

Направление «История»

Профиль:

«История художественной культуры и рынок искусства»

КОД - 321

Время выполнения задания – 120 мин., язык — русский

Задание для текста на немецком языке

I. Прочсть раздел «Рим» главы «Живопись XVII века в Италии, Испании и Франции» из книги Die Kunst des Barock. Architektur. Sculptur. Malerei / Herausg. von R. Toman. Ulmlmann&Konemann. 2007, SS. 372-391

II. Дать развернутый ответ на следующие вопросы:

1. Каковы социально-политические и экономические причины расцвета искусств в Риме в XVII веке?
2. Сравните художественные концепции Караваджо и братьев Карраччи.
3. В чем отличие концепций исторического жанра у Доменикино и Гвидо Рени?
4. Перечислите, какие римские художники могут быть отнесены к стилю барокко и как этот стиль проявляется в творчестве каждого из них?
5. Каковы художественные особенности классицистического направления в живописи Рима XVII столетия и как они проявляются в творчестве Н. Пуссена и К. Лоррена?

Karin Hellwig

Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Frankreich

Aus dem Munde eines Narren in Lope de Vegas Roman »El peregrino de su patria« stammt eine treffende Charakterisierung der unterschiedlichen Verhältnisse in Italien, Spanien und Frankreich im 17. Jahrhundert, die auch für die Maler dieser Zeit ihre Gültigkeit besessen haben wird. Der Narr sagt, man möchte in Frankreich geboren sein, in Italien leben und in Spanien sterben; das erste wegen des reinen Adels und des nationalen Königs, das zweite wegen der Freiheit und Lebensfreude, das dritte schließlich mit Blick auf den Glauben, der in Spanien doch so katholisch, so wahrhaftig sei. Auf den bei Lope geäußerten Wunsch, in Italien zu leben, trifft man in der Tat bei vielen französischen und spanischen Künstlern jener Zeit. Nicht nur Poussin und Lorrain, sondern auch Velázquez und Ribera – um nur vier große Meister zu nennen –, hat es alle, trotz ihrer ganz unterschiedlichen Wurzeln, nach Italien und vor allem nach Rom gezogen. Italienische Maler dieser Zeit wechseln ihr Tätigkeitsfeld zwar ebenfalls häufig, bleiben jedoch meist auf heimatlichem Boden. Gleichzeitig gibt es unter den Zeitgenossen in Spanien und Frankreich Stimmen, welche die Italienaufenthalte der Maler als problematisch hinstellen. So betont beispielsweise der spanische Kunstschriftsteller Antonio Palomino, daß in Rom nur reife Künstler ernsthaft gefördert wurden; junge Maler verloren dort Jahre, waren orientierungslos und betäubt von dem »erstaunlichen Labyrinth von Wundern«, und manche starben im Elend. Viele Künstler – so Palomino weiter – erfuhren auf diese Weise zu ihrem Schaden, daß es besser sei, die Schulen Hispaniens als die Herbergen Roms zu besuchen.

Wie uns die Rezeptionsgeschichte zeigt, ist die Wertschätzung jener Maler des 17. Jahrhunderts, die wir heute zu den Großen zählen, im Laufe der letzten 200 Jahre starken Schwankungen unterworfen. Die frühe Kritik an der Barockkunst im 18. und 19. Jahrhundert gilt allerdings weniger der Malerei, sondern zunächst vor allem der Architektur. Heinrich Wölfflin hat in seiner Studie »Renaissance und Barock« (1888) noch die grundsätzliche Kritik an der Vorliebe dieser Zeit für »Masseneffekte, das Kolossale, das Überwältigende« geäußert und die Verletzung der Harmonievorstellungen der Renaissance moniert. Später, in den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« (1915), entdeckt er dann eine Verwandtschaft zwischen der barocken und modernen Formenwelt. Dazwischen liegt Alois Riegls »Die Entstehung der Barockkunst in Rom« (1908), wobei die positive Wertung primär der Architektur dieser Epoche gilt. Umfassende Analysen der Malerei des Barock entstehen erst, nachdem mehrere Künstlermonographien erschienen waren. Unter den Überblicksdarstellungen sind Hermann Voss' »Die Malerei des Barock in Rom« (1925) sowie Nikolaus Pevsners und Otto Grautoffs »Barockmalerei in den romanischen Ländern« (1928) als Meilensteine zu nennen.

Das Werk der italienischen Maler des Barock wird während der letzten zwei Jahrhunderte unterschiedlich rezipiert. Caravaggios Œuvre, das bereits seine Zeitgenossen in zwei Lager geteilt hatte, wobei seine Gegner die Nichtbeachtung des *decorum* und das Fehlen der *historia* beanstandeten, hat man bereits im letzten Jahrhundert als

Vorläufer der Moderne interpretiert. Der Franzose Poussin wird von seinen Zeitgenossen als »peintre philosophe« apostrophiert und um 1800 von David und Ingres hoch geachtet. Guido Renis Einschätzung liest sich als glanzvolle Ruhmesgeschichte, die lediglich durch die kommerzielle Ausbeutung und Trivialisierung seiner Bilderfindungen durch Kopien und Varianten vor allem im 19. und 20. Jahrhundert getrübt wurde. Die spanischen Maler werden unterschiedlich bewertet, wobei sich zeigt, daß der moderne Betrachter sich vor allem von Meistern wie Diego Velázquez, Francisco Zurbarán und Jusepe Ribera, weniger jedoch von Bartolomé Esteban Murillo angesprochen fühlt. Velázquez wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts von französischen Malern wie Courbet und Manet in rückhaltloser Bewunderung als »peintre des peintres« entdeckt. Erst anschließend wenden sich die Kunsthistoriker dem Maler zu: Zahlreiche Monographien entstanden, unter denen Carl Justus »Diego Velázquez und sein Jahrhundert« (1888) herausragt und bis heute mit Gewinn zu lesen ist. Murillos Gemälde sind bereits im 18. Jahrhundert außerhalb Spaniens so beliebt, daß unter Karl III. im Jahre 1779 ihre Ausfuhr verboten wurde. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat man jedoch Murillos Œuvre in immer strenger argumentierenden Kritiken als zu gefühlsbetont und süßlich abgetan. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts erfolgte eine Neueinschätzung dieses Malers, die dem Rang seiner Kunst gerecht zu werden versucht. Auch das Werk Zurbaráns wurde erst vor wenigen Jahren Neubewertet. Zum Großteil in den Konventen Andalusiens und der Extremadura gelagert, waren die Gemälde einem breiteren Publikum lange Zeit unzugänglich und erschweren zudem durch die verinnerlichten Figuren und den monastisch-asketischen Stil, mit jedem Verzicht auf Dekor, ihre Einordnung in das gängige Bild des Barockzeitalters. Von einem außergewöhnlichen Interesse der breiten Öffentlichkeit für die Maler der Zeit zeugen – neben den Fachpublikationen – nicht zuletzt die zahlreichen, diesen Meistern gewidmeten Ausstellungen der letzten zwanzig Jahre, in denen die Werke von Caravaggio, Guercino, Gentileschi, Lorrain, Murillo, Poussin, Reni, Ribera, Valdés Leal, Velázquez, Vouet, Zurbarán und vielen anderen Künstlern gezeigt wurden.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts werden die Künste – auch die Malelei – verstärkt funktionalisiert und entweder von der Kirche in den Dienst der gegenreformatorischen Bewegung gestellt oder von den absolutistischen Höfen programmatisch zur Verherrlichung des Regenten eingesetzt. Gleichzeitig wird das Tafelgemälde zum immer begehrteren Sammelobjekt von Adligen, Höflingen und Königen, aber auch eines sich emanzipierenden Bürgertums. Noch stärker als im Zeitalter der Renaissance konzentriert sich nun das künstlerische Leben auf die großen Zentren, entweder Sitze der Höfe – Madrid und Paris sowie das päpstliche Rom – oder Orte von besonderer wirtschaftlicher Bedeutung wie die Handelsstädte Neapel und Sevilla. Gleichwohl haben sich die Schwerpunkte verlagert: Florenz und Venedig, die bedeutendsten Kunstzentren der Renaissance, sollten zwischen 1600 und 1700 kaum noch eine Rolle im künstlerischen Leben Italiens spielen.

In dieser Zeit findet eine starke Fluktuation zwischen den einzelnen Kunstzentren statt. Bedingt durch politische und wirtschaftliche Faktoren ändert sich die Auftragslage für die Maler in den einzelnen Städten – viele von ihnen sind zu häufigen Ortswechselln gezwungen. Caravaggio verläßt die Lombardei und geht nach Rom, von dort nach Neapel, dann nach Malta und wieder zurück nach Neapel. Die Carracci und viele ihrer Schüler ziehen von Bologna nach Rom, einige kehren wieder in ihre Heimatstadt zurück. Artemisia Gentileschi ist zeit ihres Lebens sowohl in Rom als auch in Florenz, in Neapel und in England tätig. Der Valencianer Ribera geht erst nach Rom und wird schließlich in Neapel ansässig. Claude Lorrain aus Lothringen und Poussin aus Paris lassen sich in Rom nieder und sind dort bis an ihr Lebensende tätig. Zudem kommt es in dieser Zeit zu verstärktem Kunstexport, wobei zwischen den Zentren ein äußerst reger Austausch von Kunstwerken erfolgt: Poussin malt in Rom für französische und spanische Auftraggeber, Ribera schafft in Neapel zahlreiche Werke für den spanischen Adel und Hof.

Die zahlreichen Informationen, die wir zusätzlich zu den überlieferten Kunstwerken über die einzelnen Maler und ihre Werke, die Kunstpraxis, die Kunsttheorie sowie die ästhetischen Wertvorstellungen des 17. Jahrhunderts besitzen, stammen aus reichlich erhaltenem Archivmaterial und Quellen unterschiedlichster Art. Hinzu kommen zahlreiche Schriften der Zeitgenossen über Künste und Künstler. Der Maler und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari hatte mit seinem 1550 in erster Auflage erschienenen Vitenwerk über italienische, vor allem aber florentinische Künstler, »Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti«, ein Paradigma geschaffen, an das im Laufe des darauffolgenden Jahrhunderts zahlreiche Autoren – Künstler wie Nichtkünstler – anknüpfen sollten. Unter den zahlreichen italienischen Kunstschriftstellern des 17. Jahrhunderts treten hervor: Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642), dessen Nachfolger Giovanni Battista Passeri (*Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Rom 1642), der Antiquar und gelehrte Bibliothekar der Königin Christine von Schweden, Giovanni Pietro Bellori (*Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rom 1672) sowie der Florentiner Abt Filippo Baldinucci (*Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Rom 1681), von dem wir vieles über die in Rom tätigen Künstler erfahren – sowohl über die einheimischen als auch über die ausländischen Meister. Der Maler und Literat Bernardo De Dominicis (*Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani, Neapel 1742–43*) informiert detailliert über das neapolitanische Kunstleben. Über Viten und Werke der spanischen Maler berichten ausführlich der Sevillaner Maler und Kunstschriftsteller Francisco Pacheco (*El Arte de la Pintura*, Sevilla 1649), der Historiker und Musikus am Hof Philipps IV. Lázaro Díaz del Valle (*Origen e Yllustracion del nobilissimo y real Arte de la Pintura y Dibuxo*, 1656–59) sowie der Maler und Kunstschriftsteller Antonio Palomino (*El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid 1724).

Schließlich erfahren wir über die französischen Maler aus den Schriften André Félibiens (*Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666–85) und von dem *amateur* und Kunstfreund Roger de Piles (*Abregé de la Vie des Peintres*, Paris 1699).

Ausnahmen bleiben im 17. Jahrhundert die Biographien einzelner Künstler. Von den hier behandelten Malern ist lediglich eine – allerdings verschollene – Vita des Velázquez bekannt, die sein Schüler Juan de Alfaro (1640–80) verfaßt hat.

Rom

Rom gilt zu Recht als das bedeutendste Zentrum der Malerei im Italien des Seicento. In einem nostalgischem Rückblick berichtet der Chronist Giambattista Passeri im Jahre 1673: »Als Urban VIII. Papst wurde, schien es wirklich, als sei das Goldene Zeitalter der Malerei zurückgekehrt; denn er war ein Papst von freundlicher Gesinnung und aufgeschlossener Geisteshaltung und hatte noble Absichten.« Tatsächlich ist die Geschichte der Malerei in Rom primär die Geschichte des Kunstpatronats der Päpste. Dies nicht nur, weil die italienische Barockmalerei fast ausschließlich im Dienste der Kirche stand, sondern auch, weil viele Künstler durch die Päpste, Nepoten sowie zahlreiche weitere Verwandte und befreundete Familien für verschiedene Aufträge nach Rom berufen wurden.

Nach dem Triumph der Gegenreformation hatten die neuen Inhaber des Heiligen Stuhls den Traum ihrer Vorgänger von einer weltlichen Oberherrschaft des Papsttums aufgegeben und übertrugen nun ihren Machtanspruch auf ein geistiges Reich, von dessen Größe die Hauptstadt Rom zeugen sollte. Sie fühlten sich als Erben der römischen Kaiser und beabsichtigten, die Großartigkeit des alten Roms wiederaufleben zu lassen. Bereits die Wahl Pauls V. Borghese (1605–21) zum Papst bedeutete einen radikalen Wandel im kulturellen Leben Roms. Waren die Pontifikate Sixtus' VII. und Clemens' VIII. vor allem von gegenreformatorischen Tendenzen geprägt, so sollten mit Paul V., vor allem aber mit seinem Neffen Scipione Borghese der Wunsch nach Repräsentation und ein Hang zum Luxus mit einer Rolle spielen. Seine Villa auf dem Pincio wurde zum Treffpunkt für Literaten und Künstler der Stadt. Mit jedem neuen Pontifikat wurde im 17. Jahrhundert in Rom der Bau einer Palastanlage, einer Villa, die Einrichtung einer Familienkapelle in einer der bedeutenden Kirchen Roms sowie der Aufbau einer Kunstsammlung in Angriff genommen. Die päpstliche Metropole besaß somit eine große Anziehungskraft, denn sie versprach nicht nur gut bezahlte Aufträge, sondern zudem soziale Aufstiegsmöglichkeiten. Dazu kam als weitere Attraktion die überwältigende Fülle an großartigen antiken und modernen Monumenten. Rom wurde zur Wahlheimat für viele ehrgeizige Künstler. Jeder Inhaber des Stuhles Petri begann gleich zu Beginn seines Pontifikats mit feberhafter Eile, Kunstwerke in Auftrag zu geben, um so schnell wie möglich Reichtum und Macht zu demonstrieren. Mit dem Tod eines Papstes fielen meist seine Familie wie auch seine Freunde in Ungnade.

Auch das Glück der beschäftigten Künstler war oft nicht von sehr langer Dauer, weil mit jedem neuen Pontifikat neue Familien die Kunstförderung bestimmten und diese zudem danach trachteten, sich der Künstler aus ihrer Heimatstadt zu bedienen.

Nachdem Papst Julius II. den Neu- und Umbau von Sankt Peter zur Hauptkirche der katholischen Welt initiiert hatte, sollten während der Pontifikate Urbans VIII. und Alexanders VII. die Vollendung und Ausstattung der Peterskirche sowie zahlreiche städtebauliche Maßnahmen gewaltigen Ausmaßes wichtig werden. Einen Höhepunkt im römischen Kunstleben stellten die Pontifikate Urbans VIII. Barberini (1623–44), Innozenz' X. Pamphili (1644–55) und Alexanders VII. Chigi (1655–67) dar. Urban VIII. war nur 55 Jahre alt und bei bester Gesundheit, als er zum Papst gewählt wurde. Während seiner Regierungszeit – er beschäftigte Künstler wie Bernini und Cortona – wurde die Strenge der Gegenreformation durch Luxus gemildert und eine bis dahin nie gesehene Grandeur und Extravaganz betrieben. Rom wurde zum wichtigsten kulturellen Zentrum in Italien und bot für Maler ein reiches Betätigungsfeld. Es herrschte große Nachfrage sowohl nach Gemälden für die Ausstattung der Kirchen, die privaten Kapellen und die Sammlungen der Kunstliebhaber, aber auch nach Fresken zum Schmuck von Kirchengewölben sowie der Decken der zahlreichen neu entstehenden Paläste. Mit der Ausstattung der Galleria des Palazzo Farnese wurde um 1600 Annibale Carracci beauftragt. Pietro da Cortona schuf in den dreißiger Jahren die Fresken der Galleria des Palazzo Barberini und in den fünfziger Jahren jene der Galleria des Palazzo Pamphili. Neben den Päpsten als Auftraggebern gab es zahlreiche neue, im Zusammenhang mit der Gegenreformation gegründete Orden wie die Oratorianer, Jesuiten und Theatiner, die alle neue, repräsentative Gotteshäuser benötigten. Die zahlreichen neugebauten Kirchen, darunter S. Maria della Pace, Il Gesù, S. Ignazio, Sant' Andrea al Quirinale und S. Carlo al Corso wurden alle mit großartigen Freskenzyklen ausgestattet.

Das Verhältnis zwischen Malern und Auftraggebern stellt sich vielfältig dar. In manchen Fällen wurde ein Künstler von einem bestimmten Auftraggeber regelmäßig beschäftigt, wohnte in dessen Palast und erhielt neben marktüblichen Honoraren auch eine monatliche Vergütung. So weiß man, daß Andrea Sacchi zwischen 1637 und 1640 im Palazzo des Kardinals Antonio Barberini wohnte. Üblicher war es allerdings, daß ein Maler unabhängig war und ein eigenes Atelier besaß. Ging ein wichtiger Auftrag an den Künstler, wurde meist ein Vertrag abgeschlossen, in dem das Ausmaß und der Bestimmungsort des Werkes, das Thema, der Termin und das Honorar schriftlich festgehalten wurden. Dabei war das Thema oft sehr allgemein formuliert. Urban VIII. bestellte beispielsweise für die Kirche S. Sebastiano ein Altarbild mit dem *Martyrium des hl. Sebastian mit acht Figuren*, die Wahl der acht Figuren blieb also dem Maler überlassen. Der Preis des Gemäldes richtete sich häufig nach der Zahl der Hauptfiguren der Komposition, für die manche Künstler Festpreise berechneten. Zudem spielte der Bekanntheitsgrad des Malers eine Rolle, so daß diese mit

zunehmender Berühmtheit ihre Preise erhöhen konnten. So berechnete Domenichino für jede Figur seiner Fresken in der Kathedrale von Neapel 130 Dukaten, Lanfranco hingegen nur 100. Guercino setzte sich gegen geizige Auftraggeber geschäftstüchtig durch. Er schrieb an Antonio Ruffo: »Da mein übliches Honorar für jede Figur 125 Dukaten beträgt und da Euer Exzellenz sich eine Obergrenze von 80 Dukaten gesetzt haben, werdet Ihr von jeder Figur nur gut die Hälfte zu sehen bekommen.« Außer den Auftragsarbeiten hielten sich die meisten Maler einen kleinen Vorrat unvollendeter Bilder, um sie den Besuchern zeigen und auf Wunsch dann in Eile fertigstellen zu können. Allerdings waren die meisten Maler nicht reich. Malvasia berichtet über Reni, daß dieser trotz seiner Stellung als päpstlicher Hofmaler bei seiner Rückkehr nach Bologna 1612 verkündet habe, er sei es leid, seine Bezahlung als Maler zu erkämpfen, und könne sich sein Geld leichter im Kunsthandel verdienen.

Die römische Malerschule

Von Rom gehen im 17. Jahrhundert mit Annibale Carracci und Caravaggio die entscheidenden Impulse für die Entwicklung der Malerei im übrigen Europa aus. Michelangelo Merisi, nach seinem Geburtsort Caravaggio (1573–1610) genannt, der aus der Lombardei stammte und in Mailand seine Ausbildung erhalten hatte, kam um 1590 nach Rom, wo er einen Großteil seines Lebens verbrachte und seine Hauptwerke schuf. Caravaggio war wegen seines revolutionären Umgangs mit Bildinhalten ein Erneuerer. Er brachte das Profane in die Darstellung des Heiligenlebens, pflegte einen krassen Realismus und schreckte auch vor der Darstellung des Häßlichen nicht zurück. Seine Helden sind keine geschönten Gestalten, sondern oft alt und haben gelegentlich auch schmutzige Fußsohlen. In seinen Gemälden herrscht meist eine starke Dunkelheit, aus der Figuren und Gegenstände durch heftiges Schlaglicht herausgeholt werden. Kurz nach Caravaggio trafen eine Reihe Bologneser Maler in Rom ein und beherrschten dort die Kunstszene. Annibale Carracci (1560–1609) aus der Malerfamilie der Carracci wurde 1595 von Kardinal Odoardo Farnese nach Rom berufen, um dort an der Ausstattung des Palazzo Farnese mitzuarbeiten. Sein Hauptwerk war das Deckenfresko der Galleria Farnese, bei dem auch sein Bruder Agostino und Domenichino mitwirkten. Ziel der Carracci war die Erneuerung der Kunst Raffaels, nachdem diese über dem Manierismus in Vergessenheit geraten war. Das Urteil Gianlorenzo Berninis aus dem Jahre 1665 bestätigt, daß dies Carracci gelungen war, denn er habe »alles Gute zusammengefaßt: die graziöse Linie Raffaels, die gründliche Anatomie Michelangelos, die vornehme Malweise Correggios, das Kolorit Tizians und die Phantasie von Giulio Romano und Mantegna.«

Domenico Zampieri, genannt Il Domenichino (1581–1641), stammte ebenfalls aus Bologna, war dort Mitarbeiter von Annibale Carracci bei der Ausmalung der Galleria Farnese und schuf neben zahlreichen Heiligendarstellungen auch die Fresken von S. Andrea della Valle. Domenichino gilt als der früheste Vertreter eines konse-

quenten Klassizismus in Rom. Die klaren, einfachen Kompositionen fördern die Lesbarkeit und Übersichtlichkeit seiner Gemälde, die von einer sanften, stillen Innigkeit geprägt sind. Eine andere Richtung verkörpert Guido Reni (1575–1642), ebenfalls ein Vertreter der Bologneser Schule. Nach der Lehre bei dem flämischen Maler Denys Calvaert trat er 1594 in die Accademia der Carracci ein. Sein Leben in Bologna wurde durch mehrere Romaufenthalte 1600–03, 1607–11, 1612–14 unterbrochen. In Rom wurde Reni mit festem Gehalt von Scipione Borghese beschäftigt. Er hat mit dem emotionalen Gehalt seiner Bildformeln und den koloristischen Errungenschaften die Gattungen des monumentalen religiösen Gemäldes, des privaten Andachtsbildes sowie des Historienbildes entscheidend geprägt. Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino (1591–1666), in Cento bei Bologna geboren, war vorwiegend dort und nach Renis Tod in Bologna tätig. Er wurde 1621 von Gregor XV. nach Rom berufen und hielt sich nur während dessen zweijährigem Pontifikat in Rom auf. Hier schuf er neben Altarbildern als bedeutendstes Werk die Ausmalung des Casino Ludovisi. Guercino erfüllte seine Werke durch starke Bewegung und Verkürzungen mit einer Dramatik, die als frühbarocke Tendenz die hochbarocke Ausformung der Kunst Cortonas vorwegnahm. Sein Vorbild war nicht die Antike, vielmehr tendierte er eher in eine malerische Richtung, wobei der Schwerpunkt auf dem Kolorit lag.

Pietro Berrettini da Cortona (1596–1669) kam 1613 nach Rom, wo er als Maler und Architekt tätig war. Neben Gemälden schuf er zahlreiche Fresken, wie z.B. die Ausmalung des riesigen Festsaalgewölbes des Palazzo Barberini (1633–39) und die Fresken in S. Maria in Vallicella (1633–39). Cortona gilt mit seinen pathetischen, vielfigurigen Kompositionen als der Begründer des römischen Hochbarock. Eine ganz andere Position als Vertreter eines strengen Klassizismus nahm Andrea Sacchi (1599–1661) ein. Dieser war in Rom Schüler des Francesco Albani, ging 1616 nach Bologna und arbeitete ab 1621 bis zu seinem Tod in Rom vor allem für die Barberini. Sacchi hat sowohl zahlreiche Altargemälde als auch Fresken geschaffen. Vor allem sein 1630 entstandenes Fresko *Divina Sapienza* im Palazzo Barberini erregte größte Bewunderung. Sacchi mied jede Übersteigerung von Handlung und Gestik und bevorzugte stattdessen die strenge Form, den klaren, geschlossenen Aufbau als Ausdruck feierlicher Stille. Mit seinen Werken zeigt er eine Hinwendung zur klassisch-römischen Kunst und zu Raffael.

Rom galt bereits im 17. Jahrhundert als Mekka für Künstler aller Länder. Dementsprechend versuchten viele Maler in der Ewigen Stadt ihr Glück zu machen. Vor allem aus den Niederlanden und aus Flandern kamen die Bamboccianti, als deren Begründer Pieter van Laer (1599–1642) gilt. Sie repräsentieren eine künstlerische Bewegung, die ein neues Genre in die römische Malerei einführte, nämlich die naturalistische Darstellung zeitgenössischer Straßen- und Wirtshausszenen bei Verzicht auf jegliche Idealisierung. Ihren Namen erhielt die Gruppe nach van Laer, den seine Freunde wegen seines eigentümlichen Körperbaus »Bamboccio« (entstellte Marionette, Einfaltspinsel) nannten. Die

Bamboccianti hatten gute Beziehungen zu den französischen Malern in Rom, unter denen Poussin und Lorrain die bedeutendsten waren. Nicolas Poussin (1594–1664) stammte aus einem kleinen Ort in der Normandie und ging nach Paris, wo er mit Philippe de Champaigne arbeitete. 1624 kam er nach Rom, wo er den Großteil seines Lebens verbrachte. Der Maler begeisterte sich dort für die Antike, weshalb zahlreiche kleinere Gemälde mythologischen Inhalts für private Auftraggeber entstanden. Nach 1648 entdeckte Poussin die Landschaftsmalerei und schuf eine Reihe von Gemälden, in denen er mit farblichen Mitteln kunstvoll tiefenräumliche Illusion erzielt und die Figuren nur als Staffage einsetzt. Auch Claude Gellée gen. Le Lorrain (1600–82) sollte sich in Rom niederlassen. Er gilt als einer der ersten Landschaftsmaler im modernen Sinne. Die sensibel komponierten Motive zeugen von der Auseinandersetzung des Malers mit der Natur. Oft sind keine realen Orte dargestellt, sondern großartige klassische Landschaften, in die sich Bauten der römischen Antike oder der Hochrenaissance harmonisch einfügen, die zum Schauplatz der Begegnung von Göttern und Menschen werden. Allerdings stellt bereits der deutsche Kunstschriftsteller Sandrart bei dem Maler ein Ungeschick bei der Wiedergabe figürlicher Szenen fest. Lorrain fertigte nach seinen Bildern Zeichnungen an – diese sind im »Liber veritatis« vereint –, um sein Urheberrecht zu belegen und sich damit gegen Kopien zu schützen. Zu den wichtigsten in Rom tätigen Malern der zweiten Jahrhunderthälfte zählen Carlo Maratta und Fra Andrea Pozzo. Carlo Maratta (1625–1713) war in Rom Schüler von Sacchi und gilt als Hauptvertreter der klassizistischen Strömung in der römischen Malerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Maratta schuf hauptsächlich Altargemälde und religiöse Historien, erlangte aber auch als Porträtmaler Bedeutung. Fra Andrea Pozzo (1624–1709) aus Como war in Mailand tätig und wurde ab 1665 Laienbruder der Jesuiten. Er spezialisierte sich auf perspektivische Architekturmalereien und wurde 1681 durch Maratta nach Rom berufen, wo er sein Hauptwerk in S. Ignazio schuf.

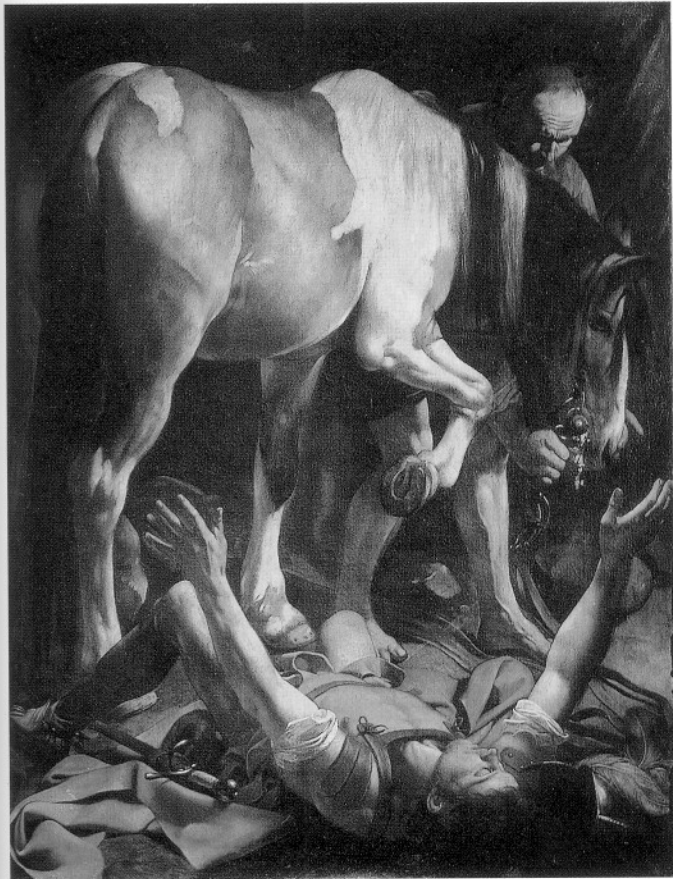
Im Rom des Seicento war also keineswegs eine einheitliche Malerschule tätig, vielmehr lassen sich im Verlauf des Jahrhunderts mehrere Hauptrichtungen unterscheiden. Gut vertreten ist zum einen der Akademismus der Carracci und ihrer Nachfolger, denen es vorrangig darum ging, die klassische Schönheit und Ausgewogenheit der Renaissance wieder zu erreichen. Zum anderen findet der Realismus von Caravaggio, dem die Kritiker das Fehlen von *invenzione*, *disegno*, *decoro* und *scienza* nachsagten, viele Nachfolger in Italien, aber auch in Spanien und den Niederlanden. Zur Jahrhundertmitte hin treten sowohl die mitreißende hochbarocke Malerei eines Cortona als auch der strenge Klassizismus eines Sacchi auf. Bellori legte in seiner 1664 erschienenen Schrift »Idea del pittore, scultore et architetto« das Programm der offiziellen Lehren des Klassizismus programmatisch fest. Eines seiner Grundprinzipien war, daß es die Pflicht des Künstlers sei, die schönsten, perfektsten Einzelteile aus der Natur auszuwählen und aus diesen eine vollendete Form zu schaffen, welche die unvollkommene Natur übertreffe. Während des ganzen Jahrhunderts dominieren die

religiösen Themen, denn – geprägt von den Forderungen der Gegenreformation – sah man es immer noch als vorrangige Aufgabe der Malerei an, die Glaubensinhalte überzeugend und jedem Betrachter verständlich zu vermitteln. Ebenfalls verbreitet sind die mythologischen Darstellungen, wobei auffälligerweise und im Gegensatz zu Frankreich und Spanien keine Staatsallegorien geschaffen werden, in denen Vertreter der wichtigen Familien vorkommen. Die mythologischen Zyklen der Galerien in den Palästen sind auf die römische Antike beschränkt, und man vermied es, diese direkt mit der Gegenwart zu verknüpfen.

Die Akademien

Parallel zu den verschiedenen mittelalterlichen Gilden, denen die Künstler angehörten, wurde in Rom die zweite Akademie auf italienischem Boden gegründet. Nachdem Vasari bereits 1564 in Florenz die Accademia del Disegno gegründet hatte, wurde 1593 auch in der päpstlichen Metropole, auf Betreiben von Federico Zuccari, die Accademia di San Luca eröffnet. In ihren Statuten wird die Künstlerausbildung als Hauptziel festgelegt. Dieses bedeutete nicht nur praktischen Unterricht und Zeichnen nach dem lebenden Modell, sondern auch Vorlesungen und Disputationen über Kunsttheorie. Die Akademie wurde von dem gewählten Präsidenten, dem *principe*, einem Künstlermitglied, geleitet, dem *consiglieri* als Berater beistanden. Die Accademia erlangte auch großen kunstpolitischen Einfluß, denn alle öffentlichen Aufträge fielen nunmehr unter ihr Monopol. Zu den Mitgliedern zählten sowohl einheimische als auch ausländische Künstler wie Velázquez, Poussin und Lorrain. In den dreißiger Jahren fand an der Accademia die berühmte Kontroverse zwischen Cortona und Sacchi statt, in der es um die Wirkungsweise von großen Gemälden ging. Cortona betonte den Vorteil aufwendiger Kompositionen mit vielen Figuren, bei denen das Hauptthema mit Nebenepisoden illustriert werde, um Reichhaltigkeit und Großartigkeit zu erreichen. Er verglich das Historiengemälde mit dem Epos, bei dem die Haupthandlung ebenfalls durch schmückende Nebenhandlungen erweitert werde. Anders gleich für Sacchi das ideale Bild einer Tragödie, die eine umso größere Wirkung erziele, je weniger Figuren sie enthalte. Nach seiner Auffassung erreichte man mit vielen Figuren und Nebengruppen allein eine »confusione«, aber keineswegs eine Vermittlung des Affektes und die Bewegung des Betrachters. Der Vorwurf Sacchis an Cortona war, jener verliere sich in Großartigkeiten, anstatt sich mit substantiellen Dingen zu beschäftigen. Der Streit dieser beiden in höchstem Ansehen stehenden Maler ist symptomatisch für die verschiedenen Auffassungen in der römischen Malerei des Hochbarock. Neben der Accademia di San Luca gab es in Rom die Académie de France, die 1666 auf Betreiben von Colbert als Zweigstelle der Pariser Akademie gegründet wurde. Ziel dieser Akademie war, begabten Studenten der Pariser Académie Royale mit einem vierjährigen Stipendium die Ausbildung und ein Leben ohne finanzielle Sorgen in Rom zu ermöglichen. Als Gegenleistung erwartete man, daß diese Kopien der wertvollsten dort befindlichen Kunstwerke für den französischen Hof herstellten.

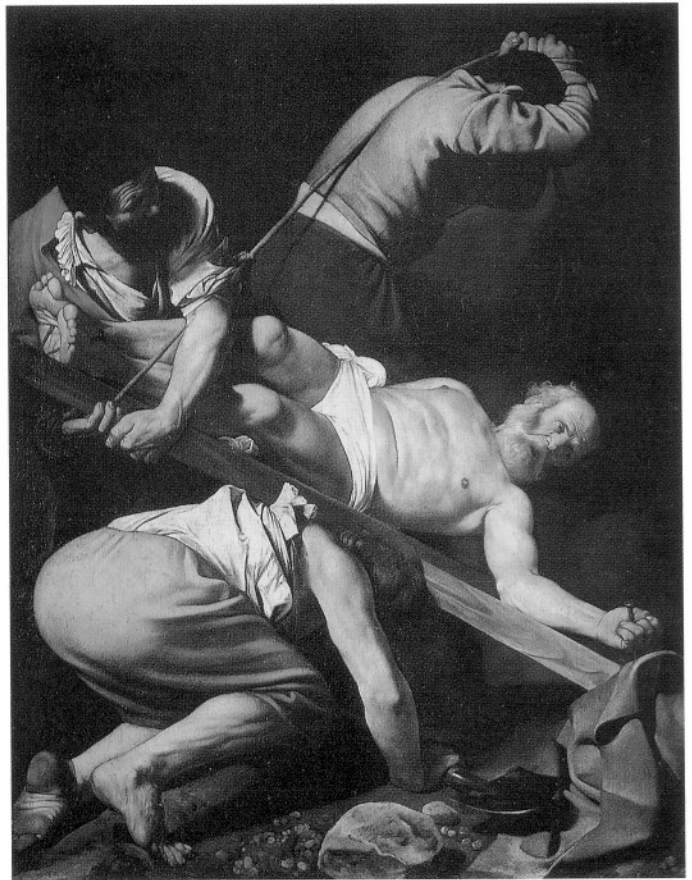
Caravaggio
Die Bekehrung des Paulus, 1601
Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm
Rom, S. Maria del Popolo
Cerasi-Kapelle



Zu den bedeutendsten Aufträgen Caravaggios in Rom gehört die Ausstattung der Cerasi-Kapelle. Im Jahre 1600 schloß er einen Vertrag, mit dem er sich verpflichtete, für die Familienkapelle Tiberio Cerasis, des Schatzmeisters Clemens' VII., zwei Gemälde mit der *Bekehrung Pauli* und dem *Kreuzigung Petri* auszuführen, zwei Themen, die bereits Michelangelo in der Cappella Paolina im Vatikan aufgegriffen hatte. Caravaggio hat – wie auch in anderen Fällen – auf Drängen der unzufriedenen Auftraggeber von beiden Gemälden eine zweite Fassung anfertigen müssen. Der Maler wählt den Augenblick für seine Darstellung, als Saulus, der als Statthalter von Damaskus die Christenverfolgung geleitet hatte, vom Pferde stürzt und von der übermächtigen Erscheinung Christi getroffen, erblindet. Saulus liegt

rücklings auf dem Boden, die Arme ausgebreitet, die Augen geschlossen; sein Körper, stark verkürzt in die Bildtiefe projiziert, ist vom himmlischen Licht getroffen. Allein das Pferd und sein Diener sind Zeugen des Geschehens. Aus einer sehr dunklen, nicht näher zu erkennenden Umgebung reißt ein grelles Licht die Figur des Saulus, den Körper des Pferdes und den Kopf des Dieners heraus. Die Dramatik des Geschehens wird sowohl durch die ausschnittshafte Komposition, in der das Pferd nahezu das ganze Bild ausfüllt, als auch durch die Lichtführung gesteigert. Bei Caravaggio deutet allerdings nichts auf ein Wunder, denn es fehlt die göttliche Erscheinung, die man auf anderen Gemälden mit diesem Thema findet. Die göttliche Macht wird hier durch die starke Lichtbahn ersetzt. Pferd und Diener realisieren die

Caravaggio
Kreuzigung Petri, 1601
Öl auf Leinwand, 230 x 117 cm
Rom, S. Maria del Popolo
Cerasi-Kapelle



Bedeutung des Geschehens nicht, die Erscheinung Christi vollzieht sich allein im Inneren des Auserwählten.

Auf dem Pendant mit der *Kreuzigung Petri* ist jene Szene dargestellt, in der Petrus im Zirkus des Nero von drei Schergen umgekehrt an das Kreuz geschlagen wird. Mit großer Kraftanstrengung befestigen die drei Männer den Apostel am Kreuz. Während man nur bei einem der Knechte auch die Gesichtszüge erkennt, sind sowohl Antlitz als auch Körper des Heiligen voll sichtbar. Petrus wird mit erhobenem Kopf als aktiver Mensch, der sein Martyrium bei vollem Bewußtsein annimmt, dargestellt. Wie auch in der *Bekehrung Pauli* reduziert Caravaggio das Geschehen auf die vier Hauptbeteiligten und verzichtet auf weitere Zeugen. Er steigert die Dramatik durch eine Komposition, bei der die

Form des in das Bild hineinragenden Kreuzes von den vier Figuren wiederholt wird. Aus der Dunkelheit des Hintergrunds werden die vier beteiligten Personen durch starkes Schlaglicht hervorgehoben. Der Betrachter wird nicht in das Bildgeschehen einbezogen; die Personen sind gänzlich mit ihrem Handeln bzw. Leiden befaßt, kein Blick, keine Geste weist über das Bild hinaus. Mit den beiden Gemälden für die Cerasi-Kapelle hat Caravaggio die Diskrepanz zwischen irdischer und geistig-mystischer Sphäre herausgearbeitet, indem er bei der *Bekehrung Pauli* und der *Kreuzigung Petri* lediglich die Ohnmacht bzw. Hinrichtung der beiden Heiligen zeigt, ohne daß dabei deren sich allein im Inneren vollziehende religiöse Erfahrung durch sichtbare himmlische Erscheinungen widergespiegelt wird.



Annibale Carracci
 Deckenfresken der Galleria Farnese, Rom, Palazzo Farnese, ca. 1600
 Gesamtansicht (links)
Der Triumph des Bacchus und der Ariadne, Detail (oben)



Das Hauptwerk des Bolognesers Annibale Carracci ist das Deckenfresko der Galleria Farnese, das er unter Mitwirkung von Agostino Carracci und Domenichino im Auftrag des Kardinals Odoardo Farnese ausführte. Bei der Galleria handelt es sich um einen 20 m langen, 6 m breiten, von einer Halbkreistonne überwölbten Raum, in dem die Skulpturensammlung der Farnese aufbewahrt wurde. Dem Programm lag als Grundgedanke die Verherrlichung des Hauses Farnese mittels mythologischer Szenen zugrunde. Bereits Alessandro Farnese, der Vater des Kardinals, hatte als Feldherr Philipps II., später als Statthalter der Niederlande, dem Haus Farnese zu hohem Ansehen und Ruhm verholfen. Carracci gliederte die Tonne in der Längsrichtung in drei Zonen. Die seitlichen Streifen enthalten zahlreiche kleinere mythologische Szenen, die vier Ecken personifizierte Tugenden, die beiden großen Bilder an den Stirnseiten Szenen aus der Perseussage. Besondere Bedeutung kommt den monumentalen fünf Gemälden in dem mittleren Streifen im Scheitel der Decke zu. Im Zentrum steht der Triumphzug von Bacchus und Ariadne, daran schließen sich Szenen mit Pan und Diana beziehungsweise Paris und Merkur an, an den Enden schließlich sind Darstellungen von Ganymed bzw. Hyacinthus zu sehen. Der Triumphzug zeigt das Paar sitzend auf einem Wagen, begleitet von jubelnden

Nymphen und Satyrn. Bacchus, der Gott des Weines und der Ekstase, hatte Ariadne gerettet, nachdem Theseus sie auf Naxos zurückgelassen hatte. Die Fresken dokumentieren eindrucksvoll die künstlerischen Zielvorstellungen Carraccis, nämlich die Wiedergewinnung einer von der Malerei der Renaissance erreichten idealen Natürlichkeit. Als steingraue Skulpturen gemalte Atlanten und Hermen stützen die Mittelzone. Reale und gemalte architektonische und plastische Elemente, Girlanden, Kartuschen und Medaillons stehen neben *Quadri riportati*, *Tondi* und ungerahmten figürlichen Szenen, die sich hinter den Karyatiden und Nudi abspielen. An manchen Partien wird über den Raumabschluß hinwegtäuscht, wie beispielsweise an den Ecken, wo sich das Ganze zum Himmel öffnet. Oft läßt sich keine klare Grenze zwischen Architektur und Bild ziehen. Ungeachtet dieser Vielzahl von Elementen des dekorativen Systems bewahrt die Decke aufgrund des axialsymmetrisch gestaffelten Systems vom Zentrum her eine gute Lesbarkeit. In den mythologischen Szenen wird entweder die Liebe zwischen den Göttern oder die Liebe zwischen Göttern und auserwählten Menschen gezeigt. Als zentraler Gedanke liegt dem Bildprogramm die Erhebung und Verwandlung der menschlichen Seele durch die Macht der göttlichen Liebe zugrunde.

Domenichino
Geißelung des hl. Andreas, 1609
Rom, San Gregorio Magno, Oratorio di
Sant' Andrea, Fresko



Guido Reni
Gang des hl. Andreas zur Kreuzigung
1609, Rom, San Gregorio Magno
Oratorio di Sant' Andrea, Fresko

Mit Domenichino und Reni, beide Schüler Annibale Carraccis, kamen zwei Bologneser Maler nach Rom, die gegensätzliche künstlerische Positionen bezüglich der Historienmalerei einnahmen. Die unterschiedlichen Ziele bei der Darstellung einer *historia* lassen sich exemplarisch an den Fresken im der Kirche S. Gregorio Magno zugehörigen Oratorio S. Andrea nachvollziehen. Hier schufen sie 1609 im Auftrag des Kardinals Scipione Borghese an gegenüberliegenden Wänden gleich große Fresken mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Andreas.

Andreas war einer der zwölf Jünger Jesu, der nach der Legende in Kleinasien das Evangelium predigte und die Kirche von Byzanz gründete. Er wurde dem Statthalter Egea von Patras gegenübergestellt, konnte aber diesen in einer Disputation nicht vom Christentum überzeugen. Daraufhin ließ ihn Egea geißeln und den langsamen Tod an einem Gabelkreuz sterben. Vor dem Tod zwei Tage am Kreuz hängend, predigte Andreas dem Volk und starb in himmlisches Licht gehüllt. Der ihn verhöhnende Statthalter wurde mit Wahnsinn geschlagen und starb ebenfalls.

Die beiden Maler stellen unterschiedliche Momente des Martyriums des Heiligen dar. Das Fresko von Domenichino zeigt die Szene mit der Geißelung des hl. Andreas, jenes von Reni den Heiligen auf dem Weg zur Kreuzigung im Augenblick, als er das Kreuz erblickt und – an Christus erinnert – auf die Knie fällt. Die Auffassung der beiden Maler von dem, was eine *historia* zu leisten habe, könnte nicht gegensätzlicher sein. Das Gemälde Domenichinos ist klar strukturiert, indem die Handlung vor einer römischen Tempelarchitektur stattfindet. In der rechten Bildhälfte wird der Heilige von vier Folterknechten gemartert, links wohnt eine Gruppe von Frauen verängstigt dem Geschehen bei, im Hintergrund sind weitere Zuschauer sichtbar, und schließlich sitzt zwischen den beiden Gruppen der Statthalter auf seinem Thron. Domenichino versetzt die Szene in das Martyrium von Achaia, dessen Architektur das Geschehen abgrenzt. Auch der Betrachter wird durch die Rückenfigur des Soldaten, der von links die zu Hilfe eilenden Frauen zurückdrängt, auf Entfernung gehalten.

Reni hingegen gestaltet seine Szene vielgestaltig in einer bewegten Landschaft. Im Zentrum fällt Andreas, umgeben von drei Schergen, auf die Knie und erhebt seine Hände betend in Richtung des Kreuzes, das man in der Ferne auf dem

Hügel erblickt. Der Zug, der den Heiligen begleitet – römische Soldaten, Frauen mit Kindern und Männer als Zuschauer –, ist dadurch ins Stocken geraten und wirkt ungeordnet. Und doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, wie die verschiedenen Personengruppen durch Gestik und Blicke zueinander in Beziehung gesetzt sind. Der Betrachter wird von Reni in das Geschehen miteinbezogen: Das Spalier der Begleiter in der vorderen Bildzone ist in der Mitte so durchbrochen, daß er an der zentralen Szene Anteil haben kann.

Die beiden gegenüberliegenden Gemälde Renis und Domenichinos gaben Anlaß zu einer hitzigen Diskussion – Bellori spricht von einem *duello* zwischen den Künstlern –, welche durch die sogenannte »Vecchiarella-Anekdote« auf den Punkt gebracht wird. Danach soll Annibale Carracci auf die Frage, welchem der beiden Werke seiner Schüler er den Vorzug gebe, geantwortet haben, er selbst habe erst durch das Verhalten und den Kommentar einer alten Frau aus dem Volk den wesentlichen Unterschied der Fresken begriffen. Diese Frau – so heißt es bei Bellori –, die mit ihrem Enkel das Oratorio besuchte, habe zuerst das Fresko von Reni aufmerksam und vermutlich mit Gefallen betrachtet, sich danach jedoch wortlos abgewandt. Vor Domenichinos Geißelung hingegen habe sie ein lebhaftes Mitgefühl gezeigt und dem Kind alle Einzelheiten des Geschehens erläutert. Der Vorzug gebührte diesem Bericht zufolge demnach nicht Renis Werk, in dem es nichts zu »lesen« gab. Dagegen konnte auch eine des Lesens unkundige Person, wie es die alte Frau war, Domenichinos Gemälde »lesen«, so daß die Betrachtung des Gemäldes die Lektüre eines Textes ersetze.

Renis Werk diente seinen Gegnern als Beleg dafür, daß der Künstler nicht zur *maniera grande* der Historienmalerei fähig sei. Ungeachtet dieser kritischen Stimmen galt Renis Gemälde für viele gleich nach der Entstehung als Hauptwerk der Barockmalerei. In der Kunst der Folgezeit manifestierte sich seine eindrucksvolle Wirkungsgeschichte. In dieser Kritik anhand der »Vecchiarella-Anekdote« kommen die beiden unterschiedlichen, im 17. Jahrhundert konkurrierenden Kunstziele, nämlich *istoria*, *invenzione* und *instruire* auf der einen Seite, wie wir sie in Renis Gemälde finden, und *grazia*, *delicatezza* und *piacere* auf der anderen Seite, wie sie bei Domenichino zu sehen sind, anschaulich zum Ausdruck.



Guido Reni
 Der Bethlehemitische Kindermord, 1611
 Öl auf Leinwand, 268 x 170 cm
 Bologna, Pinacoteca Nazionale

Zu den bereits von seinen Zeitgenossen gefeierten Hauptwerken Renis zählt der am Ende seines zweiten Romaufenthaltes 1607–11, kurz vor seiner Rückkehr nach Bologna gemalte *Bethlehemitische Kindermord*. Reni schuf das Gemälde im Auftrag der Bologneser Familie Beró für eine Kapelle der Kirche S. Domenico in Bologna. Dargestellt ist die Episode aus dem Evangelium des Matthäus (2, 1–19), in der berichtet wird, wie Herodes, nachdem ihm die Weisen aus dem Morgenland nach dem in Bethlehem »neugeborenen König der Juden« gefragt hatten und es ihm nicht gelungen war, das Kind ausfindig zu machen, befohlen hatte, alle Kinder unter zwei Jahren in Bethlehem umzubringen.

Reni reduziert das Geschehen auf das Wesentliche und stellt es ausschnitthaft dar. Das Kompositionsprinzip ist ein auf den Kopf gestelltes Dreieck, dessen Scheitel auf dem unteren Bildrand balanciert. Dabei sind die beiden Bildhälften streng symmetrisch aufgebaut. Jeder Figur in der linken Bildhälfte entspricht eine auf der rechten. In der oberen Zone kontrastieren je zwei Figuren – zwei Frauen und zwei Soldaten –, die als Rücken- beziehungsweise *En-face*-Figuren paarweise dem Betrachter zugewandt sind, durch ihre Gestik. Die düstere Architektur setzt sich wirkungsvoll vor dem lichtdurchfluteten Hintergrund ab. Der Schwerpunkt der Szene liegt in der Darstellung des Unglücks der Frauen. Während nur zwei Soldaten bei ihrem grausamen Tun präsentiert werden, wird dem Schmerz der sechs Frauen, die in pathetischen Verzweiflungsgesten und nahezu ohnmächtig ihre Kinder vor dem Tod zu bewahren suchen, breiter Raum eingeräumt.

Guercino
Aurora, Deckenfresko, 1621–23
Rom, Casino Ludovisi

Guercino hat mit der *Aurora* und den Personifikationen von *Fama*, *Honor* und *Virtus* für das Casino des Kardinals Ludovico Ludovisi auf dem Pincio seine einzigen Deckengemälde geschaffen. Das niedrige Gewölbe des Casinos wurde von dem Maler Agostino Tassi durch eine Scheinarchitektur mit extrem verkürzten Säulen illusionistisch angehoben. Auch Guercino berücksichtigt dieses Moment, indem er die Aurora in extremer Untersicht darstellt. In ihrem goldenen Wagen rauscht die von Putten mit Blumen und Vögeln begleitete Göttin am Himmelszelt entlang und läßt die Morgendämmerung anbrechen. Längs dieses Zuges sind seitlich zwei Landschaften zu sehen: eine reale Ansicht des Casinos auf der einen, silbergrüne Pappeln, über denen sich fliegende Putti tummeln, auf der anderen Seite. Aurora streut Blumen und fährt die Nacht vertreibend an dem sitzenden, bärtigen Tithonos vorbei. Vor ihr, aus den Wolken herausragend, erblickt man die drei Horen, die Himmelswächterinnen. Der Maler erweist sich mit der dramatisierenden Darstellung der Szene vor einem sich aus der Scheinarchitektur nach oben öffnenden Himmel als Vorläufer des Hochbarock, wie er in den Werken eines Cortona zutage tritt.



Domenichino
Das Gefolge der Diana beim
Vogelschießen, 1617
Öl auf Leinwand, 225 x 320 cm
Rom, Galleria Borghese

Domenichino schuf das Gemälde *Das Gefolge der Diana beim Vogelschießen* im Auftrag des Kardinals Aldobrandini. Später allerdings gelangte das Werk in die Sammlung von Scipione Borghese, der es unbedingt selber besitzen wollte. Dargestellt ist ein Wettschießen, bei dem die Nymphen der Diana auf einen an einer Stange gefesselten Vogel schießen. Drei Bogenschützinnen links im Bild haben bereits jede einen Meisterschuß getan: der eine Pfeil steckt im Pfahl, der zweite hat die Schlinge gelöst, der dritte den davonfliegenden Vogel getroffen. Diana ist Richterin und hält in der Rechten den ersten Preis, einen goldenen Reif, den die Meisterschützin links mit entblößtem Oberkörper zu erwarten hat.

Die Forschung hat nachweisen können, daß sich Domenichino hier an einer Schilderung Vergils orientiert, welcher in der »Aeneis«, 5. Buch, von Kampfspielen berichtet, die der mit den besiegten Trojanern nach Sizilien verschlagene Aeneas zu Ehren seines Vaters Anchises veranstaltet hatte. Im Zentrum des Gemäldes steht die aufrechte, hohe Gestalt der Göttin Diana, um die die übrigen Gestal-

ten in einem Oval angeordnet sind. Den im Busch rechts versteckten Beobachter, der den Zeigefinger als Zeichen des Schweigens vor seine Lippen hält, hat man neuerdings als Aktäon identifiziert. Dieser geschickte Jäger hatte nach dem Bericht Ovids die nackte Jagdgöttin beim Baden beobachtet und war zur Strafe in einen Hirsch verwandelt worden, den seine eigenen Hunde zerrissen. Dafür sprechen nicht nur die nackte Nympe im Vordergrund, sondern auch die beiden Jagdhunde, von denen der eine sich springend in Richtung des versteckten Beobachters wendet. Die Rolle des Bildbetrachters wird hier in gewisser Weise mit jener des Aktäon, also eines Voyeurs und unerwünschten Beobachters, gleichgesetzt.



Pietro da Cortona
Der Raub der Sabinerinnen, ca. 1629
Öl auf Leinwand, 280 x 426 cm
Rom, Pinacoteca Capitolina

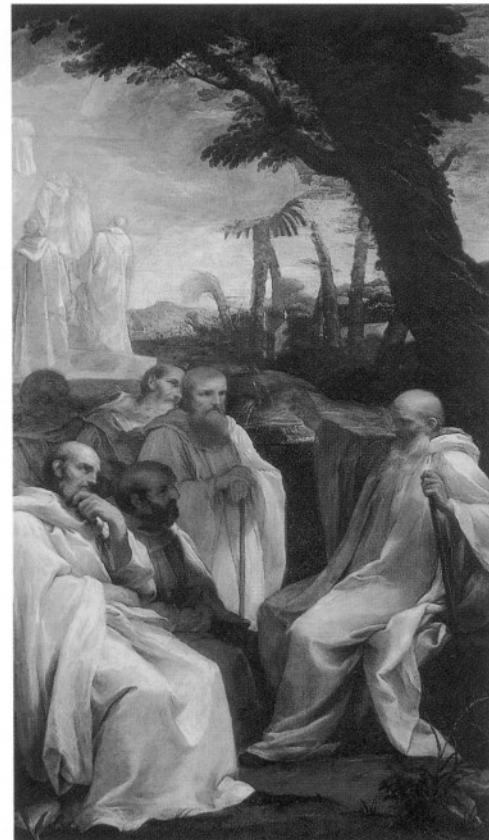
Andrea Sacchi
Die Vision des hl. Romuald, ca. 1631
Öl auf Leinwand, 310 x 175 cm
Rom, Pinacoteca Vaticana

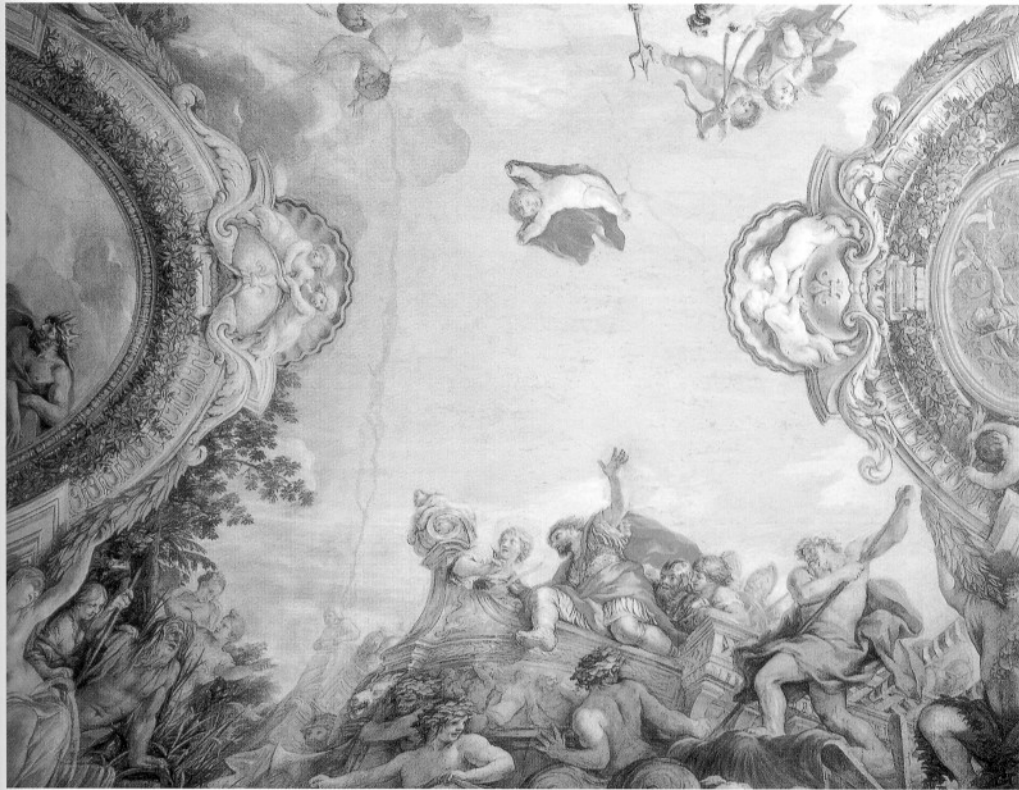
Unterschiedliche Auffassungen von der Wirkungsweise großer Gemälde vertrauten auch Cortona und Sacchi. Während Cortona der vielfigurigen Historie mit Haupt- und Nebenhandlungen den Vorzug gab, plädierte Sacchi für wenige Figuren, um eine größere Wirkung zu erzielen. Cortona schuf das Gemälde im Auftrag des Kardinals Sacchetti, der mit der Wahl des Themas die Alteingesessenheit seines eigentlich erst seit kurzem in Rom angesiedelten Geschlechts darstellen wollte. Es war als Pendant zu Cortonas *Opferung der Polyxena* gedacht. Der Raub der Sabinerinnen geht auf die Sage zurück, nach der Romulus, der Gründer Roms, wegen eines großen Überschusses an Männern die Sabiner einlud, die neue Stadt zu besichtigen und an einem großen Fest teilzunehmen. Als die Besucher es am wenigsten erwarteten, fielen die Römer über die Frauen und Töchter der Sabiner her und verjagten die Männer. Cortona läßt das Geschehen vor einem Neptun-Tempel spielen, vor dem er mehrere *Raptus*-Gruppen, Raubesszenen, verteilt. Im Vordergrund stehen drei Paare auf einem Proszenium verteilt. Bei der Gruppe rechts orientiert sich Cortona mit der Körperhaltung an Berninis Statuengruppe *Pluto und Proserpina*.

Cortonas Werk erinnert in seiner skulpturalen Ausführung, der Anordnung der Hauptgruppen und der flachen Hintergrundkulisse an Reliefkompositionen des 16. Jahrhunderts. Sein malerischer Stil und die Intention, durch Farbwirkungen zu beeindrucken – was freilich schon von den zeitgenössischen Kri-

tikern als Dekadenzerscheinung bezeichnet wurde –, standen im Widerspruch zur klassizistischen Ästhetik eines Andrea Sacchi.

Sacchis Haltung wird in dem monumentalen Gemälde *Die Vision des hl. Romuald* für den Hochaltar der inzwischen abgerissenen Kirche S. Romualdo in Rom deutlich. Der hl. Romuald lebte erst als Benediktiner bei Ravenna, verbrachte dann sein Leben als Einsiedler in Frankreich und Italien und gründete mehrere Eremitenniederlassungen, unter denen die bedeutendste Camaldoli war. In Sacchis Gemälde wird der hl. Romuald in weißem Habit mit Wanderstab zusammen mit drei Ordensbrüdern in einer Landschaft sitzend dargestellt. Er berichtet diesen von seiner Vision der Gründung des Klosters Camaldoli. Mit der Linken weist der Heilige in die linke, obere Ecke des Gemäldes, wo seine Vision bildlich sichtbar wird. Wie bereits vor ihm Jakob sah Romuald eine Leiter, auf der seine Mönche weiß gekleidet zum Himmel steigen, wo das zukünftige Kloster zu sehen ist. Mittels eines starken Kontrastes zwischen der dunklen, fast bedrohlich wirkenden Landschaft, in der ein Baum mit Stamm und Krone das Gemälde nach zwei Seiten hin begrenzt, den starken Schlagschatten auf den leuchtend weißen Gewändern der Mönche einerseits und der in sehr hellen, zarten Tönen gezeigten Vision andererseits betont Sacchi das überirdische Geschehen.





Pietro da Cortona
 Landung der Trojaner an der
 Tibermündung,
 Detail des Deckenfreskos der Galleria
 Pamphili, 1655
 Rom, Palazzo Pamphili

UNTEN:
 Galleria Pamphili, Gesamtansicht

Etwa zu der Zeit, als Velázquez' Porträt entstand, ließ Innozenz X. den Familienpalast an der Piazza Navona neu ausstatten und beauftragte Pietro da Cortona mit der Ausmalung der Galleria.

Thema der Fresken ist die letzte Phase der Irrfahrten des Äneas, den es nach der Zerstörung Trojas mit seinen Gefährten nach Italien verschlug, wo er Latium erobern und Ahnherr der Julier werden sollte. Alle Szenen des Freskos, die je nach Dignität und Inhalt verschiedenen Ausmaßes sind, stehen mit diesem historischen Geschehen im Zusammenhang. Cortona gestaltet die Decke als mehrere sich aneinander anschließende Zonen, deren Grenzen zum Teil verfließen; zum Teil sind die Szenen als *Quadri riportati*, Bild im Bild, abgesetzt. Ein narrativer Faden führt den Betrachter von Szene zu Szene, wobei das große, quadratische Gemälde im Mittelfeld des Gewölbes, das Jupiter zeigt, wie er die feindlichen Göttinnen Juno und Venus versöhnt, eine zentrale Rolle spielt. Juno hatte im Trojanischen Krieg auf der Seite der Griechen gestanden, während Venus, Äneas' Mutter, den Helden schützend auf seinen Irrfahrten begleitete, um ihn schließlich nach Latium zu führen. Jupiter versöhnte die Göttinnen, damit sich der Ausgang der Schlacht gegen Turnus, den König der Rutuler, siegreich für Äneas entscheide. Über Jupiter erscheint das Schicksal, personifiziert durch eine weibliche Gestalt, die die Waage der Justitia hält. In einem anderen Gemälde ist die geglückte Landung des Äneas und seiner jubelnden Gefährten an der Tibermündung, wo sie der Flußgott empfängt, dargestellt.

Die sich auf Erden abspielenden Episoden sind am Fuß des Gewölbes dargestellt und im Gegensatz zu den himmlischen Szenen nicht gerahmt. Dabei entstehen offene, ausschnittartige Kompositionen, die die Illusion eines räumlichen Kontinuums bewirken und die Grenzen der Decke sprengen. Den Fresken Cortonas liegt ein differenziertes ikonographisches Programm zugrunde: Die Reise des Äneas wird als *Itinerarium mentis*, als Seelenreise bzw. als psychischer Entwicklungsprozeß gesehen, die von der *Vita voluptuosa* (dem brennenden Troja) über die *Vita activa* (Karthago) zum Ziel der *Vita contemplativa* (Rom) führt. Anagogisch gedeutet stellt die »Äneis« nach dem Kommentar Cristoforo Landinos den Triumph der Kirche und des Papsttums dar, das sich als legitimer Nachfolger des Imperium Romanum sah.



Nicolas Poussin
 Das Reich der Flora, 1631
 Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
 Gemäldegalerie Alte Meister



Für eine andere Richtung der Malerei stehen die beiden in Rom lebenden Franzosen Poussin und Lorrain. Poussins *Reich der Flora* gehört zu seinen früheren, in Rom entstandenen Werken und entstand im Auftrag des sizilianischen Adligen Fabrizio Valguarnera. Dargestellt ist inmitten einer lieblichen Landschaft die tanzende Blumengöttin Flora, umgeben von liegenden und stehenden Gestalten. Dabei handelt es sich um griechische Helden und Halbgötter, die durch unterschiedliche Mißgeschicke zu Tode kamen und in Blumen verwandelt wurden. Vor einer Herme des Naturgottes steht Ajax, der Trojaner, der sich, nachdem die Rüstung des Achilleus nicht

an ihn, sondern an Odysseus gegangen war, aus Enttäuschung in sein Schwert stürzte. Dort, wo sein Blut zur Erde floß, entstand Hyazinthe. Rechts neben ihm kniet Narziß, der so leidenschaftlich in sein Spiegelbild verliebt war, daß er in eine Narzisse verwandelt wurde. Gegenüber von ihm sitzt die verliebte Nymphe Echo, die, von Narziß verachtet, zu einem Schatten verkümmern sollte. Dahinter blickt Klythia hervor, die eifersüchtige Geliebte Apolls, die zur Sonnenblume wurde. Vorne rechts lagern Krokos und Smilax, ein Liebespaar, das sich in eine Safranstaude bzw. eine Windenart verwandelte. Dahinter sieht man Adonis, den von einem wilden

Eber getöteten Geliebten der Venus, aus dessen blutenden Wunden das Adonisröschen wuchs. Links neben ihm steht Hyazinth, der Geliebte Apolls, den dieser versehentlich mit dem Diskus tötete und aus dessen Blut dann die Hyazinthe, eine Art Iris, erblühte. Sowohl Adonis als auch Hyazinth zeigen auf ihre Wunden. In einer oberen Zone fährt der Sonnengott Apoll in seinem Wagen unter dem Dach des Himmelszeltes entlang. Die heitere, zarte Farbigkeit, ein uniformes, alles vereinende Licht, die gleichmäßig schwingenden Bewegungen der Figuren, die ausgewogene Komposition sowie die ornamentale Belebung der Fläche durch rhythmisch verbundene,

klar akzentuierte Formen, all das zeugt von Poussins Orientierung an der Antike. Die Anordnung der Figuren – diese erfolgt auf einer schmalen Szene im Vordergrund – soll den Eindruck ungewohnter Natürlichkeit erzeugen und dabei zudem die Rolle jeder einzelnen hervorheben. Die einzige Bewegung in die Tiefe beschreibt Klythias Blick, der Apolls Fahrt am Himmelzelt verfolgt. Poussin stützt sich bei dem Thema sowohl auf Ovids »Metamorphosen« als auch auf ein Poem Giambattista Marinis. Das Gemälde illustriert den Gedanken, daß das Leben als Ganzes unvergänglich ist, seine Formen jedoch in stetiger Verwandlung begriffen sind.

Nicolas Poussin
 Gewitterlandschaft mit Pyramus und
 Thisbe, 1651
 Öl auf Leinwand 192,5 x 273,5cm
 Frankfurt a.M., Städelches Kunstinstitut



Völlig andere Absichten liegen dem für den Freund und Gelehrten Cassiano dal Pozzo geschaffenen Gemälde *Pyramus und Thisbe* zugrunde, das in einer Zeit entstand, als Poussin sich vorwiegend mit Problemen der Landschaftsmalerei befaßte. Es handelt sich um eines der wenigen großformatigen Werke des Malers. Poussin versetzt die Geschichte von Pyramus und Thisbe in eine weite, eindrucksvolle, sich tief nach hinten öffnende, hügelige Gewitterlandschaft mit einem See in der Mitte und einer Stadt rechts. Die Geschichte der beiden unglücklich Verliebten aus Babylon ist uns durch Ovids »Metamorphosen« überliefert. Pyramus hatte sich mit This-

be nachts vor der Stadt an einer Quelle verabredet, um zu fliehen, weil ihre Väter die Verbindung verweigerten. Pyramus verspätete sich, und als er ankam, hatte die an einer Quelle wartende Thisbe bereits vor einer durstigen Löwin die Flucht ergriffen. Sie verlor dabei ihren Schleier, den die Löwin zerriß, nachdem sie sich an ihm ihr vom Reißen eines Rindes noch blutiges Maul abgewischt hatte. Als Pyramus ankam und die Fährten eines Löwen und den zerissenen Schleier vorfand, glaubte er die Geliebte tot, gab sich die Schuld und stürzte sich verzweifelt in sein Schwert. Die den Sterbenden vorfindende Thisbe beging anschließend ebenfalls Selbst-

mord. Poussin stellt den Augenblick der höchsten Verzweiflung der beiden Liebenden dar: Im Vordergrund erblickt man Thisbe, welche mit verzweifelter Geste auf den sterbend darniederliegenden Pyramus zueilt. Die Natur nimmt Anteil am dramatischen Geschehen: Es herrscht ein starkes Gewitter mit einem heftigen Sturm und niedergehenden Blitzen, wobei der Gewitterhimmel in einem schmalen Streifen links aufbricht. Dominierend gegenüber der sich im Vordergrund fast beiläufig abspielenden tragischen mythologischen Begebenheit ist die vom Ausbruch elementarer Naturkräfte geprägte Landschaft. Poussin ging es nach eigenen Zeugnissen tatsächlich

in erster Linie um die Bewältigung der künstlerischen Probleme, die die Darstellung einer Gewitterlandschaft mit sich brachte und erst sekundär um das tragische Schicksal der beiden Liebenden. Zentraler Gedanke des Gemäldes ist das Ausgeliefertsein des Menschen an die sprichwörtlich wetterwendische Macht der Fortuna.



Claude Lorrain
Die Einschiffung der hl. Ursula, 1642
Öl auf Leinwand, 113 x 149 cm
London, National Gallery

Lorrain schuf das Gemälde *Die Einschiffung der hl. Ursula in Rom für Kardinal Poli*. Der Legende nach hatte Ursula, die Tochter des christlichen Königs der Bretagne, Maurus, dem Sohn des Königs von England, unter der Bedingung ihre Hand zugesagt, daß dieser innerhalb von drei Jahren zum christlichen Glauben übertrete. In der Zwischenzeit zog sie mit mehreren tausend Jungfrauen aus England nach Rom, damit diese dort getauft und in ritterlichen Spielen ausgebildet werden sollten. In Rom erfuhr Ursula, daß sie nach Köln aufbrechen solle, um dort das Martyrium zu erleiden. Nachdem sie in Rom von Papst Cyriakus empfangen wurde, brach die Heilige mit 11000 Jungfrauen tatsächlich nach Köln auf, wo die Gruppe überfallen und die meisten getötet wurden. Allein überlebend, wurde Ursula schließlich von dem Hunnenfürsten, dem sie sich verweigert hatte, mit einem Pfeil getötet. Lorrain stellt hier die Heilige mit ihren Gefährtinnen bei ihrem Aufbruch aus dem Hafen von Rom dar. Das Banner mit dem roten Kreuz und dem Pfeil auf rotem Grund in den Händen der hl. Ursula sind Hinweise auf das bevorstehende Martyrium.



Claude Lorrain
Seehafen bei aufgehender Sonne, 1674
Öl auf Leinwand, 72 x 96 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Lorrains Münchner Gemälde *Seehafen bei aufgehender Sonne* ist die späteste von drei Fassungen des Themas. Bei einem beeindruckenden Sonnenaufgang am Meeresufer stellt er einen Seehafen mit klassischen Ruinen dar, wobei der antike Portikus rechts an den Titusbogen in Rom erinnert. Im Vordergrund sind mehrere Arbeiter damit beschäftigt, Warenballen vom Land zu einem Lastkahn zu transportieren, andere mühen sich mit schweren Planken ab. Eine Personengruppe am Ufer kommentiert das Geschehen, eine weitere steht am Triumphbogen. Dabei handelt es sich nicht um mythologische Gestalten, die die beeindruckende Architektur bevölkern, sondern um reale Personen in einer Alltagsszene. Die Stille des Seehafens wird in keiner Weise durch die dort herrschende Geschäftigkeit beeinträchtigt. Weder Ort noch Zeit sind bestimmbar, so daß dem Ganzen etwas Zeitloses anhaftet. Es geht dem Maler offensichtlich in erster Linie um die Darstellung eines Naturgeschehens, d.h. den Sonnenaufgang, der den Schleier des Morgendunstes über dem Meer durchdringt.

Claude Lorrain
Landschaft mit Noli me tangere, 1681
Öl auf Leinwand, 84,5 x 141 cm
Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut



Zum Spätwerk Lorrains gehört die *Landschaft mit Noli me tangere*. Dargestellt ist die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus, von der im Johannes-Evangelium berichtet wird. Als Maria Magdalena mit Johanna und Maria Jacobi zum Grab Christi gingen, um den Leichnam zu salben, war dieses leer. Magdalena wandte sich um, sah Christus mit einem Spaten stehen und fragte, im Glauben, es sei der Gärtner, ob er den Leichnam weggetragen habe. Daraufhin gab sich ihr Chri-

stus zu erkennen und sprach »Rühre mich nicht an« (Noli me tangere). Die Begegnung wird in eine weite, sich nach hinten öffnende Landschaft plaziert. Poussin zeichnet den Garten mit Christus und der knieenden Magdalena, die ein Salbgefäß bei sich hat, als heiligen Ort aus, indem er ihn durch einen Lattenzaun von der übrigen Landschaft abgrenzt. Der Berg rechts wird durch die drei Kreuze als Golgatha gekennzeichnet. Das zarte Morgenlicht, das hinter Christus

aufscheint, hat man als Hinweis auf die Auferstehung interpretiert. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf das noch in frühmorgendlichem Dunstschleier liegende Jerusalem und die sich dahinter unmittelbar anschließende Küste. Die ungemein nuancierte Landschaft mit ihrem Reichtum an atmosphärischer Wirkung, und Lorrains Fähigkeit, beobachtete Naturphänomene in feinste Licht- und Farbwerte umzusetzen, lässt auf intensive Naturstudien schließen.



Carlo Maratta
Der Tod des hl. Franz Xaver, 1674–78
Öl auf Leinwand, o.A.
Rom, Il Gesù, Altar des rechten
Querhauses

Carlo Maratta schuf das Gemälde *Der Tod des hl. Franz Xaver* für den Altar des rechten Querhauses von Il Gesù. Der hl. Franz Xaver, einer der Hauptheiligen des Jesuitenordens, schloß sich bereits 1533 Ignatius von Loyola an und war in Asien, insbesondere in Goa, Japan und China missionarisch tätig. 1619 wurde er selig- und 1622 heiliggesprochen. Das Gemälde von Maratta gehört zusammen mit einem anderen von Gaulli für S. Andrea al Quirinale zu den ersten Darstellungen des Heiligen. Es stellt den Tod Franz Xavers dar, der der Überlieferung nach völlig verlassen, aber von Engeln getröstet auf der Insel Sancian starb. Das Gemälde ist in zwei Zonen gegliedert. In der unteren Zone zeigt Maratta den im Sterben liegenden Heiligen, der von mehreren Personen umgeben ist. In einer oberen Zone wohnen mehrere Engel, vielleicht in Erwartung seiner Auffahrt gen Himmel, dem Tod des Missionars bei. Auf die Missionstätigkeit des hl. Franz Xaver überhaupt und in Goa speziell weist ein Inder hin, der als ein individuelles Attribut gedacht ist und der hier im Anblick von dessen Tod seine Hände im Gebet erhebt.

Bei Maratta liegt der Schwerpunkt – er war Schüler von Sacchi – auf klassischen Kompositionen mit wenigen Figuren von eindrucksvoller Gestik, wobei er auf die Plastizität der Körper besonderen Wert legt.



Fra Andrea Pozzo wurde nach Rom berufen, um die Deckengemälde von S. Ignazio, der nach Il Gesù zweitgrößten Jesuitenkirche der Stadt, zu schaffen. Es handelt sich dabei um die Fresken in der Apsis und ein monumentales Fresko in der Tonne über dem 17 m breiten und 36 m langen Mittelschiff.

Während in der Apsis Szenen aus dem Leben des hl. Ignatius, des Ordensgründers der Jesuiten, dargestellt sind, ist die Decke der Apotheose des Heiligen gewidmet. Der Inhalt des Deckenfreskos *Allegorie auf das Missionswerk der Jesuiten* wird von einem Jesuswort bei Lukas 12, 49 bestimmt. In der Bildmitte schwebt die hl. Dreifaltigkeit, von der

ein Lichtstrahl zu dem von Engeln auf Wolken getragenen hl. Ignatius geht, wo er sich in vier Strahlen bricht, die auf die damals bekannten vier Erdteile fallen, die im Attikageschoß der Scheinarchitektur dargestellt sind. Das göttliche Feuer wird demnach von Christus an Ignatius weitergegeben, der es in alle Weltteile überträgt. Weitere Jesuitenheilige, je nach Rang näher oder weiter vom hl. Ignatius entfernt dargestellt, sowie zahlreiche ehrfürchtig Betende bevölkern den Himmel. Die Personifikationen der Erdteile wenden sich verklärt dem Heiligen zu, denn allein aufgrund der Bekehrungsarbeit des Jesuitenordens wurden sie von Häresie und Götzen-

dienst befreit. Reale Architekturteile gehen in gemalte Architektur über, die tonnengewölbte Decke verwandelt sich aufgrund des Freskos in eine scheinbar lichtdurchflutete Kuppel. Mit unendlichem Erfindungsreichtum negiert der Maler die Grenzen zwischen dem realen Kirchenraum und der gemalten Himmelszone, so kunstvoll, daß es schier unmöglich ist, diese nachzuvollziehen. Pozzo selbst hat durch eine Marmorplatte im Zentrum des Mittelschiffes den Standpunkt angegeben, den der Betrachter einnehmen muß, wenn er die zentralperspektivische Konstruktion der gemalten Scheinarchitektur wahrnehmen will.