja, zwei Jahre sind es jetzt schon, dass der Hunger im Land herrscht. Und noch fünf Jahre stehen bevor, in denen man weder pflügen noch ernten wird. 7 Gott aber hat mich vor

dort Getreide zu kaufen. Joseph hatte als Verwalter des Pharaos in (prophetischer) Voraussicht dieser Katastrophe große Vorräte anlegen lassen. Mehrmals kommen die Brüder in das Haus Josephs, erst bei der dritten Begegnung offenbart er sich seinen Brüdern, die ihn verkauft hatten.

Die Szene ist entsprechend der Reihenfolge der Bildfelder von rechts nach links zu lesen. Daher nimmt sie auch eine Art Scharnierfunktion zwischen den auf den Langwänden platzierten Szenen des Zyklus ein. Zentral ist der Moment des Sich-Offenbarens und des Wiedererkennens vor Augen gestellt. Joseph ist dabei am linken Bildrand gegenüber der Gruppe seiner Brüder positioniert. Er öffnet seine Arme weit und hat seinen Blick leicht nach unten gesenkt. Sowohl durch die starke Farbigkeit seines Gewandes wie auch die hinter ihm eingesetzten Pfeiler ist er deutlich hervorgehoben. Seine Brüder streben von der rechten Seite auf ihn zu und sind zum Teil auf die Knie gesunken. Einige haben den Blick auf Joseph gerichtet, Gesten des Erstaunens begleiten die Offenbarung des Bruders. Andere Brüder wenden sich einander zu, ohne ihre Überraschung zu verbergen. Benjamin, der jüngste Bruder Josephs, ist aufgrund seiner hervorgehobenen Rolle in der biblischen Schilderung auch im Fresko isoliert dargestellt. Leicht in den Hintergrund gerückt, hat er seine Arme vor dem Körper verschränkt.

Die solitäre Figur Josephs wird durch zwei Architekturen unterstrichen. Im Bildmittegrund zunächst durch ein auf hohe Postamente gestelltes Pfeilerpaar. Dahinter ist eine Loggia mit toskanischen Säulen dargestellt, deren Bogenöffnung den Kopf Josephs überfängt und dadurch betont. In der Portikus, die nach vorne in einem Joch ausgestellt ist und die frontal durch eine Treppe erschlossen wird, sind einige Personen versammelt, die das Geschehen im vorderen Bildbereich beobachten. Auf der Treppe trägt ein durch seine Kleidung als Sklave gekennzeichneter Mann einen Sack nach oben, in dem

euch hergeschickt, um euch im Land einen Rest zu erhalten und euch für eine große Rettungstat am Leben zu lassen. 8 Also nicht ihr habt mich hierhergeschickt, sondern Gott. Er hat mich zum Vater für den Pharao gemacht, zum Herrn für sein ganzes Haus und zum Herrscher über das ganze Land Ägypten. 9 Zieht eiligst zu meinem Vater hinauf und meldet ihm: So hat dein Sohn Joseph gesagt: Gott hat mich zum Herrn über ganz Ägypten gemacht. Komm herunter zu mir, zögere nicht! 10 Du kannst dich im Gebiet von Goschen niederlassen und wirst in meiner Nähe sein, du mit deinen Söhnen und deinen Kindeskindern, mit deinen Schafen und Ziegen und deinen Rindern und mit allem, was dir gehört. 11 Dort werde ich für dich sorgen, damit du nicht verarmst, du und dein Haus mit allem, was dir gehört, denn noch fünf Jahre dauert die Hungersnot. 12 Siehe, eure Augen und die Augen meines Bruders sehen, dass mein Mund mit euch redet. 13 Erzählt meinem Vater von meinem hohen Rang in Ägypten und von allem, was ihr gesehen habt! Beeilt euch und bringt meinen Vater hierher herab! 14 Er fiel seinem Bruder Benjamin um den Hals und weinte; auch Benjamin weinte an seinem Hals. 15 Joseph küsste dann weinend alle seine Brüder. Darauf sprachen seine Brüder mit ihm.

sich entsprechend der biblischen Schilderung Korn befinden müsste. Eine hohe Mauer mit Rundbogenfries grenzt dabei den Garten des Hauses zum Hintergrund ab. Dort verorten ein Obelisk, auf dem Hieroglyphen angebracht sind, sowie eine Pyramide das Geschehen in Ägypten. Rechts daneben ist offenbar ein Aquädukt gezeigt. Das Gebäude im Zentrum erinnert in der Kombination von zylindrischem Rundbau mit vorgestellter Säulenportikus an das Pantheon in Rom. Diese Einrichtung dieses Hintergrundes weist dabei einige Bezüge zu Molas nach 1652⁵⁵⁷ entstandener *Predigt des Heiligen Bischofs Barnabas* in SS. Ambrogio e Carlo al Corso in Rom auf (Abb. 280). Dies sind insbesondere die doppelte Säulenstellung, die den Prediger hinterfängt, aber auch die im Hintergrund gezeigte Brücke, die mit ihrem Rundbogenfries an die Mauer im Josephs-Fresko erinnert. Es handelt sich hierbei offensichtlich um Gestaltungsformeln, die Mola aus bildrhetorischen Gründen einsetzt.

Besonderer Wert ist in der Darstellung auf die Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Reaktionen der Brüder des tot geglaubten Joseph gelegt, deren Unmittelbarkeit durch die niedrigere Höhe des Freskos sowie die Positionierung der Gruppe an den unteren Bildrand noch verstärkt wird. Eine starke Betrachterbindung wird auch durch den rothaarigen Bruder im Vordergrund erzeugt, der seinen linken Arm aus der Bildfläche herauszustrecken scheint. Die starke Untersicht des Freskos lässt den Betrachter zum direkten Teilhaber des Geschehens werden.

Die Trennung zwischen der Personengruppe links und der solitären Figur rechts erinnert an Raffaels *Opfer von Lystra*⁵⁵⁸ (Abb. 281). Neben der grundsätzlichen Disposition könnten vor allem die von rechts kommenden, in ihren Körperhaltungen gestaffelten Brüder eine Anregung für Molas Bildlösung gewesen sein. Es erscheint ferner denkbar, dass Mola – etwa durch den Nachstich von Pietro Santi Bartoli⁵⁵⁹ (Abb. 282) – ebenso das als fingiertes Relief gestaltete Fresko desselben Themas in der Loggia Raffaels im Vatikan bekannt war. Auch hier lassen sich – wenn auch wohl eher generelle – Bezüge in der Komposition ausmachen.

⁵⁵⁷ Zur Diskussion der Entstehung am Beginn der 1650er Jahre, die plausibel von Sutherland Harris und Rudolph mit der 1652 erfolgten Ernennung des Auftraggebers Luigi Alessandro Omodei zum Kardinal in Verbindung gebracht wird, vgl. Petrucci 2012, S. 413f. Petrucci schlägt eine Datierung 1658-1660 vor, weil die Tafel 1660 zum ersten Mal *in situ* erwähnt wird; vgl. dazu auch Brink 2002, S. 47f.

⁵⁵⁸ Bildteppich, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. B4.

⁵⁵⁹ London, British Museum, Inv. 1856,0112.320.

MOLAS ZEICHNUNGEN FÜR DAS BILDFELD

Für Molas Fresko haben sich außergewöhnlich viele Zeichnungen erhalten. Dies ist zum einen der guten Überlieferungslage zu verdanken, zum anderen aber auch der guten Kenntnis des Künstlers und seiner Werke. Aufgrund dieses Bestandes lassen sich der Entwurfsprozess nachvollziehen und seine Arbeitsweise analysieren.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist eine Zeichnung in Privatbesitz (Kat. 82, Abb. 160), die wahrscheinlich das früheste Zeugnis von Molas Bearbeitung dieses Bildthemas ist. Die dort gezeigte kompositorische Lösung setzt Joseph in die Mitte des Bildfeldes und gruppiert seine Brüder seitlich. Dieses Schema geht dabei auf eine künstlerische Auseinandersetzung mit Carlo Maratta zurück. Wie eine Reihe von Zeichnungen (Kat. 72-78) belegt, hat auch dieser sich mit dem Josephs-Thema beschäftigt. Im Vergleich von Molas und Marattas Zeichnungen wird deutlich, dass offenbar zunächst beide Künstler einen Entwurf für das Josephs-Fresko in der Galerie lieferten (vgl. Kat 82).⁵⁶⁰ Diese bildeten dann offenbar für den Auftraggeber die Grundlage, die jeweiligen Bildfelder zuzuweisen. Der parallele Entwurfsprozess spiegelt sich auch in den Dokumenten wider. So erhielt Mola zwar schon im September 1656 eine erste Zahlung für das Bildfeld, die Ausführung fand jedoch erst im Frühjahr 1657 statt und zwar gleichzeitig mit Marattas *Anbetung der Hirten* auf der gegenüberliegenden Schmalwand. Es ist auf dieser Grundlage durchaus plausibel anzunehmen, dass die Zuweisung der Bildfelder an Maratta und Mola erst am Beginn des Jahres 1657 erfolgte. Zu diesem Zeitpunkt müssen die gewünschten Bildinhalte schon definitiv festgestanden haben, sodass es tatsächlich nur noch um eine kompetitive Verteilung der Bildfelder ging.

Die deutlichen Analogien innerhalb der Zeichnungen von Mola (Abb. 152) und Maratta (Abb. 160), die nicht nur die generelle Disposition der Figuren betreffen, sondern vor allem in der Gestaltung des Hintergrunds evident werden (Bogenöffnung, Obelisk, Sphinx), belegen dabei nicht nur, dass beide Maler Entwürfe für ein Bildthema geliefert haben. Sie bestätigen vielmehr auch, dass es zwischen Mola und Maratta in der Entwurfsphase einen direkten künstlerischen Austausch gegeben haben muss. Anders lassen sich die motivischen Parallelen in den beiden jeweils zentral auf Joseph hin komponierten Bilderfindungen nicht erklären.

Mola weicht in der Folge von der zentralisierten Anordnung der Figuren dieses ersten Entwurfes ab und nimmt ein linksgerichtetes Kompositionsschema auf, das die Jo-

⁵⁶⁰ So schon Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 194f., Kat. Nr. 697.

sephs-Figur monolithisch auf die linke Bildseite setzt. Dieses dürfte der Position seines Freskos auf der Schmalseite geschuldet sein, muss es doch auf die Abfolge der Szenen von rechts nach links reagieren, um seine Scharnierfunktion innerhalb des Zyklus erfüllen zu können. Dem ausgeführten Fresko steht dabei eine Zeichnung in London (Kat. 85, Abb. 161) sehr nahe, bei der die eingezeichneten Perspektivlinien bereits exakt mit der im Fresko verwendeten und in der Gestaltung des Bodens sichtbaren Perspektive korrespondieren. Ein Gesamtentwurf, der noch geringe Abweichungen zum Fresko zeigt, hat sich in einer Privatsammlung (Kat. 84, Abb. 182) erhalten. Bei einer Zeichnung in Washington (Kat. 83, Abb. 186) handelt es sich um den finalen Entwurf, der mit nur minimalen Änderungen umgesetzt wurde.

Aus dem Entwurfsprozess haben sich ferner einige Zeichnungen erhalten, die den Joseph in verschiedenen Zeichenmedien erarbeiten. Sowohl in zwei Federzeichnungen (Kat. 86 u. 87, Abb. 162 u. 163) als auch in mehreren großformatigen Studien in weichen Zeichenmitteln erprobt Mola Gewand und Inkarnat der Figur (Kat. 98 u. 99, Abb. 178-180). Zum Zeitpunkt, an dem Körperhaltung und Gewandbehandlung bereits festzustehen scheinen, visiert Mola in einer Studie mit verschiedenfarbigen Kreiden die auszuführende Farbigkeit der Figur (Kat. 101, Abb. 177).

Eine zweite Gruppe von Zeichnungen (Kat. 91-93, Abb. 169-171) zeigt ein früheres Planungsstadium. Dieses fokussiert, abweichend von der späteren Bilderfindung, die Umarmung von Joseph mit seinem jüngsten Bruder Benjamin, wie es die Bibel explizit schildert.⁵⁶¹ Offenbar sollte zunächst diese Szene und insbesondere der Umarmungsgestus umgesetzt werden. Es wäre daher zu fragen, warum und zu welchem Zeitpunkt diese ursprüngliche Ikonographie für das Fresko fallengelassen wurde. Dazu könnte die Zeichnung in Chicago (Kat. 91, Abb. 169) einen Hinweis geben, die beide Ikonographien zu vereinen scheint: Dort hat nämlich Joseph seinen jüngsten Bruder in den Arm genommen, grüßt aber gleichzeitig mit seiner erhobenen Linken alle anderen Brüder. In dieser etwas unvorteilhaften Lösung wird die Problematik sichtbar, in der Geste des Umarmens nicht gleichzeitig das Begrüßen der Brüder plausibel umsetzen zu können. Zusätzlich dürfte der sich zu seinem Bruder herunterbeugende, dabei zum Teil fast auf die Knie sinkende Joseph (vgl. Abb. 170 u. 171) auch ein Problem für das *Decorum* der Darstellung bedeutet haben. Es ist daher plausibel, dass die ersten Überlegungen Molas

⁵⁶¹ Gen 45, 14 Und er fiel seinem Bruder Benjamin um den Hals und weinte; und Benjamin weinte an seinem Hals.

zugunsten einer die Josephsfigur monumentalisierenden Lösung verworfen wurden, die den alttestamentlichen Helden deutlicher in den Mittelpunkt rückt.

Bei einem Blatt in Holkham Hall (Kat. 103, Abb. 184) handelt es sich um einen weiteren Entwurf für das Fresko, der zwar nicht ausgeführt, aber wahrscheinlich von Mola selbst druckgraphisch umgesetzt wurde. Die Radierung⁵⁶² (Abb. 190) ist dabei bemerkenswerterweise während des Entwurfsprozesses entstanden und nicht im zeitlichen und wörtlichen Sinne nach dem Fresko (vgl. Kat. 103).

THEOLOGISCHER GEHALT

Anknüpfend an die vorangehende Szene wird in Molas Fresko der entscheidende Wendepunkt der Josephsgeschichte dargestellt. Typologisch ist die Erkennungsszene mit dem „Erscheinen des Auferstandenen vor den im Haus versammelten elf Jüngern“⁵⁶³ zusammenzubringen, wobei Josephs Wort „Ego sum Joseph, frater vester“ Christi Anrede „Pax vobiscum“ präfiguriert⁵⁶⁴. In Bosios *Roma sotterranea* wird diese Verbindung zwischen Typus und Antitypus ausgeleuchtet und das Leiden Josephs sowie seine Erhöhung in Ägypten mit Christi Leiden und Auferstehung verbunden: „Nostis Joseph in Aegyptum venditum; Christus ad gentes transiens: ibi Joseph post tribulationes exaltatus; et hic Christus post passionem Martyrium glorificatus.“⁵⁶⁵

Mit seiner Geste offenbart Joseph sich selbst. Gleichzeitig sind die weit geöffneten Arme aber auch ein Zeichen der Versöhnung gegenüber seinen Brüdern. Die Haltung Josephs greift also die doppelte Rolle des sich Offenbarens und der Vergebung auf. Dementsprechend drücken die Brüder in ihren Gesten vor allem Erstaunen aus (insbesondere die Figuren im Hintergrund), sind aber gleichzeitig schon auf die Knie gesunken und hoffen auf das Wohlwollen des Bruders, den sie verraten hatten.

Molas Darstellung enthält einen direkten Bezug zum Auftraggeber, dem in der Deutung des Freskos zweifelsfrei großes Gewicht zukommen muss: Der Boden des gezeigten Raumes im Haus Josephs ist mit achtzackigen Sternen auf rotem Grund ausgelegt. Durch diesen eindeutigen und sofort erkennbaren Verweis auf das Wappen Alexanders VII. ist der Handlungsraum der biblischen Erzählung als „Chigi-Raum“ zu begreifen:

⁵⁶² *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen*, 371 x 444 mm; ein Exemplar etwa in Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 5893 D. Die Schrift am unteren Rand außerhalb der Darstellung „P. F. Mola inv[enit] et pinxit Romae“ dürfte nicht von Mola selbst stammen (vgl. Brink 2002, S. 157, Kat. 86).

⁵⁶³ Erffa 1989, S. 451; vgl. Lk. 24, 36-49.

⁵⁶⁴ Vgl. Joh 20, 19-21.

⁵⁶⁵ Bosio, *Roma sotterranea*, S. 581.

Alexander VII. soll mit Joseph identifiziert werden. Dementsprechend wird das „Ich bin Joseph, euer Bruder“ auch zum Ausspruch des Papstes.

Es stellt sich die Frage, welche Brüder gemeint sind, denen Alexander versöhnend gegenübertritt. Einen Hinweis auf das Verhältnis von Auftraggeber und Adressaten liefert eine Medaille auf Clemens VII.⁵⁶⁶, die auf dem Revers (Abb. 283) eine vergleichbare Szene zeigt und mit dem Ausspruch „Ego sum Joseph, frater vester“ überschrieben ist. Auch hier ist die Identifizierung Josephs mit dem Papst eindeutig, weil das Medici-Wappen am Thron angebracht ist. Die Medaille kommemoriert die Rückkehr der Medici nach Florenz und die Einsetzung Alessandro de' Medicis als Herzog, die Papst Clemens VII. Medici bei Kaiser Karl V. erwirkt hatte. Die in dieser Darstellung ausgedrückte Geste der Vergebung bezieht sich daher auf die Florentiner, die wenige Jahre zuvor die die Machthaber aus der Stadt vertrieben hatten.

In Übertragung auf Alexander VII. und die zeitgenössische kirchenpolitische Situation dürfte sich die Geste im Fresko auf die von Rom getrennten Konfessionen, insbesondere dem Protestantismus nördlich der Alpen beziehen. Diesen tritt Alexander VII. wohlwollend entgegen, ganz im Sinne der biblischen Geschichte in der Hoffnung, die *getrennten Brüder* bildlich gesprochen wieder in seine Arme schließen und damit in die Gemeinschaft der römischen Kirche reintegrieren zu können. Diese Interpretation des Bildfelds wird auch durch die Darstellung der gemalten Vedute der Porta del Popolo unterhalb des Freskos gestützt, wie in der Folge gezeigt wird.

DEKORATIVES SYSTEM

Da an den Schmalwänden lediglich die Bereiche zwischen den Türen unterhalb der Bildfelder freigelegt wurden, lässt sich dort das Aussehen der gemalten Architektur weiterhin nur vermuten. Im Bereich der Türen, die nachträglich verändert wurden, ist die Dekoration verloren. Das Bildfeld ist mit einem breiten, zweiteiligen Rahmen versehen, der im freigelegten Bereich der Wand partiell noch sichtbar ist (Abb. 2 u. 63). Das innere Band dieser Rahmung besteht aus liegenden Palmetten, deren Zwischenräume mit aufgerollten Akanthusblättern gefüllt sind. Der äußere Teil besteht aus einem etwas schmaleren, sich nach außen wölbenden und zweifach faszierten Band. Das Bildfeld selbst sitzt dabei auf einem durch die Weiterführung der Postamentzone geschaffenen Sockel

⁵⁶⁶ Giovanni Bernardi da Castello Bolognese, Medaille auf Papst Clemens VII., ca. 1532, Bronze, Dm. 42 mm, Privatsammlung; auf dem Revers: „Ego sum Joseph / Frater vester“; zu den verschiedenen Versionen dieser Medaille vgl. Modesti 2003, S. 272 u. 273.

auf. Analog zu den Bereichen unter den Säulenstellungen und den Ignudi ist auch hier ein Relieffeld eingelassen, das symmetrisch zueinander gerichtete Hippokampen mit zentraler Vase und Akanthusblättern zeigt. Zwischen Bildfeldrahmung und Postamentzone ist ein ovales Medaillon eingespannt, das von zwei Putten links und rechts gerahmt wird (Abb. 64 u. 65). Dieses Element knüpft dabei an eine von Cortona in der Galleria Pamphilj bereits erprobte Formensprache an: Dort wird das zentrale rechteckige Bildfeld von einem ovalen Medaillon begleitet, das ebenfalls von zwei Putten getragen wird (Abb. 284).

Das Medaillon zeigt eine Ansicht der Porta Flaminia und der Kirche S. Maria del Popolo von der Piazza del Popolo aus gesehen. Dabei ist die Innenseite des Tors frontal und die Fassade der Kirche von der Seite dargestellt. Diese Ansicht entspricht einer Medaille, die Alexander VII. auf den feierlichen Einzug der Königin Christina von Schweden am 23. Dezember 1655⁵⁶⁷ in seinem zweiten Pontifikatsjahr (im Zeitraum von April 1656 bis April 1657) hatte prägen lassen⁵⁶⁸ (Abb. 285). Die Medaille zeigt dabei bereits das für die Ankunft der Schwedenkönigin veränderte Tor. Dieses wurde mit einer Attika, die seitlich von zwei Voluten gekrönt wird, ergänzt. Auf dieser ist in monumentalem Format der Chigi-Sechsberg mit darüberstehendem Stern und beigefügter Girlande aus Eichenblättern dargestellt.

Die Kirchenfassade sowie auch die Treppenanlage entsprechen im Medaillon dabei noch dem Zustand vor den von Alexander VII. veranlassten Veränderungen der Kirche.⁵⁶⁹ Auch die Voluten an der Fassade oberhalb der Seitenschiffe fehlen noch. Eine Zeichnung Felice della Grecas im Archivio Chigi⁵⁷⁰ (Abb. 286) zeigt Tor und Kirchenfassade sowohl vor als auch nach den Baumaßnahmen. Dem dort unten gezeigten Zustand entspricht auch die Ansicht im Medaillon. Abweichend sind nur die Fenster des Obergadens dargestellt, die im Zuge der Umbaumaßnahmen vergrößert wurden.

In Sforza Pallavicino Vita des Chigi-Papstes wird die Umgestaltung der Porta del Popolo eingehend beschrieben und ihre Bedeutung für das Pontifikat Alexanders VII. als

⁵⁶⁷ Die Königin hatte bereits am 19. Dezember 1655 einige Kilometer vor Rom in Olgiata Station gemacht, wo sie in einer Villa untergebracht und von Legaten des Papstes empfangen wurde (vgl. Pastor 1961, S. 342); Rechnungen für den von Giovanni Paolo Schor gefertigten ephemeren Schmuck dieser Villa und der Villa Giulia, von der aus der feierliche Einzug nach Rom stattfand sowie der Kutsche für dieses Vorhaben haben sich erhalten: Vgl. Dok. ASV 1, S. 81, 8. Jan. 1656 u. S. 112, 11. Apr. 1656, ebenso Dok. ASR 1b, S. 73, 25. Apr. 1656.

⁵⁶⁸ Zur Medaille siehe Ausst. Kat. Siena 2000, S. 151, Nr. 66.

⁵⁶⁹ Zu den Umbaumaßnahmen umfassend vor allem Ackermann 1996.

⁵⁷⁰ Vgl. Ackermann 1996, S. 374.

Ort des Einzuges der zum Katholizismus übergetretenen Königin von Schweden hervorgehoben.⁵⁷¹ Die Konversion der Tochter Gustav II. Adolfs, die nach dessen Tod 1632 selbst Königin des protestantischen Landes wurde, war einer bedeutendsten kirchenpolitischen Erfolge Alexanders VII. am Beginn seines Pontifikats. Die Verbindung von Josephs-Fresko und Porta del Popolo war zweifelsohne eine bewusste Entscheidung. Denn diese Zusammenstellung enthält ebenfalls eine inhaltliche Aussage: So wird die im Medaillon sichtbare Erinnerung an den Einzug der zum Katholizismus konvertierten Königin mit dem Versöhnungsgedanken der Josephs-Ikonographie verbunden. So wie Joseph seine Arme gegenüber den Brüdern öffnet, so hat Alexander VII. seine Arme gegenüber Christina von Schweden geöffnet. Und wie Alexander die konvertierte Königin in Rom empfangen hat, so will er auch andere Protestanten zurück im Schoß der römischen Kirche empfangen. Denn aus Sforza Pallavicinos Vita ist auch bekannt, dass der Papst die Konversion der Schwedenkönigin nur als Präzedenzfall ansah und mit dem Wunsch nach weiteren Konversionen nordeuropäischer Fürsten verband. Der Biograph erwähnt dazu konkret den Fall Christian Augusts von Pfalz Sulzbach, der 1656 zum katholischen Glauben konvertiert und darin nach Ansicht des Papstes dem Beispiel der Königin gefolgt war.⁵⁷²

8.11 Moses vor dem brennenden Dornbusch – Grimaldi

Die zum Hof gelegene Längswand beginnt mit Giovanni Francesco Grimaldis Darstellung *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (Abb. 33 u. 34). Sie bildet den Auftakt zu den folgenden drei Szenen aus dem Leben des Moses und markiert damit den Übergang

⁵⁷¹ Vgl. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII., Buch 3, S. 375f.: „La porta Flaminia erasi nuovamente adornata di scolpiti lavori, fra quali vedevansi anche sparse, quasi per altro fine, le insegne della reina. E rimanendovi spazio in mezzo per alcune parole, il Bernino che ne fu l'architetto, prescrisse il numero delle lettere da porvisi acconciamente, secondo il quale fu composta dal Papa stesso questa iscrizione: FELICE FAUSTOQUE INGRESSUI ANNO M.DC.LV. volendo con esso accennare, ma non professare alla memoria de'posterì, che un tale ornamento si fosse fatto per l'entrata della reina. Perocchè in ciò, ed in ogn'altra di quelle azioni fu il papa circospettismo di contenersi nel mezzo della virtù, e della prudenza, facendo assai, ma non troppo.“

⁵⁷² Vgl. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 3, S. 379f.: „Quindi sperava il Pontefice, che movendosi i più degli uomini, non tanto dalle ragioni quanto dagli esempi, dovesse questo grand'atto corroborato dalla perseveranza **trarre altri molti alla religione ortodossa ne' paesi boreali** [Hervorhebung d. Verf.], dove più signoreggiava la rea, ed era maggiore l'estimazione e l'autorità di quella principessa. Alla quale speranza bentosto rispose qualche notabile effetto. Indi a poche settimane Cristiano Augusto principe di Sulzbach de' palatini del Reno, e primo chiamato alla ducea di Neuburgh, e di Giuliers, tirato, com' egli scrisse da un tal esempio si rendette cattolico [...]“

zum Buch Exodus, das die Episode ausführlich schildert.⁵⁷³ Dargestellt ist auf der rechten Seite der kniende Mose, der sein Gesicht abwendet und seine Arme vor den Kopf erhoben hat. Prominent ist ihm ein Hirtenstab beigegeben, den er zwischen seinen verschränkten Armen hält. Auf der linken Seite steht der brennende Dornbusch, darüber kommt aus einer Wolke Gottvater hervor, begleitet von einem Engel. Gott hat seine linke Hand ausgestreckt und mit einem Segensgestus auf Moses gerichtet. Die Szene ist eingebettet in eine weite Landschaft, im Hintergrund weidet die Herde des Jetro, die Moses hütet.

Die Szene bildet das ikonographische Rahmenwerk des Dialoges, den Moses auf dem Berg Horeb mit Gott führt. In diesem Gespräch kündigt Jahwe die Befreiung des Volkes Israels aus der Knechtschaft in Ägypten an und ernennt gleichzeitig Moses zu seinem Anführer.⁵⁷⁴

Der großformatige Entwurf Grimaldis für dieses Fresko (Kat. 45, Abb. 120) zeigt bereits alle Elemente der ausgeführten Darstellung. Allein der Stab des Moses findet sich nicht in der Zeichnung, sondern ist erst im Fresko hinzugefügt worden. Möglicherweise verbindet sich damit eine ikonographische Referenz: Der durch seine Farbigkeit akzentuierte Stab kann als Bischofsstab gelesen werden, der das Hirtenamt symbolisiert. Mit

⁵⁷³ Ex 3, 1 Mose weidete die Schafe und Ziegen seines Schwiegervaters Jitro, des Priesters von Midian. Eines Tages trieb er das Vieh über die Steppe hinaus und kam zum Gottesberg Horeb. 2 Dort erschien ihm der Engel des HERRN in einer Feuerflamme mitten aus dem Dornbusch. Er schaute hin: Der Dornbusch brannte im Feuer, aber der Dornbusch wurde nicht verzehrt. 3 Mose sagte: Ich will dorthin gehen und mir die außergewöhnliche Erscheinung ansehen. Warum verbrennt denn der Dornbusch nicht? 4 Als der HERR sah, dass Mose näherkam, um sich das anzusehen, rief Gott ihm mitten aus dem Dornbusch zu: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich. 5 Er sagte: Komm nicht näher heran! Leg deine Schuhe ab; denn der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden. 6 Dann fuhr er fort: Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. Da verhüllte Mose sein Gesicht; denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen. 7 Der HERR sprach: Ich habe das Elend meines Volkes in Ägypten gesehen und ihre laute Klage über ihre Antreiber habe ich gehört. Ich kenne sein Leid. 8 Ich bin herabgestiegen, um es der Hand der Ägypter zu entreißen und aus jenem Land hinaufzuführen in ein schönes, weites Land, in ein Land, in dem Milch und Honig fließen, in das Gebiet der Kanaaniter, Hetiter, Amoriter, Perisiter, Hiwiter und Jebusiter. 9 Jetzt ist die laute Klage der Israeliten zu mir gedrungen und ich habe auch gesehen, wie die Ägypter sie unterdrücken. 10 Und jetzt geh! Ich sende dich zum Pharao. Führe mein Volk, die Israeliten, aus Ägypten heraus! 11 Mose antwortete Gott: Wer bin ich, dass ich zum Pharao gehen und die Israeliten aus Ägypten herausführen könnte? 12 Er aber sagte: Ich bin mit dir; ich habe dich gesandt und als Zeichen dafür soll dir dienen: Wenn du das Volk aus Ägypten herausgeführt hast, werdet ihr Gott an diesem Berg dienen. 13 Da sagte Mose zu Gott: Gut, ich werde also zu den Israeliten kommen und ihnen sagen: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt. Da werden sie mich fragen: Wie heißt er? Was soll ich ihnen sagen? 14 Da antwortete Gott dem Mose: Ich bin, der ich bin. Und er fuhr fort: So sollst du zu den Israeliten sagen: Der Ich-bin hat mich zu euch gesandt. 15 Weiter sprach Gott zu Mose: So sag zu den Israeliten: Der HERR, der Gott eurer Väter, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs, hat mich zu euch gesandt. Das ist mein Name für immer und so wird man mich anrufen von Geschlecht zu Geschlecht.

⁵⁷⁴ Erweitert auch in Ex 3, 16-19.

vergleichbarer Bedeutung ist auch Abel im *Opfer von Kain und Abel* ein Hirtenstab als Attribut beigegeben.

Wichtigstes Vorbild für die Darstellung ist sicher das Fresko desselben Themas in den Loggien Raffaels (Abb. 287), auf das sich Grimaldis Darstellung eindeutig bezieht: In der grundsätzlichen Einrichtung des Bildfeldes und der Anordnung von Moses und Gottvater, in der knienden Haltung des jugendlichen Propheten, aber auch in Gestalt und Farbigkeit des brennenden Dornbuschs. Bemerkenswert ist, dass Grimaldi in der Zeichnung den Hintergrund des Vorbildes in den Loggien adaptiert, Stadt und Fluss im Fresko allerdings wieder zugunsten eines Landschaftspanoramas aufgibt.

THEOLOGISCHER GEHALT

Mit der Darstellung des *Brennenden Dornbuschs* sind verschiedene typologische Verbindungen verknüpft, die sich insbesondere auch auf die Berufung des Moses durch Gott beziehen. Durch die Ernennung zum Anführer der Israeliten bei ihrem Auszug aus Ägypten wird er in den Dienst Jahwes genommen und der Willen und die Autorität Gottes auf Moses übertragen.⁵⁷⁵ Dieser Dienst wird durch den Hirtenstab verbildlicht und damit mit der Leitung der Kirche und dem Papstamt verbunden.

Diese Identifizierung des Papstes in seiner Funktion als Nachfolger des Hl. Petrus⁵⁷⁶ mit dem Propheten findet sein prominentestes Beispiel wahrscheinlich in der Moses-Figur vom Grabmal Papst Julius II. della Rovere.⁵⁷⁷ Im Sinne dieser Typologie wird der Anführer, der sein Volk aus der Knechtschaft errettet, ihm die Gesetze Gottes gibt und es als auserwähltes Volk so letztlich zum Heil führt, zu einer Präfiguration des Papstes, der sich diesem Auftrag in seiner Zeit stellen muss.

DEKORATIVES SYSTEM

Entsprechend dem gegenüberliegenden Wandbereich ist an dieser Längswand ein Pilaster mit vorgelegter Halbsäule in der Ecke gezeigt, wobei auch hier nur ein sehr schmaler Streifen den Ausblick in den Garten freigibt (Abb. 288). Das Relieffeld darunter zeigt wie sein Pendant gegenüber eine Vase, aus der Akanthusblätter wachsen. Zwischen der linken Säulenstellung sind im unteren Bereich Blumen mit dunkelroten Blüten, eventuell Rosen, dargestellt (Abb. 289). Allerdings sind diese beschädigt und auch nach der Res-

⁵⁷⁵ Vgl. BS, s. v. Mosè, Sp. 625.

⁵⁷⁶ Vgl. BS, s. v. Mosè, Sp. 626.

⁵⁷⁷ Vgl. Réau 1956, Bd. 2, S. 176; siehe dazu auch Verspohl 2004, S. 71f.

taurierung nicht mehr eindeutig identifizierbar. Im Relieffeld darunter sind zwei Hippokampen symmetrisch um eine Vase angeordnet.

Im Unterschied zur Stadtseite haben sich an dieser Wand durch den späteren Verschluss der Fenster die Malereien in den Laibungen erhalten (Abb. 289). Dabei sitzt dort rechts und links jeweils mittig eine Maske sowie am Sturz des Fensters ein heraldisches Element des Chigi-Wappens, Sechsberg, Stern oder Eichenzweige. Unterhalb der Fenster finden sich auf der Außenwand wie auch in den Laibungen wiederum Relieffelder mit floralen Ornamenten, die unterschiedlich gestaltet sind.

8.12 Der Durchzug durch das Rote Meer – Miel

Das zweite Fresko mit einer Darstellung aus dem Leben des Mose auf dieser Wand zeigt den *Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer* (Abb. 35-39), genauer gesagt das Ertrinken der Ägypter sowie die Rettung der Israeliten und ihr Loblied auf Gott am anderen Ufer des Meeres, entsprechend der Schilderung in Ex 14, 26-31.⁵⁷⁸ Dabei ist das von Jan Miel ausgeführte Bildfeld in mehrere Bereiche eingeteilt, in denen sich die Erzählung jeweils szenisch abspielt. Am rechten Rand des Bildfeldes ist bereits ein Teil der geretteten Israeliten versammelt, Männer, aber vor allem Frauen und Kinder. Dabei haben diese zum Teil die Hände gefaltet und schauen mit Entsetzen und Furcht auf ihre Verfolger. Dieser Darstellung von Affekten hat Miel in seinem Fresko besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

In die Mitte des Bildfeldes sind zentral zwei Personen eingerückt: Zum einen Moses, der auf dem Boden kniet, seine Arme erhoben und seine Hände gefaltet hat.⁵⁷⁹ Er ist an den beiden Lichtbündeln auf seinem Kopf zu erkennen sowie durch den Stab, der vor ihm auf dem Boden liegt. Neben ihm steht sein Bruder Aaron. Dieser trägt einen violett-

⁵⁷⁸ Ex 14, 26 Der HERR aber sprach zu Mose: Strecke deine Hand über das Meer aus, damit das Wasser auf die Ägypter, auf ihre Wagen und über ihre Reiter zurückkehrt! 27 Da streckte Mose seine Hand über das Meer aus, und das Meer kehrte beim Anbruch des Morgens zu seiner Strömung zurück. Und die Ägypter flohen ihm entgegen. Der HERR aber trieb die Ägypter mitten ins Meer. 28 So kehrte das Wasser zurück und bedeckte die Wagen und Reiter der ganzen Heeresmacht des Pharaos, die ihnen ins Meer nachgekommen waren; es blieb auch nicht einer von ihnen übrig. 29 Die Söhne Israel aber waren auf trockenem Land mitten durch das Meer gegangen, und das Wasser war ihnen eine Mauer zur Rechten und zur Linken gewesen. 30 So rettete der HERR an jenem Tag Israel aus der Hand der Ägypter, und Israel sah die Ägypter tot am Ufer des Meeres liegen. 31 Als nun Israel die große Macht sah, die der HERR an den Ägyptern ausgeübt hatte, da fürchtete das Volk den HERRN, und sie glaubten an den HERRN und an seinen Knecht Mose.

⁵⁷⁹ Die Körperhaltung des Knienden hatte Miel bereits 1647 in der *Verehrung des Hl. Lambert* in Santa Maria dell'Anima (Abb. 291) mit einer Figur in Rückansicht ins Bild gesetzt, die er hier mit leicht abweichender Beinhaltung wieder aufnimmt.

ten Mantel, der sein Haupt bedeckt. Hinter den beiden kann sich eine Gruppe Israeliten gerade noch vor den Fluten retten, die die heranstürmenden Ägypter ganz links schon mit großen Wogen erfassen und wegreißen. Ganz außen, in der oberen linken Bildecke ist der Pharaon auf seinem Streitwagen zu erkennen, über dem Blitze aus dem schwarz bewölkten Himmel schießen.

Auch in dieser Darstellung finden sich offensichtliche Bezüge zum Fresko desselben Themas in den Loggien Raffaels im Vatikan (Abb. 290). Dies gilt insbesondere für die Gruppe links neben Aaron und Mose: So ist die dreieckige Komposition, die sich aus der Form der Wellen ergibt, direkt nach diesem Vorbild angelegt. Die Frau, die ihr Kind in einem halbrunden Korb auf dem Kopf trägt, ist direkt aus der Loggia übernommen, ebenso der Mann vor ihr, der im Fresko zwar eine Kiste trägt, aber sich doch in seiner Haltung und seiner Funktion auf das Vorbild bezieht. Dies gilt auch für den Jungen auf der linken Seite, der sich ein Bündel Kleidung unter seinen Arm geklemmt hat.

Bildfindungen der Raffael-Loggia sind auch in die Darstellungen der rechten Gruppe eingeflossen. So beispielsweise in der männlichen Figur im Mittelgrund, die sich auf den Boden geworfen und dabei ihre Hände gefaltet hat. Diese adaptiert (im Gegensinn) eine weibliche Figur im Vordergrund rechts in der Loggia. Auch die Mutter-Kind-Gruppen auf der rechten Seite dürften auf dieses Vorbild zurückgehen, wenngleich diese von Miels etwas stärker variiert wurden.

In Miels Darstellung ist auffällig (und ikonographisch singulär), dass nicht Mose, sondern dessen Bruder Aaron in die Mitte der Darstellung gerückt ist. Dieser ist auf der Mittelsenkrechten platziert und ragt deutlich in seiner Größe über alle anderen Figuren hinaus. Selbst Moses, der trotz seiner knienden Haltung monumental erscheint, steht deutlich hinter diesem zurück. Aaron ist also zur Hauptperson des Freskos gemacht, eine Änderung, die ohne Zweifel auch eine bedeutende ikonographische Aussage zu kommen muss.

Der Prophet Aaron ist dabei frontal ins Bild gesetzt, seine Körperachse leicht nach links gedreht, wobei der linke Fuß zum Standbein und der rechte zum Spielbein ausgebildet sind. Seine Linke hat er auf die Brust gelegt, während seine Rechte das Gewand rafft. Eine vergleichbare Darstellung dieser für Aaron ungewöhnlichen Ikonographie findet sich auf Poussins *Mannaese*⁵⁸⁰ (Abb. 292), in der Aaron weiß gewandet, aber ebenfalls mit bedecktem Haupt neben Moses auftritt. In der Haltung des linken Armes

⁵⁸⁰ Paris, Louvre, Inv. 7275.

und der Hand, die vor die Brust geführt ist, sowie der rechten Hand, die nach unten gestreckt ist, bezieht sich die Figur möglicherweise (im Gegensinn) auf Correggios Aaron am Bogen unter der Kuppel im Dom von Parma (Abb. 293). Diese Referenz würde sich mit einer Passage in Baldinuccis Vita des Flamen decken, nach der Miel in Parma Correggios Fresken kopiert hat.⁵⁸¹

Insgesamt erscheint Aaron im Fresko sowohl wegen seine Kleidung wie auch der statuarischen Haltung als antik-römischer Pontifex *capite velato*. Darstellungen solcher antiker Opferpriester finden sich etwa exemplarisch in Du Chouls bereits genanntem Traktat *Discours de la Religion des Anciens Romains Illustrées* sowohl auf Münzen⁵⁸² wie auch antiken Reliefs⁵⁸³, die zum Teil in Rom frei zugänglich waren (Abb. 294).⁵⁸⁴ Eine solche Figur findet sich etwas später nochmals im Werk Miels, wobei dort die Figur *capite velato* dezidiert einen antiken Auguren oder Sternendeuter darstellt (Abb. 295)⁵⁸⁵, sowie in Marattas kurz zuvor entstandenem Gemälde *Augustus schließt die Pforten des Janustempels* für die Galerie Vrillière in Paris (Abb. 296), in dem Augustus in seiner Funktion als *Pontifex Maximus* gezeigt ist.⁵⁸⁶ Es kann also zweifelsfrei angenommen werden, dass mit dieser Darstellung *capite velato* an das römisch-antike Priestertum erinnert werden sollte, konkret an den *Pontifex Maximus*, den höchsten Priester des antiken Kultes.

Du Choul formuliert in seiner Beschreibung dieser Opferhandlungen, die direkt an die Illustration eines opfernden Priesters *capite velato* in seinem Buch anschließt, eine Parallele zwischen römischem Priester- und Opferwesen und Papst und Kirche in der Gegenwart: „Les Romains eurent autre façon de faire leurs dignitez sacerdotales, comme le grand Pontife, les petits Pontifices, Flamines, Archiflamines, & Protoflamines: tout ainsi que nous avons le Pape, les Cardinaux, Eveques, Archeveques & Patriarches [...]“⁵⁸⁷ Auf diese Kontinuität von römischem Priestertum und katholischer Kirche weist auch die mit dem Gedanken der Göttlichen Voraussicht verbundene Titulatur hin des Papstes hin: *Divina Providentia Pontifex Maximus*.⁵⁸⁸ Es liegt also nahe, in der Dar-

⁵⁸¹ Vgl. Baldinucci, Notizie, S. 367.

⁵⁸² Vgl. Du Choul, Discours, S. 261, Opfernder Priester auf einer Münze des Domitian.

⁵⁸³ Vgl. Du Choul, Discours, S. 301, Opfernder Priester auf einem Marmorrelief.

⁵⁸⁴ Vgl. Du Choul, Discours, S. 308, „marbre antique, qui se voit à Rome aujourd'hui.“

⁵⁸⁵ Jan Miel, *Alexander der Große lässt sich von einem Auguren die Sterne ausdeuten*, Turin, Palazzo Reale; zu diesem kürzlich identifizierten Gemälde Calzona 2016.

⁵⁸⁶ Carlo Maratta, *Augustus schließt die Pforten des Janustempels*, Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. P 49; vgl. Loire 2015, S. 169f.

⁵⁸⁷ Du Choul, Discours, S. 310.

⁵⁸⁸ Vgl. Locher 1990, S. 2, Fn. 5 mit dem Hinweis auf die Bulle „Ad Romani Pontificis Providentiam“ Papst Urbans VIII., die diese Titulatur nochmals bekräftigte.

stellung Aarons im Gewand eines antiken Priesters einen direkten Verweis auf den Papst zu sehen.

THEOLOGISCHER GEHALT

Entgegen der weit verbreiteten Ikonographie ist Aaron in Miels Fresko nicht in der für ihn üblichen Kleidung eines Hohepriesters jüdischer Tradition dargestellt. Diese wurde ihm erst am Sinai, also nach der Durchquerung des Roten Meeres gegeben.⁵⁸⁹ Entsprechend einer wörtlichen Auslegung der Schrift konnte also Aaron gar nicht durch die typische Kleidung dieses Amtes ausgezeichnet sein. Wohl auch aus diesem Grund diente die römische Antike als Vorbild.

Neben der Kleidung ist die Hervorhebung seiner Person in der Bilderzählung von besonderem Interesse. In der biblischen Schilderung des Exodus ist auch Aaron einer der Protagonisten. Auch er nimmt neben seinem Bruder die Rolle eines Anführers des Volkes Israel ein, wobei ihm der geistlich-priesterliche Teil zukommt. Dabei ist dieses Priestertum, in das er durch Jahwe investiert wird, typologisch von besonderer Bedeutung, weil es bis zu Christus weitergeführt wurde und über diesen an die Apostel und damit auch die Päpste übertragen worden ist.⁵⁹⁰ Aaron, der Hohepriester des Alten Bundes, der hier im Gewand eines Pontifex Maximus der Antike erscheint, ist also ohne Zweifel nicht nur ein typologischer Verweis auf *den* Pontifex Maximus des neuen Bundes, nämlich Christus selbst, sondern auch für den von Christus über Petrus auf alle Päpste übergegangenen hohepriesterlichen Dienst. Aaron ist also nichts Anderes als ein Typus des Papstes.

Dass dieser heilgeschichtlichen Entsprechung von Aaron und Papst(amt) in der Neuzeit besondere Bedeutung zukam, zeigt eine prominente Diskussion, die der Franziskaner Augustin von Alvelde in seiner Schrift *Super apostolica sede* von 1520⁵⁹¹ behandelt. Er legt dar, dass und warum der Papst als Antitypus Aarons gelten müsse. Unter den vielen Argumenten, die er dafür anführt, fasst folgende Passage seine Aussage am deutlichsten zusammen: „[...] volens Christus synagogae seu ecclesiae Iudaeorum caput ad unitatem reducere, ut esset unus pastor, et ovile unum, posuit sedem unam supremam,

⁵⁸⁹ Vgl. Ex 28, 1-43, ebenso Ex 39.

⁵⁹⁰ Vgl. BS, s. v. Aronne, Sp. 455.

⁵⁹¹ Augustin von Alvelde, *Super apostolica sede*, an videlicet divino sit uire nec ne, anque pontifex qui Papa fici caeptus est [...], Leipzig 1520.

in qua suum vicarium Aaronem collocavit.⁵⁹² Dabei betont Alveldt nicht nur die Verbindung von Aaron und Papstamt, sondern setzt ebenso die Kathedra Aarons mit dem Stuhl Petri gleich.⁵⁹³

Dass es sich bei Alveldts Ausführungen nicht um eine wenig bekannte Einzelmeinung handelt, sondern offenbar um einen virulenten Diskurs der Zeit, zeigt die Rezeption seines Textes bei keinem geringeren als dem Reformator Martin Luther. Dieser reagierte mit seiner Schrift *Von dem Babstum zu Rom* explizit auf Alveldts Äußerungen.⁵⁹⁴ Polemisch hält er Alveldts Typologie entgegen: „Möchst aber sagen: Es wer neben Christo auch sant Petrus figuriert durch Aaron. Sag ich/wiltu es nit lassen/machst sagen es sey der Türck durch Aaronem figuriert/wer kann diß weren.“⁵⁹⁵ In mehreren Passagen führt Luther seine Ablehnung gegen diese Typologie aus, wobei es ihm insbesondere darauf ankommt, nicht die hohepriesterliche Funktion Aarons zu verneinen, sondern lediglich den Bezug zum Papstamt zurückzuweisen.⁵⁹⁶ Bemerkenswert ist nun, dass die Diskussion der Aaron-Papst-Typologie nicht nur auf dem Papier geführt wurde, sondern sogar noch vor Alveldts Ausführungen und Luthers Entgegnungen (deren Diskussion damit gewissermaßen ein Nachspiel schon bestehender theologischer Diskussionen ist) an prominenter und für hier untersuchte Fragestellung bedeutender Stelle Eingang in die Ikonographie gefunden hat: In Botticellis Fresko der *Bestrafung des Korach* in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 297).

Auch dort ist Aaron dargestellt, im Mittelgrund rechts, das Rauchfass schwingend und deutlich die Personen in seiner Umgebung überragend. Auf seinem Kopf trägt er eine Tiara, die durch ihre blau-goldene Farbe auf das Wappen Sixtus IV. della Rovere anspielt.⁵⁹⁷ Eindeutig wird also auch hier Aaron mit dem Papstamt und konkreter noch mit dem zu dieser Zeit regierenden Pontifex identifiziert. Die Inschrift auf dem zentral in den Hintergrund eingesetzten Triumphbogen unterstreicht diese Aussage: „NEMO SIBI ASSUMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TANQUAM ARON“.⁵⁹⁸

⁵⁹² Alveldt, *Super apostolica sede*, o. S., Kap. *Cathedra seu sedes Aaronis in lege veteri divino est erecta*.

⁵⁹³ Vgl. ebd.: „[...] quo sedis illius, cathedrae que unitas necessaria fuit Iudaeorum synagoge [...]“

⁵⁹⁴ Martin Luther, *Von dem Babstum zu Rom wider den hochberümpften Romanisten zu Leipzick* [gemeint ist Alveldt, Verf.], 1520.

⁵⁹⁵ Vgl. Martin Luther, *Von dem Babstum zu Rom wider den hochberümpften Romanisten zu Leipzick*, 1520, S. EIIr.

⁵⁹⁶ Für weitere Ausführungen und einen Vergleich der Schrift Luthers mit Alveldts Text siehe Bornkamm, Karin: *Christus – König und Priester. Das Amt Christi bei Luther im Verhältnis zur Vor- und Nachgeschichte*, Tübingen 1998, S. 97f.

⁵⁹⁷ Eine goldene Eiche auf blauem Grund.

⁵⁹⁸ Etwa „Niemand nehme Ehre an, wenn er nicht von Gott berufen ist, wie Aaron.“

Diese Passage aus dem Hebräerbrief⁵⁹⁹ bezieht sich auf das hohepriesterliche Amt Aarons und seiner Söhne, das diesen von Gott verliehen wurde.⁶⁰⁰ Aus diesem Zusammenhang begründet sich auch die Darstellung Aarons mit der Tiara, die eine Gleichsetzung des hohepriesterlichen Amtes des Alten Testaments mit dem Papstamt symbolisiert, das ebenso wie das Amt Aarons von Gott durch Christus eingesetzt wurde. Dieser Konnex wird zusätzlich unterstützt durch die typologische Anordnung der *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 298) auf der gegenüberliegenden Wand der Sixtina. Es ist davon auszugehen, dass diese Darstellung Alexander VII. nicht nur gut bekannt war, sondern von ihm aufgrund der familiären Verflechtungen (ausgedrückt durch die Übernahme der della Rovere-Eiche in das Chigi-Wappen) gewissermaßen als Zeugnis der Kunstförderung des eigenen Hauses angesehen wurde.

Eine zeitgenössische und dem Papst wahrscheinlich bekannte Quelle zu dieser Ausdeutung der Figur Aarons ist auch die von seinem Biographen Sforza Pallavicino verfasste *Istoria del Concilio di Trento*, die zeitgleich mit dem Entstehen der Galerie gedruckt wurde. Diese enthält genau die genannten Verweise aus der biblischen Schilderung der *Bestrafung Korachs*, die auf das hohepriesterliche Amt Aarons anspielen, das schließlich das Papstamt präfiguriert.⁶⁰¹ In dieser posttridentinischen und gegenreformatorischen Darstellung geht es im Grunde um nichts anderes, als eine Legitimation des päpstlichen Primats aus der Tradition heraus, die sowohl biblisch als auch durch die Lehre der Kirche (Tridentinum) begründet wird. Dabei ist Aaron der von Gott eingesetzte Hohepriester des Alten Testaments, dem im neuen Bund Christus und schließlich in der von ihm eingesetzten Nachfolge zunächst Petrus und dann alle folgenden Päpste entsprechen. Insofern kann auch in diesem Bildfeld der Protagonist direkt auf Alexander VII. bezogen werden. Diese Darstellung spiegelt dabei das Selbstverständnis und den Anspruch des päpstlichen Auftraggebers, eine im Alten Testament begründete und von Gott eingesetzte Tradition fortzuführen.

⁵⁹⁹ Vgl. Hebr 5, 4.

⁶⁰⁰ Vgl. Num 17, 4 Und der Priester Eleasar nahm die bronzenen Feuerbecken, die die Verbrannten herbeigebracht hatten, und man hämmerte sie breit zum Überzug für den Altar 5 - als eine Erinnerung für die Söhne Israel, damit kein Fremder, der nicht von den Nachkommen Aarons ist, herzunahet, um Räucherwerk vor dem HERRN in Rauch aufgehen zu lassen, und es ihm nicht ergeht wie Korach und seiner Rotte -, wie der HERR durch Mose zu ihm geredet hatte.

⁶⁰¹ Vgl. Sforza Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, Bd. 1, S. 457: „[...] che tutta la cagione della loro indegnazione era il sommo sacerdozio d’Aron [...]“ Die Anfeindungen der Gegner richteten sich also gegen das hohepriesterliche Amt Aarons. Im Kontext des Tridentinums können damit aber zweifellos nur die „Angriffe“ des Protestantismus auf das Papstamt gemeint sein.

DEKORATIVES SYSTEM

In den beiden Fensterlaibungen (Abb. 289 u. 299) unter diesem Bildfeld sind mit der Darstellung von Eichenzweigen unmittelbar Verweise auf das Chigi-Wappen ins Bild gesetzt, die zusätzlich die oben ausgeführte Deutung des Bildfeldes unterstreichen. Diese werden ergänzt durch Masken auf den Laibungen rechts und links und Relieffelder mit stilisierten Blüten und Blättern im unteren Bereich der Fensteröffnungen. Die Rahmung der Fenster entspricht jener unter dem gegenüberliegenden Fresko der *Versöhnung von Jakob und Esau*, wobei hier die mittig zwischen den Voluten sitzenden Masken verloren sind.

Die beiden Ignudi (Abb. 300) erscheinen durch die Restaurierung stark in ihrer ursprünglichen Erscheinung beeinträchtigt. Eine Zuschreibung dieser Figuren an Miel allein auf stilistischer Grundlage erscheint wenig schlüssig.⁶⁰² Allerdings lassen sich auch hier wiederum konkrete Bezüge zum darüberliegenden Bildfeld finden. Der Haltung des rechten Ignudo sowie dessen nach links abgewandtem Gesicht könnte eine gewisse Ähnlichkeit mit der Figur Aarons unterstellt werden. Beim linken Ignudo scheint die Beinhaltung, bei der das linke Knie auf die oberste Stufe aufgesetzt ist, auf die kniende Haltung des Moses anzuspielen. Allerdings sind diese Verweise nicht so deutlich, wie etwa in den stark auf das eigene Fresko bezogenen Ignudi Caninis unter dem *Opfer Abrahams*. Es scheint vielmehr, dass sich diese Figuren viel grundsätzlicher an den Vorschlägen orientieren, die Cortona schon in seinem Berliner Entwurf zeigt. Dies gilt insbesondere für die Beinstellung beider Figuren, die – im Gegensinn – jenen des linken Ignudopaars auf dieser Zeichnung entsprechen. Beide Figuren greifen wiederum nach oben und halten dabei die Eichenzweige, in die hier offenbar Stoffbänder eingebunden sind. Der Altar ist in diesem Fall aus einer Feuerschale gebildet, die auf einen metallenen Standfuß aufgesetzt ist. Die Säulenstellung links unterhalb des Bildfeldes (Abb. 299) zeigt den Blick in den Garten ohne die Einfügung besonderer Elemente. Die Relieffelder unter den Ignudi und der linken Säule sind verloren.

8.13 Rückkehr der Kundschafter aus dem Gelobten Land – Grimaldi

Die Episoden aus dem Leben Moses werden abgeschlossen mit der *Rückkehr der Kundschafter aus dem Gelobten Land* Giovanni Francesco Grimaldis (Abb. 40), entsprechend

⁶⁰² Negro 2017 begründet diese mit dem „classicismo eroico neo-pussianiano (ma con attenzione anche a Andrea Sacchi) del fiammingo Jan Miel“.

Num 13⁶⁰³. Nachdem Moses je einen Vertreter der zwölf Stämme ausgeschiedt hatte, um das Land Kanaan zu erkunden, kehren die Männer zu den Israeliten zurück. Im Fresko sind drei der Kundschafter gezeigt, die mit den Früchten dieses Landes beladen sind. Zwei von ihnen haben die große Weinrebe auf einem Stecken über der Schulter getragen und weisen die gefundenen Früchte nun vor. Grimaldis Fresko stellt aber vor allem die Konversation der Zurückgekehrten mit Moses und seinem Begleiter in den Vordergrund. Moses ist dabei durch seine Kleidung eindeutig zu identifizieren, die jener auf dem *Durchzug durch das Rote Meer* entspricht. Die Person rechts hinter ihm dürfte

⁶⁰³ Num 13, 1 Und der Herr redete zu Mose und sprach: 2 Sende dir Männer aus, dass sie das Land Kanaan auskundschaften, das ich den Söhnen Israel gebe! Je einen Mann für den Stamm seiner Väter sollt ihr aussenden, jeder ein Fürst unter ihnen. 3 Und Mose sandte sie aus der Wüste Paran nach dem Befehl des HERRN, alle Männer, die Häupter der Söhne Israel waren. 4 Und das sind ihre Namen: für den Stamm Ruben: Schammua, der Sohn Sakkurs; 5 für den Stamm Simeon: Schafat, der Sohn Horis; 6 für den Stamm Juda: Kaleb, der Sohn Jefunnes; 7 für den Stamm Issaschar: Jigal, der Sohn Josephs; 8 für den Stamm Ephraim: Hoschea, der Sohn Nuns; 9 für den Stamm Benjamin: Palti, der Sohn Rafus; 10 für den Stamm Sebulon: Gaddiël, der Sohn Sodis; 11 für den Stamm Joseph, und zwar für den Stamm Manasse: Gaddi, der Sohn Susis; 12 für den Stamm Dan: Ammiël, der Sohn Gemallis; 13 für den Stamm Asser: Setur, der Sohn Michaels; 14 für den Stamm Naftali: Nachbi, der Sohn Wofsis; 15 für den Stamm Gad: Gëuël, der Sohn Machis. 16 Das sind die Namen der Männer, die Mose aussandte, um das Land auszukundschaften. Und Mose nannte Hoschea, den Sohn des Nun, Josua. 17 Und Mose sandte sie, das Land Kanaan auszukundschaften, und sagte zu ihnen: Zieht hier hinauf an der Südseite, und steigt auf das Gebirge, 18 und seht das Land an, wie es beschaffen ist; und das Volk, das darin wohnt, ob es stark oder schwach, ob es gering oder zahlreich ist; 19 und wie das Land ist, in dem es wohnt, ob es gut oder schlecht ist; und wie die Städte sind, in denen es wohnt, ob es in Lagern oder in Festungen wohnt; 20 und wie das Land ist, ob es fett oder mager ist, ob Bäume darin sind oder nicht. Und seid mutig und nehmt etwas von der Frucht des Landes! Die Tage aber waren die Tage der ersten Trauben. 21 Und sie zogen hinauf und kundschafteten das Land aus, von der Wüste Zin bis Rehob, von wo man nach Hamat geht. 22 Und sie zogen an der Südseite hinauf und kamen bis Hebron, und dort waren Ahiman, Scheschai und Talmai, die Söhne Enaks. Hebron aber war sieben Jahre vor Zoan in Ägypten erbaut worden. 23 Und sie kamen bis in das Tal Eschkol und schnitten dort eine Weinranke mit nur einer Traube ab und trugen sie zu zweit an einer Stange, auch Granatäpfel und Feigen. 24 Diesen Ort nannte man Tal Eschkol wegen der Traube, die die Söhne Israel dort abgeschnitten hatten. 25 Und sie kehrten am Ende von vierzig Tagen von der Erkundung des Landes zurück. 26 Und sie gingen hin und kamen zu Mose und zu Aaron und zu der ganzen Gemeinde der Söhne Israel in die Wüste Paran nach Kadesch; und sie erstatteten ihnen und der ganzen Gemeinde Bericht und zeigten ihnen die Frucht des Landes. 27 Und sie erzählten ihm und sagten: Wir sind in das Land gekommen, wohin du uns gesandt hast; und wirklich, es fließt von Milch und Honig über, und das ist seine Frucht. 28 Allerdings ist das Volk stark, das in dem Land wohnt, und die Städte sind befestigt und sehr groß; und auch die Söhne Enaks haben wir dort gesehen. 29 Amalek wohnt im Lande des Südens, und die Hetiter und die Jebusiter und die Amoriter wohnen auf dem Gebirge, und die Kanaaniter wohnen am Meer und am Ufer des Jordan. 30 Und Kaleb beschwichtigte das Volk, das gegenüber Mose murrte, und sagte: Lasst uns nur hinaufziehen und es in Besitz nehmen, denn wir werden es gewiss bezwingen! 31 Aber die Männer, die mit ihm hinaufgezogen waren, sagten: Wir können nicht gegen das Volk hinaufziehen, denn es ist stärker als wir. 32 Und sie brachten unter den Söhnen Israel ein böses Gerücht über das Land auf, das sie auskundschaftet hatten, und sagten: Das Land, das wir durchzogen haben, um es zu erkunden, ist ein Land, das seine Bewohner frisst; und alles Volk, das wir darin gesehen haben, sind Leute von hohem Wuchs; 33 auch haben wir dort die Riesen gesehen, die Söhne Enaks von den Riesen; und wir waren in unseren Augen wie Heuschrecken, und so waren wir auch in ihren Augen.

Josua sein, dessen gelber Mantel sich in der folgenden *Schlacht gegen die Amoriter* wiederholt.

Der Bericht der Kundschafter von den Erfahrungen in Kanaan kommt durch die unterschiedlichen sprechenden Gesten sehr deutlich zum Ausdruck: Die Männer erzählen vom großen Reichtum dieses Landes, belegt durch die mitgebrachten Früchte, aber auch von dessen mächtigen und wehrhaften Bewohnern.⁶⁰⁴ Diese Schilderung flößt den Israeliten so viel Angst ein, dass sie sich weigern das Land auf Moses Anordnung in Besitz zu nehmen und ihn zu steinigen drohen.⁶⁰⁵ Nur durch das Eingreifen Jahwes konnte das Volk davon abgebracht und stattdessen überzeugt werden, in das gelobte Land zu ziehen.

Im Hinblick auf das folgende Fresko mit der *Schlacht gegen die Amoriter* erscheint die Anwesenheit Josuas in dieser Darstellung, auch wenn er im Text nicht explizit genannt ist, plausibel. Josua wird nämlich von Moses vor dessen Tod zum Anführer der Israeliten und Heerführer bei der Einnahme Kanaans ernannt. Ein früheres Planungsstadium dieses Freskos, das im von Cortona zuerst für die kleineren Bildfelder erdachten Rundformat erstellt ist, hat sich in der Biblioteca Apostolica erhalten (Kat. 46, Abb. 121).

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Die Ausdeutung der biblischen Schilderung ist an den Einzug der Israeliten in das ihnen von Gott versprochene Land sowie an die folgende Szene der *Schlacht gegen die Amoriter* geknüpft.⁶⁰⁶ Daher ist dieses Fresko, wiewohl es noch Moses als Führer des Volkes Israel in den Vordergrund stellt, bereits eng mit Josua verbunden. Bei Hieronymus wird Josuas Bedeutung in diesem Kontext klar aufgezeigt und typologisch auf Christus bezogen, wobei insbesondere auf die Umbenennung Josuas durch Mose, der vorher Hosea hieß, angespielt wird⁶⁰⁷:

„Veniam ad Jesum Nave [d. h. Josua, den Sohn Nuns], qui typus Domini non solum in gestis, sed etiam in nomine, transiit Jordanem, hostium regna subvertit, divisit terram victori populo, et per singulas urbes, viculos, montes, flumina, torrentes, atque confinia, Ecclesiae, coelestisque Jerusalem spiritualia regna describit.“⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Vgl. Num 13, 28f. u. 32f.

⁶⁰⁵ Vgl. Num 14, 10.

⁶⁰⁶ Vgl. Num 13, 27.

⁶⁰⁷ Josua (eigtl. Jehoshua) bedeutet *Jahwe ist Rettung*.

⁶⁰⁸ Hieronymus, Epistola LIII, Ad Paulinum de studio Scripturarum, zit. n.: <http://www.patrologia-lib.ru/patrolg/hieronym/epist/epist03.htm> (zul. aufg. 5. Dez. 2017).

Das gelobte Land und seine (geplante) Einnahme durch die Israeliten wird also mit dem himmlischen Jerusalem identifiziert, dessen Zugangsweg Christus ist. Typologisch lässt sich diese Verbindung klar deuten: So wie der Weg der Israeliten ins gelobte Land mit Hilfe von Moses und vor allem Josua gelang, so führt der Weg ins Himmelreich über Christus. Die Früchte, die dieser Weg bereithält entsprechen jenen, die die Kundschafter aus Kanaan mitbringen, die Schwierigkeiten das Ziel zu erreichen, entsprechen den Feinden, die das gelobte Land besetzt halten.

Zu berücksichtigen ist aber auch der Aspekt, den Sforza Pallavicino in seiner *Istoria del Concilio di Trento* zum Einzug in das gelobte Land hervorhebt, nämlich die Verteilung des Landes an die zwölf Stämme Israels. Dabei setzt er die Rolle Josuas mit dem Papstamt gleich: „ma il Papa [...] distribuisca le Regioni, come distribui Giosuè la Terra promessa e donata da Dio al Popolo Ebreo.“⁶⁰⁹ Bemerkenswert ist, dass Sforza Pallavicino auch in diesem Kontext wiederum nicht nur eine aus der Bibel begründete, sondern auch aus der Antike stammende Legitimation der päpstlichen Jurisdiktionsgewalt anführt: „Quindi seguire, che l’Papa nulla facesse più di ciòche facevano già i Magistrati Gentili [...]“⁶¹⁰

DEKORATIVES SYSTEM

In der Fensterlaibung findet sich auf dem Sturz der Chigi-Stern, eingerahmt von Eichenzweigen (Abb. 299). Auf den Laibungen sind weibliche Masken dargestellt, im unteren Bereich finden sich neben stilisiertem Blattwerk die Chigi-Monti. Die Fensterrahmung entspricht grundsätzlich den anderen auf dieser Wand, schließt allerdings oben mit einem horizontalen Sturz ab, an den links und rechts Voluten angesetzt sind. Mittig sitzt eine kleeblattförmige Kartusche mit einer Maske, die sich allerdings nur stark beschädigt erhalten hat. Durch die eingezogene Zwischenwand ist die Säulenstellung links neben dem Bildfeld fast vollständig überdeckt. Das Relieffeld darunter ist verloren.

8.14 Die Schlacht Josuas gegen die Amoriter – Cortese

Als nächstes querrrechteckiges Bildfeld folgt Guglielmo Corteses *Schlacht Josuas gegen die Amoriter* (Abb. 41-43). Josua, der nach dem Tod des Mose zum Anführer der Israeliten wurde, muss zu Eroberung des Gelobten Landes die verschiedenen dort siedelnden

⁶⁰⁹ Sforza Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, Bd. 2, S. 531.

⁶¹⁰ Sforza Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, Bd. 2, S. 531.

Völker unterwerfen. Eine dieser Episoden wird dabei in Jos 10 geschildert: Der Heerführer eilt den verbündeten Gibeoniten zu Hilfe, als diese von einer Allianz von fünf Amoriterkönigen angegriffen werden. Um die Feinde besiegen zu können, betet er zu Jahwe und ließ mit dessen Hilfe Sonne und Mond stillstehen, bis der Gegner vernichtet waren.⁶¹¹

Josua ist hoch zu Ross in der Mitte des Bildfeldes platziert, aber doch in den Hintergrund der Darstellung gerückt. Seine erhobenen Arme machen deutlich, dass er in diesem Moment Sonne und Mond stillstehen lässt. Breitester Raum ist hingegen der Darstellung der Schlacht in Corteses Fresko eingeräumt, die hier prospektartig auf der gesamten Breite des Bildfeldes ausgeführt wird.

Erprobt wird die Disposition dieser komplexen Darstellung in mehreren Zeichnungen. Dabei ist in einem frühen Planungsstadium, wie es der Entwurf in Berlin (Kat. 35, Abb. 109) zeigt, die Figur Josuas nicht in der Mitte, sondern auf der rechten Seite platziert. Diese dezentrale Position entsprach aber offenbar nicht den Vorstellungen des Auftraggebers. Eine Rötelzeichnung in Rom (Kat. 36, Abb. 110) setzt diese Kritik um, indem sie Josua in die Mitte einfügt, aber die grundsätzliche Disposition der Figuren nicht verändert. Eine dritte Zeichnung (Kat. 37, Abb. 111), die in ihrer Ausführung dem Berliner Blatt entspricht, zeigt schließlich die endgültige Version des Bildfeldes. Aus der Zusammenschau der Blätter wird ersichtlich, dass es in der zeichnerischen Erarbeitung des Freskos keine lineare Abfolge gab, sondern zunächst ein Entwurf (Abb. 109) als Präsentationszeichnung beim Auftraggeber vorgelegt wurde. Auf die neue Anforderung (Platzierung Josuas) reagierte Cortese mit dem Entwurf in Rötel (Abb. 110), den er später zu einer großformatigen Präsentationszeichnung ausarbeitete (Abb. 111), die dann offensichtlich zur Ausführung genehmigt wurde. Bei einem kürzlich im Kunsthandel

⁶¹¹ Jos. 10, 8 Und der HERR sprach zu Josua: Fürchte dich nicht vor ihnen! Denn in deine Hand habe ich sie gegeben; kein Mann von ihnen wird vor dir standhalten. 9 Und Josua kam plötzlich über sie. Die ganze Nacht war er von Gilgal hinaufgezogen. 10 Der HERR aber verwirrte sie vor Israel. Und er fügte ihnen bei Gibeon eine schwere Niederlage zu und jagte ihnen nach auf dem Weg zur Höhe von Bet-Horon und schlug sie bis Aseka und bis Makkeda. 11 Und es geschah, als sie vor Israel flohen - sie waren gerade am Abhang von Bet-Horon -, da warf der HERR große Steine vom Himmel auf sie herab, bis Aseka, so dass sie umkamen. Es waren mehr, die durch die Hagelsteine umkamen, als die, welche die Söhne Israel mit dem Schwert umbrachten. 12 Damals redete Josua zum HERRN, und zwar an dem Tag, als der HERR die Amoriter vor den Söhnen Israel dahingab, und sagte vor den Augen Israels: Sonne, stehe still zu Gibeon, und Mond, im Tal Ajalon! 13 Da stand die Sonne still, und der Mond blieb stehen, bis das Volk sich an seinen Feinden gerächt hatte. Ist das nicht geschrieben im Buch Jaschar? Die Sonne blieb stehen mitten am Himmel und beeilte sich nicht unterzugehen, ungefähr einen ganzen Tag lang. 14 Und es war kein Tag wie dieser, weder vorher noch danach, dass der HERR so auf die Stimme eines Menschen gehört hätte; denn der HERR kämpfte für Israel.

ans Licht gekommenen Leinwandgemälde (Kat. 41, Abb. 116) handelt es sich um das Modello für das Fresko.

Ferner haben sich drei Studien zum Kopf von Josuas Pferd erhalten. Zwei Mal visiert Cortese zunächst die Physiognomie in Rötel (Kat. 39 u. 40, Abb. 114 u. 115), wobei er von der einen zur anderen Studie den Kopf präziser festlegt und detaillierter erfasst. In einer dritten Zeichnung legt er dann dessen Aussehen auch im Zusammenhang mit dem Pferdekörper fest und erprobt die Wirkung von Licht und Schatten im deutlich größeren Format mit schwarzer und weißer Kreide (Kat. 38, Abb. 112).

BEZÜGE VON CORTESSES BILDFELD ZU SCHLACHTENDARSTELLUNGEN VON RAFFAEL, POUSSIN UND CORTONA

Auch für die Darstellung der *Schlacht Josuas gegen die Amoriter* lassen sich künstlerische Vorbilder ausmachen. Die wohl prominenteste Darstellung dieses Themas findet sich wiederum in der Loggia Raffaels im Vatikan (Abb. 301). Deutlich sichtbar ist die Bezugnahme auf die Figur Josuas, für die Raffael den Typus etabliert, der das Anhalten von Sonne und Mond durch die erhobenen Arme sichtbar macht. Dabei ist nicht nur generell die Pose übernommen, sondern auch die Linksgerichtetheit seiner Körperwendung sowie die Farbgebung des Gewandes. Genau gegensätzlich zu dem Loggien-Fresko findet sich die Sonne bei Cortese rechts im Bild, während der Mond durch den verdunkelten Himmel auf der linken Seite erahnt werden kann, aber nicht explizit dargestellt ist. Eine Adaption der Darstellung im Vatikanischen Palast ist auch der Soldat im Vordergrund rechts, der seinen Gegner mit dem Schwert zu enthaupten droht. Gleiches gilt für den Lanzenträger in der Bildmitte sowie die drei Soldaten, die neben diesem auf der Bilddiagonalen aufgereiht sind.

Ebenso wie zur Darstellung Raffaels weist Corteses Fresko auch Bezüge zu Gemälden Nicolas Poussins auf. In dessen *Josua-Schlacht*⁶¹² (Abb. 302), die in Rom entstanden ist und sich wahrscheinlich auch in den 1650er Jahren noch dort befand⁶¹³, findet sich auf der linken Seite die Figur eines schreitenden Kriegers mit erhobenem linken Arm und einem Schwert in der Rechten, die üblicherweise auf ein bekanntes Vorbild von Polidoro da Caravaggio zurückgeführt wird.⁶¹⁴ Dass diese vorbildhafte Figur Ein-

⁶¹² Moskau, Puschkin Museum, Inv. Z 1046.

⁶¹³ Vgl. Blunt 1966, S. 23f.: dieses Gemälde sowie sein Pendant der *Schlacht Josuas gegen die Amalekiter* sind bei Bellori in Rom zwischen 1625 und 1626 erwähnt und erst 1685 in Frankreich nachweisbar.

⁶¹⁴ Vgl. Blunt 1966, S. 24, gemeint ist ein Teil der Malerei Polidoros auf der Fassade des Casinos des Palazzo del Bufalo in Rom (heute in Museo di Roma, Palazzo Braschi aufbewahrt).

gang in Schlachtendarstellungen gefunden hat, verwundert nicht.⁶¹⁵ Allerdings wäre zu fragen, ob Cortese hier nach dem genannten Vorbild Polidoros gearbeitet hat oder doch vielleicht Poussins Josua-Schlacht einen Einfluss auf die Komposition gehabt haben könnte.

Die Überlegung einer Rezeption Poussins wird von einem weiteren Beispiel gestützt, das sich im Gemälde *Gideon siegt gegen die Midianiter* (Abb. 303) findet. Auch dieses Bild, das aus der päpstlichen Residenz in Castelgandolfo stammt⁶¹⁶, dürfte Cortese zugänglich oder über Nachzeichnungen bekannt gewesen sein. Hier scheint die Figur auf der rechten Seite, die aus dem Bild herausstürmt, in Corteses Schlachtendarstellung übergegangen zu sein. Besonders auffällig sind die ähnlich gestaltete Rüstung sowie die Bewaffnung des Kriegers mit einer Lanze.

Allerdings handelt es sich bei diesem Soldaten um eine in der Schlachtenmalerei des römischen Seicento dauerhaft präsente Figur. Auch in Cortonas Alexanderschlacht⁶¹⁷ (Abb. 304), die er etwas mehr als zehn Jahre zuvor für Alessandro Sacchetti gemalt hatte, ist diese Figur vorhanden, wenngleich zu einem fliehenden Jungen abgeändert, der sein Gesicht angstvoll zu dem heranstürmenden makedonischen Feldherrn umwendet. Bemerkenswert ist, dass Cortese diese Figur aus Cortonas Schlachtengemälde kopiert hat, wie eine Zeichnung in Rom⁶¹⁸ belegt (Abb. 305). Auf diesem Blatt greift er zwei Figuren aus der rechten Bildhälfte heraus und setzt sie direkt nebeneinander auf das Papier. Deutlich wird durch dieses Vorgehen Corteses Interesse an den Körperwendungen der Soldaten, ihrer Gestik und ihrer Dynamik, die sie im Schlachtengeschehen entfalten.

Es verwundert nicht, dass Cortese das große Schlachtengemälde seines Lehrers als Bezugspunkt seiner eigenen Arbeit nutzte. So zeigen sich neben der Adaption der genannten Figur weitere Bezüge. Das stark querrrechteckige Format erzeugt einen prospektartigen Blick auf die Schlacht, in der das Bildgeschehen kompositorisch in der Mitte fixiert ist und rechts und links zu den Seiten abflacht. Vergleichbar ist auch die Nähe des

⁶¹⁵ Diese Figur findet sich etwa auch in Giuseppe Cesaris Fresko der *Schlacht der Römer gegen die Veienter* in Rom, Kapitolinische Museen, ca. 1597. Auf eine Vorbildhaftigkeit des Cavaliere d'Arpino für die folgenden Schlachtendarstellungen insbesondere bei Cortona und Cortese, speziell in der Josua-Schlacht, hat bereits Röttgen 2002, S. 307 hingewiesen; Cortonas Wertschätzung für die Schlachten des Arpinesers vermerken auch Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 26: „[T]uttoche egli scoprisse il suo più pregiato valore nell'espressione de' militari combattimenti.“

⁶¹⁶ Vgl. Blunt 1966, S. 24.

⁶¹⁷ Rom, Kapitolinische Museen, Inv. PC 260.

⁶¹⁸ Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 126962r.

Betrachters zum Schlachtgeschehen, die durch leichte Überschneidungen der im Vordergrund positionierten Figuren erzeugt wird. Gleichzeitig scheint auch Cortonas Figurenkomposition des Schlachtgeschehens vorbildhaft gewesen zu sein: Sich chiastisch überschneidende Diagonalen in Figuren und Menschengruppen erzeugen sowohl in der Alexanderschlacht als auch in Corteses Fresko optisch gegeneinanderstrebende Kräfte. So wurde in beiden Fällen das Bildthema mit großer Dynamik umgesetzt. Insbesondere in den Bewegungsrichtungen der Soldaten und den in Parallellinien gesetzten Lanzen wird dies deutlich. Vergleichbar ist auch der bei Cortona zentral ins Bildgeschehen eingerückte Soldat, der mit seiner Lanze den vor ihm auf dem Boden liegenden Gegner ersticht. Dieses Motiv greift Cortese auf und macht es für seine eigene Bilderfindung nutzbar. Der Bezug zu dieser Figur aus Cortonas Alexanderschlacht ist durch die Zeichnungen noch deutlicher belegt: Sowohl auf dem Berliner Blatt (Kat. 35, Abb. 109) als auch seinem römischen Pendant (Kat. 36, Abb. 110) greift der Gegner in einem letzten Aufbäumen in die Lanze; ein Detail, das sich im Fresko nicht mehr findet.

In Corteses Josua-Schlacht lassen sich also Bezüge zu Raffael, möglicherweise auch Poussin, insbesondere aber auch Pietro da Cortona finden. Im Hinblick auf die Tradition der Schlachtendarstellung stellt Corteses Fresko somit eine Art Kompilation verschiedener Elemente dar. Es stellt sich daher in diesem Zusammenhang die Frage, warum dies so geschehen ist. Eine mögliche Erklärung wäre, Cortese zu unterstellen, die Darstellung mit bekannten Vorbildern aufwerten zu wollen, vielleicht aus Mangel an eigenen Bilderfindungen. Allerdings scheint es vor dem Hintergrund des Auftrags eher nicht denkbar, dass Corteses Schlacht nur eine Collage berühmter Vorbilder darstellen sollte.

Zunächst einmal ist festzustellen, dass in den oben zitierten Schlachtendarstellungen Bildmotive wiederkehren, aufgegriffen und verändert werden. Es besteht kein Zweifel daran, dass dieses Vorgehen zeitgenössisch nicht mit dem (negativ besetzten) Begriff der Kopie gleichzusetzen ist. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein: Es geht in jeder dieser Adaptionen um die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorbild, das „zur notwendigen Projektionsfläche der eigenen künstlerischen Ambitionen“⁶¹⁹ wird.

Insofern greift Cortese in seiner Darstellung zwar auf diese bekannten Vorbilder zurück, arbeitet sie aber in seinem Sinne für das Fresko um und in seine Bilderzählung ein.

⁶¹⁹ Schütze 2015, S. 43 im Zusammenhang der Auseinandersetzung Annibale Carraccis und Caravaggios mit den Werken Michelangelos.

Dabei stört es offenbar nicht, dass diese Bezüge sichtbar bleiben. Es zeigt sich hierin vielmehr ein Verweissystem innerhalb der Bildtradition der Schlachtenmalerei. Dass diese zum Teil offensichtlichen Zitate keinesfalls unerwünscht, ja im Gegenteil sogar hochwillkommen waren, bestätigt auch die Reaktion des Auftraggebers auf das Fresko: Alexander VII. war von diesem so begeistert, dass er Cortese über die vereinbarte Bezahlung hinaus eine goldene Kette schenkte.⁶²⁰

Kurz sei noch der Blick auf die Figur im Bildvordergrund rechts gelenkt: Diese hat den rechten Arm erhoben und holt mit dem Schwert zum Schlag gegen den auf dem Boden liegenden Gegner aus. Dabei wird die Klinge der Waffe besonders markant akzentuiert. Sie ist von der Seite dargestellt, sodass sich ihre leicht gekrümmte Schneide sowie gebogene Parierstange deutlich von den Soldaten im Hintergrund abheben. Offenbar ist die Darstellung dieses Schwertes nicht ohne Grund so stark in den Fokus der Darstellung gerückt: Es handelt sich dabei nämlich um ein Element aus dem Wappen des Künstlers. Zusammen mit seinem Bruder Giacomo hatte Guglielmo Cortese dieses Zeichen in Anlehnung an seine Expertise als Schlachtenmaler gewählt und in Anspielung auf seinen italianisierten Namen mit der Imprese „Io Son Cortese, benché di spada armato“ verbunden (Abb. 306).⁶²¹ Daher erscheint es denkbar, dass Cortese mit der Darstellung seines Wappenelements, das gleichzeitig seine Profession als Schlachtenmaler ausdrückt, einen Hinweis auf seine eigene Person verbildlicht hat.

Es stellten sich die Fragen, wieso Cortese diesen Verweis in das Fresko integrierte, ob dieser für den Betrachter als solcher lesbar war und in welchem Zusammenhang die Referenzen an andere Schlachtendarstellungen zu diesem Verweis stehen. Die genannten Bezüge zu Raffael, Poussin und Cortona dürften nicht nur dem Künstler, sondern auch einem *wissenden Betrachter* bekannt gewesen sein. Zu einer solchen Riege von Kennern wären etwa Virgilio Spada und Niccolò Simonelli, aber eben auch Alexander VII. selbst zu zählen. Insofern erscheint es durchaus plausibel anzunehmen, dass Corteses Fresko bewusst (und wohl auf Anregung oder zumindest mit Erlaubnis des Auftraggebers) genannte Verweise auf vorbildhafte Schlachtendarstellung sichtbar macht, um Anregung für kennerschaftliche Betrachtung und Austausch zu geben. In diesem Zusammenhang steht auch die Einfügung des Wappenelements Corteses, durch das dem

⁶²⁰ Vgl. Pascoli, *Vite*, Bd. 1, S. 150. Diese Goldketten für Cortese (und andere Künstler) sind durch ein Zahlungsdokument für den Goldschmied Antonio Moretti belegt, vgl. Dok. ASR 2b, S. 296, 19. Sep. 1657.

⁶²¹ In dieser Kombination zu finden auf dem Wappen über dem Portal am ehemaligen Wohnhaus der Cortese in Rom, Piazza di Spagna 31 (vgl. Salvagnini 1937).

mit der römischen Malerei der Zeit vertrauten Betrachter ein Hinweis auf die Identifizierung des ausführenden Künstlers gegeben war.

THEOLOGISCHER GEHALT

An das vorangehende Fresko knüpft die Darstellung der Josua-Schlacht auch auf theologischer Ebene an, setzt sich doch die Verheißung des Gelobten Landes mit dessen Eroberung fort. Nach der biblischen Schilderung erhält Josua bei der Unterwerfung der Amoriterkönige die Unterstützung Jahwes. Ihm wurde die Macht verliehen, Sonne und Mond stillstehen zu lassen und so die Zeit anzuhalten. Auf diese Weise konnte er den Sieg über die Feinde erlangen.

Josua erobert Kanaan und führt die Israeliten in das Gelobte Land, so wie Jesus die Menschen in das Paradies führt. Diese Typologie begründet sich allein schon in der Namensgleichheit von Josua und Jesus (vgl. Kap. 8.13).⁶²² Dass mit dieser Verbindung des kriegerischen Josua und Jesus auch immer ein Unterwerfungsgedanke einhergeht, ist in theologischen Schriften des 17. Jahrhunderts deutlich formuliert.⁶²³ In Vincenzo Gilibertos *La Citta d'Iddio Incarnato* von 1615 wird dies wie folgt ausgedrückt:

„Allora il Sole e la Luna si recarono a ubbedire a Giosuè per la reverenza del nome di GIESV, a cui piegano il ginocchio tutte le creature del Cielo, della terra, e infin dell'inferno: ora, o stupore, lo stesso GIESV ubbidisce al Sole, e alla Luna, cioè a Maria, e a Gioseffe.“⁶²⁴

Im Sinne eines *bellum iustum* war die Einnahme des gelobten Landes gerecht, der Kampf Josuas gegen die Feinde daher gewissermaßen eine göttliche Mission. Daher verwundert es nicht, wenn Josua neben seiner typologischen Beziehung zu Christus insbesondere auch als vorbildhafter Heerführer hervorgehoben wurde, der durch seinen Glauben den Sieg erlangte und so auch zum Idealbild des christlichen Fürsten erklärt werden konnte. Dies drückt der Augustiner Giovanni Marquez in seiner Schrift *Il Governator Cristiano* von 1646 wie folgt aus: „[...] per divino commandamento gli successe nel

⁶²² Vgl. Rice 2018, S. 227: „For in Greek the the names Joshua and Jesus are identical, as they essentially are in in Hebrew, too. This was already recognized by the Church Fathers, who consequently held up Joshua as a type or prefiguration of Christ.“

⁶²³ Zum geplanten Josua-Fresko in der Apsiskalotte von Il Gesù in Rom, das Corteses Bruder Giacomo am Beginn der 1670er Jahre ausführen sollte und zur theologischen Beziehung von Josua zur Gesamtkonographie dieser Namen-Jesu-Kirche siehe Rice 2018, insb. S. 227-229.

⁶²⁴ Giliberto, *La Città d'Iddio Incarnato*, Venedig 1615, Bd. 3, S. 410.

Principato; [...] “⁶²⁵ Nach diesem Vorbild könne der christliche Fürst für die Kirche, „sposa di Giesù Cristo“, kämpfen, „si come Giosuè fu valoroso Capitano della Sinagoga sposa di Dio.“⁶²⁶ Es liegt auf der Hand, den Kampf Josuas gegen die heidnischen Feinde als Sinnbild für die gegenreformatorischen Auseinandersetzungen aufzufassen und im Kern als Kampf der *wahren* (katholischen) gegen die *falsche* (protestantische) Religion zu verstehen.⁶²⁷

In den zeitgenössischen und Alexander VII. gewidmeten *Cifre dell'Eucharistia* des Vallombrosaners Domenico Roccamora⁶²⁸ werden verschiedene fingierte Quarantore-Dekorationen erläutert. Eine davon ist der biblischen Erzählung von Josua gewidmet, in der seine Taten im Sinne der katholischen Eucharistietheologie⁶²⁹ ausgedeutet werden. Auch dort wird der Kampf Josuas gegen die Amoriter mit einem geistlich-moralischen Kampf gleichgesetzt wird, bei dem Christus die Gläubigen unterstützt: „dum contra demones pugnamus, assistit nobis Sol iustitiae.“⁶³⁰

Verbildlicht wird diese Verbindung der Sonne in der Josua-Geschichte mit Christus als *Sonne der Gerechtigkeit* in einer den Ausführungen beigegebenen Druckgraphik⁶³¹ (Abb. 307). Dort ist rechts oberhalb der Schlachtenszene, die durch eine Wappenkartusche mit Titulus auf die entsprechende Passage im Buch Josua bezogen ist, die am Himmel unbeweglich feststehende Sonne abgebildet. Darüber aber steht, von Engeln in einem Ostensorium getragen, die Eucharistie, in die selbst nochmals eine Trinitätsdarstellung eingefügt ist. Nicht nur anhand dieses Blattes, sondern einer Reihe weiterer Beispiele aus der Heilsgeschichte stellt Roccamora die „großen kosmischen Geheimnisse der göttlichen Weltordnung“⁶³² heraus. Dabei geht es ihm vor allem darum, „eine große Grund-

⁶²⁵ Giovanni Marquez, *Il Governator Christiano ritratto dalle Vite di Mosè, e Giosuè, Precipi del Popolo di Dio*, Neapel 1646, f. 2v.

⁶²⁶ Giovanni Marquez, *Il Governator Christiano ritratto dalle Vite di Mosè, e Giosuè, Precipi del Popolo di Dio*, Neapel 1646, f. 2v.

⁶²⁷ In einem von Cortese entworfenen Thesenpapier für das Doktorat von Stanislaw Lubienski am Collegio Romano von 1664, das ebenfalls die *Schlacht Josuas gegen die Amoriter* zeigt (Abb. 308), sind die christlichen Kämpfer mit den heraldischen Symbolen des polnischen Königs Johanns II. Wasa ausgestattet, die Gegner als Türken dargestellt, vgl. Rice 2018, S. 236: „This pictorial tear in the fabric of time and space reminds us that Joshua is a type for all those who wage holy war against the enemies of faith; more specifically, it links Joshua’s victory over the Amorites to Jan Casimir’s campaigns against the Ottoman Turks and their Muslim allies the Tatar of Crimea [...]“

⁶²⁸ Zu den *Cifre dell'Eucharistia* insb. Noehles 1978.

⁶²⁹ Vgl. Noehles 1978, der die Umsetzung von Roccamoras Darstellungen in ephemere Architekturen für das Quarantore-Gebet als „Visualisierte Eucharistietheologie“ bezeichnet.

⁶³⁰ Roccamora, *Cifre*, Bd. 1/2, S. 2.

⁶³¹ Vgl. Roccamora, *Cifre*, Bd. 1/2, o. S.

⁶³² Noehles 1978, S. 97.

tatsache des göttlichen Heilsplanes sichtbar [zu machen], nämlich das Geheimnis der Fleischwerdung des Wortes und des Opfertodes Christi [...].⁶³³

So wird auch im Hinblick auf die Josua-Erzählung genau diese Bedeutung sichtbar: So wie Josua die Sonne mit der ihm von Gott verliehenen Macht angehalten hat, um in das gelobte Land einzuziehen, so kann der Mensch durch die Eucharistie, als Zeichen für die *Sonne der Gerechtigkeit*, zum Heil gelangen. So wie Josua mit Hilfe der Sonne gegen die Feinde gekämpft hat, so kämpft der Mensch mit Hilfe der *Sonne der Gerechtigkeit* für das Ziel des ewigen Lebens.

Im Kontext von Roccamoras gegenreformatorischer Theologie ist der Kampf Josuas gegen die Amoriter daher auch ein Kampf der richtigen gegen die falsche Lehre. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund und den kirchenpolitischen Aktivitäten Alexanders VII. muss die bei Roccamora vorgeführte Theologie vor allem auf das korrekte Verständnis der Eucharistie und damit auch der katholischen Gnadenlehre bezogen werden. Diese nachdrückliche Betonung der katholischen Position liegt vor allem in den virulenten theologischen Auseinandersetzungen mit dem Jansenismus begründet.⁶³⁴ Dieser hatte sich vor allem gegen die Mittlerfunktion der Kirche in der Gnadenlehre (Eucharistie und Beichte) ausgesprochen sowie sich zu Fragen der Prädestinationslehre gegen die Auffassung der römischen Kirche geäußert.⁶³⁵ Insbesondere wurden auch jansenistische Ansätze einer Allerlösungstheologie zurückgewiesen.⁶³⁶ Mit der Apostolischen Konstitution *Ad sanctam beati Petri sedem* vom 16. Oktober 1656⁶³⁷ bekräftigte Alexander VII. nochmals fünf schon 1653 von Innozenz X. verurteilte Thesen⁶³⁸ des Jansenismus.

Vor dem Hintergrund des päpstlichen Auftrags der Fresken erscheint es plausibel, die Episode der Josua-Schlacht insbesondere auch in diesem Kontext zu lesen: Nämlich als Kampf der katholischen Kirche gegen die *Irrlehren* sowie gleichzeitig als Darstellung der Kirche Christi als einzig möglicher Weg zum Heil, der nur über die von der Kirche vermittelte göttliche Gnade führt. Insofern könnte der Papst an der Stelle Josuas in diesem Kampf stehen.⁶³⁹ Denkbar erscheint es aber auch, in dieser Darstellung einen Ap-

⁶³³ Noehles 1978, S. 97.

⁶³⁴ Vgl. Noehles 1978, S. 95.

⁶³⁵ Vgl. Noehles 1978, S. 95.

⁶³⁶ Vgl. Denzinger 2015, Nr. 2005.

⁶³⁷ Vgl. Denzinger 2015, Nr. 2010-2012.

⁶³⁸ Vgl. die Konstitution *Cum occasione*, 31. Mai 1653, vgl. Denzinger 2015, Nr. 2001-2007.

⁶³⁹ Eine vergleichbare Deutung schlägt auch Rice 2018, S. 228 für das (nicht ausgeführte) Josua-Fresko in der Apsiskalotte von Il Gesù vor, indem sie den Kampf Josuas gegen die Amoriter mit dem spirituellen Kampf der Jesuiten verbindet und die Person des Feldherrn mit Ignatius von Loyola identifiziert.

pell des Papstes an die Herrscher Europas zu sehen, sich im Kampf für die römische Kirche (und damit auch den Papst) als Garant des wahren Glaubens und damit des Weges zur Erlösung gegenüber den nichtkatholischen Kräften zu engagieren.

DEKORATIVES SYSTEM

Unterhalb des Freskos sind sowohl Teile der Rahmung des Bildfeldes wie auch die Fensterrahmen erhalten (Abb. 309). Letztere sind oben wiederum durch Voluten abgeschlossen, in deren Mitte ein rundes Medaillon mit einer weiblichen Maske sitzt. Von der Maske ausgehend sind Girlanden zu den außen angesetzten Rahmenleisten geführt. In den Fensterlaibungen sind oben jeweils die Eiche und unten der Stern dargestellt. In der rechten Fensteröffnung sitzen in den seitlichen Laibungen Masken in Form von Medusen, in der linken hingegen zwei Monogramme (Abb. 310-312), die auf Alexander VII. (AVII) und das Papstamt (POM = Pontifex Optimus Maximus) verweisen. Beide Ovalfelder sind von Eichenzweigen eingefasst. Diese Darstellung scheint sich an antiken Münzen zu orientieren, wie sie etwa auch Du Chouls Traktat im Zusammenhang mit abgekürzten Herrscherbezeichnungen zeigt.⁶⁴⁰ Offenbar sollte hier der Verweis auf Alexander auf antikisierende Weise präsent gemacht werden, wobei das Siegeszeichen des Lorbeers durch das Wappenelement der Chigi ersetzt ist und dessen Bedeutung annimmt.

Die Ignudi (Abb. 309) sind durch die Restaurierungen stark beschädigt und dementsprechend großflächig restauriert worden. Die Gesichter sind nicht mehr zu erkennen und die Figuren haben einen teigigen Charakter bekommen. Insofern ist auch hier die Zuschreibungsfrage problematisch, wenngleich Cortese die Ignudi unter seinem Bildfeld nach den Dokumenten selbst ausgeführt haben dürfte. Mit ihren Körperhaltungen könnten die Ignudi tatsächlich auch für eine Schlachtendarstellung bestimmt sein: Beide Figuren haben die Arme erhoben, der linken fehlt nur eine Lanze in ihren Händen, um sich in die im Fresko dargestellten Soldaten einzufügen. Die Armhaltung des rechten Ignudo ähnelt dem Soldaten mit der Keule in der zweiten Reihe nahe der Bildmitte. Trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes erscheinen die Figuren in dieser Nische besonders stark bewegt und greifen damit offenbar die Dynamik der darüberliegenden Darstellung auf.

⁶⁴⁰ Vgl. Du Choul, Discours, S. 71, Münze des Antoninus Pius.

Der Altar ist als quadratischer Block gestaltet, auf dem wie üblich eine Flamme brennt. Beide Ignudi halten Eichenzweige, die sich vor dem Altar kreuzen. Beim Linken ist dieser nahezu vollständig verloren. Auch das Relieffeld unterhalb der Nische fehlt. Zwischen den Säulen links unterhalb des Freskos sind blaue Waldreben (Clematis) dargestellt, die sich an einem Baum heraufwinden (Abb. 312 u. 313). Das Relieffeld darunter zeigt zwei Hippokampen, die symmetrisch um eine Muschel angeordnet sind.

8.15 Gideon presst den Tau aus dem Vlies – Lauri

Genau wie Baldis gegenüberliegender *Ausstieg aus der Arche* ist auch dieses Bildfeld Filippo Lauris (Abb. 44 u. 45) nachträglich zu einem hochrechteckigen Format ergänzt worden. Die Szene schildert das Tauwunder Gideons, wie es in Ri 6 berichtet wird.⁶⁴¹ Da die Midianiter das Volk Israel bedrohen, erwählt Gott Gideon aus, um für ihn als Anführer zu kämpfen. Gideon erntet zu dieser Zeit Getreide, um Vorräte für die drohende Gefahr zu schaffen. Allerdings traut Gideon der göttlichen Berufung nicht und bittet Jahwe um ein Wunder. Bei diesem wird ein Widderfell, das Gideon bei Nacht auf der Tenne auslegt hatte, vom Morgentau benetzt, während der Boden ringsherum trocken bleibt.

Dieses Geschehen wird hier visualisiert, indem Gideon das Tau aus dem Vlies herauspresst und in einem goldenen Gefäß auffängt. Er ist dabei auf die Mittelachse des Bildfeldes gerückt. Rechts sind zwei seiner Gefährten schlafend dargestellt, ein dritter tritt mit einer Fackel an die Szene heran. Durch den Mond wird deutlich, dass das Geschehen früh am Morgen spielt. Dennoch ist hier die Handlung in der Dunkelheit betont, gibt sie doch dem Künstler die Möglichkeit, die Szene als Nachtstück darzustellen. Der Hintergrund ist links mit einer Stadtarchitektur gefüllt, davor sind eine Dieme und zwei Rinder ins Bild gesetzt, weiter vorne liegen eine Heugabel und ein Rechen.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

In der Bibel schließt sich die Gideon-Erzählung direkt an den Tod Josuas an. Auch inhaltlich zeigt sich eine Kontinuität in der Darstellung von Helden des Alten Testaments, steht doch auch bei Gideon die Errettung des Volkes Israel durch seinen persönlichen

⁶⁴¹ Ri 6, 36 Und Gideon sagte zu Gott: Wenn du Israel durch meine Hand retten willst, so wie du geredet hast - 37 siehe, ich lege frisch geschorene Wolle auf die Tenne. Wenn Tau auf der Wolle allein sein wird und auf dem ganzen Boden Trockenheit, dann werde ich erkennen, dass du Israel durch meine Hand retten wirst, wie du geredet hast. 38 Und es geschah so. Und er stand am anderen Morgen früh auf, und er drückte die Wolle aus und presste Tau aus der Wolle, eine ganze Schale voll Wasser.

Einsatz nach der Erwählung durch Gott im Fokus. Allerdings wird die Befreiung von der drohenden Gefahr der Midianiter hier nicht als Kampf dargestellt, sondern Gideons Erwählung durch das Wunder. Das auch zur Figur Gideons eine Schlachtenszene hätte entwickelt werden können, belegt etwa Poussins schon genannte Darstellung des *Sieges Gideons über die Midianiter* (Abb. 303).

Die typologische Ausdeutung dieser Szene verweist auf die Geburt Christi durch die Jungfrau Maria. So steht der Tau auf dem Widderfell in der ansonsten nicht mit Wasser benetzten Umgebung für Christus im Leib der jungfräulichen Gottesmutter, so etwa bei Kyrill von Alexandrien, Ambrosius oder Prokop von Gaza.⁶⁴² Eine zeitgenössische, Pietro da Cortona und möglicherweise auch dem Auftraggeber bekannte Quelle, die diese Auslegung aufnimmt, ist Giovanni Domenico Ottonellis Schrift *Della divozione della Madonna*. Auch dort wird das Vließwunder auf die Jungfräulichkeit der Gottesmutter bezogen.⁶⁴³ In diesem Kontext wird Gideon gleichzeitig auch als *Figura Christi* beschrieben.⁶⁴⁴ So symbolisiert das feuchte Fließ das auserwählte Volk Israel, die trockene Fläche hingegen alle, die vom Heil – wie in einer Wüste – ausgeschlossen sind.⁶⁴⁵ In beiden Fällen ist es Gott, der Maria beziehungsweise das Volk Israel erwählt hat. Im Kontext der vorangehenden Szene ist also auch hier wiederum die Errettung vor der Bedrohung durch *Ungläubige* sowie die Anführerschaft eines von Gott auserwählten alttestamentarischen Helden hervorgehoben. Auf einer weiteren Ebene verweist das dargestellte Wunder aber insbesondere auch auf die von Alexander VII. besonders verehrte Gottesmutter.

Wie der Vergleich der beiden bekannten Zeichnungen für dieses Fresko (Kat. 47 u. 48, Abb. 122 u. 123) zeigt, wurde ein erster, bereits in einer Präsentationszeichnung überlieferter Entwurf, nochmals abgeändert: So sind alle Elemente, die im Fresko auf die Ernte des Getreides anspielen (Harke, Heugabel) erst in der zweiten Zeichnung (Abb. 123) hinzugefügt worden. Diese Ergänzung des vorher nicht vorhandenen ikono-

⁶⁴² Vgl. RDK Labor (online), s. v. Gideon (<http://www.rdklabor.de/wiki/Gideon>; zul. aufger. 11.12.2017): „Das betaute Vlies ist ein Bild für Maria; so wie jenes feucht vom Himmelstau wurde, obwohl die Umgebung – die Synagoge, Bild für die Juden – trocken blieb, konnte die Jungfrau durch die Weisheit Gottes empfangen, ohne ihre Jungfräulichkeit einzubüßen.“

⁶⁴³ Vgl. Giovanni Domenico Ottonelli, *Della Devozione della Madonna Abusata dal Peccatore in Vita*, Florenz 1669, S. 328. Der Jesuit Ottonelli hatte bereits 1652 zusammen mit Pietro da Cortona das *Trattato della Pittura e Scultura* publiziert.

⁶⁴⁴ Vgl. BS, s. v. Gedeone, Sp. 86.

⁶⁴⁵ Vgl. BS, s. v. Gedeone, Sp. 86.

graphischen Gehalts erscheint so signifikant, dass sich die Frage nach ihrer Ursache stellt.

Sforza Pallavicino schildert in seiner Vita, dass Alexander VII. im Sommer 1655⁶⁴⁶ entscheidende Maßnahmen gegen eine drohende Verteuerung des Brotpreises und die damit verbundene Hungersnot in Rom unternommen habe. Er schließt seine Beschreibung der Taten des Papstes wie folgt: „[...] e la minuta plebe [...] avendo sperata da un Papa Alessandro, che restituisse l'età dell'oro, sicchè il cibo non costasse nè pecunia, nè factica.“⁶⁴⁷ Hier wird also die Sicherstellung der Nahrung mit der verbreiteten Vorstellung eines Goldenen Zeitalters verbunden. Es erscheint durchaus plausibel anzunehmen, dass Alexander genau diese, von ihm bereits vor der Ausmalung der Galerie erfolgreich durchgeführten Maßnahmen bildlich festhalten wollte. Damit wäre auch in diesem Fresko der Papst mit dem alttestamentlichen Helden gleichzusetzen.

Es bleibt dennoch die Frage, warum diese Referenzen an die Ernte und damit die Versorgung der Bevölkerung mit Nahrung nicht schon in Lauris erste Zeichnung integriert wurden. Möglicherweise war dem Künstler dieser Zusammenhang vorher nicht deutlich gemacht worden. Vielleicht war aber auch ein aktuelles Ereignis Anlass, die Planungen für dieses Fresko zu ändern und seinen ikonographischen Gehalt zu verdeutlichen.

In der zweiten Jahreshälfte 1656 hatte sich eine große Pestwelle von Süditalien nach Rom bewegt, die bis zum Frühjahr 1657 große Teile der römischen Bevölkerung dahinflachte.⁶⁴⁸ Wie sein Biograph Sforza Pallavicino schreibt, hatte Alexander VII. mit verschiedenen, vor allem hygienischen Maßnahmen versucht, die Pest einzudämmen. Dabei stand auch die Versorgung mit Lebensmitteln im Vordergrund.⁶⁴⁹ Eine Reihe späterer Autoren rühmt ebenso wie Sforza Pallavicino die Verdienste Alexanders in dieser Sache⁶⁵⁰, der Papst selbst lässt 1657 eine Medaille auf das Ende der Pest prägen (Abb.

⁶⁴⁶ Im Text wird kein Zeitraum für dieses Ereignis genannt. Aus der Passage geht aber hervor, dass es in einem zeitlichen Zusammenhang mit der Bulle *Superni dispositione consilii* stand, die am 30. August 1655 approbiert wurde (Vgl. *Magnum Bullarium Romanum*, Bd. 6, Luxemburg 1727, s. v. Alexander Septimus, S. 8).

⁶⁴⁷ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 3, S. 314f.; vgl. zu den Maßnahmen gegen die Hungersnöte und Missernten im Kirchenstaat auch Pastor 1961, S. 323.

⁶⁴⁸ Vgl. Fosi 2007, S. 3 u. 10; vgl. dazu auch Pastor 1961, S. 324-326, der von 15.000 Toten im Zeitraum von Mai 1656 bis August 1657 spricht.

⁶⁴⁹ Vgl. Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 4, S. 89f.

⁶⁵⁰ Sogar eine Schrift der deutschen Gemeinschaft in Rom ist in diesem Zusammenhang entstanden: Roberto Giovanni Esperto, *Römische Pest-Ordnung, und slavische Quarantena*. Das ist: was der jetzt regierende Pabst Alexander VII. in der grausamen Pest zu Rohm, anno 1656 für löbl. Anstalten

314), in der Petrus als Befreier der Stadt Rom von der Plage dargestellt ist.⁶⁵¹ Es ist klar, dass damit niemand anderes als der Papst selbst gemeint sein kann. In diesem Kontext ist auch die Darstellung des Gideon-Freskos zu lesen. Die anhand der Zeichnungen nachweisbare, bewusste Hinzufügung der Ernteinstrumente könnte also als Verweis auf die Leistungen Alexanders VII. während der Pest gedeutet, er selbst mit Gideon identifiziert werden.

Das Ende der Pest 1657 wurde von der römischen Bevölkerung vor allem auf die Maßnahmen des Papstes, von diesem selbst aber auf das Wirken der Gottesmutter zurückgeführt. Konkret soll dabei die Ikone der Madonna in der Kirche S. Maria in Portico, die bereits unter Leo X. und Hadrian VI. als wundertätig beschrieben wurde, gegen die Pest gewirkt haben.⁶⁵² Das Bildnis wurde später in die von Carlo Rainaldi in Erinnerung an dieses Wunder erbaute Kirche S. Maria in Campitelli übertragen.⁶⁵³ Es erscheint durchaus möglich, dass die in der Darstellung Gideons implizierte marianische Theologie auch an die Wundertätigkeit der Muttergottes während der Pest erinnern sollte. Hinzuzufügen ist noch ein weiterer Aspekt, den Sforza Pallavicino in seiner Vita Alexanders mit der Pestepidemie in Rom verbindet:

„Nè solo contro un tal pestilenza usò felice cura il Pontefice negli estremi giorni del secondo suo anno, ma contro un'altra viepiù pernicioso, come micidiale della miglior parte dell'uomo e come diffusa in maggior latitudine di paese. Le eretici sentenze di Cornelio Jansenio [...]“⁶⁵⁴

Noch gefährlicher als die Pest werden vom Biographen die (vom Papst verurteilten) Lehrsätze des Jansenismus angesehen. Diese nämlich brächten die Seele des Menschen in Gefahr und damit die Aussicht auf das ewige Leben, was als schwerwiegender angesehen wurde als körperliche Leiden. Gerade im Anschluss an das vorangehende Bildfeld könnte also auch dieses Fresko eine Deutungsebene enthalten, die sich auf die interkonfessionelle Auseinandersetzung mit den Jansenisten bezieht.

DEKORATIVES SYSTEM

Möglicherweise enthalten auch die rechts neben dem Bildfeld dargestellten blauen Blumen (Abb. 313) einen Hinweis auf die mariologische Dimension der Darstellung. Die

gemacht, dardurch er nechst Gott, eine grosse Anzahl Menschen errettet, wiewol das wüttende Giffit deren vil tausent hingerafft, o. O. (Rom) 1658.

⁶⁵¹ Vgl. zur Medaille Ausst. Kat. Siena 2000, S. 151f.

⁶⁵² Vgl. Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 4, S. 111.

⁶⁵³ Vgl. Barker 2007, S. 252.

⁶⁵⁴ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 4, S. 146.

beiden Relieffelder in diesem Bereich zeigen Hippokampen, die um eine Muschel angeordnet sind (Abb. 312). Die Fensteröffnung ist wie ihr Pendant gegenüber flach abgeschlossen, die Darstellungen in der Fensterlaibung sind verloren, weil an dieser Stelle vor der Restaurierung ein Kamin in die Wand eingefügt war.

In der Säulenstellung links neben dem Bildfeld sind vor allem Weinreben gezeigt, die aus einem großen Weinstock hervorwachsen (Abb. 315). Diese spielen sicher auf den Garten des Quirinals und dessen Ursprung als *Vigna* an. Unten links sind zwei Vögel zwischen Säulen und Fensterrahmung gezeigt (Abb. 316). Es ist dokumentarisch belegt, dass Alexander VII. in dieser Zeit auch ein neues Vogelhaus, eine *uccelliera*, im Garten des Palastes von Giovanni Maria Mariani mit Malereien ausstatten ließ.⁶⁵⁵

8.16 David tötet Goliath – Murgia

Die bekannte Episode des Kampfes von *David gegen Goliath* im ersten Buch Samuel⁶⁵⁶ beschreibt wiederum den Sieg eines von Gott Auserwählten über den drohenden Feind (Abb. 46-48). David hat sich auf den Rücken des Riesen gekniet, der unter ihm auf dem Boden liegt. Deutlich ist auf dessen Stirn der Stein zu sehen, der ihn aus Davids Schleuder getroffen hat. Im Fresko Francesco Murgias ist dabei der Moment größter Anspannung und Dramatik eingefangen, als das übergroße Schwert des Riesen bereits heruntermfährt und der Moment des Sieges über die Philister eintritt.

Die Szene wird rechts und links jeweils von einer Soldatengruppe begleitet. Rechts sind dies offenbar Krieger der Israeliten, die mit Erstaunen das Geschehen der mittleren Szene beobachten. Ihre Bewegungsrichtung entspricht der Abfolge der Bildfelder und leitet in die Darstellung ein. Auf der linken Seite werden die versprengten Truppen der Philister von Reitern vertrieben. Mit diesen Figuren wird das ansonsten durch die zentrale Darstellung nur locker bespielte Bildfeld aufgefüllt. Summarisch ist auch die Wüstenlandschaft angelegt, die im Hintergrund von einem Gebirge abgeschlossen wird. In den Vordergrund sind einige Pflanzen eingefügt.

Es ist bereits angemerkt worden, dass sich Murgia in seiner Darstellung an Michelangelo David in einem Zwickelfeld der Sixtinischen Kapelle (Abb. 317) orientiert habe.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Vgl. Dok. ASR 1c, f. 90r(90re), 4. Jun. 1657 u. f. 184r(184re), 6. Okt. 1657; Dok. ASR 2b, S. 213, 2. Jun. 1657 u. S. 295, 23. Sep. 1657.

⁶⁵⁶ 1 Sam 17, 1-58.

⁶⁵⁷ Vgl. Bestmann 1991, S. 69.

Allerdings scheint dieser Bezug eher grundsätzlicher Natur zu sein. Weitaus konkreter sind wiederum die Referenzen zum Fresko in den Loggien (Abb. 318): David kniet auch dort mit angewinkeltem linken Bein auf dem Rücken Goliaths, dessen Schild neben ihm auf den Boden gedrückt ist.

Das Motiv des knienden Kriegers findet sich auch mehrmals in Cortonas Werk: Im Krieger im Vordergrund der Alexanderschlacht (Abb. 304), der sich mit dem rechten Knie auf dem Pferdekörper aufstützt sowie in der Schlachtendarstellung in der Sala di Marte im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 319). In den Entstehungszeitraum dieser beiden Werke in den frühen 1640er Jahren ist auch Cortonas Fresko mit *David und Goliath* einzuordnen, das er in der heute zerstörten Villa del Pigneto Sacchetti malte⁶⁵⁸: Auch hier lehnt sich David auf den Rücken des am Boden liegenden Riesen. Besonders auffällig ist die – im Gegensinn – identische Haltung von Oberkörper und Armen in Murgias Fresko, die eine deutliche Bezugnahme des später entstandenen Werks auf die Bildfindung Cortonas zu erkennen gibt.

Auch ein Bezug der Darstellung Murgias zum Fresko des Cavaliere d'Arpino in der Villa Aldobrandini (Abb. 321) wurde bereits angemerkt.⁶⁵⁹ In der Tat könnte insbesondere Murgias Gestaltung des Hintergrundes aus dem Fresko in Frascati entlehnt sein. Dort gliedert sich das Bildfeld durch einen großen, in der Mitte ansteigenden Felsen, sodass sich links und rechts zwei Ausblicke in den Hintergrund ergeben. Auch die Pflanzen am unteren Bildrand sowie der Stein im linken Vordergrund könnten vom Cavaliere d'Arpino übernommen worden sein.

Die kompositorische Qualität des Freskos lässt sich aus der Analyse der Darstellung herauslesen: David ist auf die Mittelsenkrechte des Bildfeldes gesetzt, sein Körperschwerpunkt findet sich auf dem Schnittpunkt von Mittelsenkrechter und Mittelwaagerechter, also genau im Zentrum des Freskos. Auf die Senkrechte, die das Bildfeld auf der rechten Seite viertelt, ist der hervortretende Krieger gesetzt, in gleicher Weise auf die linke Seite der Reiter. Das Fresko zeigt also weniger eine fließende, als eine schematisch-parataktische Reihung der Figurengruppen, die in ihrer kompositorischen Qualität gegenüber etwa Corteses Fresko deutlich abfällt. Dies dürfte nicht zuletzt mit dem prob-

⁶⁵⁸ Vgl. Merz 2005, S. 32; Bestmann 1991, S. 69 weist auf die Kopie nach diesem Bildfeld in den Vatikanischen Museen, Inv. 40414, hin (Abb. 320), bei der nicht klar ist, ob sie von Cortona selbst stammt. Allerdings sind die Fresken aus der Villa auch über druckgraphische Reproduktionen bekannt, wiewohl die Malereien zur Zeit der Entstehung der Galerie noch intakt waren.

⁶⁵⁹ Vgl. Röttgen 2002, S. 340: „D'altro canto il suo affresco non ebbe un grande effetto nemmeno sull'affresco di Francesco Murgia nel palazzo del Quirinale.“

lematischen Format des Bildfeldes für diese im Grunde zweifigurige Szene zusammenhängen.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Die primäre theologisch-typologische Leseweise des Kampfes von David gegen Goliath stellt ihn als Helden in den Vordergrund, der mit göttlicher Unterstützung gegen die Bedrohung für das Volk Israel gesiegt hat. Insofern schließt auch dieses Bildfeld an die Reihe der alttestamentlichen Helden an, die auf der zum Hof gelegenen Langseite der Galerie aufgeführt ist.

Gleichzeitig steht David in einer dynastischen Verbindung zu Christus, die in den bekannten neutestamentlichen Stammbäumen Jesu hervorgehoben wird.⁶⁶⁰ Christus gilt als Sohn Davids und von Davids Stamm. Diese Verbindung bezieht sich auf die alttestamentliche Verheißung im zweiten Buch Samuel, die einen Nachkommen aus dem nun königlichen Hause Davids als kommenden König und Heiland verspricht.⁶⁶¹ Insofern gilt David auch als Typus Christi, „des künftigen Inhabers von Davids Thron.“⁶⁶² Der Prophet wird damit integraler Bestandteil der ganzen Heilsgeschichte, die auf Christus zuläuft. Auf diese Weise interpretiert, beziehen sich die typologischen Aussagen auch auf die Passion Christi beziehungsweise konkret auf die Überwindung des Todes.⁶⁶³ So wie der Glaube zum Sieg Davids geführt hat, so hat auch Christus am Kreuz den Tod überwunden.

Davids Sieg über seine Feinde wird ebenso gleichgesetzt mit dem Sieg Christi über den Teufel⁶⁶⁴ und damit auch mit einem Sieg des Glaubens. Diese Deutung wird auch in Antonio Bosios *Roma sotterranea* betont und der Kampf Davids auf die frühen Christen bezogen „che dovendo combatter con le Tiranno del mondo, e con i demoni dell'inferno [...]“.⁶⁶⁵ Dabei wird auch deutlich gemacht, dass der Sieg nur durch festen Glauben erwirkt werden konnte: „non havevano da amarsi con armi materiali, e con le forze proprie; ma con la fede, e con la virtù della Croce.“⁶⁶⁶ Mit dem Gedanken des Sie-

⁶⁶⁰ Vgl. Mt 1, 1-17 u. Lk 3, 23-28.

⁶⁶¹ 2 Sam 7, 12 Wenn deine Tage erfüllt sind und du dich zu deinen Vätern gelegt hast, dann werde ich deinen Nachkommen, der aus deinem Leib kommt, nach dir aufstehen lassen und werde sein Königtum festigen.

⁶⁶² LBP, s. v. David, S. 87.

⁶⁶³ Vgl. BS, s. v. David, Sp. 592.

⁶⁶⁴ Vgl. BS, s. v. David, Sp. 592 mit dem Hinweis auf Ambrosius.

⁶⁶⁵ Bosio, *Roma sotterranea*, S. 591.

⁶⁶⁶ Bosio, *Roma sotterranea*, S. 591.

ges eines alttestamentlichen Helden verbindet sich also auch in diesem Fall wieder sowohl die Erwählung durch Gott als auch die Unterstützung durch diesen aufgrund des eigenen Glaubens. So wird auch David als *exemplum virtutis* herausgestellt. Auf einer zweiten Ebene, die ebenfalls in der Beschreibung der *Roma sotterranea* anklingt, thematisiert die Darstellung also somit wiederum den Sieg des *rechten* Glaubens (des Volkes Israel bzw. im übertragenen Sinne der römischen Kirche) über den *falschen* Glauben (der Philister bzw. der Protestanten).

Diese inhaltliche Aussage belegt auch der Kommentar Agucchis zu Giuseppe Cesaris *David und Goliath* in der Villa Adobrandini. Er schreibt: „L’uccisione di Golia in una camera ci insegna la prontezza di esporci all’opere eroiche per la difesa della Patria e della legge.“ Dabei wird im Kontext der Passage⁶⁶⁷ klar, dass es sich hierbei um das göttliche Recht handeln muss, zu dessen Verteidigung aufgerufen wird.

DEKORATIVES SYSTEM

Die Fensterrahmungen sind unter diesem Bildfeld entsprechend denen unter der Josuaschlacht ausgeführt (Abb. 322). Auch die Rahmung entspricht derjenigen des vorangehenden rechteckigen Bildfeldes. In den Laibungen sind Eiche und Stern des Chigi-Wappens präsent, in den Seitenbereichen wiederum Masken angebracht.

Die Armhaltung des linken Ignudo (Abb. 323) entspricht Davids Bewegung im Fresko, wengleich die Körperhaltung sonst stark abgeändert ist. Dabei handelt es sich um eine Bezugnahme, die eine sichtbare Verbindung zwischen Bildfeld und Ignudi herstellt. Ob daraus in diesem Fall auch geschlossen werden kann, dass die Figuren von Murgia ausgeführt wurden, ist nicht klar, wengleich dies die Dokumente angeben. Denn die in diesem Bereich erhaltenen Figuren zeigen im Hinblick auf ihre körperliche Durchbildung, anatomische Korrektheit und Hell-Dunkel-Wirkung eine malerische Qualität, die nicht unbedingt Murgias Fresko entspricht.

Die rechte Figur, die dem Betrachter im Gegensatz zu ihrem Pendant frontal, aber leicht nach rechts eingedreht gegenübersteht, greift mit ihrer linken Hand nach einer Girlande, die an der Rahmung der Tür befestigt ist. Der linke Ignudo zieht eines dieser Bänder durch die Fensterrahmung hindurch, wobei die daran befestigte Girlande über seine Schulter geschlungen ist. Beide Ignudi haben wiederum Eichenäste in ihren Händen, von denen ein Zweig auf die unterste Stufe der Nische gefallen ist. Der Opferaltar

⁶⁶⁷ Vgl. Agucchi, *Relatione*, S. 98.

ist in diesem Fall rund gestaltet und erinnert im unteren Bereich an die Basis einer Säule. Das Relieffeld darunter zeigt ein florales Ornament, das sich symmetrisch einrollt. Die Säulenstellung links unter dem Bildfeld ist nahezu vollständig von der eingezogenen Zwischenwand überdeckt.

8.17 Das Urteil Salomos – Cesi

Carlo Cesis Fresko mit dem *Urteil Salomos* (Abb. 49 u. 50) nach der Schilderung im ersten Buch der Könige⁶⁶⁸ schießt direkt an das vorangehende Bildfeld an, ist doch Salomo der Sohn Davids. Auf der rechten Seite thront Salomo auf einem Stufenpodest, begleitet von seinem Hofstaat und eingerahmt von zwei Säulen, die auf hohen Postamenten stehen. Seinen rechten Arm hat er waagrecht ausgestreckt und deutet damit auf den Henker gegenüber. Dieser hat den Säugling am Bein gegriffen, um ihn entsprechend der Weisung des Königs zu zerteilen. Die wahre Mutter des Kindes wendet sich mit Entsetzten an Salomo, um der falschen ihr Kind zuzusprechen und es so vor dem Tod zu bewahren. Rechts an den unteren Bildrand ist die zweite Frau gesetzt, vor der ihr eigenes totes Kind liegt. Auf der linken Seite ist der Blick in einen Garten freigegeben, in dessen Mitte sich ein Springbrunnen befindet.

Eindeutige Bezüge zu Raffael weist auch dieses Fresko auf.⁶⁶⁹ So ist der Henker ein nahezu unverändertes Zitat aus Stanza della Segnatura (Abb. 324). Von dort scheint auch die grundsätzliche Einrichtung der Komposition übernommen zu sein, insbesondere die Auswahl und Anordnung der Figuren, die Profilansicht Salomos sowie auch die

⁶⁶⁸ 1 Kön 3, 16 Damals kamen zwei Huren zum König und traten vor ihn. 17 Und die eine Frau sagte: Bitte, mein Herr! Ich und diese Frau wohnen in ein und demselben Haus; und ich habe bei ihr im Haus geboren. 18 Und es geschah am dritten Tag, nachdem ich geboren hatte, gebar auch diese Frau, und wir waren beieinander, kein Fremder war bei uns im Haus, nur wir beide waren im Haus. 19 Da starb der Sohn dieser Frau eines Nachts, weil sie sich auf ihn gelegt hatte. 20 Sie aber stand mitten in der Nacht auf und nahm meinen Sohn von meiner Seite weg, während deine Sklavin schlief, und legte ihn an ihren Busen; ihren toten Sohn aber legte sie an meinen Busen. 21 Als ich nun am Morgen aufstand, um meinen Sohn zu stillen, siehe, da war er tot. Am Morgen sah ich ihn mir genau an, und siehe, es war nicht mein Sohn, den ich geboren hatte. 22 Da sagte die andere Frau: Nein, sondern mein Sohn ist der lebende, und dein Sohn ist der tote. Jene aber sagte: Nein, sondern dein Sohn ist der tote, und mein Sohn ist der lebende. So stritten sie vor dem König. 23 Da sagte der König: Diese sagt: Das hier ist mein Sohn, der lebende, dein Sohn ist der tote. Und jene sagt: Nein, sondern dein Sohn ist der tote und mein Sohn der lebende. 24 Und der König sprach: Holt mir ein Schwert! Und man brachte das Schwert vor den König. 25 Und der König sprach: Zerschneidet das lebende Kind in zwei Teile und gebt der einen die eine Hälfte und der anderen die andere Hälfte! 26 Da sagte die Frau, deren Sohn der lebende war, zum König, denn ihr Innerstes wurde erregt wegen ihres Sohnes, sie sagte also: Bitte, mein Herr! Gebt ihr das lebende Kind, aber tötet es ja nicht! Jene aber sagte: Weder mir noch dir soll es gehören, zerschneidet es! 27 Da antwortete der König und sprach: Gebt der Ersten das lebende Kindchen und tötet es ja nicht! Sie ist seine Mutter.

⁶⁶⁹ Vgl. Bestmann 1991, S. 70.

Armhaltung und Blickrichtung der sitzenden Frau im Vordergrund. Julius II. wählte diesen Raum als Sitz der *Segnatura Gratiae et Iustitiae* aus, also für einen Teil der päpstlichen Gerichtsbarkeit. Insofern spiegelt in diesem Fall die Dekoration auch die Nutzung wider: Die Darstellung Salomos als gerechter Richter ist auf den Pontifex zu beziehen. Für die Geste des Königs orientiert sich Cesi hingegen am Salomo in den Loggien (Abb. 325). Dessen ausgestreckte Armhaltung ist bereits auf einem Entwurf Cesis (Kat. 34, Abb. 108) angelegt, aber im Fresko durch die von Arm und Zeigefinger gebildete Horizontale wie im Vorbild Raffaels sehr viel pointierter ausgedrückt. Die ganze Figur des jugendlichen Königs sowie die Thronarchitektur zwischen den zwei Säulen unter dem Baldachin ist also von diesem Fresko angeregt.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Schon in der biblischen Schilderung wird besonders die Weisheit der Entscheidung Salomos hervorgehoben. Durch sein gerechtes Urteil gilt David als *Typus Christi*⁶⁷⁰ sowie als Inbegriff des weisen Herrschers und damit auch als Idealbild des *buon governo*. Dabei ist die Weisheit Salomos eine von Gott gegebene Eigenschaft und Teil der göttlichen Weisheit, wie es der Bibeltext herausstellt.⁶⁷¹

Dieser Verweis auf die Salomo gegebene Teilhabe an der göttlichen Weisheit wird auch durch ein ikonographisches Detail in der Darstellung Cesis präsent. In der Entwurfszeichnung Cesis handelt es sich bei dem Thron um einen relativ einfachen Sitz, dessen Lehnen aus auf dem Boden aufgesetzten Voluten bestehen. Im Fresko ist der Thron deutlich aufwändiger ausgeführt, nämlich vergoldet, wobei die Armelehnen als Löwenköpfe gestaltet sind und neben dem Thron zwei goldenen Löwen liegen. Damit orientiert sich diese Darstellung an der biblischen Schilderung des salomonischen Thrones im ersten Buch der Könige.⁶⁷² Cesi hatte sich in seiner Zeichnung an die einfachere Ausführung gehalten, weil die Beschreibung des Thrones erst einige Abschnitte nach der Erzählung des Urteils folgt. Insofern hat die Einfügung dieser Throngestaltung ent-

⁶⁷⁰ Vgl. Mt 12, 42.

⁶⁷¹ Vgl. 1 Kön. 3, 28 Und ganz Israel hörte das Urteil, das der König gefällt hatte, und sie fürchteten sich vor dem König. Denn sie sahen, dass die Weisheit Gottes in ihm war, rechtes Gericht zu halten.

⁶⁷² Vgl. 1 Kön 10, 18 Und der König machte einen großen Thron aus Elfenbein und überzog ihn mit reinem Gold. 19 Sechs Stufen hatte der Thron, und einen runden Kopf hatte der Thron auf seiner Rückseite; und Armlehnen waren auf dieser und auf jener Seite am Sitzplatz, und zwei Löwen standen neben den Armlehnen; 20 und zwölf Löwen standen da auf den sechs Stufen, auf dieser und auf jener Seite. Niemals ist so etwas gemacht worden für irgendwelche anderen Königreiche.

gegen der biblischen Chronologie eine besondere Bedeutung, wurde sie doch zweifelsfrei auf Wunsch des Auftraggebers veranlasst.

Die Gestaltung des salomonischen Thrones mit Löwen oder Löwenprotomen hat eine lange ikonographische Tradition bis ins frühe Mittelalter⁶⁷³, lässt sich aber auch mit einem bedeutenden zeitgenössischen Beispiel in Verbindung bringen: Dem Thron der *Divina Sapienza* in Andrea Sacchis Fresko (Abb. 326) im Palazzo Barberini in Rom, auf den insbesondere die liegenden Löwen Bezug nehmen. Somit wird in der Darstellung des Thrones als *Sedes Sapientiae* der Verweis auf den Ursprung dieser Tugend in der Göttlichen Weisheit in das Fresko aufgenommen. So wie in Sacchis Darstellung der Sitz der Weisheit durch die Barberini-Bienen auf Urban VIII. verweist, so ist mit dem Salomo in Cesis Fresko niemand anderes als Alexander VII. gemeint.

Die Identifizierung des Chigi-Papstes mit Salomo lässt sich auch noch an einem weiteren Beispiel nachweisen, nämlich dem Ornament in Borrominis Sant'Ivo alla Sapienza. Als römische Universitätskirche geplant, steckt schon in ihrem Namen ein Verweis auf das Verhältnis von irdischem Wissen und göttlicher Weisheit. Dieses ist in der 1660 datierten Medaille auf die Fassade von Kirche und Universitätsgebäude (Abb. 327) mit der Beischrift „Omnis Sapientia a Domino“ ausgedrückt worden.⁶⁷⁴ In der Kuppel der Kirche sind die Eichenzweige aus Alexanders Wappen mit der Krone als Verweis auf König Salomo kombiniert (Abb. 328). Durch den Wechsel dieses Elements mit den zur Tiara geformten Chigi-Monti wird die Verbindung Alexander-Salomo nochmals betont⁶⁷⁵, der Papst wird zum Träger der göttlichen Weisheit stilisiert. Es fügt sich gut in dieses Bild der Selbstidentifizierung mit dem alttestamentlichen König, dass auch der Baldachin Urbans VIII. in Sankt Peter mit seinen dem Salomonischen Tempel nachempfundenen Säulen auf diese Typologie anspielt. Gleiches ist im Übrigen auch schon für die beiden della Rovere-Päpste Sixtus IV. und Julius II. im Hinblick auf die Peterskirche selbst vermutet worden.⁶⁷⁶

DEKORATIVES SYSTEM

⁶⁷³ Vgl. LThK, s. v. Salomo, Sp. 274.

⁶⁷⁴ Gaspare Morone, Medaille auf Alexander VII., 1660, Dm. 42,3mm.

⁶⁷⁵ Vgl. De la Ruffinière du Prey 1968, S. 222f.

⁶⁷⁶ Vgl. Verspohl 2004, S. 104: „Julius II. wählte sich angesichts seiner erfolgreichen Tatkraft in den ersten Jahren seines Pontifikats in dem Glauben, sein Onkel Sixtus IV. habe den Chor von St. Peter nicht weitergeführt, weil er jener neuer David gewesen sei, der es einem Nachfolger seiner Familie vorbehalte, als neuer Salomo einen prächtigeren Tempel als den alten zu errichten. Julius II. wartete also förmlich auf den Anlass, in diese heilsgeschichtliche Sendung als zweiter Salomo eintreten zu können.“

In der *Sala degli Ambasciatori* setzen die Übermalungen des oberen Registers etwas niedriger an als im vorangehenden Raum, sodass die oberen Abschlüsse der Fensterrahmungen überdeckt sind. Sichtbar ist noch, dass die seitlich an die Rahmungen angesetzten Leisten oben mit Voluten in Form von Akanthusblättern abschließen (Abb. 329). In der Laibung finden sich oben die Chigi-Monti, seitlich in den Ovalfeldern weibliche Masken sowie unten, neben aus Akanthusblättern bestehenden Ornamenten an den Seiten, zentral die Chigi-Monti in einer Kartusche, die von Eichenlaub umrahmt wird.

Hinter der Säulenstellung links unter dem Fresko ist ein wehendes Tuch zu erkennen (Abb. 330), das sich vor allem hinter dem Ovalfeld im oberen Bereich der Wand befinden muss. Damit ist die Gestaltung dieses Ausblicks an sein Pendant gegenüber angeglichen, bei dem sich ebenfalls deutlich sichtbar der Vorhang vor dem Ausblick in den Garten aufspannt. Es erscheint plausibel, dass auch diese Stoffe von Giovanni Paolo Schor stammen. Das Relieffeld unter der Säulenstellung ist stark beschädigt, hier waren zwei geflügelte Fabelwesen mit Löwenköpfen dargestellt.

8.18 König Kyros befreit die Israeliten – Ferri

Das folgende Bildfeld *Ciro Ferris* zeigt eine äußerst selten dargestellte Episode aus dem Buch *Esra*⁶⁷⁷, die das Ende der Babylonischen Gefangenschaft des Volkes Israel einleitet (Abb. 51-53): Jahwe selbst erweckte, wie es in der biblischen Schilderung heißt, den Geist des heidnischen Perserkönig Kyros und veranlasste diesen, alle sich in seinem

⁶⁷⁷ Esr 1, 1 Und im ersten Jahr des Kyrus, des Königs von Persien, erweckte der HERR, damit das Wort des HERRN aus dem Mund Jeremias erfüllt würde, den Geist des Kyrus, des Königs von Persien, dass er durch sein ganzes Reich einen Ruf ergehen ließ, und zwar auch schriftlich: 2 So spricht Kyros, der König von Persien: Alle Königreiche der Erde hat der HERR, der Gott des Himmels, mir gegeben. Nun hat er selbst mir den Auftrag gegeben, ihm in Jerusalem, das in Juda ist, ein Haus zu bauen. 3 Wer immer unter euch aus seinem Volk ist, mit dem sei sein Gott, und er ziehe hinauf nach Jerusalem, das in Juda ist, und baue das Haus des HERRN, des Gottes Israels! Er ist der Gott, der in Jerusalem ist. 4 Und jeden, der übrig geblieben ist, an irgendeinem Ort, wo er sich als Fremder aufhält, den sollen die Leute seines Ortes unterstützen mit Silber und mit Gold und mit Habe und mit Vieh neben den freiwilligen Gaben für das Haus Gottes in Jerusalem. 5 Da machten sich die Familienoberhäupter von Juda und Benjamin auf und die Priester und die Leviten, jeder, dessen Geist Gott erweckte, hinaufzuziehen, um das Haus des HERRN in Jerusalem zu bauen. 6 Und alle, die um sie herum wohnten, griffen ihnen unter die Arme mit silbernen Geräten, mit Gold, mit Habe und mit Vieh und mit Kostbarkeiten, abgesehen von allen freiwilligen Gaben. 7 Und der König Kyros holte die Geräte des Hauses des HERRN wieder heraus, die Nebukadnezar aus Jerusalem herausgeholt hatte und die er als Geschenke in das Haus seines Gottes gegeben hatte. 8 Die brachte Kyros, der König von Persien, in die Obhut des Schatzmeisters Midredat; und der zählte sie Scheschbazar, dem Fürsten Judas, vor. 9 Und das ist ihre Anzahl: 30 goldene Becken, 1000 silberne Becken, 29 Messer, 10 30 goldene Becher, 10 silberne Becher von zweiter Wahl, 1000 andere Geräte. 11 Alle Geräte aus Gold und aus Silber waren 5400. Das alles brachte Scheschbazar mit herauf, als die Weggeführten aus Babel nach Jerusalem heraufgeführt wurden.

Herrschaftsgebiet aufhaltenden Israeliten nach Jerusalem ziehen zu lassen. Dort sollten sie den Tempel wiederaufbauen. Für dieses Vorhaben gibt der König auch den von Nebukadnezar bei der Eroberung Jerusalems geraubten Tempelschatz wieder an die Israeliten zurück, dessen Umfang und Zusammensetzung in der Bibel ausführlich geschildert werden. Ferner weist er die Bewohner seines eigenen Reiches an, das Volk Israel bei seiner Rückkehr zu unterstützen.

Grundsätzlich kann das Bildfeld in zwei Hälften aufgeteilt werden, wobei die Mittelsenkrechte durch eine Säule markiert ist. Entsprechend der Leserichtung der Fresken sitzt auf der rechten Seite König Kyros auf einem Thron, der von einer mächtigen Architektur hinterfangen ist. Diese erinnert an die gleichartige Thronarchitektur im *Urteil Salomos*. Der König weist mit seiner Rechten auf seine Diener, die von rechts die Tempelschätze heranbringen. Im Vordergrund liegen bereits die in der Bibel beschriebenen Gefäße aus Gold und Silber auf dem Boden; zwei Männer sind im Begriff ein großes, mit Goldmünzen gefülltes Gefäß abzusetzen. Bei dem stehenden Mann, der durch seine mit Löwenköpfen besetzten Beinschienen ausgezeichnet ist, könnte es sich um den in der Bibel erwähnten Schatzmeister Midredat handeln.

Am rechten Bildrand tragen vier Männer auf einer Bahre den siebenarmigen goldenen Leuchter herbei, dessen Aussehen offenbar von einem Relief am Titusbogen in Rom angeregt ist.⁶⁷⁸ Er ist sichtbares Zeichen des von Nebukadnezar aus Jerusalem geraubten Tempelschatzes und eines der bedeutungsvollsten Symbole des Alten Bundes. Die linke Seite der Darstellung ist den Israeliten vorbehalten. Nahe am Thron des Kyros knien zwei ältere Männer. Dem linken der beiden werden von einem Soldaten die Ketten gelöst, die ihm offenbar um den Hals gelegt waren. Der rechte hält seine Ketten vor sich in den Händen. Beide haben ihre Blicke zu Kyros gerichtet, dem sie ihre Befreiung verdanken. Links daneben hat sich eine weibliche Figur tief zum Boden gebeugt und ihre Hände wie zum Gebet zusammengelegt. Hinter ihr befindet sich eine Dreigruppe aus zwei älteren Männern und einer Frau. Der rechte hält ein Buch in der Hand und scheint mit dem linken Alten zu sprechen, der einen hölzernen Stab bei sich führt.⁶⁷⁹ Möglicherweise ist der Mann mit Buch Serubbabel, dem eine wichtige Rolle nach dem Ende der Babylonischen Gefangenschaft zukommt: Er ist als Anführer des Stammes Juda ein in den Stammlisten genannter Vorfahre Christi⁶⁸⁰, der in Jerusalem den Bau des

⁶⁷⁸ Vgl. Bestmann 1991, S. 75.

⁶⁷⁹ Bestmann 1991, S. 77 identifiziert den linken Mann mit Petrus und den rechten mit Paulus.

⁶⁸⁰ Vgl. Mt 1, 1-17 u. Lk 3, 23-28.

Tempels verantwortet. Ein Gemälde Jacob van Loos⁶⁸¹ (Abb. 331) zeigt ihn, wie er Kyros die Pläne für den neuen Jerusalemer Tempel präsentiert. Daher wird er auch bisweilen mit einem Buch in der Hand dargestellt, das auf die Tempelbaupläne verweist (Abb. 332)⁶⁸². Auch der andere Mann dürfte einen der Ältesten der Stämme Israels darstellen. Zu ihnen wendet sich eine Frau um, die ein Kleinkind an der Brust säugt. Ein zweites Kind lehnt sich in ihren Schoß und hat dabei den Blick angstvoll zu Kyros erhoben. Hinter ihnen wird diesmal eine junge Frau von ihren Ketten befreit.

Im linken Drittel des Bildfeldes sind die Israeliten bereits im Begriff, Teile des ihnen überlassenen Tempelschatzes in Stoffbahnen einzuschlagen. Entsprechend der Lese- richtung sind von rechts nach links also das Aufbrechen der Ketten der Gefangenschaft sowie bereits der Aufbruch der Israeliten aus dem Exil dargestellt.

Die gesamte Szene ist in eine offene Palastarchitektur verlegt, die durch die wuchtige Thronarchitektur dominiert wird. Im Hintergrund links ist der Handlungsraum durch eine niedrige Mauer abgeschlossen, auf die Säulen aufgesetzt sind. Dahinter ist eine Arkadenreihe dargestellt, deren Funktion sich allerdings nicht näher erschließen lässt. Sie dient möglicherweise dazu, den Hintergrund zu strukturieren. Auf der linken Seite ist der Blick in eine Landschaft freigegeben. Sowohl die Architektur als auch die Perspektive im Bildfeld erzeugen den Eindruck, dass sich die Handlung wie in einem Bühnenraum abspielt, wobei dieser an einem im Verhältnis zur Höhe der Bildfelder deutlich niedrigeren Betrachterstandpunkt orientiert ist.

Zwei Zeichnungen in Wien (Kat. 42 u. 44, Abb. 117 u. 119) sowie ein Modello in Rom (Kat. 43, Abb. 118) stehen mit Ferris Fresko in Zusammenhang. Das früheste bekannte Stadium der Planungen stellt dabei eine der Wiener Zeichnungen vor Augen (Abb. 117). Dort sind die Komposition insgesamt sowie auch die Figuren und ihre Interaktionen bereits festgelegt. Deutliche Unterschiede zum ausgeführten Freskos zeigt die Architektur sowie die stärker perspektivisch angelegte Gestaltung des Hintergrundes. Mehrmalige Veränderungen des Entwurfes zeigen die Einklebungen auf der linken Blattseite an. Auch das Modello (Abb. 118) weicht in einigen Elementen noch von der ausgeführten Version der Darstellung ab, insbesondere in der Architektur auf der linken Seite und bei der Disposition der Figuren. Die zweite Wiener Zeichnung (Abb. 119) steht dem Fresko am nächsten und zeigt nur geringe Abweichungen im Bereich der

⁶⁸¹ Orléans, Musée des Beaux-Arts, Öl auf Leinwand, 95,2 x 90,5 cm, vgl. Mandrella 2011, Kat. Nr. P.75.

⁶⁸² Holzschnitt, herausgetrennt aus einer italienischen Schrift, ca. 1580, Privatsammlung.

Menora-Träger. Offenbar handelt es sich dabei aber nicht um einen eigenhändigen Entwurf, sondern um die Kopie eines Entwurfes.

THEOLOGISCHE DEUTUNG

Bemerkenswert ist diese Szene insbesondere auch deshalb, weil es sich bei Kyros um einen heidnischen Herrscher handelt, der auf Gottes Weisung hin zum Befreier der Israeliten wird. Der Endpunkt der babylonischen Gefangenschaft ist also wiederum mit dem Eingreifen Gottes in die Welt verbunden. Dabei hat diese Befreiungsgeschichte eine so große Relevanz, dass sie in der Bibel noch an einer zweiten Stelle erwähnt wird, diesmal mit einer exegetischen Komponente: Auch bei Jesaja⁶⁸³ wird Kyros als Gesalbter beschrieben, dessen militärische Erfolge durch Gottes Willen zum Erfolg geführt haben.

Die Passage macht dabei deutlich, dass Jahwes Wohlgefallen dem König gegenüber allein den Zweck hatte, Kyros den wahren Gott erkennen zu lassen, das heißt dessen Bekehrung herbeizuführen. Zum diesem Aspekt kommen bei Jesaja noch zwei weitere hinzu: Kyros wird als *Gottes Hirte* bezeichnet, was sich auf die Anordnung der Befreiung des Volkes Israel bezieht, und ebenso als messianischer *Tempelbauer* identifiziert.⁶⁸⁴ Insofern reiht sich auch Kyros in die Linie der alttestamentlichen Typoi ein, die auf dieser Längswand der Galerie dargestellt werden. Als letzte Szene aus dem Alten Testament schließt sie aber auch die vorangehenden 18 Bildfelder ab.

Lieselotte Bestmann hat die Darstellung vor dem Hintergrund der konfessionellen Spaltung Europas, dem Westfälischen Frieden von 1648 und dem damit einhergehenden politischen Bedeutungsverlust des Papsttums als „Appell an die weltlichen Herrscher“ gelesen, der „an die aus katholischer Sicht unrechtmäßige Einziehung und Übertragung von katholischen Besitztümern an die Protestanten und – in Parallele zu König Ciro – die Herausgabe dieser Mittel für den Ausbau Roms zu Ehre Gottes“⁶⁸⁵ gemahnen

⁶⁸³ Jes 45, 1 So spricht der HERR zu seinem Gesalbten, zu Kyrus, den ich bei seiner Rechten ergriffen habe, um Nationen vor ihm zu unterwerfen - und die Hüften der Könige entgürte ich -, um Türen vor ihm zu öffnen, und Tore bleiben nicht verschlossen: 2 Ich, ich werde vor dir herziehen und werde die Berge einebnen. Eherne Türen werde ich zerbrechen und eiserne Riegel zerschlagen. 3 Ich gebe dir verborgene Schätze und versteckte Vorräte, damit du erkennst, dass ich der HERR bin, der dich bei deinem Namen ruft, der Gott Israels. 4 Wegen meines Knechtes Jakob und Israels, meines Auserwählten, habe ich dich bei deinem Namen gerufen. Ich gebe dir einen Ehrennamen, ohne dass du mich erkannt hast.

⁶⁸⁴ Jes 44, 28 [Jahwe,] der von Kyrus spricht: Mein Hirte, er wird alles ausführen, was mir gefällt, indem er von Jerusalem sagen wird: Es werde aufgebaut, und der Grundstein des Tempels werde gelegt!

⁶⁸⁵ Bestmann 1991, S. 78.

soll. Darauf spielen ihrer Meinung nach insbesondere die beiden Figuren rechts im Bildvordergrund an, die überdeutlich das Gefäß mit den goldenen Münzen präsentieren.

Für die Deutung ist ferner festzuhalten, dass es sich bei Kyros im Grunde um einen zum *rechten Glauben* bekehrten heidnischen Herrscher handelt, also auch hier der in anderen Fresken anklingende Konversionsgedanke berücksichtigt werden muss. Das Fresko stellt ferner das Ende der Babylonischen Gefangenschaft und den Aufbruch des Volkes Israels in die Freiheit dar. Damit stellt sich die Frage, welche Gefangenschaft damit im zeitgenössischen kirchenpolitischen Kontext gemeint sein kann. Nahe liegt, den von Alexander VII. deutlich beklagten Verlust der protestantischen Gebiete in Nordeuropa und das Schicksal der dort lebenden Menschen mit dem Exil der Israeliten in Babylon zu vergleichen.

Dass diese Vorstellung ein in der gegenreformatorischen wie reformatorischen Rhetorik gleichermaßen verwendeter Topos war, belegt nicht zuletzt Luthers Schrift *De captivitate Babylonica ecclesiae* von 1520, die eine Gefangenschaft der Kirche durch das Papsttum in Rom postuliert.⁶⁸⁶ In seiner Arbeit weist der Reformator insbesondere die katholische Siebenzahl der Sakramente zurück und reduziert diese auf drei. Diese Kritik hat nicht nur symbolischen Charakter, sondern ist Ausdruck eines Zweifels an der Mittlerfunktion der Kirche und ihrer Hierarchie in Bezug auf das Heil des Menschen. Vor diesem Hintergrund kann der siebenarmige Leuchter, der so prominent in das Bildfeld hineingetragen wird, als gegenreformatorisches Zeichen für die Siebenzahl der Sakramente gedeutet werden.⁶⁸⁷ Nach dieser Lesart wäre die Botschaft des Freskos daher nicht nur eine theologische, sondern vor allem auch eine Zukunftsvision. In dieser kommt die Absicht des Papstes zum Ausdruck, die *Babylonische Gefangenschaft* der Christen in den ehemals katholischen „paesi boreali“⁶⁸⁸ durch die Konversion ihrer Herrscher beenden und damit die Wiedervereinigung dieser Gebiete und ihrer Bewohner mit der römischen Kirche herbeiführen zu wollen.

DEKORATIVES SYSTEM

Die beiden Fensterrahmen unter dem Fresko sind entsprechend ihrer Pendants gegenüber unter der *Vertreibung aus dem Paradies* gestaltet, wobei sie sich von den Rahmen unter den Ovalfeldern rechts und links unterscheiden (Abb. 333). So wird das deko-

⁶⁸⁶ Vgl. Martin Luther, *De captivitate Babylonica ecclesiae*, praeludium, Wittenberg 1520.

⁶⁸⁷ Zur Ikonographie des Siebenarmigen Leuchters als Bild für die Sieben Sakramente vgl. Bloch 1961.

⁶⁸⁸ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 3, S. 379f. (vgl. auch Kap. 8.10).

rative System nicht nur durch das breite Querformat der Bildfelder, sondern auch über das gleichartig gestaltete Ornament zusammengeschlossen. In den Fensterlaibungen finden sich oben die Eiche, an den Seiten entsprechend wiederum Masken und im unteren Bereich der Chigi-Stern, begleitet von floralen Ornamenten.

Im Bereich der Ignudi ist die Malerei stark beschädigt. Gleichwohl ist erkennbar, dass der linke, frontal ins Bild gesetzte Ignudo seine Arme erhoben hat und den Eichenzweig hält, der mittig vor dem Altar sichtbar ist. Der rechte Ignudo ist in Rückansicht dargestellt. Der Altar ist in diesem Fall wie eine große Vase gestaltet, in deren Mitte ein Bukranion aufgesetzt ist. Auch das Relieffeld ist in diesem Bereich verloren. Möglicherweise war dort aber entsprechend der gegenüberliegenden Seite ein florales Ornament dargestellt.

Innerhalb der Säulenstellung links neben dem Bildfeld finden sich genau wie auf der gegenüberliegenden Wand eine große Zahl von Zitronen sowie im unteren Bereich antike Statuen (Abb. 334 u. 336). Zwei Hermen mit den Köpfen antiker Götter sind ins Bild gesetzt, die eine zwischen die beiden Säulen, die andere im linken Zwischenraum etwas weiter im Hintergrund. Auch sie spielen auf den Quirinalgarten an, in dem Alexander VII. in dieser Zeit antike Statuen hatte aufstellen lassen.⁶⁸⁹ Das darunter befindliche Relieffeld zeigt zwei sich zugewandte geflügelte Greifen, die ihren Pendants auf der gegenüberliegenden Wand entsprechen.

8.19 Verkündigung – Baldi

Die *Verkündigung*⁶⁹⁰ (Abb. 54 u. 55) von Lazzaro Baldi markiert das Ende der biblischen Szenen auf der Langseite zum Hof. Dabei bildet die Darstellung zwar den Auftakt des

⁶⁸⁹ Vgl. Dok. ASV 1, S. 135, 2. Jul. 1656 u. S. 143, 24. Jul. 1656 (vgl. dazu auch Kap. 8.1).

⁶⁹⁰ Lk 1, 26 Im sechsten Monat aber wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt von Galiläa, mit Namen Nazareth, gesandt, 27 zu einer Jungfrau, die einem Mann namens Joseph, aus dem Haus Davids, verlobt war, und der Name der Jungfrau war Maria. 28 Und er kam zu ihr hinein und sprach: Sei gegrüßt, Begnadete! Der Herr ist mit dir. 29 Sie aber wurde bestürzt über das Wort und überlegte, was für ein Gruß dies sei. 30 Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria! Denn du hast Gnade bei Gott gefunden. 31 Und siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst seinen Namen Jesus nennen. 32 Dieser wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden; und der Herr, Gott, wird ihm den Thron seines Vaters David geben; 33 und er wird über das Haus Jakobs herrschen in Ewigkeit, und seines Königtums wird kein Ende sein. 34 Maria aber sprach zu dem Engel: Wie wird dies zugehen, da ich von keinem Mann weiß? 35 Und der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren werden wird, Sohn Gottes genannt werden. 36 Und siehe, Elisabeth, deine Verwandte, auch sie erwartet einen Sohn in ihrem Alter, und dies ist der sechste Monat bei ihr, die unfruchtbar genannt war. 37 Denn kein Wort, das von Gott kommt,

Neuen Testaments, muss aber eigentlich folgerichtig als letzte Darstellung des *Alten Bundes* bezeichnet werden. Die Szenen zeigen daher insgesamt nicht einfach Historien aus dem Alten und dem Neuen Testament, sondern verschiedene Epochen der christlichen Heilsgeschichte: Auf der Langseite zur Stadt hin inklusive der Schmalwand finden sich die Darstellungen *ante legem*. Mit dem ersten Moses-Fresko beginnen die Darstellungen auf der zum Hof gelegenen Wand *sub lege*. Abgeschlossen wird der Zyklus dann mit dem letzten Fresko Marattas auf der Schmalwand *sub gratia*.

Entsprechend der Leserichtung nähert sich der Engel der Verkündigung in diesem Bildfeld Maria von rechts. Bemerkenswerterweise führt dieser keine grüßende oder segnende Handbewegung aus, sondern scheint Maria mit seiner Rechten die Lilie reichen zu wollen, die als Zeichen für die Jungfräulichkeit der Gottesmutter zu lesen ist.⁶⁹¹ Maria kniet auf einem niedrigen Schemel vor einem Tisch, auf dem aufgeschlagen ein Buch sowie ein Korb mit einem Laib Brot liegen. Ihre Arme hat sie als Zeichen des Erstauens nach oben gehoben. Links im Hintergrund ist der Raum geöffnet und gibt den Blick in die Werkstatt Josephs frei, wo dieser – unbehelligt vom Geschehen im Vordergrund – mit Arbeiten seines Handwerks beschäftigt ist. Unabhängig von seiner untergeordneten Position im Fresko verweist seine Person auf den im Bibeltext angekündigten Sohn Davids, aus dessen Haus er stammt.

Kompositorisch ist die Darstellung durch eine Aufteilung des Ovals in zwei Bereiche gelöst, in denen sich jeweils unten links Maria und oben rechts der Engel der Verkündigung befinden. Eine mit dem Fresko in Verbindung gebrachte Zeichnung⁶⁹² weist keinen Bezug zur Darstellung in der Galerie auf⁶⁹³, allerdings hat sich ein Modello erhalten, das zweifellos Baldis Fresko vorbereitet (Kat. 29, Abb. 102).

THEOLOGISCHE DEUTUNG

In der Abfolge der Bildfelder markiert die Verkündigung den entscheidenden Schritt, der die Ankunft Christi in der Welt und damit die Erfüllung der Heilsgeschichte durch das Wirken Jesu ankündigt. Durch die prominent ins Bild gesetzte Lilie ist auch die Jungfräulichkeit Mariens hervorgehoben. Die Einfügung dieser Szene in die Abfolge der

wird kraftlos sein. 38 Maria aber sprach: Siehe, ich bin die Magd des Herrn; es geschehe mir nach deinem Wort! Und der Engel schied von ihr.

⁶⁹¹ Vgl. Molanus, *De Pictura*, Kap. LXII, fol. 115 (siehe Hecht 2012, S. 471).

⁶⁹² Vgl. Pampalone 1979, S. 15f. (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 1018) u. Laureati/Trezzani 1993, S. 206.

⁶⁹³ Vgl. schon Merz 2005, S. 368, Kat. 160.

Bildfelder dürfte aber sicher auch der besonderen Marienfrömmigkeit Alexanders VII. geschuldet sein.

DEKORATIVES SYSTEM

Die Fensterrahmung ist entsprechend ihrem Pendant gegenüber unter der *Ermahnung Adams und Evas* gestaltet. Wie dort noch zu erkennen ist, saß auf der Rahmung mittig eine Kartusche auf. Verweise auf das Chigi-Wappen finden sich in der Fensterlaibung, die Chigi-Monti in einer Kartusche werden von zwei Füllhörnern gerahmt (Abb. 335). Diese Darstellung kann als unmittelbarer Verweis auf die glückliche Regierung Alexanders VII. verstanden werden. Zwischen der Säulenstellung fehlt ein spezifisches Element (Abb. 336), sodass es möglich erscheint, die Lilie, die auf der gegenüberliegenden Seite zwischen den Säulen ins Bild gesetzt ist, auf die *Verkündigung* zu beziehen.⁶⁹⁴ Das Relief-feld unterhalb der linken Säulenstellung ist verloren.

Als bisher einzige bekannte Vorarbeit für einen Teil der Rahmung eines Ovalfeldes hat sich ein Blatt *Caninis in Rom* (Kat. 17, Abb. 90) erhalten, das die stehende Figur rechts neben Baldis Bildfeld zeigt. Diese ist zwar heute übermalt, lässt sich aber zumindest in ihren Umrissen über Ritzungen rekonstruieren, die der Vorbereitung der Malerei dienten (Abb. 337). Der Abgleich mit der Umrisszeichnung sowie die auf der linken Seite des Blattes angedeutete Ovalfeldrahmung machen diesen Zusammenhang klar. Daraus ergeben sich mehrere Überlegungen: Die Rahmung und die begleitenden Figuren könnten von Canini ausgeführt worden sein. Canini ist mit Zahlungen noch im März 1657 beteiligt und Baldi erhält im Februar 1657 die Zahlungen für sein Bildfeld (vgl. Kap. 6.3). Dagegen spricht aber der relativ geringe Betrag von 215 Scudi für Canini, der schon für sein Bildfeld und seine Ignudi ausreicht (vgl. Kap. 6.5). Vielleicht ist die vom Papst angeordnete Überzahlung von vier Malern der Galerie mit jeweils 60 beziehungsweise 40 Scudi, die in seinem Tagebuch verzeichnet ist⁶⁹⁵, mit dieser zusätzlichen Beteiligung zusammenzubringen. Wenn diese Vermutung nicht zutrifft, wäre es aber zumindest denkbar, dass der Entwurf für die Figur von Canini stammt, die Ausführung aber von einem anderen Maler besorgt wurde.

⁶⁹⁴ Vgl. Godart 2011, S. 265.

⁶⁹⁵ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 119.

8.20 Anbetung der Hirten – Maratta

Das große Fresko Carlo Marattas mit der *Anbetung der Hirten* (Abb. 56-61) schließt die Folge der Bildfelder ab, markiert den Endpunkt der biblischen Szenen *ante legem* und *sub lege* und zeigt den Beginn des Wirkens Jesu *sub gratia*. In dieser Gewichtung der Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament ist das Programm der Galerie mit der Loggia Raffaels im Vatikan vergleichbar. Auch dort finden sich die Christus-Szenen ausschließlich im letzten der dreizehn Joche und bilden ebenso den „Schluß- und Kulminationspunkt“⁶⁹⁶ des gesamten Zyklus.

Zentral in der Bildmitte befindet sich Maria mit dem Jesuskind in der Krippe. Um diese haben sich eine Reihe von Engeln versammelt, die neugierig auf Christus blicken. Links daneben steht Joseph, der mit seiner Rechten auf die Gruppe verweist und seinen Blick auf die Hirten gerichtet hat, die von links zur Krippe herankommen. Radial sind die Anbetenden um das Zentrum der Komposition angeordnet, vier auf der linken und ebenfalls vier auf der rechten Seite.

Das kniende Paar im Vordergrund rechts hat sich an der Hand ergriffen, mit seiner Linken weist der Mann auf die Krippe. Der Stock sowie das Körbchen mit zwei Tauben sind Attribute Joachims, des Vaters Mariens, der hier mit seiner Frau Anna dargestellt sein könnte. Dabei weisen die Tauben auf die Darstellung Jesu im Tempel⁶⁹⁷ voraus. Das neben dem Knienden liegende und an den Läufen gefesselte Lamm, das auf einer Achse mit Christus dargestellt ist, verweist auf dessen Bestimmung als *Opferlamm* beziehungsweise *Lamm Gottes* und damit die Erfüllung der Heilsgeschichte im Kreuzestod. Rechts über der Hirtengruppe hat sich eine Schar von Engeln versammelt, die mit Blumen und Weihrauch die Geburt Christi begleiten. Rosen, Schlüsselblumen und Akeleien in den Händen der Engel verweisen auf Maria. Hinterfangen wird die Darstellung von einem Stall, links erscheint auf einem Hügel eine weitere Gruppe von Hirten, von denen einer mit ausgestreckter Hand auf das Geschehen weist.

Kompositorisch ist Marattas Fresko überaus geschickt umgesetzt. Entsprechend der Abfolge der Bildfelder ist die Darstellung von rechts nach links zu lesen, wobei die kreisförmige Figurenanordnung gleichzeitig auch den Schlusspunkt der Bildfolge unter-

⁶⁹⁶ Allekotte 2011, S. 208.

⁶⁹⁷ Lk 2, 22 Und als die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz Moses vollendet waren, brachten sie ihn nach Jerusalem hinauf, um ihn dem Herrn darzustellen 23 - wie im Gesetz des Herrn geschrieben steht: „Alle männliche Erstgeburt soll dem Herrn heilig heißen“ - 24 und ein Schlachtopfer zu geben nach dem, was im Gesetz des Herrn gesagt ist: ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.

streicht. Rechts im Hintergrund blickt ein bärtiger Hirte aus dem Bildfeld heraus und stellt so einen Blickkontakt mit der vorangehenden *Verkündigung* her. Durch die Rückansicht des Knienden im Vordergrund wird der Betrachter in das Bildfeld eingeführt. Die Körperhaltungen und Blicke der drei Anbetenden auf der rechten Seite lenken den Blick auf die Bildmitte. Diese starke Bewegung wird durch die knienden Hirten auf der linken Seite abgefangen, die entgegengesetzt auf die Krippe zustreben. Der Arm Josephs unterstreicht diese Richtung, sodass sich die antagonistischen Bewegungen auf die Mitte konzentrieren. Nur in der Mitte ist der Blick direkt auf die Krippe freigegeben. Dabei bilden die dunklen Hände der Anbetenden, die in das Zentrum hineinragen, einen effektvollen Kontrast zur strahlenden Helligkeit, die vom Jesuskind ausgeht.

Anhand der zahlreichen erhaltenen Vorzeichnung lässt sich Marattas entwerferisches Vorgehen detailliert nachvollziehen. Im einzigen erhaltenen Kompositionsentwurf in Oxford (Kat. 49, Abb. 124) ist die gesamte Darstellung bereits im Format des Bildfeldes angelegt, wenngleich noch einige Änderungen bei den Figuren vorgenommen wurden. Den weitaus größten Teil der überlieferten Blätter bilden Detailstudien zu einzelnen Figuren oder Körperteilen (Kat. 121-129). Diese erarbeiten nicht nur die Grundeinrichtung der Figuren in ihrem Verhältnis zur Gesamtdarstellung, sondern insbesondere Körperpartien oder einzelne Gliedmaßen mit großer anatomischer Präzision. Damit zeugen sie vom gründlichen Naturstudium Marattas, der seine Studien zumeist nicht ohne Vorbild gezeichnet, sondern vom lebenden Modell abgenommen hat. Die an den vorbereitenden Studien für die *Anbetung der Hirten* beobachtete Praxis kann mit einer Aussage in Bellori Maratta-Vita verbunden werden. In einem fiktiven Dialog zwischen dem Künstler und einem Gelehrten wirft der Biograph die Frage auf, „qual fosse più difficile nella pittura, l'ignudo ovvero i panni[?] [...]“⁶⁹⁸. Die folgende einsilbige Antwort Marattas zugunsten der Draperie forderte sein Gegenüber zu einer Gegenposition auf: „Volea l'altro che fosse più difficile l'ignudo, ed apportòla difficoltà de' ditorni nelle varie proposizioni e movimenti del corpo [...]“⁶⁹⁹.

Maratta antwortet auf diesen Einwand nun ausführlicher:

„Io apporterò solo una difficoltà dei panni, e dico che l'ignudo prende tutta la sua forma dalla natura; i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte e dall'erudizione del disegno in saperli adattare. L'artefice adunque in riconoscere d'ignudo in ciascun modo e forma, è sovvenuto dalla natura, che gli mostra e gl'insegna i ditorni del naturale; il che non avviene delle pieghe, che sono

⁶⁹⁸ Bellori, *Vite* (1976), S. 631.

⁶⁹⁹ Bellori, *Vite* (1976), S. 631.

del tutto arteficiose e costrette a conformarsi con l'istesso ignudo che ricuporono, e per tal ragione vediamo che non pochi pittori e scultori con la diligenza dell'imitazione sono riusciti meglio nel formare un ignudo che nel panneggiarlo, sicché de' panni non trovandosi esempio, è necessario ricorrere all'industria dell'arte in con modo più difficultoso.⁷⁰⁰

Vor dem Hintergrund der skizzierten zeichnerischen Praxis Marattas stellt sich Frage, wie diese mit der von Bellori zitierten Aussage in Einklang gebracht werden kann. Im Fall des Hirten im Mittelgrund links bereitet Maratta dessen Körper und die Haltung der Gliedmaßen ausführlich in zwei Zeichnungen auf einem ganzen Bogen vor (Kat. 53 u. 54, Abb. 129 u. 131). Dabei setzt er zwar den gesamten Körper von den Knien aufwärts ins Bild, verzichtet aber auf die Ausführung, ja sogar auf die Andeutung des später um die Hüften des Hirten gelegten Gewandes. Die zeichnerische Umsetzung von *ignudo* und *panni* sind also zwei voneinander gelöste Arbeitsschritte im Entwurfsprozess. Dabei muss sich die Gewandstudie am vorher mit anatomischer Genauigkeit angelegten Körper orientieren, der Entwurf des *Ignudo* und seine finale Festlegung für die Darstellung sind also die Bedingung für die Gewandstudie.

Für das Fresko haben sich nach aktuellem Kenntnisstand keine Gewandstudien erhalten. Für vergleichbare Werke in dieser Zeit scheint sich diese Annahme aber zu bestätigen: In den Zeichnungskomplexen der 1650er und 1660er⁷⁰¹ Jahre finden sich vor allem unbedeckte Figurenstudien, die durch isolierte Gewandstudien ergänzt werden. Die Unabhängigkeit beider Arbeitsschritte kommt dabei besonders klar zum Ausdruck, wenn in den Gewandstudien die Figur nicht mitgezeichnet ist oder teilweise sogar Figuren- und Gewandstudien auf einem Blatt losgelöst voneinander dargestellt sind⁷⁰².

ZUM EINFLUSS DER WERKE RAFFAELS AUF MARATTA

Besonders charakteristisch für die Darstellung der Anbetung der Hirten ist die Adaption verschiedener Motive aus Bilderfindungen Raffaels. So nehmen die knienden Hirten links, insbesondere jener im Vordergrund, Bezug auf Raffaels Teppich mit der *Anbetung der Magier* (vgl. Kat. 81) sowie der Hirte mit den nach den Seiten ausgestreckten Armen rechts Bezug auf eine gleichartig gestaltete Figur in Raffaels *Tod des Ananias* (vgl. Kat.

⁷⁰⁰ Vgl. Bellori, *Vite* (1976), S. 631f.

⁷⁰¹ Vgl. dazu die in chronologischer Reihenfolge aufgeführten Konvolute zu den einzelnen Werken im Düsseldorfer Bestand bei Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 86-102.

⁷⁰² Vgl. z. B. Studien für Figur und Gewand des Joseph in der *Anbetung der Hirten* in der Cappella di S. Giuseppe in S. Isidoro in Rom, 1653/54, 280 x 427 mm, Rötel und schwarze Kreide, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 13776, vgl. Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 89, Kat. Nr. 182.

80). Bildfindungen Raffaels sind in großem Umfang von Maratta und seiner Werkstatt in Nachzeichnungen rezipiert worden.⁷⁰³ Darunter finden sich auch die im Fresko adaptierten Werke und Figuren in Form von zwei Zeichnungen in der Royal Collection, Windsor (Kat. 80 u. 81, Abb. 158 u. 159), die seine Kenntnis und Aneignung der beiden genannten Vorbilder eindeutig belegen.

Bellori formt aus Marattas zeichnerischer Rezeption der Werke Raffaels einen Topos: So habe dieser bereits im Alter von zwölf Jahren fast täglich die Werke des Urbinate kopiert und so sein künstlerisches Talent seinem Lehrer Andrea Sacchi deutlich gemacht.⁷⁰⁴ Neben Annibale Carracci sei Raffael dementsprechend ein wichtiger Bezugspunkt Marattas gewesen, „[l]’istesso animo di Carlo sempre ossequioso al nome, ed all’opere di Rafaele e d’Annibale [...]“.⁷⁰⁵ Es erscheint plausibel, aufgrund dieser engen historiographischen Einbindung in die Ahnenreihe von Raffael und Annibale Carracci von Maratta als „terzo Raffaello“⁷⁰⁶ zu sprechen.

Die direkten Referenzen Marattas an das Werk Raffaels und dessen Vita sind bereits in zwei Untersuchungen aufgearbeitet worden⁷⁰⁷ und sollen hier nur in Kürze mit den wichtigsten Punkten wiederholt werden. Maratta war schon 1674 die Ausgestaltung von Raffaels und Annibales Grab im Pantheon übertragen worden.⁷⁰⁸ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch die verschiedenen von Maratta vornehmlich in den 1690er Jahren an Fresken Raffaels vorgenommenen Restaurierungen, etwa in der Loggia in der Villa Farnesina, aber auch in den Stanzen und Loggien im Vatikan.⁷⁰⁹ Den Maratta-Raffael-Bezug drückt ferner die Breve aus, mit der der Künstler von Clemens XI. zum *Cavalierere* ernannt wurde. Dort sind die ersten Worte des Dokuments genau jene, die Leo X. in seiner gleichartigen Ernennung Raffaels verwendet hatte.⁷¹⁰

⁷⁰³ Umfangreiche Bestände solcher Kopien finden sich in Windsor, Royal Collection und Madrid, Real Accademia di San Fernando; zur Diskussion, ob es sich dabei um Frühwerke Marattas handelt oder er diese Kopien später gezeichnet haben könnte, siehe Mena Marqués 1990, S. 549f.; Blunt/Cooke 1960, S. 108 diskutieren auch eine mögliche Verbindung dieser Blätter mit der Werkstattpraxis Marattas, in der Nachzeichnungen nach Raffael zum Ausbildungsinhalt gehörten. Zu Recht weisen sie aufgrund der gleichbleibend hohen Qualität der Kopien darauf hin, dass es sich in diesem Fall um Werke „by skilful members of his studio“ und weniger um Schülerübungen handelt.

⁷⁰⁴ Vgl. Bellori, *Vite* (1976), S. 575f.; vgl. dazu auch Ginzburg 2015, S. 31.

⁷⁰⁵ Bellori, *Vite* (1976), S. 639.

⁷⁰⁶ Vgl. Ebert-Schifferer 2006, S. 12: „È ricostruendo questa genealogia che Maratti si impone come «terzo Raffaello», dopo il secondo, Annibale.“

⁷⁰⁷ Vgl. Mena Marqués 1990 u. Ebert-Schifferer 2006.

⁷⁰⁸ Vgl. Ebert-Schifferer 2006, S. 11f.

⁷⁰⁹ Vgl. Ebert-Schifferer 2006, S. 11; siehe dazu auch Ginzburg 2015, S. 31.

⁷¹⁰ Vgl. Mena Marqués 1990, S. 544; vgl. auch Ebert-Schifferer 2006, S. 12.

Insgesamt scheinen diese Tatsachen zu bestätigen, dass „con la figura di Maratti assistiamo a un vero e proprio caso di auto-personificazione come Raffaello [...]“⁷¹¹ Schon Pascoli schreibt in seiner *Vita Marattas* in diesem Tenor: „Niun pittore ebbe maggior venerazione di Raffaello, e dell’opere sue, che Carlo; e niun pittore l’aveva più sulla lingua di lui.“⁷¹² Allerdings ist diese Charakterisierung vor allem mit der späten Karriere Marattas verbunden worden. Schon Mena Marqués hat versucht, auch in frühen Werken Marattas Referenzen an Raffael herauszustellen.⁷¹³ Allerdings weisen die von ihr angeführten Beispiele nicht mehr als vage Ähnlichkeiten mit Bildfindungen Raffaels auf. Anders liegt der Fall bei der *Anbetung* in der Galerie, wo die Raffael-Referenzen eindeutig ins Bild gesetzt sind.

Das diesen Elementen eine besondere Bedeutung zugekommen sein muss, belegt auch die Zeichnung in Oxford (Kat. 49, Abb. 124). Dort sind in einem eher frühen Entwurfsstadium die Adaptionen der Figuren Raffaels bereits eindeutig sichtbar, obwohl die Komposition in Teilen später nochmals geändert wurde. Anhand von Zeichnungen lässt sich ferner nachvollziehen, dass Maratta Bezüge zu Raffael, die er in der *Anbetung* umsetzt, auch in seine Entwürfe für das Josephs-Fresko eingefügt hatte: Die stehende Figur rechts etwa auf Zeichnung in Holkham (Abb. 151 u. 152) ist wie auch ihr Pendant in der *Anbetung* aus dem *Tod des Ananias* entnommen.

DEKORATIVES SYSTEM

Ganz entsprechend der gegenüberliegenden Schmalwand ist auch das rahmende System um die *Anbetung der Hirten* gestaltet (Abb. 1, 64 u. 65). Hier ist eine schlichte, faszierte Leiste um das Bildfeld gesetzt. Das Relieffeld in der Postamentzone zeigt zwei geflügelte Fabelwesen, die symmetrisch um eine Vase angeordnet sind, in der sich Weintrauben befinden. Zwei Putten halten auch hier das Medaillon, das eine Vedute von Santa Maria della Pace zeigt (Abb. 64).

Zur Beantwortung der Frage, in welchem Verhältnis die Vedute zum ausgeführten Bau steht, soll hier zunächst kurz die Baugeschichte von S. Maria della Pace zusammengefasst werden: Eine erste Rechnung für Arbeiten an der Kirche umfasst den Zeitraum von Februar bis Oktober 1656. In dieser finden sich auch die Zahlungen für die neu in Auftrag gegebenen Gemälde von Carlo Maratta (*Heimsuchung*) und Giovanni Maria

⁷¹¹ Ebert-Schifferer 2006, S. 12.

⁷¹² Pascoli, *Vite*, Bd. 1, S. 143.

⁷¹³ Vgl. Mena Marqués 1990, S. 555.

Morandi (Marientod), die für die Innenwände des Oktagons bestimmt waren.⁷¹⁴ Schon im Sommer 1656 erarbeitet der Papst persönlich einige Varianten für die Inschriften der Fassade.⁷¹⁵ Eine Anmerkung Alexanders VII. in seinem Tagebuch vom Juni 1656 bestätigt ferner, dass zu diesem Zeitpunkt die Umgestaltung der Cappella Chigi mit dem Sibyllen-Fresko Raffaels durch Cortona geplant war.⁷¹⁶ Wahrscheinlich schon im Herbst 1656, spätestens aber am Ende des Jahres, waren die endgültige Gestaltung des Platzes wie auch der Fassade festgelegt worden.⁷¹⁷ Ab dem Frühjahr 1657 wurden diese Projekte dann umgesetzt.⁷¹⁸

Marattas Fresko ist nach den Rechnungsdokumenten im März und April 1657 ausgeführt worden. Es ist anzunehmen, dass die Vedute von S. Maria della Pace ebenfalls im Frühjahr 1657 ins Bild gesetzt wurde. Dies bedeutet auch, dass die Darstellung von Kirche und Platz in der Galerie nach der Bestätigung des finalen Projekts durch Alexander VII. im Dezember 1656 entstanden ist. Gleichwohl finden sich in der Vedute einige Abweichungen zum bestehenden Bau. Diese sind im Vergleich mit der Fassade etwa im Bereich der seitlichen Medaillons, bei denen die Putten verändert sind, der Volute, die die beiden Geschosse sowie den Mittelteil und die beiden Flügel der Fassade zusammenfasst, oder auch einem im ausgeführten Bau, aber nicht in der Vedute vorhandenen Gesims im oberen Geschoss der Fassade deutlich sichtbar.

Die Darstellung der Fassade von S. Maria della Pace verweist zum einen also auf die gleichzeitige Bautätigkeit des Papstes und sollte (später dann retrospektiv) sicher auch als Nachweis seiner Kunstförderung gelesen werden.⁷¹⁹ In diesem Anspruch knüpfen die beiden Medaillons an den Schmalwänden an vergleichbare Repräsentationen päpstlichen Bauens vor allem Pauls V. an, die im Quirinal sowohl mit der *Sala dei Parati Piemontesi* (Abb. 338) wie auch der *Sala Regia* (Abb. 339) prominent vor Augen gestellt sind.⁷²⁰ Dabei greift offenbar auch die Gestaltung der Medaillons auf diese Vorbilder zurück, die ebenfalls meist rund oder oval angelegt sind und von Putten begleitet werden.

⁷¹⁴ Vgl. Ost 1971, S. 255, Fn. 79 (BAV, Chig. H.II.40, fol. 371) mit Transkription.

⁷¹⁵ Vgl. Ost. 1971, S. 234.

⁷¹⁶ Vgl. Ost 1991, S. 236 „Cappellino de Chigi conf.e il disegno.“; bei der genannten Zeichnung dürfte es sich um Cortonas Entwurf in London, Victoria and Albert Museum, Inv. 92-D-45/E 322-1937, handeln.

⁷¹⁷ Vgl. Ost 1991, S. 241 (BAV, Chig. O.IV.58, fol. 66, 27. Dez. 1656: „[...] è da noi Pietro da Cortona col disegno finito della facciata e del teatro della Pace [...].“).

⁷¹⁸ Vgl. Ost 1991, S. 244.

⁷¹⁹ Zur Darstellung päpstlicher Bauprojekte in malerischen Ausstattungen kürzlich Struck 2017, S. 124-160 unter dem Titel: „Bau und Werk – Formen der res gestae im posttridentinischen Rom“.

⁷²⁰ Vgl. Struck 2017, S. 183-208 (zur Sala dei Parati Piemontesi) u. S. 234-239 (zur Sala Regia).

Gleichzeitig verweist die Vedute von S. Maria della Pace – genau wie ihr Pendant – auf die immer wieder betonte Verbindung Alexanders VII. mit dieser Kirche und der in ihr präsenten familiären Kunstförderung, deren bedeutendstes Beispiel Raffaels Fresko oberhalb der Cappella Chigi ist.

DIE ANBETUNG DER HIRTEN IM KONTEXT DES UMBAUPROJEKTS VON S. MARIA DELLA PACE UND DER FRIEDENSIKONOGRAPHIE ALEXANDERS VII.

Schon durch ihr Patrozinium liegt die Interpretation der Kirche S. Maria della Pace als *templum pacis* auf der Hand. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass ein erster Entwurf für die Inschrift der Portikus vom Juni 1656, der in einem Brief von Lukas Holstenius an den päpstlichen Geheimekammerer Ferdinand von Fürstenberg erhalten ist, die besondere Rolle Mariens als *Virgo Pacis* hervorhebt: „VIRGINI PACIS VOTA PRO ORBIS CHRISTIANI CONCORDIA AC TRANQUILLITATE DUDUM SUSCEPTA. AEDE. PACIS. AUCTA ET. EXORNATA ALEXANDER VII. P. M. SUPLEX. REPETIT. AN II“.⁷²¹ Deutlich kommt in dieser Inschrift der Wunsch nach Frieden auf dem Erdkreis um Ausdruck, der mit Unterstützung Mariens herbeigeführt werden sollte. Das theologische Verhältnis der Mutter Gottes zum Frieden erklärt Lukas Holstenius im Verlauf des Briefes: „[...] Virgo pacifera [...], quae Christum, qui pax nostra est, tulit.“⁷²² Maria ist deswegen die Königin des Friedens, weil sie die Mutter Gottes ist, durch die der Friede, das heißt Christus, in die Welt gekommen ist.

Bildlich setzt diese theologische Aussage die 1648 von Joachim von Sandrart aus Anlass des Westfälischen Friedens gemalte „Friedensmadonna“ (Abb. 386) um: Dort ist Maria thronend dargestellt. Ihr linker Arm ruht auf einem Rundtempel, der als „TEMP[LUM] PACIS“ betitelt ist. Der Ölzweig in ihrer linken Hand unterstreicht ihre Darstellung als *Virgo Pacis*. Auf ihrem Schoß sitzt das Christuskind, das dem von links herankommenden Johannesknaben den Friedenskuss gibt. Entsprechend dieser Geste lautet die Inschrift auf dem Thron Mariens „BEATI PACIFICI QUONIAM FILY DEI VOCABUNTUR“, die der Bergpredigt nach Mt 5, 7 entnommen ist. Bemerkenswert ist hier die Form des *Templum Pacis*, der nach dem Vorbild eines antiken Friedenstempels auffällig an die Portikus von S. Maria della Pace erinnert.

⁷²¹ Vgl. Ost 1971, S. 269, Fn. 140 (mit einer Transkription des Briefes aus BAV, Stamp. Chig. IV, 3908 (CCXCIII) V).

⁷²² Zit. n. Ost 1971, S. 269, Fn. 140.

Diese Koinzidenz ist kein Zufall, denn das Bild des Friedenstempels findet sich im Zusammenhang des Westfälischen Friedens nicht nur in Sandrarts Allegorie, sondern auch in einem literarischen Zeugnis. Die ab 1646 in mehreren Bänden von Johannes Cools herausgegebenen *Templi Pacis Architecti* sind eine Sammlung von Kurzbiographien der an den Verhandlungen beteiligten Delegaten.⁷²³ Auch Fabio Chigi wird dort als „Baumeister des Friedenstempels“⁷²⁴ mit einer Kurzbiographie vorgestellt und damit zu einem Architekten des Friedens stilisiert.

Aus der oben skizzierten und vor allem in Sandrarts Gemälde präsenten theologischen Verknüpfung zwischen Christus, Maria und der Ikonographie des Friedens ergibt sich auch eine inhaltliche Verbindung zwischen der Vedute von S. Maria della Pace und dem darüberliegenden Fresko mit der *Anbetung der Hirten*. Entsprechend der biblischen Schilderung nach Lk 2, 14 wurden die Hirten durch den Engel mit den Worten „Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ angesprochen. Mit der Ankündigung der Geburt Christi verbindet sich also das Eintreten des Friedens in die Welt für alle Menschen guten Willens. Damit wird auch die inhaltliche Konnotation des Freskos klar, das zwar die *Anbetung der Hirten* zeigt, aber eigentlich die Ankunft der *Pax Christi* in der Welt zum zentralen Thema der Darstellung macht. Auf das genannte biblische Zitat verweist auch das von einem Engel aufgespannte Spruchband, das über die zentrale Darstellung gesetzt ist.

Für das letzte Fresko in der Galerie ist die *Anbetung der Hirten* ausgewählt worden, nicht nur, weil sie den Anbruch einer neuen Epoche der Heilsgeschichte markiert, sondern auch, weil sich dieses Bildthema dezidiert mit der Friedens-Thematik verbinden lässt, die auch in der Vedute von S. Maria della Pace inhaltlich greifbar ist. In der Galerie ergibt sich auf diese Weise mit der Josephs-Darstellung eine typologische wie theologische Beziehung der beiden gegenüberliegenden Fresken. Joseph, der sich mit seinen Brüdern versöhnt, steht gegenüber dem in die Welt gekommenen Christus, der den Frieden bringt. Josephs Ausspruch „Ego sum Joseph, frater vester“ bildet in dieser Zusammenstellung das Pendant zum „Pax vobiscum“ Jesu (Kap. 8.10). Diese Zusammengehörigkeit beider Bildthemen wird auch in den beiden Veduten fortgeführt: Der Ver-

⁷²³ Vgl. Johannes Cools, *Templi pacis apud Monasterienses architecti primarii sive eminentiorum ad universalem orbis christiani concordiam undequaque legatorum, qui solemniore ritu pompaque voluere aut saltem potuere in urbem hactenus inveni, e tabula quasi loquentium prosopopoeiae. Ita attemperatae, ut eorum quisque se vitaeque anteaetiae functiones, dominia, munia, dignitates in speculo velut ad oculum spectatori curiosiori uno obtutu exhibeat*, 5 Bd., Münster 1646-1648.

⁷²⁴ Kaulbach 2004, S. 70.

weis auf den Einzug der konvertierten Königin Christina von Schweden in der Vedute der Porta del Popolo ist dabei zum Friedenstempel Alexanders VII. in der Vedute von S. Maria della Pace in Beziehung gesetzt.

Hervorgehoben werden soll Alexander VII. also als Vermittler des Friedens Christi in der Welt. Anschaulich führt diesen Gedanken die von Alexander auf die Erneuerung der Fassade von S. Maria del Popolo geprägte Medaille von 1658 (Abb. 340) vor Augen: Dort wird die Kirche von der Aufschrift „DA PACEM DOMINE IN DIEBUS NOSTRIS“ begleitet. Diese Bitte macht deutlich, dass hier tatsächlich die Verwirklichung des Friedens Christi durch die Vermittlung und mit Hilfe Mariens in der Gegenwart, also im Pontifikat Alexanders VII., gemeint ist.

Mehr noch als die Medaille, geben die verschiedenen Inschriften, die an der Fassade von S. Maria della Pace angebracht wurden, Aufschluss über den friedensikonographischen Gehalt des Kirchenbauprojekts. Zwei Medaillons mit Sixtus IV. und Alexander VII. sind über den seitlichen Durchgängen neben der Kirche aufgesetzt (Abb. 341 u. 342). Auf diese Weise identifiziert sich Alexander VII. mit seinem päpstlichen Vorgänger und unterstreicht seine familiäre Beziehung zum Erbauer dieser Kirche. Unter dem Bildnis Sixtus IV., steht ein Zitat nach Jes 32, 17: „ERIT OPUS IUSTITIAE PAX ET CULTUS IUSTITIAE SILENTIUM ET SECURITAS USQUE IN SEMPTERNUM“. Unter dem Medaillon Alexanders VII. ist ein Zitat aus Psalm 72 angebracht: „ORIENTUR IN DIEBUS NOSTRIS IUSTITIA ET ABUNDANTIA PACIS DONEC AUFERATUR LUNA“.

Beide Passagen beziehen sich auf die positiven Folgen des Friedens, wobei das erste Zitat eine überzeitliche Perspektive hat. Das zweite berichtet von einem verheißenen König, der in der theologischen Auslegung zunächst mit Salomo verbunden und dann typologisch auf Christus bezogen wurde. In der Inschrift Alexanders VII. ist nun das im Text stehende *eius* („in seinen Tagen“) durch ein *nostris* („in unseren Tagen“) ersetzt worden. Mit dieser bemerkenswerten Veränderung wird also direkt auf das Pontifikat Alexanders VII. verwiesen. In diesem sollten also *Gerechtigkeit* und *Überfluss* herrschen.

Diese Aussage hatte der Papst bereits auf einer zum Pontifikatsbeginn 1655 von Gaspare Morone geschnittenen Medaille⁷²⁵ darstellen lassen (Abb. 343), nämlich in Form der sich umarmenden Personifikationen von Gerechtigkeit und Frieden mit der Umschrift „IUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT“. Wiederum unterstreicht hier

⁷²⁵ Zur Medaille Toderi/Vannel 1990, S. 126-128.

also ein Psalmzitat⁷²⁶ diese für die Herrschaft Alexanders VII. programmatisch zu verstehende Aussage.

Gleichzeitig drückt die Verbindung von Papstporträt und Psalmzitat auch die Identifikation Alexanders mit König Salomo aus, ebenso wie es das Fresko mit dem *Salomonischen Urteil* in der Galerie vor Augen stellt. Diese typologische Verbindung des Papstes mit dem alttestamentlichen *exemplum virtutis* ist nochmals in der zentralen Inschrift der Portikus aufgegriffen, die wiederum aus Psalm 72 entnommen ist: „SUSCIPIANT MONTES PACEM POPULO ET COLLES IUSTITIAM.“⁷²⁷ Diese Worte greifen nicht nur die Heraldik der Chigi auf, wodurch sie direkt auf Alexander VII. anspielen⁷²⁸, sondern sie identifizieren nochmals den Papst mit Salomo und verweisen so auf dessen Befähigung zum gerechten Urteil und einer sich darauf gründenden friedensreichen Herrschaft.⁷²⁹ Dabei drückt dieses Zitat auch klar aus, dass der Friede und die Gerechtigkeit, die von den Bergen und Hügel zum Wohle des Volkes angenommen werden, von Gott kommen. Wenn aber die *montes* für Alexander VII. und die *colles* für Rom stehen, ist es der Friede Christi der durch den Papst nach Rom und damit *pars pro toto* in die gesamte christliche Welt gebracht wird.

Daher ist zu fragen, ob mit dieser Ikonographie tatsächlich eine *pax romana* nach antik römischem Vorbild gemeint ist, wie für die inhaltliche Deutung des Kirchenbauprojekts vorgeschlagen wurde.⁷³⁰ Vor oben umrissenem Hintergrund geht es in der Neugestaltung von S. Maria della Pace aber offensichtlich vielmehr um das Postulat einer *pax religionis*, also des Friedens Christi, der nach dem Vorbild Salomos durch den Papst in einer Art Regierungsauftrag für sein Pontifikat verwirklicht werden sollte.

Dabei wird die Salomo-Papst-Typologie nicht nur durch die Inschriften, sondern auch durch Rückgriffe auf die päpstliche Kunstgeschichte deutlich. In der von Sixtus IV. erbauten und nach ihm benannten Kapelle stellt Peruginos Fresko mit der *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 298) einen wichtigen inhaltlichen wie auch familiären Bezugspunkt zur von Alexander VII. entwickelten Ikonographie dar: Den Hintergrund der Schlüsselübergabe in der Sixtina bildet dabei ein oktogonaler Zentralbau, der von zwei

⁷²⁶ Ps 85, 11 Es begegnen einander Huld und Treue; Gerechtigkeit und Friede küssen sich.

⁷²⁷ Etwa „Die Berge nehmen den Frieden an für das Volk, und die Hügel die Gerechtigkeit.“

⁷²⁸ Vgl. Ost 1971, S. 278.

⁷²⁹ Auch ein für das Oktogon der Kirche bestimmtes Projekt von Carlo Fontana (Abb. 344) unterstreicht durch die geplante Einfügung der gedrehten Säulen in diesem Baukörper die Verbindung von Alexander VII. zu Salomo (BAV, Chig. P.VII.9, fol. 69v/70r); siehe dazu Blunt/Merz 2008, S. 176, Fn. 62 (Datierung 1656) u. Ost 1971, S. 253 (Datierung frühestens 1658).

⁷³⁰ Vgl. Ost 1971, S. 271-279.

Triumphbögen flankiert wird. Auf dem linken steht „IMENSU SALAMO TEMPLUM TU HOC QUARTE SACRASTI“, auf dem rechten „SIXTE OPIBUS DISPAR RELIGIONE PRIOR“.⁷³¹ Beide Inschriften sind ein selbstreferenzielles Zeugnis Sixtus' IV. auf die Errichtung der *Cappella Sistina*, die folglich als Tempel Salomos interpretiert werden kann.⁷³² Im Gegensatz zu anderweitigen Annahmen, können sich die genannten Inschriften nicht auf den im Bild dargestellten Zentralbau beziehen, der dadurch zum Salomonischen Tempel würde, fand doch das Ereignis der Schlüsselübergabe nach Mt 16, 13-20 gar nicht in Jerusalem, sondern in Caesarea Philippi statt.⁷³³ Die Verbindung eines oktogonalen Zentralbaus mit dem Salomonischen Tempel erscheint zwar denkbar, ist aber innerhalb des Zeitkontextes keinesfalls immer anzunehmen⁷³⁴ und trifft gerade bei diesem Beispiel nicht zu. In dieser Darstellung ist vielmehr ein idealer Tempelbau gemeint, der als Sinnbild für die Kirche zu verstehen ist.⁷³⁵ Diese Interpretation gibt überdies auch die bildräumliche Anordnung des Baus an: Achsial hinter die Schlüsselübergabe gesetzt, erscheint er (und damit im genannten Sinne *die Kirche*) auf Petrus gebaut.⁷³⁶

Dieser Typologie des idealen Tempels als Abbild der Kirche Christi in Peruginos Fresko entspricht nun auch das Kernelement der architektonischen Gestaltung von S. Maria della Pace, der oktogonale Zentralbau Sixtus' IV.⁷³⁷ Durch die Inschriften auf dem Hauptportal, aber auch die Tür, die von der Straße rechts neben der Kirche in das Oktagon führt, wird dieser Baukörper als *templum pacis* bezeichnet.⁷³⁸ Bei der Errichtung des Gebäudes, etwa zeitgleich mit oder kurz nach der Fertigstellung des Freskos in der Sixtina, dürfte diese bauliche Referenz nicht ohne inhaltliche Bedeutung geblieben sein.

⁷³¹ Plausibel erscheint wegen der Trennung beider Verse sowie der Umklammerung des Wortes SALAMO durch IMMENSU und TEMPLUM, dass dieses im Genitiv steht (also zu SALAMON[IS] ergänzt werden müsste). Die Übersetzung heißt dann: „Du, Vierter, hast diesen unermesslichen Tempel Salomos geweiht / In Werken, Sixtus, (bist du diesem) ungleich, in der Religion (aber) überlegen.“

⁷³² Vgl. Cappelletti/Benedetti 2016, S. 14; so auch schon Niebaum 2011, S. 100.

⁷³³ Vgl. auch Niebaum 2011, S. 100.

⁷³⁴ Vgl. Niebaum 2011, S. 98; ebenso Niebaum 2016, S. 237: „Das hier gesagte zeigt mit aller Deutlichkeit, daß das Bild des Salomonischen Tempels ein überaus widersprüchliches und facettenreiches war – zu widersprüchlich und facettenreich, als daß ein runder oder oktogonaler Zentralbau der Renaissance eo ipso die entsprechende Assoziation hätte wachrufen können.“

⁷³⁵ Calvesi 1997, S. 43, spricht von einer „figura ideale della Chiesa trionfante.“

⁷³⁶ Entsprechend dem *Petruswort* in Mt 16, 18.

⁷³⁷ Zur Baugeschichte vor den Eingriffen Alexanders VII. siehe Ost 1971, S. 281-285.

⁷³⁸ Über dem Hauptportal: „TEMPLUM PACIS VIRGINI DICATUM PER SIXTUM PAPAM IV“; über dem Portal zur Via della Pace verkürzt: „TEMPLUM PACIS VIRGINI DICATUM“.

Der ideale Kirchenbau als Sinnbild der Kirche an sich wird hier zum Tempel des Friedens gemacht, die Kirche Christi damit zur Friedensstifterin stilisiert.

Es ist bereits auf die besondere theologische Bedeutung der *Virgo Pacis* für das Pontifikat Alexander VII. vor dem Hintergrund aktueller kirchen- und gesamthistorischer Ereignisse, etwa dem Pyrenäenfrieden zwischen Frankreich und Spanien von 1659 hingewiesen worden.⁷³⁹ Bereits Sixtus IV. hatte die Umbenennung der Kirche von S. Maria della Virtù in S. Maria della Pace und die Transferierung des alten Gnadenbildes aus dem Vorbau der Kirche in den Innenraum mit der Hilfe der Mutter Gottes beim Friedensschluss nach dem Krieg mit Ferrara 1484 begründet.⁷⁴⁰ Doch wenngleich der Pyrenäenfrieden mit der Fertigstellung des Umbaus im Jahr 1659 zusammenfiel⁷⁴¹, ist der Bedeutungsgehalt des schon früher begonnenen Projekts nicht auf einzelne Ereignisse zu beziehen, sondern drückt vielmehr eine Art Regierungserklärung des Papstes für sein Pontifikat aus: Der Friede Christi soll durch Alexander VII. mit Hilfe der von ihm sehr verehrten Gottesmutter durch die Kirche in die Welt gebracht werden.

Dieser Gedanke verbindet sich inhaltlich-konzeptuell und bildlich aber nicht nur mit dem älteren Oktagon, sondern auch mit dem alexandrinischen Neubau der Marienkirche. Insbesondere der Tempietto von S. Maria della Pace ist im Pontifikat Alexanders VII. immer wieder in diesem Sinne als Friedenstempel aufgegriffen und als Bedeutungsträger eingesetzt worden.⁷⁴²

Ein 1658 entstandener Stich Giuseppe Testanas nach einer Bildfindung von Ciro Ferri und Pietro da Cortona⁷⁴³ (Abb. 345) illustriert das theologische Konzept der Neugestaltung von S. Maria della Pace: Auf der linken Seite thront auf einer Wolke die mit der Tiara bekrönte Personifikation der *Ecclesia*. Ihr rechter Arm ruht auf einem Modell der Portikus und des Kirchenschiffes von S. Maria della Pace, also dem *templum pacis*. Mit ihrer Linken weist sie ein ovales Medaillon mit dem Bildnis Alexanders VII. vor. Hinter ihr sitzt die Personifikation der *Religio* mit dem Kreuz. Rechts unten ist ein siebenköpfiger Drache ins Bild gesetzt, sechs seiner Häupter sind die Augen verbunden. Eine Frauengestalt, die nach Ripa als *Conversione* gedeutet werden kann⁷⁴⁴, hat dem sieb-

⁷³⁹ Vgl. Blunt/Merz 2008, S. 179; ebenso Antinori 2008, S. 85.

⁷⁴⁰ Vgl. Ackermann 1996, S. 372; dieser gibt 1482 als Datum des Friedenschlusses an, meint aber sicher den Frieden von Bagnolo von 1484.

⁷⁴¹ Vgl. Ost 1971, S. 254f., ebenso Blunt/Merz 2008, S. 177.

⁷⁴² Siehe dazu Blunt/Merz 2008, S. 181-183.

⁷⁴³ London, British Museum, Inv. V,9.23 (187 x 241 mm).

⁷⁴⁴ Ripa, *Nuova Iconologia* (1618), S. 589f. (Abb. 346); auf die bei Ripa vorgeschlagene nackte Darstellung wurde hier offenbar verzichtet, um den Zeigegestus zu ermöglichen, der sonst die Brüste

ten Kopf die Augenbinde gelöst. Mit ihrer Rechten weist sie den Drachenkopf, der im Gegensatz zu allen anderen ohne offenes Maul und spitze Zähne dargestellt ist, auf die Allegorie auf der linken Seite hin. Dazwischen ist ein Spruchband mit den Worten ACCEDITE ET ILLUMINAMINI⁷⁴⁵ eingefügt, das von Putten gehalten wird, die auch das Wappen Alexanders VII. tragen. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die gesamte Darstellung die *Konversion* thematisiert.⁷⁴⁶ Dabei drückt sie konkreter noch die Rolle des Papstes in diesem Kontext aus: Fast in die Mitte des Bildfeldes gerückt, bildet das Portrait Alexanders VII. den Angelpunkt zwischen beiden Seiten. Von der Kirche als Schild vorgewiesen wird die Funktion des Papstes in seinem Amt deutlich. Es ist der Auftrag des Papstes für die Kirche und den Glauben zu wirken. Antithetisch stehen daher auch dem Drachen die beiden Personifikationen von Kirche und Glaube gegenüber, die beide ihre Hände auf das Abbild des Friedenstempels gelegt haben. Die hier thematisierte Konversion verweist daher nicht nur auf die Bekehrung zum wahren Glauben, sondern macht die Hinwendung zur Kirche zur Grundvoraussetzung für Frieden, konkret für eine *pax religionis*.⁷⁴⁷

der Figur enthüllt hätte. Nachdrücklich bestätigt wird diese Identifikation durch die Darstellung des siebenköpfigen Drachens rechts neben der Personifikation, wie es auch Ripa vorgibt; Antinori 2008, S. 101 sieht in der Figur eine *Grazia*.

⁷⁴⁵ Vgl. Ps 33, 6.

⁷⁴⁶ Vgl. Blunt/Merz 2008, S. 181, Fn. 80: „[...] an allegory of converting infidels.“; so auch Antinori 2008, S. 101f., der hier die verschiedenen Richtungen des Protestantismus dargestellt sieht.

⁷⁴⁷ Ost 1971, S. 272 hatte den gesamten Stich als Friedensallegorie gelesen, wobei er den Drachen als „blinde Kriegswut“ und die Frauengestalt als „Furor“ bezeichnet hatte.

9 Ikonographie

Im folgenden Kapitel wird die Ikonographie der Galerie unter Berücksichtigung des bereits formulierten theologischen Gehalts der einzelnen Bildfelder zusammenfassend untersucht. Der inhaltlichen Deutung der biblischen Szenen gehen dabei Überlegungen zur Aussage des dekorativen Systems sowie insbesondere der Ignudi voraus, die ebenso wie die Bildfelder als Bedeutungsträger einer Gesamtaussage der Galerie fungieren.

9.1 Zur Ikonographie der Ignudi

Mit der Veränderung der Wandgliederung vom Entwurf in Oxford zur Berliner Lösung entsteht jeweils unter dem längsrechteckigen Bildfeld ein freier Raum. Gleichzeitig schließt sich durch die Einsetzung der Doppelsäule der Raum zwischen den Fenster-rahmungen unterhalb der Bildfelder. Daher hat Cortona die Ignudi aus dem ersten Entwurf in Paaren zusammengefasst und in die freien Nischen eingesetzt. Im Gegensatz zu ihren sitzenden Pendants auf dem Oxforder Entwurf haben diese Figuren keine stützende Funktion mehr. Die Nischen sind optisch durch jeweils zwei Stufen in die Tiefe erweitert. In diesen Raum sind die Ignudi eingestellt, die als lebendige, dreidimensionale Figuren erscheinen.⁷⁴⁸ Es sind dezidiert keine *Atlanten*, *Termini* oder *Telamoni*, die eine tragende Funktion haben, sondern im Gegenteil Figuren, die gerade nicht architektonisch gebunden sind und vollkommen gelöst in den Nischen agieren.

Anhand der Zeichnungen für die Wandgliederung lässt sich zeigen, dass die Figuren nach dem Vorbild von Michelangelos Ignudi in der Sixtinischen Kapelle entwickelt wurden (Abb. 347-349). In der Zeichnung in Oxford (Abb. 73) zeigt sich dieser Bezug deutlich in der Körperhaltung des dargestellten Ignudo sowie in seiner Tätigkeit. Mit seiner Linken greift er nach einem Tuch, das hinter der Säulenstellung hervorkommt. Deutlich wird der Bezug zur Sixtina auch durch die mächtigen Girlanden an den Bildfeldern, die in beiden Fällen aus Eichenblättern zusammengesetzt sind. Anders als in den beiden früheren Entwürfen, werden diese Elemente in der Berliner Zeichnung nun auch in die Nischen eingefügt (Abb. 70-72): Nach den Vorbildern in der Sixtina halten dort die beiden Ignudi jeweils eine Girlande mit fleischigen Eichenblättern.

⁷⁴⁸ Dabei imitieren die gemalten Ignudi keinesfalls Stuckfiguren, wie Jacob 1971, S. 50 noch auf Grundlage der Berliner Zeichnung angenommen hatte. Es wird durch die dargestellten Schatten eindeutig klar, dass vollplastische Figuren gemeint sind.

In der Ausführung sind die Girlanden in den Nischen durch Eichenzweige ersetzt worden, die noch deutlicher auf das Wappen des Papstes verweisen. Offenbar war die starke Überdeckung der Girlanden durch die Ignudi verbesserungsbedürftig. Im Hinblick auf die Verbindung von Ignudi und dem heraldischen Motiv der Eiche sei in diesem Kontext noch auf zwei Bildfelder in der Bogenlaibung der Cappella della Rovere in SS. Trinità dei Monti in Rom (Abb. 350) hingewiesen. Dort ist jeweils zwischen zwei in Rückansicht dargestellten männlichen Ignudi der Wappenbaum der Stifterin Lucrezia della Rovere eingestellt. Dass diese Darstellung einen Einfluss auf die Gestaltung der Ignudi in der Galerie gehabt haben könnte, lässt sich allerdings nur vermuten.

Die in Paaren auftretenden Figuren könnten vielmehr von Lanfrancos prominenter Deckengestaltung in der Loggia der Villa Borghese angeregt sein, wo jeweils zwei Atlanten das Deckenfeld halten (Abb. 351). Wenngleich diese ihre Körperhaltungen eindeutig aus ihrer tragenden Funktion beziehen, ist vor allem die Kombination von Vorder- und Rückansicht bei einigen Figurenpaaren besonders markant. Eine Vorbildwirkung ist auch durch die besondere Betonung der Körperhaftigkeit der Figuren im *chiaroscuro* gegeben. In dieser Hinsicht rezipieren die Ignudi in der Galerie sicher auch die Hermen-Atlanten in Carraccis *Galleria* im Palazzo Farnese (Abb. 352), wenngleich auch hier die tragende und gliedernde Funktion die Figuren in den architektonischen Kontext einbindet. Nachhaltiges Unterscheidungsmerkmal der Ignudi in der Galerie bleibt daher die Herauslösung aus dem architektonischen Zusammenhang.

Es liegt daher auf der Hand, die Ignudi als *Skulpturen* zu bezeichnen, die in der Tradition vieler Galerieräume in seitlichen Nischen aufgestellt wurden. Ihre körperliche Durchbildung sowie ihr antikisierendes Erscheinungsbild scheint diese Vermutung zu bekräftigen. Vergleichbar wären unter diesem Gesichtspunkt die vor den Ädikulen aufgestellten Statuen in der malerischen Dekoration der *Sala dei Chiaroscuro* (Abb. 353) im Apostolischen Palast im Vatikan. Allerdings sind die Figuren dort durch ihre Plinthen eindeutig als Nischenfiguren gekennzeichnet. In Domenico Campagnolas *Sala dei Giganti* (Abb. 354) in Padua von 1540⁷⁴⁹ stehen die Figuren losgelöst von jeder architektonischen Bindung frei agierend sowohl vor Fensterrahmen, die sich in eine Landschaft öffnen, wie auch vor halbrunden Nischen. Allerdings wird auch dieser Vergleich der besonderen Interaktion der Ignudi mit ihrer Umgebung nicht ausreichend gerecht: Diese handeln in der Galerie nämlich nicht nur innerhalb der Nische, sondern stehen auch

⁷⁴⁹ Zur *Sala dei Giganti* siehe Bodon 2009.

mit der gemalten Architektur in Verbindung, wenn sie etwa die Bänder halten, die zu den Blattgirlanden über den Fensterrahmen gehören (Abb. 323). Vielmehr bilden das architektonische Rahmensystem und die Nischenfiguren gerade durch die Aktion der *Ignudi* eine gestalterische Einheit.

Diese Art der Verbindung von Figuren und architektonischer Gliederung hatte Cortona bereits in den Ecklösungen der Decke des *Salone* im Palazzo Barberini ins Bild gesetzt. Allerdings sind die Figuren dort zumindest teilweise noch architektonisch gebunden. Die vollkommen menschlichen Figuren im unteren Bereich der Eckpfeiler hingegen weisen sich nicht nur in ihrer grundsätzlichen Disposition als Vorläufer der *Ignudi* in der Galerie aus, sondern auch motivisch, insbesondere durch ihre erhobenen Arme und die damit verbundenen Körperhaltungen (Abb. 355). Gleichwohl ist die gesteigerte Bewegung und Dramatik der Figuren in der Barberini-Decke im Quirinal deutlich beruhigter.

Die gestalterische Idee der *Ignudi*, deren Entwicklung in den Entwürfen nachvollzogen werden kann, knüpft also ohne Zweifel an die vorhandene bildliche Tradition an. Gleichzeitig entwickelt Cortona aber auf Grundlage insbesondere der räumlichen Gegebenheiten in der Galerie eine neuartige Lösung stehender, aber nicht architektonisch gebundener Figuren im *chiaroscuro*, die auch als inhaltliche Bedeutungsträger fungieren.

DER BEDEUTUNGSGEHALT DER IGNUDI

Es stellt sich die Frage, welche Rolle die *Ignudi* im Zusammenhang der gemalten Architektur übernehmen und welche Bedeutung ihnen im Gesamtkonzept der Galerie zukommt. Ein Schlüssel zur Antwort dürften die Altäre sein, die jeweils zwischen die beiden Figuren eingestellt sind. Diesen muss schon deswegen eine besondere Bedeutung zukommen, weil sie in keiner der frühen Planungen vorhanden, aber im Berliner Entwurf und der ausgeführten Galerie so prominent ins Bild gesetzt worden sind. Es handelt sich dabei dezidiert um verschiedene Varianten antiker Opferaltäre, wie sie sowohl in Cortonas eigenen Werken im Zusammenhang mit antiken Historien vorkommen⁷⁵⁰, aber etwa auch in Du Chouls Traktat über die Religion der Antike exemplarisch abgebildet sind (Abb. 294). Dabei scheinen die Figuren und die Altäre in keiner direkten Abhängigkeit voneinander zu stehen, eine Opferhandlung – etwa durch das Hineinwer-

⁷⁵⁰ Rom, S. Bibiana, Bibiana verweigert den Götzendienst (Abb. 356); Castelfusano, Villa Chigi, Galerie, Opfer an Pomona (Abb. 357); Nancy, Musée des Beaux-Arts, Augustus und die Sibylle (Abb. 358).

fen der Eichenzweige in das Feuer – ist in keiner der Nischen explizit dargestellt. Vielmehr scheint sich ein Großteil der Ignudi lediglich mit den Bändern der Girlanden sowie den Eichenzweigen zu beschäftigen. Diesen Eindruck bestätigt auch die Berliner Zeichnung, in der der Altar durch die ihm vorgelagerte Girlande sogar räumlich von den Ignudi abgetrennt wird. Dennoch muss dem in jeder Nische präsenten Verweis auf das antike Opfer eine besondere Bedeutung zukommen, woran auch die bei den Ignudi unter Caninis Fresko abgebildeten Opfergeräte keinen Zweifel lassen. Für die Deutung dieser Elemente ist wiederum Du Chouls Traktat aufschlussreich: Dort erscheint auf Münzen die Kombination der dargestellten Opferinstrumente mit der Umschrift PIETAS AUG[USTI](Abb. 270).⁷⁵¹

Dass die Nischendarstellungen also auf die als tugendhaft angesehene antike *Pietas* anspielen, bestärken auch die einzigen durch ihre Attribute identifizierbaren Nischenfiguren, die sich ebenfalls unter Caninis Bildfeld finden. Der rechte Ignudo ist durch das Löwenfell und die Keule eindeutig als Herakles zu verstehen (Abb. 266). Sein Gegenüber trägt (im Gegensatz zu allen anderen Ignudi) einen Pileus, in dessen Mitte auf der Stirn ein achtzackiger Stern sitzt. Mit seiner Rechten hat er einen Eichenkranz erhoben. Diese Attribute identifizieren den Ignudo als Dioskuren, wie etwa nicht nur im Vergleich mit den kolossalen Standbildern auf dem Kapitol (Abb. 359), sondern auch durch eine Darstellung aus Caninis eigener *Iconografia*⁷⁵² (Abb. 360) deutlich wird. Dem Stich nach antikem Vorbild ist eine Beschreibung beigegeben, die die Ikonographie des Brüderpaares erläutert: „Coronati do oleastro, il capello Laconico, con stelle sopra le fronte [...]“.⁷⁵³ Bei dem Dioskur-Ignudo der Galerie ist allerdings der Olivenkranz durch das heraldische Element der Chigi ersetzt worden, der Stern verweist natürlich ebenfalls auf das Chigi-Wappen. In der Zusammenstellung mit Herakles ist zu vermuten, dass hier Pollux dargestellt sein soll, der als Sohn des Zeus und der Leda, im Gegensatz zu seinem Bruder Castor, ebenfalls ein Halbgott war.

Da es sich bei den beiden von Canini ins Bild gesetzten Ignudi um die beiden einzigen (noch) identifizierbaren Figuren handelt, müssen sie als Grundlage der Interpretation der Nischenfiguren herangezogen werden. Zweifellos lässt die starke Verschränkung

⁷⁵¹ Vgl. Du Choul, Discours, S. 306: Silbermünzen des Antoninus Pius und des Marc Aurel; dazu heißt es im Text (S. 305): „Et en cela les Anciens ausseuroyent que la pieté estoit honorée, d'avoit temples, & faisons sacrifices aux Dieux.“

⁷⁵² Giovanni Angelo Canini, *Iconografia. Cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità; cavati da frammenti de marmi antichi* [...], Rom 1669, S. 127.

⁷⁵³ Canini, *Iconografia*, S. 127.

der Ignudi mit der Chigi-Heraldik lediglich eine positive Lesart dieser Figuren zu. Es erscheint doch kaum denkbar, dass die so eindeutig kodierten und prominent ins Bild gesetzten Figuren als Beispiele für eine negativ konnotierten Antike oder als Gegenbilder einer heidnischen zu einer christlichen Antike gelesen werden können, etwa in der Gegenüberstellung der oben dargestellten biblischen Historien mit dem unteren Register. Im Gegenteil: Mit den Ignudi unter Caninis Fresko sind vielmehr Halbgötter beziehungsweise Heroen ins Bild gesetzt, die als antike *exempla virtutis* gedeutet werden könnten.

Die Verbindung von Herakles mit Christus ist ein seit der Spätantike bekannter Topos. Eine Parallelisierung beider Personen ist an verschiedenen Punkten möglich: „[B]eide vollbringen in den Augen der Nachwelt verehrungswürdige, außergewöhnliche Taten und Wunder, beide sterben einen grausamen Tod und beide fahren in den Himmel auf, in das Reich der ihrer göttlichen Väter.“⁷⁵⁴ Insbesondere in der „Lehrgeschichte von Herakles am Scheideweg, der zurückgezogen in der Einsamkeit nach dem rechten Lebensweg sucht, erfüllt der Held die Funktion eines allegorischen Vorbilds.“⁷⁵⁵ Dies führt besonders prägnant der Märtyrer Justin aus, der dieser Episode aus dem Mythos einen Abschnitt in seiner zweiten Apologie widmet. Entsprechend der Entscheidung des antiken Helden für die Tugend und gegen das Laster summiert der Kirchenvater für das Leben eines Christen: „So sind wir denn überzeugt, daß ein jeder, der das flieht, was nur dem Scheine nach schön ist, dem aber nachgeht, was für mühsam und töricht gilt, die Glückseligkeit erlangen werde.“⁷⁵⁶ Daher, so schreibt er im Hinblick auf die Todesverachtung als Tugend der frühen Christen,

„muß sich jeder Vernünftige an den Christen, an den Wettkämpfern und an den Helden, die solche Taten vollbracht haben, wie sie die Dichter von den vermeintlichen Göttern erzählen, überzeugen, wenn er daraus, daß wir sogar den sonst so gefürchteten Tod verachten, einen Schluß zieht.“⁷⁵⁷

Wenngleich die Schriften Justins und damit der Verweis auf Herakles auch im 17. Jahrhundert einen hohen Bekanntheitsgrad hatten, wird auch im direkten Umfeld Alexanders VII. Herakles nicht nur als *exemplum virtutis* angeführt, sondern sogar auf den

⁷⁵⁴ Zilling 2011, S. 153; zur ausführlichen Geschichte der Gegenüberstellung von Herakles und Christus vor allem bei spätantiken paganen sowie christlichen Autoren siehe Zilling 2011, S. 119-224.

⁷⁵⁵ Zilling 2011, S. 199.

⁷⁵⁶ BdK, Justin der Märtyrer, Zweite Apologie (<https://www.unifr.ch/bkv/kapitel78-10.htm>), zul. aufgerufen am 14. Feb. 2018.

⁷⁵⁷ BdK, Justin der Märtyrer, Zweite Apologie (<https://www.unifr.ch/bkv/kapitel78-10.htm>), zul. aufgerufen am 14. Feb. 2018.

Papst selbst bezogen. Beredtes Zeugnis für diese Identifizierung des Pontifex mit dem antiken Heros bietet der von den Mitgliedern der Sieneser *Accademia degli Intronati* ihrem Landsmann nach seiner Wahl zum Papst gewidmete Gedichtband.⁷⁵⁸ In einer Folge von Elogen und Sonetten wird dort der neue Papst gefeiert und immer wieder mit Herakles verglichen: „Di rovere immortal stelo fecono, Grande Alessandro, in te virtù s’asside. Tu con doppio stupor, più degno Alcide⁷⁵⁹ della Terra, e del Ciel sottentri al pondo.“⁷⁶⁰

Dieses Bild des Herakles-Alexander ist aber nicht nur in Texten präsent, sondern etwa auch in einem Frontispiz Bernardino Meis von 1656⁷⁶¹ (Abb. 361) verbildlicht, in dem beispielhaft Herakles’ Gewinn der Äpfel der Hesperiden oder präziser seine Überlistung des Giganten Atlas thematisiert und auf den neuen Chigi-Papst bezogen wird; ein Motiv, dass sich auch in den Sonetten der *Accademia degli Intronati* findet.⁷⁶² Etwas später, aber nicht weniger deutlich wird dieser Topos nochmals in einer Druckgraphik mit Bezug auf Alexander VII. thematisiert (Abb. 362), in der Herakles vor dem Tor zum Garten der Hesperiden dargestellt ist, dass mit dem Namen Alexanders VII. sowie seinem Wappen überschrieben ist.⁷⁶³

Es stellt sich die Frage, ob auch eine entsprechende christliche Leseweise und ein Bezug auf den regierenden Pontifex das Auftreten des Pollux in der Galerie erklären kann. Die einzige, zugleich aber auch prominenteste Verbindung zwischen den Dioskuren und der christlichen Überlieferung findet sich in der Apostelgeschichte, nämlich im Kontext der Reise des Apostels Paulus nach Rom. Dieser sei mit seinem Schiff *unter dem Zeichnen der Dioskuren* in Italien angelandet.⁷⁶⁴ Dadurch, dass „Kastor und Polydeukes [...] als eponyme Geleitgottheiten des Schiffes galten“⁷⁶⁵, „verkörpern [die Dioskuren] die epochale Transformation, in der das Mittelmeer zum *mare nostrum* der Ekklesia wird.“⁷⁶⁶ Das Evangelium wird also durch Paulus von Jerusalem unter dem Geleit der Dioskuren an seinen neuen Bestimmungsort nach Rom gebracht. Deutlich wird hier

⁷⁵⁸ *L’Accademia Intronata Festante per l’esaltatione d’Alessandro VII. al Sommo Pontificato*, Siena 1655.

⁷⁵⁹ Alcide=Alkide, Name des Herakles, der auf seinen Großvater Alkaios verweist.

⁷⁶⁰ *L’Accademia Intronata Festante per l’esaltatione d’Alessandro VII. al Sommo Pontificato*, Siena 1655, S. 103.

⁷⁶¹ Herakles und Atlas, 1656, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Inv. Ms. F2L.3, c. 96r b.

⁷⁶² *L’Accademia Intronata Festante per l’esaltatione d’Alessandro VII. al Sommo Pontificato*, Siena 1655, S. 45.

⁷⁶³ François Spierre nach Antonio Gherardi, Herakles im Garten der Hesperiden, 1665, Siena, Collezione Chigi Saracini Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Inv.1848.

⁷⁶⁴ Apg 28, 11 Nach drei Monaten aber fuhren wir ab in einem alexandrinischen Schiff mit dem Zeichen der Dioskuren, das auf der Insel überwintert hatte.

⁷⁶⁵ Backhaus 2015, S. 173.

⁷⁶⁶ Backhaus 2015, S. 178.

also die Nutzbarmachung einer antiken (Bild-)Formel für die Ausbreitung des Christentums sichtbar.⁷⁶⁷

Diese Gedanken zu Castor und Pollux finden sich auch in Predigttexten des 17. Jahrhunderts, etwa bei dem Palermitaner Filippo Setaioli.⁷⁶⁸ Bei ihm wird das antike Bruderpaar ebenso als Sinnbild der Orientierung genannt und mit den Eltern Christi in Verbindung gebracht.⁷⁶⁹ Diese seien, wie es die Dioskuren für Paulus waren, sozusagen Retter vor religiösem Schiffbruch. An anderer Stelle nennt Setaioli die Dioskuren gar „figura alla gran Nave di Piero“⁷⁷⁰, bezeichnet sie also als Schutzgottheiten des *Kirchenschiffs*.

Ferner wurde das Sternbild der Dioskuren mit der Geburt Christi zusammengebracht: „[Q]uanti egli nasce: o perche, a camparla dà pericoli, le fiammelle di Castore, e di Polluce sù la nostra Nave si fermano: o perche Dio gli accese, come a Navilio celeste, fanali di Paradiso.“⁷⁷¹ In gleichem Sinn werden die Heroen als Schutzsymbol auch im Begleittext zu einer Münze des Maxentius in Hulsius *Imperatorum romanorum series* aufgerufen, die auf dem Revers die beiden Dioskuren mit der Umschrift AETERNITAS AUGUSTI NOSTRI zeigt (Abb. 363).⁷⁷² In verschiedenen Kontexten werden die beiden antiken Brüder also als Bezugspunkt für göttlichen Schutz aufgerufen, gerade so wie es auch ihre Funktion als Abzeichen auf dem Schiff des Paulus war. Insofern ist aus der biblischen Schilderung wie auch den zeitgenössischen Quellen insgesamt abzuleiten, dass „[d]er Gott des Paulus die [...] paganen Symbole nicht [zerstört], sondern [...] sie in seinen Dienst [nimmt], in dem sie [...] aufgehoben sind.“⁷⁷³

Weitere Ausdeutungen von Castor und Pollux finden sich in der theologischen Literatur, die eine Vielzahl von Leseweisen offenbart. Unter diesen wird aber die Freundschaft der beiden Halbbrüder besonders oft hervorgehoben. Neben anderen antiken

⁷⁶⁷ Vgl. Backhaus 2015, S. 179: „Innerhalb des paganen Koordinatensystems wird so am Detail der Dioskuren [...] [Paulus'] himmlische Befugnis konnotiert.“; ebd. S. 180: „Die Dioskuren gewinnen so keinen Eigenwert; sie besitzen jene Plausibilisierungsfunktion, die Herakles, Orpheus oder Odysseus für die frühchristliche Christologie zukam. Sie bieten der theologischen Aussage eine kulturelle Anschauungsform.“

⁷⁶⁸ Vgl. Filippo Setaioli, *Orationi e Discorsi del Padre Filippo Setaioli*, Venedig 1678.

⁷⁶⁹ Filippo Setaioli, *Orationi e Discorsi del Padre Filippo Setaioli*, S. 3: „[...] con tali due fiammelle, come di Castore, e di Polluce, non hà egli da temere naufragio.“

⁷⁷⁰ Filippo Setaioli, *Orationi e Discorsi del Padre Filippo Setaioli*, S. 69.

⁷⁷¹ Filippo Setaioli, *Orationi e Discorsi del Padre Filippo Setaioli*, S. 150.

⁷⁷² Vgl. Levinus Hulsius, *Imperatorum romanorum numismatum series à C. Iulio Caesare ad Rudolphum II.; addita est breviter ipsorum vita, aversa pars nummorum, et eorumdem explicatio*, Frankfurt 1603, S. 127: „Illae duae figurae stantes videntur gemini, Castor & Pollux finguntur hi ab ethnicis, inter Deos Apotropaeos, hoc est, malorum depulsores.“

⁷⁷³ Backhaus 2015, S. 181.

Freundespaaren bescheinigt der spanische Prediger Alonso de Villegas auch Castor und Pollux ein typologisches Beispiel der Freundschaft zwischen Christus und Johannes dem Täufer zu sein.⁷⁷⁴ Dies begründet sich nicht in ihrer Freundschaft an sich, sondern in der Bereitschaft des Halbgottes Pollux, seinen Vater Jupiter zu bitten, einen Teil seiner Göttlichkeit für das Leben des sterblichen Bruders zu geben, so wie Christus das Leben von Gott weitergegeben hat: „Sino ab aeterno, impetrò dal Padre di potersi redimere dalla morte con la propria motte: fece per noi la sicurtà: la confermò in tempo: la pagò a suo tempo con la vita.“⁷⁷⁵ Diesen Aspekt berücksichtigt auch die Erläuterung zur schon erwähnten Münze des Maxentius mit der Darstellungen des Dioskurenpaares, die sich in Hulsius' Traktat findet.⁷⁷⁶ Sowohl der Prediger als auch der Numismatiker beziehen sich bei ihrer Beschreibung dieses Freundschaftsbeweises auf Verse aus Vergils Aeneis, die die Übergabe der göttlichen Natur an den Bruder beschreiben: „[...] fratrem Pollux alterna morte redimit [...]“⁷⁷⁷

Wie schon für Herakles, existieren also auch für Pollux eine Vielzahl christlicher Ausdeutungen, die im Sinne antiker Tugendhaftigkeit verstanden werden können. *Pars pro toto* von den beiden Ignudi unter Caninis Bildfeld ausgehend, scheinen mit den Darstellungen im unteren Register antike *exempla* aufgerufen zu werden, die durchweg positiv besetzt sind. Damit kommen diese Darstellungen der Notwendigkeit nach, auch die heidnische Antike in den göttlichen Heilsplan einbinden zu müssen. Ferner ist die Darstellung der antiken Opferpraxis eng mit der Vorstellung einer tugendhaften und insofern vorbildlichen antiken *Pietas* verbunden, die daher einen so großen Raum in den Darstellungen des unteren Registers einnimmt. In dieser Hinsicht parallelisieren die Heroen der Antike damit gewissermaßen die oben dargestellten Helden und Glaubenszeugen der christlichen Heilsgeschichte.

⁷⁷⁴ Vgl. Alonso de Villegas, *Il vittorioso trionfo di Giesù Christo, Dio et Signor Nostro, esposto con cento discorsi sopra l'evangeli & diviso in due volumi*, Bd. 1, Venedig 1610, S. 81: Kap. Amicitia di S. G. Battista con Christo sopra lutte le altre amicitie del mondo.

⁷⁷⁵ Giovanni Pontoli, *Cristo adolorato overo sermoni della passione di N.S. Giesu Christo*, Venedig 1612, S. 141; offenbar vertauscht der Autor in seinem Text zum Teil Castor und Pollux.

⁷⁷⁶ Vgl. Levinus Hulsius, *Imperatorum romanorum numismatum series à C. Iulio Caesare ad Rudolphum II.; addita est breviter ipsorum vita, aversa pars nummorum, et eorundem explicatio*, Frankfurt 1603, S. 127 u. 129: „Nam cum castor diem suum obiisset, ferunt Pollucem, (qui immortalis erat) fratris desiderio à Iove petiisse, ut immortalitatem suam cum fratre posset partiri [...]“

⁷⁷⁷ Vgl. Vergil, Aeneis, Buch 6, Vers. 121f.

EXKURS: CANINIS ANTIKENWISSEN

Canini, der durch die erhaltene Zeichnung (Kat. 16) ganz zweifellos als Autor der Darstellung in der Nische unter dem von ihm freskierten Bildfeld identifiziert werden kann, kondensiert das oben nachgezeichnete Antikenwissen in seine Darstellung. Dabei unternimmt er es, die Ignudi mit einem Bedeutungsgehalt aufzuladen, der sowohl die heidnische Antike in die Heilsgeschichte einbindet wie auch auf Alexander VII. verweist. In der starken Präsenz antikisierender Details, die auf konkrete Vorbilder zurückgehen, unterscheidet sich Caninis Darstellung (soweit wegen der Beschädigungen anderer Ignudi bestimmbar) von den übrigen Nischen. Eine genauere Betrachtung dieses Phänomens und seiner Ursachen bei diesem bisher wenig beachteten Künstler erscheint daher lohnenswert.

Das Fehlen vergleichbarer Fälle bei den Ignudi scheint dafür zu sprechen, dass die Idee dieser Darstellung vom Künstler selbst stammt. Eine fundierte Kenntnis antiker Bildwerke dürfte Giovanni Angelo Canini (1617⁷⁷⁸-1666) zusammen mit seinem Bruder Marcantonio schon in der Bildhauerwerkstatt seines Vaters Vincenzo erhalten haben.⁷⁷⁹ Spätestens aber seit seinem Wechsel in die Werkstatt Domenichinos zur Ausbildung als Maler muss Canini sich auch zeichnerisch mit Antiken auseinandergesetzt haben, wie von Passeri berichtet und als herausragende Fähigkeit Caninis betont wird:

„Incominciò a disegnare in un certo modo, che mostrava una superiorità agli altri suoi coetanei, e pareva che potesse aver più nome di Maestro, che di discepolo. In ogni cosa faceva apparire la maraviglia del suo talento, così disegnare statue, bassi rilievi antichi dall'opere degli altri, di paesi, e di propria invenzione, lo che rendeva spavento anche ai più fondati.“⁷⁸⁰

Aufgrund dieser besonderen Begabung des jungen Künstlers verwundert es nicht, dass er 1632 ausgewählt wurde, eine Serie von 110 antiken Statuen zu zeichnen, die für das Schloss Kardinal Richelieus in der Touraine bestimmt waren.⁷⁸¹ Ziel war es, dem französischen Kirchenmann einen Katalog von Bildwerken zu bieten, aus denen er für seine neue Residenz auswählen konnte.⁷⁸² Canini hatte sich, nachdem Domenichino

⁷⁷⁸ Vgl. Negro 1999, S. 328; Merz 2005, S. 20; teilweise ist in der Literatur fälschlicherweise 1609 als Geburtsjahr angegeben.

⁷⁷⁹ Vgl. Passeri, Vite, S. 364.

⁷⁸⁰ Passeri, Vite, S. 364.

⁷⁸¹ Das Album mit 112 Zeichnungen findet sich heute im Louvre (Inv. RF 36716); es wurde zuerst publiziert von Montembault/Schloder 1988; siehe dazu ebenso Gasparro 2003.

⁷⁸² Vgl. Linfert 2000, S. 183: „Das ›Album Canini‹ ist ein Angebot. Anscheinend hat Richelieu selbst den Ankauf durch die Angabe des vorgesehenen Standorts an den vorgelegten Abbildungen (vielleicht auf der Baustelle) bestätigt.“

1630 nach Neapel übergesiedelt war, Antonio Alberti, gen. Il Barbalonga (1600-1649), angeschlossen, dem er bis zu dessen Abreise nach Messina 1634 verbunden blieb.⁷⁸³ Offenbar hatte sich Canini zu diesem Zeitpunkt schon unabhängig von seinen Lehrern einen Namen als Antikenspezialist gemacht.⁷⁸⁴ Bestens vernetzt war Canini daher auch unter den Antiquaren der Stadt. Seine enge freundschaftliche Beziehung zu Giovanni Pietro Bellori zeigt sich etwa darin, dass Canini einen Karneol mit dem Bild des Demosthenes aus dessen Sammlung in seine *Iconografia* aufnahm (Abb. 364).⁷⁸⁵ Canini besaß selbst auch eine Sammlung antiker Kunstwerke, die insbesondere Medaillen und Münzen enthielt.⁷⁸⁶ Pascoli zufolge soll Canini nach seiner Rückkehr aus Frankreich sogar eine Vitensammlung geschrieben haben, die er bereits vor seiner Abreise aus Rom begonnen haben soll.⁷⁸⁷

Wichtigste Quelle zur Rolle Caninis in der römischen Kunstwelt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die von Richard Symonds aufgezeichneten *Segrete intorno la Pittura*⁷⁸⁸, die der Engländer bei seinem Aufenthalt in Rom 1650/51 von dem mit ihm befreundeten Maler Canini erfahren hatte.⁷⁸⁹ Ferner kann auch ein Tagebuch Symonds⁷⁹⁰ als Quelle herangezogen werden, das seine Unternehmungen in Rom dokumentiert. In diesem tritt Canini als Begleiter und Führer des Engländers auf, der ihm in vielen Fällen Zugang zu wichtigen Kunst- und insbesondere Antikensammlungen verschafft.⁷⁹¹

Ein bedeutendes Ereignis im Hinblick auf seine Beziehungen zu Frankreich war sicher die Reise, die er als Begleitung Kardinal Flavio Chigis 1664 an den französischen

⁷⁸³ Vgl. Passeri, *Vite*, S. 364f.; vgl. auch Merz 2005, S. 20.

⁷⁸⁴ Auch mit Cortona war er in den 1630er Jahren bekannt, vgl. Passeri, *Vite*, S. 365: „[...] ma qualche volta si lasciava vedere da Pietro da Cortona, più per pompa, che per volere effettivamente i suoi precetti.“

⁷⁸⁵ Vgl. Canini, *Iconografia*, S. 85: „[...] quale è tolta da una antica Corniola posseduta dal Signor Gio: Pietro Bellori.“

⁷⁸⁶ Vgl. Pascoli, *Vite*, Bd. 2, S. 116, spricht von einer „[...] incetta delle medaglie, e d'altre cose antiche [...]“. Dies wird bestätigt durch Biagio Diversinos und Felice Cesaretti *Nota delli Musei, Librerie, et ornamenti di Statue e Pitture ne'Palazxi, nelle Case, e ne'Giardini di Roma*, Rom 1664, S. 85: „Gio: Angelo Pittore. Studio d'intagli, medagli e disegni di sua mano, spettanti al suo libro de'ritratti de gli huomini illustri antichi così Greci, come Latini, habita in strada Vittoria.“

⁷⁸⁷ Vgl. Pascoli, *Vite*, Bd. 2, S. 124f.: „Ritornato [...] a Roma, [...] tornò di nuovo [...] a rivedere alcune poche vite di pittori che aveva scritte con intenzione di scriverne altre, e farle stampare.“ Ob diese Viten tatsächlich jemals geschrieben wurden, muss offenbleiben.

⁷⁸⁸ Dazu vor allem Beal 1984.

⁷⁸⁹ Heute London, British Library, Ms. Egerton 1636; eine Transkription bei Beal 1984, S. 214-313.

⁷⁹⁰ London, British Library, Ms. Egerton 1635; dazu siehe Brookes 2007.

⁷⁹¹ Vgl. Brookes 2007, etwa S. 35, 79, 95, 147, 156, 172.

Hof unternahm.⁷⁹² Canini widmet daraufhin seine allerdings erst 1669 nach seinem Tod durch den Bruder Marcantonio herausgegebene Sammlung antiker Bildnisse auf Medaillen, Münzen und Gemmen, die *Iconografia. Cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità; cavati da frammenti de marmi antichi*, König Ludwig XIV. von Frankreich. Diesem hatte er das Projekt bereits bei seinem Aufenthalt in Paris vorstellen können.⁷⁹³

Seine besondere Kenntnis antiker Statuen und ihrer zeichnerischen Darstellung spiegeln auch Caninis Entwürfe für die *chiaroscuro*-Figuren der Galerie wider. Neben dem schon genannten Entwurf für den rechten Ignudo in Düsseldorf (Kat. 16) zeigt auch die Zeichnung in Rom für die Figur neben einem der Ovalfelder (Kat. 17, Abb. 90) wie Canini aus seinem Antikenwissen für die Gestaltung der Figuren schöpfte. Denn es handelt sich bei diesen Zeichnungen nicht um Nachzeichnungen oder Nachahmungen antiker Skulptur, sondern vielmehr um eigenständige Schöpfungen Caninis, der die Figuren *all'antica*, also in antiker Formensprache ins Bild gesetzt hat.

DIE IGNUDI ALS REPRÄSENTANTEN EINES GOLDENEN ZEITALTERS

Die Regierung eines Herrschers als goldenes Zeitalter zu bezeichnen, ist ein Topos der Herrscherpanegyrik, der vor allem seit dem 15. Jahrhundert eine Vielzahl von Ausprägungen erfahren hat.⁷⁹⁴ Dieser ist im römischen Seicento etwa für das Pontifikat Urbans VIII. nachzuweisen und auch als zeitgenössische Leseweise für Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini belegt.⁷⁹⁵ Die Identifizierung der Herrschaft Alexanders VII. mit einem Goldenen Zeitalter entstammt dem direkten Umfeld des Papstes, denn sie wird in Sforza Pallavicinos Lebensbeschreibung aufgerufen.⁷⁹⁶

⁷⁹² Vgl. Pascoli, *Vite*, Bd. 2, S. 367 berichtet, dass Canini deshalb für die Begleitung des Kardinals ausgewählt wurde, weil „il quale avesse abilità di riportare in disegno alcuni de'luoghi più particolari, e principali, che sono fraposti a tutto quel cammino.“

⁷⁹³ Vgl. Passeri, *Vite*, S. 368; offenbar waren zu diesem Zeitpunkt schon einige Druckgraphiken ausgeführt: „[...] presentò al Re quel suo libro di ritratti già intagliati a bulino [...]“. Für seine Arbeit wurde er mit einer goldenen Kette belohnt.

⁷⁹⁴ Dazu vor Kurzem ausführlich Mund 2015 (*Das Goldene Zeitalter. Ein Topos in der Herrscherpanegyrik der Medici und der französischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert*); siehe auch Helas 1999, S. 278, Fn. 11 mit einem kurzen Überblick über die Geschichte dieses Topos'; Herzner 2015, S. 252 bezeichnet es als einen „Gemeinplatz [...], jedes neue Pontifikat als den Beginn eines neuen ‚Goldenen Zeitalters‘ zu feiern.“

⁷⁹⁵ Vgl. Merz 1991, S. 250, mit dem Verweis auf Giovanni Battista Ferraris *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu libri quatuor*, Rom 1646, der dieses Bild explizit aufruft.

⁷⁹⁶ Vgl. Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 3, S. 315: „[...] Papa Alessandro, che restituise l'età dell'oro, sicchè il cibo non costasse nè pecunia, nè factica.“

Dass auch in der Galerie eine solche Deutung des Chigi-Pontifikats impliziert ist, zeigen die Ignudi. Zum einen generieren diese Figuren in ihrer prominent vor Augen gestellten Nacktheit und ihrer körperlichen Gestaltung den Eindruck von *antiquitas*. Zum zweiten wird in den so deutlich inszenierten Eichenzweigen, die als Sinnbild für das *saeculum aureum* an sich gelten können, ein Bezug zu dieser Thematik sichtbar.

Die schon im Zusammenhang des Gideon-Freskos (Kap. 8.15) genannte Formulierung Sforza Pallavicinos, die das goldene Chigi-Zeitalter mit einer überreichen Versorgung an Lebensmitteln verbindet, schießt an einen zentralen in Ovids Metamorphosen entwickelten Topos an.⁷⁹⁷ Alexanders Taten mit der Beschreibung des antiken Autors zu verbinden dürfte nahegelegen haben, steht doch die Eiche in Ovids Beschreibung wie keine andere Pflanze für die Segen des Goldenen Zeitalters: Es sind die Eicheln, die vom Baum des Jupiter herabfallen und es ist die Eiche, aus der der nährende Honig fließt.

Insofern verwundert es nicht, dass die Eiche auch in einer Vielzahl textlicher und bildlicher Quellen aufgerufen wird, die mit dem Chigi-Pontifikat in Zusammenhang stehen. In einer handschriftlichen Sammlung von Gedichten, die Alexander VII. aus Anlass seiner Wahl unter dem Titel *La palma. Ò vero il Justus ut palma florebit*⁷⁹⁸ gewidmet wurden, wird dies ausführlich thematisiert:

„Anzi qual Quercia onusta / De ghiandole non dirò di gemme, d'oro / Ma di pietà, ma di giustizia, e pace / Cibo eterno de l'alme, almo tesoro / Del tuo stemma verace / Con la tua destra augusta in mezo al duolo / farai fiorire il suolo / Si

⁷⁹⁷ Vgl. Ovid, Metamorphosen, I, 102-112:
 „[S]aucia vomeribus per se dabat omnia tellus,
 contentique cibus nullo cogente creatis
 arbuteos fetus montanaque fraga legebant
 cornaque et in duris haerentia mora rubetis
 et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes.
 ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
 mulcebant Zephyri natos sine semine flores.
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
 nec renovatus ager gravidis canebat aristis.
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flavaque de viridi stillabant ilice mella.“
 (zit. n. Ovid, Metamorphosen (2017), S. 44)

⁷⁹⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 2021; Autor dieser Schrift ist ein gewissen Joannes de Sousa. Dass diese Schrift auch tatsächlich in den Besitz des Papstes gelangt war, belegt ihr Aufbewahrungsort. Die Chigi-Heraldik wird ferner in einem Spruchband ausgebreitet, das sich auf einer hinter dem Titelblatt eingebundenen Zeichnung (f. 144r) einer Palme findet: „Stella super ternos ubi fulserit inclyta MONTES / septe nosq[ue] teget Colles altissima QUERCUS / Tunc Patriate Roma Fide solioq[ue] relictis / VIRGO petet Palma Regnoq[ue] excelsior omni.“

ch'ogn'inopia, et ogni guerra ingiusto / il folgorar de' pregi tuoi disperse / Vedransi l'alme in mar di gioia imerse.⁷⁹⁹

Hier wird also die ovidische Frucht der Chigi-Eiche als ewige Speise für die Seelen („cibo eterno de l'alme“) bezeichnet und das Pontifikat Alexanders als goldenes Zeitalter glorifiziert. Offenbar ist in diesem Vergleich aber nicht nur eine generelle Stilisierung enthalten, sondern auch eine konkrete religiöse oder besser gesagt religionspolitische Hoffnung ausgedrückt. Neben der Wahl Alexanders VII. wird auch ausdrücklich „il presagio della Conversione de Gentili, et Heretici e specialmente della Serenissima Christina Reina di Suetia“⁸⁰⁰ hervorgehoben. In demselben Band ist ferner eine kurze Oper unter dem Titel *L'oro nascente* eingebunden, die aus Anlass der Konversion und des Einzugs der Königin Christina von Schweden verfasst wurde.⁸⁰¹ In oben umrissenem Sinne wird dort die Konversion der Königin zum Katholizismus mit dem Anbrechen eines Goldenen Zeitalters gleichgesetzt. Daher ist mit diesem Topos im konkreten Fall offenbar nicht eine unspezifische Charakterisierung des Chigi-Pontifikats als *saeculum aureum* gemeint, sondern vielmehr die Gleichsetzung der Herrschaft Alexanders VII. mit einem *religiösen* Goldenen Zeitalter ausgedrückt.

Bildlich wird diese Vorstellung in einem 1656 entstandenen Stich Bernardino Meis (Abb. 365) umgesetzt, der als Frontispiz für eine Flavio Chigi, dem Neffen des Papstes, gewidmete universitäre Schrift gedacht war.⁸⁰² Dargestellt sind die Personifikationen der *Divina Sapienza* und der *Religione* im Vordergrund.⁸⁰³ Die Göttliche Weisheit spielt hier ohne Zweifel auf den wissenschaftlichen Gehalt der Arbeit an, die das Frontispiz einleiten sollte. Mit ihrer Rechten weist die Personifikation hinter sich auf die Chigi-Eiche. Dahinter erhebt sich der Chigi-Berg, über dessen Gipfel sowie über der Krone des Baumes der achtsackige Stern aus dem Wappen des Papstes schwebt. Aus dem Eichen-

⁷⁹⁹ BAV, Reg. lat. 2021, fol. 148r.

⁸⁰⁰ BAV, Reg. lat. 2021, fol. 145r.

⁸⁰¹ Vgl. Partini 2007, S. 15; vergleichbar ist etwa auch der aus gleichem Anlass geschriebenen Text Carlo Festinis, Professor an der Universität Sapienza, in seiner Schrift *I Trionfi della Magnificenza Pontificia celebrati per lo passaggio nelle città, e luoghi dello Stato Ecclesiastico, E in Roma per lo Ricevimento della Regina di Suetia descritte con tutte l'Attioni seguite alla Santità di N. S. Alessandro VII.*, Rom 1656, S. 53: „e c'altre vote all'ombre della quercia d'oro, che per pur'adesso viene honorata nell'Armi del Sommo Pontefice [...]. Hor dicasi l'aureo seculo, dove le ghiande, non d'ogni quercia si condiscono dalla natura in cibo rusticano, ma fatte d'oro da questa pianta, più c'i pomi dell'Hesperidi pretiose, dal giardino di Santa Chiesa profondon tesori.“

⁸⁰² *Die Religion und die Göttliche Weisheit*, 1656, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Inv. F2I.3, c. 97r a; vgl. Ausst. Kat. Siena 2000, Kat. 227, S. 365f.; die Widmung an den späteren Kardinalnepoten legt der Galero oben rechts nahe; Angelini 1998, S. 134f. bringt den Stich mit der Priesterweihe Flavio Chigis am 3. Juni 1656 in Verbindung.

⁸⁰³ Vgl. Ausst. Kat. Siena 2000, S. 365.

stamm rinnt der Honig, der von einem Putto in Schalen aufgefangen und der Personifikation der Religion gereicht wird. In den Stamm der Eiche sind darüber die Worte „ET DURAE QUERCUS IAM SUDANT ROSCIDA MELLA“ geritzt. Dieser Vers ist der vierten Ekloge Vergils entnommen, allerdings leicht, aber bedeutungsvoll abgeändert.⁸⁰⁴ Während im antiken Originaltext das Futur steht, das die zeitliche Distanz zum verheißenen Goldenen Zeitalter ausdrückt, hat der Autor des Stiches die Gegenwartsform gesetzt, die durch das Adverb „iam“ zusätzlich hervorgehoben wird. Das goldene Zeitalter ist also mit dem Eintritt des Chigi-Pontifikats bereits angebrochen.

Dass es sich dabei ausdrücklich um ein religiöses *saeculum aureum* handelt, gibt die Verwendung des Honigs an. Es ist der aus der Chigi-Eiche rinnende Saft, der die *Religione* nährt. Es sind also die Göttliche Weisheit und die Religion, die dieses Zeitalter prägen und die *Heresia*⁸⁰⁵, die am linken Rand des Blattes dargestellt ist, sprichwörtlich in den Schatten stellen. Diese Thematik ist auch im linken Hintergrund nochmals aufgegriffen. Dort ist Jupiter mit seinem Adler gezeigt, wie er die Giganten von einem hohen Berg niederringt. Entsprechend der ovidischen Schilderung⁸⁰⁶, hatten die Giganten versucht, Felsmassen aufzuschichten, um in das himmlische Reich der Götter zu gelangen. Die Beschriftung des Steins, auf den die *Religione* ihren Fuß setzt, scheint eine Adaption dieser Verse zu sein⁸⁰⁷: „AFFECTARE LICET CONGESTIS MONTIBUS ASTRA.“ Das Aufschichten von Bergen kann es also ermöglichen, zu den Sternen zu gelangen, allerdings – das macht die gerade besprochene Darstellung klar – nicht so, wie es die Giganten versucht haben: Der Weg *ad astra* führt nur über die Chigi-Monti, begleitet und mit Hilfe der *Divina Sapienza* und der *Religione*.

Die Assoziation des antiken Goldenen Zeitalters mit einem *saeculum aureum religiosum* liegt auch deswegen nicht fern, weil der neben Ovid bedeutendste antike Text zu diesem Thema, Vergils vierte Ekloge, eine christliche Ausdeutung erfahren hat. Diese war auch im 17. Jahrhundert bekannt und verbreitet, wie Bartolomeo Zanetti in seiner *Imitatione di Christo* von 1609 darlegt:

⁸⁰⁴ Vergil, *Bucolica*, Vierte Ekloge, Vers 30: „Et durae quercus sudabunt roscida mella.“

⁸⁰⁵ Vgl. Ripa, *Iconologia* (1603), s. v. *Heresia*; eindeutig zu identifizieren an den wehenden Haaren, den nackten Brüsten und der faltigen Haut.

⁸⁰⁶ Ovid, *Metamorphosen*, Verse 151-154:
 „Neve foret terris securior arduus aether,
 adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas
 altaque congestos struxisse ad sidera montis.
 tum pater omnipotens misso perfregit Olympum“

⁸⁰⁷ Dies wird in *Ausst. Kat. Siena 2000*, S. 366 vermutet; tatsächlich ist eine gewisse Ähnlichkeit zu den Worten Ovids nicht zu leugnen, wenngleich hier kein direktes Zitat vorliegt.

„Della profetia d’una di queste cavò Virgilio alcune sentenze, & le pose in verso nelle sue Eloghe, dicendo: Che già era gionto il secolo d’oro significato dalla Sibilla, nel quale haveva da venir’ dal cielo un’huomo nuova, ch’haveva da nascere bambino nel mondo: & haveva da sorgere in terra certa gente santa, & pura, come l’oro, [...]. Et leggendo questi versi molti Gentili savij, conobbero, che questa profetia apparteneva di Christo, & che in lui solo s’era adempita, da onde intesero la verità della legge di Christo, & riceverono la Fede. Di questi furono Secondiano, Veriano, & Marcelliano, i quali mossi dalla lettura di questi versi si convertirono alla Fede, & furono gloriosi Martiri di Christo.“⁸⁰⁸

Das in Vergils Text beschriebene goldene Zeitalter wird hier also mit dem Eintritt Christi in die Welt identifiziert. Gleichzeitig wird mit der Weissagung oder konkreter ihrer Erfüllung auch ein Konversionsgedanke verbunden. Das Lesen der Virgilschen Prophezeiung führte zu einem Bekehrungserlebnis. Daraus ergibt sich auch die Akzeptanz des eigentlich heidnischen Textes, der durch seine Erfüllung eine positive Konnotation erhielt. Insofern wird das in den antiken Texten aufgerufenen Goldenen Zeitalter nicht nur allgemein auf die Regierungszeit Alexanders VII. projiziert, sondern vielmehr dezidiert mit dem Bild religiöser Eintracht verbunden. Diese *pax religionis* soll das goldene Zeitalter der Chigi-Herrschaft bestimmen, ganz so, wie es Meis Stich ins Bild setzt und wie es auch die inhaltliche Dimension der Umgestaltung von S. Maria della Pace und des Freskos der *Anbetung der Hirten* in der Galerie zum Ausdruck bringt.

Mit dem in der *Anbetung* durch die Geburt Christi dargestellten Anbruch einer Friedenszeit⁸⁰⁹ schließt sich auch der Kreis zu Vergils Ekloge, in der die Ankunft des Gottessohnes und der Beginn des Goldenen Zeitalters angekündigt ist. Es besteht kein Zweifel, dass Alexander derjenige war, der diesem Anspruch wieder zur Geltung verhelfen wollte. Dies ist nicht nur in der übergeordneten Idee ausgedrückt, die anhand der textlichen und bildlichen Quellen nachgezeichnet wurde, sondern wird auch in den Ignudi der Galerie sichtbar. Sie rufen durch ihr Erscheinungsbild *all’antica* dieses Zeitalter auf. Ebenso verweisen besonders die Eichenzweige nicht nur auf das Wappen Alexanders VII., sondern als Baum Jupiters⁸¹⁰ sowie als Frucht und Nahrung dieser Epoche auf das Goldene Zeitalter.

Auf die Beziehung der Ignudi zu den gleichnamigen Figuren in der Sixtinischen Decke ist bereits hingewiesen worden. Allerdings scheint sich vor dem gerade skizzierten Hintergrund auch eine inhaltliche Verknüpfung mit dem Projekt Julius II. zu ergeben,

⁸⁰⁸ Bartolomeo Zanetti, *Dell’Imitatione di Christo Nostro Signore, nel quale si raccogliani i beni, ch’habbiamo in Christo Signor Nostro & chi si communicano à quei che l’immitano* [...], Rom 1609, S. 313.

⁸⁰⁹ Siehe Kap. 8.20.

⁸¹⁰ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Vers 106.

nämlich in der Ausdeutung der Ignudi und ihrer Girlanden. Auch dort kann die prominent ins Bild gesetzte Eiche nicht nur als Verweis auf das Wappen des della Rovere-Papstes gelesen werden, sondern ebenso als Zeichen für das Goldenes Zeitalter während seines Pontifikats. Diese Ausdeutung ist zuerst von Vasari vorgebracht worden⁸¹¹ und wird aufgrund ihrer hohen Plausibilität bis heute überwiegend akzeptiert.⁸¹² Zweifellos war Alexander VII. Vasaris Beschreibung und Ausdeutung der Ignudi in der Sixtina bekannt. Die Identifikation der Eiche des della Rovere-Wappens mit dem Goldenen Zeitalter lässt sich auch im 17. Jahrhundert noch finden. In seinem Handbuch zu den *Imprese* schrieb Emanuele Tesauro 1654:

„Così Hippolito Peruzzini, Domestico di Papa Giulio Secondo; per confessarsi obligato alla beneficenza del suo Signore, alzò per Impresa l'Arme nobilissima di quel Pontifice: cioè la *Quercia*: col Motto VMBRAM ATQUE SALUTEM: argutamente alludendo alle *Quercie* del Secolo d'Oro.“⁸¹³

Auch Cortona selbst hatte bei der Ausmalung der *Stanza della Stufa* im Palazzo Pitti in Florenz schon auf diese Symbolik zurückgegriffen. Das 1637 ausgeführte *Goldenes Zeitalter* (Abb. 390), das sich inhaltlich mit der Herrschaft der Medici verbindet, sich vor allem aber auch auf die 1634 geschlossene Ehe von Federico II. de' Medici und Vittoria della Rovere bezieht, folgt dabei den ovidischen Versen und setzt ebenso die Eiche als Baum des Goldenen Zeitalters ins Bild.⁸¹⁴ Die Verbindung der Heraldik beider Familien, die im Grunde schon durch den antiken Text vorgegeben war, „signals the union of the Medici and Rovere houses; the locus of the event proclaims [...] the Return of the Age of Gold, which [...] will commence with the first born of this felicitous union.“⁸¹⁵

Mit der ostentativen Darstellung der den Ignudi beigegebenen Eichenzweigen wird somit nicht nur das Pontifikat Alexanders VII. als goldenes Zeitalter identifiziert, sondern auch nachdrücklich die familiäre Verbindung des Chigi-Papstes zu den della Rovere betont, die mit Julius II. und Sixtus IV. zwei „Familienmitglieder“ in der Reihe der

⁸¹¹ *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, in Vasari, *Vite* (1659), S. 733, zu den Ignudi: „[...] diferenti d'aria e di forma così nel viso come ne' lineamenti, di aver più sveltezza e grossezza nelle membra, come ancora si può conoscere nelle bellissime attitudini che diferente[mente] e' fanno sedendo e girando e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande messe per l'arme e per l'impresa di papa Giulio, denotando che a quel tempo et al governo suo era l'età dell'oro, per non essere allora la Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi.“

⁸¹² Vgl. Herzner 2015, S. 251 mit einem Literaturbericht.

⁸¹³ Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea delle Argutezze Heroiche Vulgarmente Chiamate Imprese et di tutta l'arte simbolica, & lapidaria contenente ogni Genere di Figure & Inscrittioni* [...], Turin 1654, S. 715.

⁸¹⁴ Vgl. Campbell 1977, S. 29-35 u. Ausst. Kat. Florenz 2010, S. 40.

⁸¹⁵ Campbell 1977, S. 35.

Päpste vorweisen konnten. Es dürfte daher kein Zufall sein, dass sich neben dieser konzeptuellen Vergleichbarkeit, wie gezeigt wurde, auch innerbildliche Referenzen zwischen den Fresken der Sixtina und denen der Galerie nachweisen lassen. Offenbar war diese Kapelle als Kulminationspunkt der Kunstförderung der della Rovere-Päpste besonderes Vorbild der von Alexander VII. betriebenen künstlerischen Auftraggeberschaft.

EMBLEME UND IKONOGRAPHISCHE ANSPIELUNG BEI DEN IGNUDI

Neben der grundsätzlichen inhaltlichen Dimension der Ignudi scheinen einzelne Figurenpaare durch ihre Attribute oder Körperhaltungen weitergehend ausgedeutet werden zu können. Unterhalb des Bildfeldes der *Vertreibung aus dem Paradies* sind zwei Ignudi gezeigt (Abb. 250), von denen einer seinen Eichenzweig von oben greift und biegt, der andere einen Eichenzweig hält, den er offenbar gerade zerbrochen hat. Abgesehen von der Chigi-Heraldik, die hier aufgerufen wird, scheint diese Darstellung auch einen emblematischen Charakter zu haben.

Mehrere Quellen des 17. Jahrhunderts verbinden mit der Gegenüberstellung des gebrochenen und gebogenen Astes das von Ovid entlehnte Sprichwort „*Vi frangitur, obsequio flectitur*“.⁸¹⁶ Darstellung und Text könnten dabei als Anleitung für ein *buon governo* interpretiert werden, bei dem durch Nachsichtigkeit und Geschick mehr erreicht werden kann, als durch Gewalt. In diesem Sinne führt auch das 1645 in Neapel erschienene Buch *Il Prelato Religioso* in seinem zweiten Teil unter dem Titel *Come debbe portarsi il Prelato co i sudetti* dieses Zitat an. Eingeleitet mit den Worten „Che nel prelato si riceva grand’arte per reggere e governare“⁸¹⁷ wird das Emblem als Sinnbild für einen guten Umgang mit den Gläubigen und eine gute Regierung der Seelen dargestellt. In diesem Sinne könnte die Verbildlichung des Emblems in den Ignudi auch auf das Pontifikat Alexanders VII. und dessen *buon governo* verweisen. Vor dem Hintergrund des in den Fresken ausgedrückten Wunsches einer Rekatholisierung protestantisch gewordener Gebiete dürfte das Emblem daher auch auf die Nachgiebigkeit und das Entgegenkommen des Papstes in dieser Frage anspielen.

Im Hinblick auf eine mögliche Beziehung dieser Darstellung auf das darüberliegende Fresko der *Vertreibung aus dem Paradies* ist anzumerken, dass das positiv besetzte *Biegen*

⁸¹⁶ „Durch Kraft wird zerbrochen, durch Nachgiebigkeit wird gebeugt“, vgl. Henkel 1996, Sp. 151f.; das Zitat ist angelehnt an Ovid, *Ars amatoria*, 2. Buch, Vers 179: „flectitur obsequio curvatus ab arbore ramus; frangis, si vires experiare tuas.“

⁸¹⁷ Giovanni Santo, *Il Prelato Religioso*, Neapel 1645, S. 127.

rechts, also mehr unter Gottvater und damit dem Paradies und das negativ besetzte *Brechen* links, also mehr unter den vertriebenen Stammeltern vor Augen gestellt ist.

Auch die Darstellung der Eichenzweige unter der *Versöhnung von Jakob und Esau* (Abb. 273) könnte eine weitergehende Bedeutung haben. Dort kreuzen die beiden Ignudi die von ihnen gehaltenen Eichenzweige. Denkbar ist, dass die Äste den griechischen Buchstaben Chi darstellen sollen, der auf den Namen Christi verweisen würde. Eine solche Lesart erscheint auch vor dem Hintergrund der in den Fensterlaibungen erhaltenen Ligaturen des Papstnamens plausibel. Denkbar erscheint aber auch, dass die gekreuzten Zweige auf die gekreuzten Schlüssel Petri anspielen, die in diesem Fall durch die explizite Heraldik direkt auf Alexander VII. als Pontifex Maximus verweisen würden.

9.2 Zusammenschau des ikonographischen Programms

ALEXANDER VII. ALS FRIEDENSSTIFTER

Dass der Frieden die oberste Maxime der Regentschaft Alexanders VII. sein sollte, ist bereits punktuell an verschiedener Stelle gezeigt worden. Mit diesem Schlagwort ist aber gleichzeitig auch eine Grundkonstante des ikonographischen Programms der Galerie benannt, das folglich als Regierungserklärung und Willensbekundung des Papstes zu einer *pax religionis* verstanden werden kann. Ferner ist mit der Analyse des Umbaus von S. Maria della Pace im Zusammenhang *der Anbetung der Hirten* in der Galerie gezeigt worden, dass sich die päpstliche Friedensikonographie auch auf weitere Projekte seiner frühen Kunstförderung erstreckt.

Ein von Bartholomäus Kilian für die an der Universität Wien durch den Aachener Hermann Werner Klöcker verteidigten Thesen gestochenes Thesenblatt aus dem Jahr 1656 zeigt Alexander VII. in dieser Rolle des Friedensstifters (Abb. 366).⁸¹⁸ Die Darstellung nimmt Bezug auf den Anspruch Alexanders VII., die katholischen Monarchen Europas (Kaiser Ferdinand III., Ludwig XIV., die konvertierte Königin von Schweden sowie Philipp IV. von Spanien) unter seiner Führung geistlich wie politisch zu vereinen. Im Nachgang des epochemachenden Friedensschlusses von Münster, bei dem Alexander als Legat des Papstes persönlich anwesend war, ist der Pontifex daher zum himmli-

⁸¹⁸ Vgl. dazu vor allem Appuhn-Radtke 1988, S. 190-193, Nr. 40; jeweils ein Exemplar in Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. II,244,306 und Wien, Albertina, Inv. DI38, 26, 753 x 520mm (gedruckt von zwei Platten).

schen Friedensbringer stilisiert. Ohne die bereits ausführlich dargelegte Deutung⁸¹⁹ umfassend wiederholen zu wollen, werden hier einige im Stich verbildlichte Aussagen angesprochen, die auch für die Kunstförderung des Chigi-Papstes und deren inhaltliche Ausrichtung von grundsätzlicher Bedeutung sind.

Zentral ist in den oberen, also himmlischen Bereich der Darstellung Alexander VII. eingerückt. Von seinen Händen gehen zwei Stränge einer Kette aus, die – durch einen Ring geführt – die vier Monarchen zusammenbinden soll. Dieselbe Kette ist auch um vier gleiche Teile einer (Welt-)Kugel gelegt. Mindestens ebenso deutlich wie der bildliche Ausdruck fasst der im unteren Bereich der Druckgraphik angebrachte Dedikations-text die Aussage des Thesenblattes zusammen. Dort wird Alexander VII. dezidiert als „Vermittler des Friedens in Rom“⁸²⁰ angesprochen. Dabei handelt es sich um einen religiösen Frieden, denn *Pax* und *Religio*, die auf dem Thesenblatt die Kette führen, werden in der Widmungsinschrift als die „reich ermächtigten Legaten“⁸²¹ des Papstes angesprochen.

Dabei drückt die Beischrift auch den Wunsch aus, an diesem im Glauben geeinten Europa nicht nur die ohnehin katholischen Fürsten unter der Führung des Papstes zu beteiligen, sondern auch die protestantischen Herrscher und ihre Reiche einzubinden. Dieser Gedanke ist dezidiert auch mit der Rückgewinnung dieser Gebiete für den katholischen Glauben verbunden: Wiederum ist hier der Einzug Christinas von Schweden als *exemplum* angeführt. So heißt es in der Widmungsinschrift: „Der Norden, der folgen wird, hat ja auch seine Königin Christina als seinen Erstling zu Dir nach Rom vorausgeschickt, so daß Hoffnung besteht, daß die bösen[n] zerstückelten Teile der Welt durch den diamantenen Ring Deiner Liebe in Kürze zu einer Welt zusammengeschlossen werden.“⁸²² Diesen Einigungsgedanken führt auch die in der Widmung hergestellte heraldische Verbindung des Chigi-Wappens mit dem Petrusamt weiter, indem der Sechsberg –

⁸¹⁹ Vgl. Appuhn-Radtke 1988, S. 190-193.

⁸²⁰ Appuhn-Radtke 1988, S. 192, Fn 5; auf dem Stich: „hodie Vniversus Te Orbis Pacis Arbitrum Romae ado-/rat.“

⁸²¹ Appuhn-Radtke 1988, S. 192, Fn 5; auf dem Stich: „[principes] acceptant et audiunt Legatos Tuos Plenipotentiarios/RELIGIONEM, et PACEM[.]“ Die herausgehobene Setzung der beiden Worte unterstreicht dabei deutlich ihre inhaltliche Relevanz und Zusammengehörigkeit für die Gesamtaussage des Titelblattes.

⁸²² Appuhn-Radtke 1988, S. 192, Fn 5; auf dem Stich: „secuturus quin/etiam Reginam suam Aquilo suas ad Te, Romam Primitias CHRISTINAM praemisit: ut spes sit malè discerptas Mundi/Partes, adamantino Amoris Tui Annulo, brevi in unum cogendas Orbem[.]“

und damit Alexander – als Garant für den römischen (katholischen) Glauben und die Vereinigung der Welt unter diesem aufgerufen wird.⁸²³

Insgesamt wird aus dem Beispiel des Thesenpapiers klar, dass an Alexander VII. in seinem Amt „weitere Friedenshoffnungen“⁸²⁴ geknüpft waren. Deutlich wird dabei auch das in den Bau- und Ausstattungsprojekten des Papstes ausgedrückte Postulat formuliert, dass ein dauerhafter Friede in ganz Europa nur durch eine Vereinigung im (katholischen) Glauben möglich sei.

DIE GALERIE IM IKONOGRAPHISCHEN VERGLEICH MIT DER LOGGIA IM VATIKAN

Es ist bereits auf motivische Analogien zwischen einzelnen Bildfeldern in der Galerie und Darstellungen in der Loggia Raffaels im Vatikan aufmerksam gemacht worden. Darüber hinaus scheint es aber zwischen den beiden Ausstattungskomplexen nicht nur punktuelle Referenzen, sondern auch inhaltliche und konzeptuelle Überschneidungen zu geben.

Einen solchen Vergleichspunkt ergeben die Josephs-Darstellung in der Galerie und die Fresken mit Szenen aus dem Leben Josephs im siebten Gewölbe der Loggia Raffaels. Letztere markieren die Mitte des in 13 Joche aufgeteilten Zyklus und damit wie auch Molas Fresko in der Galerie das Zentrum der biblischen Historienszenen. In der Loggia bildet dabei die im Sockelbereich des Jochs angebrachte Darstellung *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen*⁸²⁵ (Abb. 282) den Abschluss und die inhaltliche Zusammenfassung der im Gewölbe darüber angebrachten Fresken. Die Aussage dieser als fingiertes Bronzerelief gestalteten Darstellung ist vor dem Hintergrund der von Joseph ausgehenden Geste der Versöhnung als *exemplum* für die „Milde und Gnade“ der Herrschaft Leos X. de' Medici interpretiert worden.⁸²⁶ Auch in Pietro Santo Bartolis (1635-1700) Radierung ist der Darstellung programmatisch der Ausspruch „Ich bin Joseph, euer Bruder“ beigegeben. Somit ist hier nicht nur eine konzeptuelle Analogie zwischen den beiden päpstlichen Ausstattungsprojekten zu erkennen, sondern auch eine vergleichbare Herrscherpa-

⁸²³ Vgl. Appuhn-Radtke 1988, S. 192, Fn 5: „[damit, Verf.] in der Gemeinschaft des Felsens, jenes sechsfachen, der zu Deinem Stammbaum gehört, bzw. des römischen unschlagbaren Glaubens, nicht mehr Teile, sondern eine Welt durch einen Glauben und eine Liebe verbunden werden.“; im Stich: „[...] in Solidita-/te Petrae, Sextulplicis illius, quae Tui Stemmatis est, sive Romanae, inexpugnabilisq(ue) Fidei; non iam Partes, sed unu(m)/orbem, una fide, unoq(ue) amore collocandas.“

⁸²⁴ Vgl. Appuhn-Radtke 1988, S. 192.

⁸²⁵ Die Darstellung ist heute stark beschädigt, aber durch die Radierung Pietro Santo Bartolis überliefert (85 x 230 mm, etwa London, British Museum, Inv. 1856,0112.329), vgl. Abb. 282.

⁸²⁶ Vgl. Allekotte 2011, S. 210.

negyrik, betonen beide Darstellungen doch im Zuge der Identifikation des jeweiligen Papstes mit der alttestamentlichen Figur „Joseph als Inbegriff eines tugendhaften und weisen Herrschers, der sich vor allem durch Keuschheit, Frömmigkeit, politische Weisheit und Milde auszeichnet.“⁸²⁷

Für die Loggien ist ferner betont worden, dass die Ausstattung eines Profanbaus mit einem biblischen Bilderzyklus dieses Umfangs einen Sonderfall darstellt.⁸²⁸ Dabei entfallen zwölf von 13 Jochen mit jeweils vier Bildfeldern auf das Alte und nur ein Joch auf das Neue Testament. In dieser Schwerpunktsetzung bildet die Loggia einen Präzedenzfall auch für die Darstellung der biblischen Historien im ebenfalls profanen Galerieraum. Für den Vatikan kann die Auswahl des Bildprogramms plausibel damit begründet werden, dass „[i]m funktionalen und räumlichen Zusammenhang des päpstlichen Appartements [...] selbst in der Loggia, die sich durch ihren heiteren Grotteskenschmuck und die ausgestellten Antiken zunächst als ein Ort der Muße und des *diletto* zu erkennen gibt, die Würde des Pontifex nicht aus dem Blick geraten [darf.]“⁸²⁹ Diese Feststellung kann ohne Abstriche auch für die Galerie und ihre Ausstattung gelten.

Vorbild für diese Schwerpunktsetzung der Szenen sowohl in der Loggia wie auch in der Galerie waren möglicherweise die frühchristlichen Bildprogramme von Alt-Sankt-Peter, San Lorenzo fuori le Mura oder Santa Maria Maggiore, die zumindest im Fall der Loggia auch nachweislich ikonographische Anregungen für die Darstellungen lieferten.⁸³⁰ Bei den Szenen in der Galerie Alexanders VII. handelt es sich jedoch nicht nur um eine Darstellung der christlichen Heilsgeschichte. Vielmehr enthalten die Fresken auch eine inhaltliche Aussage, die im Hinblick auf die zeitgenössische kirchenpolitische Situation als Regierungsprogramm des Papstes gelesen werden kann. Ferner ist anzunehmen, dass die in den Bildfeldern getroffenen Aussagen nach dem Ende der Regentschaft Alexanders VII. im Sinne von *res gestae* weiterhin lesbar bleiben sollten.

Des Weiteren können die Darstellungen nicht nur auf den Chigi-Papst bezogen werden, sondern allgemeiner auch auf das Papstamt an sich: So stehen die innerbildlichen Verweise auf Alexander VII., wie sie etwa im Josephs-Fresko deutlich werden, auch *pars pro toto* für den Papst und seine Funktion als römischer Pontifex. Auch in dieser Hin-

⁸²⁷ Allekotte 2011, S. 210.

⁸²⁸ Vgl. Allekotte 2011, S. 212: „Alttestamentliche Programme mit einem so dezidiert heilgeschichtlichen und kirchenpolitischen Aussagegehalt wie in der Vatikanischen Loggia waren jedoch bis dahin in der Monumentalmalerei nur in Sakralbauten zur Anwendung gekommen.“

⁸²⁹ Allekotte 2011, S. 213.

⁸³⁰ Vgl. Allekotte 2011, S. 212.

sicht schließt die Galerie an das Ausstattungsprogramm der Loggia im Vatikan an, die auf analoge Weise mit typologischen Verweisen innerhalb der Heilsgeschichte arbeitet:

„Als eine weitere Sinnebene impliziert die Darstellung der Heilsgeschichte eine Geschichte der Kircheninstitution und somit des Papsttums. Seit dem frühen Christentum werden die alttestamentlichen Patriarchen, Propheten und Könige nicht nur als Wegbereiter des Messias, sondern auch als Wegbereiter der Kirche gedeutet. Im christlichen Verständnis endet die Heilsgeschichte nicht mit der Auferstehung Jesu; vielmehr wirkt sie bis in die Gegenwart fort, wobei der Auftrag zur Erfüllung des Heilsplanes nach dem Willen Gottes an die Kirche und ihr Oberhaupt, den Papst, übergegangen ist.“⁸³¹

Aus dem ikonographischen Programm der Galerie, verbunden mit weiteren zeitgenössischen Quellen, kann also abgeleitet werden, dass sich Alexander VII. als Vermittler der religiösen Einheit und damit des dauerhaften Friedens in Europa sah. Dieses Ziel seiner päpstlichen Herrschaft kommt daher auch in seinen künstlerischen Projekten zum Ausdruck. Dabei sind die in der Galerie dargestellten weltlichen und geistlichen Führungspersönlichkeiten des alten Bundes *typoi* des Papstes, Legitimation seines Amtes und damit auch des von Alexander VII. mit der Institution verbundenen Anspruchs. Diese Zusammengehörigkeit von biblischer Tradition, Person und Amt bedingt gleichzeitig aber auch die relative Offenheit des ikonographischen Verweissystems in der Galerie: So ist beispielsweise Joseph, der sich mit seinen Brüdern versöhnt, ein Typus Christi, durch die heraldische Kodierung auch Sinnbild für Alexander VII. und ebenso in überzeitlicher Dimension eine Identifikationsfigur für das Papsttum an sich.

⁸³¹ Allekotte 2011, S. 208.

10 Zur gemalten Ausstattung der Galerie und ihrer Aussage

10.1 Die Charakteristika des Galerieraums und seiner Malereien

Als Galerien werden zumeist Räume bezeichnet, die einen rechteckigen Grundriss haben und deren Langwände an einer Seite, oftmals aber auch beidseitig durchfenstert sind. Abgesehen von dieser grundsätzlichen Charakterisierung, ist die Galerie kein definierter Raumtyp, der hinsichtlich Gestalt oder Funktion einheitlichen Kriterien unterliegen würde. Vielmehr ist das Erscheinungsbild von Galerien extrem variantenreich, ihre Nutzung multifunktional.

Auch die etymologische Herkunft der Bezeichnung ist nicht genau geklärt, die Deutungsversuche sind daher uneinheitlich.⁸³² Gleichwohl ist ein schwerpunktmäßiges Vorkommen des Begriffs zuerst in Frankreich feststellbar,⁸³³ wo Räume mit deutlich mehr Länge als Breite und nicht selten beidseitiger Durchfensterung als *Galerie* bezeichnet wurden.⁸³⁴ Wohl erst ab dem Beginn des 16. Jahrhunderts ist der Begriff auch in Italien fassbar.⁸³⁵ Es verwundert daher nicht, dass etwa Scamozzi einen dezidiert französischen Ursprung der Galerie postuliert.⁸³⁶

Etwas klarer sind hingegen die Aussagen über die Nutzung von Galerieräumen. So wird schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Frankreich der Begriff der Galerie mit dem des (antiken) *ambulacrum* verbunden⁸³⁷ und „[a]uch die französischen Synonyme für ›Galerie‹ (›allée‹, ›aleoir‹ und ›promenoir‹) leiten sich von Verben der Fortbewegung ab.“⁸³⁸ Dass dieses besondere Kennzeichen von Galerien auch für Italien gilt, macht Scamozzis Beschreibung deutlich, der zufolge diese Räume dazu dienten, „per trattenersi à passeggio i personaggi nelle corti [...]“⁸³⁹

⁸³² Eine Zusammenstellung etymologischer Herleitungen, eine dichte Begriffsgeschichte sowie eine enzyklopädische Darstellung der Varität des Begriffs sowie der mit ihm verbundenen Räume und Konzepte liefert Strunck 2010, S. 9-32.

⁸³³ Vgl. Strunck 2010, S. 11.

⁸³⁴ Vgl. Ng 2017, S. 17: „While it originally encompassed a fluid set of definitions, the fenestrated gallery eventually crystallized into a distinct typology: the light-filled corridors, often richly appointed with painting and sculpture [...]“

⁸³⁵ Vgl. Strunck 2010, S. 11.

⁸³⁶ Vgl. Scamozzi, *Idea*, S. 305: „Hoggi di si usano molto à Roma, et à Genova, et in altre Città d’Italia quel genere di fabbriche, che si dicono Gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, ò Francia [...]“

⁸³⁷ Vgl. Prinz 1970, S. 7, zitiert einen Bernardinus, Stadtsenator von Toulouse, der in seinem *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* von 1440 definiert: „ambulacrum, quod nos galeriam vocamus.“ Diese Bedeutung legt auch Büttner 1972, S. 123, nahe, der die Galerie etymologisch vom mittelhochdeutschen Wort „wallen“ ableitet (vgl. dazu auch Strunck 2010, S. 11).

⁸³⁸ Strunck 2010, S. 11.

⁸³⁹ Scamozzi, *Idea*, S. 305.

Eine einheitliche Definition des Begriffs wird allerdings durch die zumindest in Teilen simultane Verwendung von Galerie und Loggia erschwert. Dies belegt etwa die Benennung der Loggia in der Villa Farnesina als „galleria“.⁸⁴⁰ Diese Zusammengehörigkeit von Galerien und Loggien hat für Scamozzi einen typologischen Grund, denn „le proportioni loro si cavano dalle Loggie.“⁸⁴¹ Zusätzlich dürfte auch die bauliche Einrichtung zur Vermischung beider Begriffe beigetragen haben. „Die [...] Gleichsetzung von Galerie und Loggia weist darauf hin, daß man den Ausblick (egal ob durch offene Arkaden oder Fenster) und damit den Mußeaspekt als wichtigstes Kriterium der Galerie ansah.“⁸⁴²

Loggia und *Galerie* konnten also synonym verwendet werden, wenngleich *Loggia* zu meist eher den zu einer Seite hin durch eine Stützenstellung geöffneten Raum bezeichnet.⁸⁴³ Mit *Galerie* hingegen sind eher die beidseitig durchfensterten, also nicht unmittelbar nach außen geöffneten Räume mit stärker längsrechteckigem Grundriss nach französischem Vorbild gemeint. Diese Unterscheidung erkennt etwa auch schon Benvenuto Cellini in seiner Schilderung der Galerie Franz' I. in Fontainebleau, die er „androne“ (Gang) und nicht „loggia“ nennt, weil letztere nur zu einer Seite geöffnet seien.⁸⁴⁴

DIE GALERIE ALS SÄULENHALLE ODER KOLONNADE

Im Fall der Galerie im Quirinal verbindet sich die bauliche Form des Raumes, nach der sie als Galerie bezeichnet wird, mit ihrer malerischen Ausstattung, die als zu den Seiten geöffnete Säulenhalle gestaltet ist und somit den Charakter eines antiken Ambulatoriums hat.⁸⁴⁵ Schon Alberti postuliert, dass ein *ambulatorium*, also eine Wandelhalle oder ein Wandelgang, zum festen Bestandteil herrschaftlicher Häuser gehören sollte.⁸⁴⁶ Er schreibt: „Insunt partes tamen aliquae, alioquin commodae, quas usus et consuetudo ita vivendi efficit, ut putentur penitus necessariae, uti est porticus ambulatio gestatio et ei-

⁸⁴⁰ Vgl. Strunck 2010, S. 11.

⁸⁴¹ Scamozzi, *Idea*, S. 305.

⁸⁴² Strunck 2010, S. 12.

⁸⁴³ Vgl. Allekotte 2011, S. 3: das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* definiert die Loggia als „Edificio aperto, la cui copritura si regge in su architravi, o gli architravi su pilastri o colonne.“

⁸⁴⁴ Vgl. Allekotte 2011, S. 3.

⁸⁴⁵ Vgl. Allekotte 2011, S. 20: „[Ein] Wandelgang im Sinne der antiken *ambulatio*, ein zum mußevollen Spazierengehen bestimmter Gang oder einfacher Weg, der mit dem Garten verbunden sein kann, aber nicht muß. Wie durch Vitruv bekannt war, gehörte der Wandelgang im alten Rom zur Standardausstattung der Privathäuser hochrangiger Bürger und war mit Malereien ausgeschmückt.“

Dabei wird für die Galerie die dezidiert antikisierende Form dieses Raumtyps durch ihre dekorativen Elemente (Ignudi, Reliefs usw.) nachdrücklich betont.

⁸⁴⁶ Vgl. Allekotte 2011, S. 21.

usmodi.“⁸⁴⁷ Es sei nur am Rande vermerkt, dass – offenbar an Albertis Postulat anknüpfend - *comodità* ausdrücklich auch in der Passage zur Galerie in Sforza Pallavicinos Vita Alexanders VII. genannt wird.⁸⁴⁸

Die gemalte Architektur blendet dem Raum eine durch Kolonnaden gebildete Säulenhalle auf. Die Säulen haben attische Basen und ein entsprechendes Kapitell, wie aus der Berliner Zeichnung (Kat. 1, Abb. 69) ersichtlich ist. Der auf den Säulen aufliegende Architrav gibt dabei gleichzeitig vor, die Auflagefläche der Deckenkonstruktion zu bilden. Tatsächlich dürfte auch die im Entwurf für die Decke (Abb. 214) sichtbare Balkenstruktur mit der Position der Fenster und damit auch den Säulenstellungen übereingestimmt haben, sodass die hölzerne Decke und die gemalte Architektur ein einheitliches, aufeinander abgestimmtes Erscheinungsbild hatten. Jedes der Säulenpaare sitzt dabei auf einer hohen Postamentzone auf. Auf diese Weise entsteht eine Säulenhalle, die architekturlogisch in das System von Tragen und Lasten der Raumhülle eingebunden ist und den Eindruck einer gebauten Architektur erzeugt.

Dabei sind die Doppelsäulenstellungen nicht nur im Hinblick auf die Gestaltung der Säulen selbst, sondern auch auf ihre Disposition eng mit der Gestaltung des *Tempietto* von S. Maria della Pace (Abb. 367) verbunden, der wiederum sein Vorbild in Peruzzis Portikus des Palazzo Massimo alle Colonne in Rom (Abb. 368) hat.⁸⁴⁹ Im Gegensatz zum Palazzo Massimo und dem *Tempietto* sind die Joche in der Galerie aufgrund der Fensteröffnungen jedoch deutlich gestreckter: Die Joche mit den querrchteckigen Bildfeldern sind dabei doppelt so breit wie die Joche mit den Ovalfeldern.

Offenbar scheint sich Cortona mit dieser Einrichtung der gemalten Architektur nicht nur an genannten Vorbildern zu orientieren, sondern vielmehr auf eine Bauform zurückzugreifen, die Serlio in seinem 7. Buch zur Architektur vorschlägt: In Text und Bild ist dort eine „ambulatione, cioè luogo da passeggiare“⁸⁵⁰ vorgestellt, die einen Arkadengang im *pianterreno* eines mehrgeschossigen Gebäudes beschreibt (Abb. 369); ferner eine sehr ähnliche Lösung (Abb. 370), die dort als Loggia bezeichnet wird⁸⁵¹. In beiden Fällen sind die Stützen jeweils zu Paaren zusammengefasst und auf hohe Postamente gesetzt.

⁸⁴⁷ Alberti, *De re aedificatoria*, Buch 5, Kap. 1, S. 337.

⁸⁴⁸ Vgl. Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 5, S. 189: „Con questo ornamento, che accrebbe Alessandro a quel pontificio palazzo, aggiunse anco novella comodità.“

⁸⁴⁹ Vgl. Blunt/Merz 2008, S. 167: „This followed the rythm established by Peruzzi in the slighty convex portico of Palazzo Massimo alle Colonne (1534-6)[.]“.

⁸⁵⁰ Vgl. Serlio, *Sette Libri*, Buch 7, S. 108f.; im weiteren Verlauf seiner Beschreibung heißt es dann auch „ambulatione (ò volgliamo dir portico)“.

⁸⁵¹ Vgl. Serlio, *Sette Libri*, Buch 7, S. 115f.

Vergleichbar mit der Galerie ist in Serlios Vorschlag der seitlich geöffnete Raum mit rhythmischer Stützenfolge, der als Typus offenbar besonders mit dem Aspekt des Umhergehens verbunden wurde. Etwas vorangehend im selben Buch beschreibt der Architekt mit einer nahezu identischen Formulierung einen langgestreckten Raum, der einen ganzen Flügel einer *Casa fuori la Città* einnimmt und die letzte *camera* einer Raumfolge mit der Kapelle des Hauses verbindet: „[U]n luogo da passeggiare [...] che in Francia si dice galeria.“⁸⁵² Diese im bei Serlio mitgelieferten Grundrissplan (Abb. 371, Buchstabe Q) dargestellten Verhältnisse lassen sich ohne weiteres auf die Lage der Galerie im Palastkomplex zwischen päpstlichem *appartamento d'inverno* und *Cappella Paolina* übertragen.

Die Einrichtung der Galerie als Säulenhalle lässt sich auch mit den zeitgleichen Planungen Alexanders VII. für die Kolonnaden von Sankt Peter zusammenbringen: Dort war im Sommer 1657⁸⁵³, als Vorläufer der ausgeführten Bauten, eine Lösung mit Doppelsäulen projektiert worden. Wenngleich nicht ausgeführt, so belegt doch die Darstellung dieser Variante in der Medaille auf die Grundsteinlegung der Kolonnaden vom 28. August 1657 (Abb. 372), dass genau diese architektonische Lösung für die Ausführung in Betracht gezogen wurde.⁸⁵⁴ Abgesehen von den späteren Änderungen des Projekts, kann durch dieses Zeugnis in jedem Fall bestätigt werden, dass die Lösung einer doppelläufigen Säulenreihe, in der die Stützen in einem gleichbleibenden Rhythmus zu Paaren zusammengefasst wurden, in den künstlerischen Projekten Alexanders VII. zum Zeitpunkt der Entstehung der Galerie hoch virulent war. Es ist nicht auszuschließen, dass die in der Galerie eingesetzte Doppelsäule für dieses Planungsstadium der Kolonnaden des Petersplatzes vorbildhaft war.

Die Säulenhalle in der Galerie bildet dabei eine Ebene in der tektonischen Schichtung der Scheinarchitektur, die sich sozusagen *in der Wand* befindet: Durch die gemalte Architektur verschwindet dabei die eigentlich tragende Wand des Raumes und wird ersetzt durch die Postamente und Doppelsäulen. Diesem Bereich sind auch die Nischen mit den Ignudi zuzuordnen. Die Figuren überspielen dabei in ihrer Dreidimensionalität die Grenzen dieser Ebene und stoßen in ihren ausgreifenden Bewegungen an einigen Stellen aus der Wand in den Raum hinein (vgl. etwa Abb. 260).

⁸⁵² Serlio, *Sette Libri*, Buch 7, S. 56f.

⁸⁵³ Vgl. Villani 2016, S. 33.

⁸⁵⁴ Das (wohl) eigenhändige Projekt Alexanders VII. für die Medaille findet sich in BAV, Chig. R.VIII.c, f. 11r, vgl. Villani 2016, S. 33 u. Morello 2008, S. 119. Bereits in einem früheren Projekt wurde eine Doppelsäulenlösung mit Arkaden vorgeschlagen, wie sie eine Zeichnung in der BAV, Chig. H.II.22, f. 94r (Abb. 373) zeigt, die von Villani 2016, S. 24 (Kommentar zu Abb. 13) Virgilio Spada zugeschrieben wird.

In diese Säulenhalle sind nun die Bildfelder eingestellt. Die querrrechteckigen *quadri riportati* sind dabei direkt auf die Fensterrahmen sowie die Nischen mit den Ignudi aufgesetzt und oben an den Architrav der Säulenstellung angelehnt.⁸⁵⁵ Damit befinden sie sich eindeutig *vor* den Stützen. Auch die Ovalfelder sitzen, getragen von Voluten oder Putten, auf den Fensterrahmen auf und sind oben entsprechend an den Architrav angeheftet. Die Fensterrahmen geben dabei den Eindruck, etwas stärker in den Raum hineinzuragen.⁸⁵⁶ Aus diesem Verhältnis wird deutlich, dass Säulenhalle und Bildfelder als zwei voneinander unabhängige Bereiche aufzufassen sind. Letztere sind damit tatsächlich als *quadri riportati* im eigentlichen Sinne des Wortes anzusprechen.

Bemerkenswert ist, dass die durch die Fenster sichtbare Aussicht in den gemalten Ausblicken zwischen den Doppelsäulen nicht aufgegriffen wird.⁸⁵⁷ Es handelt dabei also nicht um eine Erweiterung der in den Fenstern sichtbaren Realität. Durch die Gestaltung der Ausblicke soll vielmehr der Eindruck erweckt werden, dass sich die Säulenhalle freistehend in einem Garten befindet. Anspielungen in Form von Weinranken und antiker Statuen machen deutlich, dass es sich hierbei um den Quirinalgarten handelt. Die Ausblicke zwischen den Säulen schaffen damit einen gemalten Ersatz für den aus diesem Gebäudeteil nicht erreichbaren Garten.

Natur- und Landschaftserfahrung werden so zu einem hervorgehobenen Element innerhalb des Raumes. Damit knüpft die Ausstattung der Galerie an die Tradition römischer Loggien des 15. und 16. Jahrhunderts an, die durch ihre Einrichtung im Spannungsfeld zwischen Innenraum und Außenraum oftmals „eine Art Zwittergebilde dar[stellen], das weder dem einen noch dem anderen Bereich eindeutig zugehörig ist.“⁸⁵⁸

Damit wird aber auch klar, dass es sich bei dieser gemalten Architektur um einen Bau in einem Außenraum, also im Freien, handelt. Dieser Eindruck wird auch durch den Boden aus gebranntem Terrakotta (Abb. 230) unterstrichen, der mit seinem dezidiert rustikalen Charakter materialikonologisch dem Gartenbereich zuzuordnen ist. Auch die toskanische Säulenordnung mit ihrer eher gedrungenen Proportion unterstreicht diesen Eindruck. Damit ergibt sich das paradoxe Bild, dass der in Wirklichkeit hoch erhobene Galerieraum ebenerdig eingerichtet zu sein vorgibt. Dass es sich so verhält, bestätigen auch die Ausblicke, die keinen Horizont sichtbar machen, sondern vielmehr einen Blick

⁸⁵⁵ Dies wird etwa beim Bildfeld *Josua gegen die Amoriter* (Abb. 309) deutlich.

⁸⁵⁶ So auch Kieven 1993, S. 126.

⁸⁵⁷ Wie dies etwa in der Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina der Fall ist (Abb. 374).

⁸⁵⁸ Allekotte 2011, S. 65.

von unten in einen dichten Garten zeigen, bei dem nur im oberen Bereich der Himmel sichtbar wird. Offenbar sind diese Ausblicke und die Aussicht aus den Fenstern bewusst nicht miteinander vermischt worden. Es wäre auch sowohl wegen der unterschiedlichen Aussicht auf beiden Seiten wie auch des sehr niedrigen Horizontes zur Stadtseite hin im Grunde nicht möglich gewesen, die Aussicht aus den Fenstern plausibel zwischen den Säulenstellungen weiterzuführen.

Bereits unter Paul V. gab es im Garten des Quirinals mehrere *ambulatio* genannte Bereiche, wie sich an der Legende der 1612 entstandenen Vedute von Giovanni Maggi und Paolo de Angelis ablesen lässt (Abb. 204): Dabei bezeichnet diese Terminologie im Außenbereich vor allem Weg oder Gänge, die verschiedene Bereiche des Gartens, etwa Brunnen oder kleinere Gebäude miteinander verbinden. Im Falle der *ambulatio hortorum intimorum*, die sich wie der Name sagt im *giardino segreto* des Papstes direkt unterhalb des älteren Palastteils befand, war dieser Gang an beiden Seiten durch eine Mauer und eine höhere Bepflanzung eingefasst und erhielt so deutlich den Charakter eines (nicht überdachten) Wandelganges. Wahrscheinlich aber schon deutlich früher, etwa aber der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, befand sich in diesem Bereich des Gartens ein gedeckter Laubengang (Abb. 375).⁸⁵⁹ Solche zumeist durch eine leichte Holzkonstruktion tonnenförmig gewölbten und damit im Sommer besonders schattigen Gänge lassen sich auch auf Matthäus Greuters Ansicht des Quirinals von 1623 identifizieren (Abb. 391).

Damit schließt die Gestaltung der Galerie an eine im Quirinal bereits vorhandene Tradition von Gartenarchitekturen an, monumentalisiert diese aber und verlegt sie in einen Innenraum. Damit dient die malerische Ausstattung der Galerie im zur Hofseite gelegenen Flügel des Palastes als Ersatz für den direkten Zugang in und die direkte Sicht auf den Garten.⁸⁶⁰ Gleichzeitig ermöglichte diese Ausstattung, ganz im Sinne eines mit dem Außenraum verbundenen Ambulatoriums, das Erlebnis der Natur auch in den Zeiten, in denen ein Besuch des Quirinalgartens aufgrund von Kälte, Hitze oder Regen nicht möglich war. Sforza Pallavicino beschreibt in seiner Vita Alexanders VII. dieses Charakteristikum des Galerieraumes wie folgt: „[R]iuscì agli occhi de' riguardanti come il veder un piano [...] verdeggiante e fiorito in giardino la primavera.“⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Abb. aus Frommel 1999, S. 32-34, S. 34 (Rekonstruktion H. Schlimme).

⁸⁶⁰ Vgl. Allekotte 2011, S. 139 zur Ausstattung römischer Loggien des 15. u. 16. Jahrhunderts: „Die Malerei bildet also nicht nur ab, sie ersetzt auch, was realiter nicht vorhanden ist.“

⁸⁶¹ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII., Buch 5, S. 180.

Die Ausblicke in den Garten folgen dabei auch einer antiken Tradition, die bereits bei Vitruv beschrieben ist. Dieser betont, dass bei der konkreten Gestaltung der Ausblicke in Wandelhallen „die Eigentümlichkeit der jeweiligen Orte“⁸⁶² zu berücksichtigen sei und sich die Ausstattung dementsprechend anzupassen habe. Dieses Konzept benennt auch Plinius der Ältere als Grundlage der Darstellungsauswahl solcher Räume.⁸⁶³

„OPRAR SEMPRE COME IN TEATRO“

Die Gestaltung der Galerie als Säulenhalle und die mit ihrer Lage verbundenen Charakteristika, also die Nutzung als Wandelhalle, den Ausblick auf den gemalten Garten sowie die Aussicht aus den Fenstern auf die Stadt, führt auch Sforza Pallavicino in der Vita Alexanders VII. an:

„[U]na gran galleria lunga [...] con le finestre volte verso ponente domina tutta la nostra città di Roma, e gode la verde scena delle colline, che circondano, e con l'altre verso levante guarda lo spazioso cortile e la facciata interna del palazzo. Questo e nella maggior parte dell'anno il più salutare passeggio de' pontefici dalla maestà impriginati [...]“⁸⁶⁴

Es ist bemerkenswert, dass Sforza Pallavicino die Sicht über die Stadt besonders hervorhebt. Tatsächlich ist neben der malerischen Ausstattung genau diese Aussicht das prägende Merkmal des Raumes. Die Theorie einer solchen Aussicht aus einem Gebäude hat eine lange und umfassende Tradition. So fasst etwa Alberti den Ausblick dezidiert als Teil der Bauaufgabe insbesondere herrschaftlicher Architektur auf und entwickelt für diesen drei Kriterien: *utilitas*, *dignitas* und *voluptas*.⁸⁶⁵ Dabei kann die Aussicht insbesondere auch als Herrschaftsinstrument und Zeichen der Souveränität verstanden werden⁸⁶⁶, ein Gedanke, der ursprünglich eng mit militärischer Überlegenheit verbunden war. Im Ausblick spiegelt sich aber gleichzeitig auch die Würde des Herrschers wider.⁸⁶⁷ Schließ-

⁸⁶² Allekotte 2011, S. 129f. (Vitruv, De Architectura libri decem, Buch VII, 5, 2, S. 322: „[...] ambulationibus vero propter spatio longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pingunt enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata; [...].“).

⁸⁶³ Vgl. Allekotte 2011, S. 130.

⁸⁶⁴ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII., Buch 5, S. 179.

⁸⁶⁵ Vgl. Blum 2015, S. 75; vgl. Alberti, Re aedificatoria, Buch V, Kap. 2 u. 17, Buch IX, Kap. 3.

⁸⁶⁶ Vgl. Blum 2015, S. 75; Allekotte 2011, S. 82 hat dies anhand einer schriftlichen Quelle für die Loggien im Vatikan nachgewiesen: „Die [im Blick aus der Loggia, Verf.] zum Ausdruck kommende Machtdemonstration stellte auch Paolo Giovio in seiner 1548 gedruckten, jedoch schon einige Jahre früher Verfassten Vita Leos X. heraus. Der Papst, so heißt es, habe eine dreigeschossige Loggia errichtet, von der er täglich auf die »unterworfenen Stadt« herabzuschauen pflegte.“

⁸⁶⁷ Vgl. Blum 2015, S. 76.

lich kann der Ausblick als ästhetische Erfahrung auch Vergnügen bereiten.⁸⁶⁸ Im Idealfall treffen alle drei Punkte auf die durch die Lage des Baukörpers und dessen architektonische Einrichtung bedingte Aussicht zu.

In Sforza Pallavicinos Beschreibung spricht das Verb *dominare* direkt den herrschaftlichen Aspekt des Ausblickes an: Die Galerie überschaut die ganze Stadt und damit das gesamte päpstliche Rom. Die *verde scena delle colline* beschreibt die aus der Galerie sichtbare Hügelkette, die sich vom Gianicolo zum Monte Mario hinter dem Stadtpanorama Roms aufspannt. Die Formulierung Sforza Pallavicinos adaptiert ganz ohne Zweifel das Bild des Hügeltheaters und dessen topischen Ursprung in Plinius' Beschreibung der Umgebung seiner eigenen Villa. In seinem Brief an Domitius Apollinaris beschreibt der antike Dichter diese wie folgt: „Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod immensum, et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur [...]“⁸⁶⁹

Das von Sforza Pallavicino aufgerufene Bild des von der Galerie aus sichtbaren Stadtpanoramas verbindet sich also auch mit der Idee einer idealen Topographie.⁸⁷⁰ Dabei ist vor allem der Blick über das ideale Herrschaftsgebiet ein virulenter Topos frühneuzeitlicher Villenbauten. So lässt sich etwa an Angelo Polizianos Beschreibung der Villa Medici in Fiesole das Verhältnis des Baus zur Stadt Florenz und damit auch das Verhältnis des Herrschers zu seinem Herrschaftsgebiet ablesen. Er schreibt: „totam tamen licet aestimare Florentia postest.“⁸⁷¹

Dabei handelt es sich in diesem Fall um die Adaption eines von Martial stammenden Wortlautes, der den Ausblick von seiner Villa über die Stadt Rom beschreibt: „Hinc septem dominos videre montes, et totam licet aestimare Romam.“⁸⁷² Dieses Zitat paraphrasiert eine Inschrift in der über die Stadt blickenden Loggia der Villa Lante auf dem Gianicolo (Abb. 376), die nach dem Verständnis des frühen 16. Jahrhunderts am Ort der antiken Martialsvilla erbaut wurde.⁸⁷³ Sie lautet: „Hinc totam licet aestimare Romam“. Es erscheint sehr wahrscheinlich, dass dieser aus der Antike stammende Topos

⁸⁶⁸ Vgl. Blum 2015, S. 77.

⁸⁶⁹ Plinius, Briefe, V, 6, Vers 7: „Die Gestalt der Gegend ist äußerst schön. Stelle Dir ein besonders großes Amphitheater vor, wie es nur von der Natur selbst erschaffen werden kann. Eine weite und ausgedehnte Fläche wird von Bergen umschlossen [...]“

⁸⁷⁰ Zum Hügeltheater als Bild für eine ideale Topographie vgl. Blum 2015, Kap. II: Ideale Orte. Das „Hügeltheater“ und weitere traditionelle Topoi idealer Topographie.

⁸⁷¹ Brief an Marsilio Ficino, zit. n. Blum 2015, S. 85.

⁸⁷² Martial, Epigramme, Buch 4, Epigramm 64, Vers 11f.

⁸⁷³ Vgl. Allekotte 2011, S. 79.

nicht nur die grundsätzliche Aussage von Sforza Pallavicino, sondern auch dessen Wortwahl in seiner Papstvilla direkt beeinflusst hat. Denn auch am Beginn des 17. Jahrhunderts war die Idee des Hügeltheaters noch virulent und fand als „ausführlichste Beschreibung einer architektonisch inszenierten Aussicht“⁸⁷⁴ etwa in Giovanni Battista Agucchis *Relatione della Villa Belvedere*⁸⁷⁵ in Frascati (Abb. 377) ihren Niederschlag. Auch dieser beschreibt den Ausblick von der Villa über die von Bergen eingefasste Ebene bis hin nach Rom als „grandissimo teatro“⁸⁷⁶.

Wenn Sforza Pallavicino für die Aussicht aus der Galerie direkt auf den Topos des Hügeltheaters rekurriert, liegt es nahe, dieses *theatrum* nicht nur im geographischen Sinn zu verstehen. Vielmehr stellt dieser Begriff Rom auch in seiner sozialen Zusammensetzung als Repräsentantin der gesamten Welt dar, wie es Sforza Pallavicino in seiner *Geschichte des Konzils von Trient* beschreibt: „Ma la Roma [...] è una Corte composta di tutti paesi cattolici, [...], la quale è quell'anima che tiene in unità tanti regni, e costituisce i paesi a lei ubbidienti un corpo politico il più formidabile, il più virtuoso, il più letterato, il più felice che sia in terra.“⁸⁷⁷ Hervorgehoben wird also insbesondere, dass Rom als Sitz des Papsttums mit der Anwesenheit verschiedener Nationen die katholische Welt repräsentiere. Dementsprechend ist die Stadt und das in ihr abgebildete Geschehen als *gran teatro del mondo* zu verstehen.⁸⁷⁸

In diesem *teatro*, das im Kreis der Hügel die gesamte Welt abbildet, regiert der Papst als integrierendes Element und ist gleichzeitig wichtigster Akteur desselben. Zur Darstellung der eigenen Tugendhaftigkeit im Sinn eines Fürstenspiegels⁸⁷⁹ muss der Papst in Rom nach Sforza Pallavicino daher „oprar sempre come in teatro.“⁸⁸⁰ Dass es sich genau um dieses Verständnis von Rom als Theater und seinen Bauten als Kulisse handelt, belegt auch die Bezeichnung der von Giovanni Battista Falda gestochenen und Giacomo de' Rossi verlegten Bauprojekte Alexanders VII. von 1665 unter dem Titel des *Nuovo Teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna*.⁸⁸¹ Dabei ist der Stadtraum aber nicht nur Kulisse gesellschaftlicher und politischer Handlungen, sondern gleichzei-

⁸⁷⁴ Vgl. Blum 2015, S. 136.

⁸⁷⁵ Das Manuskript findet sich im Archivio Aldobrandini in Frascati, eine Transkription ist abgedruckt bei D'Onofrio 1963, S. 82-115; vgl. zu Agucchi und der *Relatione* auch Blum 2015, S. 136.

⁸⁷⁶ D'Onofrio 1963, S. 90.

⁸⁷⁷ Sforza Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, S. 302.

⁸⁷⁸ Zum Begriff und seiner Geschichte siehe Fagiolo 2006, S. 65.

⁸⁷⁹ Vgl. Delbeke 2012, S. 199.

⁸⁸⁰ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 1, S. 4.

⁸⁸¹ Vgl. Delbeke 2010, S. 362.

tig auch Abbild des neuen Roms unter Alexander VII. und des in der Stadt und damit *pars pro toto* dem gesamten Erdkreis anbrechenden Goldenen Zeitalters.⁸⁸² Dieses Säkulum der *pax religionis* sollte durch die Bau- und Ausstattungsprojekte des Papstes postuliert und gleichzeitig antizipiert werden, wie im Fall von S. Maria della Pace bereits nachgewiesen wurde (vgl. Kap. 8.20).

Der schon benannte Ausblick auf das *theatrum* charakterisiert nun ganz wesentlich den Galerieraum im Quirinal. Aus diesem ist eine Aussicht über nahezu die gesamte Stadt möglich, von den Ruinen des Forums bis hin zur Kuppel von Sankt Peter und den Loggien Raffaels. Dabei sind die durch die Einfassung der Fenster gerahmten Ausblicke als ideale, aber jeweils variierte Veduten der Ewigen Stadt aufzufassen. Diese Vorstellung findet sich wiederum bereits in Plinius' *Epistulae*⁸⁸³. Im Villenbrief schreibt er über die Wahrnehmung des idealen Ausblicks durch den Betrachter: „Neque enim terras tibi, sed formam aliquam, ad eximiam pulchritudinem pictam, videberis cernere [...]“⁸⁸⁴. Der Blick in die (ideale) Landschaft erzeugt also einen (Seh-)Ausschnitt, der als gemaltes Bild aufgefasst werden kann. Im Falle der Galerie sind diese Ausblicke auf die ideale Topographie der Stadt Rom nicht undefiniert, sondern werden durch die Fenster festgelegt. Damit werden die Öffnungen des Galerieraumes zu *fenestrae prospectivae*.⁸⁸⁵ Diese Bezeichnung eines gerahmten Ausblickes (*prospectus*) ist Albertis Traktat über die Baukunst entnommen⁸⁸⁶, findet sich aber, leicht adaptiert, auch in seiner theoretischen Schrift über die Malerei unter der Bezeichnung *finestra aperta*, die dort ein Gemälde bezeichnet.⁸⁸⁷ Albertis Überlegungen zu *fenestra* und *prospectus* lassen sich modifiziert auch auf die Ausblicke aus der Galerie übertragen: Prägendes Element ist der stadtseitige Ausblick,

⁸⁸² Dies hat Allekotte 2011, S. 80 in vergleichbarer Weise für die Loggien Raffaels nachgewiesen: „Die reiche Frucht des unter den Medici wiedergeborenen goldenen Zeitalters bietet sich dem Besucher jedoch erst in der Loggia dar: Dort erstrahlt vor seinen Augen friedlich und in neuem Glanz die in ihrer antiken Größe erneuerte Stadt – die *Roma instaurata*.“ Dabei ist die Verknüpfung von Erneuerung der Stadt Rom mit dem sie überschauenden Ausblick ein schon im 15. Jahrhundert verwendetes Argumentationsschema (vgl. ebd. S. 85). Auch die Galerie im Quirinal fügt sich in diese Tradition ein, weil ihre Einrichtung von vergleichbaren Strukturen geprägt war.

⁸⁸³ Vgl. dazu auch Allekotte 2011, S. 66.

⁸⁸⁴ Plinius, Briefe, V, 6, Vers 13: „Es wird dir nämlich nicht vorkommen als sähest du Länder(eien), sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Bild.“ [Übers. n. Blum 2015, S. 44].

⁸⁸⁵ Vgl. Blum 2015, Kap. III: Inszenierte Ausblicke und die *Fenestra Prospectiva*: „Das ungeteilte rechtwinklige Fenster mit Aussicht, die *fenestra prospectiva*, ist eine Innovation der Profanarchitektur der italienischen Renaissance und ein fortwirkendes Motiv der neuzeitlichen Architektur.“ (Blum 2015, S. 155).

⁸⁸⁶ Vgl. Blum 2015, S. 155.

⁸⁸⁷ Vgl. Blum 2015, S. 155; bei Alberti, *Della Pittura*, Buch I, Kap. 19, zur Definition eines Gemäldes: „[...] el quale reputo essere una finestra aperta [...]“, in der lateinischen Version „[...] quo quidem mihi pro aperta fenestra est [...].“ (hier zit. n. Sinigalli 2006, S. 143).

auf den bei der Ausstattung der Galerie gestalterisch reagiert werden musste. Dabei wurde eine Lösung umgesetzt, die jedes Fenster durch eine starke Rahmung jeweils individuell betont.

Dabei entspricht die Aussicht aus den Fenstern auch dem von Alberti formulierten Anspruch an *utilitas*, *dignitas* und *voluptas*. Die *utilitas* ist im Sinne des herrschaftlichen Blickes über die Stadt gegeben, der für die päpstliche Macht in weltlicher wie geistlicher Hinsicht steht. Die *dignitas* zeigt sich in der Erfahrung des überwältigen Ausblicks über die Ewige Stadt, sowohl für den Papst wie auch den in die Galerie eingeladenen Besucher. Dabei kommt die Würde des Pontifex insbesondere auch in der von der Residenz aus möglichen Betrachtung der geplanten Bauten in diesem *gran teatro* zum Ausdruck. Schließlich zeigt sich auch die *voluptas* (*godere* bei Sforza Pallavicino) in dieser Aussicht, die in der Betrachtung aus erhöhter Perspektive ein reizvolles und mit den über der Stadt schwebenden Kuppel geradezu topisches Bild Roms liefert.

10.2 Die Präsentation von Kunstwerken in der Galerie

KÜNSTLERKONKURRENZ

Über die Absicht, die Bildfelder in der Quirinalgalerie von vielen verschiedenen Künstlern malen zu lassen, informiert wiederum die Vita Alexanders VII. Dort schreibt Sforza Pallavicino über diesen Aspekt der Galerieausstattung: „Venne in mente ad Alessandro di far opera, che insieme [mit Pietro da Cortona, Verf.] svegliasse lo studio della pittura (assai allora scaduto) con lo stimolo di piacer al principe e di superar gli emoli, ed insieme ornasse la reggia del Quirinale [...]“⁸⁸⁸

Dieser Passage zufolge ging die Initiative zur Ausstattung des Galerieraumes also von Alexander VII. selbst aus, der sich zur Umsetzung seiner gestalterischen Vorstellungen mit Pietro da Cortona zusammenschloss. Zu bemerken ist, dass hier die Rolle des Papstes als Ideator des Projekts deutlich hervorgehoben wird. Ziel sei es dabei gewesen, den *studio della pittura* durch die Beteiligung der Künstler am Galerieprojekt wiederzuerwecken. *Studio* dürfte im Deutschen nach dem lateinischen *studium* (Eifer) vielleicht am besten mit *Können* oder *Fertigkeit* übersetzt werden. Es scheint also, also wolle der Pontifex mit diesem Postulat auch das kunsttheoretische oder besser kunsthistoriographische

⁸⁸⁸ Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII, Buch 5, S. 179.

Statement setzen, dass er die Malerei in der Galerie durch die Beteiligung der verschiedenen Künstler zu neuen Höhen geführt habe.

Dieses Postulat der Wiederaufrichtung der Malerei greift dabei einen Topos auf, der vor allem durch Vasaris Vita Giottos bekannt gewesen sein dürfte, der gleich zweimal von einer Wiedererweckung der Malerei durch den Florentiner spricht.⁸⁸⁹ Der von Sforza Pallavicino gebrauchte Begriff des *svegliare* könnte sich daher direkt an Vasaris Historiographie anlehnen. In einer zweiten Passage greift Sforza Pallavicino dieses Bild der Wiedererweckung nochmals auf: „Il Pontefice [...] affin di vestirla di addobbi maestosi insieme nobili ecclesiastici e durevoli, commise a Pietro, che svegliasse alcuni giovani de' più valorosi nell' arte del pennello [...]“⁸⁹⁰ Die von Sforza Pallavicino für den Papst postulierte Wiederaufrichtung der Malerei geht also mit einer Beschäftigung junger Künstler einher, die für dieses Projekt „erweckt“ werden sollten.

Wesentliches Element der beabsichtigten Förderung der Malerei und damit auch prägendes Charakteristikum der Galerie sollte also die Beteiligung vielversprechender Talente sein, die zu einer Form produktiver künstlerischer Konkurrenz führen sollte. Dabei sollte die Qualität der Malerei durch die Konkurrenz der Künstler untereinander und gegenüber dem Auftraggeber gesteigert werden.

Der päpstliche Bauintendant⁸⁹¹ Virgilio Spada zitiert in seiner Stellungnahme zu Cesare Rasponis *De Basilica et Patriarchio Lateranensi* von 1656 zwei weitere Ausstattungsprojekte, in denen die Förderung junger Künstler auf diese Weise erfolgte. Im Hinblick auf die Beteiligung Alessandro Algardis an den unter Papst Innozenz X. vorgenommenen Restaurierungs- und Ausstattungsmaßnahmen der Basilika im Lateran merkt Spada an: „Il Cavaliere Algardi non vi lavorò, mà si bene i migliori giovani, che fossero a Roma, come si è fatto al presente nella Chiesa del Popolo.“⁸⁹² Der erstere Teil seiner Bemerkung bezieht sich auf die Reliefs an den Wänden des Langhauses von San Giovanni, die Rasponi fälschlicherweise Algardi zugeordnet hatte, die aber tatsächlich von sieben

⁸⁸⁹ Vasari, Das Leben des Giotto, S. 53: „[...] und er allein, noch unter untauglichen Künstlern geboren, erweckte sie [die Malerei, Verf.], die abtrünnig war, durch Gottes Gnade zu neuem Leben.“, im italienischen Text der Ausgabe von 1568 steht für „erwecken“ die Formulierung „riuscire“; wiederholt wird diese Aussage in der direkt folgenden Passage: „Es war in der Tat ein echtes Wunder, daß jene eigentlich derbe, kraftlose Epoche Giotto auf so kluge Weise dazu befähigte, den disegno, der den Menschen jener Zeit kaum oder überhaupt nicht bekannt war, wieder ganz zum Leben zu erwecken.“, in der italienischen Ausgabe von 1568 steht „ritornasse in vita“.

⁸⁹⁰ Sforza Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, Buch 1, S. 180.

⁸⁹¹ Vgl. Merz 2005, S. 207.

⁸⁹² Gühlein 1981, S. 209.

unterschiedlichen Bildhauern⁸⁹³ angefertigt wurden.⁸⁹⁴ Spada wusste um diesen Umstand in seiner Funktion als Bauleiter natürlich bestens Bescheid. Neben Italienern waren in diesem Auftrag auch zwei französische Bildhauer beteiligt. Bemerkenswert ist nun, dass auch er die Beteiligung der *besten jungen* Künstler hervorhebt, was offenbar auch in diesem Fall ein besonderes Kriterium der Neugestaltung gewesen sein muss.⁸⁹⁵ Im Vergleich zur Galerie im Quirinal noch prägnanter ist aber der Verweis auf das zeitgenössische Ausstattungsprojekt von S. Maria del Popolo, in dem, diesmal unter Alexander VII., wiederum die *besten jungen* Künstler beteiligt wurden. Damit dürften vor allem die Bildhauer gemeint sein, die für die Stuckdekorationen, aber auch die Engelsfiguren der Seitenaltäre und das Orgelgehäuse zuständig waren, also Ercole Ferrata, Arrigo Giardé, Giovanni Antonio Mari sowie Antonio Raggi. Ferner dürfte sich diese Aussage auf die Maler der beiden Altartafeln im Querhaus beziehen, nämlich Bernardino Mei und Giovanni Maria Morandi.⁸⁹⁶

Allerdings kann für dieses Konzept auch ein Vorbild innerhalb der familiären Kunstförderung des Chigi-Papstes ausgemacht werden, nämlich die bereits mehrmals als Referenz angeführten Fresken an den Langwänden der Sixtinischen Kapelle. In diesem Ausstattungsprojekt findet sich sowohl eine ähnliche Künstlerkonstellation wie auch ein vergleichbarer Auftraggeberkontext. So beabsichtigte Sixtus IV. della Rovere bei der Ausstattung seiner neu errichteten Kapelle ebenso, eine größere Zahl von Künstlern mit einzelnen Bildfeldern zu beteiligen.⁸⁹⁷ In Vasaris Vita Sandro Botticellis heißt es dazu: „Und so brachte es ihm in Florenz und andernorts so viel Ruhm ein, daß Papst Sixtus IV., der die Kapelle des Palastes in Rom hatte erbauen lassen und sie nun ausmalen [las-

⁸⁹³ Vgl. Linke 2014, S. 270, Abb. 167 (mit den Zuschreibungen der einzelnen Reliefs).

⁸⁹⁴ Vgl. Linke 2014, S. 269, zur Diskussion der Zuschreibung siehe Fn. 758 u. 759.

⁸⁹⁵ Daher trifft die Überlegung von Linke 2014, S. 289 nicht zu, der den Begriff der *giovani* lediglich – in der Gegenüberstellung zu Algardi – „als ein[en] Platzhalter für eine Reihe weniger bedeutender Bildhauer“ versteht. Auch das Attribut *migliori* spricht seiner Meinung nach nur für „handwerklich gut ausgebildete Bildhauer, aber eben keine Künstler, wie etwa Alessandro Algardi“. Dies sei vor dem Hintergrund zu erklären, dass die beteiligten Bildhauer die geforderten Themen möglichst ohne „einen gewissen Gestaltungsspielraum“ ausführen sollten, um die an die spätantike Typologietradition angelehnte Aussage der Reliefserie nicht durch den „typologischen Eigensinn der Künstler (ebd. S. 288) zu beeinträchtigen. Diese Aussage kann er freilich nur konstruieren, indem er den zweiten Teil von Virgilio Spadas Einwand, der auf S. Maria della Pace verweist, übergeht. Da dort mit keinerlei Typologie gearbeitet wird, widerspricht dieser Satz seiner Überlegung. Tatsächlich ging es in der Gestaltung der Reliefs in S. Giovanni darum, die besten jungen Bildhauer Roms dieser Zeit mit diesem prominenten Auftrag zu fördern und nicht nur, „die Programmvorgaben exakt und effizient umzusetzen, dabei aber zugleich möglichst wenig eigene künstlerische Akzente zu setzen.“ (ebd. S. 269).

⁸⁹⁶ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung des Auftragsablaufes bei Ackermann 1996.

⁸⁹⁷ Ausführlich zur Künstlerkonkurrenz in den Fresken an den Langwänden der Sixtina Pfisterer 2013, S. 35-41.

sen] wollte, ihn zum Leiter dieses Unternehmens bestellte, woraufhin er dort die nachfolgend genannten Szenen eigenhändig schuf [...]. Auf diese Weise hatte er sich unter den vielen Mitstreitern aus Florenz und anderen Städten, die dort mit ihm zusammenarbeiteten, noch größeres Ansehen verschafft und erhielt zudem vom Papst eine großzügige Summe Geld [...].⁸⁹⁸ Die in der italienischen Version der Ausgabe von 1568 genannte Bezeichnung *concorrenti*⁸⁹⁹ sowie den durch seine Arbeit gemehrten Ruhm macht die Konkurrenzsituation bei der Ausstattung der Sixtina deutlich.

Auch in der Vita Luca Signorellis weist Vasari direkt auf die Situation des Wettstreits der in der Kapelle beteiligten Maler hin.⁹⁰⁰ Vasaris Einschätzung bestätigt nochmals der bereits 1510 erschienene Romführer Francesco Albertinis, der ebenfalls die Konkurrenz der beteiligten Künstler anführt: „[M]anu & arte mirabili nobilium pictorum concertantium videlicet.“⁹⁰¹ Für die Fresken in der Sixtina kann daher im Hinblick auf die päpstliche Selbstrepräsentation gelten, dass „der Wettstreit unter den besten Malern der Zeit entscheidend zum Ruhm ihres Auftraggebers Sixtus bei[trug].“⁹⁰²

Sicher im Wissen um Vasaris Ausführungen greifen auch Ottonelli und Cortona die Zusammenarbeit der Künstler in der Sixtinischen Kapelle auf und zwar bemerkenswerterweise in einer der *Questiones* ihres Traktates, die nach dem „[D]iletto sensitivo, ragionevole, e spirituale, che si riceve dalle sacre immagini“⁹⁰³ fragt. Dort schildern sie nochmals die Ausgangslage in der Sixtina, diesmal mit Blick auf den Maler Cosimo Rosselli: „Cosimo Rosselli Fiorentino, e buon pittore, non però eccelente, andò a Roma chiamato con altri pittori per far l’opera, che Sisto IV comandò si facesse nella Cappella di Palazzo.“⁹⁰⁴ Der Papst habe in diesem Projekt bewusst die verschiedenen Künstler zusammengebracht, um die Ausmalung seiner Kapelle besonders hochwertig zu gestalten. Dazu habe der Pontifex einen Preis ausgerufen „à chi meglio havesse lavorato, secondo il giuditio, e gusto del medesimo Papa[.]“⁹⁰⁵ Dies habe dazu geführt, dass „[c]iascuno di que’ valent’huomini haveva procurato lavorar in modo, che l’honore, & il premio fusse

⁸⁹⁸ Vasari, Das Leben des Sandro Botticelli, S. 28; auch in der gängigen Praxis des Beschenkens erfolgreicher Künstler findet sich eine Parallele zur Ausstattung der Galerie.

⁸⁹⁹ Vgl. Vasari, Vite (1568), S. 472.

⁹⁰⁰ Vgl. Vasari, Das Leben des Luca Signorelli, S. 93f.: „Er folgte dann dem Ruf von Papst Sixtus, um im Wettstreit (auch hier steht in der italienischen Ausgabe wiederum *concorrenza*) mit vielen anderen Malern in der Palastkapelle zu arbeiten [...].“

⁹⁰¹ Albertini, *Opusculum de mirabilibus*, S. Xiiiv

⁹⁰² Pfisterer 2013, S. 40.

⁹⁰³ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 57.

⁹⁰⁴ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 58.

⁹⁰⁵ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 58.

suo.⁹⁰⁶ Rosselli, der „debole d’inventione, e di disegno“⁹⁰⁷ gewesen sei, habe aus diesem Grund vor allem Ultramarin und Gold in seiner Malerei eingesetzt, um den Papst durch die Wirkung seines Freskos zu beeindrucken (Abb. 378).⁹⁰⁸ Und tatsächlich habe sich Sixtus IV. von „splendor, finezza“ und „apparenza di que’ belissimi colori“⁹⁰⁹ überzeugen lassen und Cosimo Rosselli daraufhin nicht nur den Preis zuerkannt, sondern auch alle anderen Künstler angewiesen „simili nella ricchezza, e nel colorito“⁹¹⁰ zu arbeiten.⁹¹¹ Durch diese Schilderung wird deutlich, dass für Ottonelli und Cortona in diesem Projekt eine beispielhafte Konkurrenzsituation erzeugt wurde, die als vom Auftraggeber gewünschter Stimulus für den künstlerischen Wettstreit wirken konnte.

Es erscheint plausibel anzunehmen, dass die für die Sixtina bei Ottonelli und Cortona postulierte Strategie zum Vorbild für die Ausstattung der Galerie im Quirinal wurde. Nicht nur Cortona, sondern auch dem Papst war der Auftragskontext der Sixtina sowie der herausragende künstlerische Rang der Malereien in der von seinem päpstlichen Vorfahren gebauten Kapelle zweifellos bewusst und dürfte ihm als *exemplum* päpstlicher Kunstförderung vor Augen gestanden haben.

Diese zweiteilige Strategie, die Künstler anzuregen, mit ihrer Arbeit vor dem Auftraggeber zu überzeugen sowie sich gleichzeitig von den Konkurrenten abzuheben, entspricht damit genau der Beschreibung des Galerieprojekts bei Sforza Pallavicino. Letztlich ist an diesen Anspruch, durch einen solchen Auftrag die Malerei zu neuen Höhen zu führen, die Vorstellung des Papstes als potenter Förderer der Künste geknüpft. Ganz in die Rhetorik der frühneuzeitlichen Herrschertopik eingeschrieben, wird in diesem Panorama der römischen Malerei in der Mitte des 17. Jahrhunderts, das die Galerie mit ihren Bildfeldern bietet, auch die kulturelle Blüte als Charakteristikum eines Goldenen Zeitalters im Pontifikat Alexanders VII. vor Augen gestellt.

⁹⁰⁶ Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 58.

⁹⁰⁷ Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 58.

⁹⁰⁸ Darstellung: Moses auf dem Berg Sinai/Der Tanz um das goldene Kalb.

⁹⁰⁹ Vgl. Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 58.

⁹¹⁰ Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 58.

⁹¹¹ Entsprechend der Überschrift des Kapitels, wird die von Rosselli angewandte Strategie, den Papst auf diese Weise von seinem Können zu überzeugen, hier also nicht verurteilt, sondern vielmehr als gelungenes Vorgehen bewertet, die Wirkung von heiligen Darstellungen durch einen starken *diletto sensitivo* zu fördern.

DECORUM ALS KRITERIUM DER GALERIEAUSSTATTUNG

In verschiedenen Architekturtraktaten finden sich unterschiedlichste Angaben über die Ausstattung von Säulenhallen und Galerien, insbesondere auch über die Thematik der in ihnen dargestellten Bilder. So verweist Alberti auf „die Gewohnheit einiger antiker Herrscher, ihre Portiken mit den Taten der Väter [...]“⁹¹² auszustatten. Filarete führt in seinem *Trattato di architettura* „Sternbilder, die vier Elemente, Bildnisse berühmter Astrologen, Astronomen und Mathematiker, mythologische Szenen, Tugendpersonifikationen, antike Historien und *uomini famosi*“⁹¹³ an. An diesem Themenspektrum wird deutlich, dass Darstellungen biblischer Episoden offenbar nicht die Regel waren, zumindest nicht in Palästen weltlicher Fürsten.⁹¹⁴

Tatsächlich stellt sich die Lage bei geistlichen Auftraggebern anders dar. Schon Cortesi gibt in seiner Beschreibung des idealen Kardinalshaushaltes an, dass Bilder christlichen Gehalts, vor allem aus dem Alten Testament, für den Palast im Allgemeinen und insbesondere auch für eine *ambulatio* „anstelle der so häufig dargestellten mythologischen Erzählungen“⁹¹⁵ zu bevorzugen seien. Natürlich liegt dieses Postulat vor allem in der Abgrenzung des geistlichen vom weltlichen Auftraggeber begründet, macht aber deutlich, wie selbstverständlich das eine und wie außergewöhnlich das andere war. Insbesondere bei diesem nicht öffentlichen, besonders dem *Otium* gewidmeten Raum, muss die Auswahl eines biblischen Zyklus für die Galerie als eine dem *decorum* verpflichtete Entscheidung gewertet werden. Wie schon im Vergleich mit den Loggien im Vatikan verdeutlicht, mussten auch im privaten Kontext der Galerie die Darstellungen der Würde, dem Amt und dem Rang des päpstlichen Auftraggebers gerecht werden.

Auch das von Cortona und Ottonelli verfasste *Trattato della Pittura e Scultura* kritisiert die Verwendung von *Pitture oscene* als unangemessenen Schmuck von Palästen: Insbesondere Galerien und private Zimmer seien voll von Kunstwerken dieser Art.⁹¹⁶ In der

⁹¹² Allekotte 2011, S. 117.

⁹¹³ Allekotte 2011, S. 117.

⁹¹⁴ Vgl. auch Strunck 2010, S. 228, Abb. 13. u 14: Aus der von Strunck angestellten statistischen Erhebung von in Galerien dargestellten Themen wird deutlich, dass sowohl bei Decken- als auch Wandmalerein sakrale Themen generell nur in geringer Zahl vorkamen.

⁹¹⁵ Vgl. Allekotte 2011, S. 117, zur Passage in Cortesi *De Cardinalatu* siehe Brandt/D’Amico 1980, S. 60 u. 90.

⁹¹⁶ Vgl. Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 295: „Di questi quadri si veggono piene le Gallerie, & i Camerini di molti Signori [...]“ Zu Recht bemerkt Strunck 2010, S. 21, dass Ottonelli und Cortona – indem sie darauf verweisen, dass es sich dabei nicht primär um öffentliche Räume handelt – die Darstellung genannter Bildinhalte nicht kategorisch verwerfen. Dass in diesen Überlegungen auch immer das Denken des Künstlers Cortona mitschwingt, hat zuletzt Salviucci Insolera 2016, S.

Zusammenschau verschiedener Quellen zeigt sich also, dass „in der zweiten Jahrhunderthälfte [des 17. Jhs., Verf.] normative Aussagen über die Ausmalung von Galerien“⁹¹⁷ fehlten und die malerischen Ausstattungen extrem variantenreich waren, wobei aber grundsätzlich eine Unterscheidung zwischen weltlichen und geistlichen Auftraggebern deutlich wurde.

DIE BILDFELDER IN DER GALERIE ALS *IDEALE MALEREI*

Das im Zusammenhang mit der Ausstattung der Sixtina bereits angesprochene Kapitel zu den unterschiedlichen *diletti* der Malerei im Traktat von Ottonelli und Cortona ist auch im Hinblick auf die Bildfelder in der Galerie von besonderer Bedeutung.⁹¹⁸ Es sei hier vorgeschlagen, dass die von den beiden Autoren in ihrem Traktat geforderten Charakteristika heiliger Bilder (*sacre immagini*) in der Galerie exemplarisch und vorbildhaft umgesetzt wurden.

Nach Ottonelli und Cortona, die in ihrer Argumentation den schon bei Paleotti formulierten Überlegungen folgen⁹¹⁹, müssen alle Bilder, insbesondere aber die Bilder mit heiligem Inhalt drei Kriterien erfüllen, um ihrem Zweck gerecht zu werden. Sie benötigen einen *diletto sensitivo*, einen *diletto ragionevole* sowie einen *diletto spirituale*⁹²⁰. Bemerkenswert ist für das Traktat nun (hierin zeigt sich der starke Einfluss Cortonas bei der Zusammenstellung des Werkes), dass die angeführten Argumente anhand konkreter Beispiele illustriert werden.

Wie bei den schon genannten Fresken Rossellis in der Sixtina kommt es zunächst auf den *diletto sensitivo* an, d. h. mit welcher Kunstfertigkeit (*artificio*⁹²¹) Bilder hergestellt sind und wie sie dadurch das Gefühl oder die Empfindung des Betrachters wecken. Zweitens sollen die Gemälde den Intellekt ansprechen und den Geist anregen. Ottonelli und Cortona verweisen beispielhaft auf die malerische Darstellung eines Sternenhimmels, an die sich gewissermaßen epistemisch die Reflexion über die Himmelskörper und das System des Universums anknüpft.⁹²² Bemerkenswert ist, dass für die Autoren dabei die Bilder als besonders *ragionevole* gelten, die sich durch eine gute Imitation der Natur auszeichnen,

180 nochmals betont und auf den großen Einfluss Pietro Berrettinis bei der Erstellung des Traktats hingewiesen.

⁹¹⁷ Strunck 2010, S. 23.

⁹¹⁸ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 57-60.

⁹¹⁹ Vgl. Paleotti, Discorso intorno alle Immagini sacre e profane, S. 68-71.

⁹²⁰ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 57f.

⁹²¹ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 58.

⁹²² Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 59.

weil sie dadurch den Intellekt besonders stimulieren.⁹²³ Zuletzt sollen die heiligen Bilder natürlich auch den Glauben ansprechen, wie mit direktem Verweis auf Paleotti gesagt wird.⁹²⁴ In wenigen Worten resümieren die Autoren daher: „La cognitione delle sacre immagini può essere tre sorti, del senso, dell’intelletto, della fede, e però può cagionare tre sorti di diletto, il sensitivo, l’intellettuale, lo spirituale.“⁹²⁵

Als Beispiel für die ideale Umsetzung dieser Vorgaben werden von Ottonelli und Cortona die Loggien Raffaels im Vatikan beschrieben. Als zu den oben genannten Kriterien besonders passend erscheinen diese zunächst offenbar wegen ihres thematischen Zuschnittes mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament (*diletto spirituale*).⁹²⁶ Dabei seien die einzelnen Szenen „con artificiosa maniera nobilmente dipinte, e figurate“⁹²⁷ und erfüllen somit auch das Kriterium der Kunstfertigkeit (*diletto sensitivo*). Insgesamt „può l’occhio, l’intelletto, e l’animo del giudizioso spettatore con abbondanza ricevere ogni sorte di dolcissimo diletto, cioè il sensitivo, l’intellettuale, e lo spirituale, che s’appoggia al saldo fondamentale della santa fede.“⁹²⁸ Es wird in dieser Schilderung nicht explizit genannt, worin im konkreten Fall genau der *diletto ragionevole* oder *intellettuale* besteht. Wahrscheinlich dürfte dieser, entsprechend dem vorher angeführten Beispiel des Sternenhimmels, in der Beschreibung der Schöpfung liegen, über die intellektuell reflektiert werden kann. In den Loggien sieht man „quando l’onnipotente Signore divise la luce dalle tenebre [...]; e quando diede l’essere à due gran luminari, al Sole Principe del giorno, & alla luna Principessa della notte.“⁹²⁹ Auch in der Darstellung der Flora und Fauna scheint für die Autoren intellektuelle Anregung zu liegen, wie der Hinweis auf die „numerosa famiglia degli animali“⁹³⁰ vermuten lässt.

⁹²³ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 59f., hier S. 60: „E da questo racorre possiamo, che quell’immagini che più vivamente esprimono il naturale d’una cosa imitata, sono ragionevolmente con maggior lode celebrate [...]“

⁹²⁴ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 60: „A tertia cognitione, scrive il Cardinale Paleoto, manat ea delectatio qua spiritualis vocatur.“

⁹²⁵ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 60f.

⁹²⁶ Vgl. Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 61.

⁹²⁷ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 61.

⁹²⁸ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 61.

⁹²⁹ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 61; in der Passage zum *diletto intellettuale* heißt es sehr ähnlich: „E tal diletto si gode [...] nella pittura d’un ciel notturno, e sereno l’intelletto discorre, & intende che grande è la velocità del mondo celeste, che molti sono i giri de’cieli, & molti de’ pianetti, che segnalata è la grandezza del Sole, della Luna, e delle Stelle; e con questa cognitione riceve diletto intellettuale [...]“ Es ist durchaus plausibel, dass diese intellektuellen Reflexionen Cortonas eigene Gedanken zu dieser Thematik widerspiegeln: in seiner Bibliothek lässt sich ein Exemplar von Giuseppe Rosaccios *Teatro Del Cielo E Della Terra* (Erstauf. Ferrara 1585, weitere Auflagen auch im 17. Jh.) nachweisen (vgl. Hendrix 2002, S. 115).

⁹³⁰ Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura, S. 61.

Neben den drei *diletti*, die in den Malereien der Loggien exemplarisch und ideal vorhanden sind, kann der besondere Wert dieser Ausstattung für die Argumentation von Ottonelli und Cortona auch dadurch erklärt werden, dass es sich um den „umfangreichste[n] alttestamentliche[n] Zyklus seit dem frühen Mittelalter [handelt], der überdies nicht in einem sakralen, sondern in einem profanen Raum Anwendung fand“⁹³¹, also in besonderem Maß ihrem Postulat zur Ausstattung des Palasts eines geistlichen Herrschers entspricht.

Entsprechend oben formulierter These kann auch die Ausstattung der Galerie mit den biblischen Historienszenen nach dem Vorbild der Loggia im Vatikan als mustergültige Umsetzung der von Ottonelli und Cortona referierten Überlegungen zu den *sacre immagini* gelten. Die Idealisierung der Loggia im Traktat von Ottonelli und Cortona macht wahrscheinlich, dass diese auch im Galerieprojekt, an dem Cortona als Co-Autor der Schrift maßgeblich beteiligt war, nicht unberücksichtigt bleiben konnte. Auch Alexander VII. stand die Loggia im Vatikan als in diesem Sinne vorbildhafte malerische Ausstattung vor Augen, wie seine eigenhändigen Exzerpte aus Mancinis *Considerazioni sulla pittura* in der Apostolischen Bibliothek belegen. Dort ist unter der Überschrift „Per trovare nova la proprietà e perfettione totale della pittura“ ein Abschnitt angeführt, der wiederum die Loggien als Beispiel anführt, die durch ihre Vielfalt in den Darstellungen die Fantasie und den Intellekt anregen: „[...] dal preso gode la fantasia, e intelletto per l’antefitto delle cose imitate, l’espresso arbori, frati uomini, animali, edifici.“⁹³²

Vor diesem Hintergrund und im direkten Vergleich wird die parallele Konzeption des Galerieprojekts deutlich. Zunächst ist im Hinblick auf den *diletto spirituale* die Auswahl der biblischen Szenen und ihre heilsgeschichtliche Bedeutung zu nennen, die sich besonders in ihrer Verteilung entsprechen. Dabei liegt in beiden Projekten der Schwerpunkt auf Szenen aus dem Alten Testament, nur das jeweils letzte der insgesamt 13 Joche bzw. 20 Bildfelder ist Darstellungen aus dem Leben Christi gewidmet. In der Auswahl der Szenen gibt es deutliche Überschneidungen: So finden sich *Adam und Eva*, die *Vertreibung aus dem Paradies*, der *Einstieg in die Arche* und die *Sintflut*, der *Verkauf Josephs durch seine Brüder*, *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* (als Relief in der Sockelzone), *Moses vor dem brennenden Dornbusch* sowie der *Durchzug durch das Rote Meer*, die *Schlacht Josu-*

⁹³¹ Allekotte 2011, S. 194.

⁹³² Dok. BAV 5, S. 269r; an dieser Passage wird im Vergleich mit Mancinis Text (vgl. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, S. 114) sichtbar, dass Fabio Chigi seine Abschrift kompilativ zusammenstellte und dabei auch einzelne Passagen nur auszugsweise, d.h. mit eigener Schwerpunktsetzung übernahm.

as gegen die Amoriter sowie der *Kampf Davids gegen Goliath*, das *Urteil Salomos* und die *Anbetung der Hirten*, also die Mehrheit der Szenen, sowohl in den Loggien wie auch der Galerie.

Damit ist der inhaltliche Schwerpunkt in beiden Ausstattungen gleichartig gesetzt worden. Die Übernahme der selten dargestellten Josua-Szene oder auch die Schwerpunktsetzung auf den Josephs-Darstellungen legen nahe, dass diese Szenen in beiden Zyklen nicht zufällig vorhanden sind, sondern die Galerie bewusst auf dieses Vorbild Bezug nimmt. Dafür sprechen auch die genannten, deutlich sichtbaren motivischen und kompositorischen Übernahmen aus den Bildfeldern der Loggia in die der Galerie.

Auch der *diletto sensitivo* kommt im Galerieprojekt deutlich zum Ausdruck: Dazu dürften, wie auch in den Loggien, die Ausführung der Bildfelder durch unterschiedliche Künstler sowie die unterschiedlichen Arten der Darstellungen (Schlachtszenen, Landschaften, Figurengruppen usw.) im Sinne der *varietas* beitragen.

Schließlich ist ebenso der *diletto ragionevole* in der Gesamtgestalt der Galerie enthalten. Ottonelli und Cortona führen zu dessen Erläuterung ein Zitat des Hl. Thomas von Aquin an: „In nobis est [...] delectatio non solum in appetitu sensitivo, in quo communicamus cum Brutis, sed etiam in appetitu intellectivo, in quo communicamus cum Angelis.“⁹³³ Anlass zur intellektuellen Reflexion bieten die Bildfelder in der Galerie etwa durch die Entschlüsselung des ikonographischen Programms und die in ihnen enthaltenen Verweise auf das Pontifikat und die Person Alexanders VII. Ferner dürfte auch durch die Malerei an sich der *diletto ragionevole* angeregt werden, nämlich durch die *Ausstellung* von Werken verschiedener Künstler. Dies liegt bei Alexander VII. als Kenner der Malerei und vor dem Hintergrund seines Wunsches den *studio della pittura* durch das Projekt zu fördern auf der Hand. Dieser Gedanke ist eng mit der verbreiteten Ausstattung von Galerieräumen mit Gemälden und Statuen verbunden, die, um mit Scamozzi zu sprechen, „material di ragionare, e passare il tempo virtuosamente“⁹³⁴ bieten sollten. In diesem Fall boten dabei die dargestellten Gemälde Anlass zum *ragionare*, sodass die Galerie auch als Ort des Austausches über Kunst konzipiert war und somit als Folie für kunsttheoretische oder kunsthistorische Diskussionen gedient haben dürfte.

Ein konkretes Beispiel für diese Überlegung ist Ciro Ferris Fresko *Kyros befreit die Israeliten aus der Babylonische Gefangenschaft*. Diese Darstellung findet sich in der christlichen Kunst so selten, dass sich daraus zwangsläufig die Frage ergibt, warum sie in den Histo-

⁹³³ Ottonelli/Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura*, S. 59.

⁹³⁴ Scamozzi, *Idea*, S. 307.

rienzyklus aufgenommen wurde. Wie bereits ausgeführt wurde, ergänzt diese Geschichte thematisch die Abfolge der Bildfelder und lässt sich insbesondere im Zeitkontext interpretieren und auf das Pontifikat Alexanders VII. beziehen. Insofern ergibt die Aufnahme des *Kyros* in den Zyklus zweifellos Sinn. Allerdings ist es auffällig, dass dieses Fresko ausgerechnet von dem Künstler ausgeführt wurde, der *Ciro*, also *Kyros* heißt. Daher ist die Zuweisung dieser Szene sicher kein Zufall, sondern eine bewusste Entscheidung gewesen. In der Entschlüsselung des Bildthemas ist folglich auch ein Hinweis auf den ausführenden Maler verborgen. Ein vergleichbarer Hinweis auf den Urheber ist schon in der Schlachtendarstellung von Guglielmo Cortese mit der prominenten Einfügung des Krummsäbels, dem Wappenelement dieses Künstlers, bemerkt worden. Das Vorhandensein solcher Hinweise, die für den wissenden Betrachter lesbar waren, ließe sich plausibel mit der Demonstration von Kennerschaft der zeitgenössischen Malerei im Kontext eines Gespräches des päpstlichen Hausherrn mit seinem in die Galerie eingeladenen Gast erklären.

11 Die Galerie in ihrer Funktion und Nutzung

Die Vorbildfunktion der Loggia Raffaels im Vatikan für die Galerie im Quirinal ist bereits mehrfach im Hinblick auf die malerische Ausstattung angesprochen worden. Vergleichbar ist darüber hinaus aber auch die Nutzung des Raumes. „So betont beispielsweise der venezianische Botschafter Marcantonio Michiel, das zweite Geschoss der vatikanischen Loggien stehe allein dem Vergnügen des Papstes zur Verfügung.“⁹³⁵ Dies gilt auch für die Galerie, denn schon ihre Lage im Palastkomplex bedingt eine nichtöffentliche Nutzung des Raumes.

Diese spielt sich dabei in einem durch die Dekoration erzeugten Spannungsfeld von *negotium* und *otium* ab: Die biblischen Szenen illustrieren nicht nur die christliche Heilsgeschichte, sondern stellen den Papst in typologischer Tradition auch als geistlichen Herrscher und Friedensstifter dar. Die gemalte Architektur der Säulenhalle und die Ausblicke in den Garten heben im Gegenzug den Mußeaspekt des Galerieraumes hervor. Dieser liegt auch in der für Galerien typischen Zurschaustellung von Kunstwerken, in diesem Fall zeitgenössischer, vom Papst als Patron der Künste geförderter Malerei. Daher handelt es sich bei der Galerieausstattung um ein vielschichtiges und in seiner inhaltlichen Aussage ambivalentes Dekorationssystem, das die Nutzung des Raumes gestalterisch reflektiert.

Sowohl in Ausstattung als auch Funktion steht die Galerie zweifellos in der Tradition der Loggienarchitektur der Renaissance. Denn auch dort finden sich Verweise auf *otium* und *negotium* nicht nur in der Nutzung und der architektonischen Gestaltung, sondern vor allem auch in der malerischen Dekoration.⁹³⁶ Gleichzeitig greift die Galerieausstattung auch die suburbane Lage des Quirinals hoch über der Stadt und von Gärten umgeben auf und bezieht sich damit auf die von Sforza Pallavicino positiv geschilderte Wirkung dieses Palastes für die Gesunderhaltung des päpstlichen Herrschers auf. Die Darstellung von Landschaft verweist ferner auf einen von Petrarca beschriebenen Topos, bei dem „das Naturerlebnis [...] zur idealen Inspirationsquelle des schöpferisch Tätigen *homo litteratus*“⁹³⁷ wird. Zu diesen an den Quirinalgarten erinnernden Darstellungen der reizvollen und anregenden Natur zwischen den Säulenstellungen gesellen sich die durch Fenster gerahmten herrschaftlichen Ausblicke über Rom als *gran teatro del mondo*.

⁹³⁵ Allekotte 2011, S. 13.

⁹³⁶ Vgl. Allekotte 2011, S. 38.

⁹³⁷ Allekotte 2011, S. 74, in Fn. 336 mit Verweis auf Petrarca, *De vita solitaria* von 1366, Kap. 7, 2-12.

Im genannten Spannungsfeld steht im Grunde die gesamte päpstliche Residenz auf dem Quirinal. Ihre Charakteristika und Nutzung oszillieren dabei zwischen dem Ursprung des Palastes als suburbane Villa und der Funktion der dauerhaft genutzten päpstlichen Residenz. Zahlreiche Einträge im päpstlichen Tagebuch geben in diesem Zusammenhang Auskunft über den Zutritt zur Galerie und den Kreis der Rezipienten ihrer Ausstattung: So vermerkt der Papst am 19. August 1657 etwa ein Treffen mit Camillo Francesco Maria Pamphilj (1622-1666), der von seinem 1653 geborenen Sohn Benedetto (ab 1681 Kardinal) begleitet wurde.⁹³⁸ Ein weiteres Treffen mit dem Principe Niccolò Ludovisi (1610-1664) am 11. März 1658⁹³⁹ bestätigt diese Praxis des Empfangs hochgestellter, dem Hausherrn aber bekannter Persönlichkeiten, die in dieser vom päpstlichen zeremoniell weniger belasteten Umgebung den Papst zum informellen Gespräch treffen konnten.

Dass es bei diesen Begegnungen aber nicht nur um die Staatsgeschäfte ging, belegen weitere Einträge in Alexanders Tagebuch. Denn der Galerieraum war auch der Ort, an dem Modelle und Planzeichnungen für die künstlerischen und architektonischen Projekte Alexanders VII. verwahrt wurden. Am 24. Juni 1658 trifft sich der Papst mit Mario Chigi in der Galerie, um die Pläne für die Umbauarbeiten im Quirinal zu begutachten und offenbar auf dieser Grundlage dann die Baustelle zu besuchen⁹⁴⁰. Am 13. August besucht Agostino Chigi den Papst mit den Plänen für den neuen Familienpalast⁹⁴¹. Ein weiteres Treffen mit den Familienmitgliedern Mario und Sigismondo ist für den 25. Juli 1662 nachgewiesen.⁹⁴² Im Januar 1660 legt Bernini ein hölzernes Modell der linken Portikus für den Petersplatz in der Galerie vor.⁹⁴³ Am 29. September 1662 wird dem Papst in der Galerie ein Modell des Pantheons aus Ton gezeigt.⁹⁴⁴ Im Dezember desselben Jahres ist er wiederum mit Mario Chigi in der Galerie, um die Planungen für diesen Bau zu besprechen.⁹⁴⁵ Auch bei dem Treffen des Papstes mit Sigismondo Chigi und Bernini am 25. Februar 1663 in der Galerie dürften die künstlerischen Projekte des Papstes ein

⁹³⁸ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 206, Nr. 120.

⁹³⁹ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 207, Nr. 182.

⁹⁴⁰ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 208, Nr. 210: „[...] andiamo con d. Mario: in Galleria a veder la pianta di Monte Cavallo, poi ala Fabrica nuova delle stanze del Maiordomo.“

⁹⁴¹ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 208, Nr. 228.

⁹⁴² Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 217, Nr. 590.

⁹⁴³ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 213, Nr. 384.

⁹⁴⁴ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 218, Nr. 618: „vediamo in Galleria la Rotonda fatta di creta.“

⁹⁴⁵ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 218, Nr. 638: „a 23 hore è da noi d. Mario e andiamo in Galleria a vedere la distesa dell'occhio della Rotonda.“

Thema gewesen sein.⁹⁴⁶ Weitere Treffen seine Projekte betreffend sind im Tagebuch am 7. Oktober 1663⁹⁴⁷, am 17. Dezember 1663⁹⁴⁸, am 14. Juni 1664⁹⁴⁹ verzeichnet. Aus diesen Tagebucheinträgen wird die intensive Beschäftigung des Papstes mit den verschiedenen von ihm angestoßenen künstlerischen Projekten sowie der Austausch deutlich, den er mit den Künstlern beim dem detaillierten und wiederholten Studium der Pläne führt. Diese Treffen beanspruchten neben den Regierungsgeschäften offenbar einen erheblichen Zeitbedarf, sodass sie oftmals in den Abend- oder sogar Nachstunden stattfanden.⁹⁵⁰ Für die Aufstellung und Verwahrung der Modelle und Planungen in der Galerie wurden sogar neue Tische angefertigt, wie Eintragungen in den Rechnungsbüchern belegen.⁹⁵¹

In der Galerie hatte also ganz dezidiert die schöpferische Tätigkeit des Entwerfens der neuen *Roma Alessandrina* ihren Platz. Der Ausblick aus den Fenstern über die Stadt dürfte dabei als Quelle der Inspiration gedient haben: Sichtbar waren von der Galerie aus das Panorama Roms mit den Orten, an denen der Pontifex seine Projekte umsetzen ließ. In dieser Funktion und als Aufbewahrungsort der Modelle und Planzeichnungen seiner Bauten wird die Galerie so zum zentralen Nukleus der päpstlichen Kunstförderung Alexanders VII. am Beginn seines Pontifikats. Dabei manifestieren sich in den Bildfeldern der Galerie die großen Themen dieser Patronage in Form eines Regierungsprogrammes und einer Zukunftsvision.

Die programmatische Klammer, die das Galerieprojekt in diesem Kontext bildet und die auch die anderen genannten frühen Projekte Alexanders VII. umgreift, ist dabei symptomatischer Spiegel eines veränderten päpstlichen Selbstverständnisses. Um mit Preimesberger zu sprechen, handelt es sich dabei um die „Umrissse dessen, was man als ‚politische Ikonographie‘ des neueren Papsttums bezeichnen kann [...], das bekanntlich

⁹⁴⁶ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 219, Nr. 659.

⁹⁴⁷ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 220, Nr. 708: „passogliamo per casa con d. Agostino dalle 16 fin alle 17 col Cav. Bernino e P. Bicchi in Galleria.“

⁹⁴⁸ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 220, Nr. 721: „andiamo a 17 ½ a la camera dell’altare, poi alle Galleria sul modello del duomo [di Siena, Verf.] col P. Bicchi.“

⁹⁴⁹ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 221, Nr. 759: „hierisera son da noi d. Agostino e poi il P. Bichi cò quali passogliamo fino a 23 ¼ per la Galleria sui disegni del duomo e statue dè papi senesi.“

⁹⁵⁰ Vgl. Krautheimer/Jones 1975, S. 212, Nr. 364: „[...] alle ore 2 di notte è qua sù il Cav. Bernini cò disegni del duomo di Siena.“

⁹⁵¹ Vgl. Dok. ASR 3k, 3, 11. Jul. 1657, Rechnung der Schreiner Renzi/Reni/Fiacchi: „Per havere fatto tre rosette di Alabastro Orientale comesso nella tavola della Galleria (...) fatto intagliello di Marmo alla Cantonata di detta tavola“, „Per havendo rimettato la detta tavola che non haveva più il lustro“; Dok. ASR 3l, 15. Jul. 1657, Rechnung des Schreiners Gualdi: „E più per una tavola di noce lavorata polita agiustato in un vano di tavolino che prima vi era un firature et agiustato che non se conosca che vi era (...); Lon. pal. 2 larg p. 2/3 inchiodato ricolato il tutto fatti per ordine del sudetto“.

unter der Perspektive des Wandels seiner Stellung in der veränderten Staatenwelt Europas, wie sie spätestens seit den Friedensschlüssen 1648 [Westfälischer Frieder, Verf.] und 1659 [Pyrenäenfrieden, Verf.] zutage tritt, gesehen werden [muss].⁹⁵²

Die päpstlichen Projekte und insbesondere die Galerieausstattung greifen ikonographisch wie typologisch diese im Selbstverständnis des Amtes begründete Sonderrolle des Papsttums auf und charakterisieren den römischen Pontifex als Vermittler und Bewahrer des Friedens. Damit ist sowohl der Frieden zwischen den Konfessionen als auch die Vereinigung der katholischen Mächte Europas unter der Ägide des Papstes gemeint, wie Anhang des Stiches von Lukas Kilian gezeigt wurde. Damit reagiert bildliche Politik Alexanders VII., die am Beginn seines Pontifikates bereits voll entwickelt erscheint, direkt auf die zeitgenössischen politischen Verhältnisse Europas, nämlich die verstärkte Konfessionalisierung im Norden sowie damit eng zusammenhängend auch die politische Neuordnung Europas nach dem Abschluss des Dreißigjährigen Krieges zwischen Frankreich, Spanien und dem Alten Reich.

Dass es sich mit dem von Alexander VII. gattungsübergreifend verbildlichten Friedenswunsch lediglich um die anachronistische Vorstellung einer zu diesem Zeitpunkt längst verlorenen Mittlerposition des Papsttums handelt, muss differenziert bewertet werden. In seinem durch die Kunst zum Ausdruck gebrachte Rolle zeigt sich daher auch nicht die Bewältigung eines persönlichen Traumas als Beteiligter am Westfälischen Friedensschluss⁹⁵³ und der Einsicht des damit verbundenen Bedeutungsverlusts des Papsttums, als vielmehr ein von tatsächlicher Überzeugung getragenes, ernsthaftes Bemühen um Frieden in Europa und zwar weiterhin im „traditionelle[n] Anspruch, gemeinsam Vater und Schiedsrichter der christlichen Fürsten zu sein“⁹⁵⁴. Insofern kann die „Hypothese einer reaktiven und kompensatorischen Haltung des Papsttums [...] durch eine verstärkte Betonung der päpstlichen Majestät und den forcierten Einsatz architektonisch-künstlerischer Mittel“⁹⁵⁵ für Alexander VII. nur bedingt gelten. Es geht in diesem Fall nicht um die Kaschierung eines Bedeutungsverlustes, sondern um die ernsthafter Bemühung in der Rolle seines Amtes nachhaltig Frieden stiften und die konfessionelle Spaltung Europas wieder rückgängig machen zu können. Dieses Selbstverständnis speist sich aus dem der in der Galerie programmatisch vor Augen gestellten Überzeugung, in

⁹⁵² Preimesberger 1998, S. 619.

⁹⁵³ Vgl. Delbeke 2012 u. Krautheimer 1985.

⁹⁵⁴ Preimesberger 1998, S. 619.

⁹⁵⁵ Preimesberger 1998, S. 627.

einer heilsgeschichtlichen Tradition zu stehen, aus der sich der Auftrag ableiten lässt, den dauerhaften *Frieden Christi* in die Welt und unter die Völker zu vermitteln.

Dieser Gedanke manifestiert sich noch einmal in einer Schenkung Alexanders VII. an König Philipp IV. von Spanien im Jahr 1659: Als der Papst das von Alessandro Algardi hergestellte silbervergoldete Relief mit der Begegnung Papst Leos des Großen mit dem Hunnenkönig Attila an den König durch Kardinal Francesco Barberini übergeben ließ, gab er dem Kunstwerk das sprechende Motto „*Pax christiana subiecit*“⁹⁵⁶ bei. Auf dem Relief ist Papst Leo der Große dargestellt, der mit monumentaler Geste den Hunnenkönig auf den Himmel verweist, wo mit gezogenen Schwertern die Apostelfürsten Petrus und Paulus auf den heidnischen Feind niederzufahren drohen. Hier verdeutlicht sich also die Mahnung des Papstes an den spanischen König und damit auch alle anderen katholischen Fürsten, auf Vermittlung des Papstes und durch himmlischen Beistand den Frieden zu verwirklichen. Diese *pax christiana* ist dabei als der Friede Christi in der Welt zu verstehen, auf dessen Vermittlung durch den Papst die Mächtigen der Welt angewiesen sind.

⁹⁵⁶ Zit. n. Preimesberger 1998, S. 627: „Die *pax christiana* unterwarf sie“ [Übers. d. Verf.].

12 Schlussbemerkungen

Ob die Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast „nicht als vielbeachtetes Beispiel erfolgreicher Zusammenarbeit führender Künstler“⁹⁵⁷ angesehen wurde und sich aus dieser Annahme die weitestgehend ausgebliebene künstlerische Rezeption⁹⁵⁸ dieser Ausstattung erklären lässt, erscheint fragwürdig. Vielmehr scheinen doch die stark beschränkte Zugänglichkeit im päpstlichen Palast wie auch die monumentalen Dimensionen die Übertragung des Raumkonzepts auf spätere Ausstattungsprojekte erschwert zu haben. Gleichwohl markiert die Galerie im Quirinal gleich zu Beginn der Kunstförderung Alexanders VII. einen Höhepunkt unter den malerischen Raumausstattungen dieser Zeit.

Dabei hat sich in der Analyse der Galerie herausgestellt, dass schon in dieser frühen Ausstattung einer der inhaltlichen Grundgedanken der Kunstförderung des Chigi-Papstes formuliert wurde. Auch durch die engen Verknüpfung mit den zeitgleich entwickelten Projekten kann sie daher als mögliche Blaupause für die weitere Kunstförderung Alexanders VII. verstanden werden. Es wäre daher wünschenswert, in einer noch weiter zu fassenden Untersuchung die inhaltliche Ausdeutung der Galerie als Visualisierung der auf die Tradition gründenden päpstlichen Vermittlerrolle auch in den späteren künstlerischen Projekten Alexanders VII. abzuklären. Dabei wäre auch zu fragen, ob mit dieser Deutung des Galerieprojektes nicht noch weitergehend eine auch die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmende Konstante päpstlicher Repräsentationskunst formuliert werden konnte.

In einem weiteren Analyseschritt wurde auch die vom Papst mit seinem Projekt angestoßene Förderung der Malerei als Untersuchungsschwerpunkt entwickelt. Seine besondere Kenntnis dieser Gattung und seine umfangreiche Beschäftigung mit diesem Thema zeigen sich insbesondere auch in dem mit dem Ziel der Künstlerkonkurrenz entwickelten Zuschnitt des Galerieprojektes. Diese Vielschichtigkeit der inhaltlichen Dimensionen, die nicht nur der gewünschten politischen Aussage Rechnung trägt, sondern auch die besondere Disposition und Nutzung des Raumes berücksichtigt, ist dabei einzigartig. Diese kann insbesondere auf die Zusammenarbeit von Alexander VII. und Pietro da Cortona zurückgeführt werden.

⁹⁵⁷ Merz 2005, S. 32.

⁹⁵⁸ Einziges bekanntes Beispiel einer Adaption der Wandgliederung sind Ludovico Gimignanis Planungen für die nicht erhaltene Galleria dell'Eroe im Palazzo Carpegna in Rom (vgl. Merz 2005, S. 32).

Dass der Papst mit diesem Vorhaben offenbar ganz konkret nicht nur an Darstellungskonventionen des 16. Jahrhunderts sowie an die durch seine apostolischen Vorgänger veranlassten Ausstattungsprojekte anknüpft, wurde anhand der Loggien im Vatikan gezeigt. Der Vergleich mit der Sixtinischen Kapelle hat verdeutlicht, dass Alexander durch diese im Galerieprojekt entwickelten Bezüge darüber hinaus an Projekte seiner eigenen Familienmitglieder im Papstamt anknüpfen wollte. Diese von Alexander forcierte Berücksichtigung der vorangegangenen apostolischen Tradition durch die eigene Kunstförderung wird damit zugleich auch Ausdruck einer durch die Tradition legitimierten Kontinuität des päpstlichen Amtes.

Als monumentale malerische Ausstattung im Palast eines päpstlichen Auftraggebers knüpft Alexander VII. mit der Galerie ferner an die Repräsentationsstrategien seiner Vorgänger an, vor allem an die Ausmalung des Salone im Palazzo Barberini unter Urban VIII. und die Galerie im Palazzo Pamphilj unter Innozenz X. In dieser Reihe wird die Galerie damit ebenso zu einem Schlüsselwerk innerhalb der päpstlichen Kunstförderung des römischen Seicento. Dabei setzt sich Alexander VII. mit der von ihm konzipierten Galerie jedoch deutlich von seinen Vorgängern ab. Die Galerie markiert insbesondere auch deshalb einen Paradigmenwechsel, weil der Papst hier im Bereich der politischen Ikonographie auf die kirchliche Tradition als Grundlage des päpstlichen Amtes verweist und damit auch die sich auferlegte Rolle als Vermittler des Friedens unter den europäischen Mächten im Zeitalter der Konfessionalisierung unangreifbar zu begründen versucht.

13 Katalog

Gliederung

Der erste Teil des Katalogs umfasst alle Arbeiten, die sich auf die gemalte Architektur beziehen. Zuerst sind die Zeichnungen zur Wandgliederung aufgeführt, dann folgen die Blätter zur Decke sowie den Ignudi und Reliefs im unteren Register, schließlich die Nachzeichnungen einzelner Elemente des dekorativen Systems. Im zweiten Teil sind in alphabetischer Reihenfolge nach Künstlern geordnet alle Arbeiten aufgeführt, die im Zusammenhang mit den Bildfeldern stehen. Auf diese Weise soll der Katalog auch unabhängig von seinem Zusammenhang mit dem Haupttext als Instrument der Zeichnungsforschung nutzbar sein und einen Eindruck von der Handzeichnung in der Mitte des römischen Seicento vermitteln.

Im Haupttext wird mit einer Katalognummer auf den jeweiligen Eintrag verwiesen.

Anmerkungen zu den Zeichenmitteln

Der in den technischen Angaben oft genannte „graue Stift“ meint das im italienischen „pietra nera“ genannte Zeichenmittel. *Grau* bezeichnet dabei den häufigsten Farbwert dieses Materials, je nach Art des Stiftes kann der Strich aber auch ins Bräunliche abweichen.¹ Es handelt sich dabei um ein natürlich gewonnenes Material, das für die künstlerische Arbeit unverarbeitet genutzt wurde.² Die oft gebräuchliche Bezeichnung „schwarze Kreide“ („black chalk“, „crayon noir“ etc.) oder auch „Steinkreide“³ ist problematisch, weil es sich bei diesem Produkt chemisch nicht um eine Kreide handelt.⁴ Größere Brocken des Materials werden zur künstlerischen Verwendung in kleinere Teile gebrochen oder geschnitten, mit denen dann wie mit einem Stift, oftmals in einem Halter, gezeichnet werden kann.⁵ Je nach Feuchtigkeit und der davon abhängigen Härte⁶ hinterlässt das Zeichenmittel einen breiteren oder feineren Strich, der bisweilen sehr

¹ Vgl. Meder 1923, S. 109: „Wir erkennen sie an dem braungrauen oder schwarzgrauen, glanzlosen Strich [...]“

² Zu Vorkommen, Abbau und Verwendung dieses Zeichenmittels vor allem Mayhew/Ellis/Seraphin 2010.

³ Vgl. Meder 1923, S. 109.

⁴ Das Material enthält kein Calciumcarbonat; zur genauen Zusammensetzung des Zeichenmittels siehe Mayhew/Ellis/Seraphin 2010, S. 89f.

⁵ Vgl. Meder 1923, S. 109f.

⁶ Vgl. Mayhew/Ellis/Seraphin 2010, S. 87.

scharfkantig sein kann. In einigen Zeichnungen ist die Inhomogenität des Materials daher auch durch einen unregelmäßigen Abrieb deutlich sichtbar.

Gesondert ausgewiesen werden, soweit eindeutig identifizierbar, Graphit, Rötel, Kreiden, Kohlen und mit dem Pinsel aufgetragene Deckweiße.

Bei Federzeichnungen wird mit der Bezeichnung „Feder“ und der Nennung eines Farbwertes gearbeitet. Die zumeist genannte „braune Feder“ kann unterschiedliche Tinten meinen. Wo eindeutig Beschädigungen des Papiers durch die Tinte zu erkennen sind (sog. Tintenfraß) handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine Eisengallustinte.

Abkürzungen

- L. Lugt-Nummer des Stempels (laut Online-Datenbank⁷)
- r Recto (wenn eine Angabe fehlt, ist immer das Recto gemeint)
- v Verso
- r. rechts
- l. links
- o. oben
- u. unten
- M./m. Mitte/mittig
- Inv. Inventarnummer
- „...“ Beschriftung

⁷ <http://www.marquesdecollections.fr>

Pietro da Cortona

Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie

361 x 1389 mm, grauer Stift (mglw. Graphit?), schwarze Kreide, grau laviert, die Zeichnung ist aus vier Blättern zusammengesetzt, die überlappend verklebt sind, mehrere Knickfalten

o. M. „M“ (bezeichnet die Blattmitte), u. l. Stempel Kupferstichkabinett Berlin (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057)

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Inv. HdZ 879

Darstellung: Der monumentale Entwurf wurde bereits 1971 von Sabine Jacob mit der Wandgliederung der Galerie in Verbindung gebracht und seither seine Nähe zur Ausführung vermutet. Nach der Freilegung des dekorativen Systems hat sich diese Annahme bestätigt, wobei es sich bei diesem Blatt aufgrund der sichtbaren Abweichungen zur tatsächlichen Wandgliederung nicht um einen Ausführungsentwurf handelt. Gleichwohl lässt sich die Zeichnung für einen Nachvollzug des ursprünglichen Erscheinungsbildes der Galerie nutzbar machen, gibt sie doch als einziges bekanntes Dokument einen Eindruck von der Wandgestaltung vor den gravierenden Veränderungen späterer Zeit.

Die Zeichnung visiert sieben der 13 Fensterachsen der Galerie und bildet damit mehr als die Hälfte des Raumes ab. Sie zeigt die Wandgliederung mit Paaren von Doppelsäulen, die in die Räume zwischen den Fenstern eingestellt sind. Im oberen Register sind abwechselnd ovale und querrechteckige Bildfelder eingefügt, wobei letztere über zwei Fensterachsen gestreckt sind. In den Bereich unter diesen Feldern sind jeweils zwei stehende Ignudi eingefügt.

Die erste Säulenstellung ganz links rahmt eine Fensteröffnung und ein ovales Bildfeld, an das sich links und rechts zwei Ignudi anlehnen. Diese stehen auf Voluten, die auf den oberen Abschluss der Fensterrahmung aufgesetzt sind. Sie haben dabei ihre Arme erhoben und halten jeweils ein Tuch, das aus dem Scheitel des Ovalfeldes hervorkommt. Das Bildfeld wird von einem Segmentgiebel überfangen, unter dem ein Konsolstein hervortritt.

Auf der Fensterrahmung sitzt oben eine Kartusche, die den Chigi-Sechsberg zeigt. Die Rahmung bildet dabei nach oben hin Ohren aus. Seitlich sind der Rahmung rechts und links Leisten angesetzt, die jeweils von einer halben Triglyphe abgeschlossen werden.

Die Durchblicke hinter den Säulen eröffnen den Ausblick auf Bäume und den Himmel.

Die folgende Fensterrahmung wird oben von Voluten und einer Girlande abgeschlossen, in deren Mitte eine Maske sitzt. Der obere Abschluss der Fensterrahmung rechts daneben trägt den Chigi-Stern. Die Rahmung des auf den Fenstern aufsitzenden Bildfeldes ist oben rechts und links geohrt, an den Seiten hängen Girlanden herunter. Die Ignudi erscheinen sehr eng in den zwischen den Fensterrahmen freigebliebenen Raum eingespannt. Sie stehen jeweils mit ihrem linken Bein auf der untersten Stufe dieser fingierten Nische und haben das rechte Bein angezogen. So ergibt sich, dass der linke Ignudo seinen Rücken nach Außen dreht, der rechte hingegen seine Front zum Betrachter hinwendet. Beide haben ihre Arme erhoben und halten die Girlanden, die von den Fensterrahmen in die Nische hineingeführt werden. Mittig zwischen die Ignudi ist ein vierfüßiger Opferaltar gesetzt, auf dem eine Flamme in einer runden Opferschale brennt.

Durch die Doppelsäulen neben dem zentralen Bildfeld fällt der Blick auf ein wehendes Tuch, das nur durch die Lavierung ins Bild gesetzt ist. Während sich hinter der linken Doppelsäule Bäume finden, sind im unteren Bereich der rechten Doppelsäule zwei Figuren skizziert, die in den Raum hineinblicken. Auf Höhe des oberen Abschlusses der Fensterrahmung sind auf der Säule in einem kurzen Abschnitt Kanneluren eingezeichnet, die sich jedoch sonst nicht finden. Das ovale Bildfeld sitzt direkt auf der Fensterrahmung und scheint rechts und links von je einem Putto gehalten zu werden, die ihrerseits auf die Voluten der Fensterrahmung gesetzt sind. Das Ovalfeld wird überfangen von einem Segmentgiebel, der sich nach unten volutenartig einrollt. In dessen Mitte ist wiederum ein Konsolstein mit dem Chigi-Stern angebracht.

Der Aufbau der folgenden Sektion um das querrrechteckige Bildfeld entspricht grundsätzlich seinem Pendant auf der linken Seite. Der Abschluss der linken Fensterrahmung wird hier durch volutenartig ausgebildete Füllhörner variiert, die in ihrer Mitte eine Kartusche mit den Chigi-Monti zeigen. Rechts sind die Voluten in Form von Blattwerk gestaltet, tragen in ihrer Mitte aber wiederum eine Maske. Die Ignudi in dieser Nische sind vergleichbar angelegt, aber in Körperdrehung und Armhaltung variiert. Der Opferaltar ist hier massiv und auf der Vorderseite mit einem Relief verziert.

Auch die letzte Säulenstellung wird von einem wehenden Tuch hinterfangen, wiederum tauchen Figuren in den Zwischenräumen auf. Vergleichbar dem ersten Ovalfeld lehnen sich auch hier stehende Ignudi an die Rahmung an. Das Bildfeld, das hier durch

die Pinsellavierung mit einer Landschaftsdarstellung gefüllt ist, wird durch einen nach unten in Voluten auslaufenden Segmentbogen überfangen, in dessen Scheitel ein kleiner Dreiecksgiebel eingestellt ist. Links und rechts des Bildfeldes sind Girlanden aufgehängt.

In den Postamentzonen zwischen den Fenstern unterhalb der Säulenstellungen und den Ignudi finden sich Relieffelder, die unterschiedliche Darstellungen zeigen: Ganz links erscheint eine Vase, die von zwei knienden Figuren gehalten wird. Im folgenden Relief rollen sich blattartig gestaltete Voluten in einem symmetrischen Muster auf. Das nächste Relieffeld zeigt ein Greifenpaar, das um eine Vase platziert ist, aus der mittig eine Blüte wächst. Eine Zeichnung *Ciro Ferris*, die dieses Motiv aufweist, ist hiermit Verbindung zu bringen (vgl. Kat. 19). Das folgende Relief stellt zwei geflügelte menschliche Wesen dar, die sich seitlich an ein Gefäß anlehnen. Das nächste Relieffeld zeigt die von Eichenlaub eingefassten Chigi-Monti. Als einziges stellt das vorletzte Relief eine mehrfigurige Szene dar, deren Inhalt allerdings nicht zu entschlüsseln ist.

Zeichnerische Umsetzung und Funktionszuweisung: Schon allein die Größe des Entwurfs spricht dafür, dass dieses Blatt als Vorschlag für die Wandgestaltung beim Auftraggeber vorgelegt werden sollte. Die zeichnerische Ausführung der an das Ovalfeld gelegten Ignudi auf der rechten Seite weist aber einen für das Medium der Präsentationszeichnung erstaunlich skizzenhaften Charakter auf. Auch die Figuren zwischen den Doppelsäulen sind lediglich locker und ohne festgezogene Konturen eingefügt. Die Girlanden in der mittleren Säulenstellung sind zunächst mit einer stärkeren Schwingung mit leichten Strichen des Stifts an die Ovalfeldrahmung herangeführt worden. In einem zweiten Schritt ist diese Position dann verändert und schließlich durch die Lavierung festgelegt worden. Bemerkenswert ist, dass diese erste, dann korrigierte Version nicht etwa radiert, sondern nur durch den Einsatz der Lavierung optisch in den Hintergrund gedrängt wurde.

Diese fehlende Prägnanz der Darstellung zeichnet auch die architektonischen Elemente wie Säulenbasen, Voluten und die im unteren Register eingeführten Relieffelder aus. Unterstützt wird dieser vorläufige Eindruck der Wandgestaltung durch die unterschiedlichen Höhen der einzelnen Postamente. Auch die Maße der Relieffelder und ihre Rahmungen unterscheiden sich zum Teil deutlich.

Nur die wichtigsten Linien, die das organisatorische Gefüge der Wand vorgeben, sind mit dem Lineal gezogen. Mit der freien Hand sind hingegen die Rahmungen der Bild-

felder eingetragen, ebenso architektonische Details am abschließenden Gesims und den Fensterrahmungen.

Offenbar ist auf dem bereits abschließend lavierten Blatt noch eine zeichnerische Ergänzung vorgenommen worden: In der dritten Fensteröffnung von rechts ist nur mit dem Stift die Laibung eingezeichnet. Auf dieser sind Felder skizziert, die in der späteren Ausführung die Elemente des Chigi-Wappens tragen. Ferner ist im selben Fenster auch eine Balustrade sichtbar, vor der sich schemenhaft Figuren abzeichnen. Die rudimentäre Ausprägung dieser Einzeichnung spricht dafür, dass es sich hierbei um die schnelle Manifestierung eines Gedankens in Ergänzung zur vorgestellten Wandgliederung handelt, die möglicherweise erst bei oder nach der Diskussion des Blattes mit dem Auftraggeber eingefügt wurde.

Bemerkenswert ist, dass die Bildfelder entweder leer bleiben oder – im Fall des ovalen Bildfeldes ganz rechts – eine Landschaft zeigen. Es ist also nicht klar, ob während dieses kurz vor der Ausführung stehenden Planungsstadiums schon ein ikonographisches Programm für die Bildfelder feststand. Für die ovalen Fresken jedenfalls scheinen Landschaftsdarstellungen ohne figürliche Szenen angedacht gewesen zu sein (vgl. auch Kat. 4).

Zuschreibung: Die Urheberschaft Cortonas ist für diesen Entwurf bisher nicht in Zweifel gezogen worden. Vergleichbar in seiner zeichnerischen Ausführung ist etwa das fast zeitgleich entstandene Blatt für die Apsis von S. Giovanni in Laterano⁸ (Abb. 379). Identisch ist vor allem die Handhabung des grauen Stiftes. Auch dort sind entsprechende Linien der Architektur mit der Hand gezogen, die Figuren in der Apsiskalotte lediglich locker und mit wenigen Strichen formelhaft verkürzt eingezeichnet. Auch die Lavierung der Säulen neben der Cathedra entspricht derjenigen im Berliner Blatt. Es wird deutlich, dass es sich dabei um denselben Zeichner handelt. In diesen Vergleich wäre ferner noch das Projekt für den Bogen zwischen Kirchenschiff und Oktagon von S. Maria della Pace (ca. 1656/1657)⁹ (Abb. 380) aufzunehmen, in dem die liegenden Personifikationen in ihrer zeichnerischen Durchbildung den Ignudi des Berliner Entwurfs entsprechen.

Ebenso steht die Ausführung der Berliner Zeichnung einem frühen Planungsstadium für die Decke des Salone im Palazzo Barberini nahe, das sich in München erhalten hat

⁸ BAV, Vat. Lat. 13442, f. 35r, ausgeführt 1657 (vgl. Blunt/Merz 2008, S. 217).

⁹ Windsor, Royal Collection, Inv. RL 904451 (vgl. Blunt/Merz 2008, S. 175f.).

(Abb. 381).¹⁰ Insbesondere in den sich an den Rahmen des *quadro riportato* anlehenden männlichen Figuren wird die identische Hand beider Blätter deutlich: Genau wie die Ignudi im Berliner Blatt sind diese erst mit einem relativ spitzen grauen Stift skizziert, der sie in mehreren Strichen erfasst. Dadurch entsteht der vibrierende Charakter dieser Figuren, die folglich über keine starren Konturlinien verfügen. Die aufgesetzte, weitestgehend transparente Lavierung modelliert dabei in beiden Zeichnungen die Licht- und Schattenpartien der im *chiaroscuro* ausgeführten Figuren. Es ist daher unzweifelhaft, dass beide Blätter, deren Datierung mehr als 20 Jahre auseinanderliegt, von einer Hand gezeichnet wurden.

Lit.: Jacob 1971, S. 98, Kat. 451, Taf. 97; Berckenhagen 1979, S. 51, Kat. 59, Abb. 56; Bestmann 1991, S. 20-22; Quinterio 1991, S. 163; Kieven 1993, S. 126f., Kat. 38; Laureati/Trezzani 1993, S. 191f.; Colalucci 1995, S. 64; Ausst. Kat. Rom 1997, S. 458, Kat. 108; Negro 1999, S. 322; Ausst. Kat. Siena 2000, S. 246, Nr. 151; Cerutti Fusco/Villani 2002, S. 112 f.; Merz 2005, S. 391; Oy-Marra 2005, S. 336; Pasti 2006, S. 99; Merz/Blunt 2008, S. 128f.; Strunck 2008, S. 34; Negro 2009, S. 157f.; Colalucci 2011, S. 290f.; Godart 2013, S. 114; Negro 2017, S. 318; Zutter 2017, S. 228.

Kat. 2

Abb. 73

Pietro da Cortona

Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie

320 x 274 mm, grauer Stift, Feder mit brauner Tinte, braun laviert, das Blatt ist auf allen Seiten beschnitten

u. r. (im Fenster) „d 124“, darunter „Pietro da Cortona Galleria di M.te Cavallo di Aless.ro VII.“ (Handschrift von Padre Sebastiano Resta), u. l. Sammlerstempel (nicht bei Lugt), auf dem Passepartout u. l. Stempel Oxford, Christ Church (L. 2754)

Oxford, Christ Church Picture Library, Inv. 973

Darstellung: Das Blatt zeigt anderthalb Achsen einer zunächst für die Galerie projektieren Wandgliederung. Auf der rechten Seite ist ein Rundfeld über einem Fenster dargestellt, auf der linken Seite ist ein weiteres Fenster sowie das darüberliegende quereckige Bildfeld zur Hälfte sichtbar. Dennoch genügt dieser Ausschnitt, um das Deko-

¹⁰ Wie Zeitler in Ausst. Kat. München 2012, S. 182f. bemerkt, ist die Funktionszuweisung dieser Zeichnung als frühes Projekt für den Salone im Palazzo Barberini sowie folglich auch ihre Zuschreibung an Cortona umstritten: Fischer Pace bringt das Blatt wegen einer Aufschrift in französischer Sprache mit Giovanni Francesco Romanelli und dessen Aufenthalt in Paris in Verbindung. Allerdings wiegen die Argumente für eine Verbindung mit der Barberini-Decke (so auch noch Merz 2007) schwerer, als eine Zuschreibung an ein nicht bekanntes Projekt Romanellis, wie es Zeitler folgerichtig ablehnt. Aber auch bei Prospero Valenti Rodinò in Ausst. Kat. Rom 1997a, S. 101 ist das Blatt als „Scuola di Cortona: Giovan Francesco Romanelli (?)“ bezeichnet.

rationssystem auf die übrigen Fensterachsen zu übertragen. Dargestellt ist eine Wandgliederung mit alternierenden runden und langrechteckigen Bildfeldern, die jeweils achsial über einer Fensteröffnung platziert sind. Die Bildfelder sitzen dabei auf den Rahmungen der Fenster auf. Diese bilden oben volutenartige Ornamente aus, zwischen denen Masken oder im Fall des linken Fensters eine Kartusche mit dem Sechsberg der Chigi erscheinen. Das Rundfeld wird von einer an ein ionisches Kymation erinnernden Rahmung umfasst. Gehalten wird der Tondo durch zwei Zwickel, die vom oberen Abschluss der Fensterrahmung ausgehen und sich nach oben hin volutenartig einrollen. Links und rechts sind Putten an den Rahmen angelehnt. Der Tondo wird bekrönt von einer Maske in einer Kartusche, die rechts und links von sich als Voluten ausbildenden halben Giebeln flankiert wird. In den Zwischenraum links neben dem Rundfeld ist eine Säule eingestellt. Das längsrechteckige Bildfeld stößt dabei fast an die Säule an. An seinem oberen Rand ist von der Mitte ausgehend nach rechts eine Girlande geführt, die parallel zur Säule am Rahmen des Bildfeldes nach unten fällt. In den Raum zwischen den Fensteröffnungen ist ein sitzender Ignudo eingepasst, der mit seiner Rechten den Rahmen des Bildfeldes trägt. Seine Linke rafft einen Stoff, der hinter der Säule hervorkommt. Der Ignudo ist mit einem Lendenschurz bekleidet und trägt auf dem Kopf einen Blätterkranz. Neben ihm schaut hinter der Säule eine kleine Figur hervor, die mit ihrer Rechten eine Blume vorweist.

Zuschreibung: Die Zeichnung wurde bisher Cortona selbst, einem seiner Schüler oder vage seinem Umkreis zugeschrieben.¹¹ Nur Wibiral schlägt Giovanni Francesco Grimaldi als Zeichner vor und diskutiert diese Zuweisung vor dem Hintergrund eines Freskos in S. Martino ai Monti in Rom. Er weist darauf hin, dass die in diesem Entwurf im Rundfeld dargestellte Landschaft im Gegensinn Grimaldis Fresko im rechten Seitenschiff dieser Kirche entspreche¹² (Abb. 382). Wibiral verweist zur Unterstützung seiner These auf eine Vita Grimaldis, die sich in einem Manuskript in Bologna erhalten hat¹³ und dem Bologneser Künstler das dekorative System wie auch die Verteilung der Landschaften (sic!) zuschreibt. Eine Tatsache, die sich auch in der hohen Bezahlung Grimaldis niedergeschlagen habe.¹⁴ Daher schlägt Wibiral auch vor, dass Grimaldi (un-

¹¹ Vgl. Merz 2005, S. 391, Fn. 2.

¹² Vgl. Wibiral 1960, S. 141.

¹³ Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. Ms. 245 (siehe auch Wibiral 1960, S. 155, Fn. 135).

¹⁴ Vgl. Wibiral 1960, S. 139. Unklar ist, warum Wibiral Cortona als Leiter der Arbeiten bezeichnet („avrebbe solamente diretto i lavori“), aber keine Zeichnung von ihm für das dekorative System für

ter Cortonas Gesamtleitung) einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der Galerie hatte.¹⁵ Im Kapitel zu Giovanni Francesco Grimaldis Rolle im Galerieprojekt (vgl. Kap. 6.6) wird herausgestellt, dass diese Annahme aufgrund der Dokumente nicht zu belegen ist, wengleich der Bologneser einen erheblichen Teil des dekorativen Systems freskiert hat.

Im Hinblick auf Wibirals These ist festzuhalten, dass die dargestellte Landschaft im Rundfeld nicht ausgeführt wurde und auch keiner der Landschaften in den Bildfeldern entspricht. Die Ähnlichkeit zu Grimaldis Fresko in S. Martino ai Monti ist naheliegend (wenn auch im Gegensinn), die Gruppierung der Bäume wie auch der Zeigegestus der Figuren erscheinen ähnlich. Allerdings zeigt die Darstellung eine andere Szene als das Fresko. Im Mittelgrund findet sich vor dem Felsen ein Fluss, der von links nach rechts durch das Bild fließt. Am Himmel ist eher eine Wolkenbank dargestellt, die mit der genannten Szene in S. Martino nicht in Verbindung zu bringen ist. Von einer identischen Darstellung kann also keine Rede sein. Wahrscheinlicher ist, dass es sich hier um eine unspezifische, austauschbare Szene handelt, die als eine Art Platzhalter verwendet wurde, bevor das ikonographische Programm der Fresken festgelegt war.

Die zeichnerische Ausführung entspricht technisch dem Berliner Blatt, insbesondere in der Charakteristik der Vorzeichnung mit dem Stift sowie ihrer Lavierung. Allein die im Oxforder Blatt hinzugefügte Feder macht den Unterschied der Wirkung beider Blätter aus. Im Vergleich der Architekturdetails können ferner deutliche Bezüge festgestellt werden: So gleichen die Abschlüsse der beiden Fensterrahmen im Oxforder Blatt jenen unterhalb des rechten querrrechteckigen Bildfeldes in der Berliner Zeichnung nicht nur im Hinblick auf ihr Ornament, sondern auch ihre Ausführung.

Lit.: Wibiral 1960, S. 130f.; Briganti 1962, S. 310; Vitzthum 1963, S. 95; Jacob 1971, S. 42; Byam Shaw 1976, Bd. 1, S. 25, Kat. 640; Bestmann 1991, S. 19; Quinterio 1991, S. 163; Laureati/Trezzani 1993, S. 191f.; Prospero Valenti Rodinò 1998, S. 182; Ausst. Kat. Edinburgh 1998, S. 126, Kat. 84; Negro 1999, S. 320; Cerutti Fusco/Villani 2002, S. 112 f.; Merz 2005, S. 391, Fn. 2.; Pasti 2006, S. 99; Merz/Blunt 2008, S. 128f.; Zutter 2017, S. 228.

denkbar hält („e certo non avrebbe eseguito un disegno [...]“). Wibiral war allerdings die Berliner Zeichnung zur Wandgliederung der Galerie noch nicht bekannt.

¹⁵ Vgl. Wibiral 1960, S. 140.

Pietro da Cortona (Kopie nach)

Entwurf zu einem Teil einer Langseite der Galerie

472 x 565 mm, grauer Stift (Graphit?), braune Feder, Bogen ehemals mittig nach Innen gefaltet

r: u. r. „3“ (braune Feder), v: u. l. „III.17“ (Inventar-Nr. Lambert Krahe), l. „56 doivent tre 85“ (grauer Stift), „20“ (braune Feder), u. l. „2“, o. r. „No 59 Supplement“ (braune Feder über Rötel), m. l. „55“, „Bernini“ (Rötel), u. r.: „74“, „191“, „262“, „220“ (braune Feder), r: l. Stempel Status Montium (L. 2039), v: Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 8070

Darstellung. Das Düsseldorfer Blatt zeigt drei Fensterachsen einer Langseite Galerie, wobei sich über dem zentralen Fenster ein Ovalfeld, über den anderen beiden ein querrrechteckiges Bildfeld befindet. Im mittleren Bildfeld ist eine Landschaft angedeutet, die jener im Ovalfeld ganz rechts auf dem Berliner Entwurf entspricht. Ovalfeldrahmung und sich anlehrende Putten entsprechen hingegen ihrem Pendant ganz links auf dem Berliner Entwurf, wenngleich hier der obere Abschluss der Fensterrahmung aus zwei gegeneinander gesetzten Giebelsegmenten besteht. Die linke Seite der Ovalfeldrahmung wird in einem ebenfalls in Düsseldorf verwahrten Ölbozzetto nochmals wiederholt (vgl. Kat. 8).

Ganz analog zum Oxforder Entwurf sind in die Räume zwischen Fenstern und Bildfeldern Sitzfiguren und stehende Ignudi eingestellt. Im Gegensatz zum Berliner Blatt und in Übereinstimmung mit dem Entwurf in Oxford werden die querrrechteckigen Bildfelder oben von Masken und Girlanden bekrönt. Ebenso ist wie im Oxforder Entwurf rechts und links neben das Ovalfeld je eine Säule eingestellt.

Zeichnerische Ausführung und Zuschreibung. Zunächst sind die groben Züge der Wandgliederung mit einem grauen Stift umrissen worden, wobei die Strichführung nicht nach den Formen der Wandgliederung sucht, sondern sie direkt in Konturlinien auf das Blatt bringt. Es werden die architektonischen Formen somit lediglich in Umrissen sichtbar. Erst in einem zweiten Schritt sind einige Bereiche mit der Feder betont worden, so die Figuren und Teile des Ornaments. Dabei sind spiegelsymmetrisch vorhandene Teile der Rahmungen jeweils nur auf einer Seite mit der Feder nachgezogen worden. Insgesamt spricht dieser Befund dafür, dass es sich bei diesem Blatt um eine Ko-

pie eines Entwurfes handelt, wie es Merz bereits vorgeschlagen hat.¹⁶ Dass ein solcher Entwurf existiert haben muss, belegt eine weitere Kopie (Kat. 7), die nicht nach dem Düsseldorfer Blatt entstanden sein kann, da sie einige Details ausführt, die der vorliegende Entwurf nicht zeigt.

Lit.: Wibiral 1960, S. 43; Vitzthum 1963, S. 96, Anm. 21; Jacob 1971, S. 43; Schaar 1973, S. 39; Myers 1975, S. 26, Kat. 32; Byam Shaw 1972, S. 25, Nr. 21; Borsi 1973, S. 160; Byam Shaw 1976, Bd. 1, S. 169, Kat. 614; Davis 1983, S. 48, Anm. 22; Bestmann 1991, S. 19 u. 23; Laureati/Trezzani 1993, S. 192; Rodinò 1998, S. 184 u. 187, Anm. 22; Ausst. Kat. Edinburgh 1998, S. 127, Kat. 84; Negro 1999, S. 322; Brink 2002, S. 128, Kat. 58; Matteucci/Ariuli 2002, S. 13; Merz 2005, S. 390; Zutter 2017, S. 228.

Kat. 4

Abb. 75

Pietro da Cortona

Entwurf für ein Ovalfeld mit einer Landschaft

260 x 291 mm, grauer Stift, grau laviert

u. r. Sammlerstempel (nicht bei Lugt)

Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. 41924

Das Blatt wurde von Merz Cortona zugeschrieben und mit der Galerie in Verbindung gebracht. Offensichtlich handelt es sich hierbei um eine Darstellung für eines der Ovalfelder. Die Proportionen des Ovals in dieser Zeichnung stimmen mit denen des Berliner Entwurfs überein. Dies bestätigt die Überlegung, dass die endgültige Festlegung des ikonographischen Programms erst sehr spät erfolgt sein muss, in jedem Fall aber nach dem Berliner Entwurf und auch dieser Zeichnung. Es ist zu vermuten, dass noch in diesem späten Entwurfsstadium lediglich die langrechteckigen Bildfelder mit den biblischen Historien hätten gefüllt werden sollen; ihre Zahl wäre in diesem Fall auf zehn beschränkt gewesen, das Programm als deutlich weniger umfangreich ausgefallen.

Lit.: Aukt. Kat. London, Phillips, 16. Dez. 1998, Lot 43 (als Ferri); Merz 2004, S. 139f.

Kat. 5

Abb. 76

Luigi Garzi (zugeschrieben)

Kopie eines Entwurfs zu einem Teil einer Langseite der Galerie

278 x 346 mm, Feder mit brauner Tinte, grau laviert

¹⁶ Vgl. Merz 2005, S. 390f.

u. l. „Garzi“, o. m. „1“

London, Armando Neerman (Verbleib unbekannt)

Darstellung: Das Blatt gehört zusammen mit zwei weiteren Zeichnungen (Kat. 6 u. 7) zur Gruppe der Kopien nach Entwürfen für das Dekorationssystem der Wände der Galerie. Alle Blätter dieser Gruppe sind oben mit einer arabischen Zahl versehen (1-3), die wahrscheinlich über die Reihenfolge einer ehemaligen Aufbewahrung Auskunft gibt. Dieses Blatt ist im Gegensatz zu den beiden anderen jedoch durch keine weitere Zeichnung überliefert.

Das Blatt schließt direkt an den Düsseldorfer Entwurf an, ist doch der Ignudo am linken Rand des Blattes identisch mit demjenigen, der sich auf dem Düsseldorfer Blatt ganz rechts findet. Der Aufbau des mittleren Abschnittes entspricht dabei ebenfalls grundsätzlich der Düsseldorfer Kopie, wenngleich die Rahmung des Bildfeldes hier zwei unterschiedliche Varianten präsentiert.

Zeichnerische Ausführung, Zuschreibung und Funktionsbestimmung: Die Zeichnungen der Dreiergruppe sind durch eine gleichartige zeichnerische Ausführung gekennzeichnet und stammen von einer Hand. Mit grauem Stift wurden dabei zunächst die Grundzüge der Wandgestaltung festgelegt, die dann schließlich mit der Feder und einer grauen Lavierung ausgearbeitet wurden. Der sich heute darstellende Kontrast dürfte auf eine Veränderung der Tinte zurückgehen, die ursprünglich auch grau gewirkt haben muss. In ihrer Technik geben alle drei Blätter den gewünschten Effekt des *chiaroscuro* in der Wandgestaltung wieder, wobei insbesondere die Körperlichkeit der Figuren sowie die Schichtung der verschiedenen Gliederungselemente der Wand betont wird.

Alte Aufschriften auf allen drei Blättern nennen Luigi Garzi als Zeichner, Kat. 7 trägt ferner eine Datierung auf den 8. Dezember 1708 in französischer Sprache. Dem Kopisten muss zu jedem seiner Blätter ein entsprechender (Original)Entwurf vorgelegen haben, spricht doch die gleichartige zeichnerische Ausführung auch für einen zeitlichen Zusammenhang ihrer Entstehung. Dies könnte etwa in der Werkstatt Cortonas, in der sich dieses Planmaterial nach Ausführung der Galerie befunden haben dürfte, geschehen sein. Da zur Zuschreibung an Garzi keine Alternative plausibel gemacht werden kann, soll diese beibehalten werden. Allerdings ist das auf einer Zeichnung angegebene Datum 1708 in Zweifel zu ziehen. Bei dieser und den anderen Aufschriften dürfte es sich nicht um Autographe des zu diesem Zeitpunkt 70-jährigen Garzi handeln, sondern möglicherweise um Beschriftungen eines französischen Sammlers.

Die Zeichnungen dürften entstanden sein, um beispielhafte Lösungen eines künstlerischen Problems aus dem Formenschatz Cortonas als Anschauungsmaterial zu bewahren. Insofern ist es auch verständlich, dass die Chigi-Heraldik in den Kopien nicht berücksichtigt wurde. Es ging dem Kopisten also weniger um die Dokumentation eines konkreten Projekts, als vielmehr der künstlerischen Idee an sich.

Lit.: Neerman 1972, S. 8, Kat. 17 (vgl. auch Annonce mit der Zeichnung im Burlington Magazine 1973, Nr. 3, S. CXXIX).

 Kat. 6

Abb. 77

 Luigi Garzi (zugeschrieben)

Kopie eines Entwurfs zu einem Teil einer Langseite der Galerie

220 x 160 mm, Feder mit brauner Tinte, in verschiedenen Grautönen laviert (mit mehreren Pinseln)

u. l. „Lu. Garzi“ (braune Tinte), o. m. „2“ (Graphit)

New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1970.736.48

Bei diesem Blatt aus der Gruppe der Kopien handelt es sich um die Nummer 2 der alten Sammlernummerierung. Das Blatt ist eine verkleinerte Wiederholung des Entwurfes in Oxford, zeigt es doch exakt denselben Ausschnitt der Wandgliederung. Dass die vorliegende Kopie tatsächlich auf das genannte Original zurückgeht, belegt die Tatsache, dass die Rahmung auf der rechten Seite des Fensters unter dem Ovalfeld in beiden Zeichnungen nur im oberen Bereich ausgeführt wurde. Offenbar hatte der Kopist nicht das Anliegen, die Abbeviatur des Vorbilds zu vervollständigen.

Lit.: Merz 2005, S. 391.

 Kat. 7

Abb. 78

 Luigi Garzi (zugeschrieben)

Kopie eines Entwurfs zu einem Teil einer Langseite der Galerie

286 x 381 mm, Feder mit brauner Tinte, in verschiedenen Grautönen laviert (mit mehreren Pinseln), Spuren von grauem Stift unter der Feder, Blatt o. r. restauriert

u. l. „[L]uigi Garzi“, „le 8 decembre 1708“, o. m. „3“ (Graphit)

New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1970.736.49

Das dritte Blatt der Gruppe von Kopien geht möglicherweise auf ein gemeinsames Vorbild mit der Düsseldorfer Zeichnung (Kat. 3) zurück, wobei diese Kopie nur einen Ausschnitt des gemeinsamen Vorbilds wiederzugeben scheint. Auch in diesem Blatt sind die Elemente des Chigi-Wappens weggelassen. Deutlich tritt hingegen die Landschaft im Ovalfeld hervor, die weder der Landschaft im Oxforder Blatt noch der in der erstgenannten Kopie (Kat. 5) entspricht.

Lit.: Ausst. Kat. London 1975, S. 26, Kat. 32; Merz 2005, S. 391.

Kat. 8

Abb. 79

Pietro da Cortona (Umkreis)

Modello für die Hälfte eines Ovalfeldes an einer der Langseiten der Galerie

375 x 229 mm, Öl auf Leinwand

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Gemäldegalerie, Inv. M 2599

Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser, in der Sammlung Carlo Cignani zugeschriebenen kleinformatigen Leinwand um eines der in den Rechnungen zur Galerie genannten *modelli*. Es dürfte also von einem an der Galerie beteiligten Maler stammen. Die sich an das Ovalfeld anlehrende Figur sowie die Girlande und die aus Blättern zusammengesetzte Rahmung des Bildfeldes entsprechen nahezu ohne Abweichungen Cortonas Vorgabe auf dem Berliner Entwurf ganz links (vgl. Kat. 1). Verändert ist lediglich die Form des Giebels, der das Ovalfeld überfängt. Dies bestätigt, dass Cortonas *pensieri* explizite Vorgaben für das dekorative System der Galerie waren, die von den ausführenden Künstlern getreu umgesetzt wurden.

Auffällig ist die hohe malerische Qualität dieses Modellos, die sich insbesondere in der Durchgestaltung der Aktfigur, ihrer Plastizität und der Hell-Dunkel-Wirkung der gemalten Architektur zeigt.

Lit.: Merz 2005, S. 391 (als Kopie nach der Galerie).

Pietro da Cortona (Umkreis)/Lazzaro Baldi(?)

Ovalfeld mit Putten

173 x 206 mm, grauer Stift, braun laviert

u. r. „x“ (grauer Stift)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, vol. 68, Banc II, f. 13r u.

Die Zeichnung gehört zu einer Serie von Blättern (Kat. 9-13), die Details der gemalten architektonischen Gliederung der Galerie wiederholen. Die Zeichnungen sind in ein von Padre Sebastiano Resta zusammengestelltes Zeichnungsalbum mit dem Titel *Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico* eingebunden. Dieses vereint eine ganze Reihe von Nachzeichnungen vorbildhafter Werke, darunter auch Teile gemalter Raumausstattungen wie Cortonas Galerie im Palazzo Pamphilj. Fusconi und Prosperi Valenti Rodinò, die die Blätter zuerst mit der Galerie in Verbindung gebracht haben, stellen die Frage, ob es sich bei diesen Blättern um Nachzeichnungen nach der Galerie oder einem Entwurf Cortonas handelt.

Tatsächlich lassen sich alle dekorativen Elemente dieser Serie auf dem Berliner Entwurf wiederfinden. Vorliegendes Blatt kopiert das mittlere Ovalfeld. Allerdings lassen signifikante Abweichungen erkennen, dass es sich hierbei nicht um eine getreue Kopie der Berliner Zeichnung handelt. Wo Cortona dort noch zwei Varianten der links und rechts an das Bildfeld angesetzten Ohren darstellt, zeigt diese Zeichnung auf beiden Seiten die linke Version des Berliner Entwurfs. Denkbar ist daher auch, dass die Kopien dieser Serie nach einer oder mehreren Zeichnungen eines dem Berliner Entwurf nahestehenden Planungsstadiums entstanden sind.

Lit.: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251, Nr. 39; Negro 1999, S. 158; Merz 2005, S. 391.

Pietro da Cortona (Umkreis)/Lazzaro Baldi(?)

Ovalfeld mit Ignudi

173 x 226 mm, grauer Stift, braun laviert

o. r. „z“ grauer Stift

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, vol. 68, Banc II, f. 13v u.

Das Blatt zeigt das Ovalfeld mit den sich anlehnenden Ignudi ganz rechts auf dem Berliner Entwurf. Auch hier sind Abweichungen vom Vorbild erkennbar, sowohl in der Gewandgestaltung als auch der Haltung der Köpfe beider Ignudi. Dabei ist auch in diesem Fall das Details des dekorativen Systems aus dem Zusammenhang der Architektur gelöst dargestellt.

Lit.: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251, Nr. 41; Negro 1999, S. 158; Merz 2005, S. 391.

Kat. 11

Abb. 82

Pietro da Cortona (Umkreis)/Lazzaro Baldi(?)

Ovalfeld mit Ignudi

173 x 225 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert

o. r. „m“ (grauer Stift)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, vol. 68, Banc II, f. 14r u.

Als Pendant des vorangehenden Blattes zeigt diese Zeichnung die Ignudi wie sie auf der linken Seite im Berliner Entwurf erscheinen. Entsprechende Abweichungen finden sich auch hier.

Lit.: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251, Nr. 43; Negro 1999, S. 158; Merz 2005, S. 391.

Kat. 12

Abb. 83

Pietro da Cortona (Umkreis)/Lazzaro Baldi(?)

Ignudopaar

172 x 200 mm, grauer Stift, braun laviert

o. r. „s“ (grauer Stift)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, vol. 68, Banc II, f. 15v o.

Auf diesem Blatt ist das Ignudopaar dargestellt, das im Berliner Entwurf unter dem linken querrrechteckigen Bildfeld erscheint. Auch hier sind die Körperhaltungen der Figuren leicht verändert. Besonders augenfällig wird der Unterschied zum Berliner Blatt in dem angeschnittenen Relieffeld unterhalb der Nische. Dort ist zwar ein florales Ornament dargestellt, allerdings fehlen die halbrunden seitlichen Einkerbungen.

Diese finden sich bei der Präsentationszeichnung hingegen auf dem Relieffeld links neben den Ignudi. Da in der Galerie eine solche Rahmung der Relieffelder nicht vorkommt, bestätigt sich nochmals, dass diese Serie nicht von den Fresken selbst, sondern von anderen Entwürfen abgenommen sein muss.

Lit.: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251, Nr. 52; Negro 1999, S. 158; Merz 2005, S. 391.

Kat. 13

Abb. 84

Pietro da Cortona (Umkreis)/Lazzaro Baldi(?)

Ignudopaar

172 x 214 mm, grauer Stift, braun laviert

o. r. „I“ grauer Stift, u. r. „16“ braune Feder

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, vol. 68, Banc II, f. 17r o.

Hier sind die Ignudi dargestellt, die unter dem rechten querrrechteckigen Bildfeld in der Berliner Zeichnung zu finden sind, wenngleich hier die Abweichungen weniger prägnant ausfallen als auf dem vorangehenden Blatt.

Lit.: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251, Nr. 54; Negro 1999, S. 158; Merz 2005, S. 391.

Kat. 14

Abb. 387

Girolamo Toma (1738-1795)

(Teil-)Querschnitt der Galleria Colonna und der Galerie im Quirinal (r), Darstellung einer Kapellenwand (v)

471 x 270 mm, grauer Stift (wsl. Graphit), in verschiedenen Grautönen laviert, ehemals auch rosafarben laviert (vgl. Kieven in Ausst. Kat. Rom 1991), heute verblasst, im Bereich der Ovalfelder sind Einstichlöcher eines Zirkels sichtbar

r: u. r. „xol 5490“, v: u. l. Stempel „Museo di Roma, Inv. 16537“

Rom, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Disegni e Fotografie, Inv. MR 16537

Das mit einer außerordentlich feinen Feder ausgeführte Blatt zeigt im unteren Bereich die Ansicht einer der Langwände der Galerie. Dabei handelt es sich, wie der Vergleich mit dem freigelegten dekorativen System zeigt, nicht um eine Abzeichnung der tatsächlichen Wandgestaltung, sondern um eine Kopie nach einer anderen Zeichnung.

Dieses Vorbild dürfte der Berliner Zeichnung sehr nahegekommen sein. Auf der einen Seite finden sich in dieser Kopie eine Reihe von relativ deutlichen Übereinstimmungen mit der Berliner Präsentationszeichnung: Dies betrifft zunächst den Ausschnitt der Langseite, wenngleich beim vorliegenden Blatt auf der linken Seite eine Säule mehr gezeigt ist, sowie ferner auch einzelne Elemente der Wandgliederung. Die beiden Ignudo-Paare entsprechen zwar denen des Berliner Blattes, sind allerdings auf der römischen Kopie vertauscht. Dies gilt auch für die Rahmungen der Ovalfelder mit den stehenden Ignudi, wenngleich die sich auf der rechten Seite des römischen Blattes dargestellten Figuren nicht im Berliner Entwurf finden. Bemerkenswert ist, dass die Ignudi in dieser Zeichnung deutlich mit den in die Nischen hineinreichenden Eichenblattgirlanden agieren. In diesem Fall ist die Handlung der Ignudi mit dem heraldischen Element also sehr viel deutlicher als im Berliner Entwurf.

Es ließe sich also vermuten, dass der römischen Kopie ein (möglicherweise eigenhändiger) Entwurf Cortonas zu Grunde lag, in dem der auch in der Berliner Zeichnung gezeigte Wandausschnitt mit einigen Veränderungen dargestellt war. Gleichzeitig gibt die Zeichnung vor allem durch die Verschlinkung der Ignudi und Putten die Anpassung des barocken Vorbilds an die Formensprache Tomas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erkennen.

In der Zusammenstellung von Längsschnitten zweier Galerien auf einem Blatt wird ferner deutlich, dass die Galerie im Quirinal als exemplarische Lösung für die Frage dienen konnte, „wie ein zweistöckiger Galerieraum mit Säulen artikuliert werden [konnte]“¹⁷.

Das Verso zeigt auf der ganzen Fläche des Blattes einen Kapellenraum, bei dem eine Girlande aus Eichenblättern um das zentrale Fenster gelegt ist.

Lit.: Ausst. Kat. Rom 1991, S. 100f., Kat. 69; Strunck 2007, S. 358.

Kat. 15

Abb. 85-87, 88

Pietro da Cortona

(a) *Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie*

436 x 1228 mm, grauer Stift, aus drei Papierbögen zusammengesetzt, mehrfach auf das Format des Albums gefaltet

v: „Per la Suffitta [de]lla Galleria di Mon[te Cav]allo“

¹⁷ Strunck 2007, S. 358.

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. P.VII.10, pt. B, fol. 36v-37r

Die Größe der Zeichnung charakterisiert das Blatt als Modello, das zur Vorlage beim Auftraggeber gedient haben könnte. Es zeigt den Entwurf für die Deckengestaltung der Galerie. Die sieben dargestellten Abschnitte der Decke entsprechen dabei den sieben Achsen auf dem Berliner Entwurf, was durch eine Zusammenführung beider Zeichnungen deutlich gemacht werden kann (Abb. 214). Jede Fensterachse entspricht dabei einem Deckenfeld. Die Zeichnung stellt daher ebenfalls etwas mehr als die Hälfte der Decke dar. Das im vorliegenden Entwurf ganz rechts dargestellte Bildfeld entspricht dem zentralen Bildfeld der gesamten Decke, denn es ist im Gegensatz zu allen anderen auf die Langseite ausgerichtet. Allein das Wappen im dritten Deckenfeld von rechts ist in entgegen der beschriebenen Leserichtung eingefügt.

Im Bereich des ovalen Bildfelds an der linken Seite ist auch die Struktur der Kassettendecke eingezeichnet, die auf dieser Grundlage rekonstruiert werden kann (Abb. 217). Diese findet sich ebenfalls auf dem zu diesem Entwurf gehörenden Blatt Kat. 15 (b). Die ovalen und quadratischen Bildfelder werden dabei jeweils durch rechteckige Kassetten eingefasst, die sich an den Ecken in quadratische Felder öffnen. Durch diese Struktur werden die kreuzförmigen Bildfelder auch von kreuzförmigen Kassetten umgeben.

Die Balken der Kassettendecke sind dabei mit aufgesetzten runden Rosetten verziert. Offenbar sollten elf der 13 Bildfelder mit *quadri riportati* gefüllt oder bemalt werden. Alle Bildfelder repräsentieren durch die Darstellung ihrer Akteure auf Wolken die himmlische Sphäre und hätten bei Ausführung den theologischen Gehalt der Fresken an den Wänden der Galerie ergänzt.

Lit.: Wibiral 1960, S. 126f.; Briganti 1962, S. 317; Jacob 1971, S. 42, Anm. 4; Ehrlich 1975, S. 26f., Fn. 2; Hess 1995, S. 369, Fn. 5; Bestmann 1991, S. 24f.

(b) *Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie*

436 x 931 mm, grauer Stift, aus zwei Papierbögen zusammengesetzt, auf das Format des Albums gefaltet

o. l. Maßskala mit 10 Palmi, o. m. $\frac{147}{34}$ (weiter rechts durch Faltung abgeklatscht), m. l. „palmi 34“, u. l. „16“, „13“, u. m. „palmi cento 57“

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. P.VII.10, pt. A, fol. 34v-35r

Die Zeichnung visiert sechs Deckenfelder und kann somit komplementär zu Entwurf (a) gelesen werden. Die Aufteilung der Decke entspricht diesem, wobei er im vorliegenden Fall noch um heraldische Elemente des Chigi-Wappens ergänzt ist. Die aufgetragene Maßskala oben links beschreibt 10 Palmi. Dies wird bestätigt durch die Breite der Decke, die übereinstimmend zur Maßskala mit 34 Palmi angegeben ist. Dies entspricht auch der tatsächlichen Breite der Galerie von 7,5 Metern. In der Zeichnung sind etwa 120 Palmi der Decke dargestellt. Dieses Maß stimmt jedoch nicht mit der auf dem Blatt angegebenen Deckenlänge überein. Es ist daher zu vermuten, dass die Zeichnung ursprünglich größer angelegt war und wahrscheinlich auf der rechten Seite beschnitten wurde.

Lit.: Briganti 1962, S. 317; Ehrlich 1975, S. 26f., Fn. 2.

Kat. 16

Abb. 89

Giovanni Angelo Canini

Studie zum rechten Ignudo unterhalb des Opfers Abrahams

554 x 383 mm, graue Kreide, ehemals mit Bleiweiß gehöht (das stark oxidierte Deckweiß muss durch eine Restaurierung entfernt worden sein, vgl. Brink 2002, S. 127, Abb. 58, vor dem Eingriff), auf blauem Papier, m. eine Knickfalte nach innen, u. l. ergänzt

r: l. m. „Jo Angelus Caninius Rom[anus] ping[it] et delin[eavit] in Palatio Pont[eficio] in Quirinale Colle“ (braune Feder), v: „Canini“, r: o. l. Stempel Status Montium (L. 2039), v: Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 7248

Die Studie Caninis zeigt den rechten Ignudo unterhalb des *Opfers Abrahams*, wobei die Figur weitestgehend unverändert ins Fresko übernommen wurde. Abweichungen finden sich lediglich in der Gestaltung des Stabes, auf den sich der Ignudo aufstützt, sowie dem Weglassen des Stoffes, den der Ignudo in der Zeichnung vor den Körper hält. Das Blatt gibt seine Nähe zur akademischen Aktzeichnung zu erkennen: Das Modell benötigte die stabilisierende Wirkung des Stabes, um bei dem nach links weit ausgreifenden Arm und dem auf eine Stufe hochgesetzten linken Bein das Gleichgewicht halten zu können. Allerdings lassen die besonders muskulöse Erscheinung der Figur sowie die Physiognomie des Gesichtes Zweifel aufkommen, ob sie direkt von einem Modell angenommen wurden. Die massive Erscheinung des Körpers erinnert an den Herkules Farnese, insbesondere an dessen ikonische Rückansicht.

Eine zweite Zeichnung Caninis in Düsseldorf¹⁸ (Abb. 383) steht in engem Zusammenhang zum vorliegendem Blatt.¹⁹ Allerdings sind dem Ignudo hier Attribute beigegeben, die ihn eindeutig als Herkules ausweisen, nämlich eine (aus dem Modellstab umgeformte) Keule und das darübergelegte Löwenfell. Brink hat darauf hingewiesen, dass auch hier die Haltung der Figur auf den Herkules Farnese verweist.²⁰ Eine direkte Verbindung mit dem linken Ignudo Caninis in der Galerie lässt sich nicht ausmachen, dazu sind die Arm- und Beinhaltenungen zu unterschiedlich. Insbesondere fehlt auch die in der anderen Studie bereits berücksichtigte Stufe der Nische.

Die zeichnerische Ausführung beider Blätter ist identisch und entspricht in der stark plastischen körperlichen Durchbildung, die durch die schwarze Kreide in Zusammenarbeit mit der weißen Höhlung erzeugt wird, Caninis Studie des Isaak (Kat. 32, Abb. 105). Allerdings wird dieser Effekt hier durch die Verwendung des blauen Papiers noch verstärkt. Die Auswahl dieses Zeichengrundes könnte daher in der späteren Umsetzung der Figur im *chiaroscuro* begründet sein. Dabei evoziert das blaue Papier die graue Steinfarbe, die graue Kreide hingegen die Schattierungen und die Deckweißhöhlungen die Glanzlichter. So wird insgesamt ein malerischer Effekt erzeugt, der besonders gut die Wirkung des Freskos antizipiert.

Lit.: Ausst. Kat. Düsseldorf 1969, S. 47 (als Johannes der Täufer); Turner 1978, S. 390; Negro 1999, S. 322; Brink 2002, S. 127f.; Merz 2005, S. 23f.; Pasti 2006, S. 95; Brink 2007, S. 47f.; Negro 2009, S. 160; Zutter 2017, S. 231.

Kat. 17

Abb. 90

Giovanni Angelo Canini

Studie zur stehenden Figur rechts neben dem Ovalfeld mit der Verkündigung

532 x 284 mm, graue u. weiße Kreide

u. l. „Domenichino“ (braune Feder)

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 127308

¹⁸ Studie zu einem Ignudo, 555 x 415 mm, schwarze Kreide, ehemals ebenfalls mit Bleiweiß gehöht, blaues Papier, m. eine Knickfalte, m. l. Wasserschäden, o. l. Stempel Status Montium (L. 2039), „71.D“ (braune Feder), m. r. „Jo Angelus Caninius Ping[it] et delin[eavit], Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 7241; Lit.: Turner 1978, S. 390; Brink 2002, S. 128f.; Merz 2005, S. 30, Fn. 223.

¹⁹ Vgl. Brink 2002, S. 128f., Kat. 59, Inv. KA FP 7141; Brink weist auf die gemeinsame Sammlungsgeschichte der beiden Blätter hin, die auch eine inhaltliche Verknüpfung nahelegt. Dies wird auch durch die identische Beschriftung und Zuschreibung an Canini unterstützt.

²⁰ Vgl. Brink 2002, S. 149.

Bei dieser Studie handelt es sich um einen Entwurf für die stehende Figur rechts neben dem Ovalfeld mit der *Verkündigung*, die heute unter den späteren Übermalungen liegt. Die Zusammengehörigkeit wird aus dem Vergleich mit den die Rahmung vorbereitenden Ritzungen deutlich, die im Zuge der Restaurierungen aufgenommen und in eine Umrisszeichnung gebracht worden sind (Abb. 337).²¹ Auch in der Zeichnung selbst bestätigt sich diese Funktionsbestimmung, nämlich in der angedeuteten Rahmung des Ovals links unten neben der Figur sowie der angedeuteten Volute links neben ihren Füßen.

Aus dieser Darstellung wie auch den Nachzeichnungen Passeris nach den Rahmungen (Kat. 25-27) wird deutlich, dass die Figuren sehr viel stärker vor bzw. neben den Bildfeldern stehen und damit die Wirkung von architektonisch ungebundenen Statuen haben, anders als dies der Berliner Entwurf (Kat. 1) noch zeigt. Bemerkenswert ist aber die Bezugnahme von Caninis Figur auf ihren Kontext, denn sie scheint direkt auf das Bildfeld zu blicken und damit auch die Abfolge der Fresken von rechts nach links aufzunehmen.

Die Zuschreibung an Canini begründet sich nicht nur auf den Sammlungszusammenhang in einem Album aus dem römischen Corsini-Bestand, in dem sich zahlreiche Zeichnungen dieses Künstlers finden²², sondern insbesondere auch in der zeichnerischen Ausführung des Blattes. Die Kombination der dunklen und weißen Kreide wendet Canini identisch auch in den Zeichnungen für das *Opfer Abrahams* und den *Ignudo* an. Dadurch gelingt es ihm, die Wirkung der Figuren und ihre körperliche Durchbildung im *chiaroscuro* darzustellen.

Lit.: -

Kat. 18

Abb. 91

Giovanni Francesco Grimaldi ?/Annibale Carracci ?

Studie zu einer Landschaft und antiken Köpfen

190 x 270 mm, braune Feder, auf allen Seiten beschnitten und auf der rechten Seite stark berieben, vollständig aufgezo-gen, diverse Restaurierungen

o. r. „Ant. (?) intg. (?) [...] Al Mon.e Mol.a (?) [...]“ (braune Feder), dieser Bereich ist mit einem Kasten umrandet, u. m. „Ill. mo (?)“, auf dem Untersatz „G. F. Grimaldi“, links Spuren einer Montierung mit blauem Papier, v: „FP 4175“, „70“, „franc. Bologne-

²¹ Vgl. Negro 2008, S. 158, Abb. 5b.

²² Vgl. dazu vor allem Turner 1978.

se“, „II/4“, „2 florin“, „*4175“ (halb überklebt), Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 4175

Loisel Legrand schreibt das Blatt Annibale Carracci zu, Pasti Giovanni Francesco Grimaldi. Während erstgenannte Einschätzung ohne weitere Begründung wenig nachvollziehbar erscheint, vergleicht Pasti den mittleren Profilkopf mit der Darstellung einer antiken Statue in der Galerie (Abb. 234) und weist auf die Ähnlichkeit der beiden Darstellungen hin. Diese sind allerdings vielmehr grundsätzlicher Natur, weisen aber keine schlagenden Ähnlichkeiten auf. Als Vorzeichnung für die Galerie kann dieses Blatt daher in keinem Fall angesprochen werden.

Vielmehr finden sich auch im druckgraphischen Œuvre Grimaldis vergleichbare Darstellungen von (monumentalen) antiken Köpfen (vgl. Bellini 2012, S. 32f., Nr. 7). Dies könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass Grimaldi sozusagen als erfahrener Experte an der Umsetzung der antiken Statue in der Galerie beteiligt war.

Lit.: Loisel Legrand 1999, S. 28 (als Annibale Carracci); Pasti 2006, S. 95-97; Batorska 2011, S. 180.

Kat. 19

Abb. 92

Ciro Ferri

Zwei Greifen, symmetrisch um eine Vase angeordnet

55 x 152 mm, grauer Stift, schwarze Kreide, braun laviert, Höhungen mit Bleiweiß(?)

Paris, Louvre, Inv. 3094 BIS

Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von 19 Blättern im Louvre, die in identischer Technik ausgeführt sind und verschiedene biblische, allegorische und dekorative Motive zeigen. Von diesen sind mehrere Zeichnungen durch Jean-Louis Rouillet und François Spierre gestochen worden und in den 1679 erschienenen Band *Alla sacra real maestà di Cristina, regina di Svezia, Libro primo dell'opera intitolata Difesa della Divina Provvidenza, contro i nemici d'ogni religione; e della Chinese cattolica contro i nemici della vera religione* von Francesco Rasponi und Niccolò Maria Pallavicino eingegangen, unter anderem auch der Stich nach der vorliegenden Zeichnung (vgl. Ausst. Kat. Paris 2011, S. 79f.). Das Druckwerk verherrlicht Königin Christina von Schweden, wobei ihrer Konversion zum katholischen Glauben besonderer Stellenwert eingeräumt wird. Daher findet sich

unter den Zeichnungen sowie den Stichen auch eine Allegorie auf dieses Ereignis, das als Verehrung der Kirche durch die Königin dargestellt ist.²³

Die Datierung der vorbereitenden Zeichnungen muss nicht notwendigerweise mit der Herausgabe des Buches in zeitlichem Zusammenhang stehen. Aufgrund der starken inhaltlichen Verbindung mit dem Ereignis der Konversion und dem Einzug Christinas in Rom 1655 sowie ihren Beziehungen zur Ausstattung der Galerie im Quirinal erscheint es plausibel anzunehmen, dass auch die Zeichnungen in diesem Zeitraum entstanden sind. Möglicherweise waren für die Relieffelder im unteren Register zunächst auch figürliche Szenen geplant, wie es der Berliner Entwurf zumindest für eines dieser Felder zeigt. Die in diesem Blatt, das bisher nicht mit der Galerie im Quirinal in Verbindung gebracht wurde, dargestellten Greifen finden sich nur leicht abgewandelt im Relieffeld links unterhalb der *Ermahnung von Adam und Eva*.

Lit.: Davis 1982, S. 248; Davis 1986, S. 248; Ausst. Kat. Paris 2011, S. 80, Nr. 51.

Kat. 20

Abb. 93

Ciro Ferri

Zwei Fabelwesen mit Löwenkopf, symmetrisch um eine Vase angeordnet

47 x 150 mm, grauer Stift, schwarze Kreide, braun laviert, Höhungen mit Bleiweiß(?)

Paris, Louvre, Inv. 3093 BIS

Wie auch Kat. 19 gehört diese Zeichnung in den Zusammenhang des 1679 erschienenen *Libro primo dell'opera intitolata Difesa della Divina Provvidenza* für Königin Christina von Schweden. Es handelt sich hierbei um eine Vorarbeit Ferris für das Relieffelder rechts unterhalb des *Opfers von Kain und Abel*.

Lit.: Davis 1982, S. 247; Davis 1986, S. 247.

Kat. 21

Abb. 94

Giuseppe Passeri

Teilkopie einer Fensterrahmung in der Galerie, Kopie einer Kartusche mit Maske

230 x 173 mm, Rötél, Blatt vollständig aufgezogen

u. l. Stempel Status Montium (L. 2039)

²³ Vgl. Ausst. Kat. Paris 2011, Kat. 49.

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2736

Das Blatt zeigt einen Teil der Rahmung des Fensters links unter Caninis *Opfer Abrahams*. In der Zeichnung wird auch die Rahmung des quereckigen Bildfeldes in Form eines lesbischen Kymations sichtbar. Links oben ist eine Kartusche mit einer Maske dargestellt, wie sie sich auf den oberen Abschlüssen der Fensterrahmen finden.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. 1404 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 22

Abb. 95

Giuseppe Passeri

Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie

302 x 218 mm, Rötöl, Blatt vollständig aufgezo-

gen u. m. (auf dem Untersatz) Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2704

Die Zeichnung zeigt sieben Masken aus den oberen Abschlüssen der Fensterrahmen in der Galerie.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. 1409 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 23

Abb. 96

Giuseppe Passeri

Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie

270 x 192 mm, Rötöl, Blatt vollständig aufgezo-

gen u. m. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2739

Die Zeichnung zeigt sechs Masken aus den oberen Abschlüssen der Fensterrahmen in der Galerie.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. Nr. 1408 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 24

Abb. 97

Giuseppe Passeri

Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie

94 x 128 mm, Rötrel, Blatt vollständig aufgezogen

u. m. (auf dem Untersatz) Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2667

Die Zeichnung zeigt zwei Masken aus den oberen Abschlüssen der Fensterrahmungen in der Galerie.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. 1407 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 25

Abb. 98

Giuseppe Passeri

Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfelds

203 x 261 mm, Rötrel, Blatt vollständig aufgezogen

u. r. (auf dem Untersatz) „Passeri“, u. m. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2761

Das Blatt zeigt die linke Hälfte der Rahmung eines Ovalfeldes sowie den sich daran anlehnenden Ignudo. Auch der rechts dargestellte Ignudo gehört zu dieser Rahmung, wengleich hier aus Gründen der Ökonomie auf die Darstellung der rechten Hälfte des Ovalfeldes verzichtet wurde.

Bei den Blättern handelt es sich um nicht beschnittene Papierbögen, auf denen der gesamte Raum für die Darstellung genutzt wurde; die Figuren sind auf die Höhe des Blattes angepasst. Die summarische zeichnerische Darstellung sowie die Abkürzung des Ovalfeldes legen nahe, dass diese Dokumentation der malerischen Galerieausstattung als Vorlagenmaterial für die Werkstatt Passeris gedacht war.

Lit.: Graf 1995, S. 261f., Kat. 1400 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 26

Abb. 99

Giuseppe Passeri

Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfelds, Teil einer Maske

200 x 260 mm, Rötels, Blatt vollständig aufgezogen

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2812

Wie in Kat. 25 findet sich auch hier die angedeutete linke Hälfte einer Ovalfeldrahmung sowie die beiden zugehörigen Ignudi. Die auch in der Kopie noch deutliche Massigkeit der Figuren erscheint vergleichbar mit Caninis Ignudi unter seinem Bildfeld mit dem *Opfer Abrahams*, obwohl anhand der Dokumente nicht belegt ist, dass er auch eine Ovalfeldrahmung ausgeführt hat. Das Oval ist dabei von einer Blattgirlande gerahmt, wie es auch der Berliner Entwurf zeigt. Zwischen den beiden Figuren erscheint zusätzlich eine Maske mit bärtigem Gesicht.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. 1401 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 27

Abb. 100

Giuseppe Passeri

Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfeldes

196 x 220 mm, Rötels, Blatt vollständig aufgezogen

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2657

Entsprechend den beiden zugehörigen Blättern sind wiederum der linke Teil einer Ovalfeldrahmung sowie zwei Ignudi dargestellt. Diese agieren mit Stoffbahnen und sind dadurch mit den Ignudi des rechten Ovalfeldes im Berliner Entwurf vergleichbar.

Lit.: Graf 1995, S. 262, Kat. 1402 (als Kopie nach unbekanntem Vorbild).

Kat. 29

Abb. 101

Lazzaro Baldi

Studie zu liegenden und gefesselten Figuren

84 x 114 mm, braune Feder, braun laviert

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 124621

Das Blatt wurde zuerst von Pampalone mit dem *Ausstieg aus der Arche* in der Galerie in Verbindung gebracht und als „variante compositiva“ bezeichnet. Laureati/Trezzani benennen das Blatt ebenfalls als Vorzeichnung „in controparte rispetto alla redazione finale.“ Allerdings weist die Zeichnung keine eindeutigen Bezüge zur ausgeführten

Version des Freskos auf. Im Nachlassinventar Baldis²⁴ werden zwei Gemälde mit der Darstellung der Sintflut genannt. Ob eines davon mit dem Fresko oder dieser Zeichnung in Verbindung zu bringen wäre, kann nicht geklärt werden.

Dargestellt ist ein Felsen, auf dem mittig eine männliche Figur auf dem Rücken liegt; zwei weitere sind rechts und links davon mit hinter dem Rücken verschränkten (und gefesselten?) Armen platziert. Es ist daher nicht eindeutig klar, ob es sich hier überhaupt um eine Darstellung der Sintflut handelt. Allerdings zeigt das Blatt – ebenso wie das Fresko in der Galerie – die Auseinandersetzung Baldis mit der Darstellung des nackten, in komplizierten Posen verdrehten Körpers.

Zeichnerisch entspricht das Blatt der für Baldi charakteristischen Technik von brauner Feder mit Lavierung, die in relativ kleinem Format Figurengruppen oder Darstellungszusammenhänge erarbeitet. Lichtreflexe werden durch im Leerlassen des Zeichengrund durch die Papierfarbigkeit erzeugt, die so, im Kontrast zur relativ dunklen Lavierung, auch die Plastizität der Figuren hervorheben.

Lit.: Pampalone 1979, S. 16, Nr. 2; Laureati/Trezzani 1993, S. 196; Merz 2005, S. 279, Fn. 18.

Kat. 29

Abb. 102

Lazzaro Baldi

Modello zur Verkündigung

61 x 49 cm, Öl auf Leinwand

Smlg. Miles Chappell

Das Modello entspricht in allen wesentlichen Elementen dem Fresko. Aufgrund einer stärkeren Längsstreckung des Ovalfeldes ist in der ausgeführten Version der Abstand zwischen Maria und dem Engel größer. Kleinere Abweichungen finden sich auch bei der Kniebank sowie Buch und Brot auf dem Tisch. Deutlich wird im Modello schon der besondere Einsatz des Lichtes, das vom Engel ausstrahlt und einen Hinweis auf den göttlichen Ursprung dieses Geschehens gibt. Auch für Baldi hat sich eine Zahlung

²⁴ Vgl. Pampalone 1979, S. 145-156 (ASR, Trenta Notai Capitolini, Cap. off. 12, vol. 266, fol. 347-367), Nr. 67 u. 76.

erhalten, die ein Modello für die Galerie belegt.²⁵ Dass es sich dabei um dieses Leinwandgemälde handelt, ist wahrscheinlich.

Lit.: Ausst. Kat. London 1973, S. 60f., Kat. 83 (als Mola); Merz 2005, S. 297, Fn. 17.

Kat. 30

Abb. 103

Giovanni Angelo Canini

Studie für das Opfer Abrahams

660 x 269 mm, grauer Stift, grau laviert, Höhungen mit Deckweiß, mit grauem Stift quadriert

l. Spuren von rotem Pigment, mehrfache Knickfalten, stark beschädigt, Teile des Blattes verloren, oben rechts eine Einklebung zur Stabilisierung, zum Teil aufgezogen

Madrid, Biblioteca Nacional de España, Inv. 7665

Schon das große Format des Blattes weist darauf hin, dass die Zeichnung ein spätes Stadium des Entwurfes dokumentiert, was durch seine relative Treue sowohl der Proportionen der Gesamtdarstellung als auch einzelner Details zur ausgeführten Version bestätigt wird. Die Quadrierung lässt an eine Übertragung der Darstellung in ein gemaltes Modello. Allerdings lässt eine Zahl von kleineren Korrekturen, die unter anderem durch die Lavierung sowie der Höhungen überdeckt wurden, den Entwurfsprozess noch erkennen. Das in diesem Stadium noch nicht alle Details für die Darstellung geklärt waren, macht auch der oben mittig angeklebte Papierstreifen deutlich, der eine verworfene Variante der Engelsgruppe in diesem Bereich überdeckt. Die dort dann veränderte Gruppe findet ihre genaue Entsprechung im Fresko. Weitere Abweichungen werden etwa an der Gruppe der beiden Begleiter Noahs rechts sowie auch dem Engel mit dem Widder links deutlich. Die Position des Altars sowie die zentrale Gruppe von Isaak, Abraham und dem Engel sind zum Fresko kaum verändert. Auffällig ist aber Caninis Behandlung von Abrahams Mantel, der zunächst offenbar enger am Körper anliegend konzipiert war. Mit einigen Strichen deutet Canini dann allerdings bereits den weiter ausholenden Mantel an, wie ihn auch das Fresko zeigt sowie die Studie zum Abraham in Düsseldorf (Kat. 33, Abb. 107) weiter erprobt.

²⁵ Dok. ASR 1c, f. 98r(98re), 20. Jun. 1657 u. Dok. ASR 2b, S. 222, 14. Jun. 1657. Die Zahlung von 20 Scudi im Gegensatz zu den 50 Scudi, die Ferri für sein deutlich größeres Modello erhalten hat (Vgl. ASR 2b, ebd.) sowie das späte Datum der Auszahlung sprechen eindeutig dafür, dass es sich hier um die Leinwand für die Verkündigung handelt.

Lit.: -

Kat. 31

Abb. 104

Giovanni Angelo Canini

Studie für zwei Engel und ein Teil der Landschaft aus dem Opfer Abrahams

225 x 230 mm, brauner Pinsel, braun laviert, Höhungen mit Deckweiß, u. l. ist das Blatt angestückt und farblich angeglichen

u. l. „jovano Canini“ (braune Feder), u. r. „18“ (braune Feder)

Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. 794.1.3105

Im Gegensatz zum Gesamtentwurf wie auch dem ausgeführten Fresko sind in dieser Zeichnung der Engel und die Landschaft im Hintergrund deutlich enger zusammengebunden. Dabei gibt die Landschaft unterhalb der Beine des Engels den Blick auf eine Wasserfläche frei. Obwohl das Blatt nur den rechten Bereich der Komposition zeigt, legen die Disposition der Figuren und auch die zeichnerische Ausführung nahe, dass das Blatt wohl an der linken Seite beschnitten wurde. Der Baum an der rechten Seite ist in das Fresko übernommen, allerdings maßstäblich verkleinert. Die Entwurfszeichnung in Madrid (Kat. 30, Abb. 103) greift dieses Motiv allerdings nicht auf, genauso wenig wie die Begleiter Abrahams in der vorliegenden Zeichnung berücksichtigt werden. Insofern wird aus der Zusammenschau der beiden Zeichnungen keine chronologische Reihenfolge klar, an denen sich der Entwurfsprozess linear ablesen ließe.

Canini verwendet in diesem Blatt verschieden starke Lavierungen, die zum Teil wässrig, zum Teil deckend aufgetragen sind. So erzeugt er die hier offenbar gewünschte Hell-Dunkelwirkung, die durch das Aufsetzen der weißen Höhungen in einigen Bereichen akzentuiert wird. Im Vergleich mit dem Fresko wird deutlich, dass diese Modellierung in der Zeichnung auch in die Malerei übernommen wurde. Dies zeigt sich etwa an den Armen, Beinen, dem Kopf und Gewand des Engels, deren Verschattung und Beleuchtung identisch umgesetzt wurde.

Lit.: Turner 1978, S. 389; Ausst. Kat. Rennes 1990, S. 170, Nr. 79; Laureati/Trezzani 1993, S. 196; Merz 2005, S. 30, Fn. 222.

Giovanni Angelo Canini

Studie für den Isaak im Opfer Abrahams (r), Studie zum erhobenen Arm Abrahams (v)

545 x 415 mm, r: schwarze Kreide, mit weißer Kreide gehöhlt; v: schwarze Kreide, mit Deckweiß gehöhlt (oxidiert), mittig eine Knickfalte nach innen

r: o. l. „72 D“, u. m. „gio. Angelo Canini“, v: m. „Canini“; r: o. l. Stempel Status Montium (L. 2039), v: u. m. Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 7154

In Vorbereitung für das Fresko zeichnet Canini hier den knienden Isaak als Aktfigur. Canini setzt dabei eine anatomisch korrekte Wiedergabe des Körpers sowie eine naturnahe Modellierung der Muskulatur um; zwei Gründe, warum er sich der Kreidetechnik bedient. Besonders die Kombination der dunklen und weißen Kreide sorgt dabei für den gewünschten Effekt. Seine Vertrautheit mit diesem Medium belegen zwei weitere Blätter in der Academia di San Fernando in Madrid, die mit dem Canini-Konvolut in der Düsseldorfer Sammlung in Zusammenhang stehen.²⁶ Diesmal in Rötel ausgeführt, zeigen sie entsprechend der akademischen Zeichentradition ein ausgeprägtes *chiaroscuro*, das die besondere Körperlichkeit der Figuren erzeugt.

Auf dem Verso findet sich eine Studie für den erhobenen rechten Arm Abrahams, der von der Schulter an dargestellt ist. Auch hier sorgt Canini für eine anatomisch korrekte Umsetzung der Gliedmaßen. Allerdings ist in diesem Fall nicht weiße Kreide zur Erzeugung von Lichtreflexen eingesetzt, sondern mit dem Pinsel aufgetragenes Deckweiß. Dieses ist an einigen Stellen stark oxidiert und mindert die ursprüngliche Wirkung.

Bemerkenswert ist, dass die Darstellung des Armes mittig in die rechte Hälfte des Papierbogens eingepasst ist. Dies spricht dafür, dass Canini auf das bereits gefaltete Papier gezeichnet hat, auf dessen Innenseite sich wahrscheinlich schon die Zeichnung für den Isaak befand. Dass beide Seiten des Bogens nicht in einem Arbeitsgang gezeichnet wurden, belegt der Wechsel des Mediums, mit dem die Höhungen aufgesetzt sind. Das dünne, aus groben Fasern bestehende Papier macht den Werkstattcharakter dieses Blattes deutlich.

²⁶ Die Blätter (Inv. 1850 u. 1851) in der Academia weisen eine (möglicherweise autographe) Schrift auf, die Canini als Zeichner nennt und die sich auch auf drei Blättern in Düsseldorf (Inv. KA FP 7248, 7141 u. 7250) findet.

Lit.: Ausst. Kat. Düsseldorf 1969, Kat. 81; Turner 1978, S. 395, Anm. 19; Ausst. Kat. Rennes 1990, S. 170; Laureati/Trezzani 1993, S. 196; Brink 2002, S. 126, Nr. 57; Merz 2005, S. 30, Fn. 222; Zutter 2017, S. 231.

Kat. 33

Abb. 107

Giovanni Angelo Canini

Studie für den Abraham im Opfer Abrahams

513 x 323 mm, schwarze Kreide, Höhungen mit weißer Kreide, mittig Knickfalten nach innen, Blatt vollständig aufgezogen

r: „57“, „cinquanta sette“ (Beschriftung des sog. *double-numbering collector*), auf dem Untersatz: u. „Canini, Giovan Angelo“, „III, 1“, „63“, „4“, v: „p. da Cortona“, r: u. r. Stempel Status Montium (L. 2039), v: Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 430

In dieser Studie zur Figur des Abraham legt Canini seinen Schwerpunkt auf die Gestaltung des Gewandes. Deutlich reduziert sind die Arme und Beine, auch der Kopf ist lediglich mit einigen schwarzen Kreidelinien umrissen, aber nicht weiter ausmodelliert oder mit Höhungen versehen. Diese Zeichnung dient Canini zur Erprobung des Gewandes. Daher legt er zunächst die Form und die Falten des Stoffes mit einer Vielzahl von Strichen um den Körper, dessen Umrisse er vorher angerissen hatte (beispielsweise sichtbar an den Oberschenkeln). Dann fährt er einige Linien grob nach, sodass diese nun deutlicher hervortreten und die Faltenwürfe erzeugen. Die hinzugefügten weißen Höhungen erzeugen den für die Malerei geplanten Einfall des Lichtes auf dem Stoff. Es kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob die starken Verwischungen der Kreide bereits von Canini vorgenommen wurden oder sich durch die Faltung und das daraus folgende Aneinanderreiben der Oberflächen ergeben haben. Trotz der aufwendigen Erprobung der Gewandstruktur, ist diese verändert in das Fresko übernommen worden.

Lit.: Ausst. Kat. Düsseldorf 1969, S. 47, Kat. 81; Turner 1978, S. 395, Anm. 19; Ausst. Kat. Rennes 1990, S. 170; Laureati/Trezzani 1993, S. 196; Brink 2002, S. 124; Merz 2005, S. 30, Fn. 222; Zutter 2017, S. 231.

Carlo Cesi

Entwurf zum Urteil Salomos

300 x 230 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert

Rom, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Smlg. Lanciani, Inv. Roma.XI.162/9

Der Entwurf Cesis zeigt die Darstellung bereits so angelegt, wie sie auch im Fresko umgesetzt ist. Dennoch finden sich einige Abweichungen: So ist der Boden verändert, ebenso die Gestaltung des Thrones, wobei dieser im Fresko entsprechend der biblischen Beschreibung als Thron Salomos gestaltet ist. Auch die Postamente der Säulen sind in der Zeichnung deutlich niedriger angesetzt. Ebenso fehlt die Ausgestaltung des Hintergrundes.

Das Blatt ist eine der wenigen Federzeichnungen, die sich sicher mit einem ausgeführten Werk Cesis in Verbindung bringen lassen. Auffällig ist, dass der Zeichner hier sowohl die Figuren als auch die Architektur in geschlossene Konturlinien anlegt, die lediglich durch wenige Federstriche in der Binnengliederung ergänzt werden. Plastizität sowie Licht und Schatten werden von ihm ausschließlich mit der Lavierung erarbeitet.

Lit.: Ausst. Kat. Rom 1956, S. 43, Kat. 182; Wibiral 1960, S. 131; Ferraris/Vannugli 1987, S. 25 u. 52; Bestmann 1991, S. 70; Laureati/Trezzani 1993, S. 205; Ausst. Kat. Rom 1997, S. 261.

Guglielmo Cortese

Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter

205 x 510 mm, braune Feder, dunkelbraun laviert, auf mittelbraunem Papier, Knickfalte mittig nach innen, Blatt an den Rändern stark beschädigt, aufgezo-

gen u. l. Stempel Kupferstichkabinett Berlin (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057); auf Untersatz: „Borgognone“

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 22261

Wenngleich auf diesem Blatt insbesondere im Vordergrund grundsätzlich alle Figuren und Figurengruppen der Schlachtendarstellung angelegt sind, handelt es sich bei dieser Zeichnung um ein Planungsstadium, in dem Josua noch nicht zentral in das Bildfeld

eingerrückt ist. Hier erscheint er auf die rechte Seite zurückgesetzt, wobei er nicht wesentlich aus den ihn umgebenden Soldatengruppen herausragt. Das Format der Darstellung ist zwar schon querrrechteckig, aber noch nicht so langgestreckt wie das spätere Bildfeld. Mehr Raum ist auch der Fläche vor der Schlachtendarstellung gegeben, so dass sich durch die dort platzierten Lanzen der Eindruck einer Bühne einstellt. Auch der Ausblick in den Himmel nimmt auf diesem Entwurf einen größeren Raum ein als im ausgeführten Fresko. Dies deutet darauf hin, dass es sich um ein Planungsstadium handelt, das vor der Festlegung des endgültigen Formates der querrrechteckigen Bildfelder stehen könnte. Es liegt daher nahe, diese Zeichnung mit den frühen Planungsstadien des dekorativen Systems zusammenzubringen, in denen die Bildfelder noch gedrungener proportioniert waren.

Lit.: Marabottini 1972, S. 167-169; Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 28, Kat. 11; Laureati/Trezzani 1993, S. 204; Merz 2005, S. 30, Fn. 221.

Kat. 36

Abb. 110

Guglielmo Cortese

Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter (r), Schlachtenszene (v)

124 x 269 mm, r: Rötél, grauer Stift (Graphit?), v: Feder mit brauner Tinte, Blatt auf allen Seiten deutlich beschnitten

u. m.: „P[adre] Giac[om]o Borg[ogno]ne“ (braune Feder)

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 126811

Das Blatt wird von Wibiral, wohl der alten Beschriftung folgend, Giacomo Cortese zugeschrieben und als Vorlage für dessen Bruder Guglielmo bei der Ausführung des Freskos bezeichnet. Marabottini und Prosperi Valenti Rodinò haben das Blatt Guglielmo selbst zugewiesen, was im Vergleich mit anderen Schlachtendarstellungen sowie den beiden Entwürfen für dieses Fresko (Kat. 35 u. 37) absolut plausibel ist.²⁷

Die Federzeichnung auf der Rückseite überschreibt die Darstellung in Rötél auf der Vorderseite und beeinträchtigt deren Lesbarkeit. Auf dem Blatt sind alle wesentlichen Figuren der Komposition angelegt: Dies trifft insbesondere zu auf Josua, die Kampfszene im Vordergrund, aber auch die Position der getöteten Pferde am linken und rechten Bildrand. Besonderen Wert hat Cortese in der zeichnerischen Ausführung auf die

²⁷ Vgl. etwa die zahlreichen Blätter in Rom, Istituto Centrale per la Grafica (dazu siehe Kat. Prosperi Valenti Rodinò 1979).

Gruppe links der Mitte gelegt, die deutlich ausgearbeiteter ist als die rechte Seite des Blattes. Auch die Hintergrundfiguren, wie etwa der Lanzenstecher auf der linken Seite, erscheinen in der Zeichnung schon klar formuliert.

Im Vergleich mit dem Berliner Blatt, bei dem die Position Josuas und auch das Format abweichen, dürfte es sich hier um eine Bearbeitung dieses Planungsstadiums handeln. Bemerkenswert ist, dass Cortese die Gesamtkomposition in Rötel anlegt, danach aber einige Figuren mit Graphit (also eigentlich einem Medium für die Vorzeichnung) nochmals umreißt. So wird etwa beim Josua die erhobene Position seiner Arme nachdrücklich bestätigt. Ebenso fügt er einige Details hinzu, weitere Köpfe im Hintergrund der Schlacht oder Rüstungsteile im Vordergrund.

Lit.: Wibiral 1960, S. 133f.; Marabottini 1972, S. 168f.; Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 21, Kat. 11; Laureati/Trezzani 1993, S. 204.

Kat. 37

Abb. 111

Guglielmo Cortese

Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter

240 x 555 mm, braune Feder, braun laviert, mit Deckweiß gehöht, mit brauner Feder quadriert

u. r. „235/555“ (braune Feder)

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, noch ohne Inv. (kürzlich erworben)

Das großformatige Blatt kann als Präsentationszeichnung für Corteses Bildfeld angesprochen werden. Alle Elemente der Komposition, das heißt die einzelnen Figuren beziehungsweise Figurengruppen, ihre Anordnung im Schlachtengeschehen sowie insbesondere auch die Proportion der Darstellung im Hinblick auf das Bildfeld sind in dieser Zeichnung vorhanden. Auch die Quadrierung des Blattes legt nahe, dass es sich hierbei um ein spätes Stadium des Entwurfes handelt; sie dürfte zur Übertragung geeignet haben. Zeichnerisch entspricht das Blatt dem Entwurf in Berlin.

Lit.: Marabottini 1972, S. 167-169; Prosperi Valenti Rodinò, S. 28, Kat. 11; Bestmann 1991, S. 52f.; Fagiolo dell'Arco 1998, S. 144; Fagiolo dell' Arco 2001, S. 144; Merz 2005, S. 30; Aukt. Kat. London, Sotheby's, 5. Jul. 2017, S. 50, Lot 37.

Guglielmo Cortese

Kopf eines Pferdes (r), Studie zu einer Architektur (v)

275 x 200 mm, schwarze Kreide, weiße Kreide, blaues Papier, u. r.: Striche in brauner Feder, v: schwarze Kreide

New York, Morgan Library, Inv. 1968.4

Das Recto zeigt eine Studie zum Kopf von Josuas Schlachtross. Cortese hat dabei sowohl den Pferdekopf als auch den Ansatz des Rumpfes mit präzisen Strichen der schwarzen Kreide auf der gesamten Fläche des Papierbogens festgelegt. Dabei braucht es nur wenige Linien, um sowohl die Umrisse als auch die Binnengliederung des Kopfes festzulegen. Dynamisch schwingende Linien, aus denen die Mähne zusammengesetzt ist, evozieren die Lebendigkeit des Tieres und lassen seine kräftigen Bewegungen im Fresko erahnen. Cortese visiert dabei nicht nur den Kopf und Hals des Pferdes, sondern legt auch das Zaumzeug, den vorderen Teil des Pferderückens sowie den Sattel summarisch fest. Auf diese Weise wird die Ausrichtung des Pferdes deutlich. Probestriche mit brauner Feder am unteren Bildrand sowie Flecken von schwarzem Pigment geben den Werkstattkontext des Blattes zu erkennen.

Auf dem Verso ist eine Tempelarchitektur mit vier Säulen dargestellt, die sich in einer Landschaft mit weiteren Gebäuden im Hintergrund erhebt. Es handelt sich dabei um eine Teilstudie für eine Druckgrafik, die von Giovanni Battista Bonacina umgesetzt wurde (Abb. 384). Die auf der Zeichnung dargestellte Tempelfront findet sich im Stich auf der linken Seite als Hintergrund für die vorne agierenden Personifikationen von Geometrie, Geographie und Poesie, die sich gemeinsam der Vermessung die Welt widmen. Die deutlichen Anklänge dieser Landschaft an die Chigi-Heraldik mit Sechsberg und Stern verweisen auf Alexander VII. Die bisher angenommene Datierung des Stiches in den 1660er Jahre muss aufgrund des Zusammenhangs der Zeichnung mit dem Fresko auf die Jahre 1656/1657 korrigiert werden.²⁸

Lit.: -

²⁸ Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 47.

Guglielmo Cortese

Kopf eines Pferdes

123 x 85 mm, Rötöl

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 126991

Sowohl dieses Blatt als auch sein Pendant (Kat. 40) wurden von Prospero Valenti Rodinò lose mit Darstellungen von Pferden in Corteses *Kampf König Ludwigs von Frankreich* im Oratorium der Congregazione della Prima Primaria im Collegio Romano in Rom sowie einem Durchzug durch das Rote Meer auf dem Kunstmarkt in Verbindung gebracht. Generelle Ähnlichkeiten zwischen den erwähnten Darstellungen sowie den beiden Zeichnungen sind offensichtlich, belegen aber nicht mehr als einen bestimmenden Typus von Pferdedarstellungen in Werk Corteses. Im Vergleich mit dem New Yorker Blatt (Kat. 38) wird die Zusammengehörigkeit dieser Gruppe hingegen klar.

In dieser ersten Studie umreißt Cortese den Kopf zunächst mit einigen groben Rötölstrichen, wobei insbesondere der vordere Bereich ausgearbeitet wird. Mähne, Halsansatz und Zaumzeug sind nur summarisch angelegt. Mit schnellen Schraffuren werden erste Akzente von Licht und Schatten gesetzt sowie die Form des Kopfes weiter konturiert. Beide Zeichnungen befanden sich ehemals auf einem Bogen, wie die Struktur des Schöpfsiebes zu erkennen gibt. Dabei stand die Zeichnung Kat. 40 links neben dieser Zeichnung. Es ist anzunehmen, dass die Blätter für die Montierung in das Album, in dem sie heute noch aufbewahrt werden, auseinandergeschnitten wurden.

Lit.: Prospero Valenti Rodinò 1979, S. 45, Kat. 67.

Guglielmo Cortese

Kopf eines Pferdes

123 x 84 mm, Rötöl

Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FC 126992

Im selben Format (und Papier) und im gleichen Medium wie die vorangehende Studie ausgeführt, erfasst Cortese in diesem Blatt nun die Anatomie des Pferdekopfes deutlich konkreter. Auch der Ansatz des Pferdekörpers wird umrissen. Ohren, Nüstern

und Maul des Pferdes sind herausgearbeitet, insbesondere im Hinblick auf die Wirkung von Licht und Schatten. Im Gegensatz zur Zeichnung in New York (Kat. 38) und dem Pferd im Fresko ist der Kopf allerdings etwas stärker zur Brust geneigt.

Möglicherweise können die drei Zeichnungen in eine Abfolge gebracht werden, in der Cortese den Pferdekopf immer weiter erarbeitet: Von einem lockeren Greifen im ersten Blatt in Rom zu einer stärkeren anatomischen Durchbildung im zweiten römischen Blatt bis hin zur starken Licht- und Schattenwirkung auf der New Yorker Zeichnung, die bereits sehr deutlich das Fresko antizipiert.

Lit.: Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 45, Kat. 68.

Kat. 41

Abb. 116

Guglielmo Cortese

Modello zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter

95,5 x 225 cm, Öl auf Leinwand

Privatsammlung (zuletzt Wien, Dorotheum, 24. April 2018, Lot 96)

Bei dem Leinwandgemälde handelt um das Modello für Corteses Fresko im Quirinal. Dafür sprechen mehrere Argumente: Zunächst stimmt die Darstellung bis auf wenige Abweichungen mit dem Bildfeld überein. Änderungen machen dennoch deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine Kopie handelt. So ist etwa die Figur in der Mitte der rechten Bildhälfte mit einem oktogonalen Schild ausgestattet. Im Fresko ist ferner die Gruppe um Josua stärker an den Feldherrn herangerückt und sein Pferd wendet im Leinwandbild den Kopf in die entgegengesetzte Richtung. Insgesamt ist die Szene hier noch stärker als im Fresko in eine Landschaft gesetzt; auf der linken Seite begrenzt ein Baum das Bildfeld, rechts ist über einem Gebirgszug eine Wolkenformation zu erkennen.

Für die Funktionszuweisung als Modello spricht aber auch die malerische Ausführung, die insbesondere im linken und rechten Drittel der Darstellung durch einen breiten, in Teilen pastosen Pinselstrich gekennzeichnet wird. Im Zentrum hingegen sind Details etwa an Rüstungen und Helmen mit größerer Präzision festgelegt, sodass malerisch eine Konzentration auf den prominentesten Teil der Darstellung vorhanden ist.

Auch die erhebliche Größe spricht nicht gegen eine vorbereitende Arbeit. Vielmehr entspricht sie in etwa denen anderer Modelli für Bildfelder in der Galerie. Die Bezah-

lung für diese Arbeiten in den Dokumenten²⁹ stützt ebenfalls das außergewöhnliche Format dieser offenbar vom Auftraggeber eingeforderten Arbeitsproben.

Lit.: Aukt. Kat. Wien, Dorotheum, 24. April 2018, Lot 96.

Kat. 42

Abb. 117

Ciro Ferri

Entwurf zu Kyros befreit die Israeliten aus der Babylonischen Gefangenschaft

227 x 590 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert, mit Deckweiß gehöht, quadriert mit grauem Stift, Blatt auf der linken Seite mit drei Blattstücken überklebt, unter anderem mit blauem Papier

Wien, Albertina, Inv. 897

Auf dem großformatigen Blatt hat Ferri zunächst die gesamte Komposition mit dem Stift angelegt, dann mit der Feder überzeichnet und später auslaviert sowie gehöht. Mehrere Einklebungen sind auf dem Blatt sichtbar. Ziel dieser Technik war es, auf dem bereits bezeichneten Bogen Korrekturen anzubringen, die mit zeichnerischen Mittel nicht mehr umzusetzen waren, ohne das optische Erscheinungsbild der Zeichnung zu stark zu beeinträchtigen. Die Verwendung eines neuen Bogens kam wahrscheinlich aufgrund der Größe des Blattes aus ökonomischen Gründen nicht in Frage. Die erste Einklebung ist die mittlere. Dieser Papierteil war ursprünglich größer, ist aber dann durch das blaue Papier in einer zweiten Einklebung überdeckt worden. Wahrscheinlich wurde mithilfe des ersten Papierfragments das Figurengemenge im linken Bilddrittel verändert. In einem zweiten Schritt dient das blaue Papier der Korrektur des linken Bildrandes. Obwohl die Farbigkeit des Papiers deutlich hervortritt, war dies offenbar kein Hinderungsgrund für dessen Verwendung. Auch hier dürften materialökonomische Erwägungen den Ausschlag gegeben haben. Bemerkenswert ist, dass die Architektur ohne Bruch über alle Blattbereiche gezeichnet ist, also erst hinzugefügt wurde, nachdem die Figuren bereits festgelegt waren.

Nach diesem Arbeitsschritt erfolgte die Überzeichnung mit Feder sowie die Lavierung, wobei diese Zeichenmittel über die Ränder der beiden Einklebungen hinweggehen und so deutlich machen, dass diese vorher bereits montiert gewesen sein müssen. Insofern dient die Überarbeitung auch der Vereinheitlichung des optischen Eindrucks der Zeichnung. Die letzte Einklebung ist jene in der Mitte des Blattes. Das Blatt wurde

²⁹ Vgl. Dok. ASV 2, S. 56, 9. Mai 1657: Zahlung von 20 Scudi für Malereien und *modelli* an Cortese.

entsprechend der Kontur der sitzenden Frau im Vordergrund sowie des stehenden Mannes links mit dem Messer in Form gebracht und schließlich auf das erste Blatt montiert. Im Bereich des Frauenkopfes unten rechts ist besonders gut zu erkennen, dass Feder und Lavierung nicht über den Rand der Einklebung hinweggehen, also die Zeichnung im nassen Medium vor dieser Einklebung aufgebracht worden sein muss und die Korrektur danach erfolgte. Bemerkenswert ist, dass Ferri diese Überklebung dann nicht mehr mit Feder und Lavierung überarbeitete.

Der Vergleich mit dem ausgeführten Fresko zeigt, dass auch nach Fertigstellung dieser Zeichnung Änderungen der Komposition erfolgt sind, vor allem in der Figurengruppe in der Mitte des Bildfeldes sowie der Zusammenstellung der Akteure am linken Bildrand. Gleiches gilt auch für die Architektur und den Boden.

Lit.: Wickhoff 1891, S. CCXLII, Nr. SR 1002 (als Cortona); Stix 1932, S. 73, Kat. 728 (als Romanelli); Wibiral 1960, S. 137; Davis 1982, S. 305; Davis 1986, S. 205; Bestmann 1991, S. 72; Birke/Kertész 1992-1997, S. 465f.; Laureati/Trezzani 1993, S. 205; Ausst. Kat. Bremen 1994, S. 168, Fn. 2; Merz 2005, S. 226, Fn. 20.

Kat. 43

Abb. 118

Ciro Ferri

Modello zu Kyros befreit die Israeliten aus der Babylonischen Gefangenschaft

75 x 179 cm, Öl auf Leinwand

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 2492

Das Ölgemälde von erheblichem Format ist ebenfalls eine vorbereitende Arbeit für das Fresko im Quirinal und zeigt einen Status im Entwurfsprozess, der noch einige Unterschiede zum ausgeführten Fresko aufweist: Im Hintergrund links, wo eine Arkade eingefügt ist und ein mit einer großen Kiste auf dem Rücken beladener Mann aus dem Bildraum heraustritt, in der Veränderung der Arkadenreihe in der Mitte des Hintergrundes, der Gruppe der Knienden in der Mitte, den Soldaten, der Thronarchitektur und der Menora-Träger rechts, die hier von einem zusätzlichen Mann mit Tempelgerät begleitet werden. Auffällig ist auch, dass vom Leinwandbild zum Fresko bis auf König Kyros die Farbigekeit der Gewänder nahezu aller Figuren abgeändert wurde. Insbesondere kräftige Rot- und Violetttöne sind eingefügt worden, die dem Fresko eine stärkere Farbwirkung verleihen und sich gleichzeitig an das Farbschema der um- und gegenüberliegenden Bildfelder anpassen.

Im Vergleich insbesondere mit der Wiener Zeichnung (Kat. 42) und dem Fresko wird deutlich, dass das Modello einen Status im Entwurfsprozess zwischen beiden Darstellungen zeigt. Offenbar war das Projekt zu diesem Zeitpunkt aber so weit ausgereift, dass es von Ferri in diesem Medium umgesetzt werden konnte. Es scheint plausibel anzunehmen, dass das Leinwandgemälde dem in den Dokumenten erwähnten Modello seines Freskos entspricht.³⁰

Lit.: Ausst. Kat. Rom 1970, S. 40f., Kat. 15; Waterhouse 1976, S. 77; Ferrari 1990, S. 36, 125 u. 128; Fagiolo dell'Arco 1998, S. 191; Ausst. Kat. Ajaccio 2002, S. 236, Kat. 37; Merz 2005, S. 227, Fn. 21; Mochi Onori/Vodret 2008, S. 196; Negro 2009, S. 163.

Kat. 44

Abb. 119

Ciro Ferri (Kopie nach)

Kopie nach einem Entwurf zu Kyros befreit die Israeliten aus der Babylonischen Gefangenschaft

328 x 734 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert, bestehend aus zwei Bögen (mittig zusammengefügt), Knickfalte links nach innen

Wien, Albertina, Inv. 14428

Noch größer im Format als das andere Wiener Blatt (Kat. 42) entspricht diese Zeichnung in weiten Teilen dem Fresko, scheint aber keine getreue Kopie nach dem Fresko zu sein. Dagegen sprechen Unterschiede im Bereich der Figuren an der rechten Seite, ihre Arm- und Kopfhaltungen sowie die Gewandgestaltung, die Darstellung des Tempelschatzes im Vordergrund, bei dem etwa der Beutel mit den Goldmünzen fehlt, das fehlende Kissen auf dem Thronsockel sowie etwa auch die veränderte Balustrade links.

Insbesondere die unsaubere perspektivische Durchbildung der Thronarchitektur und die summarische Gestaltung der Gesichter im Vergleich mit der anderen Studie zu diesem Fresko legen nahe, dass es sich hier nicht um eine eigenhändige Arbeit Ferris handelt, sondern wahrscheinlich um eine Kopie nach einem eigenhändigen Entwurf. Diese Zeichnung zeigte ein dem Fresko sehr nahekommendes Stadium im Entwurfsprozess und könnte als Werkstattkopie für den Auftraggeber gedacht gewesen sein. Dafür spricht auch die Ausführung der lavierten Federzeichnung, die deutlich das Fresko antizipiert.

³⁰ Vgl. Dok. ASR 2b, S. 222, 14. Jun. 1657.

Lit.: Wickhoff 1892, S. CCXLIX, Nr. SR 1116 (als Romanelli); Birke/Kertész 1992-1997, S. 1867f.; Merz 2005, S. 226, Fn. 20 (Kopie nach dem Fresko).

Kat. 45

Abb. 120

Giovanni Francesco Grimaldi

Studie zu Moses vor dem brennenden Dornbusch

340 x 270 mm, schwarzer Stift, Spuren von weißer Kreide, blaues, stark ausgebleichenes Papier, oktogonal zugeschnitten

r: o. l. „109“, u. m. „cento e nove“ (Beschriftung des sog. *double-numbering collector*), u. l. „G. Bolognese“, u. r. „Lelio Novella[...]“, u. l. Stempel Kupferstichkabinett (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057), auf dem Untersatz: o. r. „512“, u. „Grimaldi !!“, „für Galerie Alex. VII. im Quirinal ??–(Schl.[Erich Schleier, Verf.]) vgl. Bollettino d’Arte 1960“, „Gott erscheint Kain“, „Domenichino“

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 17505

Position und Körperhaltung des Moses sind bereits in dieser Zeichnung für das Fresko festgelegt, wenngleich sein Hirtenstab fehlt. Abweichungen finden sich allerdings bei der Figur Gottvaters. Dieser wird auf der Zeichnung von zwei Engeln begleitet und weist mit seinem Arm nicht direkt auf Moses, sondern eher in den Hintergrund. Weitere Abweichungen betreffen auch den Dornbusch, die Schafherde sowie den Landschaftshintergrund.

Das in grauem Stift mit weißen Kreidehöhlungen ausgeführte Blatt ist die einzige sicher mit einem ausgeführten Werk in Zusammenhang stehende Zeichnung Grimaldis in diesem Medium. Eine in Technik und Ausführung vergleichbare Zeichnung in Budapest³¹ zeigt als Kopie mehrere Figuren und ein Pferd der ehemals im Garten des Palazzo Medici in Rom aufbewahrten Niobiden-Gruppe.

Die Verwendung der Zeichenmedien entspricht dabei der üblichen Entwurfspraxis, das optische Erscheinungsbild steht dabei den Zeichnungen von Giovanni Angelo Canini nahe. Dies betrifft sowohl die Verwendung des schwarzen Stiftes zur Konturierung der Figuren wie auch die dichte Schraffur des Inkarnat zur Erzeugung von Körperlichkeit. Insbesondere die Skizzierung der Hand und Finger des Moses erscheint dabei Caninis typischer Überlängung der Gliedmaßen vergleichbar. Diese Ähnlichkeiten in den Darstellungskonventionen und der Handhabung von Zeichenmaterial und weißen Höhlungen dürften auf die Ausbildung beider Zeichner im Umfeld Bolog-

³¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 2375, 201 x 294 mm, schwarzer Stift.

nesischer Künstler zurückzuführen sein; bei Grimaldi fand diese in Bologna selbst statt, bei Canini in der Werkstatt des aus Bologna stammenden Domenichino in Rom. Die Mittelsenkrechte des Ovalfelds ist mit dem Stift nachgezogen, auf dieser sind in regelmäßigem Abstand kurze horizontale Linien eingezeichnet. Diese dienten möglicherweise als Vorbereitung einer Übertragung.

Lit.: Batroska 2011, S. 181, Nr. 40.

Kat. 46

Abb. 121

Giovanni Francesco Grimaldi (zugeschrieben)

Studie zur Rückkehr der Kundschafter aus dem gelobten Land

268 x 268 mm, grauer Stift, Feder mit brauner Tinte, braun laviert, Spuren von oxidiertem Bleiweiß, Kreis mit grauem Stift in Viertel geteilt

u. m. „Lanfranco“ (braune Feder)

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappon. 237.B, f. 29r.1

Zunächst ist vom Zeichner der Kreis mit einem Zirkel gezogen worden. Dann sind Figuren und Hintergrund mit dem Stift eingezeichnet worden. Einige Abweichung etwa am Kopf des stehenden Kundschafters lassen erkennen, dass der Künstler die endgültige Disposition der Szene erst mit der Feder vorgenommen hat. Dabei sind die Umriss- und Binnenlinien der Figuren klar gesetzt, der Landschaftshintergrund etwas summarischer eingefügt. Eine räumliche Wirkung erhält das Bildfeld erst durch die Lavierung, die auch den Figuren durch die Licht- und Schattenwirkung Plastizität verleiht.

Als Zeichner wird für dieses Blatt Giovanni Francesco Grimaldi vorgeschlagen und die Darstellung als Studie für sein Bildfeld in der Galerie identifiziert. Diese Annahme gründet sich zunächst im optischen Erscheinungsbild der Zeichnung: Mit Grimaldi plausibel in Verbindung zu bringen ist die Ausführung in Feder und Lavierung über einer Vorzeichnung mit grauem Stift. Bestimmte Formen von Einzelelementen, wie etwa die Gestaltung von Mund und Nase bei den Begleitern des Moses, lassen sich mit gesicherten Zeichnungen Grimaldis vergleichen³² (Abb. 210), ebenso die Linienführung der Bäume und der Landschaft. Werkimmanent könnte die Einteilung des Blattes

³² Vgl. etwa London, British Museum, Inv. At, 10.84, 238 x 332 mm, braune Feder, braun laviert; das Blatt stammt, wie nahezu der gesamte Grimaldi-Bestand in London, aus einem Album, für das Grimaldis Urheberschaft gesichert ist (vgl. dazu auch Turner 1999 u. Batroska 2011).

in vier Segmente als ein Indiz für Grimaldis entwerferische Praxis gewertet werden, der diese Aufteilung auch im Blatt mit dem *Brennenden Dornbusch* (Kat. 45) anwendet. Relevante Argumente für eine Zuschreibung an Grimaldi sind ferner das Thema der Darstellung, Format, Figurenmaßstab³³ und Größe des Blattes.

Wenngleich sich die Szenen in der Zeichnung und dem Fresko deutlich unterscheiden, ist doch in der Zeichnung die Position der Figuren bereits angelegt. Dennoch finden sich dort nur zwei (statt drei) Kundschafter, aber drei (statt zwei) Begleiter. Verändert sind im Bildfeld auch die Gesten der Figuren. Möglicherweise hat sich diese kompositorische Umstellung durch die Veränderung des Formats ergeben. Das runde Bildfeld korrespondiert nämlich mit der in Cortonas frühen Planungen vorgesehenen Form der Bildfelder. Es könnte sich daher um einen Entwurf Grimaldis für das ihm zugeteilte Bildthema handeln, das er allerdings noch auf Grundlage der später veränderten Planungen ausführte. Die Maße des Blattes sowie auch die zeichnerische Ausführung machen deutlich, dass die Zeichnung dem Auftraggeber dieser Malerei präsentiert werden sollte. In der Zusammenschau aller Argumente erscheint daher eine Zuschreibung an Giovanni Francesco Grimaldi sowie auch eine Verbindung mit dem Galerieprojekt plausibel.

Lit.: Gobbi/Prosperi Valenti Rodinò 2010, S. 125, Kat. Nr. 130 (als Römische Schule?, 17. Jh.)

Kat. 47

Abb. 122

Filippo Lauri

Gideon presst den Tau aus dem Vließ

337 x 236 mm, grauer Stift, braune Feder (Eisengallus), grau und braun laviert, Ovalform mit dem Zirkel mit grauem Stift gezogen

Windsor, Royal Collection, Inv. 904537

Die erste von zwei Studien Lauris zeigt Gideon leicht aus der Bildmitte versetzt, wie er den Tau aus dem Vließ in ein auf dem Boden stehendes Gefäß auspresst. Im Gegensatz zum Fresko fehlen in dieser Zeichnung einige Elemente, die auf den biblischen Kontext der Erzählung verweisen, d. h. auf das Sammeln des Weizens durch Gideon

³³ Darin unterscheidet es sich von anderen Darstellungen Grimaldis in Rundfeldern, etwa in der Sala delle Marine im Palazzo Pamphilj an Piazza Navona (vgl. Batorska 2011, Abb. 4) oder in der Stanza della Ringhiera im Palazzo Borghese (vgl. Batorska 2011, Abb. 123f.).

(Heugabel, Rechen). Ebenfalls fehlt die Stadtarchitektur im Hintergrund links. Die schlafenden Gefährten Gideons sind rechts platziert, wobei durch die Vorzeichnung sichtbar ist, dass Lauri zunächst eine weitere Figurengruppe am rechten Bildrand eingezeichnet hat. Diese wurde aber nicht mit der Feder und Lavierung ausgearbeitet.

Die Vorzeichnung hat einen skizzenhaften Charakter, der die einzelnen Elemente der Darstellung lediglich summarisch umreißt. Die endgültige Festlegung und die Konturierung der Figuren erfolgte mit der Feder. Zusammen mit der Lavierung werden so die vorher angelegten Linien der Vorzeichnung weitestgehend überdeckt und fallen in der einheitlichen, stark malerischen Wirkung des Blattes nicht weiter auf. Aufgrund der Größe der Zeichnung, ihrer technischen Ausführung und der präzisen Berücksichtigung der vorher angelegten Ovalform ist zu vermuten, dass dieses Blatt dem Auftraggeber vorgelegt werden sollte.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 51, Kat. Nr. 243f.; Wibiral 1960, S. 143; Bestmann 1991, S. 59; Laureati/Trezzani 1993, S. 204; Negro 1999, S. 338; Merz 2005, S. 31, Fn. 226.

Kat. 48

Abb. 123

Filippo Lauri

Gideon presst den Tau aus dem Vließ

335 x 239 mm, grauer Stift, braune Feder (Eisengallus), grau und braun laviert, die Zeichenmittel sind in manchen Bereichen stark berieben, oval ausgeschnitten, vollständig aufgezogen, an der linken Blattseite stark beschädigt, dort und zum Teil auch an anderen Stellen zeichnerisch ergänzt, stockfleckig

Windsor, Royal Collection, Inv. 904538

Das möglicherweise durch einen Wasserschaden auf der linken Seite stark beschädigte Blatt ist in seiner Lesbarkeit eingeschränkt. In Format und technischer Ausführung entsprechend seinem Pendant (Kat. 47), handelt es sich auch hier um eine Präsentationszeichnung, die dem Auftraggeber hätte vorgelegt werden können. Die Darstellung entspricht in ihren wesentlichen Elementen bereits dem Fresko. Verändert wurde gegenüber dem früheren Blatt vor allem die Figur Gideons. Dieser ist nun auf die Mittelachse des Bildfeldes gerückt und nach rechts ausgerichtet. Sehr viel deutlicher ist auch die Kraftanstrengung des Auswringens ins Bild gesetzt.

Auch sind nun die fehlenden Verweise auf die Ernte Gideons vorhanden, besonders deutlich in Heugabel und Rechen im Vordergrund sowie der Scheune links im Bild. Eine Dieme im Hintergrund rechts verweist ebenfalls darauf.

Die besondere Ästhetik beider Zeichnungen für das Gideon-Fresko, die durch die Kombination der braunen Feder und der in weiten Teilen grauen Lavierung entsteht, dürfte nicht intendiert gewesen sein. Vielmehr zeigt sich hier das typische Phänomen einer gealterten Eisengallustinte, die durch Oxidation ihre tiefschwarze Farbe verloren und sich bräunlich verfärbt hat. Bei der Lavierung dürfte es sich um eine Rußtinte handeln, die keinem so deutlich sichtbaren Alterungsprozess unterliegt und weitgehend farbecht erhalten ist.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 51, Kat. Nr. 243f.; Wibiral 1960, S. 143; Laureati/Trezzani 1993, S. 204; Negro 1999, S. 338; Merz 2005, S. 31, Fn. 226.

Kat. 49

Abb. 124

Carlo Maratta

Studie für die Anbetung der Hirten

221 x 233 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert, Höhungen mit Deckweiß, mit brauner Feder quadriert

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1937.212

Vorliegende Studie zeigt ein frühes Entwurfsstadium für die *Anbetung der Hirten* mit einigen Unterschieden zur ausgeführten Darstellung. Allerdings stimmen die Proportionen bereits mit dem Bildfeld überein. Abweichungen finden sich in der Gruppe von Maria, dem Christuskind und den Engeln, der Gruppe links im Mittelgrund und im Vordergrund sowie auch in der Gruppe rechts. Auffällig ist, dass vor allem die Figuren, die von Raffael adaptiert sind (vgl. Kat. 80 u. 81: Der kniende Hirte vorne links, der Hirte in Rückansicht rechts sowie der Hirte, der seine Arme ausbreitet) in diesem Entwurf bereits angelegt sind. Diese Bezüge waren offenbar bereits zu diesem Zeitpunkt als immanente Bestandteile der Komposition festgelegt worden.

Angelegt ist in diesem Entwurf auch schon der aus dem Bildfeld herausblickende Mann am linken Rand, ein Element, das sich auf die Abfolge der Bildfelder in der Galerie bezieht und das vorangehende Fresko mit der *Anbetung der Hirten* verbinden sollte. Gleichwohl ist die Zusammenstellung der Figuren etwas weniger gedrängt als sie dann im Fresko erscheint. Es ist im Hinblick auf die zeichnerische Ausführung denkbar,

dass dieses Blatt dem Auftraggeber zur Begutachtung vorgelegt werden sollte. Die Quadrierung spricht jedenfalls dafür, dass die Zeichnung im Verlauf der Arbeit von Maratta weiterverwendet wurde.

Lit.: Parker 1956, S. 458-459; Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97; Roli 1969, S. 131; Laureati/Trezzani 1993, S. 206.

Kat. 50

Abb. 125

Carlo Maratta

Modello für die Anbetung der Hirten

94,5 x 97,5 cm, Öl auf Leinwand

Prov.: Sammlung J. A. Crozat, Paris, ab 1772 in St. Petersburg

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE-1501

Auf den ersten Blick identisch mit dem Fresko (und daher in der Literatur als Kopie nach dem Fresko bezeichnet), zeigt das Gemälde jedoch einige Abweichungen von Marattas ausgeführter Version, die es als Vorarbeit für die Galerie zu erkennen geben. Dazu zählt insbesondere die veränderte Farbgestaltung bei den Gewändern der Figuren sowie einigen Details, nämlich dem Lamm und den Tauben im Vordergrund, den Blumen in den Händen der Engel sowie dem aus dem Bild blickenden Mann rechts.

Aufgrund dieser Beobachtungen und insbesondere auch der hohen malerischen Qualität dürfte das Gemälde das eigenhändige Modello Marattas für das Fresko sein. Die Leinwand ist 1772 über den Ankauf Katharinas der Großen nach St. Petersburg gelangt und stammt aus dem Besitz Crozats, wo sie bereits 1755 im Katalog zum Verkauf der Sammlung mit einem Verweis auf den Bezug zum Fresko in der Quirinalgalerie aufgeführt ist.³⁴

Ein weiteres Gemälde mit nahezu identischen Maßen (97 x 97 cm) ist in Crozats/Mariettes *Recueil des Estampes* der königlichen Sammlung von 1763 (Bd. 2, Taf. 121) von Jean-Baptiste de Poilly gestochen worden und noch in einem Katalog von 1865 (Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée imperial du Louvre*, 15. Ausg., Paris 1865, S. 156) als im Louvre befindlich beschrieben und als *modèle* für das Fresko bezeichnet worden. Dieses Gemälde war offenbar ein Geschenk Kardinal Gualterios an Ludwig XIV. Mezzetti vermerkt (nach Auskunft des Departments des

³⁴ Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye, *Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers*, Paris 1755, S. 19.

Peintures du Louvre, Service de Documentation), dass diese Version später ins Schloss St. Cloud verbracht worden sei, wo sie 1870 bei einem Brand zerstört wurde. Durch die druckgraphische Umsetzung im *Recueil* wird deutlich, dass es sich dabei um eine Version gehandelt haben muss, die dem St. Petersburger Gemälde entsprach, finden sich doch auf dem Stich dieselben Abweichungen zum Fresko.

Lit.: Somof 1909, Kat. Nr. 297; Mezzetti 1955, S. 326, Nr. 54; Roli 1969, S. 131.

Kat. 51

Abb. 126

Carlo Maratta (Werkstatt)

Anbetung der Hirten

91 x 99 cm, Öl auf Leinwand

Prov.: Ariccia, Palazzo Chigi; Rom, Conte Nasalli Rocca

Italien, Privatbesitz

Eine weitere Version der *Anbetung der Hirten* stammt aus dem Palazzo Chigi in Ariccia. Diese wird von Mezzetti und Rudolph mit einer 1659 von Flavio Chigi in Auftrag gegebenen Geburt Christi gleichgesetzt. Allerdings findet sich im entsprechenden Archiveintrag³⁵ kein Hinweis, dass es sich dabei tatsächlich um eine Kopie nach dem Fresko im Quirinal handelt.

Diese Version stimmt in den Maßen mit dem St. Petersburger Exemplar überein, zeigt allerdings am oberen Rand etwas weniger von der Darstellung. Ob es sich dabei um eine nachträgliche Beschneidung handelt oder die Leinwand von Beginn an diese Größe hatte, lässt sich nicht mehr klären. Auch in der Farbigkeit stimmen die beiden Versionen nahezu vollständig überein.

Nach Bellori musste Maratta sein Fresko in der Galerie schon 1689 oder 1690 nach einem Schaden an der Wand restaurieren: „Morto Innocenzo [XI.] e succeduto Alessandro ottavo [...]. Avvenne in questo tempo, che l'istoria del presepio da Carlo dipinta nella galleria di Monte Cavallo, come si disse, cominciò a patire col muro, che è un tramezzo di mattoni posato sopra un arco del cortile, il quale si era rilassato al peso e minacciava rovina. Confermatosi l'arco, e 'l muro, fu chiamato Carlo a ristorar la sua

³⁵ Vgl. Golzio 1939, S. 280, Nr. 2046.

istoria, ed egli ne ritoccarla si avanzò tanto, che la ripassò tutta di nuovo, e così la fortificò di colore, che non sembra più quella dipinta di prima.“³⁶

Aus dieser von Bellori nach dem Hörensagen („come si disse“) aufgeschriebenen Passage geht hervor, dass aufgrund einer baulichen Maßnahme, die in einer der zum Hof geöffneten Arkaden im *pianterreno* unterhalb des Freskos zu lokalisieren ist, die abschließende Wand der Galerie abgesackt ist. Wie weit ist nicht klar, aber aus der Bemerkung, dass der Bogen einzustürzen drohte, ist zu vermuten, dass dieses Ereignis zumindest zu (Setz-)Rissen im Fresko geführt haben muss. In der Folge dürfte Maratta einige Ausbesserungen und Ergänzungen vorgenommen haben. Bellori hebt allerdings insbesondere darauf ab, dass Maratta diese Gelegenheit genutzt habe, die Farbigkeit des Freskos zu überarbeiten. Dieser Eingriff sei so gravierend gewesen, dass das überarbeitete Fresko (im Hinblick auf die Farben) nicht mehr das alte sei.

Einen Eindruck von der ursprünglichen Farbigkeit gibt das St. Petersburger Modello (Kat. 50). Die überarbeitete Farbgestaltung wird dabei deutlich: Diese zeigt sich etwa im jetzt blauen Gewand des knienden Hirten links, dessen vorher grünes Gewand noch im Bereich der Schulter durchschimmert. Ebenso im Gewand der knienden Frau rechts. Dort ist das ursprünglich vollständig rote Gewand im Bereich der Knie in ein Orange umgewandelt worden, wobei auch hier das Rot noch durchscheint. Auch der Kopf des aus dem Bild blickenden Hirten rechts ist bei Marattas Restaurierung abgedunkelt worden.

Dass es sich bei den genannten Leinwandgemälden nicht um Kopien nach dem Fresko handelt, wird also ebenfalls durch die spätere Restaurierung bestätigt. Es gibt keinen Grund, warum Maratta neben der Änderung der Farbigkeit auch etwa den Kopf des Lammes, der Tauben oder den aus dem Dach des Stalles herauswachsenden Ast hätte ändern sollen. Dies müsste postuliert werden, um in den genannten Werken eine Kopie nach dem ursprünglichen Zustand des Freskos (Mezzetti, Rudolph) anzunehmen.

Es ist nicht eindeutig klar, ob mit den Gemälden in St. Petersburg und diesem aus Ariccia zwei (nahezu identische) Modelli bestehen. Aufgrund der Qualität der Leinwand in St. Petersburg, für die eine Eigenhändigkeit Marattas nie in Zweifel gezogen wurde, könnte es sich bei der aus Ariccia möglicherweise um eine Kopie handeln. Auch im Hinblick auf die heute verlorene Tafel aus der königlich französischen

³⁶ Vgl. Bellori, *Ritratti* (1731), S. 191.

Sammlung erscheint es plausibel anzunehmen, dass mehrere Versionen produziert wurden, die dann als Geschenke in Umlauf kamen.

Lit.: Mezzetti 1955, S. 342, Nr. 141; Ausst. Kat. Ariccia 1998, S. 147-150, Kat. 147.

Kat. 52

Abb. 127

Carlo Maratta (Werkstatt)

Anbetung der Hirten

290 x 290 cm, Öl auf Leinwand (stark beschädigt und restauriert, eine Aufnahme vor der Restaurierung bei Barroero 1992, S. 76, Fig. 21.1)

Montserrat, Museu de Montserrat, Inv. Nr. 200.143

Entgegen der Annahme von Barroero handelt es sich bei diesem Gemälde nicht um eine verkleinerte Version des Freskos. Vielmehr entsprechen die Abweichungen von der ausgeführten Version exakt denen, die auch die Versionen in St. Petersburg (Kat. 50) und in Privatbesitz (Kat. 51) aufweisen. Die Erwerbung auf dem römischen Kunstmarkt 1913, die Barroero anführt und die auch durch die Sammlungsgeschichte des Museums nachgewiesen ist³⁷, legt nahe, dass diese Kopie in der Werkstatt Marattas nach einem dort verbliebenen Vorbild angefertigt wurde.

Lit.: Pérez Sánchez 1965, S. 297; Barroero 1992, S. 73-76; Laureati/Trezzani 1993, S. 207; Benati/Bernardini 2005, S. 197f.³⁸

Kat. 53

Abb. 129, 130

Carlo Maratta

Studie zu einem Hirten (r), Armstudien zu einem Hirten (v)

267 x 186 mm, Rötel, Spuren von weißer Kreide

r: l. und v: r. jeweils rotes und violett-braunes Pigment v: o. m. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 14084

³⁷ <http://www.museudemontserrat.com/en/collections/antiquepaintings/95> (zuletzt aufgerufen am 7. Jan. 2018).

³⁸ In der Pinacoteca Civica in Budrio hat sich ferner eine (ergänzte) Teilkopie des Freskos (Abb. 128) erhalten (vgl. Benati/Bernardini 2005, S. 197f., Kat. Nr. 117). Dabei ist das Jesuskind aus dem Fresko übernommen, aber schlafend dargestellt sowie der anbetende Engel rechts durch die Beigabe eines Kreuzstabes in einen Johannesknaben umgestaltet worden.

Das Recto zeigt eine Studie zum Hirten am linken Rand des Bildfeldes, der ein Lamm über seinen Schultern trägt. Dieses Blatt zeigt dabei ein früheres Stadium als die zweite Düsseldorfer Studie zu dieser Figur (Kat. 54). Im Gegensatz zum Fresko hält der Hirte hier seinen Arm nicht über den Kopf, sondern davor, sodass der untere Teil des Gesichtes verdeckt und der obere Teil über dem Arm sichtbar ist. Diese Armhaltung wurde von Maratta wegen des fehlenden Blickbezugs auf das zentrale Bildgeschehen später abgeändert. Neben der Studie finden sich wenige Rötelstriche, die den Hirten rechts neben dem Lammträger andeuten könnten.

Die nur in Rötel ausgeführte Figur ist unbekleidet angelegt und wird erst im Fresko mit einem Gewand um Hüfte und Schultern bekleidet. Hier zeigt sich Marattas Vorgehen im Entwurfsprozess, in dem er zunächst eine Aktfigur in großem Format entwickelt. Dabei stellt er die korrekte Umsetzung der Anatomie in den Vordergrund seiner zeichnerischen Arbeit. Leichte Schraffuren definieren die Muskulatur des Hirten und geben die Verhältnisse von Licht und Schatten an, wie sie auch im Fresko umgesetzt sind. Maratta ist zum Zeitpunkt dieses Entwurfes also schon von einer Lichtquelle in der Mitte des Bildfeldes ausgegangen. Die Reste von rotem (das nicht dem Rötel der Zeichnung entspricht) und violett-braunem Pigment an der rechten Seite legen nahe, dass dieses Blatt in der Werkstatt oder auf der Baustelle im Einsatz war. Dass die Farben von der Freskierung stammen, erscheint möglich, taucht doch genau dieses Farbspektrum auch im Gewand des Hirten im Fresko auf.

Das Verso zeigt vier Studien zur linken Hand des stehenden Hirten an der rechten Seite, wobei jeweils zwei Studien nebeneinander und übereinander auf das Blatt gesetzt sind, Maratta das Blatt also horizontal und vertikal bezeichnet hat. Links erprobt er die Anatomie der Hand (wohl zuerst) oben in leichter Aufsicht, (dann) unten etwas untersichtig, wodurch die Handfläche sichtbar wird. Die beiden Studien rechts wiederholen in etwa die Hand links oben. Dabei variiert Maratta die Ausrichtung der Handfläche sowie der Finger immer nur minimal. An diesem Vorgehen wird deutlich, dass er die anatomische Darstellung dieser Gliedmaße mit besonderer Sorgfalt und Genauigkeit vorbereitete.

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 98, Kat. 217; Laureati/Trezzani 1993, S. 206f.; Merz 2005, S. 30, Fn. 220.

Carlo Maratta

Studie zu einem Hirten (r), Studie zu einem Puttenkopf (v)

278 x 195 mm, Rötél, Wasserfleck fast auf dem gesamten Blatt

v: u. l. „2 fl.“, „15“, Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 12773

Das Recto zeigt eine Studie für den schaftragenden Hirten am linken Bildrand. Im Gegensatz zur ausgeführten Version hat dieser in der Zeichnung den rechten Arm weiter erhoben, sodass sein Gesicht etwas mehr sichtbar ist. Damit bildet sie einen Zustand zwischen dem aus dem Bild herausschauenden Kopf auf der anderen Düsseldorfer Studie (Kat. 53) und der Position von Arm und Kopf im Fresko ab. Dieses Stadium des Entwurfs zeigt auch das Modello in St. Petersburg (Kat. 50).

Die Studie auf dem Verso bezieht sich auf den obersten Putto der Gruppe über der Krippe. Auch hier sind die Licht- und Schattenverhältnisse wie auch die Locken des Engelhens mit kurzen Schraffuren für das Fresko angelegt.

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97f., Kat. Nr. 216; Laureati/Trezzani 1993, S. 206f.; Merz 2005, S. 30, Fn. 220.

Carlo Maratta

Studien zu Hirten, Studie zum Arm eines Hirten, Studie zu Händen eines Hirten, Studie zur Hand der Maria

440 x 270 mm, Rötél, Spuren von weißer Kreide

Der Bogen ist aus zwei bezeichneten Blättern (gleichartigen Papiers) sowie einer (unbezeichneten) Anstückung (eines anderen Papiers) auf der rechten Seite zusammengesetzt. An der Klebekante rechts ist ein vertikaler Rötélstrich gezogen, der die Handstudie überschneidet. Wahrscheinlich handelte es sich ehemals um zwei Zeichnungen, die (möglicherweise durch einen Sammler) zusammenmontiert und durch die Anstückung auf ein rechteckiges Format gebracht wurden

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 1302

Auf dem oberen Blatt(teil) finden sich links zwei Studien zum Hirten am linken Bildrand, der auch in Kat. 53 u. 54 erprobt wird. Allerdings zeigt sich hier ein früheres Stadium dieser Planungen, in dem der Hirte seinen rechten Arm fast gerade nach oben

über den Kopf erhoben hat; die rechte Hand greift entsprechend von oben auf das (dort zu denkende) Lamm. Dabei ist bei der linken Studie zu erkennen, dass auch der Kopf des Hirten von Maratta zunächst etwas stärker erhoben angelegt, später aber weiter nach unten geneigt wurde. Aufgesetzte Schraffuren sowie eine leichte Höhlung im Schulterbereich und am Arm geben bereits die Lichtverhältnisse wie im Fresko an. Die Studie rechts wiederholt den rechten Arm, verändert aber die Haltung der Hand, die hier etwas stärker nach hinten gedreht ist. Schraffuren und Kreidehöhungen erzeugen den Eindruck einer präzise studierten Anatomie, die die besondere Qualität von Marattas Studien des menschlichen Körpers ausmacht.

Unten links findet sich eine Studie zu den geöffneten Händen des knienden Hirten im Bildvordergrund links, wobei sich diese in der Spreizung der Finger vom Fresko unterscheiden. Auch hier wird in den fein gezogenen Rötellinien deutlich, dass einige Finger zunächst anderes angelegt waren. Eine feine Schraffur und präzise gesetzte Striche des Rötels erzeugen ein extrem naturalistisches Erscheinungsbild der Handstudien, das die Knochen- und Sehnenstruktur unter der Haut hervortreten lässt. Oberhalb der Studien ist die rechte Hand nochmals leicht variiert wiederholt, diesmal mit einer Fingerhaltung, die dem Fresko entspricht.

In der Mitte des Blattes ist die rechte Hand der Maria ins Bild gesetzt. Im Gegensatz zu den sorgfältigen Hand- und Armstudien ist das sich am Unterarm abzeichnende Gewand lediglich mit wenigen Strichen skizzenhaft anlegt.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 579, Nr. 50; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 1302 (1414).

Kat. 56

Abb. 134

Carlo Maratta

Hand- und Armstudien zu mehreren Hirten, Handstudien zum Joseph

230 x 433 mm, Rötel, Spuren von weißer Kreide

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 1294

Zwei Studien oben links beziehen sich auf den linken Arm des stehenden Hirten rechts, die drei Studien darunter auf dessen rechten Arm. Dieser ist im Fresko durch den vorderen Hirten verdeckt, allerdings noch auf dem Entwurf in Oxford (Kat. 49) sichtbar. Auf der rechten Seite finden sich zwei Studien zur Hand Josephs mit dem

prägnanten Zeigegestus, darunter links zu dessen linker Hand mit dem Stab. Jeweils oben rechts (auf dem Kopf stehend) und unten rechts hat Maratta zwei Varianten des rechten Armes des Hirten mit dem Korb auf der linken Seite gezeichnet. Mittig oben findet sich eine Studie zur linken Hand des knienden Hirten vorne rechts.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 578, Nr. 49; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 1294 (1406).

Kat. 57

Abb. 135

Carlo Maratta

Studien zu einem Putto, Arm- und Handstudien

280 x 430 mm, Rötel, Spuren von weißer Kreide

o. r. „10“ (grauer Stift), m. „22“ (braune Feder)

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 1229

Die große Kopfstudie in der Mitte des Blattes bezieht sich auf den rechten, nach oben blickenden Putto in der Dreiergruppe oberhalb der Krippe. Möglicherweise zeigt auch die Studie links daneben eine Variante dieses Kopfes. Die anderen Skizzen stehen in keiner Beziehung zum Fresko. Dies könnte die Vermutung nahelegen, dass es sich bei dem genannten Puttenkopf lediglich um einen Typus handelt, der auch in einem anderen Werk zum Einsatz hätte kommen können. Die zeichnerische Ausführung legt im Vergleich mit den sicher zu identifizierenden Studien allerdings wiederum eine Entstehung dieses Blattes in der Zeit um 1656/57 nahe.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 579f., Nr. 52; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 1229 (1341).

Kat. 58

Abb. 136

Carlo Maratta

Studien zu einem Putto, Arm- und Handstudien

279 x 420 mm, schwarze und weiße Kreide

m. „8“ (braune Feder)

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 1214

Es erscheint, wie von Mena Marqués vorgeschlagen, plausibel, die beiden oberen Kopfstudien mit dem auf der linken Seite sich umwendenden Hirten in Verbindung zu bringen. Allerdings ist die Frisur im Fresko deutlich verändert. Die Studie des Füßchens rechts gehört zum Christuskind. Dass die beiden Kopfstudien unten zu einem der Engel neben der Krippe gehören (Mena Marqués), erscheint weniger plausibel, weicht doch die Kopfhaltung des Puttos deutlich ab.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 579f., Nr. 51; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 1214 (1326).

Kat. 59

Abb. 137

Carlo Maratta

Zwei Studien zum Kopf des Joseph

204 x 252 mm, Rötel, Spuren von weißer Kreide, vollständig aufgezogen

u. l. „4 florin“; u. m. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 12397

Das Blatt zeigt zwei Studien zum Kopf des Joseph, von denen die linke in Haltung und Wendung dem Fresko am nächsten kommt. Bei der rechten Studie ist der Kopf etwas weniger geneigt. In beiden Fällen arbeitet Maratta die Struktur des Bart- und Kopfhaares mit großer Präzision aus, wobei er mit der weißen Kreide zusätzlich Lichtreflexe setzt. Detailliert ausgearbeitet ist auch die Physiognomie des Gesichtes, insbesondere die Partie um Augen und Nase. Im Fresko ist lediglich der Bart leicht abgewandelt. Schaar bezieht die Studien 1964 noch auf Marattas Altartafel in Monterotondo³⁹, korrigiert diese Einschätzung aber schon 1967 und datiert das Blatt ohne Beziehung zu einem ausgeführten Werk in die Mitte der 1650er Jahre.

Lit.: Ausst. Kat. Düsseldorf 1964, S. 35, Kat. 78b; Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 161, Nr. 481.

Kat. 60

Abb. 138

Carlo Maratta

Studie zu zwei Puttenköpfen in der Anbetung der Hirten

282 x 384 mm, schwarze Kreide, gehöht mit weißer Kreide

³⁹ Vgl. Mezzetti 1955, S. 256, Abb. 1.

u. l. Stempel Kupferstichkabinett (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2075)

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 22423

Das Blatt zeigt zwei Puttenköpfe, von denen der rechte dem linken Putto in der Dreiergruppe über der Krippe entspricht. Der linke Putto findet sich so nicht im Fresko ausgeführt, entspricht aber von seinem Kopftypus dem Putto links in der oberen Gruppe.

Lit.: -

Kat. 61

Abb. 139

Carlo Maratta

Studie zum Kopf der Madonna

259 x 184 mm, Rötel, Blatt an beiden Seiten und unten beschnitten

Windsor, Royal Collection, Inv. 904211

Das Blatt zeigt den Kopf und den Oberkörper der Madonna, ist aber aus seinem späteren Zusammenhang im Fresko herausgelöst. Dabei ist das Gewand unterhalb der linken Schulter mit nur wenigen Strichen angerissen, dort wo im Fresko das Christuskind eingefügt ist. Die präzise gesetzten Striche des Rötels erzeugen den malerischen Charakter dieses Blattes, das in der Lage ist, die Umsetzung des Madonnenkopfes im Fresko zu antizipieren.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 56, Nr. 281 (als Werkstattkopie im Gegensinn nach der Anbetung der Hirten in Sant'Isidoro, Rom).

Kat. 62

Abb. 140

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach dem Kopf der Madonna

211 x 175 mm, Rötel

o. r. „F. P.“, Stempel Kölner Jesuitensammlung „Col.“ (nicht bei Lugt)

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Z 3433

Die aus der Kölner Jesuitensammlung stammende Zeichnung zeigt den der Madonna und bildet mit Kat. 63 eine Gruppe von Kopien nach diesem Detail des Freskos. Das

in Köln unter den deutschen Zeichnungen eingeordnete Blatt dürfte ebenso wie seine Pendants im Werkstattumfeld Marattas entstanden und nicht direkt vom Fresko abgenommen worden sein. Im Faltenwurf auf der linken Schulter der Madonna ähnelt die Zeichnung mehr der Kopie in Madrid (Kat. 63) und nicht der vorbereitenden Studie in Windsor (Kat. 61), was diese Überlegung stützt.

Lit.: -

Kat. 63

Abb. 141, 142

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach dem Kopf der Madonna (r), Handstudien (v)

385 x 225 mm, graue Kreide, Rötel, braune, gelbe und weiße Kreide
u. r. Stempel Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (L. 63b)
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 107

Diese Kopie nach Marattas Madonna ist durch die Verwendung verschiedenfarbiger Kreiden besonders nahe an der farblichen Gestaltung des Freskos, wobei das Christuskind weggelassen. In diesem Detail entspricht sie der Studie zum Madonnenkopf in Windsor. Zunächst hat der Zeichner die Umrisse des Kopfes, von Mund, Nase, Augen und Stirnpartie mit grauer Kreide abgenommen. In der Folge wurde dieses Gerüst mit den verschiedenen Kreiden ergänzt, sodass auch hier ein malerischer Eindruck durch die besonders fein abgestufte Farbigkeit entsteht.

Die Studien zu zwei übereinandergelegten Händen auf dem Verso könnten zu einer Madonna gehören, haben aber keinen Bezug zum Fresko.

Lit.: Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 107 (129).

Kat. 64

Abb. 143

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach der Anbetung der Hirten

405 x 455 mm, braune Feder, braun-grau laviert
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 22404

Das Berliner Blatt gehört zu einer Reihe von Zeichnungen, die Marattas Anbetung der Hirten im Gegensinn, also nach einer Druckgrafik darstellen. Im Vergleich des Freskos

mit den Modelli und den Zeichnungen wird deutlich, dass die bekannten druckgraphischen Umsetzungen⁴⁰ von Marattas *Anbetung der Hirten* nicht nach dem Fresko entstanden sind. Für diese dürfte vielmehr ein Modello oder eine zeichnerische Arbeit vorbildhaft gewesen sein. Dies zeigt sich an den gleichen Details, durch die sich die Leinwandgemälde vom Fresko unterscheiden, nämlich dem Lamm im Vordergrund, den Tauben sowie dem Baumstamm auf dem Dach des Stalles. Das Berliner Blatt folgt dabei deutlich dem druckgraphischen Vorbild, was durch die getreue Übernahme des erst im Stich eingefügten Heiligenscheins sowie der starken Betonung der Umrisslinien mit der Feder sichtbar wird.

Lit.: -

Kat. 65

Abb. 144

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach der Anbetung der Hirten

348 x 364mm, grauer Stift, mittig eine Knickfalte nach innen

r: u. r. „32“, v: „Copie après Carlo Maratte“, „2fl“, „Nach Maratta [...] Eremitage [...] Schau“; r: u. m. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 10158

Diese Kopie im Gegensinn folgt dem Stich Giovanis (vgl. Kat. 64, Abb. 385). Links und rechts sowie unten hat der Zeichner die Linie, die die Darstellung auf dem Kupferstich rahmt, in seine Kopie übernommen. Weggelassen sind hingegen einige Details, wie das Lamm, die Tauben oder der für die Stiche charakteristische Heiligenschein. Auch die Maße stimmen mit dem druckgraphischen Vorbild überein.

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 184, Kat. 644.

⁴⁰ Francesco Giovanni, ca. 1660, offenbar nur in wenigen Exemplaren erhalten, eines davon in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Stampe V. 26 (33), ein weiteres Exemplar in London, British Museum, Inv. 1874,0808.1656 (Abb. 385) (zu diesen Stichen siehe auch TIB, Bd. 21/2, S. 57-60).

Ein späterer Stich nach der Kopie des Freskos in der Sammlung des französischen Königs (vgl. Kat. 50) von Jean Baptiste de Poilly von 1729, gedruckt als „Adoration des bergers. // Tableau de Carle Maratte, qui est dans le Cabinet du Roy“ in Pierre Crozats *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau* [...], Paris 1729.

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach der Anbetung der Hirten

350 x 170 mm, Rötél, grau laviert

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 7300

Das Blatt zeigt eine freie Kopie der *Anbetung* im Gegensinn und dürfte daher ebenfalls von einer Druckgrafik abgenommen sein. Durch Beschneidungen an beiden Seiten sind Teile der Komposition verloren. Die Vorzeichnung mit Rötél erfasst sowohl die Figuren wie auch die Gestaltung des Hintergrunds und der Wolken. Erst mit der Lavierung wird durch einen starken Hell-Dunkel-Effekt die Plastizität der Figuren entwickelt. Bemerkenswert ist, dass der Zeichner dem Vorbild nicht genau gefolgt ist, sondern vor allem im Bereich der Madonna und des Josephs auf der rechten Seite Veränderungen in der Größe vorgenommen und beide Figuren näher zusammengedrückt hat. Eine Notiz in der Sammlung schreibt das Blatt Paolo de Matteis zu.

Lit.: -

Carlo Maratta (nach)

Kopie nach einer Studie zur Anbetung der Hirten

173 x 203 mm, Rötél

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 58

Das in der Sammlung Maratta zugeschriebene Blatt scheint offenbar eine freie Kopie nach einem frühen Entwurf für die *Anbetung der Hirten* zu sein. Es weicht vor allem im linken Bildbereich deutlich vom Fresko, aber auch vom Entwurf in Oxford (Kat. 49) ab. Die zeichnerische Ausführung lässt klar erkennen, dass dieses Blatt nicht von Maratta selbst, wahrscheinlich aber von einem Werkstattmitglied stammt.

Lit.: Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, S. 342, Nr. 58 (71).

Kat. 68

Abb. 147

Carlo Maratta (Umkreis)/Giovanni Battista Gaulli (Umkreis)?

Studie für eine Anbetung der Hirten

247 x 355 mm, graue Feder, grau laviert, Spuren von Röteln

Windsor, Royal Collection, Inv. 990258

Die von Sutherland Harris/Schaar hergestellte Verbindung zwischen dieser Zeichnung und dem Fresko ist wohl durch die Ähnlichkeit der knienden Figur im rechten Vordergrund sowie die grundsätzlich vergleichbare Komposition entstanden, die etwa auch Details wie die über der Krippe schwebenden Engel adaptiert. Dabei greift der Zeichner auf ein Figurenrepertoire zurück, das Maratta in anderen Entwürfen dieses Bildthemas darstellt (vgl. etwa Florenz, Uffizien, GDSU, Inv. 8738S). Allerdings spricht die zeichnerische Ausführung nicht für Maratta. Der von Blunt/Cooke vorgebrachte Vorschlag, das Blatt mit Giovanni Battista Gaulli zu verbinden, erscheint aufgrund der zeichnerischen Ausführung nachvollziehbar, wenngleich auch hier eine direkte Verbindung zu dessen gesicherten Werken fehlt.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 41, Nr. 158 (als Gaulli); Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97 (als Maratta); Blunt 1971, S. 289; Laureati/Trezzani 1993, S. 207.

Kat. 69

Abb. 148

Carlo Maratta (Umkreis)

Studie für eine Anbetung der Hirten

252 x 170 mm, graue Kreide, grau laviert

Wien, Albertina, Inv. 1052

Ähnlich wie in der Studie in Windsor (Kat. 68), finden sich auch in dieser nicht Maratta zuzuschreibenden Zeichnung einige Referenzen an das Fresko in der Galerie, so im knienden Hirten rechts oder der Position der Madonna und des Christuskindes. Es ist jedoch offensichtlich – obwohl wiederholt in diesem Kontext angesprochen – keine vorbereitende Arbeit für das Fresko in der Galerie.

Lit.: Wickhoff 1892, S. CCLII, Kat. 1164; Stix 1932, S. 76, Kat. 767; Mezzetti 1955, S. 343, Nr. 145; Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97; Birke/Kértész 1992-1997, S. 538, Inv. Nr. 1052; Laureati/Trezzani 1993, S. 207.

Carlo Maratta(?)

Studie zu einer Madonna

355 x 227mm, graue Kreide, Spuren von weißer Kreide, Blatt hellbraun grundiert

o. r. Stempel Status Montium (L. 2039), auf dem Untersatz u. „*1415“, „64“, „Ma[ratta]“

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 1415

Merz, Baumgärtel, Laureati/Trezzani und Sutherland Harris/Schaar (unter Berufung auf den Entwurf in Oxford, Kat. 49) beziehen dieses Blatt auf die Madonna in der *Anbetung der Hirten*. Die Zeichnung stellt allerdings eine Sitzende dar, wohingegen die Madonna im Fresko vor der Krippe kniet. Anders ist auch die Haltung von Armen und Kopf. Die Zeichnung steht also offensichtlich in keinem nachweisbaren Zusammenhang mit dem Fresko in der Galerie.

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97, Kat. 215; Laureati/Trezzani 1993, S. 206; Baumgärtel 1995, S. 20f; Ausst. Kat. Ariccia 1998, S. 147-150; Merz 2005, S. 30, Fn. 220.

Carlo Maratta

Studien für Cherubim, Handstudien

190 x 299 mm, grauer Stift, Rötel, Spuren von weißer Kreide, blaues Papier, mittig Knickfalte nach innen

Windsor, Royal Collection, Inv. 904475

Das Blatt wurde von Blunt/Cooke als Vorstudie für die Galerie bezeichnet, was Sutherland Harris/Schaar zurückgewiesen haben, die das Blatt später im Werk Marattas, jedoch ohne Bezug zu einem Gemälde verorten. In der Tat stimmen weder die Puttenköpfe noch die Handstudien mit dem ausgeführten Fresko oder den durch Zeichnungen bekannten Planungen überein.

Bisher unbeachtet geblieben ist allerdings die bemerkenswerte zeichnerische Ausführung des Blattes, die einen wichtigen Aspekt von Marattas Arbeitsweise offenlegt. Eine etwa mittig verlaufende Knickfalte sowie die Anordnung der Köpfe und Hände geben zu erkennen, dass die symmetrische Erscheinung der Darstellung durch einen Abklatsch entstanden ist. Aufgrund der etwas stärkeren Striche des Rötels auf der linken

Seite scheint diese das Urbild zu sein, von dem die rechte Seite abgeklatscht wurde. Beide Seiten sind danach aber mit Röteln und grauem Stift nochmals überarbeitet worden. Auf der rechten Seite ist oben ferner ein Puttenkopf dazugekommen, auch die Dreiergruppe am unteren Rand wurde abgeändert.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 58, Nr. 301; Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97.

Kat. 72

Abb. 151

Carlo Maratta

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

183 x 250 mm, Röteln

Holkham Hall, Smlg. Earl of Leicester, Inv. 3A1

Bei diesem Blatt handelt es sich um einen Entwurf für das Fresko *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen*, das dann von Pier Francesco Mola ausgeführt wurde. Die Bildorganisation, der gewählte Ausschnitt, die Anordnung der Figuren, insbesondere einzelne Körperhaltungen und Gesten, verweisen dabei schon ganz deutlich auf Marattas *Anbetung der Hirten*. Die sorgfältig ausgeführte Rötelnstudie dürfte dabei eine Präsentationszeichnung für den Auftraggeber gewesen sein. Eine Kopie dieses Blattes befindet sich in Düsseldorf (Kat. 73), ein vergleichbarer Entwurf in Privatbesitz (Kat. 75) und ein weiterer in Madrid (Kat. 74). Dort wird ferner eine Detailstudie zum Hintergrund aufbewahrt (Kat. 76).

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, Nr. 697; Ausst. Kat. Berlin 1969, S. 55; Cocke 1972, S. 58, Nr. 49; Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85; Popham 1986, S. 77, Nr. 168; Aukt. Kat. London, Sotheby's, 13. Jan. 1998, S. 53, Lot 91; Merz 2005, S. 30, Fn. 218; Zutter 2017, S. 237.

Kat. 73

Abb. 152

Carlo Maratta (nach)

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

177 x 236 mm, Röteln

auf dem Untersatz „Reconnaissance de Joseph“

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 1413

Sutherland Harris/Schaar haben das Blatt zuerst als Kopie nach der Zeichnung in Holkham (Kat. 72) erkannt. Die Düsseldorfer Zeichnung stellt sich insgesamt in ihrem Strich etwas klarer und einheitlicher dar als das Vorbild, was für diese Vermutung spricht. Bemerkenswert ist, dass der Zeichner des Düsseldorfer Blattes auch die im Vorbild vorhandenen Korrekturen übernommen hat, das Blatt also nicht nur kopiert, sondern faksimiliert hat. Dies belegt auch die identische Größe der Bildfelder, die im Übrigen der zugehörigen Zeichnung in Privatbesitz (Kat. 75) entspricht.

Lit.: Budde 1930, S. 29, Kat. 194; Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 194, Nr. 697; Ausst. Kat. Berlin 1969, S. 55; Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85; Kat. Sotheby's 13. Jan. 1998, S. 53, Lot 91; Merz 2005, S. 30, Fn. 218.

Kat. 74

Abb. 153

Carlo Maratta

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

424 x 565 mm, grauer Stift, quadriert mit grauem Stift

v: „Orig. De Carlo Maratti no 242“

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 1796

Das großformatige Blatt steht in direktem Zusammenhang mit Kat. 72, 73 u. 75. Es stellt grundsätzlich die gleiche Komposition dar, die allerdings in einigen Punkten abweicht, insbesondere der im Hintergrund eingefügten Brüstung und Treppe. Aber auch die Kopfhaltung Josephs oder der kniende Hirte im Vordergrund rechts sind anders dargestellt. Es handelt sich bei diesem Blatt also um eine Variante des Bildthemas. Die Quadrierung sowie das große Format lassen eine weitere Verwendung der Zeichnung im Entwurfsprozess vermuten.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 723, Nr. 275; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 1796 (1994).

Kat. 75

Abb. 154

Carlo Maratta

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

173 x 235 mm, Rötél, braune Feder

u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057)

Privatbesitz (zuletzt New York, Sotheby's, 13. Jan. 1988, Lot 91)

Auf diesem Blatt ist die Komposition zuerst mit Röteln erarbeitet und dann mit der Feder festgelegt worden. Diese zieht in weiten Teilen den Röteln nach, weicht aber in einigen Bereichen auch von der Vorzeichnung ab, wie etwa an den Gewändern deutlich wird. Es erscheint plausibel, dass es sich bei diesem Blatt um das Vorbild für Kat. 72 und Kat. 73 handelt, die beide diese Bilderfindung ohne Abweichungen wiederholen. Aufgrund seiner Herkunft aus der Sammlung Pacetti bildet es mit den übrigen Entwürfen für dieses Bildthema in Berlin (Kat. 77 u. 79) und einer Zeichnung der Heim-suchung (Kat. 79) eine Gruppe von Blättern Marattas aus den 1650er Jahren, die möglicherweise *en bloc* aus der Werkstatt des Künstlers in diese Sammlung gelangten.

Lit.: Kat. Sotheby's 13. Jan. 1998, S. 53, Lot 91; Merz 2005, S. 30, Fn. 218.

Kat. 76

Abb. 155

Carlo Maratta

Studien zu einer Sphinx, Studie zu einer Kuh

194 x 256 mm, Röteln

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 487

In diesem Blatt erarbeitet Maratta in größerem Format die Sphinx und den entsprechenden Sockel, die auf den Studien zu *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* auf der linken Seite erscheinen. Die Darstellung einer Kuh hat keinen Bezug zu Marattas Studien oder seinem ausgeführten Fresko in der Galerie.

Lit.: Mena Marqués 1975, S. 724, Nr. 276; Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989, Nr. 487 (600).

Kat. 77

Abb. 156

Carlo Maratta (zugeschrieben)

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

191 x 258 mm [Bildfeld 166x185 mm], grauer Stift

u. r. „Giuseppe Riconosciuto“, u. l. Stempel Kupferstichkabinett (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057), auf dem Untersatz o. l. „Aus Pacetti Bd. A,2, fol. 65“, o. r. „WZ Maratta 6“

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 25388

Zuerst hat Dreyer diese Zeichnung sowie die dazugehörige und ebenfalls aus der Sammlung Pacetti stammende Teilstudie (Kat. 78) mit Marattas Fresko in der Galerie zusammengebracht. Tatsächlich gibt es kompositorische Analogien zwischen diesem Blatt und dem Entwurf in Holkham (Kat. 72). Dies betrifft nicht nur die grundsätzliche Einrichtung des Bildfeldes mit einem leicht nach rechts versetzt auf einem Podest stehenden Joseph. Auch einige Figuren finden sich so im Entwurf in Holkham wieder, etwa der Bruder mit den erhobenen Händen links, der Bruder mit ausgestreckten Armen sowie der kniende Bruder im Vordergrund links. Auch die Kombination von kniendem und stehendem Bruder auf der rechten Seite vor dem Thron erscheint analog.

Zweifel an einer Zuschreibung dieses Blattes hatte Dreyer (Ausst. Kat. Berlin 1969), diese in seiner späteren Publikation aber fallengelassen. Eine Zuschreibung der Schwesterzeichnung an Benedetto Luti durch eine Passepartoutnotiz von Stefan Morét problematisiert diese Frage nochmals. Tatsächlich lassen sich etwa anhand der Gestaltung der Haare der Brüder auf der rechten Seite sowie im Vergleich des Bruders mit den erhobenen Händen links Gemeinsamkeiten in der zeichnerischen Ausführung mit den sicher zugeschriebenen Studien ausmachen. Stärkstes Argument für eine Zuschreibung an Maratta bleiben allerdings die deutlichen motivischen Parallelen zwischen diesem Blatt und der Zeichnung in Holkham.

Zu diskutieren ist ferner das leicht hochrechteckige Format dieses Blattes, das sich von den anderen Studien unterscheidet, aber dem ausgeführten Fresko nahekommt. Die das Bildfeld oben und unten rahmenden Linien könnten auf die gemalte Architektur der Schmalwand anspielen. Möglicherweise handelt es sich daher bei diesem Blatt nicht um einen frühen, sondern einen späteren Entwurf Marattas, bei dem dieser bereits mit den endgültigen Maßen des Bildfeldes arbeiten konnte.

Lit.: Ausst. Kat. Berlin 1969, S. 55f., Nr. 110; Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85, Nr. 140; Ausst. Kat. Berlin 1979, Kat. 56.

Kat. 78

Abb. 157

Carlo Maratta (zugeschrieben)

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

271 x 159 mm, Rötrel

u. l. Stempel Kupferstichkabinett (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057), auf dem Untersatz „[Benedetto, Verf.] Luti 20/08/12 S.M. [Stefan Morét, Verf.]“

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 17425

Im Vergleich zu seinem Pendant (Kat. 77), das die gesamte Darstellung zeigt, hat dieser Ausschnitt des linken Teils ein deutlich größeres Format. Maratta konzentriert sich insbesondere auf die Gruppe der Brüder, die er mit dem Stift zunächst umreißt und dann durch mehrmaliges Nachfahren insbesondere der Konturlinien festlegt. Grundsätzlich wie auf dem anderen Berliner Entwurf ins Bild gesetzt, hat Maratta hier die Haltungen der Figuren in gesteigerter Dramatik abgewandelt, so etwa bei dem nach rechts strebenden Bruder links oder auch dem knienden Bruder davor. Im Hintergrund überscheiden sich mehrere Lagen von Architektur, auf der rechten Seite scheint ein Vorhang angebracht zu sein. Eine Linie an der linken Seite könnte andeuten, dass die Darstellung ebenso wie das Pendant von einer gezeichneten Rahmung eingefasst war. Ob das Blatt an der rechten Seite allerdings beschnitten ist, muss offenbleiben. Aufgrund der Konzentration des Zeichners auf die Zusammenstellung der Figuren ist dies nicht unbedingt anzunehmen.

Lit.: Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85, Nr. 140; Ausst. Kat. Berlin 1979, Kat. 56.

Kat. 79

Abb. 388

Carlo Maratta

Studie zu einer Heimsuchung

172 x 242 mm, Rötöl, rötellaviert

u. l. Stempel Kupferstichkabinett (L. 1632), u. r. Stempel Smlg. Pacetti (L. 2057)

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 15248

Schon Dreyer hat erkannt, dass diese Darstellung der Heimsuchung, die im Kontext von Marattas Auftrag für das Gemälde im Oktogon von S. Maria della Pace entstanden ist, in engem Zusammenhang mit dem Holkhamer Entwurf *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* (Kat. 72) steht. Dies begründet sich nicht nur in der zeitlichen Nähe der beiden Aufträge, sondern vor allem in der gleichartigen zeichnerischen Ausführung beider Blätter sowie in einigen motivischen Parallelen. Dazu zählt etwa die Hintergrundgestaltung mit Arkaden und im Vergleich mit dem Entwurf in Madrid (Kat. 74) auch die Brüstung mit der Treppe. Weitere Parallelen zeigen sich ebenso zu Marat-

tas ausgeführtem Fresko der *Anbetung der Hirten*. So ist die in der Berliner Zeichnung auf der linken Seite eingesetzte Korbträgerin nur leicht variiert im Hintergrund links in die *Anbetung* eingefügt.

Lit.: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 94; Ausst. Kat. Berlin 1969, S. 53f., Nr. 108.

Kat. 80

Abb. 158

Carlo Maratta

Kopie nach Raffaels Tod des Ananias

199 x 333 mm, Rötrel

Windsor, Royal Collection, Inv. 904298

Unter den zahlreichen Zeichnungen Marattas nach Bilderfindungen Raffaels findet sich auch eine Kopie des nach dessen Entwürfen angefertigten Teppichs mit dem *Tod des Ananias*. Maratta hat seine Kopie möglicherweise von dem für die Sixtinische Kapelle bestimmten Original abgenommen oder aber von einer der vielen bekannten druckgraphischen Umsetzungen.⁴¹ Die Zeichnung belegt sein ausgesprochen großes Interesse an den Werken des Urbinate sowie dessen Figuren und Figurenkompositionen. Mit dem Fresko im Quirinal steht die Zeichnung deshalb in Verbindung, weil Maratta in seinem Fresko zweimal auf Raffaels *Ananias* rekurriert: Im stehenden Hirten mit den ausgebreiteten Armen rechts auf dem Fresko (links bei Raffael) und dem knienden Hirten rechts (ebenfalls rechts in der Vorlage).

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 65, Nr. 488.

Kat. 81

Abb. 159

Carlo Maratta

Anbetende Magier (Teilkopie nach Raffaels Anbetung der Magier)

192 x 292 mm, Rötrel

Windsor, Royal Collection, Inv. 904307

Wie das vorangehende Blatt zeigt auch diese Zeichnung eine (Teil-)Kopie nach einer Bilderfindung Raffaels, dem Teppich mit der *Anbetung der Magier*. Dabei konzentriert

⁴¹ Vgl. Ausst. Kat. London 2010, S. 89-93.

sich Maratta in diesem Blatt auf eine Dreiergruppe auf der linken Seite, wobei der oberste Magier stark beschnitten ist. Ein möglicher Hinweis, dass die Zeichnung nicht von einer Druckgrafik, sondern direkt vom Teppich abgenommen wurde, ergibt sich durch das Strichbild des Blattes. Dieses lässt erkennen, dass Maratta die Umrisse der Figuren zunächst mit feinen Rötelstrichen angelegt und die Kontur dann fester umrissen hat. In einigen Bereich weichen dabei die nachgezogenen Konturen von den vorangehenden Rötellinien ab.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 65, Nr. 455.

Kat. 82

Abb. 160

Pier Francesco Mola

Joseph und seine Brüder (r), Opferszene (v)

183 x 261 mm, r: schwarzer Stift, braune Feder, v: schwarzer Stift, Rötel

Smlg. Stefan Kekko

Das Geschehen um Joseph, der sich seinen Brüdern zu erkennen gibt, ist hier von Mola kompositorisch völlig anders gelöst als im ausgeführten Fresko. Joseph ist in die Mitte der Darstellung eingerückt und hat die Arme zu beiden Seiten erhoben. Links und rechts um seine Person gruppieren sich die Brüder, die zum Teil auf die Knie gefallen sind. Bei diesem Blatt handelt es sich um einen frühen Entwurf für das Fresko, der im Zusammenhang mit Zeichnungen Carlo Marattas steht, die dieser ebenfalls als Entwürfe für das Josephs-Fresko in der Galerie vorgelegt haben muss (Kat. 72-75). Die Gemeinsamkeiten des vorliegenden Blattes mit Marattas Bilderfindung sind evident: Die zentrale Gestalt des Joseph, die architektonische Einrichtung des Hintergrundes, die Sphinx sowie der Obelisk auf der linken Seite belegen die gegenseitige Beeinflussung von Mola und Maratta. Der bis ins Detail identisch wiedergegebene Esel am linken Bildrand in beiden Zeichnungen stützt diese Überlegung.

Die zeichnerische Ausführung in grauem Stift, der in Teilen, aber nicht vollständig mit der Feder überarbeitet wurde sowie das Ausbleiben einer Lavierung unterstreichen den skizzenhaften Charakter des Blattes. Da Mola diese Komposition in seinen späteren Entwürfen offenbar nicht weiterverfolgte, könnte es sich bei dieser Zeichnung auch um eine Adaption der von Maratta für das Fresko vorgeschlagenen Bildlösung han-

deln. Dieser hätte Mola dann seinen eigenen Entwurf entgegengestellt, der schließlich für die Ausführung ausgewählt wurde.

Lit.: Aukt. Kat. London, Christie's, 25. April 2007, Lot 333; Petrucci 2012, S. 466 (ohne Abb.); Zutter 2017, S. 245.

Kat. 83

Abb. 186

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

298 x 303 mm, schwarzer Stift (Graphit?), braune Feder, braun laviert, mit Bleiweiß gehöhnt, vollständig aufgezogen

r: o. l. „84“, v: o. m. „211“, „Joseph und seine Brüder/nel Palazzo/Franc Mola“

Washington D.C., National Gallery of Washington, Inv. 1977.50.2

Die Darstellung des Blattes entspricht nahezu ohne Abweichungen dem Fresko. Zuerst wurden die Elemente der Darstellung mit grauem Stift gezeichnet und dann insbesondere im Vordergrund bei den Brüdern Josephs mit der Feder nachgezogen, partiell laviert und mit weißer Kreide gehöhnt. Es ist zu diskutieren, ob es sich bei diesem Blatt um eine Kopie nach dem Fresko oder eine Vorzeichnung handelt. Einige Elemente sind stark abgekürzt dargestellt, so die einen Sack tragende Figur auf der Treppe im Hintergrund sowie die Pfeiler hinter Josef. Die außerordentlich qualitätvolle zeichnerische Ausführung lässt aber keinen Zweifel dran, dass hier Mola seine eigene Bilderfindung gezeichnet hat. Mit wenigen, äußerst präzisen Strichen ist etwa im Hintergrund auf der Treppe zur Portikus die Figur eingezeichnet, die ihren linken Arm um die Säule gelegt hat. Auch die Durchgestaltung der Gesichter ist extrem naturalistisch und entspricht ganz charakteristisch den Physiognomien im Fresko.

Ganz entsprechend seiner üblichen Praxis fährt Mola einige Partien mit der Feder nach, um sie präziser festzulegen oder Details auszuführen. Die mit dem Pinsel aufgesetzte Bleiweißhöhung erzeugt etwa an der Figur Josephs oder des knienden Bruders rechts starke Lichteffekte, die auf die malerische Ausführung vorausweisen. Dass diese im Fall des knienden Bruders im Fresko verändert ist, spricht ebenfalls gegen eine Kopie. Aufgrund dieser zeichnerischen Ausführung und auch der erheblichen Blattmaße dürfte es sich um einen Entwurf für das Fresko handeln, der kurz vor der Ausführung anzunehmen ist und möglicherweise auch zur Vorlage beim Auftraggeber bestimmt war.

Lit.: -

Kat. 84

Abb. 182

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

187 x 191 mm, Rötels, rötellaviert, braune Feder, braun laviert, aufgelegt, auf der linken Seite ergänzt und farblich angeglichen

v: „in mano questa carta [...] [...] ci accio che mi sapete adi [...] [...] qualcosa questo e l'opera [...] [...] fatto nella Galleria di S. [...] [...] Papa grande [p]er tanta [...] [...] p[er] altri e Gioseppe quando [...] [...] le frate 11 di si ember [settembre?, Verf.] [...]“ (braune Feder)

Privatsammlung (zuletzt Paris, Drouot, 6. Dez. 2016, Lot 90)

Das Blatt wurde in der Literatur als *Ricordo* nach dem ausgeführten Fresko angesprochen. Zunächst entsprechen die Proportionen der Zeichnung denen des Bildfeldes. Auch die Darstellung entspricht weitestgehend derjenigen des Freskos, allerdings ist die Gruppe der Brüder auf der rechten Seite doch deutlich verändert. Am Boden ist das Muster mit den Chigi-Sternen summarisch angelegt. Auch der Hintergrund entspricht weitestgehend dem Fresko, weist aber einige Abweichungen auf: So sind in der Zeichnung eindeutig Säulen statt Pfeiler als Stützenstellung hinter Josef eingesetzt. Die Treppe sowie der Unterbau der Loggia sind mit Reliefs verziert, die Mauer im Hintergrund enthält eine Toröffnung. Auch im Landschaftsprospekt ist die Architektur zwar grundsätzlich vergleichbar, aber im Detail doch anders.

Dass die Schrift auf dem Verso, die einen Bezug zu Molas Fresko angibt, für die Funktion dieses Blattes als *Ricordo* spricht, wie Turner vorgeschlagen hat, darf bezweifelt werden. Er ist nicht plausibel, dass Mola hier ein eigenes Fresko mit markanten Veränderungen nochmals aufzeichnet. Das Blatt ist vielmehr ein Entwurf, der wahrscheinlich kurz vor der Ausführung des Freskos anzusiedeln ist, verwendet er doch als einer der wenigen Zeichnungen bereits das endgültige Format des Bildfeldes und alle wesentlichen Elemente der Darstellung.

Auch dieses Blatt ist erst mit Rötels vorgezeichnet, dann mit der Feder festgelegt und auslaviert worden. Dabei lassen sich, wie bei Mola üblich, Änderungen von der Vorzeichnung zur Federzeichnung erkennen, so beispielsweise im Hintergrund an der Architektur, den Bäumen sowie auch an der Mauer, in der offenbar zunächst mehrere Bögen geplant waren.

Lit.: Turner 1989, S. 235f., Nr. III.24; Petrucci 2012, S. 467; Ausst. Kat. Paris 2014, S. 20, Nr. 4; Ausst. Kat. Rennes 2016, S. 122, Nr. 40; Aukt. Kat. Paris, Drouot, 6. Dez. 2016, Lot 90; Damm/Hoesch 2017, S. 269, Fn. 13; Zutter 2017, S. 245.

Kat. 85

Abb. 161

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

323 x 441 mm, grauer Stift, Rötél, braune Feder, Pinsel, braun laviert

r: an den Perspektivlinien für den Boden in brauner Feder die Zahlen von 2-13 (die 1 sowie die zugehörige Linie ist durch das Beschneiden des unteren Blattrands verloren), v: „The original drawing from which Francesco Mola / made the only etching which he ever exeuted/ W[C?] / Joseph & his brethren The etching is by Carlo Maratti“ (braune Feder), u. r.: „Mola,“ u. m. „10“

London, British Museum, Inv. 1853,1008.10

Das Blatt zeigt ein dem ausgeführten Fresko sehr nahestehendes Entwurfsstadium. Diese Feststellung begründet sich in den auf dem Blatt eingezeichneten Perspektivlinien, die mit denen des Bodens im Fresko übereinstimmen und auch die Einrichtung der Architektur bedingen. Dabei findet sich der Fluchtpunkt in beiden Fällen exakt zwischen zwei Brüdern im Hintergrund. Joseph hat im Fresko seine Position nahezu unverändert behalten, ebenso die Architektur hinter ihm. Auch die vordere Gruppe der Brüder ist mit nur marginalen Veränderungen übernommen. Bei den drei Brüdern an der rechten Blattseite zeigen sich hingegen deutliche Abweichungen. So ist der kniende Bruder zwar im Fresko noch vorhanden, wendet sich dort allerdings zu dem neben ihm knienden Bruder um. Die beiden stehenden Figuren fehlen und sind durch den Bruder ganz hinten rechts ersetzt worden. Insgesamt ist die Komposition im Fresko rechts deutlich gedrängter als die lockere Zusammenstellung der Brüder in der Zeichnung. Die zentrale Figurengruppe der drei stehenden Brüder ist im oberen Bereich des Blattes nochmals mit grauem Stift wiederholt. Joseph selbst erscheint schon mit geöffneten Armen, hat den linken aber im Gegensatz zum Fresko weiter an die Brüder herangeführt. Vergleichbar damit ist die Figur auf der Zeichnung in der Sammlung Hoesch (Kat. 87). Die Aufschrift auf dem Verso bezieht sich auf die Radierung Molas mit dieser Darstellung (Abb. 190, vgl. Kat. 103).

Lit.: Rowlands 1964, S. 273; Sutherland Harris 1969, S. 82f.; Vitzthum 1971, S. 84; Cocke 1972, S. 48; Genty 1979, S. 130; Mignosi Tantillo 1989, S. 215; Turner 1980, Nr. 19; Turner 1989, S. 233, Nr. III.21; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Fischer Pace 1997,

S. 132; Turner 1999, S. 154, Nr. 221; Brink 2002, S. 50; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 265; Zutter 2017, S. 241.

Kat. 86

Abb. 162

Pier Francesco Mola

Studie zum Joseph

179 x 235 mm, braune Feder (Eisengallustinte), braun laviert, vollständig aufgezogen, umrandet mit Röteln und schwarzer Feder

r: u. r. „d.5“ (braune Feder), v: „P. F. Mola pour fresque Galerie du Quirinal Rom J. B.“, Stempel: Status Montium (L. 2039), Stempel Kunstmuseum Düsseldorf (L. 706)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 11840

Das Düsseldorfer Blatt zeigt zweimal die Figur Josephs. Dabei ist die linke Figur mit der Feder gezeichnet und dann auslaviert, die rechte Figur besteht nur aus der Lavierung. Wie der starke Tintenfraß zeigt, bestehen Federzeichnung und Lavierung aus Eisengallustinte. In beiden Figuren legt Mola besonderen Wert auf die Gewandgestaltung. Der rechte Joseph ist daher nur rudimentär anatomisch durchgebildet. Die Erarbeitung des Gewandes erfolgte nicht über eine darunterliegende Figurenstudie, sondern direkt mit der Feder auf dem Papier. Links erprobt Mola mit der Lavierung die Lichtverhältnisse auf Gewand und Körper.

Die Schrittstellung sowie Armhaltung beider Figuren sind so ins Fresko übertragen worden, allerdings ist die schreitende Bewegung dort etwas stärker zurückgenommen. Angedeutet ist auch schon das am Gürtel vor dem Bauch geraffte Gewand, wenngleich dieses im Gegensatz zum Fresko auf der rechten Schulter zusammengehalten wird.

Unter der Feder ist eine Landschaft in Röteln gezeichnet, die in keinem Zusammenhang mit der Josephs-Darstellung steht. Offenbar sollte diese Vorarbeit keine weitere Ausarbeitung erfahren und Mola hat das Blatt für die Gewandstudien zweiterverwendet. Ästhetisch bleibt die dünne Rötelnvorzeichnung gegenüber der starken Farbigekeit der Eisengallustinte deutlich im Hintergrund. Ein ganz ähnliches Phänomen zeigt ein weiteres Blatt Molas in Düsseldorf (Inv. KA FP 836)⁴². Auch dort wird als Hintergrund einer historischen Darstellung zunächst mit Röteln eine Säulenstellung visiert, diese aber

⁴² vgl. Brink 2002, S. 71, Kat. 20.

in der Überarbeitung mit der Feder in ein Feldlager mit einem angrenzenden Felsen umgewandelt und die Darstellung so dem Bildthema entsprechend ins Freie verlegt.

Lit.: Schaar 1969/70, S. 42; Sutherland Harris 1969, S. 82; Cocke 1972, S. 58, Nr. 49; Ausst. Kat. Williamstown 1986, Nr. 17; Turner 1989, S. 233, Nr. III.20; Ausst. Kat. Düsseldorf 1990, Nr. 40; Brink 2002, S. 48-50, Nr. 7; Merz 2005, S. 30, Fn. 219; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 267; Zutter 2017, S. 242.

Kat. 87

Abb. 163

Pier Francesco Mola

Studie zum Joseph und einem Bruder Josephs

220 x 157 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert

u. r. „mola“ (grauer Stift, radiert)

Smlg. Henning Hoesch

In der Zeichnung ist Joseph zentral in das Bild gesetzt und kommt dabei in Schrittstellung, Armhaltung und Gewanddarstellung dem Entwurf in London (Kat. 85) sehr nahe. Mola legt seine Figur zunächst mit dem Stift an, setzt dann vor allem die Konturlinien und die Binnengliederung des Gewandes und erzeugt durch die summarische Lavierung Körperlichkeit und Plastizität. Rechts oben sind Kopf und Schultern Josephs mit der Feder ohne Unterzeichnung nochmals wiederholt. Die Haltung des Kopfes sowie die Darstellung des Bartes entsprechen dabei schon der Version im Fresko, wenn auch der Mantel noch nicht mittig, sondern an der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten wird.

Unten rechts ist einer der knienden Brüder halb in Rückansicht wiedergegeben, der seine Hände in Erstaunen nach oben gereckt hat. Rechts in der Mitte sind weitere Federlinien mit darüber liegender Lavierung angeschnitten, ebenso darunter neben der knienden Figur. Diese lassen sich mit den Figuren auf dem Recto des Blattes in Dijon (Kat. 89) zusammenbringen: Beide Zeichnungen gehörten zweifelsfrei zu einem Bogen Papier (von mindestens 220 x 359 mm), sodass die auf beiden Blättern dargestellten Brüder ursprünglich eine Gruppe bildeten (Abb. 164). Bemerkenswert ist der inkonsistente Figurenmaßstab auf diesem Blatt, denn Joseph überragt seine Brüder bei weitem. Wann die beiden Blätter auseinandergetrennt wurden, ob noch durch Mola oder möglicherweise einen späteren Sammler, muss offenbleiben.

Lit.: Damm/Hoesch 2017, S. 262-269, Nr. 64; Zutter 2017, S. 242.

Pier Francesco Mola

Studie zu Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

201 x 334 mm, grauer Stift, braune Feder, braun laviert

u. r. Stempel Uffizien, GDSU (L. 930)

Florenz, Uffizien, Inv. 15999F

In der stark querrrechteckigen Komposition hat Mola zunächst mit dem Stift sowohl die Josephsfigur als auch die Brüder angelegt. Dann hat er vor allem den Joseph umfangreich mit der Feder ausgearbeitet, ebenso den Bruder rechts neben ihm sowie in Ansätzen auch Benjamin im Hintergrund. Joseph ist entsprechend seinem Rang im Hofstaat des Pharaos reich gekleidet. Vor ihm hat sich ein Bruder auf den Boden geworfen. Für diese Figur findet sich im gesamten Werkkomplex kein weiteres Beispiel. Benjamin hat seine Arme vor der Brust verschränkt, während die anderen Brüder von rechts dicht an Joseph herandrängen. Die beiden stehenden Brüder ganz rechts lassen sich mit entsprechenden Gruppen in den Zeichnungen in London (Kat. 85) und in Dijon (Kat. 89) zusammenbringen.

Lit.: Ausst. Kat. Montreal 1986, S. 254, Nr. 63; Petrioli Tofani 1987, S. 150f., Nr. 63; Fischer Pace 1997, S. 130-132; Turner 1999, S. 154; Brink 2002, S. 50; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 266; Zutter 2017, S. 240.

Pier Francesco Mola

Studien zu den Brüdern Josephs

140 x 202 mm, r: braune Feder, brauner Pinsel, braun laviert, v: grauer Stift, braun laviert

r: o. r. „23“ (braune Feder), v: „mola PP“, „176“, r: u. r. Stempel Dijon, Musée des Beaux-Arts (L. 1863b), v: u. r. Stempel Dijon, Musée des Beaux-Arts (L. 1863b)

Dijon, Musée des Beaux-Arts, Coll. Trimolet, Inv. 170

Recto: Es handelt sich bei diesem Blatt um den rechten Teil eines Bogens zu dem ursprünglich auch die Zeichnung in der Sammlung Hoesch (Kat. 87) gehörte. Dargestellt sind zwei Gruppen der Brüder Josephs: Die linke findet sich vergleichbar rechts auf einer Zeichnung in London (Kat. 85). Die Gruppe in der Mitte findet sich wieder auf

einer Zeichnung aus der Sammlung Sutherland Harris (Kat. 90), wo sie am rechten Bildrand platziert ist. Der erhobene Arm des rechten Bruders ist dort leicht angeschnitten. Die Figur auf dem vorliegenden Blatt ganz rechts entspricht dem knienden Bruder Josephs, der sich ebenfalls auf der Londoner Zeichnung, dem Blatt aus der Sammlung Sutherland Harris sowie dem Blatt in Chicago (Kat. 91) findet. In der Zusammenstellung der Figuren und Figurengruppen auf diesem Blatt wird Molas Entwurfsprozess deutlich: Er erarbeitet die Figuren und ihre Dispositionen nicht linear, sondern simultan. Daher finden sich die drei Abschnitte mit Figuren aus dieser Zeichnung nicht geschlossen auf einem anderen Blatt wieder, sondern jeweils unabhängig voneinander in verschiedenen Entwürfen.

Entsprechend seinem ehemaligen Gegenstück (Abb. 164) arbeitet Mola auch hier mit der Feder über einer leichten Stiftvorzeichnung und laviert entsprechende Partien in unterschiedlichen Abtönungen aus. Bemerkenswert ist, dass dieses Blatt stärker von Tintenfraß befallen ist als sein Pendant, was wohl durch die unterschiedliche Aufbewahrung zu erklären ist.

Verso: Mit dem Stift erarbeitet Mola hier eine weitere Zusammenstellung der Brüder Josephs. Mit der Lavierung wird der Lichteinfall und Schattenwurf erprobt, allerdings nur bei der vorderen Figurengruppe. Der kniende Bruder links findet sich dabei auf mehreren anderen Zeichnungen wieder. Die Gruppe dahinter, die mit großer Dynamik nach links drängt, ist in dieser Zusammensetzung in keinem anderen Entwurf präsent. Am oberen Blattrand ist eine weitere Figur angeschnitten, von der allerdings nur noch ein Teil des Kopfes sowie die Krümme des Hirtenstabs erkennbar ist. Die dazugehörige Figur müsste sich auf dem Verso der aufgezogenen Studie in der Sammlung Hoesch befinden.

Lit.: Sutherland Harris 1969, S. 87; Cocke 1972, S. 58; Ausst. Kat. Paris 1976, Nr. 80; Genty 1979, S. 130; Turner 1989, S. 231f., Nr. III.18; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Brink 2002, S. 50; Petrucci 2012, S. 466; Damm/Hoesch 2017, S. 266; Zutter 2017, S. 240.

Kat. 90

Abb. 168

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

229 x 310 mm, grauer Stift, schwarze Feder und Pinsel, dunkelgrau laviert

u. r. Stempel Smlg. Richardson (L. 2183), aufgezogen, auf der Montierung r: „Mola“ (braune Feder), „D26232“ u. „68“ (grauer Stift), v: „the 11th night/Lot 37“, „The [...] A. Pond“, „Price“

ehem. Pittsburgh, Smlg. Ann Sutherland Harris (zuletzt New York, Christie's, 30. Jan. 2018, Lot 41)

Das Blatt zeigt sowohl die Zusammenstellung von Joseph und seinen Brüdern als auch die Gestaltung des Hintergrunds. In der Figur Josephs steht es den Zeichnungen in der Sammlung Hoesch (Kat. 87) und in Düsseldorf (Kat. 86) nahe. Die verschiedenen Gruppen und Einzelfiguren der Brüder haben dabei einen wichtigen Bezugspunkt in der Londoner Zeichnung (Kat. 85), so im knienden Bruder vorne (der so auch ins Fresko übernommen wurde), den drei knienden Brüdern in der Reihe dahinter, dem stehenden Benjamin sowie den Brüdern rechts neben diesem. In der Zeichnung wird Josef bereits von der doppelten Stützenstellung hinterfangen, wobei nicht eindeutig lesbar ist, ob es sich dabei um Säulen oder Pfeiler handelt.

Die Besonderheit der Zeichnung liegt im umfangreichen Einsatz des Pinsels, mit dem Mola sowohl die Konturen wie auch die Binnengliederung der Figuren festlegt, die er vorher nur summarisch mit feinen Federstrichen angelegt hatte.

Lit.: Sutherland Harris 1969, S. 82; Cocke 1972, S. 58; Turner 1989, S. 232; Ausst. Kat. Pittsburgh 2004, S. 60, Nr. 22; Damm/Hoesch 2017, S. 265; Aukt. Kat. New York, Christie's, 30. Jan. 2018, S. 39, Lot 41.

Kat. 91

Abb. 169

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

142 x 225 mm, Rötöl, braune Feder, braun laviert, vollständig aufgezogen

auf dem Untersatz v: „Mola“ (grauer Stift), o. l. „A 18“ (in blauer Feder), u. r. „#11/Mola“ (Graphit)

Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. 2009.670 (restricted gift of Anne Searle Bent)

Die Studie bildet zusammen mit einem Blatt in London (Kat. 92) sowie einem Blatt in Montpellier (Kat. 93) eine Gruppe von Zeichnungen, die anders als das ausgeführte Fresko die Umarmung von Joseph und Benjamin in den Fokus rückt. Auf diesem Blatt hat Joseph allerdings in der Umarmung gleichzeitig seine linke Hand zum Gruß der Brüder erhoben. Auf der rechten Seite erscheinen die Brüder dicht gedrängt, die in verschiedenen Gesten ihr Erstaunen über die Enthüllung preisgeben. Grundsätzlich ist

auch in diesem Blatt die Disposition des Freskos und die architektonische Gestaltung des Hintergrunds angelegt. Dabei ist die Loggia nicht nur an der linken Seite, sondern auch im Hintergrund eingesetzt, sodass die Szene sich wie auf einer Theaterbühne abzuspielen scheint.

Lit.: Turner 1989, S. 231; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Turner 1999, S. 153; Petrucci 2012, S. 466; Ausst. Kat. Chicago 2012, S. 179, Nr. 100; Damm/Hoesch 2017, S. 266, Fn. 5; Zutter 2017, S. 240.

Kat. 92

Abb. 170

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

232 x 324 mm, grauer Stift, Rötel, braune Feder, braun laviert

vollständig aufgezo-gen, auf dem Untersatz r: u. l. „domenichino“ (braune Feder), v: „[?] et 163“ (durch den Untersatz lesbar)

London, British Museum, Inv. 1857,0613.367

Dieses Blatt steht in engem Zusammenhang mit der Zeichnung in Chicago (Kat. 91). So wie dort ist auch hier der Hintergrund des Blattes zentralperspektivisch eingerichtet, wobei sich der Fluchtpunkt der Architektur leicht rechts von der Blattmitte auf Höhe der Köpfe der Brüder befindet. Auch auf der rechten Seite ist die Szene hier durch eine Architektur begrenzt, die allerdings nur schematisch ausgeformt ist. Im Hintergrund rechts sind oberhalb einer Mauer ein Gebäude mit Dreiecksgiebel sowie ein Obelisk zu sehen. Insgesamt bietet sich so das Bild einer Theaterkulisse, auf der Mola die Figuren agieren lässt.

Aufgrund der querrechteckigen Komposition sind die Brüder Josephs lockerer über die Bildfläche verteilt, wobei hier auffällig der kniende Bruder mit den erhobenen Armen in den Vordergrund gerückt ist. Bemerkenswert ist der zweite Bruder rechts neben Joseph, der mit weit geöffneten Armen heranschreitet und vor Erstaunen offenbar seinen Hirtenstab fallengelassen hat. Diese Figur findet sich nicht nur gleichartig auf der Zeichnung Molas in Montpellier (Kat. 93), sondern auch auf Marattas Entwurf für die Josephs-Darstellung (Kat. 72) mit nahezu identischer Haltung. Auch durch diesen Vergleich scheint sich der Austausch zwischen beiden Künstlern im Entwurfsprozess für das Josephs-Fresko zu manifestieren.

Die Vorzeichnung in schwarzem Stift legt sowohl bereits die Architektur als auch den Himmel und die Bäume im Hintergrund an. Auch in diesem Blatt ändert Mola seine früheren zeichnerischen Überlegungen mit der Feder ab. Auffällig ist, dass einige Linien der Architektur auf der linken Seite mit dem Lineal gezogen wurden. Dies gilt sowohl für die Feder wie die Vorzeichnung. Auch die horizontalen Linien des Gebäudes im mittleren Bildhintergrund sind mit diesem Hilfsmittel gesetzt.

Die Figuren sind mit Rötel angelegt und dann mit der Feder übergangen worden. Durch diese Nacharbeitung erfolgten weitere Änderungen beziehungsweise Festlegungen einzelner Figuren sowie Arm- und Beinhaltungen. Ein kniender Bruder in der Mitte rechts wurde gar nicht weiter mit der Feder erarbeitet.

Mit dem abschließenden Aufsetzen der Lavierung legt Mola auf der einen Seite die Licht- und Schattenwirkung dar, kann damit aber ebenso die nicht weiter ausgearbeitete Vorzeichnung überdecken und so in den Hintergrund drängen. So erzeugt er eine konsistentere Gesamtwirkung des Blattes. Dies spricht zusammen mit der Größe dafür, dass diese Zeichnung ein konkret ausgearbeiteter Vorschlag für die Gestaltung des Freskos war, der möglicherweise auch zur Vorlage beim Auftraggeber diente.

Lit.: Rowlands 1964, S. 273; Sutherland Harris 1969, S. 82f.; Cocke 1972, S. 58; Mignosi Tantillo 1989, S. 215; Turner 1989, S. 231, Nr. III.17; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Turner 1999, S. 152-154; Brink 2002, S. 49; Petrucci 2012, S. 466; Damm/Hoesch 2017, S. 264; Zutter 2017, S. 237.

Kat. 93

Abb. 171

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

160 x 205 mm, grauer Stift, braune Feder (Eisengallus), braun laviert, Spuren von Rötel auf der Montierung: „f. Mola fecit“, „Joseph et ses frères“

Montpellier, Musée Atger, Inv. MA 427

Neben dem Londoner (Kat. 92) und dem Chicagoer Blatt (Kat. 91) zeigt auch diese Zeichnung die Umarmung von Josef und Benjamin. Die Gruppe der drei Figuren links ist identisch in der Londoner Zeichnung wiederzufinden. Die anderen Brüder sind in ihren Haltungen und ihrer Gestik variiert, erscheinen aber insgesamt sehr viel dichter gedrängt. Auch hier erarbeitet Mola zunächst die Figuren mit dem Stift, um sie dann mit der Feder und der Lavierung festzulegen. Die Verwendung einer Eisengallustinte

hat das Blatt mittlerweile stark beschädigt, sodass Fehlstellen in allen bezeichneten Blattbereichen entstanden sind.

Lit.: Sutherland Harris 1969, S. 87; Cocke 1972, S. 49; Ausst. Kat. Paris 1974, S. 36, Nr. 59; Mignosi Tantillo 1989, S. 215; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Nicq 1997, S. 66f., Nr. 44; Turner 1999, S. 153; Brink 2002, S. 49; Damm/Hoesch 2017, S. 264; Zutter 2017, S. 240.

Kat. 94

Abb. 172

Pier Francesco Mola

Studie zu den Brüdern Josephs

131 x 253 mm, Rötrel, braune Feder, braun laviert

u. l. „fran.co Mola viene du Prince Dom Livio [Odescalchi, Verf.]“ (braune Feder), u. r.: „49“, „481“, o. l. Schreibproben

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 565/1863

Das Blatt steht in engem Zusammenhang mit einem 1977 zuletzt verauktionierten Blatt, dessen Verbleib heute unbekannt ist (Abb. 173).⁴³ Sowohl der Versteigerungskatalog als auch die nachfolgende Literatur gehen davon aus, dass es sich bei dem Stockholmer Blatt um einen Abklatsch von dieser Rötelzeichnung handelt, der in der Folge von Mola mit der Feder überarbeitet wurde. Die direkte Verbindung beider Zeichnungen steht außer Frage: Die rechtsgerichtete Darstellung des Blattes in Privatbesitz ist auf dem Stockholmer Blatt im Gegensinn unter der Federzeichnung sichtbar.

In keiner anderen Zeichnung findet sich aber eine rechtsgerichtete Darstellung der Brüder Josephs. Die linksgerichtete Komposition des vorliegenden Blattes hingegen ist plausibel in den Werkprozess Molas einzuordnen. Anzunehmen ist daher, dass die Rötelzeichnung aus dem Kunsthandel vielmehr selbst der Abklatsch einer „seitenrichtigen“ Zeichnung ist. Auf dieser wäre dann die Komposition in Rötel erarbeitet und mithilfe des Blattes im Kunsthandel – bei dem dann wahrscheinlich die Linien nachgezogen wurden – auf das Stockholmer Blatt in einem Doppelabklatschverfahren übertragen worden. So konnte Mola die Komposition arbeitsökonomisch verdoppeln. Offenbar ging es dem Künstler ja darum, die geschlossene Gruppe der Brüder nochmals zur Verfügung zu haben, um sie mit der Feder übergehen und verändern zu können.

⁴³ Mailand, Finarte, Asta di Disegni dal XV al XIX secolo, 19. Dez. 1977, Lot 103, 105 x 226 mm, Rötrel, vollständig aufgezo-

Daher lässt Mola auch die zwei Figuren in Röteln auf der linken Seite der Zeichnung in seiner Überarbeitung unberücksichtigt.

Lit.: Arslan 1967, S. 198f.; Cocke 1972, S. 58; Turner 1989, S. 232, Nr. III.19; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Brink 2002, S. 50; Petrucci 2012, S. 466; Zutter 2017, S. 240.

Kat. 95

Abb. 174

Pier Francesco Mola

Studie eines erstaunten Mannes

372 x 246 mm, graue, rötlichbraune, gelbe und weiße Kreide, Oberfläche stark berieben, weil offenbar geglättet, vollständig aufgezogen

v. m. r. „H“, u. r. „unbekannter franz. Meister“, Stempel Hamburger Kunsthalle (L. 1328)

Hamburg, Kunsthalle, Inv. 24068

Der Bestandskatalog der italienischen Handzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle referiert für das Blatt folgende Zuschreibungsvorschläge: Domenico Canuti (Czére), Guglielmo Cortese (Klemm, Prospero Valenti Rodinò) und Pier Francesco Mola (Fischer Pace, Thiem, Turner).

In der Studie erarbeitet der Zeichner die Umrisse sowie die Binnengliederung der Figur zuerst mit der dunkelgrauen Kreide. Vor allem am linken Arm ist die Formfindung der Kontur besonders deutlich sichtbar. Auch das Gewand über dem rechten Arm ist mit wenigen Strichen angelegt. Mit verschiedenfarbigen Kreiden wurde dann das Inkarnat der Figur in feinen Abstufungen von Licht und Schatten umgesetzt, die unterschiedliche Hauttöne erzeugen. Wiederum mit der grauen Kreide wurden dann Details, wie die Umrandung der Augen oder der Bart, nachgearbeitet. Dieses Vorgehen gilt auch für die rechte Hand, die im unteren Bereich des Blattes nochmals wiederholt wird.

Es ist auffällig, dass das gesamte Blatt eine flache Oberfläche besitzt, auf der die Überlagerung der unterschiedlichen Kreiden egalisiert und insgesamt stark berieben erscheint. Gleichzeitig ist die Struktur des Papieres kompakt und dicht. Offensichtlich ist das gesamte Blatt in der Vergangenheit mit großem Druck geglättet worden. Daher ist die Beurteilung der Strichqualität als Grundlage einer Zuschreibung bei diesem Blatt problematisch.

Ein motivischer Vergleich macht aber deutlich, dass die Zeichnung von der Hand Molas stammt: Auf mehreren Blättern in London (Kat. 85 u. 92), aus der Sammlung Sutherland Harris (Kat. 90), auf dem Recto des Blattes in Dijon (Kat. 89), dem Blatt in der Sammlung Hoesch (Kat. 87), dem Blatt in Chicago (Kat. 91) sowie dem Stockholmer Blatt (Kat. 94) finden sich kniende Brüder Josephs mit erhobenen Armen, die der vorliegenden Zeichnung zum Teil sehr deutlich entsprechen. Dieses Motiv ist also im Entwurfsprozess des Freskos verankert. In der Technik mit mehreren Kreiden entspricht das Blatt der Figurenstudie zum Joseph im Louvre (Kat. 101), die zweifelsfrei Mola zugeschrieben werden kann.

Zu fragen bleibt allerdings, warum Mola diese Figur, die er in einer farbigen Einzelstudie erprobt, nicht in das Fresko übernommen hat. Tatsächlich zeigt aber auch der Vergleich der Pariser Josephs-Studie mit dem Fresko, dass nur aufgrund der Verwendung mehrerer farbiger Kreiden keine unveränderte Übernahme in die ausgeführte Malerei angenommen werden kann. Daher erscheint es plausibel, die vorliegende Zeichnung mit dem stehenden Bruder Josephs ganz rechts im Fresko zu verbinden, der seine Hände ebenfalls mit der hier dargestellten Geste des Erstaunens erhoben hat.

Lit.: Klemm 2009, S. 156, Nr. 187 (als Guglielmo Cortese).

Kat. 96

Abb. 175

Pier Francesco Mola

Studie zu zwei Brüdern Josephs

203 x 109 mm, grauer Stift (Kreide?), Rötöl, weiße Kreide

Prov.: Smlg. Blome (Bremen), Smlg. Hollander(?)

Paris, Kunsthandel (Galerie Tarantino)

Offenbar ehemals Teil eines größeren Kompositionszusammenhangs, zeigt das Blatt zwei Brüder Josephs auf dem Boden kniend, die mit grauem Stift gezeichnet sind. Darüber liegen auf der linken Seite mit dem Lineal gezogene Rötellinien, die sich allerdings nicht mit den Figuren in Zusammenhang bringen lassen und offenbar zu einer Zeichnung gehören, die sich links der beiden Brüder auf diesem Blatt befand. Möglicherweise handelt es sich um die Reste einer Quadrierung.

Die beiden knienden Brüder entsprechen dabei den beiden Figuren am rechten Bildrand des Freskos, die dort leicht verändert erscheinen. So hat der vordere Bruder seinen Kopf im Fresko stärker nach innen gedreht.

Lit.: -

Kat. 97

Abb. 176

Pier Francesco Mola

Karton für einen knienden Bruder Josephs

1435 x 1110 mm, schwarze Kohle, weiße Kreide, Rötel, zusammengesetzt aus 14 Blättern, zur Übertragung auf die Wand perforiert

London, British Museum, Inv. 1990,0728.100

Vorliegender Karton stellt die letzte Vorarbeit Molas vor der Übertragung der Figur des knienden Bruders direkt vor Joseph ins Fresko dar. Die Figur ist in ihrer Gesamtheit erarbeitet, wobei sowohl die Körperhaltung als auch die Gewandgestaltung in das Fresko übernommen wurden. Abweichungen gibt es lediglich beim Kopf, der von einem eher jugendlichen zu einem älteren Mann verändert wurde.

Der Karton zeigt sehr deutlich die Spuren des Gebrauchs: Feuchtigkeitsschäden und Wasserflecken sind die Folgen des Aufdrückens auf dem noch feuchten Putz.

Lit.: Fischer Pace 1997, S. 130; Turner 1999, S. 155f.; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 289, Fn. 13; Zutter 2017, S. 242.

Kat. 98

Abb. 178

Pier Francesco Mola

Studie zum Joseph

355 x 233 mm, schwarze und weiße Kreide

u. r. „Mola“, „33“ (braune Feder), „borgognone“ (grauer Stift, radiert), u. r. Stempel Status Montium (L. 2039)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 2222

Das Blatt zeigt in einem ähnlich großen Format wie die Zeichnung im Louvre (Kat. 101) die Figur Josephs. Die Studie in schwarzer Kreide legt in der Modellierung des Gewandes besonderen Wert auf die Wirkung von Licht und Schatten. Dabei gelingt es Mola, durch unterschiedlichen Druck des Zeichenmittels auf das Papier, verschiedene

Helligkeiten zu erzeugen, die er mit einer weißen Kreide ergänzt. Im Zusammenspiel mit dem mittelbraunen Papier zeigen sich das Gewand, aber auch das Gesicht Josephs in einem ausdifferenzieren und dadurch extrem plastischen *chiaroscuro*. Dies kommt etwa an der linken Schulter Josephs besonders deutlich zum Ausdruck, wo sich das Gewand vollkommen naturalistisch an die Körperkontur anlegt.

Die Position der Figur ist anders als im Fresko weiter nach außen, also zum Betrachter hingewandt. Dadurch ist der Kopf weiter nach links gedreht. Das Gewand ist entgegen der ausgeführten Version über der rechten Schulter zusammengehalten und überdeckt hier deutlich die Schrittstellung. Zusammen mit dem Pariser Blatt lässt sich beobachten, dass Mola im Laufe seines Entwurfsprozesses großformatige, sorgfältig und damit aufwändig ausgeführte Kreidestudien produziert, die jedoch motivisch vom ausgeführten Fresko abweichen.

Lit.: Cocke 1972, S. 58, Nr. 49; Graf 1976, S. 67, Nr. 162 (als Cortese); Turner 1989, S. 234, Nr. III.22; Sutherland Harris 1992, S. 435; Brink 2002, S. 52; Merz 2005, S. 30, Fn. 219; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 268; Zutter 2017, S. 242.

Kat. 99

Abb. 179, 180

Pier Francesco Mola

Studie zum rechten und linken Arm Josephs (r), Studie zum Josef (v)

298 x 175 mm, schwarze Kreide, Spuren von weißer Kreide, auf dem gesamten Bogen starke Wasserschäden, daher insgesamt stark stockfleckig, das Zeichenmittel zum Teil abgerieben

r: o. r. „76“ (braune Feder), m. l. „guido Reni“ (grauer Stift), v: o. r. „26“ (braune Feder)

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 13331

Das Recto zeigt drei Studien zum Mantel und den Armen der Josephsfigur. Auf der linken Seite ist eine Studie des linken Armes mit dem darüberliegenden Mantel ins Bild gesetzt. Rechts erprobt eine weitere Studie den rechten Arm. Unterhalb der linken Studie ist nochmals der rechte Arm dargestellt. Unten rechts finden sich mehrere Probelinien des verwendeten Zeichenmittels.

Das Verso zeigt auf dem gesamten Bogen eine ganzfigurige Studie für den Joseph, die in ihrer Armhaltung der Düsseldorfer Kreidestudie (Kat. 98) entspricht. Im Gegensatz zum Fresko sind hier die Beine noch stärker vom Gewand überdeckt, wiewohl die Figur im Vergleich mit den anderen Zeichnungen der ausgeführten Version am nächsten kommt.

Lit.: Loisel Legrand 2014, S. 55f.; Hoesch/Damm 2017, S. 268.

Kat. 100

Abb. 181

Pier Francesco Mola

Studie zum Joseph

145 x 185 mm, schwarze Kreide, weiße Kreide, auf blauem Papier

Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Inv. KA FP 592v

Das bisher nicht näher kontextualisierte Verso dieses Blattes, das auf der Vorderseite eine Szene aus Tassos *Gerusalemme liberata* darstellt (Erminia und Vafrino), zeigt eine beschnittene Studie zur Figur des Joseph. Deutlich zu erkennen sind der ausgestreckte rechte Arm sowie die nach oben geöffnete Hand. Diese entspricht sehr genau dem aufgeführten Fresko, wenngleich das Gewand in diesem Fall über dem Arm liegt und nicht darunter. Zeichnerisch gleicht das Blatt den beiden anderen Düsseldorfer Studien (Kat. 98 u. 99).

An diesem Blatt zeigt sich sehr deutlich die ökonomische Werkstattpraxis des Zeichners, der das Blatt mit der verworfenen Kreidestudie für die umseitige Darstellung wiederverwendet hat. Aufgrund der ehemaligen Größe des Bogens ist anzunehmen, dass sich auf der gegenüberliegenden Seite mehrere kleinere Studien befanden. Ob das Blatt schon in der Werkstatt Molas zertrennt wurde oder von einem späteren Sammler, lässt sich nicht klären. Offenbar wurde aber der lavierten Federzeichnung ein höherer Rang beigemessen, als der Studie auf dem heutigen Verso.

Lit.: Cocke 1969, S. 712, Anm. 9; Ausst. Kat. London 1973a, Kat. 110; Ausst. Kat. Williamstown 1986, Kat. 16; Ausst. Kat. Düsseldorf 1990, Kat. 41; Turner 1989, S. 260, Kat. III.60; Brink 2002, S. 66, Kat. 17.

Kat. 101

Abb. 177

Pier Francesco Mola

Studie zum Joseph

418 x 272 mm, grauer Stift, gelbe Kreide (laviert?), grüne Kreide, Rötel

u. r. „Mola“ (grauer Stift)

Paris, Louvre, Inv. 15694

Mola zeichnet in dieser Studie zunächst die Umrisse und Binnengliederung mit dem Stift vor. Deutlich legt er den Schwerpunkt auf die Ausarbeitung des Gewandes, das er bereits in seiner späteren Farbigkeit umsetzt. Schrittstellung und Körperhaltung entsprechen dem Fresko, allerdings ist die Haltung der Hände im Detail noch verändert worden. Bei der Visierung des Gewandes verwendet Mola großflächig eine gelbe Kreide, die er mit Rötel überarbeitet, um verschattete Partien zu erzeugen. Tief eingeschnittene Falten werden ferner mit grüner Kreide markiert, Konturen mit dem dunklen Stift nochmals nachgefahren.

Lit.: Sutherland Harris 1969, S. 84; Cocke 1972, S. 58; Turner 1989, S. 235, Nr. III.23; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Brink 2002, S. 52; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 268; Zutter 2017, S. 242.

Kat. 102

Abb. 183

Pier Francesco Mola(?)

Joseph und seine Brüder

151 x 203 mm braune Feder, braun laviert

Privatsammlung (zuletzt London, Christie's, 27. Sep. 2016, Lot 31, ehem. Smlg. Brian Sewell)

Die Zeichnung ist zuerst von Cocke und neuerlich auch von Turner Mola zugeschrieben und als „study in reverse“ mit dem Fresko in Verbindung gebracht worden. In der Zusammenschau der vorbereitenden Zeichnungen kann allerdings keine Verbindung des vorliegenden Blattes mit dem Fresko hergestellt werden. Die rechtsgerichtete Komposition des Blattes spricht ebenfalls gegen diesen Bezug, da die Linksgerichtetheit des Freskos durch die Abfolge der Bildfelder bedingt ist. Insbesondere auch die Gestaltung des Hintergrunds weicht deutlich von Molas Umsetzung des Bildthemas ab.

Trotzdem lassen sich gewisse Anknüpfungspunkte an das Josephs-Fresko finden, so etwa in der Figur Benjamins, der seine Arme vor der Brust verschränkt hat, oder auch den knienden Figuren im Vordergrund. Möglicherweise handelt es sich um eine Adaption von Molas Fresko oder eines seiner Entwürfe.

Im Vergleich mit den gesicherten Zeichnungen lässt auch die Ausführung dieses Blattes zweifeln, ob eine Zuschreibung an Mola tatsächlich haltbar ist.

Lit.: Cooke 1972, S. 58; Aukt. Kat. London, Christie's, 23. Sep. 2016, Lot 31 (als Mola, Zuschreibung Turner).

Kat. 103

Abb. 184

Pier Francesco Mola

Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

395 x 445 mm, braune Feder, braun laviert, mit Deckweiß gehöht

u. r. „Mola“ (grauer Stift)

Holkham, Smlg. Earl Leicester, Inv. 3B11

Bei dem vorliegenden Blatt, das auch in einer Kopie in München⁴⁴ überliefert ist (Abb. 185), handelt es sich um das Vorbild für eine Radierung desselben Themas⁴⁵ (Abb. 190), die wahrscheinlich von Mola selbst hergestellt wurde. Lediglich ein Streifen am oberen Bildrand wurde nicht in die Druckgrafik übernommen.

Die gesamte Hintergrundgestaltung dieses Blattes, aber auch die Figuren weichen dabei deutlich vom ausgeführten Fresko ab, sodass es sich weder bei dieser Zeichnung noch der davon abhängigen Radierung um Arbeiten *nach* dem Bildfeld in der Galerie handeln kann.

In enger Beziehung steht das vorliegende Blatt mit einer Entwurfszeichnung in London (Kat. 85), auf der die Figurengruppe fast deckungsgleich ins Bild gesetzt ist. Die Londoner Zeichnung deutet bereits auf das ausgeführte Fresko hin, sodass auch die vorliegende Zeichnung in den Entwurfsprozess eingebunden werden kann und nicht parallel zu oder nach diesem entstanden sein dürfte. Auch aufgrund des Blattformats erscheint es daher plausibel anzunehmen, dass es sich bei der Zeichnung in Holkham nicht um die Vorbereitung für eine Druckgraphik, sondern um einen Entwurf für das Fresko handelt, der später nicht weiterverfolgt, aber druckgraphisch umgesetzt wurde.

Lit.: Cocks 1972, S. 58; Whitfield 1977, Nr. 33; Gentry 1979, S. 131; Popham 1986, S. 85, Nr. 189; Mignosi Tantillo 1989, S. 215; Turner 1989, S. 236, Nr. III.25; Laureati/Trezzani 1993, S. 201; Petrucci 2012, S. 467; Damm/Hoesch 2017, S. 269, Fn. 13; Zutter 2017, S. 244.

⁴⁴ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 3134; einige Elemente der Darstellung werden in dieser Zeichnung verkürzt wiedergegeben (so fehlen etwa die Kanneluren der Säulen auf der linken Seite) und weisen das formatgleiche Blatt als Kopie aus.

⁴⁵ Zur Radierung vgl. TIB Bd. 21/2, S. 44, Nr. .023, S. 60f., Nr. .004-.004S3, dort bereits als in enger Beziehung zur Zeichnung in Holkham stehend beschrieben.

Kat. 104

Abb. 187

Pier Francesco Mola(?)

Studie zu einer Brüstung mit Personen

168 x 248 mm, braune Feder, braun laviert

u. r. „f. mola fecit.“, „48“, Stempel „JS“ (L. 3733, nicht identifiziert)

London, Privatsammlung

Zuerst ist dieses Blatt von Turner mit dem Josephs-Fresko in der Galerie zusammengebracht worden. Allerdings ist die Verbindung zur Loggia in Molas Fresko ausgesprochen vage. Tatsächlich ist diese in den Entwürfen wie auch in der ausgeführten Version anders gestaltet. Insbesondere der stehende Mann vor der Brüstung kann nicht mit der Bildlogik des Freskos in Zusammenhang gebracht werden.

Lit.: Turner 1989, S. 236, Nr. III.26; Petrucci 2012, S. 467.

Kat. 105

Abb. 188

Pier Francesco Mola (Kopie nach)/Pietro Locatelli(?)

Kopie nach dem Fresko Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

89 x 83 cm, Öl auf Leinwand

v: „Pietro Lucarelli [...] Mola“

Privatsammlung (zuletzt Genua, Cambi, 25.-28. Mai 2010, Lot 1306, dann Rom, Kunsthandel)

Aufgrund der rückseitigen Beschriftung liegt eine Zuschreibung an den Cortona-Schüler Pietro Locatelli nahe, wenngleich dies die Qualität der Leinwand eher bezweifeln lässt. Die genaue Übereinstimmung mit dem Fresko (bis auf einige Abweichungen in der Farbgebung) macht deutlich, dass es sich hierbei um eine Kopie handelt und nicht um ein eigenhändiges *modello* Molas für das Fresko.

Lit.: Aukt. Kat. Genua, Cambi, 25.-28. Mai 2010, S. 144, Lot 1306 (als Lucatelli).

Kat. 106

Abb. 189

Pier Francesco Mola (Kopie nach)

Kopie nach Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

91 x 86 cm, Öl auf Leinwand

Rom, Galleria Spada, Deposito Consiglio di Stato

Bei diesem Gemälde handelt es sich ebenfalls um eine verkleinerte Kopie des Freskos. Insgesamt ist die malerische Qualität geringer als bei seinem Pendant (Kat. 105). Weder eine Zuschreibung an Mola noch an Ferri (Notiz F. Zeris auf dem Abzug (Foto INVN 103763), Fondazione Zeri, Bologna) erscheint plausibel.

Lit.: -

Kat. 107

Abb. 191

Giovanni Paolo Schor

Studie zum Einstieg in die Arche

176 x 440 mm, braune Feder, grau laviert, mit Deckweiß gehöht

Windsor, Royal Collection, Inv. 904513

Die Maße des Blattes sowie seine grundsätzliche Nähe zum ausgeführten Bildfeld sprechen für einen Ausführungsentwurf bzw. eine Präsentationszeichnung für den Auftraggeber. Allerdings weicht die Darstellung in einigen Details von dem Fresko ab. Dies wird am deutlichsten sichtbar etwa in der Dreiergruppe im mittleren Hintergrund, in der die Haltungen der beiden Frauen sowie des Mannes leicht variiert sind. Deutlich unterscheidet sich das Löwenpaar auf der rechten Seite. Weitere Abweichungen finden sich auch bei anderen Tieren, die zum Teil im Fresko versetzt sind oder – wie der Elefant am rechten Blattrand (nur noch durch den Rüssel zu erahnen) – nicht übernommen wurden. Allerdings wiegen diese Abweichungen nicht schwer genug, um der Zeichnung ihre oben genannte Funktion abzuspochen. Es handelt sich, wie schon Blunt/Cooke bemerken, auch nicht um eine Kopie nach dem Fresko. Das Blatt steht in engem Zusammenhang zu Kat. 108.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 110f., Kat. 937; Ehrlich 1975, S. 175; Laureati/Trezzani 1993, S. 196; Aukt. Kat. London, Christie's, 14. Apr. 1994, Lot 71; Negro 1999, S. 333, Fn. 43; Mancini 2002, S. 125; Merz 2005, S. 442, Fn. 228; Dematté 2010, S. 125; Dobler 2012, S. 19f., Abb. 22 (bildet fälschlicherweise Kat. 108 ab).

Giovanni Paolo Schor

Studie zum Einstieg in die Arche

180 x 450 mm, graubraune Feder, grau laviert

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Collezione Valentino Martinelli), Inv. 292

Die Zeichnung zeigt wie auch Kat. 107 eine Studie zum *Einstieg in die Arche*. Aufgrund der identischen Maße und der vergleichbaren Technik könnte hier auf eine Kopie geschlossen werden. Allerdings weicht die vorliegende Darstellung in wenigen Details ab, etwa was die Position einiger Tiere betrifft oder die Gestaltung des Baums am rechten Rand. Ferner zeigt das Blatt zumindest an der rechten Seite einen größeren Ausschnitt der Darstellung, ist doch dort der Kopf eines Elefanten klar zu erkennen. Allerdings kann das Blatt in Windsor auch nachträglich beschnitten worden sein. Die Einschätzung, dass diese Zeichnung „un primo abozzo“ für das Fresko sei (Mancini 2002), ist nicht zutreffend.

Auch zeichnerisch finden sich einige Unterschiede: So ist bei diesem Blatt die graue Lavierung nur bei der Figur des Noah und zum Teil bei den Leoparden in der Mitte des Blattes und nicht wie in Windsor über das gesamte Blatt ausgeführt. Auch findet sich keine weiße Höhlung. Dies könnte die Vermutung stützen, dass es sich bei diesem Blatt um eine Kopie nach der Zeichnung in Windsor handelt. Es spricht aber auch nichts dagegen, in diesem Blatt eine weitere, möglicherweise etwas früher anzusetzende Entwurfsvariante zu sehen. Die identischen Maße der beiden Blätter sprechen jedenfalls dafür, dass es sich in beiden Fällen um Präsentationszeichnungen handelt.

Lit.: Aukt. Kat. London, Christie's, 14. Apr. 1994, Lot 71; Mancini 2002, S. 125, Kat. 42.

Giovanni Paolo Schor

Studie zu einem Engel für das Fresko Jakob und der Engel

161 x 131 mm, grauer Stift, graue Feder, grau laviert, mit Deckweiß (Bleiweiß?) gehöht Windsor, Royal Collection, Inv. 904473

Vorliegende Zeichnung, die bislang der Nachfolge Pietro da Cortonas zugeschrieben war, zeigt die für Schor typische Technik in grauer Feder und Lavierung über einer

feinen Vorzeichnung und entspricht darin den beiden Blättern zum *Einstieg in die Arche* (Kat. 107 u. 108).

Die Studie zeigt einen Engel, der leicht über dem Untergrund zu schweben scheint, wie ein durch die Lavierung erzeugter Schatten andeutet. Dabei ist der linke Fuß deutlich angehoben, wodurch eine geschwungene Körperhaltung entsteht. Beide Arme sind erhoben, sein Blick wendet sich nach links. Der rechte Arm des Engels ist in der Vorzeichnung noch abgewinkelt und nach oben ausgerichtet, genauso wie es die Darstellung in Schors Fresko zeigt. Allerdings ist er in der Federzeichnung und Lavierung verändert. Auch der linke Arm war ursprünglich, wiederum wie im Fresko, nach unten ausgestreckt. Gleichzeitig war der linke Flügel etwas stärker nach oben angehoben. In einem zweiten Schritt hat Schor den Arm nach oben korrigiert und den Flügel hinter den Arm geführt. Dabei hat er die bereits lavierte Version des Flügels sowie den nach unten zeigenden Arm mit Deckweiß überarbeitet.

Die in der Vorzeichnung noch sichtbare vorangehende Version des Engels kommt dem Fresko sehr nahe. Ebenfalls sprechen das im Saum stark bewegte Gewand des Engels sowie die sich um seine Schultern spannende Stoffbahn in Zeichnung und Fresko für die Zusammengehörigkeit der beiden Darstellungen. Allerdings muss unter der Annahme, dass es sich tatsächlich um eine Vorzeichnung handelt, offenbleiben, warum Schor seine Darstellung auf diese Weise und im Gegensatz zum Fresko abändert hat.

Lit.: Blunt/Cooke 1960, S. 85, Kat. 659 (als Cortona-Nachfolge).

14 Dokumentenanhang

Erläuterungen

Der Dokumentenanhang ist nach Archiven in alphabetischer Reihenfolge geordnet. Jedem Dokument ist dabei eine Sigle zugewiesen, die sich aus der Abkürzung des Archivs und einer Ziffer zusammensetzt. Wenn sich ein gleichartiges Dokument über mehr als eine *busta* desselben *fondo* erstreckt, wird hinter der Ziffer ein Buchstabe eingefügt (z. B. Dok ASR 1b).

In der Regel folgt auf die Sigle der genaue Zeitraum, den die transkribierten Einträge dokumentieren. Bei fehlenden Datumsangaben ist der ungefähre Zeitraum angegeben. Die Quelle wird dann in Kürze charakterisiert und es kann eine Beschreibung von Besonderheiten des Dokuments folgen. Die einzelnen Einträge sind so aufgeführt, wie sie im Dokument erscheinen und daher weitestgehend chronologisch geordnet.

Im Text wird auf einen Eintrag mit Sigle, Seiten- bzw. Folio-Angabe und Datum verwiesen, sodass eine eindeutige Identifizierung im Dokument möglich ist. Auslassungen wurden in den umfangreichen Rechnungsbüchern nicht gekennzeichnet. Rechnungen sind in den Quellen meist zweispaltig verfasst. Bei der Transkription wurde darauf verzichtet und der Betrag direkt an den jeweiligen Rechnungsposten angefügt. Dabei kann die Währungseinheit fehlen (etwa: „[...] per ordine di Nostro Signore - 25“). Die Währungseinheit ist, wenn nicht anders angezeigt, immer der römische Scudo, der mit einem Punkt von der Untereinheit abgetrennt wird (z.B. „sc. 25.5“).

Die Transkriptionen folgen den *Empfehlungen zur Edition frühneuzeitlicher Texte* des Arbeitskreises „Editionsprobleme der Frühen Neuzeit“.¹ Dabei wurden alle Abkürzungen grundsätzlich aufgelöst. Die Rechtschreibung wurde teilweise dem heutigen Sprachgebrauch angepasst, außer wenn der Schreibweise eine besondere Bedeutung zukommt. Auslassungen sind durch [...], nicht eindeutig lesbare Passagen durch (?) und Fehlstellen durch (...) gekennzeichnet. Ergänzungen des Autors sind in eckige Klammern gesetzt. Durchstreichungen wurden in die Transkription übernommen. Kommentare zu einzelnen Einträgen erscheinen kursiv. Archiveinträge, die keinen direkten Bezug zum Forschungsthema haben, aber erwähnenswert erschienen, sind zum Teil ohne Transkription zusammengefasst.

¹ Vgl. <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:355-rbh-280-9> (zul. aufger. 28. Juli 2018).

Abkürzungen

ASR	Archivio di Stato di Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
b.	busta/buste
fasc.	Faszikel
f.	Folio
S.	Seite
r/v	recto/verso
re./li.	rechts/links
sc.	Scudo/Scudi (1 Scudo entspricht 10 Giuli u. 100 Baiocchi)

Dok. ASR 1a

ASR, Camerale I, Conti della Depositeria Generale, b. 1926

Mai 1656 – 16. Dez. 1656

Rechnungsbuch mit den „Conti della Depositeria Generale“ Alexanders VII.; diverse Einträge zu Künstlern, Handwerkern und anderen Dienstleistern am päpstlichen Hof.

f. 22r/v: um den 5. Jun. 1655

Maurerarbeiten im Quirinal von Giovanni Maria Pelle.

f. 28v: 25. Jun. 1655

„Venticinque moneta mandato da Monsignore Ill.mo Tesauriere pagato al Signore Luigi Bernini, disse per rimborsalo d'altretti spesi nel Rame et Intaglio, che ha fatto fare in diverse stampe con l'effigie della Santità di Nostro Signore - 25“

f. 60r: 17. Jun. 1655

Zahlungen an Fioravante Martinelli für Bücher.

f. 72r: 17. Aug. 1655

„Ventuno moneta per mandato simile pagati al Signore Luca Olstenio Custode della Libreria Vaticana per sua provisione di tre mesi cominciati il primo Luglio passato - 21“

f. 76r: 22. Aug. 1655

„Quindici moneta per mandato simile pagati a Giovanni Maria Mariani pittore per intiero pagamento di un quadro che ha fatto con l'effigie della gloriosissima Vergine, e del Bambino con il ritratto di Papa Alessandro sesto copiata dalla Pittura nell'Appartamento vecchio del Palazzo Vaticano per ordine di Nostro Signore- 25“

f. 80v: 6. Sep. 1655

„Dugento venticinque moneta per mandato Camerale pagati à Monsu Claudio Gilè [Claude Lorrain] Pittore per prezzo di due quadri di pittura con paesi con una cornice fatta ad uno di essi quadri per servitio della Santità di Nostro Signore - 225“

f. 83r: 22. Sep. 1655

„Cinquanta moneta per mandato di Monsignore Ill.mo Tesoriere pagati a Maestro Antonio Chiccari Intagliatore a buon conto di una cornice che esso fa per un quadro di S. Michele che si fa per la Santità di Nostro Signoree per doverne render conto - 50“

f. 87r: 28. Sep. 1655

„Cinque e 50 moneta per mandato di Monsignore Ill.mo Tesoriere pagati a Maestro Antonio Lusori Sediario per una guarnitione fatta per servitio di Sua Santità per portare il Santissimo il giorno del Corpus Domini conferme il conto - 5.50“

f. 87v: 20. Sep. 1655

„Venti quattro moneta per mandato simile pagati al Signore Giovanni Francesco Grimaldi Pittore per prezzo di tre quadretti dati per servitio di Nostro Signore- 24“

„Trenta moneta per mandato Camerale pagati al Signore Giovanni Lorenzo Bernini architetto della Reverenda Camera per sua provisione di Maggio - 30“

[diese Zahlungen werden monatlich mit jeweils 30 Scudi fortgesetzt]

f. 93v: 24. Jul. 1655

„Sei moneta pagati a Giovanni Maria Pelle per sua provisione come fontaniere delle fontane del Palazzo di Monte Cavallo e questi per il corrente mese di Luglio - 6“

f. 133v: 22. Okt. 1655

Zahlung von 25 Scudi an den Notar Francesco Lucarelli.

f. 139r: 30. Okt. 1655

843 Scudi an Antonio Chiccari und Giovanni Francesco Grimaldi für Maurerarbeiten im Quirinal und Vatikan.

f. 154r: 4. Dez. 1655

„Venticinque moneta per mandato simile pagati a Luigi Mellini Pittore a buon conto di Pitture, e vesacimenti(?) che fa nelle Loggie del Palazzo Vaticano - 25“

Dok. ASR 1b

ASR, Camerale I, Conti della Depositeria Generale, b. 1927

8. Jan. 1656 – 16. Dez. 1656

Rechnungsbuch mit den „Conti della Depositeria Generale“ Alexanders VII. (Fortsetzung von Dok. ASR 1a); die Seiten sind zunächst paginiert, später nur noch auf dem Recto nummeriert.

S. 5: 8. Jan. 1656

„settantanove e 20 moneta con mandato simile pagati a Giovanni Paolo Schor Pittore Todescho per suo rimborso d'altrettanti da Lui spesi come si contiene in Lista nel detto mandato - 79.20“

[Die hier erwähnte Liste fehlt.]

S. 28: 27. Mrz. 1656

„Venticinque moneta con mandato simile pagati a Giovanni Francesco Grimaldi Pittore prezzo di uno quadro rappresentato il Mausoleo d'Augusto fatto in Rame con sua cornice d'ebano per servizio di Nostro Signore - 25“

S. 73: 25. Apr. 1656

„Cento Venticinque moneta con mandato simile pagati a Paolo Schor Pittore per diverse pitture fatta sopra la Porta dell'Olgiata in occasione della venuta della Regina Cristina di Svezia per armi, cartelle e Medaglie alla Porta della Vigna Giulia - 225“

S. 74: 29. Apr. 1656

„Trecento moneta con Mandato Camerale pagati a Giovanni Maria Mariani Pittore a buon conto delle Pitture fatte e da farsi nelle soffitte del Palazzo di Monte Cavallo per doverne rendere conto - 300“

S. 95: 9. Jun. 1656

„Cento moneta con Mandato di Monsignore Ill.mo Signore Tesoriere pagati a Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a conto della Pittura fatta e da farsi alla Galleria del Palazzo di Monte Cavallo e renderne a conto - 200“

„Trenta di 40 moneta con Mandato di Monsignore Illustrissimo Tesoriere pagati ad Hercole Ferrata scultore per resto di due vasi della sedia dove da Audienza il Nostro Signore nell'anticamera - 30“

„Cinquanta moneta con Mandato simile pagato a Giovanni Paolo Schor a conto delle Pitture fatte, e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per doverne render conto - 50“

„Dugento venti moneta con Mandato Camerale al detto Giovanni Paolo Schor Pittore, quali sono, cioè 200 per colori, oro, e fattura di un fregio di Basso rilievo fatto nella stanza dove riposa Nostro Signore, e 60 moneta per recognitione di un frontespicio di una Porta, et arme fatte di Color di Marmo in Castello Gandolfo e 60 per fattura di 30 Cartelle fatte per la Creatione di Sua Santità - 220“

S. 97: 10. Jun. 1656

„Cinquante moneta con Mandato di Monsignore Illustrissimo Tesoriere pagati a Ciro Ferri Pittore a Conto dei lavori, che va facendo alla Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 50“

S. 134: 20. Jul. 1656

„Settanta Moneta pagati per mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavalle a rendere - 70“

„Sessanta moneta pagati per mandato simile a Ciro Ferri Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi come sopra - 60“

„Sessanta moneta pagati per mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a buon conto della Pittura fatta e da fare nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 60“

f. 147r: 30. Aug. 1656

„Settanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Cristoforo [hier dürfte es sich um einen Fehler bei der Benennung eines der Künstler der Galerie handeln] Pittore a conto delle Pitture fatte e da farsi per servizio della Galleria a Monte Cavallo - 60“

f. 148v: 30 Aug. 1656

„Settanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere generale a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto della Pittura fatto e da farsi per servizio della Galleria a Monte Cavallo per Ordine del Nostro Signore - 70“

f. 149r: zwischen 30. Aug. u. 7. Sept. 1656

„Sessanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo d'ordine di Nostro Signore rendere conto - 60“

f. 151r: 7. Sep. 1656

„Cento ottanta nove moneta pagati con mandato simile al Signore Giovanni Macconi [gemeint ist G. M. Mariani] per saldo d'un conto di Pitture fatte nella soffita della Galleria di Monte Cavallo - 189“

f. 153v: 15. Sep. 1656

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Guglielmo Cortese Pittore a conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato detto a Giovanni Angelo Cacini [Canini] Pittore a conto di Pittura che va facendo, come sopra - 50“

f. 153v: 16. Sep. 1656

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere Generale a Francesco Mola pittore a conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo d'ordine di Nostro Signore - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Fabritio Chiari pittore a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Nostro Signore – 50“

f. 154r: 16. Sep. 1656

„Cinquanta Moneta pagati con mandato simile a Giovanni Miele Pittore a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Nostro Signore - 50“

f. 184r: 11. Okt. 1656

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto della Pittura che va facendo per servitio della Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 184v: 12. Okt. 1656

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Francesco Grimaldi Pittore a conto della Pittura fatta e da farsi per servitio della Galleria di Monte Cavallo e rendere conto - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Filippo Lauro Pittore a conto di pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo per rendere - 50“

f. 203v: 15. Dez. 1656

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a conto Pittura fatta della Galleria da Filippo Lauro per ordine render conto - 50“

f. 203v: 16. Dez. 1656

„Quindici moneta pagato con mandato simile a monsù Guglielmo Cortese a conto della Pittura che va facendo nella Galleria sudetta - 15“

„Quindici moneta pagati con mandato di Monsignore Tesauriere a Fabrizio Chiari Pittore a conto della Pittura che va facendo nella Galleria sudetta - 15“

„Quindici moneta pagati con mandato a Lazzaro Baldi Pittore a conto della Pittura che va facendo nella Galeria sudetta - 15“

„Venticinque moneta pagati con mandato di Monsignore Tesauriere a Fabrizio Chirari Pittore a conto della Pittura che fa egalmente - 15“

f. 204r: 16. Dez. 1656

„Quindici moneta pagati con mandato simile a Ciro Ferri Pittore a conto de lavori fatti e da farsi per servitio della Galleria di Monte Cavallo - 15“

Dok. ASR 1c

ASR, Camerale I, Conti della Depositeria Generale, busta 1928

5. Feb. 1657 – 6. Okt. 1657

Rechnungsbuch mit den „Conti della Depositeria Generale“ Alexanders VII. (Fortsetzung von Dok. ASR 1a).

Die Zählung der Seiten erfolgt hier über eine Angabe des Folios und einer Seitenzahl. Da die Seitenzahl auf den gegenüberliegenden Seiten identisch ist, wird diese Angabe durch re./li. ergänzt.

Teilweise finden sich auch drei unterschiedliche Nummerierungen auf einer Seite, wobei die Systematik mehrmals im Dokument wechselt.

f. 16v(17li): 5. Feb. 1657

„Dieci moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Filippo Lauri Pittore a conto di lavori che va facendo per servitio della Galleria di Monte Cavallo - 10“

„Trenta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Gaspare Posino a conto di Pittura che va facendo per servitio della Galleria di Monte Cavallo per doverne rendere - 30“

f. 17r(17re): 6. Feb. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere genrale a Fabrizio Chiari Pittore a conto di lavori che va facendo per sevitio della Galleria di Monte Cavallo - 20“

f. 22r(22re): 16. Feb. 1657

„2 cento moneta pagati con mandato simile a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto della Pittura che va facendo ne mezzanini nel Palazzo di Monte Cavallo - 200“

f. 22v(23re): 16. Feb. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere ad Egidio Schor Pittore Todescho a conto di Pitture fatto e da farsi nella Galeria di Monte Cavallo renderne conto - 20“

„Trentadue ed 46 moneta pagati con mandato simile a Giovanni Antionio Venise hoste alle quattro fontane per saldo d'un conto di diversi mangiamenti dati d'ordine di Nostro Signore alle Pittori che lavorano nella Galleria di Monte Cavallo nel tempo che sono stati rinchiusi nel medesimo Palazzo - 32.46“

f. 31v(32li): 8. Mrz. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Signore Giovanni Paolo Schor Pittore a conto della Pittura fatte e da farsi per servitio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo a rendere conto - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Ciro Ferri Pittore a conto della pittura che va facendo per sevitio della Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 32v(33li): 10. Mrz. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore tesoriere a Ciro Ferri pittore a conto delle pitture che va facendo per servizio della Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 38r(38re): 17. Mrz. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Francesco Murnia [Murgia] a conto di lavori che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo e renderne conto - 50“

f. 38v(39li): 17. Mrz. 1657

„Quaranta moneta pagati con mandato simile a Giovanni Francesco Grimaldi pittore a conto di Pitture fatte e da farsi in Galleria di Monte Cavallo - 40“

„Quaranta moneta pagati con mandato simile ad Angelo Cassino [Canini] Pittore a conto delle Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo - 40“

f. 39r(39re): zwischen 17. u. 20. Mrz. 1657

„Trenta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Fabritio Chiari Pittore a conto di Pitture che ha fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo - 30“

„Quaranta moneta pagati con mandato simile a Guglielmo Cortese Pittore a conto della Pittura che va facendo in detta Galleria - 40“

„Trenta moneta pagati con mandato simile a Lazaro Baldi Pittore a conto delle Pitture fatto e da farsi nella Galleria sudetta - 30“

„Quindici moneta pagati con mandato simile a Filippo Lauro Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi in detta Galleria - 15“

f. 39v(40li): 20. Mrz. 1657

„Quaranta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere generale a Giovanni Melle Pittore a conto di Pitture fatte a da farsi nella Galleria di Monte Cavallo - 40“

„Centosessantatre moneta pagati con mandato Camerale a Giovanni Maria Mariani Pittore per resto e saldo di sc. 213 – simili(?): che importa un conto di Pitture e a loro fatto da lui per servizio del Palazzo Vaticano da settembre 1656 parto a Gennaio del corrente anno - 163“

f. 40r(40re): 22. Mrz. 1657

„Quaranta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Francesco Mola Pittore a Conto di Pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo in conformità - 40“

f. 40v(40li): 22. Mrz. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Marcantonio Cariolli Mancinatore di colori dati per le Pitture che si fanno nella Galleria di Monte Cavallo - 20“

f. 42r(42re): 24 Mrz. 1657

„Trenta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere ad Egidio Scola [Schor] a conto di Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo - 30“

f. 72r(73li): 14. Apr. 1657

„Venti moneta pagati con mandato a Carlo Cesi Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi per la Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

f. 73r(73re): 16. Apr. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere generale a Monsù Guglielmo Correse [Cortese] Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile al Signore Bartolomeo Colombo Pittore a conto di pitture fatte e da farsi in servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 50“

„Venti moneta pagato con mandato simile a Filippo Lauri Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi per servizio della Galleria sudetta - 20“

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Fabritio Chiari Pittore a conto di Pitture fatto e da farsi per la Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

f. 75r(75re): 29. Apr. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Lazzari Baldi pittore a buon conto di lavori fatti e va facendo per sevizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

f. 76r(76re): 22. Apr. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Ciro Ferri Pittore a buon conto di Pitture fatto e da farsi per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo a rendere conto - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi in Galleria di Palazzo del Monte Cavallo - 50“

f. 76v(77li): 22. o. 23. Apr. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Bartolomeo Colombo Pittore a conto delle Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 77v(78li): 23. Apr. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Francesco Murgia Pittore a conto di pitture fatte a da farsi per servitio della Galleri del Palazzo di Monte Cavallo - 50“

f. 80v(81li): 5. Mai 1657

„Cento moneta pagati con mandato simile a Carlo Maratti Pittore a conto di Pitture fatte e che va facendo in servitio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo - 100“

f. 83v(84li): 16. Mai 1657

„Venti moneta pagati con mandato di M[onsignore] a Fabrizio Chiari Pittore a conto di Pitture fatte e da farsi per la Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

„Trenta moneta pagati con mandato a Francesco Lauro Pittore a conto di Pitture fatte e da fare come sopra - 30“

f. 83v(84li): 17. Mai 1657

„Settanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Angelo Canino a conto delle Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo - 70“

f. 84r(84re): 17. Mai 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Guglielmo Cortese Pittore a conto delle Pitture fatte e da farsi nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

„Sessanta moneta pagati con mandato simile a Francesco Mola Pittore a conto delle Pitture fatte e va facendo come sopra - 60“

„Sessanta moneta pagati con mandato simile a Giovanni Mele Pittore a conto delle Pitture fatte e che va facendo come sopra - 60“

„dieci moneta pagati con mandato simile a Marcantonio Cariolli pittore a conto di pitture fatte e va facendo come sopra - 10“

„Ottanta moneta pagati con mandato simile a Giovanni Francesco Grimaldi a conto delle Pitture fatte e che va facendo in detta Galleria come sopra - 80“

f. 84v(85li): 17. Mai 1657

„sessanta moneta pagati con mandato simile a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto delle Pitture fatte e va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 60“

f. 85v(86li): 26. Mai 1657

„Dieci moneta pagati con mandato simile a Carlo Cesi Pittore acconto di Pitture fatte e da fare nella Galleria di Monte Cavallo - 10“

f. 90r(90re): 4. Jun. 1657

„Cento moneta pagati di Monsignore Tesoriere a Giovanni Maria Mariani Pittore a conto di rapezzi fatti al Palazzo di Monte Cavallo et ad altri che va facendo per l'uccelliera del Giardino di detto Palazzo per doverne rendere conto - 100“

f. 94v(95li): 15. Jun. 1657

„Dieci moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Marcantonio Cariolli Mancinatore de colori sono a conto de Colori dati servizio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo - 10“

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Filippo Lauro Pittore a conto di Pitture fatte e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

f. 95r(95re): 25. Jun. 1657

„Quindici moneta pagati con mandato simile a Fabrizio Chiari Pittore a conto di Pitture fatte e che va facendo per la Galleria di Monte Cavallo - 15“

„Quaranta moneta pagati con mandato simile a Francesco Grimaldi Pittore a conto di Pitture fatte e che va facendo come sopra - 40“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Ciro Ferro Pittore a conto di Pitture fatte e che va facendo come sopra - 50“

f. 95v(96li): 18. Jun. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Francesco Murcia a conto di Pitture e suoi modelli fatte e che fa nella Galleria di Monte Cavallo; e rendere conto - 50“

„Novanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Giovanni Paolo Schor Pittore sono a conto delle Pitture e suoi modelli fatte e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per doverne rendere conto - 90“

„Cinquanta moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Bartolomeo Colombo a conto di Pitture e di suoi modelli fatti nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 50“

f. 98r(98re): 20. Jun. 1657

„Venti moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Lazzaro Baldi Pittore a conto di Pitture e di modelli fatti per la Galleria del Palazzo di Monte Cavallo - 20“

f. 141r(141re): 4. Aug. 1657

„Sessanta cinque moneta pagati con mandato simile a Francesco Chiari Pittore per saldo di (?) 245 - per saldo di un conto di pitture fatte in Galleria di Monte Cavallo - 65“

„Sessanta cinque pagati con mandato simile a Giovanni Miele Pittore per saldo di un conto di Pitture fatte come sopra - 65“

f. 141r(141re): 6. Aug. 1657

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Bartolomeo Colombo Pittore per resti di scudi dugento, che importa un conto di Pitture fatte nella Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 141v(141re): 6. Aug. 1657

„Sessantacinque moneta pagati con mandato simile a Giovanni Antonio Canini pittore per resto e saldo di sc. 215 - che tanto importa il conto delle pitture fatte in Galleria di Monte Cavallo - 65“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Carlo Moratti [Maratti] pittore per resto e saldo di sc. 200 che tanto importa il conto delle Pitture fatte come sopra - 50“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Marc Antonio Carioli Coloraio per resto e saldo di sc. 110 che importa un conto di colori dati per la Galleria di Monte Cavallo - 50“

f. 142r(142re): 7. Aug. 1657

„Cinque moneta pagati con mandato di Monsignore Tesoriere a Carlo Cesi pittore per resto e saldo di sc. 35 moneta che importa La pittura fatta in Galleria di Monte Cavallo - 5“

„Cinquanta moneta pagati con mandato simile a Ciro Ferri Pittore per resto e saldo di sc. 385 che tanti importa il conto di Pitture fatte in Galleria di Monte Cavallo - 50“

„Trecentocinque moneta pagati con mandato Camerale a Filippo Lauro Pittore per resto e final pagamento di diverse pitture nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo ascendenti alla somma di 500 scudi - 305“

f. 144r(144re): 11. Aug. 1657

„Quattrocento trentanove moneta pagati con mandato Camerale a Francesco Grimaldi Pittore per saldo di sc. 909 moneta che importa un suo conto di Pitture fatte nella Galleria di Monte Cavallo - 439“

f. 146r(146re): 14. Aug. 1657

„Trecento cinque moneta pagati con mandato Camerale a Lazzaro Baldi pittore per saldo di 440 moneta che importa la pittura fatta da lui in Galleria di Monte Cavallo - 300“

f. 149v(149li): 24. Aug. 1657

„2 cento moneta pagati con mandato simile a Maestro Antonio Chiavari fallegname di Palazzo e conto di legnami giornate et altre robe che ha dato per servitio del modello che si fa del Palazzo Vaticano - 200“

f. 184r(184re): 1. Okt. 1657

„sc. dugento trenta e 30 moneta con mandato di Monsignore Tesoriere pagati a Giovanni Maria Mariani Pittore per resto di scudi dugentotrenta et 90 moneta che importa in conto di Lavori fatti di Pitture nel Palazzo di S. Pietro e Monte Cavallo e Uccelliere del Giardino di Monte Cavallo - 230.30“

f. 186r (186re): 6. Okt. 1657

„Dugento novanta cinque moneta pagati con mandato Camerale a Maestri Antonio Inverni e Baldessare Castelli indoratori per saldo compimento di un conto di diversi lavori di pitture fatte e indorature fatte nella Galleria ed altro stanze di Palazzo di Monte Cavallo in contra del conto - 295“

Dok. ASR 1d

ASR, Camerale I, Conti della Depositeria Generale, busta 1929

Mai 1658 – 6. Okt. 1657

Rechnungsbuch mit den „Conti della Depositeria Generale“ Alexanders VII. (Fortsetzung von Dok. ASR 1a).

S. 364r: Mai 1658

Eintrag eines „Nicoli pittore“, der für Pläne und Karten bezahlt wird.

S. 367r: 7. Mai 1658

„Quarantotto moneta per Loro mandato simile a Cosmo Fancelli scultore per haver fatto 6 modelli d'Angeli per servito della Cappella di Nostro Signore - 48“

S. 69v: 11. Mai 1658

„Dugento moneti pagati con mandato Camerali a Giovanni Paolo Schor Pittore a conto de lavori che fa - 200“

S. 82r: 21. Jun. 1658

„Trecentotrentatre et 81 moneta pagati con mandato Camerale a Francesco Gualdo falegname per tanti da lui spesi nel modello del Palazzo di Monte Cavallo fatto fare d'ordine di Nostro Signore - 333.81“

Dok. ASR 2a

ASR, Camerale I, Registri Mandati Camerali, b. 1021

Aug. 1655 – 12. Jan. 1656

Zusammenstellung der „Registri Mandati Camerali“ der Apostolischen Paläste; paginiert.

S. 44: Aug. 1655

„Il Signor Giovanni Francesco Grimaldi deve havere scudi 24 sono per tre quadretti fatti per servizio di Nostro Signore dipinti sopra Carta pecora rappresentano una la sepoltura di Cestio con sua cornice di ebano et verlino un altro rappresenta la Rotonda con la Veduta di S. Ignazio et della Minerva et l'altro rappresenta un paesino fatto dello sopradetto et dati alla Sua Santità. Leonardo Agostino Antiquario“

S. 97: 18 u. 20 Nov. 1655

25 Scudi an den Maler Luigi Mellini für Arbeiten in den Loggien und im Vatikanischen Palast selbst (dies wiederholt auf S. 116).

S. 121: ohne genaues Datum, Ende 1655

„Spese fatte da me Giovanni Paolo Schor per conto de lavori fatti per ordine del Ill.mo Monsignore Farnese maggiordomo di Sua Santità per il ritratto de la Regina di Svetia

havuto mio lavorante -18

la tela - 2

Alcuno etati Colori - 6

Per il ritratto nostro finto tela colori e giornate -10

insg. 36 sc.

Per la porta al Olgiati

Per aiuti allo lavoranti - 8

Per oro di mida - 1.50

Ascribe di Lere(?) - 4

Per ingeste le tele col una colla una tala di Carrbon cucire candele - 9

Per un fianicello tondo dove si rublato (?) di carbon – 1 insg. 23.50 sc.

Per la porta alla vigna giulia

Ascribere - 3

per Colori - 2

Affettare per il furto della Sala(?) dela Regina di Svezia - 3

Per scoltole del (?) - 1.50

per carda argento macinato e molte altre cose che nostro servizio - 10“

insg. 14.50 sc.

S. 143: 12. Jan. 1656

„Illustrissimo Reverendissimo Monsignore 'Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà d'ordine che sia spedita moneta in persona di Giovanni Francesco Grimaldi di sc. venticinque moneta per un quadro rappresentante il mausoleo di Augusto nel nodo che stava anticamere dipinto sopra il rame con sua cornice d'Ebano et legno di Sicilia fatto per servitio di Nostro Signore e le bacio le mane Di Palazzo li 12 Gennaio 1656“

S. 168: 16. Mär. 1656

„Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario generale della Reverenda Camera Apostolica Li piacerà di pagamento al Cavaliere Pietro Berettini da Cortona cinquecento di moneta delli pagamenti per il prezzo di due quadri fatti da esso per termine di Nostro Signore cioè uno dell'Angelo Custode et l'altro di Michel Archangelo, conformi la (?) interventi (?) di Monsignore Maggiordomo della Sua Santità che essi pagati con ricevuta gli saranno accitati fatti buoni nelli suoi Conti Dati in Camera Apostolica di 14 Marzo 1656“

Dok. ASR 2b

ASR, Camerale I, Registri Mandati Camerali, b. 1025

9. Aug. 1656 – 23. Aug. 1658

Zusammenstellung der „Registri Mandati Camerali“ der Apostolischen Paläste; paginiert.

S. 9: 9. Aug. 1656

„A maestro Vinocchio della Valle vertraio scudi dugento settanta moneta Lei fare pagate per saldo d'un [...] di diversi lavori di sua arte fatti da esso e conseguenti per servitudine delli Palazzi Vaticani è Quirinale e della Rocca e Palazzo di Castel Gandolfo attraverso il 5 del passato mese di luglio conforme il detto firmato da Monsignore Maggiordomo di Sua Sanità dall'Architetti è misuratori di Palazzo revisto et in detta somma sottoscritto da monsignore Commissario della Camera che così questo di 9. Agosto 1656 - 273“

S. 20: 28. Aug. 1656

„A Giovanni Paolo Schor Pittore a buon conto di lavori che va facendo nella Galleria Vaticana anzi di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo per renderne conto questo 28 Agosto 1656 - 50“

„A Ciro Ferri pittore a buon conto della Pittura che va facendo in tutto come sopra questo di sodetto - 60“

„A Giovanni Francesco Grimaldi a buon conto della pittura che v`a facendo in tutto come sopra questo di sodetto - 60“

S. 21: 28. Aug. 1656

„A Giovanni Maria Mariani pittore scudi cento ottantanove moneta sono per saldo d'un conto di dette pitture fatte nella soffitta della Galleria di Monte Cavallo conforme al detto conto Tanto dall'architetti e Misuratori della Camera e sottoscritto da Monsignore Commissario Generale. Che così di questo di 28 Agosto 1656 - 189“

S. 30: ohne Datum, zwischen Aug. u. Sept. 1656 (eine in der Folge monatlich wiederholte Zahlung)

„Al Cavaliere Lorenzo Bernini per Sua provisione del Corte [di] Sua Santità come Architetto della Reverenda Camera - 30“

S. 32: 12. Sept. 1656 (im Quirinal)

„Alli Maestri Marcantonio Inverni e Baldessare Castelli Indoratori scudi cento cinquantanove sono per saldo et intiero pagamento: d'un di diversi lavori di indoratora et altro fatti da essi nell'appartamento dove habitano l'illustrissimi signori D. D. Mario, flavio e D. Agostino Chigi in conformità del Sua Santità in data le 6 Agosto mostrato visto e (?) al solito e sottoscritto da monsignore Comm. Generale della Camera che cosi il questo di 12 Settembre 1656 - 259“

S. 32: 6. Sept. 1656

„A Marco Antonio Inverni e Baldessare Castelli scudi trecento sei moneta sono per saldo et intiero pagamento: d'un di detti di più è diversi colloriti di Porte, finestre ferrate scabelloni fatti da loro per servizio del Palazzo di Monte Cavallo conforme al detto conto visto e fatto(?) da i soliti misurature sotto li 6 del passato mese e firmato da Monsignore le Comm. Generale della Camera che cosi il questo di 6 Settembre 1656 - 306“

S. 34: 14. Sept. 1656

„A Guglielmo Cortese Pittore scudi cinquanta moneta a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria di Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi il questo di 14 settembre 1656 - 50“

S. 35: 13. Sept. 1656

„A Francesco Mola pittore a buon conto di detta pittura che va facendo per servizio della Galleria di Monte Cavallo per ordine di Nostro Signore questo di 13 settembre 1656 - 50“

„A Giovanni Angelo Canini Pittore scudi 50 a buon conto della Pittura che va facendo in tutto questo di sodetto - 50“

„A Fabrizio Chiari pittore a buon conto della Pittura che va facendo per servizio di sodetto - 50“

„A Giovanni Miele Pittore scudi cinquantata moneta buon conto della pittura che va facendo [...] come sodetto - 50“

S. 46: 9. Okt. 1656

„A Antonio Raggi scultore scudi cinquanta moneta sono a buon conto de lavori di stucco fatti e da fare sotto l'arco unione nella sala Ducale del Palazzo di S. Pietro per doverne render conto. Che cosi sudetto questo di 9 Ottobre 1656 - 50“

S. 48: 10. Okt. 1656

„A Giovanni Paolo Schor pittore scudi cinquanta moneta sono a buon conto della Pittura fatte e che va facendo per servitio della Galleria di monte cavallo conferme retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore dovendone poi render conto. Che cosi il questo di 10 Ottobre 1656 - 50“

„A Filippo Lauro Pittore scudi cinquanta moneta a buon conto: de lavori che va facendo scudi - 50“

„A Francesco Grimaldi scudi cinquanta moneta a buon conto della Pittura fatta e da farsi per servitio della Galleria di Monte Cavallo scudi - 50“

S. 49: ohne genaues Datum, Okt. 1656

Zahlung an Vergolder Chiccari und Gualdi von 300 Scudi für Arbeiten in den päpstlichen Palästen.

S. 53: 15. Okt. 1656

Zahlung von 200 Scudi an Inverni und Castelli für Vergolderarbeiten in den päpstlichen Palästen.

S. 66: 3. Nov. 1656

Zahlung von 500 Scudi an die Maurer Pelle und Cefalasi für Arbeiten in den päpstlichen Palästen.

S. 83: 6. Dez. 1656 (Gesamtabrechnung des Jahres 1656 für die Künstler)

„Alli sopradetti Artisti scudi duemila settecento trentotto è sc. 58 moneta: a ciascuno la sua rata come sopra e solo per quello avanzono de più robbe date in occasione delli Banchetti fatti a Palazzo a Castello Gandolfo in diverse occasioni conferme(?) stà notando di (?) compresoci il Regalo fatto nell'imbarco alla Regina di Svezia conforme alle giustificazioni trasmesse da Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore esistente appartamento(?) li Infrascritto cocompiuta gli pagamenti: si fanno fare degli denari della Depositeria Generale conforme alli Chirografi che furono sopra di cio[è](?) segnati dalla Santità di Nostro Signore. Che cosi questo di 6 Dicembre 1656 - 2738.58“

S. 90: 12. Dez. 1656

„A Filippo Lauro pittore scudi 50 moneta a buon conto della Pittura che va facendo per servizio della Galleria di Monte Cavallo il quale di 12 Dicembre 1656 - 50“

„A Ciro Ferri pittore a buon conto di lavori fatti, e da fare per servizio della questa di sodetta - 15“

„A Fabritio Chiari pittore a buon conto della Pittura fatta e da fare della questa di sodetto - 25“

„A Monsù Guglielmo Cortese pittore a conto della pittura fatta e da farsi per servizio della sudetta Galleria questa di sodetto - 15“

„A Lazzaro Baldi pittore a buon conto della Pittura fatta e da farsi dello questo di sodetto - 15“

S. 100: 22. Dez. 1656

„A Antonio Raggi scultore scudi cento otto moneta sono per resto di scudi 258 simile: che importa il ponte(?) e di putti di stucco et altro fatti nell'Arco apertosi di nuovo nella Sala Ducale nella Sala Ducale nel Palazzo Vaticano. Che gli altri scudi 50 a compimento gli sono stati pagati a buon conto alle conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi questo di 22 Dicembre 1656 - 208“

S. 103: 12. Jan 1657

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi cento moneta a buon conto di lavori di Pitture fatte e da fare per servizio di Nostro Signore nei Mezzanini del Palazzo Quirinale, in conformità della attestazione di Monsignore il Maggiordomo di Sua Santità: che cosi et Di Cosa questa di 12 Gennaio 1657 - 100“

S. 104: 30. Dez. 1656

„A Giovanni Maria Mariani Pittore scudi 50 moneta a buon conto delli Rabischi fatti nella Camera Segreta di Nostro Signore a San Pietro e di Rapezzi fatti e da farsi nell'appartamento che stava il Monsignore Cardinale Pansirolo², e Sala Ducale fatta di nuovo per rendere conto questo di 30 Dicembre 1656 - 50“

² Möglicherweise Giovanni Giacomo Panciroli (1587-1651), der diese Räume bewohnt haben könnte.

S. 131: 3. Feb. 1657

„A Filippo Lauro pittore a buon conto della pittura che v`a facendo per servizio della Galleria di Monte Cavallo per rendere conto conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore questo di 3 febbraio 1657 - 10“

„A Monsù Gugliemlo Cortese pittore a buon conto di lavori che va facendo della questa di sodetta - 20“

„A Fabrizio Chiari pittore a buon conto di lavori sudetta - 20“

„A Lazzaro Baldi pittore a buon conto di lavori che v`a facendo detta - 20“

„A Egidio Schor Pittore a buon conto di detta - 30“

„A Gaspare posino [Poussin=Dughet] a buon conto di lavori di Pittura che v`a facendo detta - 30“

„A Marc Antonio Cariolli Pittore macinatore di colori a buon conto delli colori, dati, e da darsi e macinati di istessi per sevizio di Pittori, che lavorano istessa - 20“

S. 141: 16. Feb. 1657

„A Giovanni Miele pittore scudi 150 moneta sono per saldi del retroscritto conto di diverse pitture fatte lui nella cappella segreta di Nostro Signore del Palazzo Vaticano conforme alla sudetta attestazione di Minsignore Maggiordomo di Sua Beatudine che cosi pagato li 16 febbraio 1657 - 150“

S. 154: 3. Mrz. 1657

„A Antonio Moretti Giolliere di Nostro Signore scudi cento novantasette et 55 moneta sono per prezzo dell'oro et fattura della Guarnitione di numero tredici medaglie d'oro accomodate per servitio di Nostro Signore al quale si sono consegnate conforme l'attestazione fattane da Monsignore Maggiordomo di Sua Beatudine sotto li 2 del corrente mese che cosi questo di 3 marzo 1657 - 197.55“

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi 50 moneta ci sono a buon conto delle Pittura che va facendo nel per sevizio della Galleria di Monte Cavallo per renderne conto questo di 7 marzo 1657 - 50“

„A Ciro Ferri Pittore a buon conto della Pittura che va facendo per servitio della sudetta(?) - 50“

„A Francesco Murna [Murgia] a buon conto della pittura reder conto di sudetti - 50“

„A Carlo Maratti pittore buon conto di lavori restroscritta cosa(?) - 50“

S. 163: 9. Mrz. 1657

„A Giovanni Maria Mariani pittore scudi cento sessantatre moneta per saldo e resto di scudi 214 che importa in questo di pitture, et altro fatto da lui servitio del Palazzo Vaticano da settembre 1656 prossimo per tutto gennearo del Parte anno, che gli altri scudi 50 a (?) se gli sono fatti pagare a buon conto in conformità del medesimo cosa misto e farato dai soliti Misuratori et Architetto della Reverenda Camera, e sottoscritto in simile somma dal Commissario generale della Medesima. Che cosi pagati con (?) a conto e fatti buoni per conformità questo di 9 marzo 1657 - 163“

S. 164: 29. Mrz. 1657

„Ad Egidio Scor [Schor] Pittore scudi quindici moneta a conto delle Pitture fatte, e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, buonconto sulla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato conto di casa 29 marzo 1657 - 15“

„Ad Filippo Lauri pittore scudi quindici moneta à conto della Pitture fatte e che va facendo in servitio della Galleria di Palazzo di Monte Cavallo buonconto della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato con mandato di casa 29 marzo 1657 - 15“

„A Giovanni Francesco Grimaldi pittore scudi quaranta moneta a conto delle pitture fatte, e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, conforme della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di casa 29 marzo 1657 - 40“

S. 165: 29. Mrz. 1657

„A Francesco Mola Pittore scudi quaranta moneta a buon conto delle Pitture fatte, e che va facendo per servitito della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di Casa 29 marzo 1657 - 60“

„A Giovanni Miele pittore scudi quaranta moneta a buon conto delle pitture fatte, e che va facendo per servitio della Galleria di Monte Cavallo, che cosi pagato con medesima di casa 29 marzo 1657 - 50“

„Ad Angelo Canini Pittore scudi quaranta moneta a buon conto delle Pitture fatte, e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore, che cosi pagato di Casa 29 marzo 1657 - 40“

„A Fabritio Ciari [Chiari] pittore scudi trenta moneta a conto delle pitture fatte e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di casa 28 di Marzo 1657 - 30“

„A Guglielmo Cortese scudi quaranta moneta a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo conforme l'attestazione retroscritta di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di casa questo 29 marzo 1657 - 40“

„A Marc Antonio Carioli Macinatore di Colori scudi venti moneta a conto de colori dati agli pittori che si fanno nella Galleria di Monte Cavallo, in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di Casa 29 di marzo 1657 - 20“

„A Lazzaro Baldi pittore scudi trenta moneta a conto delle Pitture fatte e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo in conformità delle attestazione di Monsignore Illustrissimo Maggiordomo di Nostro Signore, che cosi pagato con retroscritta attestazione di Casa 29 marzo 1657 - 30“

S. 181: 25. Apr. 1657

„A Guglielmo Cortese pittore scudi venti moneta sono a buon conto delle Pitture fatte a che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi di casa questa 25 Aprile 1657 - 20“

„A Filippo Lauro Pittore scudi venti moneta sono a conto delle Pitture fatte, e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforma della

retroscritta attestazione di monsignore maggiordomo di Nostro Signore che così pagando mandato di casa 25 Aprile 1657 - 20“

„A Carlo Cesi Pittore scudi venti moneta sono a bon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagando mandato di Casa li 25 Aprile 1657 - 20“

„Al Lazaro baldi pittore scudi venti di moneta sono a bon conto dei lavori fatti e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato di Casa li 25 Aprile 1657 - 20“

S. 182: 25. Apr. 1657

„A Bartolomeo Colombo Pittore scudi cinquanta moneta sono a bon conto delle Pitture fatte, e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che così di Casa li 25 Aprile 1657 - 50“

„A Giovanni Francesco Grimaldi Pittore scudi quaranta moneta sono a conto delle Pitture fatte, e che va facendo in servitio della galleria del Palazzo di Monte Cavallo, che così pagato di Casa detto giorno - 40“

S. 183: 12. Apr. 1657

„A Bernardino Mei Pittore scudi sessanta moneta per suo rimborso delle spese fatte nel viaggio da Siena a Roma chiamato per servire qua nella sua professione conferme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato questo di 12 Aprile 1657 - 60“

S. 191: 21. Apr. 1657

„A Carlo Maratti pittor scudi cento moneta sono a buon conto delle pitture fatti e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di 21 Aprile 1657 - 100“

„A Ciro Ferri Pittore scudi cinquanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo in servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la

retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagati di 21 Aprile 1657 - 50“

„A Francesco Murgia pittore scudi cinquanta moneta sono a buon conto delle pitture fatte e che va facendo in servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione che così pagato questa di 21 Aprile 1657 - 50“

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi cinquanta moneta sono a buon conto di Pitture fatte e che va facendo in servizio della Galleria nel Palazzo di Monte Cavallo che così pagato questo di 21 Aprile 1657 - 50“

„A Bartolomeo Colombo pittore scudi cinquanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo in servizio della Galleria nel Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato questo di 21 Aprile 1657 - 50“

S. 202: 8. Mai 1657

„A Marcantonio Carioli scudi dieci moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di 8 Maggio 1657 - 10“

„A Lazzaro Baldi pittore scudi trenta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di sodetto 1657 - 30“

„A Filippo Lauri Pittore scudi trenta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato di sodetto 1657 - 30“

„A Fabrizio Chiari pittore scudi venti moneta sono a buon conto delle pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la restroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di sodetto 1657 - 20“

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi sessanta moneta sono a buon conto di Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di sodetto 1657 - 60“

„A Giovanni Francesco Grimaldi scudi ottanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di sodetto 1657 - 80“

„A Guglielmo Cortese Pittore scudi venti moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per sevitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di 8 Maggio 1657 - 20“

„A Carlo Cesi pittore scudi dieci moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la restroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di sodetto 1657 - 10“

„A Francesco Mola pittore scudi sessanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per sevitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di sodetto 1657 - 60“

S. 203: 8. Mai 1657

„A Giovanni Angelo Canini scudi sessanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la restroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di sodetto 1657 - 60“

„A Giovanni Miele pittore scudi sessanta moneta sono a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo per servitio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di sodetto 1657 - 60“

S. 203: 14. Mai 1657

8 Scudi für Vergolderarbeiten von Marcantonio Chiccarelli im Archivio Segreto Vaticano.

S. 204: ohne genaues Datum, Mai 1657

Zahlungen an Gaspare Morone für eine Medaille auf das Peter-und-Paul-Fest 1657.

„A Magistro Gasparo Moroni Incisore defessi della Zecca, et Medagliaro di Nostro Signore scudi Mille dugento d'oro e mille moneta pagari ad esso di provederne l'oro et Argento necessario per le Medaglie che deve fare per la distributione solita farsi della Santità di Nostro Signore per la festività delli gloriosi Apostoli Santi Pietri et Paolo del corrente anno de si dovrà rendere conto che così pagato di 9 Maggio 1657 - 1250 sc.“

S. 212: 23. Mai 1657

Zahlung von 40 Scudi an den Vergolder Giovanni Maria Giorgetti für Arbeiten an einem Kandelaber in Form einer Eiche.

S. 213: 2. Jun. 1657

„A Giovanni Maria Mariani Pittore scudi cento moneta sono a buon conto delli rappezzi fatti al palazzo di San Pietro e delle Pitture che va facendo in due finestre nel Palazzo di Monte Cavallo et d'altre che va facendi per l'ucelliera nel Giradino di detto Palazzo e per doverne renderne conto: che così pagato questo di 2 Giugno 1657 - 100“

S. 222: 14. Jun. 1657

„A Ciro Ferri Pittore scudi cinquanta moneta a buon conto delle Pitture e modelli fatti e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per doverne rendere conto in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di 14 Gugno 1657 - 50“

„A Lazzaro Baldi Pittore scudi venti moneta sono a buon conto delle Pitture e suoi modelli fatti e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore per doverne rendere conto che così pagato questo di 14 Gugno 1657 - 20“

„A Marcantonio Corioli Macinatore de Colori scudi dieci moneta sono a buon conto de colori dati per servizio della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo conforme la

retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato questo di 14 Giugno 1657 - 10“

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi novanta a buon conto delle Pitture e modelli fatte e che va facendo per servizio dell'Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per doverne render conto conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così questo di 14 Giugno 1657 - 90“

„A Francesco Grimaldi scudi 40 moneta a buon conto delle Pitture et (?) di casa questo di sodetto 1657 - 40“

S. 223: 14. Jun. 1657

„A Fabrizio Chiari pittore scudi quindici moneta a buon conto delle Pitture e Modelli che va facendo nel Palazzo di Monte Cavallo conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore è renderne conto che così pagato di 14 Giugno 1657 - 15“

„A Bartolomeo Colombo Pittore scudi cinquanta moneta a buon conto delle Pitture, e modelli (?) e per detta(?) cosa di Casa questa di sodetta 1657 - 50“

„A Francesco Murcia Pittore scudi cinquanta moneta a buon conto delle pitture che va facendo di Casa questo di sodetto 1657 - 50“

„A Filippo Lauro Pittore scudi venti moneta sono a buon conto delle Pitture che va facendo di Casa questo di sodetto 1657 - 20“

S. 233: 2. Jul. 1657

Zahlung von 400 Scudi an Morone, wiederum für die Medaillen für das Peter-und Paul-Fest 1657.

S. 252: 23. Jul. 1657

Zahlung von 100 scudi an die Schreiner Chiccari und Gualdi für Arbeiten im Palazzo an SS. Apostoli „dove abitano gli Eccellentissimi Signori Don Mario ed Agostino Chigi“

S. 254: 24. Jul. 1657

„A Filippo Lauri Pittore scudi 305 moneta per resto e attestazione pagamento di diverse Pitture fatte nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo ascendenti alla somma di scudi 500 - simile li mandati scudi 195 - li sono già stati fatti pagati con altri sette mesi

in conformità della restroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che di 24 Luglio 1657 - 305“

„A Giovanni Paolo Schor pittore scudi cento moneta sono resto di scudi trecento che importa le Pitture fatte da lui nei Mezzanini del Palazzo di Monte Cavallo che gli altri scudi 200 li sono stati già da lui pagati a buon conto conforme l'attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi al di 25 luglio 1657 - 200“

S. 256: 31. Jul. 1657:

„A Francesco Grimaldi Pittore scudi quattrocento trentanove moneta se li fanno pagato per resto e saldo di scudi 909 moneta che tanto importa il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 439 moneta mancanti lo sono stati pagati a buon conto in altri ordini spediti da noi dalli sudetti di Giugno 1658 attraverso li 12 Giugno prossimo 1657, comforma l'attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato di 31 Luglio 1657 - 439“

A Lazzaro Baldi Pittore scudi trecento cinque moneta: se li fanno pagato per resto e saldo di scudi 440 moneta che tanto importa il detto conto delle pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo: compiesoci scudi 10 moneta ~~mancante~~ dati da al Mancinatore, che li scudi 135 moneta: li sono stati pagati a buon conto: in altri ordini spediti da noi dalli 11 Dicembre 1656 attraverso li 12 Giugno prossimo 1657 - conferma l'attestazione questo di 31 luglio 1657 - 305“

„A Marcantonio Carioli Coloraro scudi cinquanta de li fan pagato per resto e saldo di scudi 110 moneta che tanta improva il detto conto de' colori et altro dati da lui per sevitito della Galleria di Monte Cavallo che li scudi 60 moneta mancanti: li sono stati pagato a buon conto in altri ordini da noi dati dal primo febbraio 1657 per il 12 Giugno 1657 conferma l'attestazione: questo a 31 Luglio 1657 - 50“

„A Carlo Cesi Pittore scudi cinque moneta se li fan pagate per resto e saldo di scudi 35 moneta che tanto importa il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo deli scudi 30 moneta: li sono stati pagati a buon conto in altri da noi dalli 10 Aprile attraverso li 9 Maggio prossimo 1657 confermà l'attestazione a questo di 31 luglio 1657 - 5“

S. 257: 31. Jul. 1657

„A Carlo Maratti Pittore scudi cinquanta moneta: Se li fan pagato per resti e saldo di scudi 200 moneta: che imposta il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 150 li sono stati pagati a buon conto in ordine da noi dallo 8 Marzo attraverso li 20 Aprile prossimo 1657 conferma l'attestatione questo di sodetto le 1657 - 50“

„A Francesco Mola pittore scudi cinquanta moneta se si fan pagato per resto e saldi di scudi 200 moneta che tanta importa il detto conto delle Pitture da lui fatte nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati a buon conto in altri ordine da noi dalli 10 Aprile attraverso li 9 Maggio prossimo 1657 conferma l'attestatione di sodetto 1657 - 50“

„A Giovanni Miele Pittore scudi sessantacinque moneta se li fan pagato per resto e saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti sono stati pagati a buon conto in altri ordini da noi dalli 13 settembre attraverso li 9 Maggio prossimo 1657 conferma l'attestatione questo di sodetto 1657 - 65“

„A Guglielmo Cortese pittore scudi cinquanta moneta se li fanno pagato per resto e saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il detto conto di Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 165 moneta mancanti li sono stati pagati a buon conto in altri ordini da noi dalli 13 settembre 1656 attraverso li 10 Aprile 1657 prossimo 1657 conferma l'attestatione di questo di sodetto 1657 - 50“

„A Angelo Canini Pittore scudi sessantacinque moneta le li fan pagato per resto e saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il detto conto di Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo deli scudi 150 moneta mancanti li sono strati pagati a buon conto in altri ordini da noi dalli 13 settembre 1657 attraverso li 9 Marzo prossimo 1657 - conferma l'attestatione di questo di sodetto 1657 - 65“

„A Ciro Ferri Pittore scudi cinquanta moneta se li fan pagato per resto e saldo di scudi 385 moneta che tanto importa il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che lo scudi 335 moneta mancanti lo sono stati pagati a buon conto in altri ordini da noi dalli 7 Giugno 1656 attraverso li 12 Giugno prossimo 1657 conferme l'attestatione fino al sodetto 1657 - 50“

„A Francesco Morgia pittore scudi sessantacinque moneta se li fan pagato per resto e saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il detto conto delle Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 150 lo sono stati pagati a buon conto in altri da noi dalli 6 marzo attraverso li 12 giugno 1657 conferme l'attestatione di sodetto 1657 - 65“

„A Bartolomeo Colombo Pittore scudi cinquanta moneta se li fan pagare per resto e saldo di scudi 200 moneta che tanto importa il detto conto di Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che lo scudi 150 moneta mancanti lo sono stati pagati a buon conto in altri da noi spediti dalli 10 aprile att. li 1 giugno pronssimo 1657 - conferme questo di sodetto 1657 - 50“

S. 258: 31. Jul. 1657

„A Fabrizio Chiari pittore scudi sessantacinque moneta se li fan pagato per resto e saldo di scudi 245 moneta che importa tanta il detto conto di Pitture fatte da lui nella Galleria di Monte Cavallo che li scudi 180 moneta mancanti sono stati pagati a buon conto in altri da noi dalli 13 settembre attraverso li 12 Giugno prossimo 1657 conferme l'attestatione di sodetto 1657 - 65“

S. 263: nach dem 8. Jul. 1657

„Ai Maestri Giovanni Maria Pelle e Filippo Cefalasi compagni muratori scudi duecentododici e baiocchi 30 moneta quali sono per loro rimborso di altri conti pagato da essi a Maestro Pietro Carani Muratore per il servitio da lui prestata a i Pittori, che hanno dipinto nella Galleria del Palazzo Quirinale in giornate 386 a baiocchi 55 il giornata da 11 Giugno 1656 per attraverso 14 luglio prossimo passato 1657, in conformità della retroscritta attestatione di Monsignore il Maggiordomo del Palazzo Apostolico che cosi pagati dateli Camera Apostolica 8 luglio 1657 sc. - 212.30“

S. 267: 12. Aug. 1657

„Ad Ercole Ferrata scultore scudi quaranta et 50 moneta sono pagati per resto e saldo di scudi 105.50 moneta che tanto importa il detto conto di diversi lavori di Modelli fatti da lui per servizio delle Carozze di Nostro Signore che li scudi 65 moneta mancanti li sono stati pagati a buon conto, che cosi questo di 12 Agosto 1657 - 40.50“

S. 268: 14. Aug. 1657

„A Paolo Schor Pittore scudi cinquecento moneta se li fan pagato per resto e saldo d'un conto di Pitture da lui fatte nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo ascendente alla somma di 1040 - simile comparto in detta somma scudi 10 moneta pagati al Macinatore che li mancanti / scudi 540 li sono stati fatti pagati con altri ordini mandati a buon conto diverse pitture da 7 Giugno 1656 attraverso li 16 di marzo prossimo in conformità dall'attestazione di Monsignore Maggiordomo questo di 14. Agosto 1657 - 500“

Zahlungen von 500 Scudi an die Maurer Pelle und Cefalasi für Arbeiten im Quirinal.

S. 272: 22. o. 24. Aug. 1657

Zahlung von 100 Scudi an den Schreiner Antonio Chiccari für Arbeiten an Modellen für den Vatikanischen Palast.

S. 273: 28. Aug. 1657

„A Ciro Ferri Pittore scudi cento moneta sono a buon conto dele Copie che devi fare in Rame della Vita della Beatissima Vergine che è nella Cappella di Nostro Signore nel Palazzo di Monte Cavallo per doverne rendere conto in conformità della retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagato questo di 28 Agosto 1657 - 200“

S. 282: 6. Sept. 1657

„A Carlo Cesi scudi settantadue e baiocchi 80 moneta sono per resto di scudi 73.50 simili, che importa la Pigione di una casa posta alle quattro fontane tenuta per servizio di Monsignore Naldi Medico(?) - 72.80“

S.291 19. Sept. 1657

Zahlung von 295.50 Scudi an die Vergolder Inverni und Castelli „d'un conto di Pitture et indorature di loro arte fatte per servizio della Galleria e stanze di Nostro Signore“

S. 295: 23. Sept. 1657

„A Giovanni Maria Mariani pittore scudi degeto e baiocchi 30 moneta se li fan pagare per resto di scudi 339.90 moneta che tanta importa il detto conto di pitture fatte nel Palazzo di S. Pietro, e Monte Cavallo et Ucelliera nel Giardino di Monte Cavallo che gli altri scudi 100 mancanti li furono pagati a buon conto in conformità

dell'attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che così pagato questo di 23 settembre 1657 - 230.20“

S. 296: 19. Sept. 1657

Zahlung von 500 Scudi an den Goldschmied Antonio Moretti für eine goldene Kette.

S. 298: 27. Sept. 1657

„Alli Maesti Marcantonio Inverni e Baldessare Castelli Indoratori scudi dugento novantacinque moneta sono pagati per saldo e pagamento d'un conto di diversi lavori di Pitture et indorature fatti nella Galleria et altre stanze del Palazzo di Monte Cavallo in conformità del medesimo conto visto tarato e sottoscritto in detta somma da soliti architetto e misuratori da Monsignore Commissario Generale della Camera che così pagato questo di 27 settembre 1657 - 295“

S. 313: ohne genaues Datum, zwischen Sept. u. Nov. 1657

Zahlung von 600 Scudi an die Maurer Pelle und Cefalasi „a buon conto della nuova fabbrica che si fa nel Palazzo di Monte Cavallo“

S. 324: 12. Nov. 1657

Zahlung von 300 Scudi an den Schreiner Gualdi für Arbeiten im Quirinal.

S.324: 15. Nov. 1657

Zahlung von 1000 Scudi an Pelle und Cefalasi für die Fabbrica im Quirinal.

S. 340: 15. Dez. 1657

Zahlung von 200 Scudi an die scarpellini Renzi und Fracchi für Arbeiten in der Fabbrica des Quirinals.

S. 343: 20. Dez 1657

Zahlung von 30 Scudi an den Maler Giacomo Cappelli für das Bemalen und Vergolden einer Fahne mit dem Wappen Alexanders VII. für die Festung von Civitavecchia.

S. 350: 8. Jan. 1658

Zahlung von 45.06 Scudi für Arbeiten der Steinmetze Renzi und Fracchi im Palazzo von Mario und Agostino Chigi.

S. 358: 24. Jan. 1658

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi cento sessantacinque moneta quali sono per saldo del retroscritto conto di diverse Pitture fatte da lui a fresco in Castel Gandolfo et altro conforme l'attestatione di Monsignore Maggiordomo che cosi pagato di 24 Gennaio 1658 - 165“

S. 360: 25. Jan. 1658

Zahlung von 200 Scudi an den Schreiner Gualdi für Arbeiten im Qurinal.

S. 361: 29. Jan. 1658

Zahlung von 200 Scudi an die Steinmetze Renzi und Fracchi für Arbeiten im Quirinal.

S. 386: ohne genaues Datum, Mär. 1658

Zahlung von 20 Scudi an Francesco Lucarello, Notar der Apostolischen Kammer.

S. 489: 8. Jun. 1658

„A Giovanni Paolo Schor Pittore scudi dugento moneta se li fan pagato a buon conto del Ricamo fatto e che va facendo per servitio delle fascie che si fanno per mandare in spagna d'ordine di Nostro Signore conferma l'attestatione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che a questo di 8 Giugno 1658 - 200“

S. 502: 21. Jun 1658

„A Daniel Vidman scudi dieci moneta sono a buon conto d'un intaglio d'una pianta di Comacchio, che deve fare in Rame, e rendene conto che(?) di 21 Giugno 1658 - 10“

S. 519: 22. Jul. 1658

„A Giovanni Paolo Schor pittore scudi ducento moneta gli sono a buon conto del Ricamo fatto e che va facendo per servitio delle fascie che si fanno per mandare in spagna ordine di Sua Santità e renderne conto che questi di 22 Luglio 1658 - 220“

S. 554: 7. Aug. 1658

Zahlung von 22 Scudi an den Notar Pietro Vanno.

S. 555: 12. Aug. 1658

Ankauf von Medaillen im Auftrag Alexanders VII. durch Leonardo Agostini für 23.35 Scudi.

S. 565: 23. Aug. 1658

„A Carlo Maratti pittore scudi novanta moneta se li fa pagato per prezzo di un quadro havuto da lui cosi d'accordo e dato a Sua Santità conforme la retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che questo di 23. Agosto 1658 - 90“

Dok. ASR 3a

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 118

16. – 23. Apr. 1656

Rechnungen des Schmieds Girolamo Salvi, chronologisch geordnet; Heftchen ohne Paginierung.

o. S.: 16. Apr. 1656

„E più fatti numero 20 cancanetti grossi doppi con li suoi occhietti dati al falegname servono per le gelosie del corridoro, che va alla Galleria - sc. 20“

„E più fati altri Cancanetti a modo doppi con li suoi occhietti a modo dat dal sudetto servono per le sudette Gelosie - sc. 64“

o. S.: 23. Apr. 1656

„E più fatte dieci spranete da inchiodare, longhe palmi uno e mezzo per chiascheduna date al sudetto servono per le sudette Gelosie - 1.25“

Dok. ASR 3b

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 119

18. Apr. – 31. Jul. 1655

Rechnungen der Maurer Giovanni Maria Pelle und Filippo Cefalasi, chronologisch geordnet und Abschnittsweise nach den verschiedenen Arbeitsorten sortiert; Heftchen ohne Paginierung.

o. S.: 18. Apr. - 31. Jul. 1655 („Cappelletta“)

Rechnungen zu den Arbeiten in einer Kapelle im Quirinal, deren Fenster zum Garten gelegen sind.

o. S.: 18. Apr. - 31. Jul. 1655 („Nella Galleria“)

„Per avere stuccato con gesso attorno alli stipiti di numero 26 finestre in detta Gallaria diverse attorno l'una palmi 36 metri“

„Per avere stuccato li buchi de chiodi con gesso attorno alle mura di detta Galleria lontananza palmi 307 larghezza palmi 34“

„Per avere lavato e strofinato (?) il mattonato di detta Galleria con aqua e stracci come anche il mattonato d'un altro stantiolino nettari polito le gocce di bianco quale erano cascate al imbiancatore“

„Per avere stuccato con gesso numero 3 cupaccie grande lontananza diverse palmi 5 1/2 larghezza seguito(?) palmi 2 1/2“

„Per havere stuccato con gesso attorno alle mura di detto stantiolino li fucsi de chiodi lontananza palmi 24 larghezza palmi 9 3/4“

„Per havere stuccata una crepaccia con gesso attorno alla volta di detto stantiolino lontano palmi 37 (?)“

Dok. ASR 3c

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 119

ohne genaues Datum, wsl. Apr. – Mai 1655

Rechnungen eines ungenannten spadaro für Arbeiten im Quirinal: „Conto di lavori fatti in Palazzo per servito di Nostro Signore l'anno 1655“; ohne Paginierung, ohne Datumsangaben.

o. S.: wsl. Apr. – Mai 1655

„E più per avere compro doi ferri a rampino d'uno libro l'uno limitati e dorati più di mezzo palmo per sustentato il quadro del detto Pietro da Cortona“

Dok. ASR 3d

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 119

26. Mai 1655

Rechnungen des Glasers Vinocchio della Valle für den Vatikanischen Palast und den Quirinal: „Conto della Reverenda Camera Apostolica con Vinocchio della Valle, Vetraro“; gebundenes Heftchen, ohne Paginierung, chronologisch geordnet.

o. S.: 26. Mai 1655 („Palazzo di Nostro Signore a Monte Cavallo“)

„Per aver lavorato e lustrato all'appartamento del Papa nel Palazzo del Monte Cavallo cioè della Cappella Secreta fino alla Galleria finestre grandi di 4 sportilli l'una sono numero 32 a 8.60 l'uno“

„E più l'impioimato di nuova un sportillo che serve alla Galleriola de vetri quadri numero 2 a 8.5 l'uno“

„E più aver lavato e lustrato alla Galleria finestre grande di 4 sportilli num. 26 a 8.60 per finestra messo alle sopradette finestre [...] metri quadri del mio numero 22 a 8.25“

„Messo legature di rame dove bisogna a numero 44 a 8 ¼ l'una“

„Messo in dette finestre pezzi di vetri dipinti all'arme di Nostr Signore“

„E più lavato e lustrato all'appartamento tra la Galleria e la Sala Regia finestre grandi di 4 sportilli l'uno numero 20 a 8.60 l'una“

Dok. ASR 3e

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 121, fasc. 1

25. Mai 1655

Rechnungen der Schreiner Antonio Chiccarì und Francesco Gualdi: „Misura e stima dei lavori di legname fatti nel Palazzo di Monte Cavallo a tutta robba loro dalli mastri Antonio Chiccarì e Francesco Gualdi falegnami, misurati e stimati dalloi sottoscritti, come Segue a partita per partita“; *gebundenes Heftchen, ohne Paginierung, chronologisch geordnet.*

o. S.: 25. Mai 1655 (Abschnitt zur Galerie)

„Per avere abasso li sportelloni delle 26 finestre nella Galleria, e rettucati tutti nell'rimbocca (?) acciaio pessimo servare bene, tanti li velari, come li sportelli, con havere messo et inchiodato numero 15 squadre a diversi sportelli di dette finestre ch'erano cattivi“

„Per avere colato abarso di finestri grandi di due pezzi di due di dette finestre sbandellati et rimbandellati per poterli servare che non imboccavano bene“

Der folgende Eintrag bezieht sich auf eine „galleriola accanto“

„Per vaere retoccatò in parte li Gelavi(?) et 1 v.(?) 4 sportelli delle quattro finestre nella galleriola accanto, e fatto una traversa da piedi ad uno di detti lontano palmi 5 con suo battente segue una traversa di dett lontana 2 ¼ con suo incerto per gli vetri“

Dok. ASR 3f

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 123, fasc. 6

6. Jul. 1656 – 15. Sept. 1656

Auszahlungsbelege der an der Galerie beteiligten Maler: „Mandati di pagamento in favore di pittori che anno lavorato alla Galleria di Monte Cavallo 1656“; die Auszahlungsbelege sind von verschiedenen Personen des päpstlichen Haushaltes (etwa dem Camerlengo) abgezeichnet, den Empfang des Geldes quittieren zumeist die Künstler selbst oder aber Boten, die auch im Quirinal arbeitende Handwerker sein können; die einzelnen Blätter sind links oben foliiert und haben rechts Seitenzahlen.

f. 157/S. 342: 28. Aug. 1656/1. Sept. 1656

recto

Antonio Barberini Vescovo di Frascati

Cardinale Antonio della Santa Romana Chiesa Camerlengo

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacerà di pagare a Giovanni Maria Mariani Pittore scudi cento ottantanove di moneta sono per saldo di un Conto di Pitture fatte nella soffitta della Galleria di Monte Cavallo conforme al detto Conto donato dalli architetti e misuri della Camera, e (...) da Monsignore Commissario Generale, che così pagati con ricevuta li saranno accettati e fatti buon a suoi Conti. Dato in Camera Apostolica questo di 28 di Agosto 1656

per scudi 189 - moneta

Et per me al Signore Baldessaro Castelli che con ricevuta saranno ben pagati questo di 1 settembre 1656. Giovanni Maria Mariani mano propria – scudi 189

Io Baldessare Castelli ho ricevuto li sudetti e scudi cento e ottantanove di Moneta come sopra questo di 1 di settembre 1656

Io Baldessare Castelli mano propria

f. 135r/S. 355: 6. Jul. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Apostolica Li piacerà di pagare a Giovanni Paolo Schor Pittore scudi Settanta moneta quali sono à buon conto della Pittura fatta e da fare nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per doverne rendere conto, in conformità della ritroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo del Palazzo Apostolico che cosi pagati con ricevuta le saranno accetti e fatti buoni: in Casa questa di 6 Luglio 1656 per scudi 70 - moneta

S. Sansone

Jo Gio Paolo Schor ho ricevuto li sopra deti scudi setanta di moneda questo di ludio 1656

Gio Paolo Schor mano propria

Nunziato Baldessare Castelli

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di settanta moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore a buon conto della Pittura fatta, et che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, come per attestazione del Cavaliere Pietro da Cortona, per doverne render conto, e le bacio le mani di Palazzo li 6. luglio 1656 per sc. 70 - moneta

f. 135/S. 378: 6. Jul. 1656/10. Jul 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario generale della Reverenda Camera Apostolica Li piacerà di pagare à Ciro Ferri Pittore scudi sessanta moneta quali sono à buon conto della Pittura che fatta e da fare nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, per doverne rendere conto, in conformità della ritroschitta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagati con ricevuta Le saranno accetti e fatto buon. Di Casa questa di 6 luglio 1656 per sc. 60 - moneta

Io Ciro Ferri ho ricevuto li sudetti scudi sessanta questo di 10 luglio 1656

Io Ciro Ferri mano propria

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare, che sia spedito mandato di sc sessanta moneta in persona di Ciro Ferri Pittore a buon conto della Pittura fatta, et che v`a facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come attestatione del Cavaliere Pietro da Cortona per doverne render conto, e le bacio le mani. Di Palazzo li 6 Luglio 1656

per sc. 60 - moneta

f. 153/S. 362: 26./28./30. Aug. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera le piacerà di pagare a Ciro Ferri Pittore scudi sessanta moneta se gli fano pagati a buon conto della Pittura da ipso fatta, e da farsi per servitio della Galleria di Monte Cavallo, in conformità dell'attestatione di Monsignore Maggiordomo di Sua Santità dovendosi ne dal medesimo render conto: Che cosi pagati con ricevuta Li farani accettati fattoi buoni Di Casa questa di 28 Agosto 1656

per sc 60 - moneta

Jo Ciro Ferri ho ricevuto li sudetti scudi sessanta questo di 30 agosto 1656

Jo Ciro Ferri mano propria

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Monsignore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di Ciro Ferri Pittore a buon conto delle Pittura fatte, et che v`a facendo nella Galleria di Monte Cavallo, d'ordine di Sua Santità, come per attestatione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacia le mani. Di Palazzo li 26. Agosto 1656

per sc. 60 - moneta

f. 153/S. 369: 26./28./30. Aug. 1656

recto

Ill. Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Apostolica. Le piacerà di pagare à Giovanni Paolo Schor Pittore scudi settanta moneta sono a buon conto della pittura fatta, e da farsi da ipso per servizio della Galleria di Monte Cavallo per ordine di Nostro Signore conforme l'antiscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Sua Santità. Chi così pagati con ricevuta. Di Casa questa di 28 Agosto 1656

Jo Giovanni Paolo Schor ho ricevuto li sopra detti scudi settanta di moneta questo di 30 Augusto anno domini 1656 mano propria

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore. Li compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi settanta moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore a conto delle Pittura fatte, et che v'è facendo nella Galleria di Monte Cavallo d'ordine di Sua Santità, come attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Di Palazzo li 26 Agosto 1656

per scudi 70 - moneta

f. 154/S. 382: 28./30. Aug. bzw. 1. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera. Le piacerà di pagare à Giovanni Francesco Grimaldi Pittore scudi sessanta moneta quali sono a buon conto della Pittura, che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo d'ordine di Nostro Signore per doverne poi rendere conforme l'adietro scritta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Sua Santità. Che con ricevuta e Di Casa questa di 28 Agosto 1656

per 60 - moneta

E per me à Signore Gasparo Moroni per altri tanti anni in contanti questa di 30 agosto 1656

Giovanni Francesco Grimaldi mano proprio

Ho ricevuto le scudi settanta moneta questa di primo settembre 1656

Gaspere Moroni mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore. Li compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a conto delle Pitture fatte, et che v`a facendo nella Galleria di Monte Cavallo d'ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bacia le mani. Di Palazzo li 26 Agosto 1656

per sc. 60 - moneta

f. 135/S. 385: 6. Jul. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario generale della Reverenda Camera Le piacerà di pagare a Giovanni Francesco Grimaldi Pittore scudi sessanta moneta quali sono à buon conto della Pittura fatta e da fare nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, in conformità della ritroschitta attestazione di Monsignore Maggiordomo di Nostro Signore che cosi pagati con ricevuta. Le saranno accetti e fatti buoni. Di Casa questa di 6 luglio 1656

per scudi 60 - moneta

Jo Giovanni Francesco Grimaldi confesso avere ricevuto gli sopra detti scudi sessanta moneta, Giovanni Francesco Grimaldi mano proprio e per me gli piacerà al Signore Gasparo Moroni li sopra detti scudi settana per altri tanti ricenti da lui. con sua ricevuta saran ben pagati

Giovanni Francesco Grimaldi mano propria

Ho ricevuto li sudetti scudi sessanti moneta questo di sopra in fede

Gaspere Moroni mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore, si compiacerà ordinare, che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di

Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a buon conto della Pittura fatta, e che v`a facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come attestazione del Cavaliere Pietro da Cortona per doverne render conto, e le bacio le mani. Di Palazzo Li 6 Luglio 1656

per scudi 60 - moneta

f. 159/S. 451: 13./19. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pitro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacer`a di pagare a Giovanni Angelo Canini scudi cinquanta di moneta sono a buon conto della Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santit`a conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore le Maggiordomo, che cosi pagati con ricevuta li saranno accettati a fatti buoni a suoi conti. Di Casa 19 di Settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Ho ricevuto li sudetti cinquanta scudi questi 19 settembre 1656

Io Giovanni Angelo Canini mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore tesoriere Generale di Nostro Signore Li compiacer`a ordinare, che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Giovanni Angelo Canini Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santit`a, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Del Palazzo li 13 settmebre 1656

per scudi 50 - moneta

f. 159/S. 454: 1./13. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacera di pagare a Francesco Mola Pittore scudi cinquanta di monete sono in conto delle pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di

Sua Santità, conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo, che così pagati con ricevuta. Di Casa 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Io Francesco Mola, ho ricevuto la sudetta moneta di scudi 50 questo di 1 settembre dico scudi cinquanta

Pier Francesco Mola mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere di Nostro Signore Li compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Francesco Mola Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Di Palazzo li 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

f. 154/S. 456: 13. Sept./16. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacerà di pagare a Fabrizio Chiari Pittore scudi cinquanta di moneta sono a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo, che così pagati con ricevuta li saranno accettati e fatti buon a suoi conti. Di Casa 13 di settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Jo Fabrizio Chirari o ricevuto scudi cinquanta moneta questo di sedici settembre 1656 mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere di Nostro Signore Li compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di fabritio Chiari Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte

Cavallo per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Di Palazzo li 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

f. 159/S. 455: 13./14. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacerà di pagare al Signore Giovanni Miele Pittore scudi cinquanta di moneta sono in conto delle Pitture che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo, conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo, che così pagati con ricevuta. Li saranno accettati e fatti buon a suoi conti. Di Casa 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Io Giovanni Miele ho riciutta scudi cinquanta moneta et in fede ho fatto la presente di mio proprio mano a di 14 settembre 1656

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario della Reverenda Camera piacerà di pagare scudi cinquanta moneta a bon conto della pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di monte cavallo al mio giovino Giovanni Battista Scaffa piemontese con la sua ricevuta saranno ben pagate di casa a di 14 di settembre 1656

Giovanni Miele mano proprio

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere di Nostro Signore Li compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Giovanni Miele Pittore a buon conto delle Pitture che v'è facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Di Palazzo Li 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Io Giovanni Battista Scaffa o riceuto le sudetti scudi cinquanta moneta questo di erano su detto

f. 159/S. 450: 13./15. Sept. 1656

recto

Illustrissimo Signore Pietro Nerli Depositario Generale della Reverenda Camera Li piacerà di pagare a Guglielmo Cortese Pittore scudi cinquanta di moneta sono a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria al Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità conforme alla retroscritta attestazione di Monsignore Maggiordomo, che così pagati con ricevuta li saranno accettati e fatti buoni a suoi Conti. Di Casa 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Io infrascritto ho ricevuto li sudetti scudi ~~40~~ questo di 15 settembre 1656 dico scudi cinquanta io guillaume cortese menne propria

verso

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere di Nostro Signore Li compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Gulielmo Cortese Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani. Di Palazzo Li 13 settembre 1656

per scudi 50 - moneta

Blatt ohne Paginierung: 4. Aug. 1656

recto

Conto di Giovanni Maria Mariani Pittore del resto della soffitta che à dipinta nella Galleria di Monte Cavallo di ordine del Signore Cavalier Bernini Architetto di Nostro Signore Papa Alessandro Settimo finita sotto Li 4 di Agosto 1656

Per Aver dipinto il resto della Galleria conforme al Nostro Signore con averli dato uno mano di Colla e stuccato con 3 mano di Gesso da oro e raschiato che e stato doi mano di Biaccha di venetia con aver Brunito tutti li rilievi e Cornicione di detta soffitta lunga palmi 148 $\frac{2}{3}$ larga palmi 30 $\frac{1}{3}$ 189.42 fa a 45.10 che a scudi 6 la una moneta - 270.60

Si è rassato da noi sotto scritti li sopra scritto conto Brutto di scudi 270.60, che (?) di
rara scudi 81.18 resta netto a Li Suo prezzo giusto in scudi cento ottantanove scudi 42
moneta questo di 6 Agosto 1656 dichiarmo - 189.42 moneta

Domenico Castelli

Marcho Antonio de Rossi

Giovanni Lorenzo Bernini Architetto appudetto conto

*Rechnungen für die Arbeiten Giovanni Maria Marianis: „Conto di Giovanni Maria Mariani,
delle Pitture, che ha fatte nel Palazzo di Monte Cavallo del 1656, di ordine del Signore
Cavaliere Bernini Architetto di Nostro Signore Papa Alessandro settimo“; anhand dieses
Dokuments lässt sich auch die Raumfolge des Quirinals ablesen.*

1r:

„Nella sala de Palafrenieri“

„Sala del Concistorio“

„Sala della bussola“

„Stanza accanto alla Cappella“

f. 1v:

„Cappella“

„Stanza dell’Audienza“

„Stanza del letto di Riposo“

f. 2r:

„Stanza detta del Zamponaro“

„Anticamera dove e il quadro del Beato Francesco de Sales“

„Stanza della busola di Noce“

f. 2v:

„Stanza apresso de Camerini secreti“

„Stanza del letto di Nostro Signore“: „Per haver fatto i soffitto siili alli sudetti longa palmi 29 largo palmi 25 come sopra importa scudi 49.50“

f. 3r:

„Stanza del Cantone degli aiutanti di Camera“

„Stanza de Scopatori secreti“

f. 3v:

„Stanza secreta accanto alla Sala“

„Stanza a volta del baldachino“

f. 4r:

„Stanza delle Congregationi“

„Galleriola“

f. 4v:

„stanza seconda“

„stanza 3a“

„stanza 4a“

„stanza quinta avanza alla sala regia“

„Sala Regia“

„Cappella Paolina“

„Cortile“

Dok. ASR 3g

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 123, fasc. 8

Rechnungen verschiedener Handwerker: „Conto per lavori minori fatti a Montecavallo, in Vaticano e a Castelgandolfo 1656“; mehrere Heftchen, zum Teil paginiert, ohne genaue Datumsangaben in der ersten Jahreshälfte 1656.

2r: ohne Datum

60 Scudi für Arbeiten im Appartement Flavio Chigis.

2v: ohne Datum

50 Scudi für Fenster in der Galerie im Appartement Flavio Chigis.

4r/v: ohne Datum.

Arbeiten an der Galerie im Appartement Flavio Chigis.

2r: ohne Datum

„Lavori da me Antonio Martignani, Imbiancatore [...] a di primo febbraio 1656 per tutto luglio dell'il sopradetto anno“, „Lavori fatti nel Palazzo di Monte Cavallo“

1r: ohne genaues Datum, im Zeitraum Feb. – Jul. 1656

„Per avere imbiancato il tramezzo da una parte di tavole nella Galleria alto sino al Solaro, dove si è tramezzato la detta Galleria.“

Dok. ASR 3h

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 124, fasc. 4

2. Jan. – 30. Apr. 1656

Rechnungen eines nicht genannten Handwerkers für Arbeiten in den pästlichen Palästen; gebundenes Heftchen, ohne Paginierung, chronologisch geordnet; die „Lavori fatti al Palazzo di Monte Cavallo, et suoi membri“ etwa im zweiten Drittel des Hefts.

auf mehreren Seiten im Zeitraum vom 2. Jan. – 30 Apr. 1656

„Nella stanza, accanto quella, dove mangia Nostro Signore a piedi.“

„La stanza accanto“: „Per avere fatto il ponte per li pitturi per dipingere la soffitta, di chiaroscuro, finta di marmo, con scompartimenti, con legni impiedi e capre larga 24 ½ fa canna 8 : 69 ¾/2(?)“

„Nella stanza, dove dorme Nostro Signore“: „Per avere fatto il ponte, cosa legni, impiedi, et capre per vervitio de Pitturi per la soffitta lontana palmi 29 ¾ larga palmi 25 ½“

„Nel corte grande“

„Per avere spicconato, ricciato et incollato sopra la fenestra della detta Galleria, et fatto il ponte per detti effetto, e prossima longa palmi 23 ½ - 3 ½“

„Tetti sopra la Sala Regia“

„Per avere fatto il colma(?) vecchio simile di nocco(?) sopra al tetto di detto Galleria, lont. palmi 45 incollato per due faccie“

auf mehreren Seiten: 27. Okt. - 9. Nov. 1656

„E più messo al tamburo che va alla Gallaria uno Cristallo da 17 del nuovo à 8.90“

„Et lavato e lustrato al sudetto tamburo numero cinque Cristalli a 8 l'uno“

Dok. ASR 3i

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 125, fasc. 8

7. Okt. 1655 – 20. Apr. 1656

Rechnung der Schreiner Antonio Chiccari und Francesco Gualdi; gebundenes Heftchen, ohne Paginierung, chronologisch geordnet: „Conto de Maestro Antonio Chiccari e Francesco Gualdi falegnami 1656“; die Arbeiten sind unter den entsprechenden Orten gelistet, tragen aber kein genaues Datum.

In einem zweiten Band dieser Handwerker in diesem Faszikel finden sich Arbeiten im Vatikan und dort speziell den Loggien Raffaels, im dritten Band Arbeiten für Mario Chigi im Palazzo an SS. Apostoli (6. Jun. 1657 – 31. Mai 1658).

Ohne genaues Datum (etwa nach 2/3 des Dokuments):

„Per havere pagato al Caretino per portare Li Banchi della Communione, da Monte Cavallo à San Pietro nella visita fatta da Nostro Signore“

Ohne Datum: „*Seguono li lavoro fatti al Palazzo di Monte Cavallo, et suoi membri*“, „*Lavori fatti nel dipingere la Galleria*“

„Per haver levato Li furti grandi di noce, di numero 14 finestre, indorati con suoi sportelli levati, sopra le Scale per potere lavorare, senza guastare le detti furti et messi tutti da parte, et contrassegnati 2.10“

„Per il tramezzo d'albuccio polito da' una parte, che tramezza detta Galleria, di tavola inquartata. incastrata à mezzo, con armatura, dietro delle falegname del mastro polito detto tramezzo, da' una parte lontano palmi 33 ½ alto palmi 26 di robba del mastro. Segue l'altro sopra fatto di tavole del luogo di robba vecchia lontano palmi 33 ½ alto palmi 16 con armatura dietro di falegname, à tutta lunghezza. robba della Casa diffala(?) per la porta lunga palmi 4 alta palmi 9 al tramezzo di robba del mastro 23.55“

„Per dui arcarecci impiedi del mastro, che fanno armatura ad alto l'uno palmi 42 fattoli bugi in terra et inzeppati messo in opera in detti bugi 7“

„Per il furto d'un pezzo d'albuccio, contraverse spallette scorniciate, della porta indetto tramezzo lontano palmi 4 alto palmi 9 con 2 falegname impiedi, che fanno battente à detta porta alta l'una palmi 13 con havercimesso Li due Cancari a punta adetto. Le falegname seno di detta casa moneta 2.40“

„Per havere fatto li bugi, et fatto parte dell'armatura detto tramezzo, che si doveva fare, più inanzi quale poi si è tirato adietro, così d'ordine del Signore Pietro da Cortona - 60“

„Per havere schiodato il Quadro grande, ch'era in testa alla detta Gallaria, schiodato in opera, rimesso, et inchiodato, nel detto tramezzo, messoci li suoi chiodi sotto, con diligenza per non sfundarlo ad un' altro quadro sotto più piccolo fattura simile al sudetto - 80“

„Per avere messo palmi 40 di regoli d'albuccio al detto tramezzo. polito nelle commissure, accio Li Pittori non posino vedere, dall'altra parte del resto della Galleria; messi da poi - 60“, *insg. 4.40 Scudi*

„Per un'impannatura di noce fatto nella Camera di Nostro Signore sopra la Ringhiera, verso il cortile, in testa alla galleriola, con quattro sportelli, due in faccia, et uno per parte, in testa, telaro di noce attorno, con suo fundo, è coperchio di noce, sua cimasa, che gira attorno per dacapo, con gola, pianuccio e per da piedi la sua basetta simile, con suo incastro a tutti li sportilli per li vetri, con avere reportate fascie di noce scorniciate, con ovolo, nel fondo, e coperchio che e quadra per di sopra larga palmi 5/12 larga detto impannatura palmi 4 1/2 alto palmi 4 3/4 grosso palmi 2 3/4 con avere reportato un'altra fascia di noce scorniciata per due faccie per l'altezza da basso il telaro dell'impannatura per maggior fortezza di detto - 10“

„Per un'altra impannatura, simile, nell'altra fenestra dall'altra fenestra dell'altra parte simile misura e fattura, in detta stanza, con cimase con e fundi simile -10“

„Per il solaro rustico di tavole di Castagno fatto sopra dove sono le gelosie sotto impannatura lontano steso palmi 120 largo palmi 5 ragione(?) del quale ne n'è in lunghezza di palmi 30, che e fatto delle tavole vecchie, che erano in detta, con 2 pezzi di falegname del mastro sotto che fanno armatura lontane palmi 12 inchiodato et incastrati in detta. con haver rinchiodato tutta la sua armatura, et alzata per dargli maggiore pendenza incastratele tavole nelli resalti delli pilastri, è refilate - 12.50“

„Per avere messo palmi 35 di repieni sotto detta soffitta sopra li piedestalli, che fanno furtezza ad solaro alto(?) palmo 2/3 di tavole, et travicelli grasi - 70“

„Per le gelosie fatte a telari di Castagni, con sportelli nelle ferte, di castagno et sue bacchette di Castagno polite simile di detto ringhiera lungo attraverso(?) palmi 118 da detta parte alti palmi 4 1/2 con il telaro sotto, e sopra di tavolone grasso, che fa armatura al cornicione, è base sotto con traverse di castagno, incartrato, nelli telaio di detta che fanno sportelli a dette gelosie - 34.52“

“Per il cornicione d'albuccio sopra dette gelosie, con giuscio, ovoletto, gioccolature, ovolo sotto, dentillo intagliato, è collarino. reportato sopra il tavolone, che fa fregio e telaro, alle gelosie lontane simile palmi 118 alte palmi 1/2 senza il collarino, con una

falagna sotto, che fa armatura, dov'è il giocciolature, squadrata et inchiodata per armatura di detto cornicione - 11.80“

„Per avere inchiodato numero 10 staffe di ferro per mantenimento(?) di detto cornicione - 54“

„Per la basetta d'albuccio scorniciata simile a piedi il telaro di dette gelosie lontane simile palmi 118 alte palmi $\frac{1}{4}$ con guscio bartore(?), zoccoletto - 3.54“

„Per il parapetto di detto do tavole di Castagno, incastrate nelli ferri di detti ringhiera lontano steso attraverso(?) palmi 118 alti palmi $4\frac{1}{2}$ con quello sotto, et regolo per dicontro scorniciato, con ovolo dentro, e fuori, e da piedi et da capo, che fa requadrante, del quale neri è lontano palmi 19 di robba vecchia, con regalo scorniciato simile di robba del mastro - 29.25“

„Per la basetta d'albuccio scorniciata simile dentro, e fuori di detto parapetto lontano stesto attraverso(?) da tutte due le bande palmi 236 alto palmi $\frac{1}{4}$ segue un tindino, con suo guscietto, reportato per di dentro ad parapetto per di fuori, con goletta, gocciolature, ovolo sotto, con sue intaccature lontano steso palmi 118 alto palmi $\frac{1}{4}$ con armatura dietro detta per ferrezza - 5.90“

„Per avere reportato l'architrave d'albuccio scorniciato sotto li detti parapetto a paro della cornice del tenertino lontano palmi 118 alto palmi $\frac{2}{3}$ scorniciato, con gela, et tuchino(?) et fascia moneta - 3.54“

„Per il regalo di Castagno, reportato, et incastrato a piedi Li telari delle gelosie per di dentro incastrato ad ogni ferro per ferrezza di detto lontano steso palmo 118 largo palmi $\frac{1}{4}$ “

„Per avere accomodato la soffitta d'albuccio sopra detto corridorello, reportatoci una tavola d'albuccio di nuovo sotto lontano palmi $11\frac{1}{2}$ largo palmi $1\frac{1}{2}$ et reportatoci Li regoli d'albuccio incontro Li ferri di dette gelosie sotto detta soffitta, scorniciati con una goletta loro stessa palmi 31 largi palmi $5\frac{1}{2}$ incartrati ad ugni ferro, con avere reportato di nuovo per $21\frac{1}{2}$ di falzetti, scorniciati da tutte due le parti, stessi ad (?) sotto detta soffitta et inchiodato - 1.60“

„Per haver rinchiodato tutte le sudette soffitte sopra dette cose falzetti e cornici, con chiodi grasi, che erano allentati, è staccati tutti et riportati di volte traverse (?) moneta - 80“

„Per una cassa rustica d'albuccio, servita per mandatura alcuni quadri à Siena. Lontano palmi 2 ½ largo palmi 6 profondo(?) palmi 2 con due traverse sotto per maggior fertezza - 2.34“

„Per haver levato d'opera Li furti grandi di numero 8 fenestre, di 2 pezzi l'uno, nelle stanze accanto le soffitti, sguinci et parapetti di detto levato li sportelli delli telari di dette fenestre et un tamburo et contrasegnati tutti quanti, e portati nella Sala opera con molto scomodo, retoccati nelli inboccati Li sportelli di dettiaccio servinobene - 1.60“

es folgen weitere Räume:

„Per havere levato nella Camera dove dormira Innocenzo X. numero 7 furti di fenestre grandi, numero 7 invetriate, numero 5 tamburi, e portati nella stanza, dove mangia Nostro Signore contrasegnati tutti, è remessi dapoi in opera, accio Li pitturi potessero dipingere, le soffitte, e sguinci delle fenestre senza rovinarli - 1.50“

„Per havere accomodato le due soffitte, nelle retroscritte Camere, fatoci palmi 21 di fusarola che mancavano con un pezzo di fodera ad un trave di palmi 5 e numero 6 dentilli reportati, che mancavano numero 10 ovoletti intagliati a dentilli, nelle fundi delli trave, con havere reportato le sue traverse alle fersure delli quadri, acciò li pitturi potessero dare la colla tutte per dove faceva il bisogno, et indiodate mentre l'indoratori inbuncinano stato presente per accomodare ciò faceva bisogno - 4.50“

„Per haver accomodato soffitta sopra la stanza dove more Papa Innocenzo Xo per poterla depingere, messoci le sue traverse nelle fersure per poterli dare la Colla, a tutte l'aperture, tanto, nelli fund, quanto nelle cornice, con havere inchiodato tutta la sudetta soffitta dove faceva bisogno et fatto un pezzo di targa all'arme, commun sconto di una chiave, et altri rappezzi, dovi erano guasti - 2.80“

„Per havere accomodato la soffitta, sopra la galleriola, dove si è depinta d'armaria fatto a molte traverse nell'aperture, rinchiodato per dove faceva il bisogno, reportatoci palmi 15 tra fusarolo e paternostro con numero 10 borchiette furnite, et rinchiodato tutte per dove faceva il bisogno“

Dok. ASR 3j

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 126, fasc. 3

20. Apr. – 30. Okt. 1656

Rechnung der Schreiner Antonio Chiccaro und Francesco Gualdi (Fortsetzung von Dok. ASR 3i); gebundenes Hefchen, ohne Pagninierung, nach Datum sortiert: „Conto de Maestri Antonio Chiccaro e Francesco Gualdi, falegnami“; die Arbeiten sind unter den entsprechenden Orten gelistet, jedoch ohne genaues Datum.

„Lavori nella Galleria“

„Per aver fatto alli Pittori 4 cassette per tenere li colori; et per servistene per sedere e stare alti per dipingere, lavorare dentro e fuori d'alto di 1 ½ larg palmo 1 oncie 4 long palm 2 oncie 7 per chiashe d'una fatta a uso de scarpellino mon. - 2.60“

„Per aver fatto per detti pittori 3 scalette di lavore d'albuccio lavorate pulite con 3 scalini l'una long. p. 3 larg. p. 1 1/2 per scalino, le sponde attraverso(?) palmi 3 largo palmi 4 l'uno tenuto per (?) stammi sopra con li piedi per stare alto nella detta Galleria“

„Per avere fatto alli Pittori del Popolo una Scala di tavola d'albuccio intestata lavorata polita con 2 scalini long palmi 3 larga palmi 3 ½ per chiasceduno scalino le sponde altri palmi 3 larg 4 servono per starvi sopra con per li piedi per stare a dipingere con commodità“

„Per havere fatto alli Pittori della Galleria 3 Cassette per tenere le scudelle delli colori, lavorate, e polite d'alto longe palmi 5 oncie 5 l'uno per ogni resto quadre alta L'una oncie 5 ½“

„Per aver accomodato li detti il Cartello per portare e lavorare, fattoci 4 havere a traverso per incatinare li Covalitti(?) inchiodate longi palmi 6 l'una, e messo ci per fortificarli che stiano forti, avio non si mova il Cartello“

„Per havere fatto alli Pittori della Galleria, un'altra Cassetta ad'uso di Scarpellino come tutto(?) fondo e coperchio lavorata e polita longa palmo 2 ¾ larga 1 ½ ala palmo 1 oncie 5“

„Per havere fatto per lo Scultore in strada (?) un pezzo di tavolone longo palmi 2 ½ lavorato al larghezza, et grossezza di oncie 5 sbarato a modo del detto scultore quale serve il modello delli Candelieri del Popolo longo palmo 2 ½ largo 2 ½ tagliato un tavolone di palmi 15 per detto servo (...)“

„Per havere fatto una tavola d'albuccio di tavolo intestate longo palmi 5 larg 4 ¼ con 4 traverse sotto, et li suoi tre spichi(?) d'albuccio altro palmi 4 l'uno e fattoli sotto un tiratore d'albuccio longo palmo 2 ¾ largo palmi 2 ¾ quadro alto; le sponde che vachi/nachi per Canale, serve per mangiare li Pittori“

Dok. ASR 3k

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 127, fasc. 8

7. Okt. 1655 – 20. Apr. 1656

Zumeist Rechnungen verschiedener Handwerker, die sich jeweils in eigenen gebundenen Heftchen oder auf losen Blättern innerhalb der busta finden, oft ohne Paginierung; zur besseren Unterscheidung wird der Name des Handwerkers und – wenn möglich – auch das genaue Datum angegeben.

1

Rechnung des Glasers Vinocchio della Valle für das Jahr 1656, eingereicht am 23. Nov. 1656:

„Conto della Reverenda Camera Apostolica fattoli 1656 mandato li 23 Nov. Vinoch della Valle Vetraro“. *Es handelt sich hierbei um eine Gesamtrechnung für den Vatikan, den Quirinal und den päpstlichen Palast in Castelgandolfo.*

„In prima per haver lavato e lustrato tutte le finestre della Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, sono no 26 finestre tutte di quattro sportelli grandi per chiascheduna a baiocchi 55 per finestra“

„Accomodate et messo alle sopradette numero 6 finestre Vetre quatre del mastro numero 23 e di 15 l'uno“

„E più di avere fatto di nuovo e messo alle finestre sopradette numero 28 scudetti con l'impresa dell'arme di Papa Alessandro dipinta con li colori tutti al fuoco a di 50 l'uno“

„E più per haver lavato e lustrato numero 20 finestre di quattro sportelli grandi per finestra delle stanze nuove tra la Galleria et la Sala Regia a baiocchi 55 per finestra“

2

Rechnung des Steinmetzen Gabriele Renzi vom 25. Feb. 1657 – End. Jul. 1657: „A di 25 febraro 1657 per tutto luglio 1658“, „Palazzo di Montecavallo“

„E più per avere alle porte della Galleria ferrato 12 spranghe incassate nel tenertino e con tre bugi per impiombare con il piombo del mastro et anco un bugio per mettere la madre nita per la porta di legni che per robba e fattura - 2.40“

3

Rechnungen der Steinmetze Gabriele und Filippo Renzi sowie Giovanni Maria Fiacchi, 11. Juli 1657

„Per havere fatto tre rosette di Alabastro Orientale comesso nella tavola della Galleria e fatto intassello di Marmo alla Cantonata di detta tavola - 1.60“

„Per havendo rimettato la detta tavola che non haveva più il lustro - 0.60“

4

Rechnungen des Schmieds Girolamo Salvi, 4. Apr. – 28. Okt. 1657: „Conto de lavori fatti per servizio di Nostro Signore Alessandro Papa Settimo nelli Palazzi Quirinale, Vaticano e Castel Gandolfo da Girolamo Salvi ferraro“

„Più haver accomodato una ferratura per la porta a capo la Galleria“

„E più fatti numero otto canchemia (...) con otto maschietti fatti a lumaca acciò ferrino da se, con dui stelle per maschietto con li suoi chiodi stimati peliti et imbruniti servono per gli quattro paraventi della Galleria“

Dok. ASR 31

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 129, fasc. 1

10. Mai 1657 – Ende Feb. 1658

Rechnungen des Schreiners Francesco Gualdi; gebundenes Heftchen, ohne Paginierung, chronologisch geordnet.

In diesem Faszikel finden sich ferner auch Einträge zu Arbeiten in der Capella Chigi in S. Maria del Popolo, der „Galleriola per andare in Sala Reggia“ im zum Garten gelegenen Flügel des Quirinals sowie für Arbeiten in der Kirche S. Marco.

o. S. 2. Jan. 1658, „Nella Galleria“

„Per havere aperta una porta di Noce in detta Galleria et haverla agiurtata accio dovessi aprire bene che non servono(?) ne apriva(?) retocato all'imboccatore e per da basso per ordine de scerpaturi segreti“

„Per havere accomodato più volte e messo per tutte le comissure et spaccature delle tavole al solario rustico sopra la soffitta della detta Gallerias messo 60 tavole di novo scozze dal buccio e 40 di cartagno, venute e della custodia generale delli Cappuccini vecchi e altro lavoro per con havere aggiustato inchiodato, che non entri vento dentro della detta Galleria per ordine di Mons. Illustr. Maggiordomo il tutto fattura et chiodi del mastra et anco 6 tavole del mastro“

28. Feb. 1657, „Galleria“

„E più per havere in detto luogo fatto alle quattro porte le bussole di noce di tutta grasezza di tavalone lavorato scorniciate tutte d'un pezzo che fanno stipiti scorniciati con braghetune(?) et altri listelli steso l'uno le dette porte palmi 17 infaccia palmi 2 1/2 di agetto once 4 1/2 et haverli messo on 4 vite per le base“

„E più per avere fatto li quattro telari che fanno paravento alle dette porte di noce simile scorniciato Larg. palmi 4 1/4 lavorato politi scorniciato maschettato che assieme tutti quattro che sono di una misura simile“

20. Jun. 1657, „Segueno li lavori fatti nella Galleria“

„E più per havere portato n n. 52 furti di finestre che stavano alle stanze sotto li portali, vicino al portune nelle stanze della Galleria quali furti sono di 2 pezzi l'uno con gran faticica il tutto per l'ordine di Mons. Illmo Maggiordomo quali furono paresi(?) con quattro facchin et lavorati“

11. Jun. 1657

„Et più havere restito et retocato tutti le sudetti di finestre havere inchiodato molti falsetti, spalette et traverse predelle con havere falto di novo palmi 60 di Collario messo in opera alle sudette finestre in più luoghi et in più pezzi agiustato al modo che ordina vanno Li Pittori il tutto posto in opera con chiodi et colla“

25. Jul. 1657

„Per havere levato tutti gli saliscendi et catenacci tanto il maschio come le femine(?), che erano rebattuti con chiodi grassi tutti et falegnate e fatta apats di scarpello quelli che stavano stretti alla guarnitione et quelli battuti et cavati con molta fatica et deligenza tutti li detti ferramenti, et chiodi consegnati in floreria(?) ordinò il furiere da parte di M. Ill. Maggd.“

28. Jul. 1657

„E più di havere mandato dui uomini (...) con il masto per ordine del sudetto Monsignore le Maggiordomo a stuccare tutte le sudette finestre et avere messo nel luogo dove erano scollate et spaccate molte et molte zeppe et scorze con colla et chiodi impiegato per detto effetto per limite tre mezze giornate tre et anco havere impiegato due atre giornate in accomo darle partita per partita a finestra per finestra et anco finirle di stuccare fatto il tutto come ordinavano li pitturi et anco per ordine del sudetto Monsig. le Illmo Maggd.“

„E più per havere inconato quattro sportelli di qualli piccoli delle finestre aggiusfate rimbandellato per ordine del sudetto Mons. Maggiordomo“

7. Jul. 1657

„Per n. 8 cipolle furnite sotto alli doi tavolini che sono che sono nella detta Gallareria[sic], ceno da piedi et l'altro in cima et haverle inchiodate con chiodi Lunghi per ordine del sud.“

12. Jul. 1657

„Et più per havere agiustato un tavolino ad un piede fatto contre telari alla francese restretto tanto per lungo per largo mezzo palmo per ogni loro restretto et avro havere fermato la giunta con due traverse sotto fatto a misura del parato serve alla seconda stanza per andare alla galeria messo Li suoi regoli sotto acciò li telari non si persino servare, il tutto per ordine del sig. Gio Battista furiere“

22. Jul. 1657

„Per havere accomodato un tavolino nell'altra stanza accanto con havere chiodato li regoli sotto, et accomodato in confurmità dell telari rimesso una centina adetti et havere abassato secondo La opera del Damasco giallo il tutto fatto per ordine del furiere“

„Per havere accomodato un altro tavolino simile all'altri, nella stanza con avere fatto di novo 2 regoli sotto al cuperchio Lon pal 4 serveno per pareggiave le tavole che sono storte con quattro regoli sotti per alzato secondo il Parato il tutto con ordino come sopra“

15. Jul. 1657

„Per havere scortato per lunghezza un scalino alla finestra dove il tamburo haverlo schiodato sotto li piedi, legato per le due bande acciò entri nel vano della finestra et rinchiodato Le suoi piedi sotto il tutto e fatto per ordine del sudetto“

„E più per una tavola di noce lavorata polita agiustato in un vano di tavolino che prima vi era un firature et agiustato che non se conosca che vi era (...); Lon. pal. 2 larg p. 2/3 inchiodato ricolato il tutto fatti per ordine del sudetto“

25. Jul. 1657

„Per avere inchiodato n 20 rampini e messo 20 naticchie alli sportelli di sopra e haverli tutti quasi fermati acciò il vento non le potesse stattere et ha quell' da basso messo li rampini il tutto con l'ordine di Mons. Il. Maggd.“

20. Jul. 1657

„Per havere finito di rimettere tutte le finestre nella detta Galleria al suo luogo dopo che li Pittori l'haverano levate et merticate e poi doppo dipinte ricercato vario/vano per vario/vano(?) et accompagnato finestra per finestra rimesso alli suoi luoghi in opera con scomodo per che non se trovana le compgane, lavoro fatto con 6 homini molte giornate per ordine di Mons. Illmo Maggd.“

2. Aug. 1657

„Per havere accomodato una sedia da poggio di veluto con haverli rincollato et inchiodato un bracciolo refermato un piede per ordine del sigre Gio Battista della floreria“

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 130, fasc. 2

16. Jun. 1657

Rechnungen für Malereien und Vergolderarbeiten von Marc Antonio Inverni und Baldassare Castelli:

„Conto de lavori, cioè di Pitture et Indorate fatte per servire della Galleria e stanze et altre nel Palazzo di Monte Cavallo di Nostro Signore“; *gebundenes Heftchen, foliert.*

1r:

„Per havere ingressato cioè quattro mane di gesso da'oro per potere imbrunire e stuccare tutte le porte delle finestre della Galleria, che ascendono al no. 26 coppie di porte di finestre, haverle raschiate, datoli la tinta con trè mano di bianca fina, e svenati et imbroniti tutti li fondi [Anmerkung links am Rand: haver' l'una palmi 13 - 6 1/2]; e fintrei(?) una cornice intorno a tutti quattro li scudi sfondi, e alli mezzi fattoci un'ovato con stelle di chiroscuro, sono le sudette porte alte palm. 13 - 6 1/2 importo per robba e fattura scudi sei l'una - 156“

„Per havere ingressato e stuccato dalla porte roverta tutte le sudette porte, cioè n.o 16 sotto all'histoire fattoci quattro requadri di chiaroscuri con sei monti, e rame di cerque e Conchiglie sotto, sopra con altri ornamenti tutti fatti di chiariscuri, e l'altre no 12 di dette posto che sono sotto all'histoire, òvero medagli più piccole, fatte pietre di chiaroscuri con variante scomiciature

1v:

e intracciature di rami ci Cerque dà capo à piedi alle sudette porte importo uno per l'altro a scudi quattro e mezzo l'uno“

„E più per havere dato di gesso, cioè mezza tineta per l'intorno alle dette porte di finestre à una fascia di larghezza di palmi 3/4 in circa di sopra al travertino, che fa staccamento all'Impannata e delle porte di fenestre import al di 50 per ciascuna“

„Per havere dato il colore di noce e di Collara tutti li 26 telari di dette finestre doppie con la Crociata in mezzo, e li suoi 5 sportelloni con suoi battenti e per la parte di Crociate in mezzo, e li suoi 4 sportelloni con suoi battenti(?) e per la parte di Coi datoci d'oglio cotto per farli resistere al Sole e all'arma per colore, robbe e fatta à gli, 6 l'una importo“

Dok. ASR 3n

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 131, fasc. 5

16. Jun. 1657

Rechnungen für die Übertragungen von Nutzgegenständen, die die Anwesenheit Alexanders VII. in den verschiedenen Apostolischen Palästen belegen.

o. S.:

Anwesenheit Alexanders an Ostern (25. März 1657) sowie an Weihnachten (25. Dez. 1657) in St. Peter; für den Ortswechsel und die damit verbundenen Transporte liegen Rechnungen vor, so z. B.: „Per l'andata, che a fatta Nostro Signore il giorno del Santissimo Natale a San Pietro“

Dok. ASR 3o

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 132, fasc. 4

29. Apr. u. 28. Mai 1658

Rechnung des Goldschmieds Antonio Moretti für eine Medaille Gaspare Morones auf Alexander VII. vom 28. Mai 1658 sowie für 4 Halsketten und 4 adornamenti mit Medaillen des Papstes am 29. April 1658.

Dok. ASR 3p

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 132, fasc. 11

15. Mai 1657

Rechnung für die Arbeiten des Schreiners Antonio Chiccari; ohne Paginierung; die Rechnung ist von Pietro da Cortona eigenhändig abgezeichnet.

o. S.: 15. Mai 1657, „Galleria Monte Cavallo“

„Per haver fatto no 12 stelle e no 4 Monti alli tavolini in detta [Galleria] diametro once 2 1/2“

„Per numero 4 Rami di Cerqua intrecciati attorno dette lontani palmi 1 alti palmi 1/4“

„Per numero 8 Monti d'once 5 e palmi 3 1/2 di ciglio“

„Per numero Alberi in detta di palmo 2/3 largi once 3 1/2 numero 8 stelle rifermato il fregio“

„Per 2 pezzi di Cimasa che fanno finimento alli doi quadri di Musaico di noce aggiunti doppo quello sono state fatte per prima di ordine del S. Cavalier Berettini Lont palmi 4 2/3 alt palmi 1“

„Per haver fatto no 96 gambe di sedia fatte a Cartello con volute con monti e stelle in faccia alt. palmi 1/2 Lon palmi 1/3“

Dok. ASR 3q

[ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 134, fasc. 5]

20. Nov. 1658

Rechnung für Guglielmo Laghilia, Miniaturmaler: „Conto de' lavori fatti nel Messale della Natività della Madonna per servitio della sagrestia di Nostro Signore da Guglielmo Laghiglia miniatore al 20 di Novembre 1658“; *ohne Paginierung.*

„In primij per haver fatto un fregio nel frontespitio dello messale di fiori al naturale di minatura granita con ritratto(?) e arme di Nosto Signore importa scudi 40“

„e più per haver fatto novante trè lettere maiuscole grandi d'oro inacinato compite e rabbescate d'oro, e di argento importa scudi 23.15“

Dok. ASR 3r

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 134, fasc. 7

Sept. 1657 u. 20. Jan. 1658

Rechnung für den Antiquar Agostino Leonardo: Ankäufe von Medaillen für Alexander VII.

Sept. 1657

Medaille auf Hieronymus Giga; auf der Rückseite eine Hand, die einen Palmzweig hält.

20. Jan 1658

Medaille des Duc du Roan, auf dem Revers: „Albero secco con ramo verde con lettere a due spes durat avora“

Medaille auf den Duca Orsini, ein „bassorilievo di metallo antico piccolo con 4 figure vulcano che fabbrica l'arme a Marte una vittoria che tiene und scudo un trofeo e due Cavalli Pascenti“

„Medaglia antica di metalla di Vitellio imperatore a di reverso due figure con lettere HONOR et VIRTUS“

„Un delfino di metallo corinto pesa libbre otto pagatigali tre la libbia“

sonie weitere Medaillen, Antiken (Skulpturenfragmente) unter anderem für den Garten des Quirinals

Münze mit Petrona auf dem Avers, auf dem Revers: „EX COLLATO AERE DE REBUS SACRIS ET PROFANIS IN EGENORUM SUSSIDUM“

Dok. ASR 3s

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 134, fasc. 11

8. Sept. 1658

Rechnung für ein (kirchliches) Fest in S. Maria del Popolo: „Conto della festa fatta in S. Maria del Popolo“; unpagiert.

„Per haver' apparato tutta la Chiesa a due altezze e il Coro scudi dodici - 12

E più per haver apparato la sacrestia, e fatto la volta scudi sei - 6

E più per haver fatto tutta la facciata della Chiesa da alto a basso scudi sei - 6

E per per nolito di 400 teli di taffetta serviti per tutta la volta della Sacrestia - sc. 12“

insg. 36 Scudi

Unter der Quittierung der Auszahlung weitere Beschreibungen der Tätigkeiten.

Dok. ASR 3t

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 134, fasc. 14

24. Mär. 1658, 13. Nov. 1658

Zahlungen an Künstler für verschiedene Aufträge; zumeist ohne Paginierung; lose Einzelblätter innerhalb des Faszikels.

10. Jul. 1658

Zahlung von 200 Scudi an Giovanni Paolo Schor „a buon conto del recamo fatto, e che va facendo servitijo della fascie, che si fanno per mandare in spagna d'ordine di Nostro Signore“

20. Sept. 1658

Zahlung von 100 Scudi an Bernardino Mei für „pitture che fa per servitio di Sua Santità“

Zahlung von 200 Scudi an Giovanni Paolo Schor „a buon conto del Ricamo fatto, e che va facendo per servitio delle fascie che si fanno per mandare in Spagna di ordini di Nostro Signore“

Dok. ASR 4

ASR, Conservatorio S. Eufemia, b. 82

3. Jul. 1656 – 4. Aug. 1657

Rechnungsbuch aus dem Nachlass Pietro da Cortonas. Laut Sparti 1997, S. 134 handelt es sich um ein Autograph Cortonas.

(Lit.: Sparti 1997, S. 134 – 136; die Transkription ist hier um einige Einträge erweitert)

f. 5r: 15. Aug. 1657

„la bottega verso macello di corbi si e affitta scudi - 30“

f. 9r: 1. Sept. 1657

„la bottega acanto alla porta verso campidoglio si affitta canne - 20“

f. 49r: 3. Jul. 1656

„Denari rimessi Bancho(?) del Sig. Pietro Nerli con un ordine di portarlo di scudi cinquenceno dicho scudi 500 e più ricevuto in contanti listesse girono dicho - sc. 50“

f. 49r: 29. Sept. 1656

„a di 29 settembre ricevuto per logi - quattro de monti Scudi 400.8 etc.“

f. 88r: 29. Aug. 1657 (das Datum findet sich auf f. 87v)

„1 denari fatti dare per la galleria di monte Cavallo per dipingere prima scudi ~~due~~ cento al sig. Gio. francesco Grimaldi scudi scudi 100

al sig Gio paulo scudi 50+

al sig Ciro Lazzaro e filippo scudi 50 200

2 sicondo al sig Gio francescho scudi 60

al sig Paulo scudi 60+

al sig ciro lazzaro filippo scudi 60

per il mancinatore 10 190

3 terzo al sig Gio francesco scudi 50

al sig Gio paulo scudi 50+

per ciro lazaro e filippo scudi 50

per il mancinatore scudi 10 160

4 quarta per il sig francesco mola scudi 50

per sig Giovani mele scudi 50

per il sig fabritio scudi 50+

per sig Angelo canino scudi 50

per Borgonione scudi 50 250

f. 88v:

5 Al sig Gio francesco 50

al sig Gio Paulo scudi 50+

al sig filippo scudi 50 150

-
- 6 Monsu guglielmo scudi 15-
 all sig ciro scudi 15-
 al sig Lazzaro scudi 15-
 al sig fabrizio scudi 25+
 al sig filippo scudi 50- 120
 adi 31 gennaio
- 7 al sig Gasparo Pusino scudi 30
 a monsu Guglielmo scudi 20
 a frabrizio Ciari scudi 20+
 a sig filippo lauoro scudi 10-
 al sig lazzaro scudi 20
 a sig Egidio Todescho 20
 e piu a Marcantonio coloraro scudi 20140
- f. 89r:
 di 28 febraio 1657
- 8 al sig Carlo Maratti scudi 50
 a Sig Gio paulo scudi 50
 a Sig ciro ferro scudi 50
 a Sig francesco Murcia scudi 50 200
 a di 11 marzo 1657
- 9 al sig francesco mola scudi 40
 al sig Gio Mele scudi 40
 al sig Gio angelo Canini scudi 40

-
- al sig fabrizio ciari scudi 30
- a monsu Gugliemo Borcignione scudi 40
- al sig lazaro scudi 30
- al sig Egidio Todescho scudi 30
- al sig filippo Lauoro scudi 15
- a Marcantonio coloraro scudi 20 300.25
- a di 9 aprile 1659
- 11 Sig Bartolomeo Colombo scudi 50
- Sig Carlo Cesi scudi 20
- Sig Gio francescho Grimaldi scudi 40
- Sig filippo lauoro scudi 20
- Sig Lazzaro Baldi scudi 20
- Monsu Guglielmo scudi 20
- Sig fabrizio Ciari scudi 20 190
- f. 89v
- a di 20 Aprile 1657
- 12 al Sig Carlo Maratti auto scudi 100
- al Sig Gio pauolo scudi 50+
- al Sig Ciro Ferro scudi 50
- al Sig Bartolomeo Colonbo scudi 50
- al Giofrancescho murcia scudi 50 300
- a di 9 Maggio 1657
- 13 al sig Gio francesco Grimdi [Grimaldi] scudi 80

-
- al sig francesco Mola scudi 60
- a Sig Gio miele scudi 60
- a Sig Angelo Canini scudi 60
- a Sig Gio Paolo scudi 60+
- a Sig filippo scudi 30
- a sig Lazaro scudi 30
- a sig Carlo Cesi scudi 10
- a sig frabrizio Chiari scudi 20
- a Mons Gugliemmo Cortese scudi 20
- a Marcantonio coloraio scudi 10 440
- a di 12 giugno 1657
- 14 al sig Ciro ferro a conto scudi 50
- a sig. Gio Pauolo scudi 50
- a Sig egitio per ornamenti scudi 40
- a Sig francesco murgia scudi 50
- a Bartolomeo Colombo scudi 50
- f. 90r
- a di 12 giugno
- al sig filippo lauro scudi 20
- al sig lazzaro baldi scudi 20
- al sig Gio francesci Grimaldi scudi 40
- a sig fabrizio chiari scudi 15
- a Coloraro Macantonio coloraro scudi 10

Lista fatta per saldo di tutta l'opera della Galleria de monte Cavallo delle pitture a fresco di detta opera a di 16 luglio 1657

al Giofrancesco Mola scudi 50

a sig gio francesco Grimolde scdi 449

al sig filippppo lauro scudi 300.5

al sig lazaro Baldi scudi 300.5

al sig Ciro ferro scudi 50

a monsu guglielmo scudi 50

a sig fabrizio Ciari scudi 65

a sig Gio Paulo scudi

a sig Gio Angelo Canino scudi 65

al sig Carlo Marati scudi 50

a sig. Gio Mele scudi 65

a sig. francesco murcia scudi 65

al sig Carlo Cesi scudi 5

Al Sig Bartolomeo Colombo scudi 50

a Marcantio Coloraro scudi 50

scudi 1614

f. 90v

di tutte le spese fatte per la galleria di Nostro Signore a Monte Cavallo di pitture e colori importano scudi cinque mila a cento venti nove dico - scudi 5129

a di 4 agosto 1657

fatto il saldo al muratore che a incollato alla sopra detta galleria scudi 212.30“

Dok. ASV 1

ASV, Fondo Palazzo Apostolico, Computisteria, b. 592

30. Aug. 1655 – 14. Okt. 1656

„Registri d’ordine mandati“ *des Tesoriere Generale des Papstes im Zeitraum von 1653 – 1656; der Band ist paginiert, das Jahr 1655 beginnt nach S. 349 mit einer neuen Zählung.*

(Lit.: Wibiral 1960: ergänzend sind hier weitere Einträge aufgelistet, die zumeist Künstler oder Kunstwerke betreffen)

S. 60: 30 Aug. 1655

„A di 30 Agosto 1655 scudi 225 moneta in persona di Monsù Claudio Gilé Pittore che scudi 200 per due quadri di pittura di paesi e scudi 25 per una cornice per uno di detti quadri per servizio di Nostro Signore - 225“

„A di scudi 24 moneta in persona del Signore Giovanni Francesco Grimaldi per numero 3 quadretti di diverse Pitture per sevizio di Nostro Signore - 24“

S. 68: 29. Okt. 1655

„A di 29 detto scudi 5 moneta a Giuseppe Passeri per pagamento di una Pianta delle Case dette del Cortile de’ Ghigi in Banchi fatta per ordine di Nostro Signore - 5“

S. 75: 4. Dez. 1655

„A di 4 dicembre scudi 25 moneta in persona di Luigi Melini Pittore à bon’ conto dei Lavori risarcimenti di pitture che v’ facendo nelle stanze, e loggie del Palazzo Vaticano - 15“

S. 81: 7. Jan. 1656

„A di 7 detto scudi 50 moneta a Giovanni Paolo Schor Pittore tedesco sono per suo rimborso di altretti spesi cioè scudi 36 moneta nil ritratto dilla Maestà alla Regina di Svetia scudi 23.5 moneta in dipingere, et indorare, et altre manifatte fatte in fare la facciata al Portone dell’Olgiata d’ordine di S. Santità – scudi 5 moneta in farò la facciata al Portone della Vigna Giulia in occasione di Ricevere detta Regina, e scudi 14.50 spesi nil fusso della sella, et altri lavori della Carozza che si sono fatti d’ordine di Nostro Signore per detta Maestà il tutto se gli fa pagare per rimborso di altretti non compili ha maniffatta dilla sua opera in disegnare dipingere di lavori - 79.20“

S. 86: 12. Jan. 1656

„e sottoli 12 detto scudi 25 moneta à Giovanni Francesco Grimaldi per un quadro rappresentante il mausolo di Augusto nil modo che stava anticamerale dipinto sopra il rame con sua cornice di ebano, a legno di sicilia fatto per servitio di Nostro Signore - 25“

S. 97: 10. Feb. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Guglielmo Lagsili per frontispitij e Signore Mainscole fatti milla messa dilla Cathedra di San Pietro il conferma il sudetto conto aggiustare da Monsignore Maestro di Casa e le bacio le mani di Palazzo li 10 Febbraio 1656“

„A di 23 febraio scudi 500 moneta in persona del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona per il prezzo di due Quadri dell'Angelo Custode, e l'altro di San Michele Archangelo fatti per servitio di Nostro Signore - 500“

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordine sia spedito mandato di scudi seicentoventi in persona di Signore Virgilio Spada per suo rimborso dilli sudetti quadri 20; quarantacinque che ha comprati e dati à Sua Santità et le bacio le mani di Palazzo 23. febb 1656“

S. 105: 12. Mrz. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore li compiacerà d'ordine che sia spedito moneta scudi 200 per persona di Giovanni Paolo Schor per prezzo dell' dissgeni contenuti nel presente conto, e per recognitione dell'assistenza e soprintendenza di medesimi lavori fatti in presenza(?) per servere delle cose donate alla Maestà della Regina di Svetia così aggiustato lavor del [...] Palazzo 12 Mar. 1656 - 200“

S. 106: 27. Mrz. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mto di 300 moneta impersona di G. M. Mariani pittore a buon conto delle pitture che va facendo nelle soffiti del Palazzo di Monte Cavallo e le baccio le mani Di Pal. Li 27 Marzo 1656 - 300“

S. 111: 11. Apr. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacera ordine che sia spedito trecento moneta in persona di Giovanni Maria Mariani pittore, a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo nelle soffitte del Palazzo di Monte Cavallo per doverne render conto e le bacio le mani di Palazzo li 11 Aprile 1656“

S. 112: 11. Apr. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacera ordine che sia spedito moneta chi se centoventicinque moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore per la pitture della Porta dell'Olgiate in occasione delle venuta della Maestà della Regina di Svetia“

„Per arme, cortille, e medaglie dipinte alla Porta della Vigna Gulia per il Ritratto della Maestà della Regina di Svetia alto palmi 10 largo palmi 7 consignato in floreria per un disegno dell'intaglio per il stabillo indorato dilla Regina per un vaso con figurine per la sedia di Nostro Signore sei disegni di sestì di Santi(?) e pittini(?) 11 April 1656“

S. 115: 28. Apr. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacera di ordinare che sia spedito scudi sessanta moneta in persona di Cornelio Blomarta Intagliatore sono per il prossimo(?) di rame intagliato con l'effigie di Suor Colomba di (?) già monica nel Monast[erio] di San Girolamo di Siena fatto per ordine del Nostro Signore e le bagio le mani di Palazzo Li 28 April 1656“

S. 126: 3. Jun. 1656

„Detti si compiacera ordine che sia spedito mandato di scudi duecento venti moneta in persone di Giovanni Paolo Schor Pittore che scudi 100 per colori basso rilievo fatta nella stanza a Monte Cavallo dove dorme Sua Santità scudi 60 per colori spesa a fattura d'un frontespizio di sorta et arma colorita di Color di Marmo a Castel Gandolfo e scudi 60 fatta di trenta cartille d'imprese miniaturi con oro in secondo della lista della famiglia di Nostro Signore e le bagio le mani di Pal li 3 Giugno 1656 - 220“

S. 127: 7. Jun. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà d'ordine che sia spedita mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore a buon conto della Pittura fatta e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e doverne render conto e le bacio le mani di Palazzo li 7 Giugno 1656 - 50“

„Detto Signore compiacerà d'ordine, che sia spedito mandato di scudi cento moneta in persona di Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a buonconto della Pittura fatta, et che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come per attestazione del Signore Cavaliere Pietro da Cortona e doverne render conto et le bagio le mani. Di Palazzo li 7 Giugno 1656 - 100“

„Detto Signore si compiacerà d'ordine, che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Ciro Ferri Pittore, a buonconto della Pittura fatta e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, doverni render conto e le bagio le mani di Palazzo li 7 Giugno 1656 - 50“

S. 128: 6. Jun. 1656

„Detto Signore si compiacerà di ordine che sia spedito mandato di scudi trenta moneta e baiocchi 40 in persona di Ercole Ferrata scultore per resto e final pagamento di scudi 80.40 simile che importa la spesa e fattura delli dui Vasi da sedia che serve per Sua Santità quando da Audienza nell'Anticamera come nel retroscritto conto, et attestazione del Cavaliere Borromini Architetto del Palazzo che scudi 50 a compimento gli furono pagato con mandato spedizione deli 16 novembre 1655 e le bagio le mani di Palazzo li 6 giugno 1656 - sc. 30.40“

S. 135: 2. Jul. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà di ordine che sia spedito mandato di scudi ventisei moneta in persona di Riga Giarde [*auf dem Rand hingegen* „Giaide“ *geschrieben*] scoltore per restauratura fatta ad una statua che rappresenta l'abbondanza situata nel Giardino di Monte Cavallo con savergli fatto la testa, le braccia e mani, li piedi, et altri pezzetti come per attestazione del Cavaliere Bernini Architetto e le bagio le mani di Palazzo li 2 Luglio 1656 - 26“

S. 136: 6. Jul. 1656

„Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di *Ciro Ferri Pittore* et a buonconto della Pittura fatta e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come per attestatione del Cavaliere *Pietro Berettini* da Cortona per doverne render conto, e le bagio le mani Di Palazzo li 6 luglio 1656 - 60“

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di *Giovanni Francesco Pittore* a buonconto della Pittura fatta e che va facenndo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come per attestatione del Cavaliere *Pietro* da Cortona per doverne render conto, e le bagio le mani Di Palazzo Li 6 luglio 1656 - 60“

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi settanta moneta in persona di *Giovanni Paolo Schor Pittore* a buon conto della Pittura fatta e che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo come per attestatione del Cavaliere *Pietro Berettini* da Cortona per doverne render conto e le bagio le mani del Palazzo li 6 luglio 1656 - 70“

S. 143: 24. Jul. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi cinque moneta in persona di *Giovanni Benedetto Larchari* per produzione(?) di un piede stallo di marmo scorniciata attorno con una cochiglia in mezzo condotta nel Giardino di Monte Cavallo per metterla sotta ad una statua di Donna d'ordine del Signore Cavalier *Bernini* come attestatione di Li sudetto *Leonardo Agostini* Antiquario e le bagio le mani di Palazzo li 24 luglio 1656 - 5“

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquecento cinquantasei baiocchi 5 moneta per resto del presente di scudi 1156.5 in persona di *Giovanni Maria Mariani* Pittore per diverse pitture, et altri lavori fatti nel palazzo di Monte Cavallo il presente ano 1656 stimati dalli Architetto e Misuratore di Palazzo e de scudi 600 a compimento gli sono stati pagati con Nostro speditione che scudi 300 delli 27 marzo, e scudi 300 delli 11 Aprile proveniente e le bagio le mani Di Palazzo li 24 Luglio 1656 - 556.5“

„Detto Signore scudi cento baiocchi 30 moneta in persona di Monsignore Antonio Chiccarì Intagliatore per produzione e fattura, cioè per intagliata di (?) 48 gambe di sedie, numero 58 cornice diverse da quadro d'albuccio e per un calamaro di Noce in tutta fatto per servito di Nostro Signore come nel presente conto saldato dall'Architetto, e misuratori di Palazzo e Le bagio le mani Di Palazzo 28 Luglio 1656 - 100.30“

S. 148: 8. Aug. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi sei moneta in persona di Monsignore Landucci sagrista di Sua Santità per suo rimborso d'altretanti spesi per rifare la pittura in una tavola del suo altare a San Pietro come per la sudetto ritroscriptione e le bagio le mani di Palazzo li 8 Agosto 1656 - 6“

S. 149: 26. Aug. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi settanta moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore a conto delle Pitture fatte e che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo d'ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bacio le mani di Palazzo le 26 Agosto 1656 - 70“

„Detto Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di Ciro Ferri Pittore a buonconto delle Pitture fatte e che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bacio le mani di Palazzo li 26 Agosto 1656 - 60“

„Detto Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi sessanta moneta in persona di Giovanni Francesco Grimaldi Pittore a conto delle Pitture fatte e che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bacio le mani di Palazzo li 26 Agosto 1656 - 60“

S. 153: 13. Sept. 1656

„Detto Signore si compiacerà ordinare che sia spedito di scudi cinquanta moneta in persona di fabrizio chiari Pittore a buonconto delle Pitture che va facendo nella

Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bagio le Mani Di Palazzo li 13 Settembre 1656 - 50“

„Detto Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di francesco mola Pittore a buonconto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e le bacio le mani Di Palazzo Li 13 settembre 1656 - 50“

S. 154: 13. Sept. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Giovanni Miele Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona, e Le bagio le mani di Palazzo li 13 settembre 1656 - 50“

„Detto Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato die scudi cinquanta moneta in persona di Giovan Angelo Canini Pittore a buonconto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bagio le mani. Di palazzo li 13 settembre 1656 - 50“

„Detto Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Guglielmo Cortese Pittore a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bagio le mani Di Palazzo Li 13 Settembre 1656 - 50“

S. 158: 7. Okt. 1656

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà di ordine che sia spedito mandato scudi cinquanta moneta in persona di Antonio Raggi Scultore a buonconto di lavori di stuccho che va facendo sotto l'arco fatto di nuovo nella sala Ducale al Palazzo di San Pietro, e renderne conto, e le bagio le mani Di Palazzo li 7 ottobre 1656 - 50“

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore tesoriere generale di Nostro Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato si scudi cinquanta moneta in persona di francesco Grimaldi pittore a buonconto delle Pitture fatta e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestatione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e Le bagio le mani di Palazzo Li 9 Ottobre 1656 - 50“

„Detto Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore a buonconto delle Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestatione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bagio le Mani di Palazzo li 9 ottobre 1656 - 50“

Detto Signore si compiacerà ordine che sia spedito mandato di scudi cinquanta moneta in persona di filippo Lauoro pittore a buonconto delle Pitture fatte e da farsi nella Galleria di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestatione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e le bagio le mani Di Palazzo li 9 ottobre 1656 - 50“

S. 159: 14. Okt. 1656

„Detto Signore si compiacerà di ordinare che sia spedito mandato di scudi Duicento moneta in persona dalli maestri gabrielle Renzi, filippo renzi e Giovanni Maria Flacchi capo maestri scarpellini compagni a buonconto di dui arme di marmo che vanno sopra l'Archo fatto dinovo alla Sala Ducale a San Pietro et altri lavori che di fanno per servitio delli Palazzi Ponteficij e renderne conto e le bacio le mani di Palazzo li 14 ottobre 1656 - 200“

Dok. ASV 2

ASV, Fondo Palazzo Apostolico, Computisteria, b. 593

ab Okt. 1656

Das Rechnungsbuch der Apostolischen Kammer ist aufgrund der durch starken Tintenfraß entstandenen Beschädigungen nicht mehr konsultierbar. Daher sind die Einträge aus Wibiral 1960 übernommen. Hier sind diese allerdings nicht in alphabetischer Reihenfolge der Künstler, sondern, wie im vorangehenden Dokument, nach Seitenzahlen gelistet.

S. 11: 11. Dez. 1656

25 Scudi an Fabrizio Chiari.

S. 13: 11. Dez. 1656

15 Scudi an Ciro Ferri.

S. 14: 11. Dez. 1656

15 Scudi an Guglielmo Cortese.

50 Scudi an Filippo Lauri.

S. 27: 1. Feb. 1657

20 Scudi an Fabrizio Chiari.

20 Scudi „[...] in persona di Gasparo Duche [Dughet] Pittore a buon conto delle pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

10 Scudi an Filippo Lauri.

20 Scudi „[...] in persona d'Egidio [...] Tedesco [Schor] Pittore a buon conto delle pitture che va facendo nella Galleria di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Signore Cavaliere Berettini da Cortona [...].“

S. 28: 1. Feb. 1657

20 Scudi an Lazzaro Baldi.

20 Scudi an Guglielmo Cortese.

S. 34: 6. Mrz. 1657

50 Scudi an Giovanni Paolo Schor.

S. 35: 6. Mrz. 1657

50 Scudi an Ciro Ferri.

50 Scudi „[...] in persona di Carlo Maratti Pittore a buon conto delle Pitture, che va facendo nella Galaria del Palazzo di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

50 Scudi „[...] in persona di Francesco Maria Borga [Murgia] Pittore a buonconto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo di ordine di Sua Santità come per attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...]“

S. 37: 16. Mrz. 1657

40 Scudi an Jan Miel.

40 Scudi an Pier Francesco Mola.

S. 38: 16. Mrz. 1657

30 Scudi an Lorenzo (sic!) Baldi.

40 Scudi an Giovanni Angelo Canini.

40 Scudi an Guglielmo Cortese.

40 Scudi an Giovanni Francesco Grimaldi.

30 Scudi „[...] a Egidio Schor [...]“

S. 39: 16. Mrz. 1657

15 Scudi an Filippo Lauri.

S. 43: 10. Apr. 1657

20 Scudi an Guglielmo Cortese.

20 Scudi an Filippo Lauri.

S. 44: 10. Apr. 1657

20 Scudi an Lazzaro Baldi.

30 Scudi „[...] a Fabritio Ciari [...]“

20 Scudi „[...] in persona di Carlo Cesi Pittore a buon conto delle Pitture fatte e che va facendo nella Galleria di Palazzo di Monte Cavallo come per attestazione del Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...]“

50 Scudi „[...] in persona di Fabritio Chiari Pittore à buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo, per ordine di Sua Santità, come per attestazione del Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...]“

40 Scudi an Giovanni Francesco Grimaldi.

S. 49: 20. Apr. 1657

50 Scudi an Bartolomeo Colombo.

S. 50: 20. Apr. 1657

50 Scudi an Ciro Ferri.

100 Scudi an Carlo Maratta.

50 Scudi „[...] a Francesco Murgia [...].“

50 Scudi an Giovanni Paolo Schor.

S. 54: 9. Mai 1657

30 Scudi an Lazzaro Baldi.

30 Scudi an Filippo Lauri „[...] a buonconto delle Pitture e suoi Modelli [...].“

90 Scudi an Giovanni Paolo Schor „[...] a buon conto delle Pitture e suoi Modelli [...].“

S. 55: 9. Mai 1657

10 Scudi an Carlo Cesi „[...] a buonconto delle Pitture e suoi Modelli [...].“

20 Scudi „[...] a Fabritio Ciari [...] a buon conto delle Pitture, e suoi Modelli [...].“

80 Scudi an Giovanni Francesco Grimaldi „[...] a buonconto delle Pitture e suoi Modelli [...].“

60 Scudi an Jan Miel „[...] a buonconto delle Pitture e suoi Modelli [...].“

S. 56: 9. Mai 1657

60 Scudi „a Giovanni Angelo Canino [...] a buonconto delle Pitture, e suoi Modelli [...].“

20 Scudi an Guglielmo Cortese „[...] a buonconto delle Pitture, e suoi modelli [...].“

60 Scudi an Pier Francesco Mola „[...] a buonconto delle Pitture, e suoi Modelli [...].“

S. 64: 12. Jun. 1657

20 Scudi an Lazzaro Baldi.

50 Scudi an Ciro Ferri „[...] a buon conto delle Pitture, e suoi Modelli [...]“

S. 65: 12. Jun. 1657

15 Scudi „[...] a Fabritio Chiari [...]“

50 Scudi an Bartolomeo Colombo „[...] a buon conto delle Pitture e suoi Modelli [...]“

40 Scudi an Giovanni Francesco Grimaldi.

20 Scudi an Filippo Lauri.

S. 66: 12. Jun. 1657

50 Scudi „[...] a Francesco Murcia [...] a buon conto delle Pitture e suoi Modelli [...]“

S. 86: 24. Jul. 1657

305 Scudi „[...] in persona di Filippo Lauro Pittore, quali seli fanno pagare per resto, saldo e intero pagamento delle sudette Pitture fatte nella Galleria di Monte Cavallo importanti scudi cinquecento moneta che li scudi centonovantacinque mancanti li sono stati pagati per nostri ordini spediti in sette volte come per la sudetta attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona [...]“

S. 87: 27. Jul. 1657

50 Scudi „[...] in persona di Carlo Maratti Pittore, quali seli fanno pagare per resto, saldo di scudi 200 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri dui ordini spediti da Noi dalli 6 Marzo à tutto li 20 Aprile passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona [...]“

S. 88: 27. Jul. 1657

65 Scudi „[...] in persona di Giovanni Angelo Canino Pittore, quali se li fanno pagare per resto e Saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri tre ordini spediti da Noi dalli 13 settembre 1656 à tutto li 9 Marzo passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona [...]“

5 Scudi „[...] in persona di Carlo Cesi Pittore per quali se li fanno pagare per resto, e Saldo di scudi 35 moneta che tanto importa il presente conto delle sudette Pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 30 moneta mancanti li sono stati pagati a buonconto in altri dui ordini spediti da Noi dalli 10 Aprile a tutto li 9 Maggio passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona.“

65 Scudi „[...] in persona di Fabritio Chiari Pittore quale se li fanno pagare per resto e Saldo di scudi 245 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette Pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 180 moneta mancanti li sono stati pagati a buonconto in altri sette ordini spediti da Noi dalli 13 Settembre 1656 à tutto li 12 Giugno passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

65 Scudi „[...] in persona di Giovanni Mele Pittore, quali seli fanno pagare per resto e Saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri tre ordini spediti da Noi dalli 13 Settembre à tutto li 9 Maggio passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

S. 89: 27. Jul. 1657

50 Scudi „[...] in persona di Bartolomeo Colombo Pittore, quali seli fanno pagare per resto e Saldo di scudi 200 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri tre ordini spediti da Noi dalli 10 Aprile à tutto li 12 Giugno passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

50 Scudi „[...] in persona di Ciro Ferri Pittore, quali seli fanno pagare per resto e Saldo di scudi 385 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 335 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri sette ordini spediti da Noi dalli 7 Giugno 1656 à tutto li 12 Giugno passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berrettini da Cortona [...].“

65 Scudi „[...] in persona di Francesco Morgia Pittore quali seli fanno pagare per resto e Saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri tre ordini spediti da Noi dalli 6 Marzo à tutto li 12 Giugno passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro da Cortona [...]“

S. 90: 27. Jul. 1657

50 Scudi „[...] in persona di Guglielmo Cortese Pittore, quali se li fanno pagare per resto e Saldo di scudi 215 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 165 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri sei ordini spediti da Noi dalli 13 Settembre 1656 à tutto li 10 Aprile passato 1657 come appare per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona [...]“

50 Scudi „[...] in persona di Francesco Mola Pittore, quali se li fanno pagare per resto e Saldo et intiero pagamento delle sudette Pitture importanti scudi 200 moneta e li scudi 150 moneta mancanti li sono stati pagati in tre volte con Nostri Ordini, come per la sudetta attestatione del Signore Cavaliere Pietro da Cortona [...]“

S. 91: 27. Jul. 1657

„Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà di ordine che sia spedito moneta di scudi trecentocinque moneta in persona di Lazzaro Baldi Pittore quali se li fanno pagare per resto e saldo di scudi 440 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette Pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo Compredendo scudi 10 dati al Macinatore che li scudi 135 Moneta Mancanti li sono stati pagati a buonconto in altri sei ordini spediti da Noi dalli 11 Dicembre 1656 a tutto il 12 Giugno prossimo 1657 come appare per la sudetta attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona e li bacio le Mani. Di Palazzi li 27 luglio 1657.“

439 Scudi „[...] in persona di Giovanni Francesco Grimaldi Pittore, quali se li fanno pagare per resto e Saldo di scudi 909 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo che li scudi 470 moneta mancanti li sono stati pagati à buonconto in altri otto ordini spediti da Noi

dalli 7 di Giugno per la sudetta attestazione del Signore Cavaliere Pietro Berettini da Cortona [...].“

S. 97: 11. Aug. 1657

500 Scudi „[...] in persona di Giovanni Paolo Schor Pittore quali li si fanno pagare per resto e saldo di scudi 1040 moneta che tanto importa il presente Conto delle sudette Pitture fatte da lui nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo Comprendoci scudi 10 dati al Macinatore che li scudi 540 moneta mancanti li sono stati pagati a buonconto in altri dieci ordini spediti da Noi dalli 7 Giugno 1656 a tutto il 16 marzo prossimo passaro come appare per la restroscritta attestazione del Signore Cavaliere Pietro da Cortona [...].“

S. 154: 13. Sep. 1657

50 Scudi „[...] in persona di Giovanni Angelo Carini [Canini] Pittore à buon conto delle pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ordine di Sua Santità come per attestazione del Cavaliere Pietro Berettini da Cortona.“

Dok. ASV 3

ASV, Fondo Palazzo Apostolico, Computisteria, b. 631

1657

Conti der Depositeria generale Alexanders VII; gebundenes Heft; die Pagninierung ändert sich mehrfach.

o. S.: o. D. 1657

Auflistung der „Salei della Famiglia di Nostro Signore Papa Alessandro VII“ des Jahres 1657 mit sich monatlich wiederholenden Zahlungen an Mario Chigi (87.60 Scudi), Flavio Chigi (200 Scudi), Agostino Chigi (60 Scudi) und andere Mitgliedern des päpstlichen Haushaltes.

S. 590: 23. Mrz. 1657

Zahlung von 90 Scudi an Giovanni Battista Psigliotti für die Reinigung der Fresken in der Sala Regia im Vatikan.

Dok. ASV 4

ASV, Fondo Palazzo Apostolico, Computisteria, b. 821

20. Okt. 1657 – 31. Mai 1658

„Registro dei Mandati“; *gebundenes Heft, paginiert, Einträge in chronologischer Folge.*

S. 105: 20. Okt. 1657

Zahlung an die Maurer Giovanni Maria Pelle und Filippo Cefalasi für Arbeiten in der Fabbrica des Quirinals.

S. 111: 9. Jan. 1658

53.15 Scudi an Lukas Holstenius als „Custode della Libreria.“

S. 142: 5. Apr. 1658

500 Scudi an Pelle und Cefalasi für die Fabbrica des Quirinals.

S. 156: 31. Mai 1658

800 Scudi an Pelle und Cefalasi für die Fabbrica des Quirinals.

 Dok. BAV 1

BAV, Archivio Chigi, ms. 9091

1626 – 1667

Zusammenstellung von Informationen über das Leben Alexanders VII.; autobiographische Notizen Fabio Chigis für die Vita Pietro Sforza Pallavicinos, enthält (laut Umschlag) „Atti di Famiglia – 1667“, „Scritte varie che servirono per la compilazione della Vita di Alessandro VII.“ und „Lire: Appunti autobiografici al Cardinale Sforza Pallavicino attestazione autobiografici ad alcuni parti della Vita scritta da detto cardinale / Appunta di detto cardinale di notizie dategli e vece del papa“.

f. 1r:

Beginn der Aufzeichnungen aus dem Leben Fabio Chigis mit der Taufe, kurze Beschreibung der Jugend und Ausbildung.

Es folgt eine kurze Abhandlung seiner Zeit als Legat in Malta und Nuntius in Köln.

f. 2v:

Beginn des Pontifikats.

f. 4r:

Kurze charakterliche Selbstbeschreibung Chigis, in der er sein Interesse für Kunst deutlich macht:

„Midilettò di pitture, di sculture, di medaglie, antiche e moderne, di antichij particolarmente [...].“

f. 14r:

Es folgt eine Liste mit den verschiedenen Etappen in Fabio Chigis Leben:

„Fabio Chigi entro in Roma a 10 Xbro 1626

in Paelarmo di Gennaro 1629

sonò da Ferrara a Roma, pa paura moltoa 1/1634

Escito in Malta di 8bre 1634 fatto Vescovo di Nardo

fu consecrato vescovo 1 Luglio 1635

torno a Roma 18 maggior 1639

si parti gia per Colonia Giugno 1639

arrivi a Colonia di Agosto

1640 di 7bre si parti il Cardinale Sinetti, e rimasse mi Munstrà nelli

1641 8bre si parti mi Munstrà nelli, venne la Regina di Franciae

1643 fu fatto Cardinale tra Roma di luglio“

f. 14v:

„Si parti di Munster e andò an Aquisgrano di Xbre 1649

venne a Roma 8bre, e 9bre del 1651“

f. 16r:

Beschreibung Flavio Chigis Sen., Vaters des Papstes.

f. 18r:

Aufzeichnung über die philosophischen Studien Chigis.

f. 28r:

Kurz zusammenfassung des Lebens Fabio Chigis in lateinischer Sprache.

Dok. BAV 2

BAV, Chigiana, ms. a.I.17

1620er Jahre

Zusammenstellung verschiedener wissenschaftlicher Texte, kosmographischer Schriften und eines Traktats über die Zeit, gefolgt von Ausführungen zur Mathematik und Geometrie. Daran sich anschließend eine eigenhändige Abschrift einer Auswahl von Abschnitten aus Vitruvs Zehn Büchern über die Architektur, versehen mit eigenhändigen Zeichnungen Alexanders VII.; gebundenes Buch, die Seiten nachträglich mit einem Stempel paginiert.

(Lit.: Morello 2008, S. 99; Marino 2014)

Dok. BAV 3

BAV, Chigiana, ms. a.I.18

1652 – 1654

Taccuino mit astrologischen Schriften; der Aufschrift zufolge handelt es sich um Aufzeichnungen Fabio Chigis aus den Jahren 1652 – 1654.

Dok. BAV 4

BAV, Chigiana, H.II.40

7. Apr. 1655 – 6. Apr. 1656

Conti der Depositeria generale und des Tesoriere segreto vom 7. April 1655 bis 6. April 1656: „Entrata e uscita di tutti i Conti venuti dal Depositario generale e Tesoriere segreto alla Santità di Nostro Signore Papa Alessandro VII felicemente Regnante nel primo Anno del Suo Pontificato cioè delli 7. Aprile 1655 al li 6 Aprile 1656“; gebundenes Heft, die Pagninierung ändert sich mehrfach; die Reihenfolge der Transkriptionen entspricht dem Erscheinen der Einträge im Dokument; eingebunden sind ferner Einträge bis ins Jahr 1657.

S. 128v: o. D. „Spese per il Palazzo“

für „Pitture - 429.20“

S. 159r: o. D. „Spese straordin[ari]e“

„Per prezzo di quattro Colonne d'Oro fatte per donare anchi ben serviva scudi seicento settantadue e d 60 - 672.60“

S. 195: „Notai delli Denari stati pagati di straordinario dal Depositario generale in un'anno dalli 7. Aprile 1555 per tutto li 6 Aprile 1656“

„Per pitture, statue et indorature - 2587.62“

S. 222: *Gesamtabrechnung der Camera Apostolica der Jahre 1655 und 1656*

„Per le spese straordinarie del Palazzo Apostolico che si pagano oltre li scudi Novantamila annui già assegnati fu presuposto dal principio bastare scudi Quindicimila moneta l'anno, ma perchè si sono state provvedere nei primi Anni del Pontificato, Le fabbriche della nova Galleria, e della famiglia fatte al Quirinale [...] - 761169 scudi“

S. 349: „Ristretto delle Spese fatte in haver fatto diversi Resarcimenti nelli Palazzi Pontefici di San Pietro, Monte Cavallo et in altri luoghi da Maggio 1655 fino a questo giorno 27 Ottobre 1661“

„Pitture fatte nelli sudetti Palazzi - 2565.35“

„Altre Pitture fatte nella Galleria di Monte Cavallo - 5205“

„Et più darò al muratore per haver lavorato nella sudetta Galleria - 212.30“

„Per li modelli fatti delli Palazzi Pontefici - 639.51“

S. 351: „Ristretto della Spesa Fatta per la nuova fabrica che si è fatta nel Palazzo Pontificio di Monte Cavallo dalli in Luglio 1655 sino al giorno [...] 27 ottobre 1657

Al muratore	22738.43
-------------	----------

Scarpellino	4624.88
-------------	---------

Ferraro	3009.27
---------	---------

Falegname	3614.60
-----------	---------

	33987.19
--	----------

S. 359: „Nota de denari“ für Arbeiten in Santa Maria del Popolo

„E più a Raffaele Vanni Pittore scudi 300 moneta per haver fatto diverse Pitture nella sudetta Chiesa come appare per ordine spedito dall'Eminentissimo Cardinale Bandinelli - 300“

S. 361: „Opere pie fatte dalla Santità Nostro Signore Papa Alessandro VII“ 16. Apr. 1655 - 18. Okt. 1661

„Per Restaurazione e Abbellimento della Chiesa e Porta del Popolo di Roma scudi trent'otto mila settecento sessantaquattro e d 70 moneta“

„Per la fabrica della Chiesa della Pace scudi Cinquant'un mila cinquecento ottantatre e d 13 - 51583.13“

„Per la fabbrica di S. Maria in Campitelli destinati scudi Quindicimila moneta - 15000“

„Per la fabrica di S. Giovanni Laterano scudi Dicinovemila quattrocento quaranta quattro e d 25 moneta - 19444.25“

„Per resarcire la Chiesa di S. Adriano scudi Cinquecento quarant'uno“

„Per botare Cappelle alla Madonne del Popolo e suppellettili sacri, e statua di Abacuc, Per fabrica di una Cappella nella Cattedrale di Siena. E per fare un capitale di scudi dugento anni per le Monache di Farnese in tutto scudi quarantamila novecento cinquantatre e d 35 moneta - 40953.35“

S. 371: 17. Feb. – 22. Okt. 1658: „Spese fatta della Chiesa della Madonna Santissima della Pace“

„Pittori - 360“

„A Carlo Maratta a Conti di un quadro che fa - 100“

„A Giovanni Maria Maraldi [Morandi] a Conto di un quadro - 100“

S. 348:

Zahlungen für Santa Maria del Popolo ab 1655, insbesondere für Bildbauer.

S. 386: 23. Jun. 1657 / 26. Jun. 1657

„30 moneta pagati al Signore Mariani Pittore disse a conto delli chiari o scuri che fa nella Cappella di detta Chiesa.“

„A di 26 di detto 1000 moneta pagati al Signore Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini disse per recognitione dela Statua di Daniele porta alla Cappella di Sua Santità et alto - 1000“

S. 386: 17. Jul. 1657

„30 moneta pagati al Signore Giovanni Maria Mariani Pittore disse a conto delle Pitture che fa nelle Cappelle di sudetta Chiesa - 30“

S. 386r: 24. Aug.

„200 moneta pagati a Signore Cavaliere Rafaele Vanni Pittore disse a conto delle pitture che fa nella Cuppola e quattro angoli di detta Chiesa -200“

„25 moneta pagati a Pietro Vesporri disse per resto di un modello et altro fatto per la lampada della Cappella di Sua Santità nella detta Chiesa - 25“

Dok. BAV 5

BAV, Chigiana, ms. I.I.11

1623 – 1644, msl. 1620er Jahre

Autographes Taccuino Fabio Chigis, das durch ein Lobgedicht auf Urban VIII. in dessen Pontifikat zu datieren ist; enthält verschiedene Schriften Fabio Chigis, die Kunst und Kunstwerke betreffen; paginiert, später foliiert.

S. 38:

Ode auf Urban VIII.: „In Barbernias Apes“

S. 206ff.:

„Pitture, Sculture e Architetture di Siena“; Auflistung von Kunstwerken in verschiedenen Kirchen und Palästen Sienas.

S. 231ff.:

Verzeichnis von „Pittori e scultori in Ferrara“ und „Pittori, scultori et architetti Ferraresi“; jeweils mit kurzen Ausführungen zu folgenden Künstlern:

Galano Pittore Ferrarese

Cosimo Turra

Lorenzo Costa

Hercole Grandi

Alfonso Lombardo

Leonardo Bressa

Lodovico Mazzolini

Giovanni Bellin Sen. (Venetiano)

Giovanni Antonio Eriego

Pietro Benvenuti, Zio dell'Ortolano

Giovanni Strado

Francescho Lurchi

Giovanni Battista Benvenuti detto L'Ortolano

Benvenuto Tisio detto il Garofalo

Girolamo da Carpi

Sebastiano Filippi detto Bastianino

Ippolito Scarsella

Carlo Ruonone

Gioseffo Rortaroli

Francesco Bolognese detto il Francia

Benedetto Codi

Domenico Boneti

Girolamo Facini

Girolamo Grassa Leoni

Domenico Mora

Antonio Alberti

Giovanni Battista Morgagnino detto il Farina

Pietro Lombardi

Ippolito Casoli

Girolamo scultore, scolare di Andrea Contucci

Bertolino Horiari(?), architetto

Galano architetto famoso

Lo scarsellino vecchio, architetto

f. 236r: „Artefici forestieri et loro opere in Ferrara“; *eine Übersicht bedeutender Künstler und ihrer in Ferrara vorhandenen Werke:*

„Tomasso Laureti Palermo detto il Siciliano visse circa gli altri, e fece in San Francesco per andare in Sagrestia il San Girolamo, e in San Giorgio la tavola del Refettorio“

„Titiano fece negli Angeli la Santa Casa da Siena col ritratto del Alessandro Farofini e la Madonna col Bambino in San Pauol di Quadica (?) Interno(?) Monastero de' servi l'Angel et l'uona il carta(?) a sinistra del pulpito (?) e la copia“

„Federigo Zuccaro fece nella Concettione il Christo resuscito et va al limbo“

„Anibal Caraci fece nella Concettione il quadro in faccia della porta“

„Ventura Salimbeni la tavola della Natività della Madonna in San Domenico“

f. 236v:

„Il palma vecchio fece in Santa Maria del Vado per ire in Sagrestia il licet censum dare Cesari con mezze figure“

„Pellegrini Pellegrini Bolognese fini il refettorio di Girolamo Carpi in San Gregorio fece la Circoncisione in S. Benedetto“

„Antonio Niccolo Fiori fecero il Cavallo e statua di Niccolò 3 da Este in Bialla“

„Giovanni da Siena Architetto fece il Castel nuovo presso porta S. Agnese per il Signore Niccolò terzo, demolito poi dal duca Alfonso 2o“

S. 238: *Abschrift (und ab S. 277) Kommentierung der Considerazioni sulla pittura Giulio Mancinis durch Fabio Chigi*

„Alcune considerationi appartenenti alla pittura, come ad ornamento d'un Gentiluomo del Signore G. M. Copiati alcune aggiunte più brevemente Con alcune aggiunte di nostro a Carte 277“

S. 249:

Es folgt eine Auswahl von einzelnen, bei Mancini genannten Künstlern, beginnend mit dem Trecento (Duccio, Giotto), über das Cinquecento (Salimbeni, Zuccaro, Carracci) zum Seicento (Florenz: Cigoli, Pomarancio, Passignano; Rom: Tassi, Lanfranco).

f. 254r: „Rolo di que pittori, di quali si vedono le pitture per distinction de tempi, nè quali sono vissuti“

Erläuterungen zu in Rom und Umgebung noch sichtbaren antiken Kunstwerken.

S. 259r: „Polo delle pitture di Roma di tempo in tempo che furon fare.“

Darstellung der Kunst der Ägypten, Etrusker und Griechen:

„Le più antiche pitture sono l'Egitte, poi le toscane poi le Greche e poi le Romane. L'egitte si tralassato, perche non venè è altre che in certi obelischi, e sono più lettere, che pitture. Le toscane anche sono pochi et in certi vasi neri antichi. Le grechi non se ne vedono, sonon doppo la traslatione dell'Imperio Romano a Costantinopolis che però solo delle Romane, tanto doppo, quanto avanti capo.

Le più antiche pitture mi paiono, que vasi a grafitto col levare il campo, e levar la figura che dicono esser toscani, e cosi sarebbero ante urbe condita, overo ancor nella rozzezza dell'Imperio le quali ancon Egitte hanno certa naturalezza, e fierezza grande, come anco certe anette da cenesi, e molte Carte(?) di pietra Litonate che le o vedute.“

Die ältesten Malereien Roms fänden sich unter der Cestius-Pyramide:

„Doppo questo tempo, ma pure nela rozzezza dell'Imperio sono le pitture sotto la Piramide di Cestio, il quale era sacerdote et proveniente di famiglia patritia da cui fu fatto il ponte dell'Isola di San Bartolomeo verso trastevere.“

„Segnono le pitture nè frammenti de la casa aurea di Nerone hora nela vigna del monastero di Santissimi Giovanni e Paolo; e queste sono dell'età perfetta della pittura di Roma come in queste statue“

f. 259 v:

„et anco perchè di già eran passati a Roma molti maestri Greci, che cosi poté esser perfetionata e furon fatta da Amulio come s'è detta nella sua vita circa l'anni di Christo 60“

„Dopo sono queste sotto San Pietro in Vincoli, perche quini era la Casa di Tito dove fu trovato Laocoonte onde furon fatte al tempo di detto Tito imperatore sotto il quale non e nominato altro Pittore si non cornelio Pino, e Attio Prisco, che dipinserò a tito il tempio della Virtù e delli honore che porterono puotabili haver anco dipenta detta casa e fu sotto Cleto l'anno 109“

S. 267v:

Es folgen Ausführungen zur zeitgenössischen Malerei:

„Intorno al nostro secolo della pittura se deve notare che sono quattro scuole.

Quella del Caravaggio, seguita da Manfredi, Spagnoletto, Cecco del Caravaggio, lo Spadarine e in parte Carlo Venet.

S. 268r:

La seconda scuola è quella de' 3 Carracci fratelli e nipote, con Guido, Albano, Domenichino e gli altri di Bologna

La 3a e quella del Cavaliere Giuseppe (d'Arpino), la proprio uno spirito, e proprietà di natura con buona compositione, e gratia, e in particolar delle teste [...]

La quarta scuola, o ordine è di queste Pittori o che vivono, o che di poco son morti che essendo tutti di valore hanno operato con un modo proprio loro certa seguire altri.

In dieser letzten Riege werden gennant: Passignano, Cigoli, Baglione, |268v| Carelli, Bronzino il Giovane, Ferraro da Faenza, Antonio Tempesta, Casolani, Vanni, Salimbeni, Antiveduto della Grammatica.

S. 269r:

Es folgt der Abschnitt „Per trovare nova la proprietà e perfettione totale della pittura“:

„E per ragione di chiasceduna spezie il paese semplice affatti, certo non riceva che rappresenta l'acqua semplice cò riflessi, e sbattimenti del lume, come ancor dell'aria, come ha fatto Raffaello nelle Loggie. Il paese composto essendo oggetto della vista per sua ricreazione, insieme colla fantasia, e facultà interne che lo godono, deve havere le conditione seguite a tal ricreazione. Cioè presso, contanto e mezzo tempo; dal presso gode la fantasia, e intelletto per l'antefitto delle cose imitate, l'espresse d'arbori, fratti uomini, animali, edifici. Come fece Giovanni da Udine nelle Loggie Vaticane, Giorgio da Siena nel Palazzo Mandoli, que libri in Bologna del Signore Aldovrandini, gli animali di Baldessar da Siena, del Bassano.“

S. 277r:

Es folgen die Aggiunte Flavio Chigis zu den Considerazioni sulla Pittura Giulio Mancinis:

„Aggiunta alle sopradette considerazioni del Signore G. M. con alcune emendationi, e il giuditio, e racconto di tutte le pitture, sculture e architetture che sono in Siena con avviso particolare di ciascun artefice di F.C. [Fabio Chigi, Verf.]

Ragionando della Pittura, e di Pittori, piacemi seguire quel capriccio di un certo poeta, che di si stesso contento diceva mihi caso et Musij perciò che solari a me e per me stesso, annotando alcuna cosa che il sopradetto autore ha tralassata, fosse come troppo a lui nota, o pure come non considerata per la lontanza sua dalla patria dico brevemente quanto mi sorviene più per aiuto, e stabilimento di mia memoria et per fine descrivere opera, o componimento nel quale sicome sarei più accurato intorno al metodo, et alla dispositione delle parti; cosi hora scriverò il tutto confusamente, come mi sovvenna alla memoria, e senza ordine alcuno.“

Dok. BAV 6

BAV, Urbaniani Latini, ms. 1707

Beschreibung der Galerie Alexanders VII. als Teil der „Opere di diversi architetti, pittori, scultori, et altri/Bellingegni/Fatti in Roma, ed altre fuora in alcuni luoghi/Raccolti, e dati in luce à beneficioCom-/mune, acciò ogni Persona che pratici,/ò facci praticare alcune di queste/Professioni non sappiano non solo/conoscere/L'opere, e Maniera di ciascuno, , mà/habbiano anco notizia delle/quantità duoe sono fatte/lor valore, e Disegno/Tanto le finite, come le cominciate/sin al presente giorno/1660/Con alcuni pareri nelle parti principali/della buona Architettura“

(*Lit.: Wibiral 1960, Nr. 87 – 107*)

S. 42: *Unterkapitel:* „Monte Cavallo“, „Galleria nova fatta da Alessandro 7o l'anno 1657“

„La prima historia nella tramezza verso la Capella rappresentante la reconciliare di Chisefo con suoi frelli fatta à fresco con Paese e prospettivae pittura di Pierro francesco Mola

Facciata verso il Cortile

L'istoria di mose quando vidde il Rogo espressa nel ovato e

S. 43:

di Gio. Francesco Bolognese

L'istoria che segue del Re faraone e opra di Gio. Miele

Nell'ovato che segue effigatoni il miracolo della terra di promissione e mando del detto francesco bolognese

La Battaglia di Giosue che segue e di monsu Guglielmo Borgognone

L'istoria di Gedeone nell'ovato a canto e di Filippo Lauro

L'istoria che segue del Gigante Golia, e di francesco Murgia

Il Giuditio di Salamone nell'ovato nei vicino e de Carlo Cesi

L'istoria del Re Ciro che segue è pittura di Ciro Ferri

La Nunciata nell'ovato che segue e de Lazzaro

Il Presepio in tramezza è dipinto da Carlo alias Carluccio d'Andrea Sarto

La creatione d'Adamo nel prossimo ovato verso la Piazza vicino a detto e di Lazzero e il paese è di Gaspar Pusino

S. 44

Istoria accanto della privatione d'Adamo, et eva e di Bartolomeo Colombo

Il sacrificio di Caino nell'ovato che segue le figure sono di Filippo Lauro et il Paese di Gaspar Pusino

L'istoria che segue dell'Arca di Noè e di Gio. Paolo Tedesco

L'istoria del diluvio nell'ovato che segue cioè quando Casso il Diluvio e di Lazzaro allievo di Cortona

L'istoria a canto del sacrificio d'Isaach e di Gio. Angelo Canini

La lotta dell'Angelo con Giacob nell'ovato e del Tedesco

L'istoria che segue del Viaggio di Giacob et esau è di fabritio Chiari

La vendita di Gioseppe nell'ultimo ovato e del detto tedesco

Li chiari e scuri sono parte di Giovanni francesco Bolognese, Signore Lazzaro et altri
pero tutti pensieri di Pietro da Cortona“

15 Literaturverzeichnis

Quellen

- Agucchi, Relatione
Agucchi, Giovanni Battista: Relatione della Villa Belvedere, Archivio Aldobrandini, Frascati, Fondo „Villa Belvedere“, Bd. XII, fasc. 6 (transkribiert bei D’Onofrio, Cesare: La Villa Aldobrandini di Frascati, Rom 1963, S. 82-115).
- Alberti, De pictura
Alberti, Leon Battista: Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti. The New De pictura of Leon Battista Alberti (Collana di studi sul Rinascimento 7), hg. v. Rocco Sinisgalli, Rom 2006.
- Alberti, De re aedificatoria
Alberti, Leon Battista: Leonis Baptistae Alberti Florentini viri clarissimi de Re aedificatoria opus elegantissimum, et quam maxime utile, Florenz 1485.
- Albertini, Opusculum de mirabilibus
Albertini, Francesco degli: Opusculum De Mirabilibus Novae & veteris Urbis Romae, Rom 1510.
- Baldinucci, Notizie
Baldinucci, Filippo: Notizie de’ Professori del Disegno da Cimabue in qua. Secolo V dal 1610 al 1679; Distinto in Decennali, Florenz 1728.
- Bellori, Ritratti (1731)
Bellori, Giovanni Pietro: Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le vite de’ medesimi tratte da varj autori, accresciute d’annotazioni, si e’ aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Giovanni Pietro Bellori fin all’anno 1689 e terminata da altri, non più stampata, e un discorso del medesimo sopra un quadro della Dafne dello stesso Maratti, dipinto per il Re Cristianissimo, Rom 1731.
- Bellori, Vite (1976)
Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976.
- Bosio, Roma sotterranea
Bosio, Antonio: Roma sotterranea, nella quale si tratta de’ sacri cimiteri di Roma [...] delle cose memorabili, sacre, profane, Rom 1710.
- Bottari, Raccolta di lettere
Bottari, Giovanni Gaetano: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da’ più celebri

- personaggi dei secoli XV, XVI e XVII (Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, Classe 6 scienze ed arti), hg. v. Stefano Ticozzi, 8 Bd., Hildesheim 1976.
- Canini, Iconografia
Canini, Giovanni Angelo: Iconografia. Cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità; Cavati da frammenti de marmi antichi [...], Rom 1669.
- Du Choul, Discours
Du Choul, Guillaume: Discours de la religion des anciens romains, de la castramentation & discipline militaire d'iceux. Des bains & antiques exercitations Greques & Romaines, escript par Noble S. Guillaume du Choul, Conseiller du Roy, & Bailly des montaignes du Daulphiné, Illustré de Medailles & figures retirées des marbres Antiques, qui se treuvent à Rome & par nostre Gaule, Lyon 1581.
- Holstenius/Sforza Pallavicino, Scritture contrarie
Holstenius, Lukas/Sforza Pallavicino, Pietro: Scritture contrarie del card. Sforza Pallavicino e del chiarissimo monsignor Luca Holstenio sulla questione nata a' tempi di Alessandro VII se al Romano pontefice più convenga di abitare S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della Città. Ora per la prima volta date il luce con qualche annotazione e consecrate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Il Signor Cardinale Gio. Battista Rezzonico Pro-Segretario de'Memoriali Da Francesco Zaccaria, Rom 1776.
- Mancini, Considerazioni sulla pittura
Mancini, Giulio: Considerazioni sulla pittura, hg. v. Adriana Marucchi, mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bd., Rom 1956.
- Martial, Epigramme
Martialis, Marcus Valerius: Epigramme, hg. u. übers. v. Paul Barié/Winfried Schindler (Sammlung Tusculum), Berlin 2013.
- Ottonelli/Cortona, Trattato della Pittura e Scultura
Ottonelli, Giovanni Domenico SJ/Cortona, Pietro da: Trattato della Pittura e Scultura. Uso et abuso loro, Florenz 1652, hg. v. Vittorio Casale, Treviso 1973.
- Pascoli, Vite
Pascoli, Leone: Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (nach den Editionen Rom 1730-1736) (Fonti per la Storia dell'arte 2), 2 Bd., Rom 1965.
- Passeri, Vite
Passeri, Giovanni Battista: Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 (Faksimile der Ausg. Rom 1772),

	Bologna 2002.
Pio, Vite	Pio, Nicola: Le vite di pittori, scultori et architetti (BAV, Cod. Ms. Capponi 257), hg. und mit einer Einführung von Catherine Enggass, Rom 1977.
Plinius, Briefe	Plinius Caecilius Secundus, Gaius: Briefe. Epistularum libri decem, hg. v. Helmut Karsten (Sammlung Tusculum), Berlin 82014.
Ripa, Iconologia (1603)	Ripa, Cesare: Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione, Rom 1603.
Ripa, Nuova Iconologia (1618)	Ripa, Cesare: Nova Iconologia. Nella quale si descrivono diverse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humani, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia [...], Padua 1618.
Roccamora, Cifre	Roccamora, Domencio: Cifre dell'Eucharistia. Cioè à dire di quel Libro, che fu discifrato dall'Agnello à i venti quattro Vecchioni dell'Apocalisse, spiegate in venti quattro Discordi, Rom 1670.
Scamozzi, Idea	Scamozzi, Vincenzo: L'Idea della architettura universale, Ausg. Venedig 1615 (Biblioteca di architettura urbanistica 9), 2 Bd., Sala Bolognese 1982.
Serlio, Sette libri	Serlio, Sebastiano: I sette libri dell'architettura, Venedig 1584.
Sforza Pallavicino, Della Vita di Alessandro VII	Sforza Pallavicino, Pietro: Della Vita di Papa Alessandro VII Chigi libri cinque. Opera inedita del P. Sforza Pallavicini della Compagnia di Gesù, Accademico della Crusca, poi cardinale della S. Chiesa, tratta dai migliori manoscritti esistenti nelle biblioteche di Roma, mit einer Einleitung von Pietro Giordani, Prato 1839.
Sforza Pallavicino, Istoria del Concilio di Trento	Sforza Pallavicino, Pietro: Istoria del Concilio di Trento, 2 Bd., Rom 1656/1657.
Titi, Ammaestramento utile	Titi, Filippo: Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, & altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle [...], Rom 1986.
Vasari, Das Leben des Giotto	Vasari, Giorgio: Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini, neu ins Dt. übers. von Victoria Lorini, hg. und eingel. von Fabian Jonietz, Berlin 2015.

- Vasari, Das Leben des Luca Signorelli
 Vasari, Giorgio: Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli, neu ins Dt. übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Hanna Gründler und Iris Wenderholm, Berlin 2012.
- Vasari, Das Leben des Sandro Botticelli
 Vasari, Giorgio: Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti, neu ins Dt. übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Damian Dombrowski, Berlin 2010.
- Vasari, Vita di Sandro Botticelli
 Vasari, Giorgio: Vita di Sandro Botticelli, in: Vasari, Vite (1658).
- Vasari, Vite (1658)
 Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, 3 Bd., Florenz 1568.

Sekundärliteratur

- Ackermann 1996
 Ackermann, Felix: Berninis Umgestaltung des Innenraums von S. Maria del Popolo unter Alexander VII. (1655-1659), in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 369-426.
- Albl 2017
 Albl, Stefan: Pietro Testa's „Alexander the Great saved from the river Cydnus“, Rom 2017.
- Allekotte 2011
 Allekotte, Jutta: Orte der Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470-1527) (zugl. Bonn, Univ., Diss., Bonn 2011), online: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2011/2706/2706a.pdf>.
- Angelini 1998
 Angelini, Alessandro: Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Siena 1998.
- Antinori 2008
 Antinori, Aloisio: La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento, Rom 2008.
- Anzelewsky 1973
 Anzelewsky, Fedja (Hg.): Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1973.
- Appuhn-Radtke 1988
 Appuhn-Radtke, Sibylle: Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke des Bartholomäus Kilian, Wei-

- Benhorn 1988.
- Arslan 1967 Arslan, Edoardo: Disegni del Mola a Stoccolma, in: Douglas Fraser/Howard Hibbard (Hg.): *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, o. O. 1967, S. 197-199.
- Ausst. Kat. Ajaccio 2002 Olivesi, Jean-Marc: *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memoire* (Ausst. Kat. Ajaccio, Musée Fesch, 17. Mai – 30. September 2002), Ajaccio 2002.
- Ausst. Kat. Ariccia 1998 Fagiolo dell'Arco, Maurizio/Petrucci, Francesco (Hg.): *L'Ariccia del Bernini* (Ausst. Kat. Ariccia, Palazzo Chigi, 10. Oktober – 31. Dezember 1998), Rom 1998.
- Ausst. Kat. Berlin 1969 Dreyer, Peter (Hg.): *Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett* (Ausst. Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Januar – März 1969), Berlin 1969.
- Ausst. Kat. Bonn 2015 Satzinger, Georg/Schütze, Sebastian (Hg.): *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo* (Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 6. Februar – 25. Mai 2015), München 2015.
- Ausst. Kat. Bremen 1994 Brink, Sonja (Hg.): *Italienische Handzeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine Auswahl aus den Beständen der Kunsthalle Bremen* (Ausst. Kat. Bremen, Kunsthalle, 24. Februar – 10. April 1994), Bremen 1994.
- Ausst. Kat. Chicago 2012 McCullagh, Suzanne Folds: *Capturing the Sublime. Italian Drawings of the Renaissance and Baroque* (Ausst. Kat. Chicago, Art Institute of Chicago, 25. März – 8. Juli 2012), New Haven 2012.
- Ausst. Kat. Düsseldorf 1969 Schaar, Eckhard/Graf, Dieter: *Meisterzeichnungen aus der Sammlung Lambert Krahe* (Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 14. November 1969 – 11. Januar 1970), Düsseldorf 1969.
- Ausst. Kat. Edinburgh 1998 Weston-Lewis, Aidan (Hg.): *Effigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini* (Ausst. Kat. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 25. Juni – 20. September 1998), Edinburgh 1998.

- Ausst. Kat. Florenz 2010 Contini, Roberto/Solinas, Francesco (Hg.): Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647) (Ausst. Kat. Florenz, Casa Buonarrotti, 22. Juni – 11. Oktober 2011), Cinisello Balsamo 2010.
- Ausst. Kat. London 1973 Marshall Fielding, Lewis (Hg.): Exhibition of the Marshall Collection (Ausst. Kat. London, Sotheby's, 31. Dezember 1973 – 8. Januar 1974), London 1973.
- Ausst. Kat. London 1973a Graf, Dieter (Hg.): Master Drawings of the Roman Baroque from the Kunstmuseum Düsseldorf. A Selection from the Lambert Krahe Collection (Ausst. Kat. London, Victoria & Albert Museum, 1973), London 1973.
- Ausst. Kat. London 2010 Evans, Mark: Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel (Ausst. Kat. London, Victoria & Albert Museum, 8. September – 17. Oktober 2010), London 2010.
- Ausst. Kat. Montreal 1986 Dillon, Gianvittorio/Petrioli Tofani, Annamaria (Hg.): Dessins italiens du XVIIe siècle du Musée des Offices de Florence (Ausst. Kat. Montreal, Museum of Fine Arts, 1986), Montreal 1986.
- Ausst. Kat. München 2012 Zeitler, Kurt: Zeichner in Rom. 1500 – 1700 (Ausst. Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung, 2. Februar – 13. Mai 2012), Berlin 2012.
- Ausst. Kat. London 1975 Neerman, Armando (Hg.): Old Master Drawings (Ausst. Kat. London, The National Book League, 24. März – 12. April 1975), London 1975.
- Ausst. Kat. Paris 1974 Vidal, Yvonne/Bacou, Roseline/Duclaux, Lise: Dessins du Musée Atger conservés à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier (Ausst. Kat. Paris, Louvre, 25. Oktober 1975 – 20. Januar 1976), Paris 1974.
- Ausst. Kat. Paris 1976 Querré, Pierre (Hg.): Dessins du Musée des Beaux-Arts de Dijon (Ausst. Kat. Paris, Louvre, 13. Februar – 3. Mai 1976), Paris 1976.
- Ausst. Kat. Paris 2011 Gady, Bénédicte: Pietro da Cortona et Ciro Ferri (Ausst. Kat. Paris, Louvre, 10. März 2011 – 6. Juni 2011), Mailand 2011.

- Ausst. Kat. Paris 2014 Tarantino, Antoine (Hg.): Les fastes du pouvoir. Dessins et estampes du XVIIe au XVIIIe siècle (Ausst. Kat. Paris, Galerie Tarantino, 25. März – 28. Mai 2014), Paris 2014.
- Ausst. Kat. Pittsburgh 2004 Frick Art & Historical Center, Pittsburgh (Hg.): Pittsburgh Collects. European Drawings 1500 – 1800 (Ausst. Kat. Frick Art & Historical Center, 23. Oktober 2004 – 2. Januar 2005), Pittsburg 2004.
- Ausst. Kat. Rennes 1990 Ramade, Patrick (Hg.): Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes; Catalogue de l'exposition suivi d'un inventaire de la collection (Ausst. Kat. Rennes, Musée des Beaux-Arts, 27. Mai – 29. Juli 1990), Rennes 1990.
- Ausst. Kat. Rennes 2015 Monbeig-Goguel, Catherine/d'Albuquerque, Kira (Hg.): L'oeil et la passion 2. Dessins baroques italiens dans les collections privées françaises (Ausst. Kat. Rennes, Musée des Beaux-Arts, 26. Juni – 13. September 2015), Gand 2015.
- Ausst. Kat. Rom 1956 Cianfarani, Valerio (Hg.): Mostra di disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte (Ausst. Kat. Rom, Museo di Roma, Juni – Juli 1956), Rom 1956.
- Ausst. Kat. Rom 1970 Galleria Nazionale d'Arte Antica (Hg.): Acquisti, doni, lasciati, restauri e recuperi 1962 – 1970 (Ausst. Kat. Rom, Palazzo Barberini, April 1970), Rom 1970.
- Ausst. Kat. Rom 1991 Kieven, Elisabeth (Hg.): Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta Grafica Comunale (Ausst. Kat. Rom, Palazzo Braschi, 24. September – 10. November 1991), Rom 1991.
- Ausst. Kat. Rom 1996 Strinati, Claudio/Tantillo Mignosi, Almamaria/Spear, Richard E. (Hg.): Domenichino 1581-1641 (Ausst. Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10. Oktober 1996 – 14. Januar 1997), Mailand 1996.
- Ausst. Kat. Rom 1997 Lo Bianco, Anna/Barroero, Liliana (Hg.): Pietro da Cortona 1597 – 1669 (Ausst. Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 31. Oktober 1997 – 10. Februar 1998), Mailand 1997.

- Ausst. Kat. Rom 1997a Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta (Hg.): Pietro da Cortona e il disegno (Ausst. Kat. Rom, Istituto Centrale per la Grafica, 30. Oktober 1997 – 10. Februar 1998), Mailand 1997.
- Ausst. Kat. Rom 2017 Acidini Luchinat, Cristina/Buranelli, Francesco/La Malfa, Claudia u. a. (Hg.): Pintoricchio pittore dei Borgia. Il mistero di Giulia Farnese (Ausst. Kat. Rom, Kapitolinische Museen, 19. Mai – 10. September 2017), Rom 2017.
- Ausst. Kat. Siena 2000 Angelini, Alessandro/Butzek, Monika/Sani, Bernardina (Hg.): Alessandro VII Chigi. Il Papa senese a Roma moderna (Ausst. Kat. Siena, Museo Civico u. Palazzo Chigi Zondadari, 23. September 2000 – 10. Januar 2001), Siena 2000.
- Ausst. Kat. Williamstown 1986 Alberts, Hans Peter/Schulze Altcappenberg, Heint-Thomas: Raphael to Beuys. European Master Drawings from the Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst. Kat. Williamstown, Museum of Art, 10. Oktober 1986 – 6. Januar 1987), Williamstown 1986.
- Backhaus 2015 Backhaus, Knut: Paulus und die Dioskuren (Apg 28.11). Über zwei denkwürdige Schutzpatrone des Evangeliums, in: *New Testament Studies* 2, 61 (2015), S. 165-182.
- Barker 2007 Barker, Sheila: Art, architecture and the Roman plague of 1656-1657, in: *Roma moderna e contemporanea* 14 (2006/2007) S. 243-262.
- Barroero 1992 Barroero, Liliana (Hg.): Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat, Rom 1992.
- Barroero/Prosperi Valenti Rodinò/Schütze 2015 Barroero, Liliana/Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta/Schütze, Sebastian (Hg.): Maratti e l'Europa, Rom 2015.
- Batorska 2011 Batorska, Danuta: Giovanni Francesco Grimaldi (1605/06 – 1680), Rom 2011.
- Baumgärtel 1995 Baumgärtel, Bettina (Hg.): Zeichne, Passeri, zeichne...und verliere keine Zeit! Giuseppe Passeri (1654-1714) in seiner Zeit; Zeichnungen und Ölstudien, Düsseldorf 1995.
- Beal 1984 Beal, Mary: A Study of Richard Symonds. His Italian Notebooks and their Relevance to Seventeenth-century Painting Techniques (Outstanding Theses from the Courtauld Institute), New York 1984.

- Benati/Bernardini 2005 Benati, Daniele/Bernardini, Carla (Hg.): I dipinti della pinacoteca civica di Budrio. Secoli XIV-XIX, Bologna 2005.
- Benocci 2012 Benocci, Carla: Pietro da Cortona e la Villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi. Architettura, giardini, paesaggio, Rom 2012.
- Bentivoglio/Valtieri 1976 Bentivoglio, Enzo/Valtieri, Simonetta: Santa Maria del Popolo, Rom 1976.
- Berckenhagen 1979 Berckenhagen, Ekhart (Hg.): Architekturzeichnungen 1479 – 1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin (Veröffentlichungen der Kunstbibliothek Berlin 84), Berlin 1979.
- Bertolotti 1884 Bertolotti, Antonio: Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani, Venedig 1884.
- Bestmann 1991 Bestmann, Lieselotte: Die Galerie Alexanders VII. im Palazzo del Quirinale in Rom und ihre Beziehung zum ikonographischen Programm der Sixtinischen Decke, Ammersbeck 1991.
- Biermann 1997 Biermann, Veronika: Ornamentum. Studien zum Traktat „De re aedificatoria“ des Leon Battista Alberti, Hildesheim 1997.
- Birke/Kertész 1992 – 1997 Birke, Veronika/Kertész, Janine: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, 4 Bd., Wien 1992 – 1997.
- Bloch 1961 Bloch, Peter: Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), S. 55-190.
- Blum 2015 Blum, Gerd: Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke; Alberti, Palladio, Agucchi (Studien aus dem Warburg-Haus 15), Berlin/Boston 2015.
- Blunt 1966 Blunt, Anthony: The Paintings of Nicolas Poussin, London 1966.

- Blunt 1971
Blunt, Anthony: Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings. With a History of the Royal Collection of Drawings, in: Edmund Schilling: The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1971.
- Blunt/Cooke 1960
Blunt, Anthony/Cooke, Hereward Lester (Hg.): The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle (Italian Drawings at Windsor Castle 8), London 1960.
- Bodon 2009
Bodon, Giulio: Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova; Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria (Studi di arte veneta 16), Venedig 2009.
- Bolzoni 2013
Bozoni, Marco Simone: Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Maestro del Disegno; Catalogo ragionato dell'opera grafica, Rom 2013.
- Borsi 1973
Borsi, Franco (Hg.): Il Palazzo del Quirinale, Rom 1973.
- Borsi 1991
Borsi, Franco (Hg.): Il Palazzo del Quirinale, Rom 1991.
- Boschloo/Coutré/Dickey u. a. 2011
Boschloo, Anton W. A./Coutré, Jacquelyn N./Dickey, Stephanie u. a. (Hg.): Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800; Essays in Honor of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011.
- Brandt/D'Amico 1980
Brandt, Kathleen Weill-Garris/D'Amico, John F.: The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu, Rom 1980.
- Brauer/Wittkower 1931
Brauer, Heinrich/Wittkower, Rudolf: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 10), Berlin 1931.
- Briganti 1962
Briganti, Giuliano: Il Palazzo del Quirinale, Rom 1962.
- Brink 2002
Brink, Sonja: Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises (museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf), Düsseldorf 2002.

- Brink/Matile 2007
Brink, Sonja/Matile, Michael: Mola und seine Zeitgenossen. Römische Zeichnungen aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf im museum kunst palast Düsseldorf, München/Berlin 2007.
- Brookes 2007
Brookes, Anne: Richard Symonds's account of his visit to Rome in 1649-1651, in: Walpole Society. The Volume of the Walpole Society 69 (2007), S. 1-183.
- Browne/Evans 2010
Browne, Mark/Evans, Clare (Hg.): Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel, London 2010.
- Bruhn 2006
Bruhn, Matthias: Unter Kunstfreunden. Die Sammlung Paul Fréart de Chantelou und das Nachleben Nicolas Poussins, in: Pablo Schneider/Philipp Zitzlsperger (Hg.) Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin 2006, S. 337-357.
- BS
Istituto Patristico Medievale Giovanni XXIII (Hg.): Bibliotheca Sanctorum, Rom 1961-1969.
- Bücker 1958
Bücker, Hermann: Der Nuntius Fabio Chigi (Alexander VII.), in: Westfälische Zeitschrift 108 (1958), S. 1-90.
- Budde 1930
Budde, Illa (Hg.): Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1930.
- Büttner 1973
Büttner, Frank: Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972.
- Byam Shaw 1972
Byam Shaw, James (Hg.): Old Master Drawings from Christ Church Oxford, Oxford 1972.
- Byam Shaw 1976
Byam Shaw, James: Drawings by Old Masters in Christ Church Oxford, Bd. 1, Oxford 1976.
- Calvesi 1997
Calvesi, Maurizio: La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo, Rom 1997.
- Calzona 2016
Calzona, Lucia: Dum favet astrum. Un dipinto di Jan Miel ritrovato, in: Ilaria Miarelli Mariani/Stefano Perguidi/Marco Ruffini (Hg.): Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via, Rom 2016, S. 249-254.

- Cappelletti/Benedetti 2016 Cappelletti, Lorenzo/Benedetti, Simona: *Le chiavi del paradiso. Primato petrino e devozione mariana di Sisto IV tra Cappella Sistina e S. Maria della Pace*, Rom 2016.
- Cerutti Fusco/Villani 2002 Cerutti Fusco, Annarosa/Villani, Marcello: *Pietro da Cortona architetto*, Rom 2002.
- Chastel/Pietrangeli 1986: Chastel, André/Pietrangeli, Carlo: *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, New York 1986.
- Cianfarini 1956 Cianfarini, Valerio (Hg.): *Mostra di Disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Rom 1956.
- Ciruelos Gonzalo/García Sepúlveda 1987/1989 Ciruelos Gonzalo, Ascensión/García Sepúlveda, Maria Pilar (Hg.): *Inventario de dibujos de la Real Academia del Bellas Artes de San Fernando (I/III)*, in: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 64/68 (1987/1989), S. 331-415/S. 339-550.
- Cocke 1972 Cocke, Richard: *Pier Francesco Mola* (zugl. London, Univ. Diss.), Oxford 1972.
- Cola 2012 Cola, Maria Celeste: *Carlo Rainaldi architetto di apparati effemeri*, in: Benedetti, Simona (Hg.): *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Rom 2012, S. 259-271.
- Cola 2012a Cola, Maria Celeste: *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Rom 2012.
- Colalucci 1995 Colalucci, Francesco: *Palazzo del Quirinale. Guida alle sale aperte al pubblico*, Rom 1995.
- Colalucci 2011 Colalucci, Francesco: *La Galleria. Una storia*, in: Godart, Louis (Hg.): *La Galleria di Alessandro VII*, Loreto 2011, S. 283-295.
- Colalucci 2015 Colalucci, Francesco: *Il corridore dei Papi. Da Paolo V Borghese a Urbano VIII Barberini*, Loreto 2015.
- Colalucci/De Vecchi 1996 Colalucci, Gianluigi/De Vecchi, Pierluigi: *Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in neuem Glanz*, Freiburg 1996.
- Curziotti 2010 Curziotti, Jacopo: *Il monumento funebre di Salvator Rosa in S. Maria degli Angeli. Precisazioni docu-*

- mentarie sull'attività di Bernardo Fioriti e Filippo Carcani, in: Ebert-Schifferer, Sybille/Langdon, Helen/Volpi, Caterina (Hg.): *Salvator Rosa e il suo tempo. 1615 – 1673*, Rom 2010, S. 419-414.
- D'Onofrio 1963 D'Onofrio, Cesare: *La Villa Aldobrandini a Frascati*, Rom 1963.
- Dacos 2008 Dacos, Nicole: *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Mailand 2008.
- Damm/Hoesch 2017 Damm, Heiko/Hoesch, Henning (Hg.): *Galleria portatile. Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch*, Petersberg 2017.
- Davis 1982 Davis, Bruce: *The Drawings of Ciro Ferri* (zugl. Santa Barbara, Calif., Univ., Diss.), Santa Barbara 1982.
- Davis 1983 Davis, Bruce: *Pietro da Cortona. Drawings for Frescoes*, in: *Source* 2,4 (1983), S. 14-16.
- Davis 1984 Davis, Bruce: *The Drawings of Ciro Ferri* (zugl. Santa Barbara, Calif., Univ., Diss.) (*Outstanding Dissertations in the Fine Arts*), New York 1984.
- DBI Ghisalberti, Alberto M./Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Dizionario biografico degli Italiani*, Rom 1960 – .
- De la Ruffinière du Prey 1968 De la Ruffinière du Prey, Pierre: *Salomonic symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), S. 216-232.
- Delbeke 2010 Delbeke, Maarten: *Oprar sempre come in teatro. The Rome of Alexander VII as the theatre of papal self-representation*, in: *Art History* 33 (2010), S. 352-363.
- Delbeke 2012 Delbeke, Maarten: *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and the Art Theory of Bernini's Rome*, Farnham u. a. 2012.
- Dematté 2010 Dematté, Rosanna: *Eine Handzeichnung von Johann Paul Schor in der „Graphischen Sammlung Roschmann“*, in: Florian M. Müller/Florian Schaffenrath (Hg.): *Anton Roschmann (1694 – 1760). Aspekte zu Leben und Wirken des Tiroler Polyhistor*, Innsbruck 2010, S. 119-131.

- Denzinger 2015 Denzinger, Heinrich: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, München 2015.
- DNP Cancik, Hubert/Landfester, Manfred/Egger, Brigitte/Schneider, Helmuth (Hg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart 1996 – 2003.
- Dobler 2012 Dobler, Silvia Carola: *Egid Schor. Der Transfer illusionistischer Barockmalerei von Süden nach Norden (Bild- und Sprachspiele 3)*, Innsbruck 2012.
- Dreyer 1979 Dreyer, Peter: *Kupferstichkabinett Berlin. Italienische Zeichnungen*, Stuttgart 1979.
- Dyballa 2014 Dyballa, Katrin: *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014.
- Ebert-Schifferer 2006 Ebert-Schifferer, Sybille: *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in: *Accademia Raffaello (2006)*, S. 5-30.
- Ebert-Schifferer/Prosperi Valenti Rodinò 2016 Ebert-Schifferer, Sibylle/Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta (Hg.): *Maratti e la sua fortuna*, Rom 2016.
- Ehrlich 1975 Ehrlich, Pearl M.: *Giovanni Paolo Schor (zugl. New York, Univ., Diss.)*, 2 Bd., New York 1975.
- Erffa 1989 Erffa, Hans Martin von: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 1, München 1989.
- Erffa 1995 Erffa, Hans Martin von: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 2, München 1995.
- Fagiolo 2006 Fagiolo, Marcello: *Bernini e il „gran teatro“ della Roma barocca*, in: *Maurizio Fagiolo dell'Arco/Paolo Portoghesi (Hg.): Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona (Ausst. Kat. Rom, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16. Juni – 29. Oktober 2006)*, Mailand 2006, S. 27-39.
- Fagiolo dell'Arco 1998 Fagiolo dell'Arco, Maurizio: *Pietro da Cortona e i „Cortoneschi“*. Bilancio di un centenario e qualche novità (*Biblioteca di storia dell'arte/Nuova serie 1*), Rom 1998.

- Fagiolo dell'Arco 2001 Fagiolo dell'Arco, Maurizio: Pietro da Cortona e i cortoneschi. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borognone, Ferri (Biblioteca d'arte Skira 4), Mailand 2001.
- Faldi 1962 Faldi, Italo: Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato, in: Bollettino d'Arte XLVII (1962), S. 360-372.
- Ferrari 1990 Ferrari, Oreste: Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco, Napoli 1990.
- Ferraris/Vannugli 1987 Ferraris, Paola/Vannugli, Antonio (Hg.): La fase romana di Carlo Cesi, in: di Flavio, Vincenzo: Carlo Cesi. Pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano; 1622 – 1682, Rieti 1987, S. 21-46.
- Fiadino 2013 Fiadino, Adele: La distribuzione del Palazzo del Quirinale nel XVII secolo, in: Opus 12 (2013), S. 201-226.
- Fiore 2013 Fiore, Valentina: Lo spazio dell'antico nelle residenze genovesi tra XV e XVIII secolo. La diffusione e l'evoluzione della Galeria sive loggia, in: Magnani, Lauro/Antola, Micaela (Hg.): Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni (Collezionismo e spazi del collezionismo 1), Rom 2013, S. 75-88.
- Fischer Pace 1997 Fischer Pace, Ursula Verena: Disegni del Seicento romano, Florenz 1997.
- Fosi 2007 Fosi, Irene (Hg.): La Peste a Roma (1656 – 1657), Rom 2007.
- Fрати 1912 Frati, Lodovico: Varietà storico-artistiche, Città di Castello 1912.
- Frommel 1999 Frommel, Christoph Luitpold: La Villa e i Giardini del Quirinale nel Cinquecento, in: Morozzi, Luisa (Hg.): Restauri al Quirinale (Bollettino d'Arte, Volume Speciale 1999), S. 15-62.
- Fusconi/Canevari/Albl 2014 Fusconi, Giulia/Canevari, Angiola/Albl, Stefan: Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612 – 1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014.

- Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1985 Fusconi, Giulia/Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista. Il „Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico“, in: *Prospettiva* 33/36 (1985), S. 237-256.
- Gasparro 2003 Gasparro, Domingo: Les sculptures antiques de Richelieu et les dessins perdus de l'album Canini, in: *Revue du Louvre* 53 (2003), S. 59-66.
- Genty 1979 Genty, Jean: Pier Francesco Mola pittore, Lugano 1979.
- Gigli/Marchetti/Simonetta 2004 Gigli, Laura/Marchetti, Gabriella/Simonetta, Giuseppe: Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Immagine, Luce, Ordine, Suono nelle Fabbriche Pamphilj, Rom 2004.
- Gilbert 1980 Gilbert, Felix: The Pope, his banker, and Venice, Cambridge, Mass. 1980.
- Ginzburg 2015 Ginzburg, Silvia: I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori, in: Barroero/Prosperi Valenti Rodinò/Schütze 2015, S. 25-51.
- Gobbi/Prosperi Valenti Rodinò 2010 Gobbi, Manuela/Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta (Hg.): I disegni del Codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt 2010.
- Godart 2011 Godart, Louis (Hg.): La Galleria di Alessandro VII, Loreto 2011.
- Godart 2013 Godart, Louis: La Galleria di Alessandro VII, in: Louis Godart (Hg.): Il Palazzo e il Colle del Quirinale, Rom 2013, S. 113-125.
- Golzio 1939 Golzio, Vincenzo: Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom 1939.
- Graf 1976 Graf, Dieter: Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf), 2 Bde., Düsseldorf 1976.
- Graf 1976 Graf, Dieter: Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf 3,2), 2 Bd., Düsseldorf 1976.
- Graf 1995 Graf, Dieter: Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf 3,5), Düsseldorf 1995.

- Guerrieri Borsoi 2017 Guerrieri Borsoi, Maria Barbara: Domenico Jacovacci. Collezionista e Maestro delle strade nella Roma berniniana, Rom 2017.
- Güthlein 1981 Güthlein, Klaus: Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (1981), S. 173-243.
- Hauser 2014 Hauser, Andreas: Subversive Aemulatio. Mantegna im Wettstreit mit antikem Steinwerk, in: Joris van Gastel/Yannis Hadjinicolaou/Markus Rath: Paragone als Mitstreit (Actus et Imago 11), Berlin 2014, S. 177-210.
- Hecht 2012 Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2013.
- Helas 1999 Helas, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts, Berlin 1999.
- Henkel 1996 Henkel, Arthur (Hg.): Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.
- Herzner 2015 Herzner, Volker: Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte (Studien zur Kunstgeschichte 205), Hildesheim/Zürich/New York 2015.
- Hess 1995 Hess, Jacob (Hg.): Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors und mit Anmerkungen versehen; Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1934 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 11), Worms 1995.
- Hugenroth 1999 Hugenroth, Hermann (Hg.): Philomathi Musae Juveniles. Des Philomathus Jugendgedichte, Köln/Wien 1999.
- Jacob 1971 Jacob, Sabine: Pierre de Cortone et la décoration de la Galerie d'Alexandre VII au Quirinal, in: Revue de l'art 11 (1971), S. 42-54.
- Kaulbach 2004 Kaulbach, Hans-Martin: Europa in den Friedensallegorien des 16.-18. Jahrhunderts, in: Klaus Bußmann/Elke Anna Werner (Hg.): Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart 2004, S. 53-78.

- Kieven 1993 Kieven, Elisabeth: Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, Stuttgart 1993.
- Klemm 2009 Klemm, David: Italienische Zeichnungen 1450 – 1800 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett 2), 3 Bd., Köln/Weimar 2009.
- Krautheimer 1983 Krautheimer, Richard: „Il porton di questo giardino“. An Urbanistic Project for Rome by Alexander VII, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42 (1983), S. 35-42.
- Krautheimer 1985 Krautheimer, Richard: *The Rome of Alexander VII*, Princeton 1985.
- Krautheimer/Jones 1975 Krautheimer, Richard/Jones, Roger B. S.: *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), S. 199-225.
- Kretschmayr 1964 Kretschmayr, Heinrich: *Geschichte von Venedig (Allgemeine Staatengeschichte, Abteilung 1: Geschichte der europäischen Staaten, 35)*, 3 Bd., Aalen 1964.
- Lahrkamp 1965 Lahrkamp, Helmut: *Briefstagebücher und Korrespondenz des münsterschen Dompropstes und Salzburger Domdechanten Wilhelm von Fürstenberg (1623 – 1699)*, in: *Westfälische Zeitschrift* 115 (1965), S. 459-487.
- Landau 1978 Landau, David (Hg.): *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Mailand 1978.
- Laureati/Trezzani 1993 Laureati, Laura/Trezzani, Ludovica (Hg.): *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica, la decorazione murale*, Mailand 1993.
- LBP Bocian, Martin/Kraut, Ursula: *Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst*, 2. erw. Aufl., Stuttgart 2004.
- Leoncini 2008 Leoncini, Luca: *Gli affreschi di Valerio Castello nelle committenze Balbi*, in: Maria Gallo Cataldi/Luca Leoncini (Hg.): *Valerio Castello (1624 – 1659)*, Mailand 2008, S. 52-64.

- Lexikon Kunstwissenschaft Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.
- Linfert 2000 Linfert, Andreas: Antikensammlungen des Adels in Frankreich (im 18. Jh.)?, in: Dieter Borschung/Henner von Hesberg (Hg.): Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität (Monumenta artis Romanae 27), Mainz 2000, S. 182-190.
- Linke 2014 Linke, Alexander: Typologie in der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Bildprogramme von der Cappella Sistina (1480) bis San Giovanni in Laterano (1650) (Reimer Bild + Bild 3), Berlin 2014.
- Locher 1990 Locher, Hubert: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini, in: Werners Kunstgeschichte 1 (1990), S. 1-46.
- Loire 2015 Loire, Stéphanie: Carlo Maratti et les Français, in: Barroero/Prosperi Valenti Rodinò/Schütze 2015, S. 167-185.
- Loisel Legrand 1999 Loisel Legrand, Catherine: The Fate of Annibale's Drawings, in: Daniele Benati/Diane De Grazia (Hg.): The Drawings of Annibale Carracci (Ausst. Kat. Washington, National Gallery of Art, 26. September 1999 – 9. Januar 2000), Washington 2000, S. 25-33.
- Loisel Legrand 2014 Loisel Legrand, Catherine: Attributions traditionnelles et indentifications certains. Dessins de N. Circignani, V. Strada, P. F. Mola, A. Gherardi et G. D. Piastrini pour des travaux romains, in: Paragone 65 (2014) S. 52-64.
- LThK Buchberger, Michael/Höfer, Josef/Rahner, Karl (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, 2. völlig neu bearb. Auflage, Freiburg 1957 – 1967.
- Mancini 2002 Mancini, Francesco Federico (Hg.): Raccolte della città di Perugia. Collezione Valentino Martinelli (Catalogo Regionale dei beni culturali dell'Umbria), Perugia 2002.
- Mandrella 2011 Mandrella, David: Jacob van Loo. 1614 – 1670, Paris 2011.

- Marabottini 1972 Marabottini, Alessandro: Un disegno di Guglielmo Cortese e la „battaglia eroica“, in: *Commentari* 23 (1972), S. 167-173.
- Marino 2017 Marino, Angela: *Abitare a Roma nel Seicento. I Chigi in Città*, Rom 2017.
- Matteucci/Ariuli 2002 Matteucci, Anna Maria/Ariuli, Rossella: *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002.
- Mayhew/Ellis/Seraphin 2010 Mayhew, Timothy David/Ellis, Margo/Seraphin, Supapan: Natural Black Chalk in Traditional Old Master Drawings, in: *Journal of the American Institute for Conservation* 2,49 (2010), S. 83-95.
- Meder 1923 Meder, Joseph: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1923.
- Mena Marqués 1975 Mena Marqués, Manuela B.: *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 2 Bd., Madrid 1975.
- Mena Marqués 1990 Mena Marqués, Manuela B.: Carlo Maratti e Raffaello, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hg.): *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, Rom 1990, S. 541-563.
- Menniti Ippolito 2004 Menniti Ippolito, Antonio: *I Papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza*, Rom 2004.
- Menniti Ippolito 2011 Menniti Ippolito, Antonio: *Corte Papale e Palazzo. Note a margine di un documento dell'età di Paolo V*, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 1 (2011), S. 39-80.
- Merz 1991 Merz, Jörg Martin: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 8)*, Tübingen 1991.
- Merz 2004 Merz, Jörg Martin: *Landscape Drawings by Pietro da Cortona*, in: *Metropolitan Museum Journal* 39 (2004), S. 127-152.
- Merz 2005 Merz, Jörg Martin: *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf, München u. a.* 2005.

- Merz 2007 Merz, Jörg Martin: [Rezension von] Oy-Marra 2005, in: *Kunstform* 8 (2007), S. 7f.
- Merz/Blunt 2008 Merz, Jörg Martin/Blunt, Anthony: *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*, New Haven, Conn. 2008.
- Metzger Habel 2002 Metzger Habel, Dorothy : *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*, Cambridge 2002.
- Metzger Habel 2013 Metzger Habel, Dorothy: „When all Rome was under construction“. *The Building Process in Baroque Rome*, University Park, 2013.
- Mezzetti 1955 Mezzetti, Amalia: Contributi a Carlo Maratta, in: *Revista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 4 (1955), S. 253-354.
- Michaud 1969 Michaud, Claude: François Sublet de Noyers. Superintendant des bâtiments de France, in: *Revue Historique* 241,2 (1969), S. 327-364.
- Mochi Onori/Vodret 2008 Mochi Onori, Lorenza/Vodret, Rossella: *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini. I dipinti; Catalogo sistematico*, Rom 2008.
- Modesti 2003 Modesti, Adolfo: *Corpus numismatum omnium Romanorum pontificum. Da Clemente VII (1523 – 1534) a Paolo IV (1555 – 1559)*, Rom 2003.
- Montembault/Schloder 1988 Montembault, Marie/Schloder, John: *L'album de Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu (Notes et documents des Musées de France 21)*, Paris 1988.
- Morello 1992 Morello, Giovanni: I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del Papa, in: Elizabeth Cropper/Giovanna Perini Folesani (Hg.): *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII (Villa Spelman Colloquia 3)*, Bologna 1992, S. 185-207.
- Morello 2008 Morello, Giovanni: *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Rom 2008.
- Müller/Pfisterer/Bleuler u. a. 2014 Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin u. a.: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450 – 1620) (Pluralisierung & Autorität 27)*, Berlin 2011.

- Mund 2015
Mund, Henrike: Das Goldene Zeitalter. Ein Topos der Herrscherpanegyrik der Medici und der französischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert (Beiträge zur Kunstwissenschaft 93), München 2015.
- Myers 1975
Myers, Mary L.: Architectural and Ornamental Drawings. Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena family, & other Italian Draughtsmen, New York 1975.
- Neerman 1972
Neerman, Armando (Hg.): Landscape and Architecture in Italy. Drawings 16th to 18th Century, London 1972.
- Negro 1999
Negro, Angela: Il restauro della Galleria di Alessandro VII. Primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor, in: Morozzi, Luisa (Hg.): Restauri al Quirinale (Bollettino d'Arte, Volume Speciale 1999), S. 343-348.
- Negro 2008
Negro, Angela: I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri, in: Bollettino d'Arte 6,93 (2008), S. 155-166.
- Negro 2017
Negro, Angela: La Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Un'ipotesi per Jan Miel e Fabrizio Chiari, in: Strenna dei Romanisti, 78 (2017), S. 317-330.
- Ng 2017
Ng, Morgan: Toward a Cultural Ecology of Architectural Glass in Early Modern Northern Europe, in: Art history 3,40 (2017), S. 496-525.
- Nicq 1997
Nicq, Pierre (Hg.): Dessins italiens et nordiques des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (Petits et grands maîtres du Musée Atger), Montpellier 1997.
- Niebaum 2011
Niebaum, Jens: Loggia und Zentralbau. Bildarchitektur im Werk Peruginos, in: Andreas Schumacher (Hg.): Perugino – Raffaels Meister (Ausst. Kat. München, Alte Pinakothek, 13. Oktober 2011 – 15. Januar 2012), Ostfildern 2011, S. 79-105.
- Niebaum 2016
Niebaum, Jens: Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugedankens im Quattro- und frühen Cinquecento (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 34, zugl. Bonn, Univ., Diss.), München 2016.

- Noehles 1966 Noehles, Karl: L'architetto Giovanni Battista Mola e la sua Guida romana nel 1663, in: *Arte lombarda* 11 (1966), S. 192-196.
- Noehles 1978 Noehles, Karl: Visualisierte Eucharistieologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im seicento romano, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 29 (1978), S. 92-116.
- Orbaan 1920 Orbaan, Johannes A.: Documenti sul barocco in Roma, Rom 1920.
- Ost 1971 Ost, Hans: Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971), S. 231-286.
- Ovid, Metamorphosen Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, hg. u. übers. v. Nikolas Holzberg, Berlin/Boston 2017.
- Oy-Marra 2005 Oy-Marra, Elisabeth: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut 4, Folge 5), München u. a. 2005.
- Páez 1974 Páez, Elena: Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid, Madrid 1974.
- Pampalone 1979 Pampalone, Antonella (Hg.): Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1979.
- Parker 1965 Parker, K. T.: Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Drawings; Italian Schools, Oxford 1965.
- Partini 2007 Partini, Anna Maria: Alchimia, architettura, spiritualità in Alessandro VII con la traduzione italiana di La buona filosofia e l'arte della salvezza (Biblioteca ermetica 29), Rom 2007.
- Pasti 2006 Pasti, Stefania: Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale, in: Marcello Fagiolo dell'Arco/Paolo Portoghesi (Hg.): Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona (Ausst. Kat. Rom, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16. Juni – 29. Oktober 2006), Mailand 2006, S. 88-97.

- Pastor 1960
 Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 14: Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz XII. (1644 – 1700), Freiburg ⁸1960.
- Pastor 1961
 Pastor, Ludwig von: Storia dei papi. Innocenzo X, Alessandro VII, Clemente IX, Clemente X (1644 – 1676), Roma 1961.
- Pérez Sánchez 1965
 Pérez Sánchez, Alfonso E.: Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965.
- Petrioli Tofani 1987
 Petrioli Tofani, Annamaria: Kat. Nr. 63, in: Galleria degli Uffizi (Hg.): Italian 17th-Century Drawings from the Uffizi Gallery in Florence (Ausst. Kat. Tokyo, Burijsuton-Bijutsukan, 9. September – 25. Oktober 1987 u. Museum of Fine Arts, 30. Oktober – 29. November 1987), Tokyo 1987, S. 150f.
- Petrucchi 2012
 Petrucchi, Francesco: Pier Francesco Mola (1612 – 1666). Materia e colore nella pittura del '600, Rom 2012.
- Petrucchi 2016
 Petrucchi, Francesco: Giovanni Paolo Schor pittore. Tra Pietro da Cortona e Bernini, in: Valori tattili 7 (2016), S. 100-117, 189.
- Pfisterer 2013
 Pfisterer, Ulrich: Die Sixtinische Kapelle (Beck'sche Reihe 2562), München 2013.
- Popham 1986
 Popham, Arthur Ewart (Hg.): Old Master Drawings at Holkham Hall, Chicago 1986.
- Preimesberger 1976
 Preimesberger, Rudolf: Pontifex romanus per Aeneam praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976), S. 221-289.
- Prinz 1970
 Prinz, Wolfram: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.
- Prosperi Valenti Rodinò 1979
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1979.

- Prosperi Valenti Rodinò 1998 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta, in: Christoph Luitpold Frommel (Hg.): Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12. – 15. November 1997, Mailand 1998, S. 179-188.
- Quinterio 1991 Quinterio, Francesco: Il Palazzo del Quirinale nel Seicento e nel Settecento, in: Borsi 1973, S. 115-200.
- Réau 1956 Réau, Louis: Iconographie de l'art chrétien, Bd. 2: Iconographie de la Bible, 1: Ancien Testament, Paris 1956.
- Redig de Campos 1984 Redig de Campos, Deoclecio: Raffaels Fresken in den Stanzen, Stuttgart 1984.
- Repgen 1984 Repgen, Konrad: Alexander VII. Diarium Chigi (Acta Pacis Westphalicae, Serie 3, Abt. C), Münster 1984
- Ricci 1969 Ricci, Ettore: La Chiesa dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri (Chiesa Nuova) in Perugia. Saggio storico-artistico, Perugia 1969.
- Rice 2018 Rice, Louise: Joshua and the Jesuits. The Battle for the Apse of the Gesù, in: Linda Wolk-Simon (Hg.): The Holy Name. Art of the Gesù; Bernini and his Age, Philadelphia 2018.
- Roli 1969 Roli, Renato: I disegni italiani del Seicento. Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra, Treviso 1969.
- Röttgen 2002 Röttgen, Herwarth: Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna, Rom 2002.
- Röttgen 2002a Röttgen, Herwarth: Der Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Ein großer Maler im Glanze des Ruhmes und der Unbeständigkeit des Glücks, Rom 2002.
- Rowland 1984 Rowland, Ingrid: The Birth Date of Agostino Chigi. Documentary Proof; Some Panegyrics to Agostino Chigi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47 (1984), S. 194-199.
- Rowlands 1964 Rowlands, John: Mola's Preparatory Drawings and Some Additions to his Oeuvre, in: Master Drawings 2 (1964), S. 271-276.

- Salvagnini 1937 Salvagnini, Francesco Antonio: I pittori Borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in Piazza di Spagna, Rom 1937.
- Salviucci Insolera 2016 Salviucci Insolera, Lydia: L'arte sacra nella metà del Seicento. Norme e indicazioni. La bolla di Urbano VIII e il „Trattato della pittura e scultura“ di Giandomenico Ottonelli SJ e Pietro da Cortona, in: Archivio Italiano per la storia della piet  29 (2016), S. 173-191.
- Schaar 1973 Schaar, Eckhard: „L' cole Romaine“ in Lambert Krahes Zeichnungssammlung, in: Eduard Trier (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 31-46.
- Scott 1982 Scott, John Beldon: S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language, in: Journal of the Society of Architectural Historians 41 (1982), S. 294-317.
- Scott 1997 Scott, John Beldon: Strumento di potere. Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj, in: Ausst. Kat. Rom 1997, S. 87-98.
- Silvestri 1999 Silvestri, Cinzia: Galleria di Alessandro VII. Sala di Augusto; Relazione di Restauro, in: Morozzi, Luisa (Hg.): Restauri al Quirinale (Bollettino d'Arte, Volume Speciale 1999), S. 343-348.
- Somof 1909 Somof, A.: Ermitage imp rial. Catalogue de la galerie des tableaux; Les  coles d'Italie et d'Espagne, St. Petersburg 1909.
- Sparti 1997 Sparti, Donatella Livia: La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina, Rom 1997.
- Stix 1932 Stix, Alfred (Hg.): Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen mit 1025 Abbildungen sämtlicher Handzeichnungen (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina 3), Wien 1932.
- Struck 2017 Struck, Neela: Römische Bauprojekte im Bild. Studien zur medialen Vermittlung der Bautätigkeit Papst Pauls V. Borghese (1605 – 1621) (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 39), München 2017.

- Strunck 2007 Strunck, Christina: Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 20), München 2007.
- Strunck 2008 Strunck, Christina (Hg.): Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. „Un regista del gran teatro barocco“ (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 21), München 2008.
- Strunck 2010 Strunck, Christina (Hg.): Europäische Galeriebauten. Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23. – 26. Februar 2005 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 29), München 2010.
- Sturm 2015 Sturm, Saverio: L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. La „Provincia Romana“; Lazio, Umbria, Marche (1597 – 1705), Rom 2015.
- Sutherland Harris 1964 Sutherland Harris, Ann: The Decoration of San Martino ai Monti, in: The Burlington Magazine 106 (1964), S. 115-120.
- Sutherland Harris 1969 Sutherland Harris, Ann: Trois nouvelles études de Pier Francesco Mola pour la fresque du Quirinal „Joseph et ses frères“, in: Revue de l'art 6 (1969), S. 82-87.
- Sutherland Harris 1992 Sutherland Harris, Ann: A Mola Drawing in Madrid, in Master Drawings 30 (1992), S. 435-437.
- Sutherland Harris/Schaar 1967 Sutherland Harris, Ann/Schaar, Eckhard: Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf 3, 1), Düsseldorf 1967.
- Tantillo Mignosi 1989 Tantillo Mignosi, Almamaria: Un ciclo inedito di Pier Francesco Mola. Gli affreschi del palazzo Pamphilj di Nettuno, in: Paragone 40 (1989), S. 72-98.
- Tauber 2009 Tauber, Christine: Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier (Studien aus dem Warburg Haus 10), Berlin 2009.
- Toderi/Vannel 1990 Toderi, Giuseppe/Vannel, Fiorenza: Medaglie italiane. Barocche e Neoclassiche, Florenz 1990.

- Turner 1978 Turner, Nicholas: Drawings by Giovanni Angelo Canini, in: Master Drawings 16 (1978), S. 387-397.
- Turner 1980 Turner, Nicholas: Italian Baroque Drawings (British Museum Prints and Drawings Series), London 1980.
- Turner 1989 Turner, Nicholas: Pier Francesco Mola. I disegni, in: Manuela Kahn-Rossi (Hg.): Pier Francesco Mola. 1612 – 1666 (Ausst. Kat. Lugano, Museo cantonale d'arte, 23. September – 19. November 1989), Mailand 1989, S. 103-120.
- Turner 1999 Turner, Nicholas: Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700 (Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum 6,1), London 1999.
- Tuzi 2005 Tuzi, Stefania: Il Palazzo della Sapienza. Storie e vicende costruttive dell'antica Università di Roma dalla fondazione all'intervento borrominiano, Rom 2005.
- Urgell 1923 Urgell, José M.: La Liturgia y la vida cristiana, in: Revista Monserratina 8/12 (1913), S. 564-569.
- Vai 2015 Vai, Stefania: Gli affreschi di Palazzo Astalli, in: Bollettino dei Musei comunali di Roma 29 (2015), S. 5-16.
- Verspohl 2004 Verspohl, Franz-Joachim: Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker, Göttingen 2004.
- Villani 2016 Villani, Marcello: Il Colonnato di S. Pietro. Opera che fra le antiche poche ne ha pari, fra le moderne nessuna, Rom 2016.
- Vitzthum 1963 Vitzthum, Walter: Disegni di Alessandro Algardi, in: Bollettino d'Arte 48 (1963), S. 75-98.
- Vitzthum 1971 Vitzthum, Walter: Il barocco a Roma (I disegni dei maestri 14), Mailand 1971.
- Wasserman 1963 Wasserman, Jack: The Quirinal Palace in Rome, in: The Art Bulletin 45 (1963), S. 204-244.
- Waterhouse 1976 Waterhouse, Ellis K.: Roman Baroque Painting. A List of the Principal Painters and their works in and around Rome with an Introductory Essay, Oxford 1976.

- Well 1974
Well, Mark S.: The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), S. 218-248.
- Whitfield 1877
Whitfield, Clovis: *Old Master Drawings from Holkham. Collected by the 1st Earl of Leicester (1697 – 1759)*, London 1979.
- Wibiral 1960
Wibiral, Norbert: Contributi alle ricerche sul cor-tonismo in Roma, in: *Bollettino d'Arte* 4,45 (1960), S. 123-165.
- Wickhoff 1891
Wickhoff, Franz: Die italienischen Handzeichnungen der Albertina 1, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien/Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 12 (1891), CCV-CCCXV.
- Zilling 2011
Zilling, Henrike Maria: *Jesus als Held. Odysseus und Herakles als Vorbilder christlicher Heldentypologie* (zugl. Berlin, Techn. Univ., Habil.), Paderborn 2011.
- Zutter 2017
Zutter, Jörg (Hg.): *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, Cinisello Balsamo 2017.

16 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-65: Godart 2011; Abb. 66: Fiadino 2013; Abb. 69–72: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; Abb. 73: Zutter 2017, S. 228; Abb. 74: Merz 2005, S. 390; Abb. 75: Ottawa, National Gallery of Canada; Abb. 76: Neerman 1972, S. 8, Kat. 17; Abb. 77: New York, Metropolitan Museum; Abb. 78: New York, Metropolitan Museum; Abb. 80–84: Fusconi/Prosperi Valenti Rodinò 1983, S. 251; Abb. 85: Biblioteca Apostolica Vaticana; Abb. 86–87: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 88: Biblioteca Apostolica Vaticana; Abb. 89: Brink 2002, S. 127; Abb. 90: Rom, Istituto Centrale per la Grafica; Abb. 91: Loisel Legrand 1999, S. 28; Abb. 92: Davis 1982, S. 248; Abb. 93: Davis 1982, S. 247; Abb. 94: Graf 1995, S. 262, Kat. 1404; Abb. 95: Graf 1995, S. 262, Kat. 1409; Abb. 96: Graf 1995, S. 262, Kat. Nr. 1408; Abb. 97: Graf 1995, S. 262, Kat. 1407; Abb. 98: Graf 1995, S. 262, Kat. 1400; Abb. 99: Graf 1995, S. 262, Kat. 1401; Abb. 100: Graf 1995, S. 262, Kat. 1402; Abb. 101: Pampalone 1979, S. 16, Nr. 2; Abb. 102: Ausst. Kat. London 1973, S. 60f., Kat. 83; Abb. 103: Madrid, Biblioteca Nacional; Abb. 104: Ausst. Kat. Rennes 1990, S. 170, Nr. 79; Abb. 105: Brink 2002, S. 126, Nr. 57; Abb. 106: Brink 2002, S. 126, Nr. 57; Abb. 107: Brink 2002, S. 124, Nr. 56; Abb. 108: Ausst. Kat. Rom 1997, S. 261; Abb. 109: Merz 2005, S. 30; Abb. 110: Rom, Istituto Centrale per la Grafica; Abb. 111: Aukt. Kat. London, Sotheby's, 5. Jul. 2017, S. 50, Lot 37; Abb. 112–113: New York, Morgan Library & Museum; Abb. 114: Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 45, Kat. 67; Abb. 115: Prosperi Valenti Rodinò 1979, S. 45, Kat. 68; Abb. 116: Aukt.; Kat. Wien, Dorotheum, 24. April 2018, Lot 96; Abb. 117: Wien, Albertina; Abb. 118: Negro 2009, S. 163; Abb. 119: Wien, Albertina; Abb. 120: Batroska 2011, S. 181, Nr. 40; Abb. 121: Gobbi/Prosperi Valenti Rodinò 2010, S. 125, Kat. Nr. 130; Abb. 122: Windsor, Royal Collection; Abb. 123: Windsor, Royal Collection; Abb. 124: Oxford, Ashmolean Museum; Abb. 125: St. Petersburg, Eremitage; Abb. 126: Ausst. Kat. Ariccia 1998, S. 147–150, Kat. 147; Abb. 127: Barroero 1992, S. 76; Abb. 128: Benati/Bernardini 2005, S. 197f., Kat. Nr. 117; Abb. 129–130: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 98, Kat. 217; Abb. 131–132: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97f., Kat. Nr. 216; Abb. 133–136: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Abb. 137: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 161, Nr. 481; Abb. 138: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 139: Windsor, The Royal Collection; Abb. 140: Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud; Abb. 141: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Abb. 142: Madrid, Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando; Abb. 143: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 144: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 184, Kat. 644; Abb. 145: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 146: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Abb. 147: Windsor, Royal Collection; Abb. 148: Wien, Albertina; Abb. 149: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 97, Kat. 215; Abb. 150: Windsor, Royal Collection; Abb. 151: Cocke 1972, S. 58, Nr. 49; Abb. 152: Sutherland Harris/Schaar 1967, S. 194, Nr. 697; Abb. 153: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Abb. 154: Kat. Sotheby's 13. Jan. 1998, S. 53, Lot 91; Abb. 155: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Abb. 156: Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85, Nr. 140; Abb. 157: Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 85, Nr. 140; Abb. 158: Windsor, Royal Collection; Abb. 159: Windsor, Royal Collection; Abb. 160: Zutter 2017, S. 245; Abb. 161: London, The British Museum; Abb. 162: Brink 2002, S. 48-50, Nr. 7; Abb. 163: Damm/Hoesch 2017, S. 262-269, Nr. 64; Abb. 164: Vgl. Abb. 163 u. Abb. 166; Abb. 165: Damm/Hoesch 2017, S. 266; Abb. 166: Turner 1989, S. 231f., Nr. III.18; Abb. 167: Turner 1989, S. 231f., Nr. III.18; Abb. 168: Damm/Hoesch 2017, S. 265; Abb. 169: Damm/Hoesch 2017, S. 266; Abb. 170: London, British Museum; Abb. 171: Damm/Hoesch 2017, S. 264; Abb. 172: Stockholm, Nationalmuseum; Abb. 173: Kat. Mailand, Finarte, Asta di Disegni dal XV al XIX secolo, 19. Dez. 1977, Lot 103; Abb. 174: Klemm 2009, S. 156, Nr. 187; Abb. 175: Paris, Galerie Tarantino; Abb. 176: London, British Museum; Abb. 177: Paris, Louvre; Abb. 178: Brink 2002, S. 52; Abb. 179–180: Loisel Legrand 2014, S. 55f.; Abb. 181: Brink 2002, S. 66, Kat. 17; Abb. 182: Turner 1989, S. 235f., Nr. III.24; Abb. 183: Aukt. Kat. London, Christie's, 23. Sep. 2016, Lot 31; Abb. 184: Turner 1989, S. 236, Nr. III.25; Abb. 185: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 186: Washington, National Gallery; Abb. 187: Turner 1989, S. 236, Nr. III.26; Abb. 188: Aukt. Kat. Genua, Cambi, 25.-28. Mai 2010, S. 144, Lot 1306; Abb. 189: Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca; Abb. 190: TIB Bd. 21/2, S. 44, Nr. .023; Abb. 191: Windsor, Royal Collection; Abb. 192: Mancini 2002, S. 125, Kat. 42; Abb. 193: Windsor, Royal Collection; Abb. 194: Baltimore, The Walters Art Museum; Abb. 195: Krautheimer 1985; Abb. 196: Münster, LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte; Abb. 197: New York, Metropolitan Museum; Abb. 198: Bibliotheca Hertziana, Fotothek; Abb. 199: Morello 2008; Abb. 200: Wassermann 1963, Abb. 25; Abb. 201: Wassermann 1963, Abb. 30; Abb. 202: Colalucci 2015; Abb. 203: Colalucci 2015; Abb. 205: Krautheimer 1983, Abb. 1; Abb. 206: Krautheimer 1983, Abb. 8; Abb. 207: Krautheimer 1983, Abb. 4; Abb. 208: Oy-Marra 2005; Abb. 210: London, British Museum; Abb. 211: Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms 0245; Abb. 214: Vgl. Abb. 85, 86 u. 87; Abb. 215: Godart 2011; Abb.

217: vgl. Abb. 87; Abb. 218: Paris, Louvre; Abb. 219: Laureati/Trezzani 1993; Abb. 220: Laureati/Trezzani 1993; Abb. 221: vgl. Abb. 74, 76 u. 78; Abb. 222: vgl. Abb. 76, 77 u. 78; Abb. 223: Paris, Louvre; Abb. 227: Godart 2011; Abb. 228: Godart 2011; Abb. 229: Godart 2011; Abb. 233: Godart 2011; Abb. 234: Godart 2011; Abb. 235: Godart 2011; Abb. 236: Röttgen 2002a; Abb. 237: Florenz, Fototeca Zeri; Abb. 241: SKD, Gemäldegalerie Alte Meister; Abb. 242: Paris, Louvre; Abb. 243: Paris, Louvre; Abb. 205: Rom, Istituto Centrale per la Grafica; Abb. 337: Negro 2008, S. 158; Abb. 379: Biblioteca Apostolica Vaticana; Abb. 380: Windsor, Royal Collection; Abb. 381: Ausst. Kat. München 2012, S. 182; Abb. 383: Brink 2002, S. 128; Abb. 386: Münster, LWL- Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte; Abb. 387: Rom, Museo di Roma; Abb. 388: Ausst. Kat. Berlin 1969, S. 53f., Nr. 108

Soweit nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen aus dem Archiv des Autors oder sind gemeinfrei.

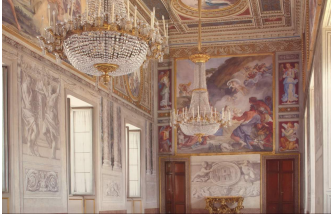


Abb. 1: Blick in die Galerie Richtung appartamento segreto

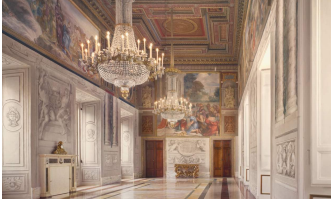


Abb. 2: Blick in die Galerie Richtung Sala Regia



Abb. 3: Ciro Ferri, König Kyros befreit die Israeliten



Abb. 4: Blick in den mittleren Saal der Galerie

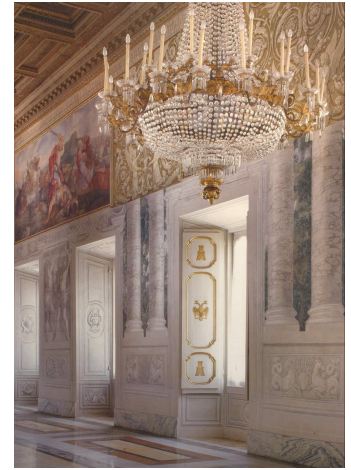


Abb. 5: Blick auf die Fenster zur Platzseite



Abb. 6: Blick auf die Fenster zur Hofseite



Abb. 7: Blick auf die Fenster zur Hofseite



Abb. 8: Gemalter Vorhang rechts unter dem Opfer von Kain und Abel



Abb. 9: Lazzaro Baldi und Gaspar Dughet, Ermahnung von Adam und Eva

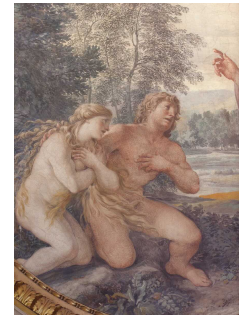


Abb. 10: Detail aus der Ermahnung von Adam und Eva



Abb. 11: Detail aus der Ermahnung von Adam und Eva

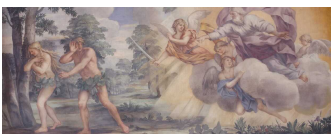


Abb. 12: Bartolomeo Colombo, Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 13: Detail aus der Vertreibung aus dem Paradies

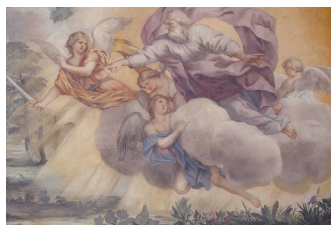


Abb. 14: Detail aus der Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 15: Filippo Lauri und Gaspar Dughet, Opfer von Kain und Abel



Abb. 16: Detail aus dem Opfer von Kain und Abel



Abb. 17: Giovanni Paolo Schor, Einstieg in die Arche

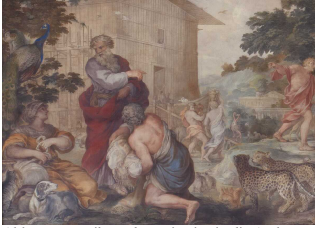


Abb. 18: Detail aus dem Einstieg in die Arche



Abb. 19: Detail aus dem Einstieg in die Arche



Abb. 20: Lazzaro Baldi, Ausstieg aus der Arche



Abb. 21: Giovanni Angelo Canini, Opfer Abrahams



Abb. 22: Detail aus dem Opfer Abrahams

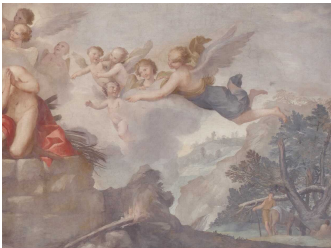


Abb. 23: Detail aus dem Opfer Abrahams



Abb. 24: Giovanni Paolo Schor, Segnung Jakobs

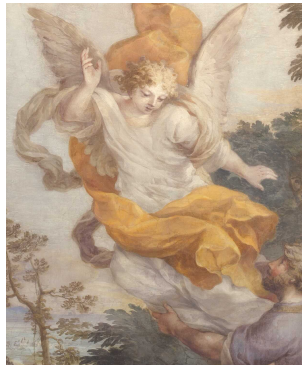


Abb. 25: Detail aus der Segnung Jakobs



Abb. 26: Fabrizio Chiari, Versöhnung von Jakob und Esau



Abb. 27: Detail aus der Versöhnung von Jakob und Esau



Abb. 28: Detail aus der Versöhnung von Jakob und Esau



Abb. 29: Giovanni Paolo und Egidio Schor, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft

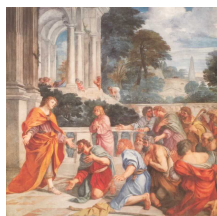


Abb. 30: Pier Francesco Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

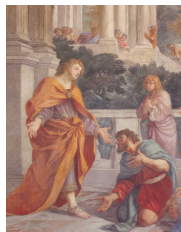


Abb. 31: Detail aus Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

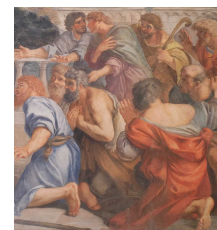


Abb. 32: Detail aus Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen

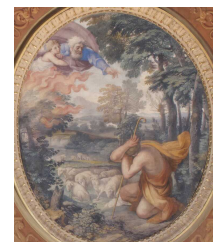


Abb. 33: Giovanni Francesco Grimaldi, Moses vor dem brennenden Dornbusch

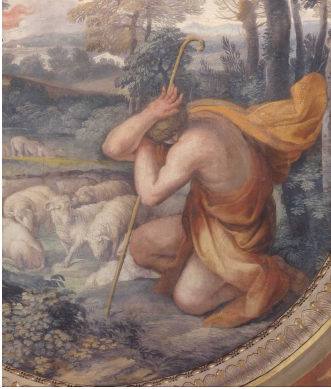


Abb. 34: Detail aus Moses vor dem brennenden Dornbusch



Abb. 35: Jan Miel, Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 36: Detail aus dem Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 37: Detail aus dem Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 38: Detail aus dem Durchzug durch das Rote Meer

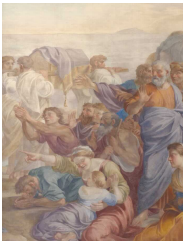


Abb. 39: Detail aus dem Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 41: Guglielmo Cortese, Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 42: Detail aus der Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 43: Detail aus der Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 40: Giovanni Francesco Grimaldi, Rückkehr der Kundschafter aus dem Gelobten Land



Abb. 44: Filippo Lauri, Gideon presst den Tau aus dem Vlies



Abb. 45: Detail aus Gideon presst den Tau aus dem Vlies

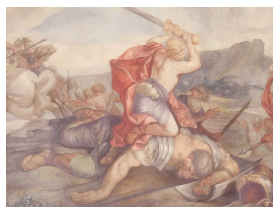


Abb. 47: Detail aus David tötet Goliath



Abb. 48: Detail aus David tötet Goliath

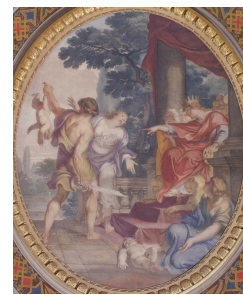


Abb. 49: Carlo Cesi, Urteil Salomos

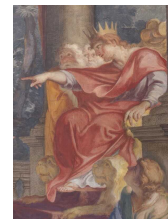


Abb. 50: Detail aus dem Urteil Salomos



Abb. 51: Ciro Ferri, König Kyros befreit die Israeliten



Abb. 52: Detail aus König Kyros befreit die Israeliten

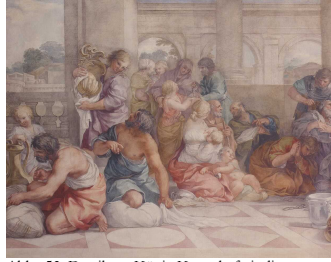


Abb. 53: Detail aus König Kyros befreit die Israeliten



Abb. 54: Lazzaro Baldi, Verkündigung

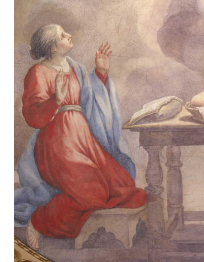


Abb. 55: Detail aus der Verkündigung

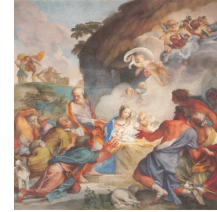


Abb. 56: Carlo Maratta, Anbetung der Hirten

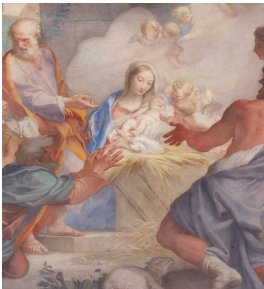


Abb. 57: Detail aus der Anbetung der Hirten



Abb. 59: Detail aus der Anbetung der Hirten



Abb. 60: Detail aus der Anbetung der Hirten

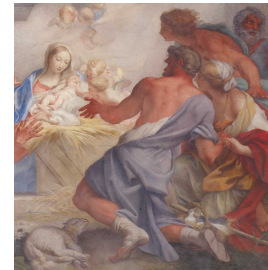


Abb. 61: Detail aus der Anbetung der Hirten

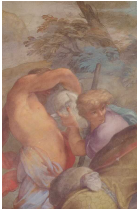


Abb. 58: Detail aus der Anbetung der Hirten



Abb. 62: Medaillon mit der Vedute der Porta del Popolo (unter dem Fresko Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen)

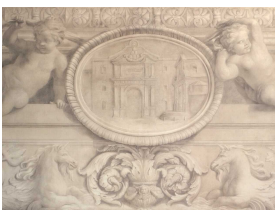


Abb. 63: Medaillon mit der Vedute der Porta del Popolo (unter dem Fresko Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen)

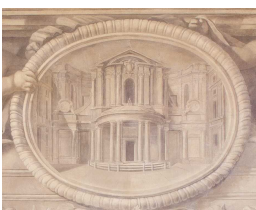


Abb. 64: Medaillon mit der Vedute von S. Maria della Pace (unter dem Fresko mit der Anbetung der Hirten)



Abb. 65: Medaillon mit der Vedute von S. Maria della Pace (unter dem Fresko mit der Anbetung der Hirten)

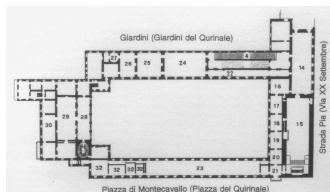


Abb. 66: Grundriss des Piano Nobile des Quirinalpalasts Mitte des 17. Jhs.



Abb. 67: Grundriss der Galerie und angrenzender Räume im Pontifikat Alexanders VII.

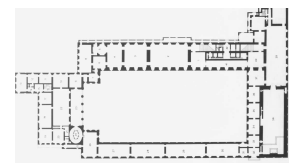


Abb. 68: Grundriss des Piano Nobile des Quirinalpalasts nach den Umgestaltungen im 19. Jh.



Abb. 69: Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 1)

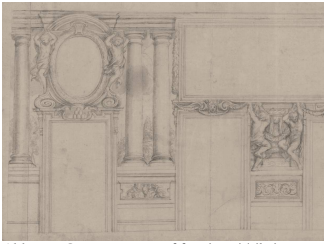


Abb. 70: Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie, Detail (Kat. 1)

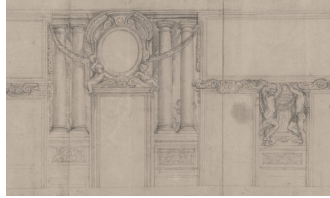


Abb. 71: Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie, Detail (Kat. 1)

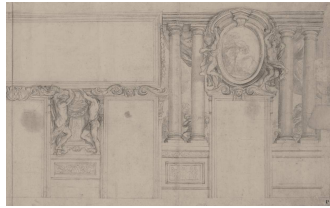


Abb. 72: Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie, Detail (Kat. 1)



Abb. 73: Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 2)

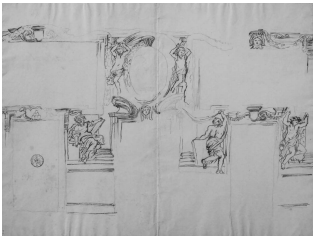


Abb. 74: nach Cortona, Entwurf für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 3)

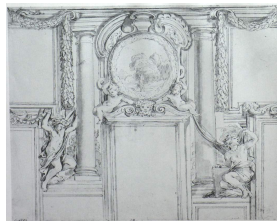


Abb. 76: Garzi, Kopie eines Entwurfs für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 5)



Abb. 78: Garzi, Kopie eines Entwurfs für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 7)



Abb. 75: Cortona, Entwurf für ein Ovalfeld mit einer Landschaft (Kat. 4)



Abb. 77: Garzi, Kopie eines Entwurfs für einen Teil einer Langseite der Galerie (Kat. 6)



Abb. 79: Cortona (Umkreis), Modello für die Hälfte eines Ovalfeldes an einer der Langseiten der Galerie (Kat. 8)



Abb. 80: Cortona (Umkreis), Ovalfeld mit Putten (Kat. 9)



Abb. 81: Cortona (Umkreis), Ovalfeld mit Ignudi (Kat. 10)



Abb. 82: Cortona (Umkreis), Ovalfeld mit Ignudi (Kat. 11)



Abb. 83: Cortona (Umkreis), Ignudopaar (Kat. 12)



Abb. 84: Cortona (Umkreis), Ignudopaar (Kat. 13)



Abb. 85: Cortona, Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie (Kat. 15)

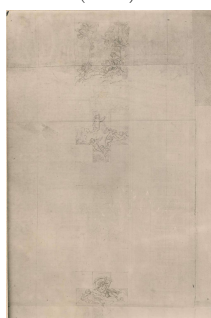


Abb. 86: Cortona, Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie, Detail (Kat. 15)



Abb. 87: Cortona, Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie, Detail (Kat. 15)



Abb. 88: Cortona, Entwurf für einen Teil der Decke der Galerie, Detail (Kat. 15)



Abb. 89: Canini, Studie zum rechten Ignudo unterhalb des Opfers Abrahams (Kat. 16)



Abb. 90: Canini, Studie zur stehenden Figur rechts neben dem Ovalfeld mit der Verkündigung (Kat. 17)



Abb. 91: Grimaldi (?), Studie zu einer Landschaft und antiken Köpfen (Kat. 18)



Abb. 92: Ferri, Zwei Greifen, symmetrisch um eine Vase angeordnet (Kat. 19)



Abb. 93: Ferri, Zwei Fabelwesen mit Löwenkopf, symmetrisch um eine Vase angeordnet (Kat. 20)



Abb. 94: Passeri, Teilkopie einer Fensterrahmung in der Galerie, Kopie einer Kartusche mit Maske (Kat. 21)



Abb. 95: Passeri, Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie (Kat. 22)



Abb. 96: Passeri, Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie (Kat. 23)



Abb. 97: Passeri, Kopie von Masken in den Kartuschen oberhalb der Fensteröffnungen in der Galerie (Kat. 24)

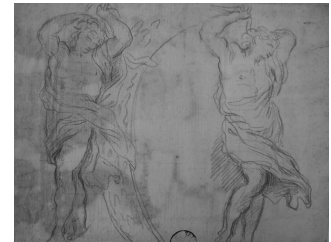


Abb. 98: Passeri, Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfelds (Kat. 25)

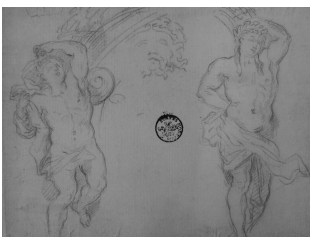


Abb. 99: Passeri, Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfelds, Teil einer Maske (Kat. 26)

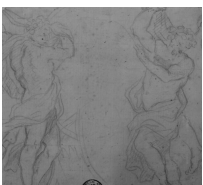


Abb. 100: Passeri, Kopie zweier Ignudi neben einem Ovalfeld in der Galerie, Teilkopie eines Ovalfeldes (Kat. 27)



Abb. 101: Baldi, Studie zu liegenden und gefesselten Figuren (Kat. 28)



Abb. 102: Baldi, Modello zur Verkündigung (Kat. 29)



Abb. 103: Canini, Studie für das Opfer Abrahams (Kat. 30)



Abb. 104: Canini, Studie für zwei Engel und ein Teil der Landschaft aus dem Opfer Abrahams (Kat. 31)

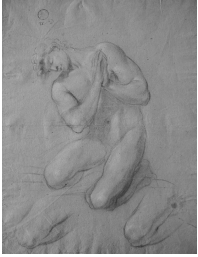


Abb. 105: Canini, Studie für den Isaak im Opfer Abrahams (Kat. 32 recto)



Abb. 106: Canini, Studie für den Isaak im Opfer Abrahams (Kat. 32 verso)



Abb. 107: Canini, Studie für den Abraham im Opfer Abrahams (Kat. 33)



Abb. 108: Cesi, Entwurf zum Urteil Salomos (Kat. 34)



Abb. 109: Cortese, Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter (Kat. 35)



Abb. 110: Cortese, Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter (Kat. 36)



Abb. 111: Cortese, Entwurf zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter (Kat. 37)



Abb. 112: Cortese, Kopf eines Pferdes (Kat. 38 recto)



Abb. 113: Cortese, Studie zu einer Architektur (Kat. 38 verso)



Abb. 114: Cortese, Kopf eines Pferdes (Kat. 39)



Abb. 115: Cortese, Kopf eines Pferdes (Kat. 40)



Abb. 116: Cortese, Modello zur Schlacht Josuas gegen die Amoriter (Kat. 41)



Abb. 117: Ferri, Entwurf zu Kyros befreit die Israeliten (Kat. 42)



Abb. 118: Ferri, Entwurf zu Kyros befreit die Israeliten (Kat. 43)



Abb. 119: nach Ferri, Kopie nach einem Entwurf zu Kyros befreit die Israeliten aus der Babylonischen Gefangenschaft (Kat. 44)



Abb. 120: Grimaldi, Studie zu Moses vor dem brennenden Dornbusch (Kat. 45)



Abb. 121: Grimaldi, Studie zur Rückkehr der Kundschafter aus dem gelobten Land, Detail (Kat. 46)



Abb. 122: Lauri, Gideon presst den Tau aus dem Vließ (Kat. 47)



Abb. 123: Lauri, Gideon presst den Tau aus dem Vließ (Kat. 48)



Abb. 124: Maratta, Studie für die Anbetung der Hirten (Kat. 49)



Abb. 126: Maratta, Anbetung der Hirten (Kat. 51)



Abb. 128: Maratta (Umkreis), Teilkopie nach der Anbetung der Hirten (Kat. 52, Fn. 38)



Abb. 125: Maratta, Modello für die Anbetung der Hirten (Kat. 50)

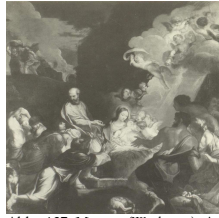


Abb. 127: Maratta (Werkstatt), Anbetung der Hirten (Kat. 52)

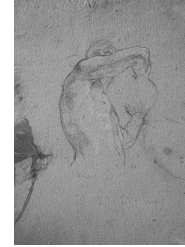


Abb. 129: Maratta, Studie zu einem Hirten (Kat. 59 recto)

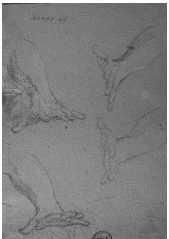


Abb. 130: Maratta, Armstudien zu einem Hirten (Kat. 59 verso)



Abb. 132: Maratta, Studie zu einem Puttenkopf (Kat. 54 verso)



Abb. 134: Maratta, Hand- und Armstudien zu mehreren Hirten, Handstudien zum Joseph (Kat. 56)

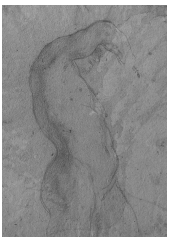


Abb. 131: Maratta, Studie zu einem Hirten (Kat. 54 recto)



Abb. 133: Maratta, Studien zu Hirten, Studie zum Arm eines Hirten, Studie zu Händen eines Hirten, Studie zur Hand der Maria (Kat. 55)



Abb. 135: Maratta, Studien zu einem Putto, Arm- und Handstudien (Kat. 57)



Abb. 136: Maratta, Studien zu einem Putto, Arm- und Handstudien (Kat. 58)



Abb. 138: Maratta, Studie zu zwei Puttenköpfen in der Anbetung der Hirten (Kat. 60)



Abb. 140: nach Maratta, Kopie nach dem Kopf der Madonna (Kat. 62)

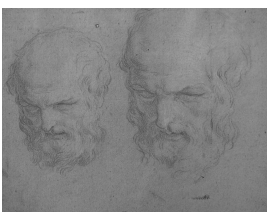


Abb. 137: Maratta, Zwei Studien zum Kopf des Joseph (Kat. 59)



Abb. 139: Maratta, Studie zum Kopf der Madonna (Kat. 61)



Abb. 141: Maratta, Kopie nach dem Kopf der Madonna (Kat. 63 recto)



Abb. 142: Maratta, Handstudien (Kat. 63 verso)



Abb. 143: nach Maratta, Kopie nach der Anbetung der Hirten, Detail (Kat. 64)



Abb. 144: nach Maratta, Kopie nach der Anbetung der Hirten (Kat. 65)



Abb. 145: nach Maratta, Kopie nach der Anbetung der Hirten (Kat. 66)



Abb. 146: nach Maratta, Kopie nach einer Studie zur Anbetung der Hirten (Kat. 67)



Abb. 147: Maratta (Umkreis), Studie für eine Anbetung der Hirten (Kat. 68)



Abb. 148: Maratta (Umkreis), Studie für eine Anbetung der Hirten (Kat. 69)



Abb. 149: Maratta (?), Studie zu einer Madonna (Kat. 70)



Abb. 150: Maratta, Studien für Cherubim, Handstudien (Kat. 71)



Abb. 151: Maratta, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Detail (Kat. 72)



Abb. 152: Maratta, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 73)



Abb. 153: nach Maratta, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 74)



Abb. 154: Maratta, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 75)



Abb. 155: Maratta, Studien zu einer Sphinx, Studie zu einer Kuh (Kat. 76)



Abb. 156: Maratta (zugeschrieben), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 77)



Abb. 157: Maratta (zugeschrieben), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 78)



Abb. 158: Maratta, Kopie nach Raffaels Tod des Ananias (Kat. 80)



Abb. 159: Maratta, Anbetende Magier (Teilkopie nach Raffaels Anbetung der Magier) (Kat. 81)



Abb. 160: Mola, Joseph und seine Brüder (Kat. 82 recto)

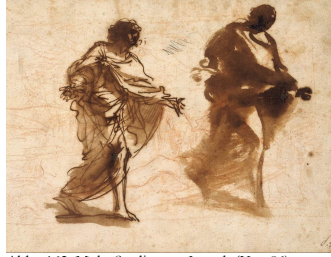


Abb. 162: Mola, Studie zum Joseph (Kat. 86)



Abb. 164: Montage aus Kat. 87 und Kat. 89 recto



Abb. 161: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 85)



Abb. 163: Mola, Studie zum Joseph und einem Bruder Josephs (Kat. 87)



Abb. 165: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 88)

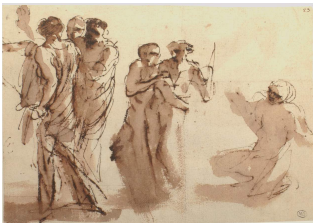


Abb. 166: Mola, Studie zu den Brüdern Josephs (Kat. 89 recto)



Abb. 168: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 90)



Abb. 170: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 92)



Abb. 167: Mola, Studie zu den Brüdern Josephs (Kat. 89 verso)



Abb. 169: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 91)



Abb. 171: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 93)



Abb. 172: Mola, Studie zu den Brüdern Josephs (Kat. 94)

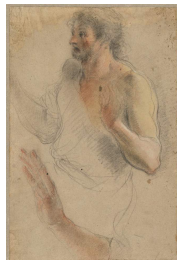


Abb. 174: Mola, Studie eines erstaunten Mannes (Kat. 95)



Abb. 176: Mola, Karton für einen knienden Bruder Josephs (Kat. 97)



Abb. 173: Mola, Studie zu den Brüdern Josephs (Kat. 94, Fn. 43)



Abb. 175: Mola, Studie zu zwei Brüdern Josephs (Kat. 96)



Abb. 177: Mola, Studie zum Joseph (Kat. 101)



Abb. 178: Mola, Studie zum Joseph (Kat. 98)



Abb. 179: Mola, Studie zum rechten und linken Arm Josephs (Kat. 99 recto)



Abb. 180: Mola, Studie zum Joseph (Kat. 99 verso)



Abb. 181: Mola, Studie zum Joseph (Kat. 100)



Abb. 182: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 84)



Abb. 183: Mola (?), Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 102)



Abb. 184: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Abb. 103)



Abb. 186: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 83)

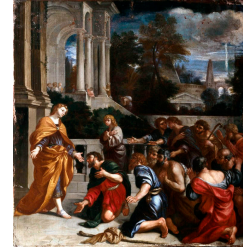


Abb. 188: nach Mola, Kopie nach dem Fresko Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 105)



Abb. 185: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 103, Fn. 44)



Abb. 187: Mola (?), Studie zu einer Brüstung mit Personen (Kat. 104)



Abb. 189: nach Mola, Kopie nach Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Kat. 106)



Abb. 190: Mola, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Radierung) (Kat. 103, Fn. 45)



Abb. 191: Schor, Studie zum Einstieg in die Arche (Kat. 107)



Abb. 192: Schor, Studie zum Einstieg in die Arche (Kat. 108)

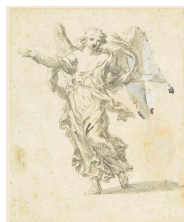


Abb. 193: Schor, Studie zu einem Engel für das Fresko Jakob und der Engel (Kat. 109)



Abb. 194: Giovanni Battista Gaulli, Alexander VII.

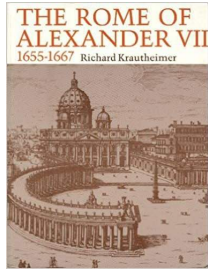


Abb. 195: Krautheimer, The Rome of Alexander VII



Abb. 198: Francesco Albani, Christus mit den Passionswerkzeugen



Abb. 196: Anselm van Hulle, Fabio Chigi



Abb. 197: Titelblatt der Philomathi Musae Juveniles, 1656



Abb. 199: Fabio Chigi, Zeichnungen zu Vitruvs De architectura

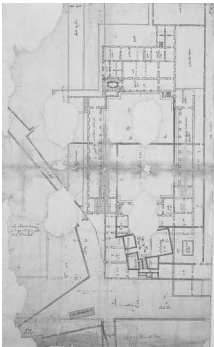


Abb. 200: Ottaviano Mascherino, Projekt für den Quirinal

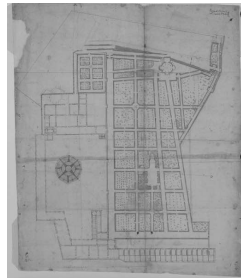


Abb. 201: Carlo Fontana, Projekt für den Quirinal

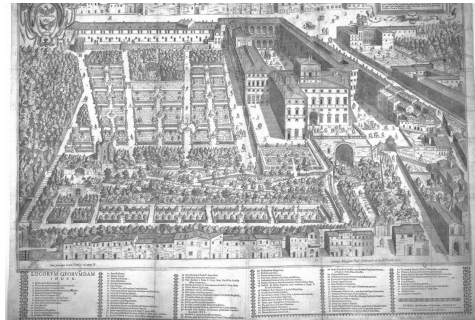


Abb. 204: Giovanni Maggi und Paolo de Angelis, Vedute des Quirinals

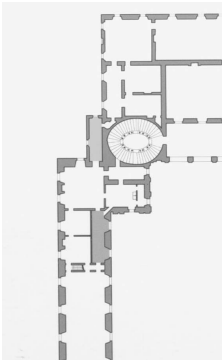


Abb. 202: Grundriss des appartamento segreto vor Urban VIII.

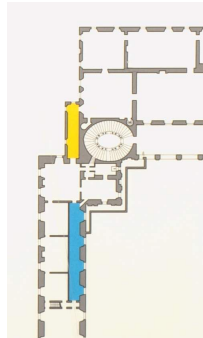


Abb. 203: Grundriss des appartamento segreto unter Urban VIII.



Abb. 205: unbekannter Zeichner, Planungen für eine Straßenachse am Fuß des Quirinals im Pontifikat Alexanders VII.



Abb. 206: Römischer Zeichner, Projekt für ein Tor auf der Piazza del Quirinale

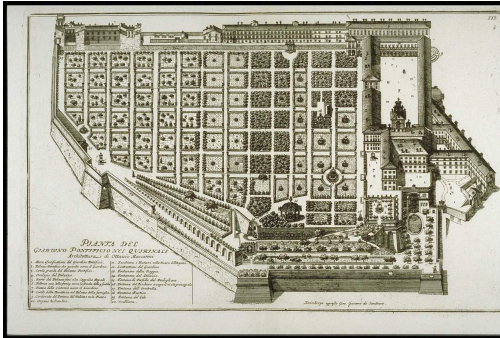


Abb. 207: Giovanni Battista Falda, Plan des Quirinals

Geburt Christi (Carlo Maratta)	
Erstschaffung Erben (Lorenzo Bartoli)	Verkündigung (Lorenzo Bartoli)
Verheißung aus dem Paradies (Benigno Caetani)	König Cyros befreit die Israeliten (Giovanni Fieschi)
Oskar Kain und Abels (Filippo Lauri)	Subversives Urteil (Carlo Cini)
Arche Noah (Giov. Paolo Pannofino)	David und Goliath (Pierluigi Nervi)
Sethur (Lorenzo Bartoli)	Gideon zerbricht den Tau aus der Welle (Filippo Lauri)
Opferung Isacks (Giov. Angelo Caracci)	Schlacht Josias (Luigi and Giovanni Caracci)
Jakob und der Engel (Giov. Paolo Schur)	Die Kunstschaffler im Land Ganaan (Giov. Francesco Grimaldi)
Verheißung der Bilder Jakob und Esau (Pierluigi Nervi)	Zug durch das Rote Meer (Lionel)
Joseph wird von seinen Brüdern zu erkennen (Giov. Francesco Marz)	Moses und der brennende Dornbusch (Giov. Francesco Grimaldi)



Abb. 208: Schema der Bildfelder (aus Oy-Marra 2005)

Abb. 209: Stark zerstörte Ignudi unter Kyros befreit die Israeliten



Abb. 210: Giovanni Francesco Grimaldi, Entwurf für die Decke des Palazzo Peretti in Rom

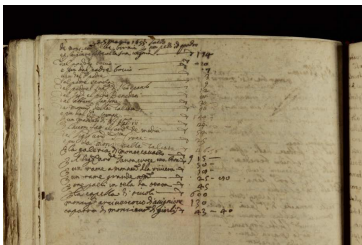


Abb. 211: Aufstellung der künstlerischen Aufträge Giovanni Francesco Grimaldis



Abb. 215: Blick in die Galerie zur Sala Regia



Abb. 212: Decke von S. Pietro Apostolo in Sambuci



Abb. 213: Decke von S. Pietro Apostolo in Sambuci



Abb. 216: Decke der Galerie in der Sala di Augusto



Abb. 214: Montage aus Kat. 1 und Kat. 15

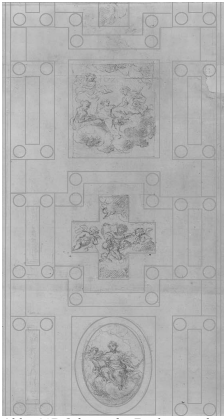


Abb. 217: Schema der Deckengestaltung



Abb. 218: Cortona, Allianz von Jakob und Laban



Abb. 220: Frieszone in der Sala del Diluvio im Quirinal

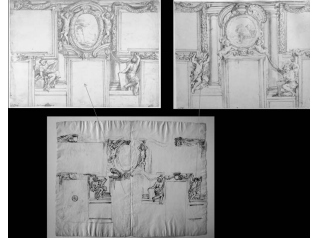


Abb. 221: Vergleich der Entwurfsstadien für die Wandgliederung in der Galerie



Abb. 219: Agostino Tassi, Frieszone in der Sala di Rappresentanza im Quirinal



Abb. 222: Montage der Kopien nach Entwürfen für die Wandgliederung



Abb. 223: Giovanni Lanfranco, Entwurf für die Sala Regia im Quirinal

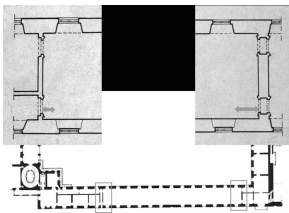


Abb. 224: Schema zur Disposition der Raumecken der Galerie

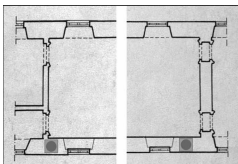


Abb. 225: Ein-Säulen-Lösung in den tatsächlichen Raumgegebenheiten der Galerie

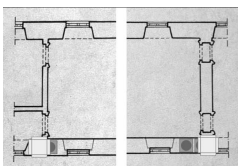


Abb. 226: Doppelsäulen-Lösung in den tatsächlichen Raumgegebenheiten der Galerie



Abb. 227: Ecklösung an der Schmalwand zur Sala Regia

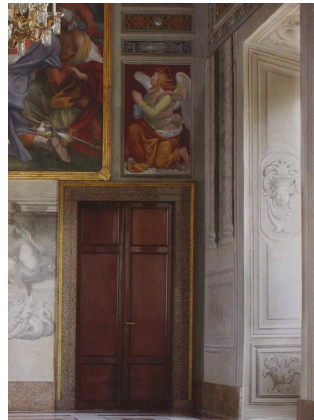


Abb. 228: Ecklösung an der Schmalwand zum appartamento segreto



Abb. 229: Freilegung der malerischen Dekoration rechts neben dem Fresko Joseph wird von seinen Brüdern verkauft



Abb. 230: Ursprünglicher Bodenbelag der Galerie, sichtbar unterhalb der Fenster der Hofseite



Abb. 231: Raffael, Adam und Eva



Abb. 232: Michelangelo, Erschaffung Evas



Abb. 233: Säulenstellung rechts unter der Ermahnung von Adam und Eva

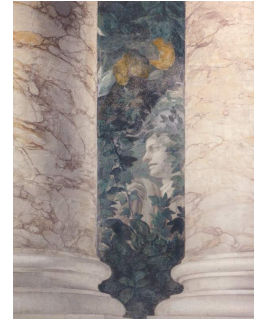


Abb. 234: Ausblick links unter der Ermahnung von Adam und Eva



Abb. 235: Gemaltes Relief links unter der Ermahnung von Adam und Eva



Abb. 236: Giuseppe Cesari, Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 237: Giuseppe Cesari, Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 238: Michelangelo, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 239: Michelangelo, Erschaffung Adams



Abb. 240: Domenichino, Verurteilung Adams und Evas



Abb. 241: Francesco Albani, Erschaffung Evas



Abb. 242: Pietro da Cortona, Erschaffung der unbefleckten Empfängnis



Abb. 243: Ciro Ferri, Erschaffung Adams



Abb. 244: Ciro Ferri, Erschaffung Adams



Abb. 245: Pietro da Cortona, Modello für das Hochaltarbild von S. Ivo alla Sapienza



Abb. 246: Pietro da Cortona, Szenen aus der Schöpfung



Abb. 247: Pietro da Cortona, Teilausschnitt aus der Decke im Salone des Palazzo Barberini



Abb. 248: Pietro da Cortona, Teilausschnitt aus der Decke der Galerie im Palazzo Pamphij



Abb. 249: Bartolomeo Colombo, Darstellung der Schöpfung



Abb. 250: Ignudi unter der Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 251: Gemaltes Relief unterhalb der Ignudi unter der Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 252: Ignudi und Fensterrahmungen unter der Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 253: Säulenstellung rechts neben dem Opfer von Kain und Abel



Abb. 254: Rest des gemalten Relieffeldes links unter dem Opfer von Kain und Abel



Abb. 256: Hans Jordaens, Einzug in die Arche

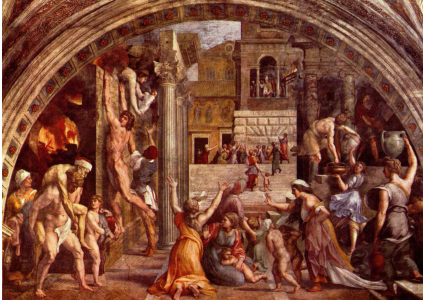


Abb. 255: Raffael, Borgobrand



Abb. 257: Giovanni Paolo Schor, Triumphwagen



Abb. 258: Durch Streiflicht sichtbar gemachte Ritzungen im Fresko Einstieg in die Arche



Abb. 259: Ignudi und Fensterrahmen unter dem Einstieg in die Arche



Abb. 262: Säulenstellung und Relieffeld links unter dem Einstieg in die Arche



Abb. 263: Pietro Testa, Das Opfer Abrahams (Radierung)



Abb. 260: Ignudi unter dem Einstieg in die Arche

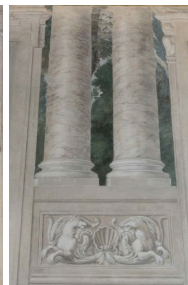


Abb. 261: Säulenstellung und Relieffeld rechts unter dem Einstieg in die Arche

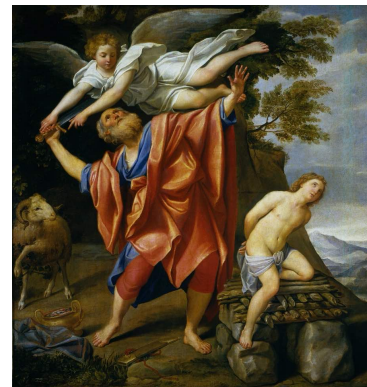


Abb. 264: Domenichino, Das Opfer Abrahams



Abb. 265: Ignudi und Fensterrahmen unter dem Opfer Abrahams



Abb. 266: Ignudi unter dem Opfer Abrahams



Abb. 267: Giovanni Angelo Canini, Abdon und Sennen verweigern die Anbetung der Idole



Abb. 268: Detail der Ignudi unter dem Opfer Abrahams



Abb. 269: Gemaltes Relief unterhalb der Ignudi unter dem Opfer Abrahams



Abb. 270: Münzen des Antoninus Pius und des Marc Aurel aus Du Chouls Discours



Abb. 271: Pietro da Cortona, Schutzengel



Abb. 272: Raffael, Abreise Jakobs nach Kanaan



Abb. 273: Ignudi unter der Versöhnung von Jakob und Esau



Abb. 276: Georg Pencz, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft



Abb. 277: Giovanni Maria Bottalla, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft



Abb. 278: Fabrizio Chiari, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft



Abb. 274: Rossebändiger auf der Piazza del Quirinale



Abb. 275: Raffael, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft



Abb. 279: Rossebändiger auf der Piazza del Quirinale



Abb. 280: Pier Francesco Mola, Predigt des Hl. Barnabas



Abb. 281: Tapiserie nach Raffael, Das Opfer von Lystra



Abb. 282: Pietro Santi Bartoli nach Raffael, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen



Abb. 283: Medaille auf Clemens VII.



Abb. 284: Pietro da Cortona, Teilausschnitt aus der Decke der Galerie im Palazzo Pamphij



Abb. 285: Medaille Alexanders VII. auf den Einzug der Königin Christina von Schweden

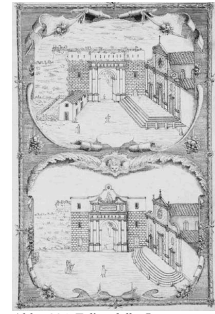


Abb. 286: Felice della Greca, Veduten der Porta del Popolo



Abb. 287: Raffael, Moses vor dem brennenden Dornbusch



Abb. 288: Säulenstellung und Fensterlaibungen unterhalb und links neben dem Fresko Moses vor dem brennenden Dornbusch

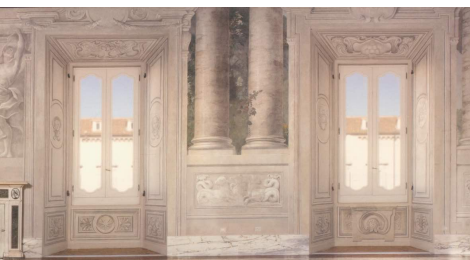


Abb. 289: Säulenstellung und Fensterlaibungen unterhalb und links neben dem Fresko Moses vor dem brennenden Dornbusch



Abb. 290: Raffael, Der Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 291: Jan Miel, Verehrung des Hl. Lambert



Abb. 292: Nicolas Poussin, Mannalese



Abb. 293: Correggio, Figur des Aaron am Bogen unter der Kuppel des Doms von Parma



Abb. 294: Antikes Opfer aus Du Chouls Discours



Abb. 297: Sandro Botticelli, Bestrafung des Korach



Abb. 295: Jan Miel, Antike Sterndeuter



Abb. 296: Carlo Maratta, Augustus schließt die Pforten des Janustempels



Abb. 298: Pietro Perugino, Schlüsselübergabe an Petrus



Abb. 299: Säulenstellung und Fensterrahmungen unter dem Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 300: Ignudi unter dem Durchzug durch das Rote Meer



Abb. 303: Nicolas Poussin, Gideon siegt gegen die Midjaniter



Abb. 301: Raffael, Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 302: Nicolas Poussin, Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 304: Pietro da Cortona, Alexanderschlacht



Abb. 305: Guglielmo Cortese, Zwei Figuren aus Cortonas Alexanderschlacht



Abb. 306: Das Wappen Corteses vom Haus an der Piazza di Spagna



Abb. 307: Schlacht Josuas gegen die Amoriter aus Roccamoras Cife dell'Eucharistia



Abb. 308: Schlacht Josuas gegen die Amoriter auf dem Thesenpapier für das Doktorat von Stanislaw Lubienski am Collegio Romano



Abb. 309: Ignudi und Fensterrahmungen unter der Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 310: Fensterlaibungen unter der Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 311: Monogramm Alexanders VII.



Abb. 313: Säulenstellung links unter der Schlacht Josuas gegen die Amoriter

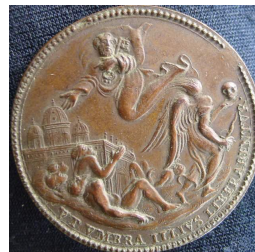


Abb. 314: Medaille auf Alexander VII., Petrus vertreibt die Pest aus Rom



Abb. 312: Fensterlaibung links unter der Schlacht Josuas gegen die Amoriter



Abb. 315: Säulenstellung links neben dem Fresko Gideon presst den Tau aus dem Vlies

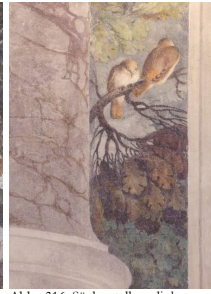


Abb. 316: Säulenstellung links neben dem Fresko Gideon presst den Tau aus dem Vlies



Abb. 317: Michelangelo, David tötet Goliath



Abb. 318: Raffael, David tötet Goliath



Abb. 319: Pietro da Cortona, Teilausschnitt aus der Sala di Marte im Palazzo Pitti



Abb. 320: Nach Cortona, David tötet Goliath



Abb. 321: Cavaliere d'Arpino, David tötet Goliath



Abb. 322: Ignudi und Fensterrahmen unter David tötet Goliath

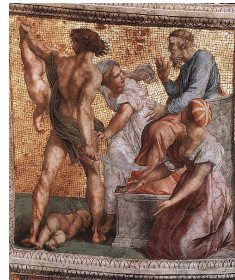


Abb. 324: Raffael, Urteil Salomos



Abb. 325: Raffael, Urteil Salomos



Abb. 323: Ignudi unter David tötet Goliath



Abb. 326: Andrea Sacchi, Teilausschnitt der Divina Sapienza im Palazzo Barberini



Abb. 327: Medaille auf Alexander VII. mit Darstellung von Sant'Ivo alla Sapienza



Abb. 328: Blick in die Kuppel von Sant'Ivo alla Sapienza



Abb. 329: Fensterrahmung unter dem Urteil Salomos



Abb. 330: Säulenstellung links neben dem Urteil Salomos

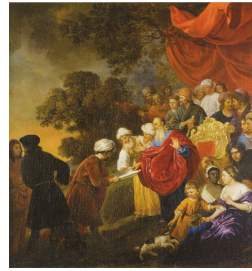


Abb. 331: Jacob van Loo, Scrubbabel zeigt Kyros die Pläne für den Jerusalemer Tempel



Abb. 332: Holzschnitt mit Darstellung des Zorobabel

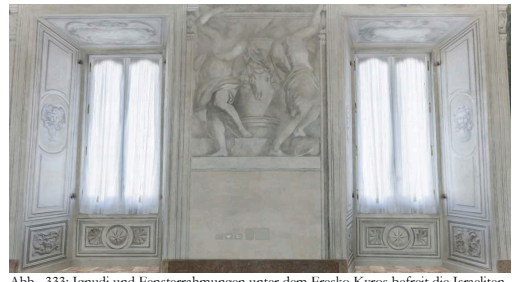


Abb. 333: Igudi und Fensterrahmungen unter dem Fresko Kyros befreit die Israeliten

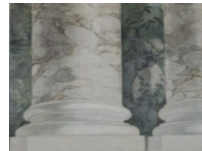


Abb. 334: Säulenstellung links neben dem Fresko Kyros befreit die Israeliten



Abb. 335: Fensterlaibung unter der Verkündigung



Abb. 336: Fensterrahmung unter der Verkündigung



Abb. 337: Umrisszeichnung der Ritzungen im Bereich der Verkündigung



Abb. 338: Frieszone in der Sala dei Parati Piemontesi im Quirinalspalast

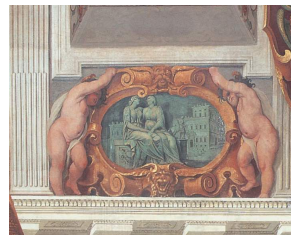


Abb. 339: Medaillon in der Sala Regia im Quirinalspalast



Abb. 340: Medaille auf Alexander VII., Fassade von S. Maria della Pace



Abb. 341: Fassade von S. Maria della Pace, Medaillon mit dem Bildnis Sixtus' IV.



Abb. 342: Fassade von S. Maria della Pace, Medaillon mit dem Bildnis Alexanders VII.

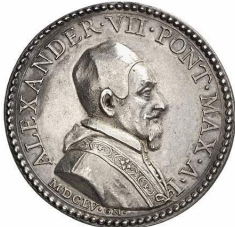


Abb. 343: Medaille auf Alexander VII., Umarmung von Gerechtigkeit und Frieden

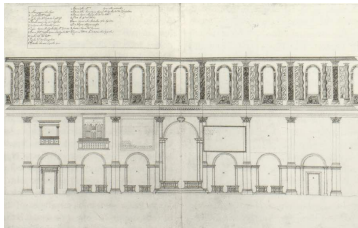


Abb. 344: Carlo Fontana, Projekt für das Oktagon von S. Maria della Pace



Abb. 345: Giuseppe Testana nach Pietro da Cortona und Ciro Ferri, Allegorie der Konversion

CONVERSIONE.



Abb. 346: Conversione aus Ripas Iconologia

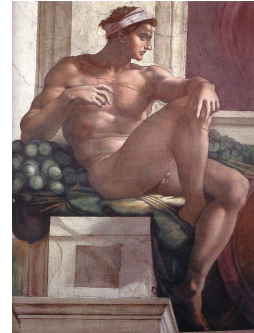


Abb. 347: Michelangelo, Ignudo an der Decke der Sixtina

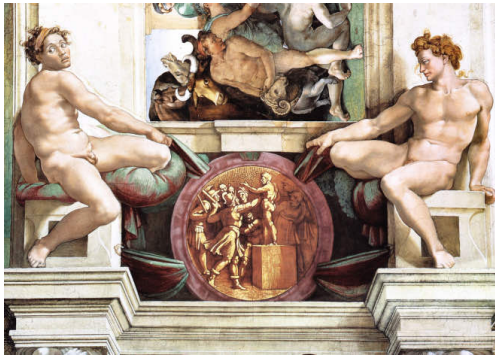


Abb. 348: Michelangelo, Ignudi an der Decke der Sixtina

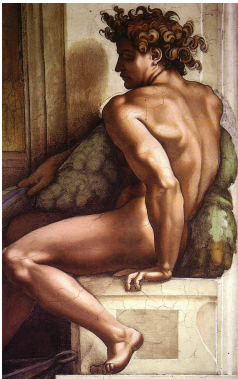


Abb. 349: Michelangelo, Ignudo an der Decke der Sixtina

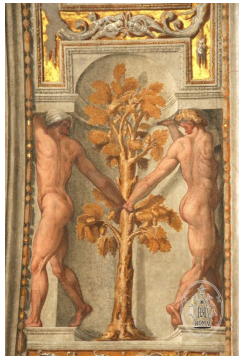


Abb. 350: Rückenfiguren in der Bogenlaibung der Cappella della Rovere in SS. Trinità dei Monti



Abb. 351: Giovanni Lanfranco, Decke in der Loggia der Villa Borghese



Abb. 352: Annibale Carracci, Ignudi aus der Galleria im Palazzo Farnese

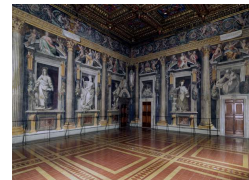


Abb. 353: Sala dei Chiaroscuri im Vatikan



Abb. 354: Domenico Campagnola, Sala dei Giganti im Palazzo Reggio in Padua

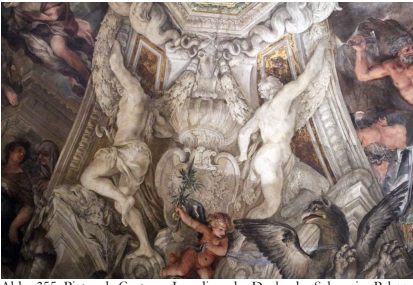


Abb. 355: Pietro da Cortona, Ignudi an der Decke des Salone im Palazzo Barberini



Abb. 356: Pietro da Cortona, Die Hl. Bibiana verweigert den Götzendienst



Abb. 357: Pietro da Cortona, Das Opfer an Pomona



Abb. 358: Pietro da Cortona, Augustus und die Sibylle



Abb. 359: Die Dioskuren auf dem Kapitol



Abb. 360: Castor und Pollux aus Caninis Iconografia



Abb. 361: Bernardino Mei, Frontispiz mit Herakles



Abb. 362: François Spierre nach Antonio Gherardi, Herakles im Garten der Hesperiden



Abb. 363: Münze des Maxentius aus Hulsus' Imperatorum romanorum series



Abb. 364: Bildnis des Demosthenes aus Caninis Iconografia



Abb. 365: Bernardino Mei, Frontispiz mit Divina Sapienza und Religione



Abb. 366: Bartholomäus Kilian, Thesenpapier mit Alexander VII. als Friedensstifter



Abb. 367: Fassade von S. Maria della Pace



Abb. 368: Palazzo Massimo alle Colonne

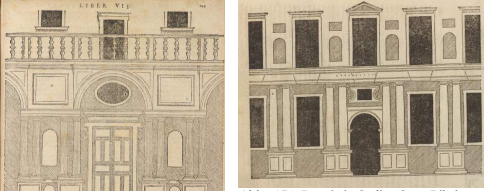


Abb. 370: Loggia in Serlios Sette Libri

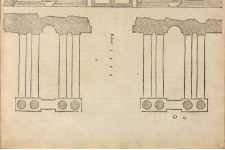


Abb. 369: Ambulatione in Serlios Sette Libri

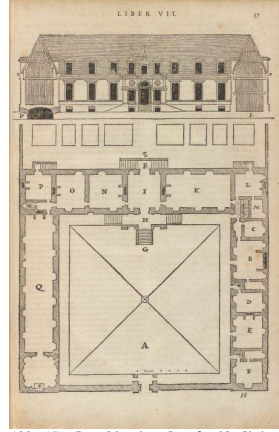


Abb. 371: Grundriss einer Casa fuori la Città aus Serlios Sette Libri



Abb. 372: Medaille auf Alexander VII., Kolonnaden auf dem Petersplatz



Abb. 373: Virgilio Spada (?), Projekt für die Kolonnaden auf dem Petersplatz



Abb. 376: Blick aus der Loggia der Villa Lante



Abb. 377: Villa Aldobrandini in Frascati



Abb. 374: Sala della Prospettiva in der Villa Farnesina



Abb. 378: Cosimo Rosselli, Moses auf dem Sinai und der Tanz um das goldene Kalb

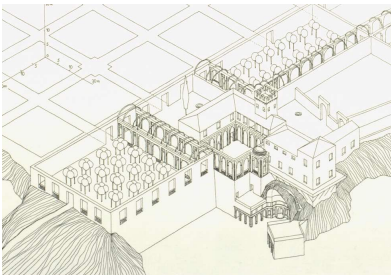


Abb. 375: Rekonstruktion des Quirinalgartens im 16. Jh.



Abb. 379: Pietro da Cortona, Entwurf für die Apsis der Lateransbasilika

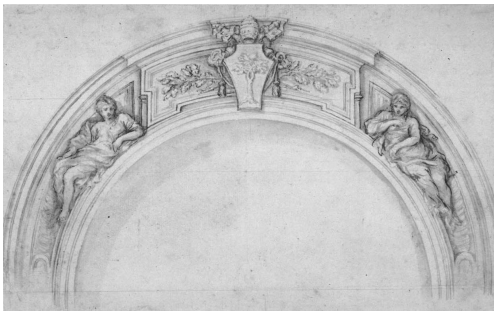


Abb. 380: Pietro da Cortona, Entwurf für den Bogen zwischen Kirchenschiff und Oktagon von S. Maria della Pace



Abb. 381: Pietro da Cortona, Entwurf für die Decke im Salone des Palazzo Barberini



Abb. 382: Giovanni Francesco Grimaldi, Fresko in S. Martino ai Monti

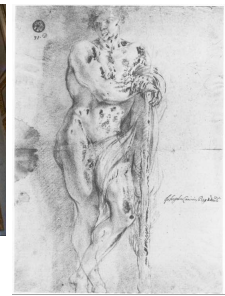


Abb. 383: Giovanni Angelo Canini, Studie für einen stehenden Ignudo



Abb. 384: Giovanni Battista Bonacina nach Guglielmo Cortese, Allegorie der Vermessung



Abb. 385: Francesco Giovani nach Carlo Maratta, Anbetung der Hirten



Abb. 386: Joachim von Sandrart, Friedensmadonna

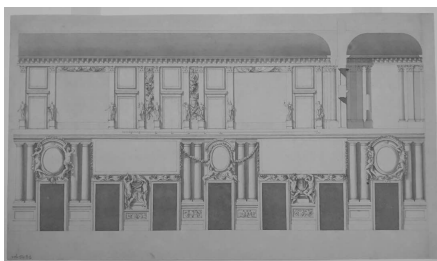


Abb. 387: Girolamo Toma, Aufrisse der Galleria Colonna und der Galerie im Quirinalspalast



Abb. 388: Carlo Maratta, Studie zu einer Heimsuchung, Detail

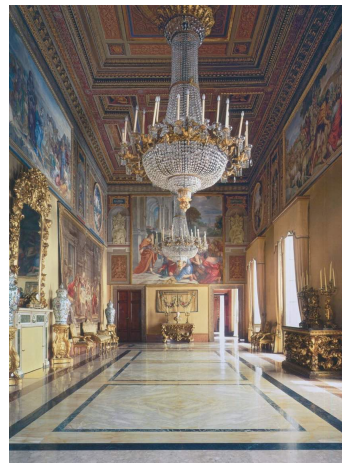
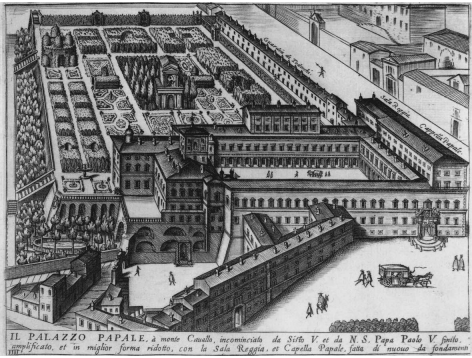


Abb. 389: Galerie im Quirinalspalast, Blick in die Sala Gialla vor der Restaurierung



Abb. 390: Pietro da Cortona, Das Goldene Zeitalter



H. PALAZZO PAPAIE. a monte Cavallo, incominciato da Sisto V. et da N.S. Papa Paolo V. fatto amplificato et in miglior forma ridotto, con la Sala Reggia, et Capella Papale, fatti di nuovo da Ferdinando II.

Abb. 391: Matthäus Greuter, Vedute des Quirinals