

Andrea Sacchis Gemälde „Die Trunkenheit Noahs“ – zur Säkularisierung eines alttestamentarischen Themas.

VON GABRIELE K. SPRIGATH

Motto: „Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet.“
Paul Klee¹

1.

Seit der Wiedereröffnung des Bodemuseums in Berlin im Oktober 2006 ist im Gobelinsaal das 1765 für König Friedrich II. in Preußen erworbene Gemälde „Die Trunkenheit Noahs“ von Andrea Sacchi (1599-1661) ausgestellt (Abb. 1).² Zum gleichen Thema sind bisher weitere vier Bilder des Malers bekannt: in der Sammlung Rospigliosi in Rom, im Museo Civico in Catanzaro/Kalabrien und im Kunsthistorischen Museum in Wien.³ Im Januar 2009 ist eine Version im Kunsthandel aufgetaucht.⁴ Ann Sutherland Harris weist im Werkverzeichnis des Malers als Ergebnis ihrer Recherchen im Dickicht wechselnder Besitzverhältnisse elf Dokumente nach, in denen ein Gemälde zur „Trunkenheit Noahs“ erwähnt wird.⁵ Es sei, neben dem Altarbild „Die Vision des Heiligen Romuald“, das vom Maler am häufigsten wiederholte Thema.⁶ Zur Aktfigur des Noah in Sacchis Gemälde merkt die Autorin an, sie sei von der als *Barberinischer Faun* bekannten hellenistischen Skulptur „inspiriert“ (Abb. 2).⁷

Angesichts der Ähnlichkeiten zwischen der Pose des Faun und derjenigen der Noah-Figur überrascht die sich beim ersten Blick im Bildgedächtnis einstellende Assoziation nicht. Anliegen meines Beitrags ist es, ihr nachzugehen, um dem Werkprozess auf die Spur zu kommen, in dessen Verlauf Andrea Sacchi die Komposition erarbeitet hat.

¹ Paul Klee, *Schöpferische Konfession* 4, in: Paul Klee, *Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Leipzig 1991, S. 63.

² 209 x 257, Öl auf Leinwand; Henning Bock, *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1996, S. 108. – Das Gemälde ist zum ersten Mal öffentlich 1922 in Florenz zu sehen gewesen: *Katalog der „Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento“ im Palazzo Pitti* S. 161-162.

³ Rom, *Palazzo Rospigliosi Pallavicini*, 215 x 286; Öl auf Holz; Angela Negro, *La Collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rom 1999, S. 264, Nr. 63, mit farbiger Abbildung. – Catanzaro, *Museo Civico*, 191x228, Öl auf Holz; Sergio Risaliti (Hrsg.), *Pinacoteca e Gipsoteca provinciale: arte dal XVI al XX secolo*, Mailand 2008, mit farbiger Abbildung S. 54-55. - Wien, *Kunsthistorisches Museum*, 126 x 136, Öl auf Leinwand; Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde mit 2341 Abbildungen, Abt. Römische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Wien 1991, S. 107, Inv. Nr. 146: „Sacchi-Werkstatt“, auf Tafel 178 seitenverkehrte Abbildung.

⁴ *Important old master paintings. Auction in New York, Thursday 29 January 2009*, Auktionskatalog Sotheby's New York 2009, S. 135: Lot. 47, 150,5 x 205,8, Öl auf Leinwand, Abbildung.49.

⁵ Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977, Werkverzeichnis Nr. 72, S. 95-97. - Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, in: *L'Idée du Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Evelina Borea, Carlo Gasparri* (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Rom 2000*, Bd. II, S. 442-444.

⁶ Harris 1977, wie Anm. 5, S. 25.

⁷ Harris 1977, wie Anm. 5, S. 46 Anm. 73: „The pose of the Singer Pasqualini in his portrait (cat. Nr. 51) is inspired by the Apollo Belvedere and that of Noah (cat. Nr. 72) by the Barberini Faun but such obvious borrowings from the antique are rare in Sacchi's work.“

2.

Beginnen wir mit dem sogenannten *Barberinischen Faun*. Die monumentale Marmorskulptur soll bei den von Papst Urban VIII. Barberini (1623-1644) im Bereich des Castello S. Angelo zwischen 1624 und 1628 veranlaßten Festungsarbeiten entdeckt und ausgegraben worden sein.⁸ Sie wird zum ersten Mal in einem Dokument vom 6. Juni 1628 erwähnt.⁹ Spätestens seit 1632 war sie im Besitz des Papstnepoten Kardinal Francesco Barberini.¹⁰ Der in dessen Dienst stehende Antiquar Cassiano dal Pozzo spricht vom „Torso eines Faunes, nicht geringer als der Torso Belvedere“, womit er den Faun der letztgenannten Skulptur in der Sammlung des Vatikan als gleichwertig an die Seite stellt.¹¹ Am 26. Juni 1644 schreibt der in Rom lebende und mit Cassiano dal Pozzo verkehrende französische Maler Nicolas Poussin an seinen Protektor Paul Fréart de Chantelou in Paris, er werde dem Bildhauer Thibaut die Erlaubnis verschaffen,

„einen schlafenden Faun zu modellieren, eine Statue von in Wahrheit schönster Machart unter den Resten der Werke griechischer Antiken [...]“.¹²

Neben Poussins hoher Wertschätzung der antiken Skulptur geht aus dem Schreiben auch hervor, daß die Antikensammlung von Kardinal Francesco Barberini, im Unterschied zu derjenigen des Vatikan, nicht öffentlich zugänglich gewesen ist.¹³

Infolgedessen haben den „schlafenden Faun“ nur diejenigen zu Gesicht bekommen, die Zutritt zum Palast der Barberini auf dem Quirinal hatten. Zu diesem Personenkreis gehörte der Jurist Hieronymus Tetius (1580-1654), Mitglied der famiglia des Papstnepoten Kardinal Antonio Barberini, dem Bruder von Francesco Barberini. 1642 erschien in Rom Tetius' repräsentative Beschreibung des Familienpalastes der Barberini auf dem Quirinal unter dem Titel „Aedes Barberinae“.¹⁴ Die Schrift ist in einer Zeit entstanden, in der mit der wachsenden Zahl von

⁸ Zur Entstehung und Fundgeschichte des Barberinischen Faun: Adolf Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München, München 1910, Nr. 218, S. 209-216. – Francis Haskell, Nicholas Penny, Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900, New Haven, London 1981, S. 202-205 Nr. 33. – Hans Walter, Der Schlafende Satyr in der Glyptothek in München, in: Studien zur Klassischen Archäologie. Friedrich Hiller zu seinem 60. Geburtstag am 12. März 1986. Saarbrücken 1986, Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte 1, S. 91-122. – Luca Giuliani, Susanne Muth, Der Barberinische Faun, in: Die zweite Haut. Panther-, Wolfs- und Ferkelfell im Bild des Satyrn, Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München (MfA) und des Instituts für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität München (Hrsg.), Ausst.-Kat. München 2005, S. 25-35.

⁹ Marilyn Aronberg Lavin, Seventeenth-century Barberini documents and inventories of Art, New York 1975, S. 19, doc. 156.

¹⁰ Lavin 1975, wie Anm. 9, S. 133, Nr. 82.

¹¹ Giacomo Lumbroso, Memoriale di Cassiano dal Pozzo, in: Miscellanea di Storia Italiana, 15, 1874, S. 175-211, Zitat S. 177: „[...] un torso di fauno, non inferiore al torso di Belvedere“. – Zum Torso Belvedere: Haskell, Penny, 1981, wie Anm. 8, S. 311-314 Nr. 80. – Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999, S. 292. – Lorenza Mochi Onori, Il cavaliere dal Pozzo ministro dei Barberini, in: Francesco Solinas (Hrsg.), I Segreti di un Collezionista, Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657), Ausst.-Kat., Rom 2000, S. 17-20.

¹² Nicolas Poussin, Correspondance, Charles Jouanny (Hrsg.), Paris 1911, S. 278: „de modeller un faune qui dort statue en vérité de la plus belle manière qui se trouve entre les restes des oeuvres grecques Antiques [...]“.

¹³ Ebd.: „[...] et comme la dite figure est en un lieu particulier chez messieurs les Barberins il pourroit estre quil y eust un peu de difficulté mais quand le Cardinal saura que c'est pour vous je crois que l'on impétrera ce que l'on désire [...]“. Das ist wohl auch einer der Gründe dafür, daß der *Barberinische Faun* in der neueren Literatur zur Antikenrezeption in Italien im 17. Jahrhundert bisher unbeachtet geblieben ist, wie z. B. bei Maria Grazia Picozzi, „Nobilia Opera“: la selezione della scultura antica, in: Borea, Gasparri 2000, wie Anm. 5, Bd.1, S. 25-38.

¹⁴ Zur Person von Hieronymus Tetius: Lucia Faedo, Tra il Monte Tezio e il colle Quirinale: vicende di uno scrittore quasi per caso, in: Lucia Faedo, Thomas Frangenberg (Hrsg.), Hieronymus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale: il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte, Pisa 2005. S. 3-13. – Zu den *Aedes Barberinae* auch: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572-1676, Ausst.-Kat. Bonn, Berlin 2006, Nr. 150, S. 277-278. – Die 1647 erschienene zweite Ausgabe der *Aedes Barberinae* ist Kardinal Giulio Mazzarino (Jules Mazarin) gewidmet.

Publikationen zu Antikensammlungen auch die Anfänge der Archäologie einhergehen.¹⁵ Dem „schlafenden Faun“ hat Tetius eine lange Beschreibung im Stil der aus dem Regelwerk der Rhetorik bekannten *ekphrasis* gewidmet.¹⁶ Dazu kommt der ihn reproduzierende großformatige Kupferstich im Abbildungsteil.

Tetius' *ekphrasis* beginnt folgendermaßen:

„Wir sehen in der Tat das allerschönste Abbild, mit dem Meissel aus dem Marmor herausgeholt, zugleich äußerst weich und äußerst stark, mit nacktem Körper, einem schlafenden Mann ähnlich, den rechten Arm beim Nacken unter den mit einem Kranz aus Efeu umwundenen Kopf gelegt, so vorzüglich in jedem Teil ausgearbeitet, daß die im Malen wie im Skulptieren höchst berühmten Künstler zu seiner Bewunderung herbeieilen und übereinstimmend dafür halten, es sei in dem am meisten gelobten Zeitalter von der berühmtesten Hand der Antike geformt; und vor diesem gebe es, wieviele Statuen in Rom und weltweit auch zu sehen sind, keine von größerer Vorzüglichkeit der Kunst oder von besserem Zeugnis; bis zu dem Punkt, daß dem rundherum allervollkommensten Werk selbst von der Kunst nichts hinzugefügt werden kann.[...]“¹⁷

Der Autor erklärt die Marmorfigur „weltweit“ (in Urbe atque orbe) zur bedeutendsten aller bis dahin bekannten antiken Skulpturen und beruft sich mit seinem Urteil auf dasjenige „höchst berühmter Künstler“. Zu deren Berufsfeld gehörte in dieser Zeit das Beurteilen von Gemälden und Skulpturen, das Bestimmen des Preises, also ihres Marktwertes, ebenso wie das Vermitteln von An- und Verkäufen.¹⁸

Anschließend beschreibt Tetius die Wirkung der monumentalen Marmorfigur:

„Fernerhin wirst du beim ersten Anblick in ihm [dem Abbild] einen der erstrangigen Götter lebendig und pulsierend ausgedrückt glauben, aber so sehr auch die Laster in die Art der liebenswerten Schönheit eindringen, wird trotzdem irgendein Zeichen den trügerischen Anblick der Schändlichkeit wegwischen; denn in der Tat, wenn du aufmerksamer hinschaust, wirst du die spitzen Ohren nach Art der Tiere zwischen den Efeuranken und der Mähne gewissermaßen ungewollt hervorbrechen sehen, und du wirst den Schwanz wie zusammengedrückt unter demselben Oberschenkel und sich dann und wann bewegend erkennen; du wirst beim ersten Anblick sagen, daß er an den abgezogenen, unter dem linken Arm hängenden und als Matratze hingelegten Häuten der Tiger aus Hyrcana herabfällt; du wirst sie nicht für die Felle des besiegten wilden Tieres, sondern für die Ausstattung der Wildheit selbst halten, in die es [das Abbild] sich, wenn nötig, leicht einhüllen kann, um den Aspekt der Wildheit anzunehmen. Jetzt tritt der angebliche Mensch und der aufgedeckte Betrug zutage, jetzt haben wir den wilden Halbgott, den die Antike geschaffen und Faun genannt hat, voll unreiner Leidenschaften, wie die gehörnten Tiere, und auch er ist mit Hörnern ausgestattet, wie der Dichter bezeugt: *cornigerumque caput pinu praecinctus acuta/Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis*, Feind der keuschen Göttin, die der Jagd vorsteht, und der Jagd abgeneigt, die Venus vertreibt. [...]“¹⁹

¹⁵ Herklotz 1999, wie Anm. 11. - Henning Wrede, *L'Antico nel Seicento*, in: Borea, Gasparri 2000, wie Anm. 5, Bd. I, S. 7-15. - Henning Wrede, *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus, Stendal 2000, bes. S. 45-47.

¹⁶ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1990, § 1133, S. 544: *descriptio* (gr. *ekphrasis*); dazu auch *evidentia* § 810- 819, S. 399-407.

¹⁷ Faedo, Frangenberg 2005, wie Anm. 14, S. 484-487; Zitat S. 484-485: „*Videmus equidem omnium pulcherrimum simulacrum* (fig. LIII), *scalpro depromptum ex marmore, mollissimum simul ac robustissimum, nudato corpore, viro dormienti simile, dexterum brachium hederacea corona redimito capiti supponens ad occipitium, tam insigniter omni ex parte elaboratum, ut universi qua pingendi, qua sculpendi celebriores artifices in eius admirationem convolantes, unanimi consensione aestiment, laudatissimo id saeculo a celeberrima antiquitatis manu efformatum; nec prae illo quotquot in Urbe atque orbe ipso statuae visuntur, maiorem exhibere artis praestantiam aut documenta meliora; adeo ut illi nihil ad opus undique absolutissimum ipsa ab arte addi possit.[...]*“ Eigene Übersetzung des lateinischen Textes.

¹⁸ Das gilt auch für Andrea Sacchi: Giovanni Incisa della Rocchetta, *Notizie inedite su Andrea Sacchi*, in: *L'Arte* 37, 1, Gen.-Febr. 1924, S. 60-76, bes. S. 74. - Loredana Lorizzo, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVIIe secolo: „pittori bottegari“ e „rivenditori di quadri“ nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in: Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), *The Art Market in Italy 15th-17th centuries. Il Mercato dell'Arte in Italia secc. XV-XVII*, Modena 2003, S. 325-336.

¹⁹ Faedo, Frangenberg 2005, wie Anm. 14, S. 484-486: „*Porro vivum in eo spirantemque, primo intuitu, ex primariis diis aliquem credas expressum: verum induant vitia quantumvis amabilis pulchritudinis speciem, perfidiae tamen nota aliqua detegit fallacem aspectum; etenim, si attentius intuearis, aures more bestiarum acutas, inter hederas comamque, invitas quodammodo erumpere videas, caudamque, sub ipso femine quasi compressam, sese motare interdum agnoscas; quam quidem primo aspectu descendere dixeris ab ipsis hyrcanae tigridis exuviis, ex sinistro*

Zwiespältig sei die Wirkung: die Schönheit (*pulchritudo*) des in Schlaf versunkenen und wie „lebendig pulsierend“ anmutenden Abbildes (*simulacrum*) eines Mannes lasse zwar an einen Gott denken, doch sei sie auch von Lastern durchzogen und beim zweiten Blick daher der als „wilder Halbgott“ in der Antike „geschaffene“ Faun voll „unreiner Leidenschaften“ erkennbar. Die Tigerfelle seien nicht Jagdbeute, sondern Zeichen der Wildheit, in die dieses Abbild sich, „wenn nötig“, einhüllen könne. Die „einst mit ihrer Unfrömmigkeit unter der riesigen Erdscholle vergrabene Statue“ sei „in Verachtung des alten Aberglaubens“ aus dem Boden „zu neuem Licht dem Künstler zum Vergnügen und zum Darbieten der Eleganz“ herausgeholt worden.²⁰ An die Stelle des zu verachtenden „alten Aberglaubens“ ist ihre ästhetische Funktionsbestimmung getreten.

Im dritten Gedankenschritt seiner *ekphrasis* deutet Tetius die zwiespältige Wirkung zum Exempel des Kampfes von Tugenden und Lastern um:

„[...] Ich täusche mich, wenn es nicht Antonius der Philosoph [Marc Aurel] war, der auf denselben [Antoninus] Pius folgte und von Liebe zur Weisheit entbrannt die Unreinheiten der Vergehen verdammt, die aus der verurteilten Wollust stammen, und die zügellosen Begierden wie Ungeheuer verfolgte, gewissermaßen mit dem auf der Jagd gefangenen Faun die Trophäe erhebend, als Beute der in ungezähmter Leidenschaft ausschweifenden Seele, und mit dieser Statue jenes für die Urne seiner Asche bestimmte Gebäude geschmückt und sie der Keuschheit der Diana geweiht hätte [...].“²¹

Die Formulierungen „Unreinheiten der Vergehen, die aus der verurteilten Wollust stammen“, „zügellose Begierden wie Ungeheuer“ und „ungezähmte Leidenschaften der Seele“ paraphrasieren die in dieser Zeit als „Sodomie“ bezeichnete und der „luxuria“ als einer der sieben Todsünden zugeordnete Homosexualität.²² Zum „schändlichen Laster“ (*vizio nefando*) stigmatisiert drohten den Betroffenen Verfolgung und schwere Strafen bis hin zum Feuertod.²³

brachio pendentibus, et veluti culcitra adhibitis; quae haud habenda crediderim superatae feritatis spolia, sed ipsius feritatis arma, quibus ille facile, cum opus sit, sese obsolvere promptus valeat ad feritatem. Iam mentitus homo, detectaque fraus apparet; iam, quod antiquitas finxit agreste seminum appellavitque Faunum, habemus, impuris affectibus plenum, quales sunt cornigeri, corniger et ipse, ut poeta testatur: `cornigerumque caput pinu praecinctus acuta/Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis` castae venationis praesidi deae inimicus, aversusque ab ipsa venatione, quae Venerem avertit. [...].“ Der zitierte Dichter ist Ovid, *Epist.* 5, 129-130.

²⁰ Faedo, Frangenberg 2005, wie Anm. 14, S. 486: „[...] hanc Fauni statuam, ingenti gleba cum ipsa olim impietate alte defossam, in lucem novam ad ipsius veteris superstitionis contemptum, et in artificii venustatem et elegantiae pompam esse eductam.“

²¹ Ebd.: „Fallor, nisi Antoninus philosophus, qui Pio ipsi Antonino successit in imperio, quique amore sapientiae incensus eas magis damnabat delictorum sordes, quae ex damnata voluptate sunt, et effraenatas libidines tanquam belluas insequatur, quasi attollens de capto venatu Fauno trophaeum, hoc est de praedata lascivientis animi indomita cupiditate, hac eius statua molem illam exornaverit, cui imponenda erat sui ipsius cineris urna, eamque pudicae Dianae dicaverit.“

²² Zur Geschichte der Homosexualität: Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1977-1984 (3 Bde.) - Gisela Bleibtreu-Ehrenberg, *Tabu Homosexualität. Die Geschichte eines Vorurteils*, Frankfurt 1978, S. 200-205 zu den Bestimmungen gegen homosexuelles Verhalten im Alten und Neuen Testament und den Synodalbeschlüssen zwischen 306 und 693. - Paul Veyne, *Homosexualität im antiken Rom*, in: Philippe Ariès, André Béjin (Hrsg.), *Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit, Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt 1984, S. 40-49. - Brigitte Spreitzer, *Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter mit einem Textanhang*, Göppingen 1988. - Mark D. Jordan, *The invention of sodomy in christian theology*, Chicago 1997; bes. S. 37: „When Jerome [Hl. Hieronymus] chose the Latin *luxuria* to translate several different terms in the Old and New Testaments, he imported into Christian theology a moral category with an ancient Roman pedigree. That pedigree is more important than the sense of the Hebrew or Greek terms that *luxuria* displaced. *Luxuria* recurs in Latin moral texts as the opposite of the stern virtues of the Republic.[...]“. - Werner Krenkel, *Naturalia non turpia. Sex and Gender in Ancient Greece and Rome. Schriften zur antiken Kultur- und Sexualwissenschaft*, Spudasmata 113, Hildesheim, Zürich, New York 2006.

²³ Patricia H. Labalme, *Sodomy and Venetian justice in the Renaissance*, in: *The Legal History Review*, 52, 1984, S. 217-254. - Michael Jesse Rocke, *Male Homosexuality and its regulation in late medieval Florence (volumes I and II)*, Ph.D., State University of New York in Binghamton 1990. - Bern-Ulrich Hergemöller, *Die Konstruktion des „Sodomita“ in den venezianischen Quellen zur spätmittelalterlichen Homosexuellenverfolgung*, in: Martin Dinges (Hrsg.), *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 1998, S. 100-122. - Zu Homosexualität um 1600: Roberto Zapperi, *Eros e controriforma, preistoria della galleria Farnese*, Turin 1994, S. 50; deutsche Übersetzung unter dem Titel: *Der Neid und die Macht, Die Farnese*

Hieronymus Tetius variiert in seiner *ekphrasis* den bis auf die Anrufung der Musen in Hesiods Theogonie zurückgehenden, über die Poetik vermittelten Topos von den gleichermaßen lügnerischen wie Wahrheit verkündenden Künsten. Er ist als „Täuschung“ (*inganno*) in das in Italien seit dem 15. Jahrhundert verbreitete Schrifttum zu Dichtung, Malerei und Bildhauerei eingegangen.²⁴ Für Tetius besteht die täuschende Wirkung des „schlafenden Faun“ darin, daß dessen Schönheit zwar an einen Mann denken lasse, der ein Gott sein könnte, aber ein Faun sei. Sie wird entschärft qua Moralisierung, die, nobilitiert durch die Autorität des kaiserlichen Philosophen Marc Aurel, die Wirkung der Marmorskulptur rhetorisch bändigen und bannen soll.

In den *Aedes Barberinae* folgt auf den Textteil ein Anhang mit von Abraham Bloemart nach Zeichnungen von Salvi Castellucci gestochenen Kupferstichen ausgewählter Antiken aus der Sammlung von Kardinal Francesco Barberini. Darunter ist auch – als einziger nicht signiert – der des „schlafenden Faun“ (Abb. 3).²⁵ Er zeigt die Skulptur als intakte Figur, doch ob sie zu dieser Zeit bereits in dieser Weise ergänzt worden war, ist ungewiss (siehe Abb. 2).²⁶ In dem zwischen 1632 und 1640 verfaßten Inventar der Skulpturensammlung des Kardinalnepoten Francesco Barberini ist sie als sitzend, in den 1642 erschienenen *Aedes Barberinae* als liegend beschrieben.²⁷

Auch auf dem querformatigen Kupferstich ist sie liegend und in die Bildfläche hochgeklappt dargestellt, so dass ihre vordere Körperseite in Aufsicht gesehen wird.²⁸ Der Kopf ist zur rechten Körperseite, der Kopf der Marmorstatue dagegen zur linken Körperseite geneigt, wie der der Noah-Figur in Sacchis Gemälde. Auf dem Kupferstich liegt der linke Arm hinter dem Kopf – wie in Sacchis Gemälde. Wird der Kupferstich seitenverkehrt reproduziert, ist die Marmorfigur erkennbar (Abb. 4). Im Unterschied zu dieser ist das Genitale des Faun auf dem Kupferstich mit einem Weinblatt bedeckt.

und Aldobrandini im barocken Rom, München 1994, S. 57: „[...] Wer diesem `schändlichen Laster´ frönte, mußte nicht nur um seine Nase, sondern sogar um sein Leben bangen. Die Prozesse wegen Sodomie häufen sich während des Pontifikats Clemens´ VIII., und jedes Jahr ließ mehr als einer sein Leben am Galgen. Im Januar 1600 berichtete ein toskanischer Agent nach Florenz, daß der Papst einen der Sodomie angeklagten Mönch `erst aufhängen und dann verbrennen´ lassen habe. Das gleiche Schicksal ereilte auch andere, Laien wie Geistliche.“

²⁴ Hesiod, Theogonie, V. 1-55, bes. V. 26-28. - Zur „Täuschung“ (*inganno*) als beim Betrachter zu erzielende Wirkung von Malerei und Bildhauerei: Elisabeth Oy-Marra, Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona *Della pittura e scultura. Uso et abuso loro*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), Künste und Natur I in Diskursen der frühen Neuzeit, Wiesbaden 2000, S. 433-443, bes. S. 436.

²⁵ Auf einem eingefalteten Blatt, da der Stich mit 29,8 x 21,5 cm im Verhältnis zum Format des Buches 24 x 35,5 cm größer ist. - Faedo, Frangenberg, wie Anm. 14, S. 515, Fig. LIII geben ihn als Stich von S. Castellucci aus. – Liletta Fornasari, Salvi Castellucci pittore aretino e allievo di Pietro da Cortona, Citta di Castello 1996, S. 175-177: die Autorin hat ihn nicht in die Reihe der von Castellucci für die *Aedes Barberini* gezeichneten und von Bloemart gestochenen Kupferstiche (vier Porträts, zwei Statuen und ein Relief) aufgenommen. - Der Kupferstich in den *Aedes Barberinae* ist identisch mit einer Zeichnung von Joachim Sandrart im Staatlichen Kupferstichkabinett Dresden; publiziert bei Cecilia Mazzetti di Pietralata, Joachim von Sandrart e la Roma dei Barberini: incisioni, disegni e spigolature d´archivio, in: I Barberini e la cultura Europea del Seicento, Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas (Hrsg.), Atti del convegno internazionale, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7.-11.12.2004, Rom 2007, S. 403-410, fig.1, bes. S. 405: Sandrart habe die Figur nach dem Kupferstich in den *Aedes Barberinae* gezeichnet.

²⁶ Zu den möglicherweise von dem Bildhauer Arcangelo Gonnello zwischen 1624 und 1628 vorgenommenen Ergänzungen in Gips: Walter 1986, wie Anm. 8, S. 97-98. - Zu den noch wenig erforschten Methoden der Antikenergänzungen im 16. und 17. Jahrhundert: Stefan Lehmann, Die Reliefs im Palazzo Spada und ihre Ergänzungen, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Richard Harprath, Henning Wrede (Hrsg.), Akten des Internationalen Symposions 8.-10. 9. 1986 in Coburg, Mainz am Rhein 1989, S. 223-263, bes. S. 223-224.

²⁷ Siehe Lavin 1975, wie Anm. 9, S. 133 Nr. 82; „Un fauno a sedere piu grande del naturale [...]“

²⁸ Bildräumlich-illusionistisch ist der *Barberinische Faun* zuerst 1704 in einem Kupferstich reproduziert worden: Domenico de Rossi, Raccolta di Statue antiche, illustrata da Paolo Alessandro Maffei, Rom 1704, Tafel XCIV; abgebildet bei Walter 1986, wie Anm. 8, S. 101.

3.

Andrea Sacchis Lebensverhältnisse sprechen dafür, daß er die Marmorskulptur und wahrscheinlich auch den Kupferstich gekannt hat. Nachdem Kardinal Del Monte, der den jungen Maler in seinen Anfängen gefördert hatte, 1626 verstorben war, arbeitete Sacchi seit den 30er Jahren für die Papstnepoten Francesco und Antonio Barberini.²⁹ Seit 1637 gehörte er bis zu seinem Tod 1661 zur *famiglia* des Papstnepoten Kardinal Antonio Barberini, dem Bruder von Francesco.³⁰ Im Parterre des Palazzo Barberini am Quirinal standen Sacchi Räume zur Verfügung, in denen er u.a. auch eine Zeichenakademie betrieben hat.³¹

Auf der Rückseite seiner Zeichnung eines Priesters für das Fresko „Götzensturm“ hat Sacchi in einer um 1640 datierten Skizze zwei Figuren aufeinander bezogen.³² Auf der linken Blatthälfte ist leicht verkürzt ein von seiner rechten Körperseite her liegend gesehener männlicher Akt mit zur linken Schulter geneigtem Kopf und erhobenem linken Arm unter dem Kopf gezeichnet. In der offenen Achsel des rechten Armes ist dessen Gestrecktheit nach hinten angelegt. Auf der rechten Blatthälfte ist eine männliche Figur im Profil und in angedeuteter Schrittstellung mit zum Betrachter gewandtem Kopf sowie auf den männlichen Akt links weisenden Armen entworfen. Die linke Figur ist plastisch modelliert, die rechte dagegen nur umrissen. Möglicherweise hat Sacchi sie nicht gleichzeitig gezeichnet. Wie der Vergleich mit dem Gemälde „Die Trunkenheit Noahs“ zeigt, hat er in der Skizze den „primo pensiero“ der Komposition festgehalten (Abb. 5).³³

Wenn auch vieles dafür spricht, dass in die in der Skizze entworfene Noah-Figur Anregungen eingeflossen sind, die auf den *Barberinischen Faun* zurückgehen, so sind im Vergleich mit der Marmorskulptur die Unterschiede nicht zu übersehen: während deren rechte Körperseite, der Neigung des Kopfes und der Bewegung des rechten Armes folgend, in sich zur linken Körperseite hin gedreht ist, sind Rumpf- und Bauchmuskulatur der gezeichneten Figur nach oben gewölbt modelliert. In der Marmorskulptur ist es der rechte Arm, der erhoben und angewinkelt unter dem Kopf liegt, auf der Skizze dagegen der linke – wie auf dem Kupferstich in den „Aedes Barberinae“. Denkbar wäre auch, dass Sacchi, angeregt durch die Marmorskulptur und den Kupferstich, die Pose des „schlafenden Faun“ von einem „lebenden Modell“ hat nachstellen lassen, um sie „nach der Natur“ zu zeichnen.

²⁹ Zygmunt Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, Florenz 1994. - Rosanna Barbiellini Amidei, *Andrea Sacchi creato del Cardinal Del Monte*, in: *Andrea Sacchi (1599-1661)*, Ausst.-Kat. Nettuno 1999, S. 31-36.

³⁰ Markus Völkel, *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese - Barberini - Chigi*, Tübingen, 1993, S. 448 Nr. 374. - Zur sozialen Situation von Malern, Bildhauern und Architekten im 17. Jahrhundert in Rom: Volker Reinhardt, *The Roman Art Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: Michael North, David Ormond (Hrsg.), *Art Markets in Europe 1400-1800*, Aldershot u.a. 1998, S. 81-92.- Karin Wolfe, *Cardinal Antonio Barberini (1608-1671) and the politics of art in Barberini Rome*, in: Mary Hollingsworth, Crol M. Richardson, *The possessions of a Cardinal: politics, piety and art, 1450-1700*, Pennsylvania 2010, S. 265-293, bes. S. 274: in einem Brief vom 2.9.1634 spricht Antonio Barberini von Sacchi als „Andrea mio pittore“.

³¹ Karin Wolfe, *Protector and Protectorate: Cardinal Antonio Barberini's Art Diplomacy for the French Crown at the Papal Court*, in: Jill Burke, Michael Bury (Hrsg.), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot 2008, S. 113-132, bes. S. 114: „Sacchi served the cardinal as full-time artistic factotum for almost 30 years. He designed sets, stage pieces and costumes for the splendid ephemeral festivities that the cardinal regularly hosted, such as the extraordinary mock medieval joust, the *giostra di Saracino*, that united the nobles of Rome in a carefully choreographed pageant held in the Piazza Navona on 25 February 1634. In 1635, when the cardinal transferred his household to the magnificent Barberini family palace on the Quirinal Hill, Sacchi was given the use of studios on the ground floor, where he established an informal, yet influential, drawing academy and from where he directed the many artists employed on the cardinal's projects.“

³² Harris 1977, wie Anm. 5, *Oeuvre-Verzeichnis* Nr. 53-56: *The Decoration of San Giovanni in Fonte (1639-1640)*.

³³ Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960, Nr. 745 (4869). – Abgebildet bei Harris 1977, wie Anm. 5, Tafel 144.

In zwei weiteren dem Maler zugeschriebenen Zeichnungen ist der „primo pensiero“ um die Figuren der Brüder von Ham, Sem und Japhet, erweitert.³⁴ Auf der ersten ist links in der gleichen Pose wie auf dem Gemälde in Berlin die Akt-Figur des Noah wiedergegeben. Ihr sind die als Dreiviertelfiguren dargestellten beiden Brüder zugeordnet. Rechts weist die in Rückenansicht mit nach links gewandtem Kopf gezeichnete Ham-Figur mit der linken Hand nach links zur Gruppe hinüber (Abb. 6). Auf der zweiten Zeichnung ist die Pose der Noah-Figur nahsichtig angelegt, während die Anordnung der vier Figuren der Grundstruktur des Gemäldes entspricht (Abb. 7). Stilistisch haben die beiden Zeichnungen wenig gemeinsam, woraus sich die Zuschreibungsprobleme ergeben.³⁵

In die Überlegungen dazu, welche ikonographischen Anregungen in Sacchis „Erfindung“ (invenzione) insbesondere der Noah-Figur eingegangen sein könnten, sind schließlich die seit dem 15. Jahrhundert rezipierten, männliche Akte variierenden antiken Skulpturen von Satyren (Faunen), Pan und Bacchus miteinzubeziehen.³⁶ Zu diesem Bildfeld gehören auch die Skulpturen des schlafenden Endymion.³⁷

Das Zeichnen nach Antiken und das Arbeiten mit Gipsabgüssen von Antiken wurde seit dem 15. Jahrhundert von Malern und Bildhauern praktiziert (Abb. 8).³⁸ Dazu kam das Zeichnen „nach dem lebenden Modell“ (Abb. 9) sowie das Kopieren von Werken, die dem zuerst 1550 von Giorgio Vasari (1550-1574) aufgestellten, von Leonardo, Raffael und Michelangelo angeführten Kanon entsprachen. Giovanni Agucchi (1570-1632) hat ihn um die Malerei-Schulen Lombardei, Venetien, Toskana und Rom erweitert.³⁹ Maler und Bildhauer eigneten sich im Lauf ihres Werdeganges einen qua „Vorstellungskraft“ (imaginatio) verinnerlichten und qua „Gedächtnis“ (memoria) abrufbaren Bild- und Formfundus an. Wie andere Bildkünstler verfügte

³⁴ Illa Budde, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1930, S. 14, Nr. 67 und 68 mit Abbildungen.

³⁵ Ann Sutherland Harris, Eckhard Schaar, Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta, Düsseldorf 1967, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf Handzeichnungen Bd. 1, Kommentar zur ersten Zeichnung S. 52 Nr.83: „Kompositionsentwurf und Studie zum linken Arm des Ham“: „[...] Die hier vorliegende Zeichnung scheint tatsächlich Berninis Studien aus den späten fünfziger Jahren für das Titelblatt der Predigten des Padre Oliva näher zu stehen als einer anderen eigenhändigen Zeichnung Sacchis [...].“ Zur zweiten Zeichnung S. 62 Nr. 121: „Es handelt sich hier um eine unbeholfene Nachzeichnung, vielleicht von einem Künstler, der diese Erfindung für eine Komposition mit Halb- oder Dreiviertelfiguren zu verwenden gedachte. In stilistischer Hinsicht ist das Blatt einer Camassei zugeschriebenen Zeichnung gleichen Themas in Darmstadt nicht unähnlich.“

³⁶ In der Sammlung von Kardinal Francesco Barberini befand sich z.B. auch der *Barberinische Pan*, eine im 17. Jahrhundert für antik gehaltene Skulptur; Abb. bei Judith Walker Mann, The St. Louis „Reclining Pan“ Re-evaluated in a Barberini Context, in: Mochi Onori, Schütze, Solinas 2007, wie Anm. 25, S. 393 - 402, Abb. S. 393. - Vincenzo Saladino, Satiri e priapi a Palazzo Medici-Riccardi con un'appendice su Marsia e Pan, in: Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini (Hrsg.), Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, Atti del Convegno Internazionale, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26.-28.1.2005, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Archeologia, Antenore-Quaderni 5, Rom 2006, S. 291-301.

³⁷ Für den Hinweis auf die Endymion-Ikonographie danke ich Herrn Dr. Matthias Steinhart, München; Abbildungen unter *Endymion* in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. III, 2, 1986. - Lucia Faedo, Il Fauno moralizzato - L'allestimento della Sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra 1678 e 1704, in: Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer (Hrsg.), Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, Münster 2007, S. 201-210, bes. S. 201: im Antiquarium des Palazzo Barberini sei neben dem *Barberinischen Faun* eine „statua frammentaria“ des Endymion zu sehen gewesen. - Als liegende Aktfigur ist Noah z.B. auch schon in den Mosaiken in der Vorhalle von San Marco in Venedig sowie auf einem Holzschnitt in der 1493 in Venedig gedruckten Biblia italica dargestellt, letzterer abgedruckt bei Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven, London 1989, S. 251.

³⁸ Harprath, Wrede 1986, wie Anm. 26.

³⁹ Zum Zeichnen nach dem lebenden Modell: Abb. 96 bei Wazbinski 1994, wie Anm. 28, und S. 230-239: „Lo studio del nudo“. - Silvia Ginzburg, Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia, in: Poussin et Rome, Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.), Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16.-18.11.1994, Paris 1996, S. 273-291. - Ricardo de Mambro Santos, Arcadie del vero: arte e teoria nella Roma del Seicento. Con un scritto inedito di Carlo Volpe, Sant'Oresme (Rom) 2001, bes. S. 24-26: „1.2. La divisione regionale delle scuole artistiche“.

auch Sacchi in seiner Werkstatt über zahlreiche Gipsabgüsse antiker Skulpturen.⁴⁰ Mit dem Kopieren von Werken der von ihm geschätzten Meister hat er deren Einflüsse verarbeitet.⁴¹ Aus diesem Repertoire hat er die Elemente für seine Vision des zu gestaltenden Themas „Die Trunkenheit Noahs“ geschöpft und die dem Gemälde zugrunde liegende Figurenkonstellation „erfunden“ (invenzione), die in der Skizze mit dem „primo pensiero“ festgehalten ist.

4.

Auf dem Gemälde in Berlin (Abb.1) sind die vier Protagonisten der Geschichte, Noah und seine drei Söhne Ham, Sem und Japhet, nicht wie in der biblischen Erzählung zu lesen ist, in einem Zelt, sondern in einem als Landschaft gestalteten, dreifach abgestuften Bildraum dargestellt zu sehen: im Vordergrund links auf der querformatigen Bildfläche die liegende Noah-Figur und rechts ihr gegenüber die stehende Ham-Figur, im Mittelgrund die beiden Brüder von Ham als Dreiviertelfiguren in Rückenansicht und im Hintergrund der blaue Himmel mit der Wolke links.⁴²

Die dreifache Stufung des Bildraumes korrespondiert mit der dreifachen Gliederung der Bildfläche. Der linke Bildrand ist durch das bildräumlich in die Tiefe gestaffelte Häufen der Motive als Auftakt markiert: im Vordergrund die rechte Hand der Noah-Figur mit der geleerten Schale, dahinter der den Baum umrankende Weinstock, die Wolke und der Himmel. Am rechten Bildrand fällt der Blick des Betrachters direkt auf die über der waagerechten Bildmitte liegende, im Rücken der Ham-Figur deren Körpermitte berührende Horizontlinie. In der Mittelsenkrechten des Querformats ist der Bildraum zur Kompositionsachse zusammengezogen: die Fußspitze des rechten Beines der Noah-Figur im Vordergrund am unteren Bildrand und der herabhängende Unterschenkel, im Mittelgrund die linke Rückenfigur und im Hintergrund die deren Kopf hinterfangende Wolke.

Im Vordergrund des Bildraumes ist die Aktfigur des Noah auf der linken Bildhälfte auf einem mit einem Tuch überdeckten, wie für eine Bühne aufgebaut wirkenden Lager hingebettet und in Schlaf versunken mit geöffneten Beinen dargestellt. Der Betrachter sieht deren rechte Körperseite im verlorenen Profil mit geschlossenen Augen. Ihr linker Arm liegt angewinkelt hinter dem Kopf. Die Fußspitze des zur Ham-Figur auf der rechten Bildhälfte hin ausgestreckt gemalten linken Beines zeigt auf den Saum des Faltenwurfs, den der um die Hüften und die rechte Schulter der Ham-Figur geschlungene und vor deren Leib verknotete Umhang bildet. Die Ham-Figur im Vordergrund übergreift Mittel- und Hintergrund. Ihre Arme weisen mit nach oben gedrehten Handflächen zur Noah-Figur. Sie wendet sich nicht, wie im biblischen Text, an die Figuren der Brüder, sondern schaut aus dem Bild heraus auf den Betrachter.

Im schmalen Mittelgrund des Bildraumes sind Sem und Japhet als Dreiviertelfiguren in Rückenansicht dargestellt. Hinter ihrem Rücken halten sie das Tuch wie einen bis in die rechte obere Ecke der Bildfläche zum Kopf der Ham-Figur reichenden Vorhang, der die beiden Figuren zum Vordergrund hin abgrenzt und zugleich mit der Ham-Figur zur Gruppe zusammenschließt. Die Oberkörper der drei Figuren der Brüder ragen in den auf dem oberen Drittel der Bildfläche gemalten blauen Himmel, der Kopf der Noah-Figur hingegen überschneidet nur wenig die Horizontlinie, die auf gleicher Höhe mit derjenigen am rechten Bildrand liegt. Die Abgewandtheit des Figurenpaares kontrastiert mit der den Betrachter zum Hinschauen auf die Noah-Figur auffordernden Ham-Figur.

Die Wolke im Blau des Himmels auf dem oberen Viertel der linken Bildhälfte, die, so kann der Betrachter assoziativ ergänzen, wie von einer links tief stehenden Sonne angestrahlt

⁴⁰ Harris 1977, wie Anm. 5, Appendix II, S.119-122: Nachlassinventar, bes. S. 121-122, Nr. 249-282.

⁴¹ Siehe Harris 1977, wie Anm.5.

⁴² Wie im Abschnitt zum „primo pensiero“ gebrauche ich weiterhin die Formulierung „die Noah-Figur“ oder „die Ham-Figur“, um den Unterschied zwischen Noah als Gestalt der alttestamentarischen Erzählung und der gemalten Darstellung bei der Lektüre präsent zu halten.

wirkt, spiegelt die Körperbewegung der Noah-Figur: vom linken Bildrand, aus der Tiefe des Bildraumes, hinter dem vom Weinstock umrankten Baum und dem Kopf der Noah-Figur führt sie das Auge des Betrachters diagonal nach vorn zur Mitte des sie überschneidenden oberen Bildrandes hin, wodurch die Noah-Figur auf die Wolke und den Himmel als Tiefe des Bildraumes bezogen ist.

In der in dieser Weise im Dreierhythmus strukturierten Komposition führen vielfältige Korrespondenzen das Auge des Betrachters über die Bildfläche zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, zwischen linker und rechter, unterer und oberer Bildhälfte hin und her. So z. B. die Paar-Konstellationen: im Vordergrund bilden die Figuren von Noah links und Ham rechts ein Paar und das rückenansichtige Figuren paar im Mittelgrund zwischen ihnen ein zweites Paar. Die Noah-Figur bildet aber auch mit der linken Rückenfigur ein Paar. Oder die Korrespondenz zwischen den zur Noah-Figur hin ausgestreckten Armen der Ham-Figur auf der rechten und den ausgestreckten Armen der Noah-Figur auf der linken Bildhälfte. Oder die vier Köpfe: sie ergeben eine vom Kopf der Noah-Figur im Vordergrund über die zwei Köpfe im Mittelgrund zu dem der Ham-Figur aufsteigende Sehbewegung. Oder der bogenartige Kontur der rechten Körperseite der Noah-Figur im linken unteren Viertel der Bildfläche: er korrespondiert mit dem von dem Tuch und von den ausgestreckten Armen der Ham-Figur bogenartig eingefassten Bildraum zwischen den drei Figuren und leitet das Auge des Betrachters von der unteren linken zur oberen rechten Bildhälfte usw.

5.

Der Vergleich des Gemäldes in Berlin (Abb. 1) mit den Fassungen in Rom (Abb. 10), Catanzaro (Abb. 11), Wien (Abb.12) und dem Sotheby's-Exemplar (Abb. 13) zeigt, daß zwar allen fünf Bildern die gleiche Komposition zugrundeliegt, die aber in einer Reihe von Aspekten variiert ist. So weichen die fünf Fassungen bereits in den Maßen voneinander ab: das größte Bild ist das in Rom, darauf folgen die Bilder in Berlin, Catanzaro, das Sotheby's-Exemplar und als das kleinste das Bild in Wien.⁴³ Auch das Verhältnis von Höhe und Breite variiert. Das Bild in Rom ist nur wenig höher als das in Berlin und merklich breiter als die anderen.⁴⁴ Ebenso unterscheiden sich die fünf Bilder im Material: die in Rom und Catanzaro sind in Öl auf Holz, die in Berlin, Wien und das Sotheby's-Exemplar in Öl auf Leinwand gemalt.

Insbesondere weicht das Bild in Rom in einem Kompositionselement von den anderen vier Fassungen ab: die Mittelsenkrechte der Bildfläche verläuft genau zwischen den beiden Rückenfiguren, so dass die beiden Bildhälften symmetrisch einander entsprechen. Im visuellen Fokus der Bildfläche liegt das angewinkelte linke Knie der Noah-Figur.

Variationen sind auch bei der linken Rückenfigur festzustellen: auf dem Bild in Rom gehört sie zur linken Bildhälfte, auf den Bildern in Berlin und Wien bildet sie die senkrechte Mittelachse der Komposition und auf dem Bild in Catanzaro wie auf dem Sotheby's-Exemplar ist sie aus der Mitte leicht nach rechts gerückt.

In allen fünf Fassungen variiert die Fußspitze des linken Beins der Noah-Figur auf der rechten Bildhälfte: auf dem Bild in Wien ist sie vom Saum des Umhangs der Ham-Figur am weitesten entfernt, auf dem in Rom ist der Abstand etwa halb so groß, auf dem in Berlin berührt sie den Saum beinahe, auf dem Sotheby's-Exemplar berührt sie ihn und auf dem in Catanzaro verschwindet sie hinter dem Saum.

⁴³ Das bei Sotheby's in New York am 29. 1. 2009 versteigerte Bild steht mit den Maßen 150,5 x 205,8 in dieser Reihe an vorletzter Stelle vor dem Wiener Bild, siehe Anm. 4.

⁴⁴ Laut Negro 1999, wie Anm. 3, S. 264 sei das Bild größer gewesen: „Il restauro del 1997 ha permesso di riportare la tela alle sue dimensioni originali (era stata ingrandita sui lati) [...]“. Ohne Informationen dazu, wann das Bild „vergrößert“ worden ist und wieso das größere Maß nicht dem Original entsprochen haben soll.

Auch das von dem mittleren Figurenpaar gehaltene Tuch variiert in den fünf Fassungen: auf den Bildern in Rom, Catanzaro und auf dem Sotheby's Exemplar ist es als dreieckiger, nach unten fallender Faltenwurf leicht aufgehellt und spitz zulaufend gemalt. Die Tuchspitze liegt auf einer Höhe mit den Hüften der drei Figuren und zeigt auf das Gelenk des linken Fußes der Noah-Figur. In den Fassungen in Berlin und Wien ist das Tuch hingegen in zwei dreieckige Faltenwürfe abgestuft; die Tuchspitze zeigt nicht auf das Fußgelenk, sondern auf die Fußspitze der Noah-Figur.

Auch die rechte obere Ecke des Tuchs ist variiert. Auf den Bildern in Berlin, Catanzaro und Rom ist sie hinter dem Kopf der Ham-Figur zusammengerafft gemalt, so daß sie den Dreierhythmus der drei Köpfe verstärkt. Auf dem Sotheby's-Exemplar ist sie so gemalt, dass die sie haltende rechte Hand der rechten Rückenfigur die Schläfe der Ham-Figur berührt. Auf dem Bild in Wien ist sie über dem Ellbogen der Ham-Figur zusammengerafft gemalt und erweitert so die Reihe der drei Köpfe zum Viererrhythmus.⁴⁵

Schließlich sind auch in der Gestaltung der Landschaft leichte Variationen zu beobachten. So ist z.B. auf dem Sotheby's-Exemplar die Horizontlinie zwischen der Noah-Figur und der linken Rückenfigur, anders als in den anderen vier Fassungen, als einen Hügel andeutend gemalt. Auf dem Bild in Rom verläuft die Horizontlinie im Rücken der Ham-Figur anders als auf den Fassungen in Berlin und Catanzaro.

Experimentiert hat der Maler auch mit der Farbgebung und dem Kolorit: so ist z. B. der um den Unterkörper der Ham-Figur geschlungene Umhang auf dem Bild in Berlin weinrot und hell, auf dem in Rom scheinbar eher braun, auf dem in Catanzaro grüngelb und auf dem Sotheby's-Exemplar offenbar eher goldgelb. Farblich korrespondiert er jeweils mit dem unter der Noah-Figur ausgebreiteten Tuch. Verlässliche Aussagen zur Farbigkeit können allerdings nur vor den Originalen und mit Einbeziehung der Restaurierungsbefunde getroffen werden.

6.

Die Darstellung der Trunkenheit Noahs hat eine lange, noch kaum untersuchte Bildtradition.⁴⁶ Erzählt wird die Geschichte im Alten Testament in Genesis 9,21-27: nach dem Verlassen der Arche pflanzt der Landmann Noah Weinreben, weshalb er als Erfinder des Weinbaus gilt. Sein Sohn Ham sieht ihn vom Wein berauscht entblößt im Zelt liegen. Er sagt es seinen Brüdern Sem und Japhet, die den Vater, von ihm abgewandt, bedecken. Weil Ham die Blöße des Vaters erblickt, verflucht Noah ihn und das aus ihm hervorgehende Volk von Kanaan. Die Erzählung wird im christlichen Geschichtsbild, nach dem die Zeit *sub lege* (Altes Testament) die Zeit *sub gratia* (Neues Testament) ankündigt, als „Noahs Schande“ ausgelegt und typologisch der „Verspottung Christi“ zugeordnet.⁴⁷

Am Ende dieser Traditionslinie steht das in das Programm des Deckenfreskos in der Sixtinischen Kapelle eingebundene Historienbild von Michelangelo (Abb. 15a und b). Es zeigt

⁴⁵ So auch die Zeichnung in den Uffizien, Florenz, die als „copia antica dal dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna“ gilt: Annamaria Petrioli Tofani, *Inventario. Disegni di figura.2*, Firenze 2005, Inv. Nr. 1426 F, S. 205 mit Abb.; ebenso die Zeichnung im Metropolitan Museum of Art, New York, Harry G. Sperling Fund, 1977, Collection Database 2000-2008, Drawings and Prints, S. 12 und 16.

⁴⁶ Zur theologischen Kommentartradition: Stefano Coltellacci, *Oboedite praepositis vestris, et subiaccete illis: fonti letterarie e contesto storico della Derisione di Noé* di Giovanni Bellini, in: *Venezia Cinquecento*, 1, 1991, 2, S. 119-156.

⁴⁷ Horst Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1985, S. 14-20, bes. S. 16, Nr. 20 in der seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten „Armenbibel“ (biblia pauperum): Dornenkrönung- Schande Noahs-Elisa von den Knaben verspottet und S. 18 Nr. 19 in dem Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Heilsspiegel (*Speculum humanae salvationis*): Verspottung Christi-Hur wird totgespuckt-Noahs Schande- Samson von den Philistern verspottet. - Abbildungen: Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz, Köln 1959, Tafel 2, 12, 21 a, 28 und 30. - Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte: typologische Kunst des Mittelalters*. Bern, Berlin u.a. 2000. (=Vestigia Bibliae 22)

die auf der rechten Bildhälfte dargestellten Figuren der drei Söhne, die in drei verschiedenen Gebärden auf die in der Bildmitte nackt und in sich zusammengesunken und mit sichtbarem Genitale gemalte athletische Figur des Vaters zeigen.⁴⁸ Die Figuren von Sem und Japhet wenden sich von der des Noah ab, während die des Ham zwischen ihnen auf die des Vaters blickt. Der Bildraum ist als Weinkelerei gestaltet, die links den Ausblick in eine Landschaft mit dem grabenden Landmann Noah freigibt.

In dem etwa gleichzeitig entstandenen, ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datierten, Giovanni Bellini als Spätwerk zugeschriebenen Staffeleibild ist die „Trunkenheit Noahs“ auch als Historienbild, aber losgelöst aus dem typologischen Bezug dargestellt (Abb. 14).⁴⁹ Die Noah-Figur ist als liegender Akt im Vordergrund parallel zur querformatigen Bildfläche in Aufsicht gemalt.⁵⁰ Im Mittelgrund sind die Figuren der drei Brüder so angeordnet, daß der Blick der lachend dargestellten mittleren Ham-Figur von oben senkrecht auf das mit einem roten Tuch bedeckte Genitale der Noah-Figur weist. Das Motiv des Weinstocks bildet wie ein emblematisches Ornament den Hintergrund des in der Bildfläche zusammengedrängten Bildraumes.

Sacchis eigenwillige Auffassung des Themas erweist sich im Vergleich mit dem Nicolas Poussin zugeschriebenen Gemälde „Venus als Nymphe von zwei Hirten erspäht“ (Abb. 16).⁵¹ Das Bild ist halb so groß wie Sacchis Gemälde in Berlin. Die als Nymphe und Venus aufzufassende weibliche Aktfigur ist schlafend und in der gleichen Pose präsentiert wie Sacchis Noah-Figur, nur seitenverkehrt. In beiden Werken könnte gleichermaßen die Rezeption der Venus-Ikonographie und der als „Lascivie“ verbreiteten Kupferstiche des von Sacchi geschätzten Annibale Carracci nachwirken.⁵² In dem kleinformatigen Genrebild ist der in der Bildtradition zur alttestamentarischen Erzählung „Susanna und die Alten“ (Daniel, 131,1-42) geläufige Voyeurismus mythologisch-pastoral verkleidet.⁵³ Dessen Wirkung zielt auf die erotisierende, Sacchis großes Historienbild hingegen auf die dramatisierende Wirkung.

Seit Leon Battista Albertis Definition der *storia* (Geschichte, Ereignis, Geschehen) in seiner 1435/36 verfaßten Schrift „Della pittura/De pictura“ ist es die aus der Rhetorik auf die Malerei übertragene Aufgabe des Historienbildes, Affekte und Leidenschaften der im Gemälde darzustellenden Protagonisten eines Ereignisses (*storia*) zu veranschaulichen.⁵⁴ Alberti empfiehlt

⁴⁸ Die Illustrationen der sog. „Armenbibeln“ (siehe Anm. 47) zeigen die Noah-Figur in der Regel bekleidet.

⁴⁹ Giovanni Bellini, Die Verspottung Noahs, 103 x 157, Öl auf Holz, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. 896 1.13. - Giovanni Bellini, Mauro Lucco, Giovanni Carlo Federico Villa (Hrsg.), Ausst.-Kat. Rom 2008, S. 320-322, Nr. 62, mit Abbildung. - Daniel Arasse, Giovanni Bellini et la mythologie de Noé, in: Venezia Cinquecento 1, 1991, 2, S. 157-183; bes. S. 158: „Au contraire *La Dérision de Noé* peinte par Bellini n'appartient à aucun cycle. C'est la première fois, à notre connaissance, que cet épisode de la *Genèse* est présenté hors de tout contexte, narratif ou typologique.“

⁵⁰ Goffen 1989, wie Anm. 37, S. 250 sieht in der Noah-Figur Ähnlichkeit mit dem erst über 100 Jahre später entdeckten *Barberinischen Faun*: “[...] Lying on the bare ground with his head on a rock, Noah puts one hand to his face to cushion himself from this hard pillow. His other arm is bent over his head in the gesture that also betokened sleep in classical antiquity, in the *Barberini Faun*, for example, and Noah's legs fall akimbo in much the same way as those of his drunken mythological predecessor.[...]“

⁵¹ *Venere-Ninfa spiata da due pastori*: Abb. in: I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, Francesco Solinas (Hrsg.), Ausst.-Kat. Biella 2001, S. 194-195, Nr. 102, Öl auf Holz, 99x129, Rom, Privatsammlung.

⁵² Z.B. zu den sogenannten *Lascivie*: Diane De Grazia Bohlin, Prints and related drawings by the Carracci family: a Catalogue Raisonné, Washington 1979, S. 289-304, Nr. 176-190,. - Zur Venus-Ikonographie: Giovan Battista Agucchis Beschreibung einer *Schlafenden Venus* von Annibale Carracci, in: De Mambro Santos 2001, wie Anm. 39, S. 165-180. - Zur Tradition der Nymphendarstellungen: Zita Ágota Pataki, Beobachtungen zu einem Brunnengedicht Giulio Roscios, in: Sebastian Schütze (Hrsg.), Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit, Ansichten-Standpunkte-Perspektiven, Berlin 2006, S. 15-33.

⁵³ Michaela Hermann, Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der „Susanna im Bade“ im Cinquecento, Marburg 1990.

⁵⁴ Thomas W. Gaetgens (Hrsg.), Historienmalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 1, Berlin 1996.

dem Maler, in der Komposition der *storia* eine Figur unterzubringen, die den Betrachter auf das im Bild dargestellte Geschehen aufmerksam macht:

„[...] Und mir gefällt, wenn uns in der *storia* jemand belehrt und unterrichtet über das, was darin vorgeht, oder mich mit der Hand zum Hinschauen herbeiwinkt, [...].“⁵⁵

Diesem Rat entspricht in Sacchis Darstellung die Gebärde der Ham-Figur: der Betrachter soll die Trunkenheit und Blöße Noahs in den Blick nehmen.

Trunkenheit und Blöße signalisieren in der alttestamentarischen Erzählung den in den Kulturen des Mittelmeerraumes geläufigen anthropologischen Topos des Zusammenhangs von *Wein* und *Sexualität*.⁵⁶ Ob und wie er in der theologischen Auslegungstradition der Noah-Geschichte kommentiert und ikonographisch umgesetzt worden ist, bleibt zu untersuchen.⁵⁷ In der gegenreformatorischen Moraltheologie sind Wein und Sexualität der „*lussuria*“ als einer der sieben Todsünden zugeordnet.⁵⁸ Der Theatinermönch Giovanni Azzolini (1611-1655) hatte in Rom 1653 und 1654 in einer seiner in Sankt Andrea della Valle gehaltenen „Heiligen Reden“ den Zusammenhang von Wein und sexueller Begierde am Beispiel der Geschichte von Judith und Holofernes als schicksalhaft gebrandmarkt: der siegreiche General erliegt, vom Wein berauscht und vom Anblick der Judith verführt, seiner Wollust (*lussuria*) und bezahlt sie mit dem Leben, denn die beim Gastmahl heldenhaft nüchtern bleibende Judith enthauptet ihn, um ihre Heimatstadt Betulia zu befreien.⁵⁹

Den Zusammenhang von Wein und Sexualität hat Andrea Sacchi am linken Bildrand seiner Komposition in der Korrespondenz der Noah-Figur, dem Weinstock und der geleerten Schale in deren rechten Hand sowie im Schlafmotiv ins Bild umgesetzt. Was die Verbildlichung der Blöße Noahs betrifft, so ist noch einmal auf die Figur des *Barberinischen Faun* zurückzukommen. Es hat sich gezeigt, daß die Noah-Figur kein Zitat des *Barberinischen Faun* ist wie das des *Apoll von Belvedere* in Sacchis Porträt des Kastratensängers Pasqualini (Abb. 17).⁶⁰ Das der Marmorskulptur und dem Gemälde gemeinsame Motiv ist allerdings nicht zu übersehen: in beiden Werken ist das die Männlichkeit repräsentierende Genitale im Blickfang.

Auch dieses Motiv variiert in den fünf Bildern. Auf dem größten, demjenigen in Rom (Abb. 10), war an der Stelle des Genitales ein Weinblatt gemalt, das bei der jüngsten

⁵⁵ Leon Battista Alberti, *Della pittura*, II, 42: „E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, [...]“; eigene Übersetzung nach dem italienischen Text: Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda (Hrsg.), *Della Pittura. Über die Malkunst*, Darmstadt 2002, S. 132. - Zu den zwischen 1540 und 1664 erschienenen gedruckten Ausgaben der Schrift über die Malerei: Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin (Hrsg.), *Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei (lateinisch-deutsch)*, Darmstadt 2000, S. 394-402.

⁵⁶ H. Hirsch Cohen, *The Drunkenness of Noah*, Alabama 1974, S. 14-29: „The nakedness of Noah“, bes. S. 14-16 zur Deutung des „Anblicks der Genitalien“ in der hebräischen Tradition als Potenzraub: „The taboo of looking“ und S. 16-17 „Ham’s Claim to Potency“.

⁵⁷ Z. B.: Klaus Grubmüller, *Noes Fluch. Zur Begründung von Herrschaft und Unfreiheit im Mittelalter*. In: Dietrich Huschenbett, Klaus Matzel, Georg Steer, Norbert Wagner (Hrsg.), *Medium aevum deutsch. Beiträge zur Literatur des hohen und späten Mittelalters*, Festschrift für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag, Tübingen 1979, S. 99-109; Claudia Brinker-von der Heyde, *Am Anfang war die Kleinfamilie! Biblische Familienkonflikte als Grundlage mittelalterlicher Weltdeutung*, In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. 36, 2004, Heft 1, S. 149-167, zur Noah-Geschichte S. 160-166.

⁵⁸ Zum Kampf der Kirche gegen „*lussuria*“ in der Gegenreformation: Zapperi 1994, wie Anm. 23; siehe auch die Satire „*La lussuria*“ von Lorenzo Azzolini (1583-1632) in: Pompeo Azzolini (Hrsg.), *Scelta di poesie di Monsignor Lorenzo Azzolino edite ed inedite*, Firenze 1836. - G. de Caro, Lorenzo Azzolini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (1962), S. 772-773.

⁵⁹ Giovanni Azzolini, *La cometa Oratione X in lode di Giuditta*, Kap. 39, in: *Orationi sacre*, Venedig 1669, S. 396-397; F. Andreu, Giovanni Azzolini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (1962), S. 766-767.

⁶⁰ Todd P. Olson, „Long live the knife: Andrea Sacchi’s portrait of Marcantonio Pasqualini“, in: *The Art History*, 27, 2004, 5, S. 697-722. - Zur Rezeptionsgeschichte des Bildes und zur Kopie in der Mailänder Pinakothek: Andrea Sacchi 1599-1661, *Ausst.-Kat. Nettuno* 1999, S. 71-74, Kat. Nr. 12. - Auch Harris 2000, wie Anm. 5, S. 449-450, Nr. 6. - Zur Person von Pasqualino: Faedo, Frangenberg, wie Anm. 14, S. 194, Anm. 61.

Restaurierung zugunsten des unterzeichneten Genitale entfernt worden ist.⁶¹ Ebenso war auf dem Bild in Catanzaro (Abb. 11) anstelle des Genitale ein Weinblatt zu sehen, das ebenfalls bei der Restaurierung zugunsten des auch hier unterzeichneten Genitale entfernt worden ist.⁶² Ob auf dem Sotheby's Exemplar (Abb. 13) mit der Weinranke ein unterzeichnetes Genitale übermalt worden ist, bleibt zu klären.⁶³ Ob die Weinranke auf dem Bild in Wien (Abb. 12) zur ursprünglichen Fassung gehört, dann also auch keine Übermalung eines unterzeichneten Genitales stattgefunden hätte, läßt sich nach dem Restaurierungsbefund nicht entscheiden.⁶⁴ Demgegenüber ist das Bild in Berlin in diesem Motiv eindeutig: hier ist kein Genitale unterzeichnet, sondern nur das Weinblatt dargestellt.

Gegenstand des Konfliktes zwischen Noah und Ham ist in der alttestamentarischen Erzählung, dass Ham die *Blöße* seines Vaters *sieht*. Der Anblick des nackten Körpers und insbesondere der Genitalien galt im Christentum als anstößig und in höchstem Maße sündhaft.⁶⁵ So ist z.B. das Genitale der die Laster personifizierenden männlichen Aktfigur in Correggios Gemälde „Allegorie der Laster“ mit einem – blauen – Tuch (Abb. 18) bedeckt.⁶⁶ In Giovanni Bellinis Staffeleibild zur „Trunkenheit Noahs“ ist es ein rotes Tuch (Abb. 14). Wegen des Sehverbots ist vermutlich auch das Genitale der Noah-Figur in den Fassungen in Rom und Catanzaro mit dem Weinblatt übermalt worden. Wer aber die Übermalung vorgenommen hat, ob Sacchi selbst oder ob sie erst später erfolgt ist – das gehört zu den den Werkprozess betreffenden offenen Fragen.

Der visuelle Befund läßt sich weiter präzisieren. Auf dem Bild in Berlin (Abb. 1) ist das Weinblatt zweiteilig gemalt, und zwar so, dass es zur linken Figur in Rückenansicht einen Bezug herstellt: die linke Leiste der Noah-Figur mit dem Ansatz ihres linken Oberschenkels überschneidet die linke Seite der linken Gesäßhälfte der linken Rückenfigur, so daß der eine Teil des Weinblattes die Stelle des Genitale der Noah-Figur einnimmt und der andere aufgerichtet vor der aufgehellten linken Gesäßhälfte der linken Rückenfigur zu sehen ist. Auch auf dem Bild in Catanzaro (Abb.11) war dieser Bezug gegeben: hier waren vor der Restaurierung zwei große Weinblätter zu sehen, eins an Stelle des Genitale der Noah-Figur und eins vor der linken Gesäßhälfte der linken Rückenfigur.⁶⁷ Nicht so eindeutig ausgeprägt ist der Bezug auf den Fassungen in Rom (Abb. 10) und Wien (Abb. 12), auf denen er nach links auf die linke Bildhälfte verschoben ist. Auf dem Bild in Berlin (siehe Abb. 1) und im Sotheby's Exemplar (Abb. 13) hingegen ist er in den visuellen Mittelpunkt der Komposition, auf dem in Catanzaro sogar nahezu in den geometrischen Fokus der Bildfläche gerückt.

Auf dem Bild in Berlin korrespondiert dieser Bezug außerdem auch mit der Ham-Figur auf der rechten Bildhälfte: die Spitze des vor der linken Gesäßhälfte der linken Rückenfigur aufgestellt gemalten Weinblattes liegt auf der waagerechten Mittellinie der Bildfläche und auf gleicher Höhe mit der Stelle auf der rechten Bildhälfte, an der unter dem um den Leib der Ham-Figur geschlungenen Tuch anatomisch deren Genitale *vorzustellen* ist. Wie beim Lesen einer Textzeile wird das Auge des Betrachters vom visuellen Fokus der Komposition waagrecht zu dieser Stelle oberhalb derjenigen geführt, an der Tuchspitze, Fußspitze und Saum des vor dem Leib der Ham-Figur gemalten Faltenwurfs zueinander zeigen.

⁶¹ Negro 1999, wie Anm. 3, S. 264.

⁶² Dieser Zustand ist bei Harris 1977, wie Anm. 5, in Abb. 147 dokumentiert. Der Befund aus Catanzaro ist mir nicht zugänglich gewesen.

⁶³ Auf der Abbildung im Katalog sieht es fast danach aus.

⁶⁴ Nach Auskunft von Kuratorin Gudrun Swoboda. - Auf den mit gemalten Reproduktionen bebilderten Katalog der kaiserlichen Gemäldesammlung von Ferdinand A. Storffer (1733) sind die Genitalien mit Ranken überdeckt, hingegen nicht auf dem Stich im Katalog von Francisco de Stampart und Antonio de Brennern (1735).

⁶⁵ Zapperi 1994, wie Anm. 23, S. 52-59 „Der negierte Körper“, S. 60-72 „Die Zensur: über den Versuch, das Nackte aus der Kunst zu verbannen“ und S. 79-88 „Revanche des Körpers“.

⁶⁶ 141x86, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre, als Pendant zur Allegorie der Tugend für das Kabinett von Isabella d'Este in Mantua gemalt; Abbildung in: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, S. 534 Nr. 936, Inv. 5927. und 937, Inv. 5926.

⁶⁷ Harris 1977, wie Anm. 5, Abb. 147.

Mit den Mitteln der Malerei hat Andrea Sacchi dargestellt, was Hieronymus Tetius in seiner *ekphrasis* des „schlafenden Faun“ als „unreine Leidenschaften“, „Unreinheiten der verdammten Vergehen“, „die aus der verurteilten Wollust hervorgehen“ und „zügellose Begierden wie Ungeheuer“ anprangert: das „schändliche Laster“. ⁶⁸ Zwischen dem Text von Tetius und Sacchis Gemälde besteht allerdings ein grundlegender Unterschied: Tetius projiziert seine Vorstellung vom „schändlichen Laster“ auf die Marmorfigur, während Sacchi es in seiner Komposition zur Anschauung bringt. Der auf den Betrachter gerichtete Blick der Ham-Figur fordert den Betrachter auf, das Tabu des Sehverbots zu brechen. ⁶⁹ Das den Bezug zwischen der Noah-Figur und der linken Rückenfigur vermittelnde Weinblatt ist die List, die, vergleichbar dem Paradox in der Rhetorik, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das lenkt, was es verborgen soll: das „schändliche Laster“. ⁷⁰

7.

Der Zeitraum, in dem Andrea Sacchi sich mit dem Thema „Die Trunkenheit Noahs“ beschäftigt hat, lässt sich nach dem neuesten Forschungsstand genauer als bisher bestimmen. ⁷¹ Patrick Michel konnte nachweisen, daß Giulio Mazzarini, als Kardinal Jules Mazarin bekannt, 1640, bevor er Italien verließ, um in Frankreich zuerst in den Dienst von Kardinal Richelieu und später als dessen Nachfolger in den des französischen Königs Ludwig XIII. zu treten, bei Sacchi ein Gemälde zum Thema „Die Trunkenheit Noahs“ in Auftrag gegeben hatte. ⁷² Das Auftragswerk wurde offensichtlich erst nach 1656 – siebzehn Jahre später – geliefert : im Inventar der Sammlung Mazarin von 1656 ist es nicht, wohl aber in dem von 1661 aufgeführt. ⁷³

Giulio Mazzarino hatte seine Karriere 1629 im Dienst der Barberini begonnen. Seinen sozialen Aufstieg finanzierte er mit Gewinnen im Glücksspiel, mit dem Vermitteln von Bilderkäufen und Geldgeschäften aller Art. ⁷⁴ In Sacchis Nachlassinventar ist neben Porträts von anderen Auftraggebern auch ein „Retrattino della buona memoria del Signore Cardinale Mazzarino“ aufgeführt. ⁷⁵ Unter den von Mazarin an Sacchi erteilten Aufträgen ist u.a. auch eine „Venus“ belegt. ⁷⁶ Auch um ein Gemälde von Pietro da Cortona hatte er sich bemüht, jedoch vergeblich. ⁷⁷ Mit seinem Interesse an Werken der beiden führenden römischen Maler seiner Zeit folgte er dem geschmackspolitischen Kunstprotektionismus der Papstnepoten Francesco und Antonio Barberini. ⁷⁸

⁶⁸ Siehe Anm. 20.

⁶⁹ Brinker-von der Heyde 2004, wie Anm. 57, S. 166: Hams Tabubruch lasse sich „in den mittelhochdeutschen Formulierungen ebenfalls in die Nähe einer sexuellen Verfehlung“ rücken: „[...] Denn das `Entdecken der Scham´ oder das Abziehen des die Scham bedeckenden Gewandes, wie es in fast allen Belegen heißt, dienen auch als euphemistische Umschreibungen des Geschlechtsaktes.“

⁷⁰ Zur rhetorischen Funktion des *paradoxon*: Lausberg ³1990, wie Anm. 16, § 64,3, S. 58..

⁷¹ Bisherige Datierung: Hans Posse, Der römische Maler Andrea Sacchi: ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock, Leipzig 1925, S. 103-104 hat die 40er Jahre des 17. Jahrhunderts als Entstehungszeit vorgeschlagen. - Harris 1977, wie Anm. 5, S. 96 wollte zwei der elf von ihr angenommenen Fassungen „from documentary, historical and stylistic evidence“ auf die Jahre 1644-48 eingegrenzt sehen.

⁷² Patrick Michel, Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et Analyse, Paris 1999, S. 243-244: „Les commandes aux artistes du cercle des Barberini“; zu Andrea Sacchi: S. 243.

⁷³ Ebd.. - Tomiko Yoshida-Takeda, Claudine Lebrun-Jouve, Jean Delumeau (Hrsg.), Inventaire dressé après le décès en 1661 du Cardinal Mazarin, Paris 2004, S. 217 Nr. 1253.

⁷⁴ Claude Dulong, Mazarin et l'argent. Banquiers et prête-noms, Paris 2002.

⁷⁵ Harris 1977, wie Anm.5, S. 120, Nr. 48.

⁷⁶ Michel 1999, wie Anm. 72, S. 243. - Zu Bildern von Sacchi zu Venus und Cupido: Harris 1977, wie Anm. 5, Werkverzeichnis S. 97, Nr. 73.

⁷⁷ Michel 1999, wie Anm. 72, S. 243-244.

⁷⁸ Patrick Michel, Mazarin et les Barberini: le parallèle des collectionneurs, in: Isabelle de Conihout, Patrick Michel (Hrsg.), Mazarin: les lettres et les arts. Bibliothèque Mazarine, Actes du colloque, Paris Bibliothèque Mazarine, 11.-14.12.2002, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 51-64.- Zur Kunstpolitik der Barberini: Arne Karsten, Künstler und Kardinäle, Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert, Köln, Weimar 2003, bes. S. 81-

Das nächste dokumentierte Datum ist der 12. April 1648: an diesem Tag war in Messina das für den Sammler Marchese Antonio Ruffo für 200 Scudi erworbene Gemälde von Andrea Sacchi „Die Trunkenheit Noahs“ eingetroffen.⁷⁹ Ob es auf Holz oder auf Leinwand gemalt war, ist ebenso offen wie die Frage, ob es ein Auftragswerk war oder als bereits vorhandenes Werk angekauft worden ist. Offensichtlich hatte Sacchi demnach etwa sechs Jahre vor dem für Mazarin bestimmten Werk bereits eine Fassung des Themas gemalt.

Zehn Jahre danach ist eine weitere Fassung in dem am 8. September 1658 verfaßten Testament des vier Jahre später, am 8. August 1662 verstorbenen Kardinals Angelo Giori (1585-1662), „maestro di camera“ von Papst Urban VIII., dokumentiert: „Un Noé Nudo intiero fatto dal sig. Andrea Sacchi“ – leider ohne Maß- und Materialangaben.⁸⁰ Auch in diesem Fall ist offen, ob es sich um eine Auftragsarbeit oder um ein bereits vorhandenes Gemälde handelt.

1659 wurde eine Fassung für Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich erworben.⁸¹ Wiederum ist offen, ob sie auf einen Auftrag zurückgeht oder bereits vorhanden war. Könnten die die Komposition des Gemäldes wiedergebenden Zeichnungen in Florenz und New York als Angebotsvorlage für potentielle Käufer entstanden sein?⁸²

Zwei Jahre später, 1661, ist Andrea Sacchi am 21. Juni gestorben. Elf Tage vor seinem Tod, am 10. Juni 1661, waren ihm im Auftrag von Kardinal Antonio Barberini 200 Scudi für eine für „Abbate Rospigliosi“ bestimmte „Kopie des Bildes von Noah“ (copia del quadro del Noè) ausgezahlt worden.⁸³ Bei dem erwähnten „Abbate nostro“ handelt es sich um einen Neffen von Giulio Rospigliosi, den späteren Kardinal Giacomo Rospigliosi.⁸⁴ In Sacchis Nachlassinventar ist unter Nr. 28 „Un quadro Rappresentante Noè Inebriato In Tela d’Imperatore con tre figure senza Cornice“ aufgeführt.⁸⁵

Demnach hat das Thema „Die Trunkenheit Noahs“ Andrea Sacchi seit spätestens 1640 bis zu seinem Tod im Juni 1661 beschäftigt. Der Schwerpunkt des Werkprozesses liegt somit im letzten Abschnitt seines Lebens. Die dokumentierten Abnehmer gehören zum Umfeld der Barberini: der spätere Kardinal Jules Mazarin, Marchese Antonio Ruffo (?),⁸⁶ Kardinal Giori

137: „Der Pontifikat Urbans VIII: Das `goldene Zeitalter´ der römischen Kunst und die Krise des Papsttums“; siehe auch die Rezension von Elizabeth Oy-Marra in: *Journal für Kunstgeschichte*, 8, 2004, S. 34-37. - Zur Beziehung von Mazzarino zu Antonio Barberini: Wolfe 2010, wie Anm. 30, S. 269 und als dessen Sekretär S. 292.

⁷⁹ Vincenzo Ruffo, *La Galleria Ruffo (Appendice)*, in: *Bollettino d’Arte della Pubblica Istruzione*, 13, 1919, S. 43-56, bes. S. 44-45. - Harris 1977, wie Anm. 5, S. 95. - Jeroen Giltaij, *Ruffo een Rembrandt. Over een Siciliaanse verzamelaer in de zeventiende eeuw die drie schilderijen ij Rembrandt bestelde*, Zutphen 1999, S. 27 Kommentar zum Inventar I, Nr 12 und 68 sowie S. 122. - Maria Concetta Calabrese, *Don Antonio Ruffo: storia di un mecenate*, in: *Kalós*, 15, 2003,1, S. 30-32. - Mario Alberto Pavone, *Caratteri dell collezionismo dei Ruffo*, in: *Percorsi d’arte: tra vestigia di Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l’evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, Ausst.-Kat. Cavallino, Salerno 2005, S. 27-49.

⁸⁰ Sandro Corradini, *La collezione del Cardinale Angelo Giori*, in: *Antologia di Belle Arti*, 1,1, marzo 1977, S. 83-94. - Harris 1977, wie Anm. 5, S. 95 gibt für den Hinweis `Un Noé nudo intiero fatto dal sig. Andrea Sacchi´ das von ihr mit 1658 datierte Inventar an. Hier liegt eine Verwechslung vor: der Eintrag findet sich in dem 1658 erstellten Testament von Kardinal Ruffo (Corradini S. 93), während in dem erst 1669 erstellten Inventar zwei Supraporten aufgeführt sind: „cioè un è Noè d’Andrea Sacchi Originale, l’altro il Profeta del Cortona Originale.“ (Corradini S. 85 Nr. 51); im Inventar sind insgesamt acht Bilder von Sacchi aufgeführt: Nr. 7, 25bis, 45, 51, 63, 74, 93 und 121. - Zu Sacchis Porträt von Kardinal Angelo Giori: Harris 1977, wie Anm. 5, S. 92.

⁸¹ Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich nach der Originalhandschrift im Fürstlichen Schwarzenberg’schen Centralarchiv*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd, I, 1883, S. LXXXVI-CLXXVII, Reg. Nr. 495, Nr. 366 (S. CXXXV). - Eduard R. von Engerth, *Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Bd.I, Wien 1884, S. 286-287.

⁸² Siehe Anm. 45.

⁸³ *Incisa della Rocchetta* 1924, wie Anm. 18, S. 74.

⁸⁴ Negro 1999, wie Anm. 3, S. 264 Nr. 63.

⁸⁵ Harris 1977, wie Anm. 5, Appendix II, S. 119.

⁸⁶ Die Untersuchung von Concetta Maria Calabrese, *Il patrimonio di Antonio Ruffo della Scaletta una lite in famiglia*, in: *Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale*, 96, 2000, S. V-XIII und S. 1-353.ist mir nicht zugänglich gewesen.

sowie Giacomo Rospigliosi, der Neffe von Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX. Rospigliosi und insbesondere zu derjenigen des Papstnepoten Kardinal Antonio Barberini.

8.

Die zwischen 1648 und Sacchis Tod im Juni 1661 schriftlich dokumentierten sechs Bilder zur „Trunkenheit Noahs“ liefern zwar einige Anhaltspunkte, lassen sich aber nur im Fall der Bilder in Berlin und Wien mit den bisher bekannten fünf Fassungen in Verbindung bringen.⁸⁷ Auch erlauben sie keine Aussagen zur Abfolge im Entstehungsprozess der Werkgruppe.

Das Bild in Berlin gilt seit langem als dasjenige aus dem Besitz von Kardinal Mazarin. Dafür sprechen die im Inventar von 1661 angegebenen Maße – „sechs Fuß sechs Daumen hoch x acht Fuß breit“ – , die umgerechnet die Maße 2,11 x 2,60 m ergeben sollen.⁸⁸ Die Maße des Bildes in Berlin werden mit 209 x 257 angegeben.⁸⁹ Ein weiteres Indiz für diese Provenienz ist, daß es im Inventar von 1661, wie das Bild in Wien, als auf Leinwand gemalt aufgeführt ist und daher als einrollbar für den Transport ins Ausland bestimmt gewesen sein könnte.

Virginie Spenlé hat nachgewiesen, daß das Bild aus der Sammlung von Kardinal Mazarin, nachdem es in die Sammlung von Victor-Amédée von Savoyen, Fürst von Carignan (1690-1742) gelangt war, 1742 für August den Starcken, König von Sachsen angekauft, dann aber 1765 wieder in Amsterdam zur Auktion angeboten und dort für den preußischen König erworben worden ist.⁹⁰

Neuerdings ist die schon 1919 erörterte und verworfene Vermutung wieder aufgegriffen worden, es handele sich bei dem Bild in Berlin um dasjenige aus der Sammlung Ruffo, und zwar mit dem Argument, die im Inventar in „Handflächen“ (palmi) angegebenen Maße würden umgerechnet 206,4 x 258 cm ergeben und damit den mit 208 x 256 cm zitierten Maßen des Bildes in Berlin annähernd gleichen.⁹¹ Das Umrechnen der Maße gilt jedoch als problematisch, da die Maßeinheiten in dieser Zeit regional variieren.⁹²

In der Frage der Provenienz der in Öl auf Holz gemalten Bilder in Rom und Catanzaro besteht m. E. Klärungsbedarf. Das Bild in Rom soll dasjenige sein, das Kardinal Antonio

⁸⁷ Harris 1977, wie Anm. 5, S. 96; sechs der elf schriftlichen Dokumente stammen aus der Zeit zwischen 1671 und 1765.

⁸⁸ Die französischen Maßangaben nach Yoshida-Takeda, Lebrun-Jouve, Delumeau 2004, wie Anm. 73, S. 217 Nr. 1253. - Stéphane Loire, Quelques précisions sur les tableaux de la collection Mazarin, in: de Conihout, Michel 2006, wie Anm. 78, S. 156-177, bes. S. 171: „Ses dimensions sont très proches de celles du tableau Mazarin.“ Schon Gabriel-Jules de Cosnac habe das Bild von Sacchi in seiner Ausgabe des Inventars der Sammlung Mazarin von 1884, S. 340 Anm. 1 mit dem in Berlin identifiziert.

⁸⁹ Bock 1996, wie Anm. 2, S. 108.

⁹⁰ Virginie Spenlé, Les achats de peintures d'Auguste III sur le marché parisien, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l' Art français, 202, 2003, S. 93-134, bes. S. 94 und die Dokumente S. 115-116 Nr. 15 und S. 121-122 Nr. 28 sowie S. 130 Anm. 103.

⁹¹ Ruffo 1919, wie Anm. 79, S. 44-45. - Jeroen Giltaij, Ruffo e Rembrandt, in: Percorsi d'arte 2005, S. 51-63, bes. S. 52: „Un quadro di Andrea Sacchi, raffigurante una *Storia di Noè ebbro*, corrispondente a 206,4x258 cm va invece quasi certamente riconosciuto nel capolavoro sito nelle Staatliche Museen, Gemäldegalerie di Berlino con misure uguali a 208x256“ (fig. 6).“ Obgleich der Autor sich in Anm. 10 auf Bock 1996, wie Anm. 2, bezieht, stimmen die von ihm zitierten Maße nicht mit denen von Henning Bock angegebenen (209x257) überein.

⁹² Weder Giltaij 2005, wie Anm. 91, noch Loire 2006, wie Anm. 88 geben die beim Umrechnen zugrundegelegte Maßeinheit an. - Jo Kirby, A note on the seventeenth-century 'palmo' in the context of Don Antonio Ruffo's collection, in: The Burlington Magazine 134, 2, 1992, S. 297-298, bes. S. 297: „Attempts have also been made, working back from the present dimensions of paintings, to ascertain which Sicilian *palmo* measure was used. Such procedures are extremely hazardous.“ Mit Anm. 56: „To attempt to ascertain which *palmo* unit was used for a set of Ruffo measurements from the present-day size of a particular painting – which may well have been trimmed or cut down during its subsequent history – is in most cases a pointless exercise.“ - Ruffo 1919, wie Anm. 79, S. 44: die Angaben zu den Maßen von Sacchis Gemälde würden in den verschiedenen Inventaren der Sammlung Ruffo zwischen 8x11, 9x11 und 8x10 palmi schwanken.

Barberini an Abbate Giacomo Rospigliosi „gegeben“ (dono) hätte.⁹³ Es wird als im Besitz des Kardinals gewesene „replica della fortunatissima compositione del Sacchi oggi nel Museo Provinciale di Catanzaro“ präsentiert.⁹⁴

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf den Eintrag vom 30. Juni 1661 in den Rechnungsbüchern von Kardinal Antonio Barberini zurückzukommen: demnach seien Sacchi am 10. Juni, elf Tage vor dessen Tod am 21. Juni, für die für Abbate Rospigliosi bestimmte „Kopie“ 200 scudi ausgezahlt worden.⁹⁵ Das Wort „Kopie“ ist auf eine dem Kardinal offensichtlich bekannte Fassung der Komposition zu beziehen. Könnte das Exemplar gemeint sein, das im Inventar seiner Sammlung von 1671 als „Un quadro di Noè inebriato con et (sic) altre tre figure mano di Andrea Sacchi di p.mi 8½ inc. a p ogni verso“ ohne Angaben zum Material aufgeführt ist?⁹⁶ Wann aber hätte er es dann erworben?

Weiterhin ist unklar: hatte Sacchi das für den Abbate Rospigliosi bestimmte Bild bereits geliefert und *danach*, am 10. Juni, die 200 scudi erhalten? Oder hatte Kardinal Antonio Barberini mit den 200 scudi das in Sacchis Haushalt verbliebene und im Nachlassinventar unter der Nr. 28 ohne Maßangaben, aber – wie das Bild in Rom – als auf „tela d'imperatore“ gemalt aufgeführte Exemplar von den Erben erworben?⁹⁷ Wären demnach zwei Fassungen durch die Hände des Kardinals gegangen?

Zur Bewertung des Bildes in Rom als „Replique“ des Bildes in Catanzaro stelle ich als Ergebnis der visuellen Bestandsaufnahme die folgende Überlegung zur Diskussion. Das sich in der beschriebenen Weise von den vier anderen Fassungen unterscheidende Bild in Rom ist das größte der bisher bekannten fünf Gemälde. Selbst wenn es in der Natur des Werkprozesses liegt, nicht gradlinig zu verlaufen, kann es nach der ihm eigenen Logik m. E. keine Replique des Bildes in Catanzaro sein: warum sollte der Maler *nach* dem kleineren und komplexeren Bild (Catanzaro) eine größere, weniger komplexe Version (Rom) gemalt haben? Könnte das auf Holz gemalte Bild in Rom nicht die erste Fassung der Komposition überhaupt sein? Und könnte es mit dem in Sacchis Nachlassinventar unter der Nr. 28 ebenfalls als auf Holz gemalt aufgeführten und bis zu seinem Tod bei ihm verbliebenen Exemplar identisch sein? Könnte Kardinal Antonio Barberini eben *dieses* Bild *nach* Sacchis Tod von dessen Erben erworben und an Giulio Rospigliosi „gegeben“ haben? Könnte andererseits aber nicht auch das Bild in Catanzaro die für Giacomo Rospigliosi bestimmte „Kopie“ gewesen sein?

⁹³ Als Beleg wird der von Kardinal Giulio Rospigliosi am 21.5.1667 an seinen Bruder Camillo in Pistoia gerichtete Brief angeführt: Negro 1999, wie Anm. 3, S. 264, Nr. 63: „Quando proposi a V.S. che nella sopradetta Sala [nel Palazzo di Pistoia] sarebbe stato bene porre il Quadro del Sig.r Card.e Antonio non intesi del Ritratto di S. Em.za, ma si bene un Quadro grande che donò al sig.r Abbate nostro. Mi pare che sia l'istoria di Noè che dorme; è di mano del Sr. Andrea Sacco [sic] e delle cose più belle che abbia fatto“.

⁹⁴ Ebd. S. 264: es „[...] mantiene i caratteri della replica di studio; nonostante la presenza di pentimenti, il quadro non ha quindi la stesura fluente del prototipo di Catanzaro.“ Zur Provenienz des Bildes in Catanzaro ebd.: „Rimasta sempre nella collezione Barberini fino al passaggio nella raccolta Colonna di Sciarra (1812) transitò poi in proprietà del senatore Chimirri di Catanzaro, che la donò al museo della sua città (Sutherland Harris 1977, p. 96).“ Wie und wann das Bild von Kardinal Antonio Barberini erworben wurde, ist nicht angesprochen. - Ruffo 1919, wie Anm. 79, S. 44: der Autor zitiert seinen Briefwechsel mit Conte Ettore Capialbi (1917): das Bild in Catanzaro sei dasjenige der Sammlung Ruffo.

⁹⁵ Incisa della Rocchetta 1924, wie Anm. 18., S. 74.

⁹⁶ Lavin 1975, wie Anm. 9, IV.inv. 71, S. 299. Nr. 161; dieser Eintrag ist bei Negra 1999, wie Anm. 3, S. 264 nicht erwähnt. - Harris 1977, wie Anm. 5, S. 96 bemerkt zu dieser Fassung: „The later history is not known; it may be the picture first recorded in the Pallavicini collection in 1713, q.v.“.

⁹⁷ So Harris 1977, wie Anm. 5, S. 95-96: „A version was bought from Sacchi's heirs on June 10, 1661 which was said to have been painted for 'Abbate Rospigliosi'. Sacchi's heirs were paid on June 30, 1661. The picture can probably be identified with the version still in Sacchi's house at the time of his death.“ In dem von Giovanni Incisa della Rocchetta 1924, wie Anm. 18, publizierten Eintrag ist nicht von Sacchis Erben die Rede. Da es in dem Eintrag vom 30.6.1661 im Rechnungsbuch (Incisa della Rocchetta 1924, S. 74) heißt „egli ricevette [...], hätte Sacchi die 200 Scudi am 10.6.1661 erhalten.

Zur Provenienz des am 29. Januar 2009 bei Sotheby's in New York versteigerten Exemplars sind bisher keine weiterführenden Informationen zugänglich.⁹⁸ So bleibt einstweilen nur festzustellen: bei dem Versuch, die sechs schriftlich dokumentierten und die fünf bisher bekannten Gemälde in den möglichen Verlauf des Werkprozesses einzuordnen, ergeben sich Fragen, die beim derzeitigen Forschungsstand nicht beantwortet werden können.

9.

Andrea Sacchi hat im letzten Drittel seines Lebens nur noch wenige Werke geschaffen. Die Ausführung seiner Entwürfe für die Dekorationszyklen in S. Giovanni in Fonte und in S. Luigi dei Francesi in Rom hat er Schülern überlassen. Giovanni Battista Passeri (1610/18-1679) berichtet, ihm sei „Faulheit“ (pigrizia) vorgeworfen worden.⁹⁹ Verletzt habe er sich mit „scharfsinnigen Erwiderungen“ verteidigt:

„Er sagte jenen, die ihn mit diesen Anschuldigungen belasteten: was haltet ihr für besser und der Achtung würdiger, den, der genügend und nicht so gute Werke oder den, der nicht in so großer Menge Werke malt und sie zu strengerer Vollkommenheit hinführt? [...]“¹⁰⁰

Er habe seine Auffassung am Beispiel eines Gartens mit Apfelbäumen erläutert: den Bäumen, die viele, aber nicht so schmackhafte Äpfel tragen, ziehe er jene vor, die nur wenige Äpfel tragen, die aber von „tutta bellezza e bontà“ seien. Seinen Kritikern habe er erwidert: „Gebt Euer Urteil ab und schweig“ (datene voi il giudizio, e tacete).¹⁰¹ Schließlich stellt Passeri fest:

„[...] aber wenn er sich ans Arbeiten machte, war er bei der Arbeit unerbittlich.“¹⁰²

Sacchis Auffassung wird sich aus seiner Position entwickelt haben, die er 1636 in dem in der Accademia di San Luca zwischen ihm und Pietro da Cortona ausgebrochenen Disput zu der Frage vertreten haben soll:

„ob man in den Gemälden die großen Formate, den an Volk reichen Historien, oder den Tafeln mit wenigen Figuren den Vorzug geben sollte.“¹⁰³

1823 weiß Melchior Missirini zu berichten, allerdings ohne Belege:

„Pietro da Cortona vertrat mit Worten und mit dem Beispiel die Liebe der großen Werke. Vergeblich erwiderte der andere [Andrea Sacchi], das Auge würde bei einer großen Menge [von Figuren] ermüden, und schwer diese Ruhe und diesen Frieden finden, die allein es akzeptiert und befriedigt. Ein Gemälde möchte mit einer Tragödie wetteifern, die umso lobenswerter ist, je mehr Wirkung sie mit wenigen Handelnden erreicht: das findet sich selten in der großen Tafel, wo keine Muße ist, und sowohl Nutzlosigkeit als auch Verwirrung, denn die Schönheit aller Werke des Genius beruht auf der Einheit und Einfachheit. [...]“¹⁰⁴

⁹⁸ Siehe Anm. 4: das Bild habe sich seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Schweizer Privatbesitz befunden.

⁹⁹ Jacob Hess (Hrsg.), Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri, Worms am Rhein 1995, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XI, Vita d'Andrea Sacchi, S. 291-304, Zitat S. 296.

¹⁰⁰ Ebd.: „Diceva a quelli, che lo caricavano di queste accuse: Quale giudicate migliore e più degno di stima quello, che dipinge opere assai non così bene accurate, o pure quello, che non in tanta quantità e le riduce in una più esatta perfezione?“

¹⁰¹ Ebd., S. 297.

¹⁰² Ebd.: „[...] ma quando si poneva ad operare era implacabile nella operazione.“

¹⁰³ Melchior Missirini, Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823. Titolo LIX: Dispute delle cose dell'arte, S. 111-113, Zitat S. 112: „[...] se nei dipinti avesse a concedersi preferenza ai grandi Quadri, alle Storie ricche di popolo, o alle tavole di poche figure.“ - Matteo Lafranconi, L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini, in: Olivier Bonfait (Hrsg.), Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni venti, Rom 2004, S. 39-45.

¹⁰⁴ Missirini 1823, wie Anm. 103, S. 111-113, eigene Übersetzung. - Zur Darstellung des Diputes: Jörg Martin Merz, Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom, Tübingen 1991. S. 258 -261. - Rudolf Preimesberger, Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Grossen mit Attila, in: Festschrift für Hermann Filitz zum 70. Geburtstag, in: Martina Pippal, Rudolf Preimesberger, Florentine Mutherich, Artur Rosenauer (Hrsg.), Aachener Kunstblätter des Museumsvereins 60, 1994, S. 397-416, zum Streit zwischen Sacchi und Cortona bes. S. 412-416. - Zur Affinität von Tragödie und

Die von Andrea Sacchi zwischen 1629-1633 und von Pietro da Cortona zwischen 1634-1639 im Auftrag von Kardinal Francesco Barberini im Palazzo Barberini gemalten Deckenfresken bestätigen die kontroversen Auffassungen, die die beiden Maler von ihrem Metier hatten: während dasjenige von Pietro da Cortona den Raum mit der aus einer kaum überschaubaren Zahl von Figuren komponierten Allegorie „Divina Providentia“ illusionistisch überspannt, ist Andrea Sacchis aus wenigen Figuren komponierte Allegorie „Divina Sapienza“ auf den Betrachterstandpunkt bezogen.¹⁰⁵ Die unter adligen Kunstliebhabern gefragte Genre-Malerei hat Sacchi als Bildgattung verworfen.¹⁰⁶ Neben vielen anderen seiner Werke spricht auch sein Historienbild (storia) „Die Trunkenheit Noahs“ dafür, dass er der Historienmalerei den Vorrang gegeben hat. Es ist dem Spätwerk von Peter Paul Rubens (1577-1640), dem Historienbild „Der bethlehemitische Kindermord“ an die Seite zu stellen, in dem Rubens die hellenistische Skulptur des Laokoon zitiert.¹⁰⁷

Zwischen 1637 und 1644 war Sacchi hauptsächlich mit der Organisation der von Kardinal Antonio Barberini veranstalteten Feste, Theateraufführungen und anderen einschlägigen Aufträgen beschäftigt.¹⁰⁸ 1641/1642 malte er das ganzfigurige Porträt des Kastraten Marcantonio Pasqualini, dem Liebblingssänger des Papstnepoten, möglicherweise nach dem großen Erfolg des Sängers in der im Februar 1642 aufgeführten Oper „Il Palazzo incantato“ und in dessen Auftrag (Abb. 14). Laut Bellori (1613-1696) soll Sacchi mit Pasqualini eng befreundet gewesen sein,¹⁰⁹ Auch in diesem Werk gibt es einen Bezug zum *Barberinischen Faun*, und zwar in dem wie eine Toga über das Gewand geworfen gemalten Fell.¹¹⁰ In der *ekphrasis* des *Barberinischen Faun* von Hieronymus Tetius wird das Fell des *Barberinischen Faun* als Tigerfell bezeichnet. Tetius hat es nicht im Sinne der Beute des „besiegten wilden Tieres“ verstanden, sondern als zur „Ausstattung der Wildheit selbst“ gehörend,

„in die es [das Abbild] sich, wenn nötig, leicht einhüllen kann, um den Aspekt der Wildheit anzunehmen.“¹¹¹

Diese Bedeutung hat das gemalte Fell wohl auch im Porträt des Kastraten.¹¹²

Malerei im 17. Jahrhundert: Sebastian Schütze, *Tragedia antica e pittura moderna: alla ricerca di “una certa sublime forma di locuzione, la quale penetra, commuove, rapisce gl’animi”*, in: *Docere Delectare Movere Affetti. Devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Atti del convegno organizzato dall’Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, in collaborazione con l’Università Cattolica di Nijmegen, Roma, 19.-20.1.1996, Rom 1999, S. 139-154.

¹⁰⁵ Elisabeth Oy-Marra, *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi*, München, Berlin 2005, S. 211-229 zu Andrea Sacchis Fresko und S. 229-273 zu Pietro da Cortonas Fresko.

¹⁰⁶ Francis Haskell, *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of Baroque*, New Haven u.a. 1980; deutsche Übersetzung unter dem Titel: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 203-204, bes. S. 203: der Höhepunkt der Angriffe auf die Malerei der Bamboccianti fällt in die 40er und 50er Jahre. - Zu Angebot und Nachfrage von Genre-Malerei: Lorizzo 2003, wie Anm. 18, S. 330 zu dem Händler Pellegrini Peri und seinen Beziehungen zu den Pamphilij.

¹⁰⁷ Peter Paul Rubens, *Der Bethlehemitische Kindermord*, 199x302, Eichenholz, München, Alte Pinakothek. - Zum *Laokoon*: Haskell, Penny 1981, wie Anm. 8, Nr. 52, S. 243-247.

¹⁰⁸ Karin Wolfe, *Cardinal Antonio Barberini the Younger (1608-1671): Aspects of his Art Patronage*, PhD thesis, Courtauld Institute of Art, University of London 1999. - Karin Wolfe, *Andrea Sacchi Architetto*, in: *Andrea Sacchi 1599-1661*, Ausst.-Kat. Nettuno 1999, S. 22-33. - Karin Wolfe, *Ten Days in the Life of a Cardinal Nephew at the Court of Pope Urban VIII: Antonio Barberini’s Diary of December 1630*, in: *Mochi Onori*, Schütze, Solinas 2007, wie Anm. 25, S. 253-264. - Wolfe 2008, wie Anm. 31. - Wolfe 2010, wie Anm. 30, zu Sacchis Tätigkeit für Antonio Barberini S. 274-280.

¹⁰⁹ Zur Datierung: Franca Trinchieri Camiz, *The Castrato Singer: from informal to formal portraiture*, in: *Artibus et historiae*, 18, 9, 1988, S. 171-186, bes. S. 180-182.- Zu Pasqualini und der Aufführung der Oper: Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, London 1994, S. 243-253. - Zur Fassung in Mailand: *Andrea Sacchi 1599-1661*, Ausst.-Kat. Nettuno 1999, S. 71-72, Nr. 12.- Harris 2000, wie Anm. 5, Bd. II, S. 449-450, Nr. 6.

¹¹⁰ Camiz 1988, wie Anm. 109, S. 181: das Leopardenfell sei die „symbolic trophy of Apoll’s victory over the bound and suffering Marsyas“.

¹¹¹ Siehe Zitat Anm. 18.

¹¹² Olson 2004, wie Anm. 60, S. 707: „[...] Victorious, Pasqualini wears a skin, a displacement of the torturer’s trophy.“ - Bei Giuliani, Muth 2005, wie Anm. 8, S. 28-31 als Wolfsfell gedeutet.

1644 brach mit dem Tod Papst Urbans VIII. das zwanzigjährige Herrschafts- und Klientensystem der Barberini zusammen.¹¹³ Dessen Nachfolger Papst Innozenz X. Pamphilij leitete umgehend die Enteignung und Verfolgung der Barberini ein. Am 28. September 1645 flüchtete Kardinal Antonio Barberini nach Frankreich zu Kardinal Jules Mazarin, und wenig später folgten ihm seine Brüder Francesco und Taddeo.¹¹⁴ Im Unterschied zu Pietro da Cortona, dessen Arbeitskraft unter dem neuen Papst weiterhin gefragt war, fand sich Andrea Sacchi ohne Arbeit wieder.¹¹⁵ Das änderte sich auch nach 1653 nicht, dem Jahr, in dem sein Protektor Kardinal Antonio Barberini nach Rom zurückkehrte.

10.

1652 ist in Florenz als dritter Band des Werkes „Christiana Moderazione del Teatro“ von dem Jesuiten Gian Domenico Ottonelli der von ihm mit Pietro da Cortona verfaßte „Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro“ erschienen.¹¹⁶ Diese letzte der gegenreformatorischen Schriften zur Bilderfrage geht von der Auffassung aus, daß die Gefühlswirkung der Malerei größer sei als die der Redekunst.¹¹⁷ Ins Visier nimmt Ottonelli die von ihm als „lasziv“ verpönten Darstellungen des „nudo“, dessen Studium Federico Zuccari (um 1540-1609) in das akademische Ausbildungsprogramm einbezogen hatte.¹¹⁸ Die zwischen dem weiblichen nackten Körper und dessen gemaltem Abbild bestehende Ähnlichkeit verführe zur Begierde, der teuflischen Sünde schlechthin. Die Schaltstelle derartiger Verführungen sei das seit jeher als „Fenster der Seele“ (Platon) und edelster Sinn geltende Auge.¹¹⁹ Um die Seele vor ihnen zu bewahren, sei der Sehsinn zu disziplinieren: Maler und Auftraggeber sollten sich gar nicht erst den Verlockungen des „nudo“ aussetzen und weder Nacktheit, auch keine gemalte, betrachten und schon gar nicht malen.¹²⁰ Erlaubt war nach Ottonellis kasuistischer „Dialektik des Nackten und des Bekleideten“ (Paola Barocchi) allein die Darstellung bekleideter Körper.¹²¹

¹¹³ Zum Klientensystem des Nepotismus: Wolfgang Reinhard, *Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, Ronald G. Asch, Adolf M. Birke (Hrsg.), London 1991, (=Studies of the German Historical Institute London), S. 329-356. - Volker Reinhardt, Daniel Büchel, *Schnittpunkte und Schnittmengen. Kurie, Karrieren, Konkurrenzen* Diskussionsbericht und -auswertung, in: Volker Reinhardt, Daniel Büchel (Hrsg.), *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*, Interdisziplinäre Forschungstagung, 2. -10.3..1999 Istituto Svizzero di Roma, Bern 2001, (=Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit Bd.5), S. 359-393.

¹¹⁴ Olivier Poncet, *Antonio Barberini (1608-1671) et la papauté. Reflexion sur un destin individuel en cour de Rome au XVIIe siècle*, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, 108, 1996, S. 407-442, bes. S. 437-438.- Zu Antonio Barberinis Frankreich-Politik, die ihm 1657 den Titel des Erzbischofs von Rheims eingebracht hatte: Wolfe 2010, wie Anm. 30.

¹¹⁵ Wolfe 1999, wie Anm. 108, S. 133-158.

¹¹⁶ Giovan Domenico Ottonelli, *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro*, Vittorio Casale (Hrsg.), Rom 1973. - Joseph Connors, *Chi era Ottonelli?* In: Luitpold Frommel, Sebastian Schütze (Hrsg.), *Pietro da Cortona*, Mailand 1998, S. 29-35. - Oy-Marra 2000, wie Anm. 24. - François Lecercle, *L'obscénité de l'idole. A propos du Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro de G. D. Ottonelli et Pietro da Cortona (1652)*, in: Ralph Dekoninck, Myriam Watthee-Demotte (Hrsg.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris 2005, S. 155-165.

¹¹⁷ Ottonelli 1973, wie Anm. 116, S. 24 und 62.

¹¹⁸ Zum Aktstudium in der Accademia di San Luca: Wazbinski 1994, wie Anm. 29, S. 230-239; um 1609 als Teil des Unterrichts eingeführt, hatte die Accademia di San Luca das Monopol; ebd. S. 239: „[...] si tratta, secondo le intenzioni dei papi, di trasformare l'Accademia di San Luca in uno strumento di controllo.“ In Privaträumen nach dem nackten Modell zu zeichnen, war verboten.

¹¹⁹ Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München 1984.

¹²⁰ Oy-Marra 2000, wie Anm. 24.

¹²¹ Zitiert bei Paola Barocchi, *Un „discorso sopra l'onestà delle immagini“ di Rinaldo Corso*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Rom 1963, Bd. 3, S. 173-191, Zitat S. 180. - David Freedberg, *Johannes Molanus on provocative paintings. De historia sanctorum imaginum et picturam*, Book II, chapter 42, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 34, 1971, S. 229-245. - Zapperi 1994, wie Anm. 23, S. 60-72: „Über den Versuch, das Nackte aus der Kunst zu verbannen.“ - Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin 1997.

In der 1564 erschienenen Schrift „Dialogo sul quale si ragiona degli Errori de’ pittori circa l’istorie“ von Giovanni Andrea Gilio da Fabriano wird die alttestamentarische Geschichte von der Trunkenheit Noahs als abschreckendes Beispiel angeführt: Noahs Söhne Sem und Japhet seien nachzuahmen, weil sie, „um nicht die männlichen Teile ihres Vaters zu sehen, die, während er schlief, entblößt waren, sich rückwärts bewegten, um ihn zu bedecken und sie nicht zu sehen,“ während Ham, „der andere Sohn“, seinen Vater „verhöhnnte“ und „daher für immer den Fluch“ hatte.¹²²

Im übergreifenden Zusammenhang des Sehverbots zeigt sich die historische Tragweite des in Sacchis Komposition hergestellten Bezugs zwischen der Noah- und der Ham-Figur: während in den Kompositionen von Michelangelo und Giovanni Bellini der auf die verdeckte „Blöße“ der Noah-Figur gerichtete Blick der Ham-Figur im Bild bleibt, fordert der in Sacchis Komposition aus dem Bild herausgehende Blick der Ham-Figur den Betrachter auf, das Tabu des Sehverbots zu brechen. Er wird aufgefordert, hinzuschauen auf die „Schande Noahs“.

Dazu, wie Sacchis Gemälde aufgenommen worden ist, sind bisher nur zwei Belege bekannt. Am 11. September 1657 berichtet der im Dienst der Barberini stehende Abbate Braccese an Kardinal Jules Mazarin:

„Ich habe das Gemälde von Herrn Andrea Sacchi gesehen, das beendet ist und mir sehr gut gefällt; es ist ein nackter Noah, der schläft, mit einem Sohn, der mit den Fingern auf die Schamteile weist, die aber mit einer Weinranke bedeckt sind, und zwei anderen, umgewandt, nach hinten, die mit dem Mantel bedecken; alle Figuren sind vom Natürlichen geprägt.“¹²³

Dem Abbate sagt das Bild zu und er benennt die ihm aus der biblischen Erzählung vertrauten Figuren. Die Gebärde der Ham-Figur sei auf die mit einem Weinblatt verdeckten „Schamteile“ (vergogne) gerichtet – was den dargestellten Sachverhalt nicht trifft, aber offensichtlich das war, was den Abbate am meisten interessierte. Giovan Pietro Bellori erwähnt das Bild in seiner Vita von Andrea Sacchi:

„Er machte Lot [sic], der, nachdem er Wein gepflanzt und die Süße des Weines gekostet hatte, nackt und betrunken mit einem Arm unter dem Kopf daliegt, den anderen mit der leeren Tasse loslassend, mit hochrotem Gesicht und den vom Schlaf erfaßten Augen, vor dem lachenden Cham, der mit beiden Händen auf den nackten Vater mit den Schamteilen zeigt, während die anderen beiden Brüder mit abgewandten Gesichtern rückwärts gehen, um ihn nicht zu sehen, sich mit dem auf ihren Schultern ausgebreiteten Mantel nähernd, um ihn zu bedecken.“¹²⁴

Offensichtlich hatte sich in Belloris Gedächtnis die Geschichte von Lot und seinen Töchtern (Gen. 1.19, 20-38) als Inzest-Variante vor die Gestalt des Noah geschoben – ein Lapsus, mit dem er wohl die Wirkung der Komposition auf ihn selbst abwehren wollte. Die Eindrücke des Abbate Braccese und des gelehrten Kunstliebhabers Bellori beziehen sich auf den Abbildcharakter des Gemäldes, nicht auf die Komposition und die malerische Gestaltung.

11.

Bisher sind keine Belege dafür bekannt, daß Andrea Sacchi in seinem lebensweltlichen Umfeld Homosexualität wahrgenommen hätte oder mit ihr in irgendeiner Form in Berührung

¹²² Zitiert nach Barocchi 1963, wie Anm. 121; die Schrift ist publiziert in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d’arte del Cinquecento*, Bari 1961, tome II, S. 5-115, zur Noah-Geschichte S. 79

¹²³ Zitiert nach Michel 1999, wie Anm. 72, S. 243 mit Anm. 19: „Ho veduto il quadro del Sig[nor] Andrea Sacchi, il quale è finito, et a me piace pur assai, è un Noe nudo che dorme, con un figliuolo che aditta le sue vergogne; le quali sono però coperte con un pampino, e due altri voltati in dietro, che cuoprono con il mantello, tutti figure intinte del naturale (...).“

¹²⁴ Giovan Battista Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, Evelina Borea (Hrsg.), Einführung von Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 567: „Fece Lot (4), che avendo piantata la vigna. E gustato la dolcezza del vino giace ignudo ubriaco con un braccio dietro il caspo, e l’altro rilasciato con la tazza vota, rubicondo il volto, e gl’occhj preso dal sonno, avanti Cham, ridendo con ambe le mani accenna il Padre ignodo iscoperte le vergogne, mentre gl’altri due fratelli con la faccia vversa camminano all’indietro per non vederlo, avvicinandosi con il mantello spiegato su le loro spalle per ricoprirlo.“

gekommen wäre. So lässt sich denn auch die in seinem letzten Lebensabschnitt entstandene Werkgruppe zum Thema „Die Trunkenheit Noahs“ nicht damit erklären, dass er in ihr einschlägiges, schriftlich bezeugtes Wissen hätte verarbeiten wollen. Allerdings kann die Tatsache, dass derartige Dokumente fehlen, nicht verwundern angesichts der Tabuisierung und Stigmatisierung von Homosexualität durch Verfolgung und schwere Strafen.¹²⁵ Dazu kommt: Tabu und Tabubruch sind zwei Seiten einer Medaille in einer Gesellschaft wie der römischen, in der „Heuchelei“ (dissimulazione) und der „Eifer, die Dinge nicht zu zeigen, wie sie sind“ (industria di non far vedere le cose come sono), die herrschenden Verkehrsformen regulierten.¹²⁶ Entsprechend bildeten sich in ihr subtile Formen averbaler Kommunikation heraus.¹²⁷ Der von Andrea Sacchi geschaffenen Werkgruppe kommt deshalb neben ihrer kunsthistorischen Bedeutung nicht zuletzt auch die Qualität eines historischen Dokumentes zu.

Bellori Darstellung der Vita von Andrea Sacchi endet mit der Beschreibung des Porträts von Marcantonio Pasqualini (Abb. 17).¹²⁸ Zusammen mit dem Historienbild „Die Trunkenheit Noahs“ nehmen die beiden stilistisch so unterschiedlich gemalten Bilder einen herausragenden Platz in Sacchis Oeuvre ein: in ihnen hat der Maler seine Rezeption des berühmten *Apoll von Belvedere* und des nur einem kleinen Personenkreis zugänglichen *Barberinischen Faun* verarbeitet. Ob und in welcher Weise das Porträt des Kastratensängers Pasqualini und das Historienbild „Die Trunkenheit Noahs“ auch auf den Rangstreit zwischen Malerei und Bildhauerei (Paragone) zu beziehen wären, sei zumindest gefragt.¹²⁹

In beiden Gemälden geht es um komplementäre Facetten männlicher Erotik: im Porträt von Pasqualini ist sie in die Sphäre der Künste sublimeriert und im Historienbild „Die Trunkenheit Noahs“ als Triebhaftigkeit dramatisiert. Mit beiden Werken hat Andrea Sacchi die Gattungsnorm gesprengt. Indem er Pasqualini in der dem Adel vorbehaltenen Gattung des ganzfigurigen Porträts dargestellt hat, nobilitiert er, verstärkt durch das allegorisierte Zitat des *Apoll von Belvedere*, eine Person niedriger gesellschaftlicher Herkunft. Mit der Komposition des Historienbildes „Die Trunkenheit Noahs“ hat er das Tabu des Sehverbots gebrochen und ins Bild gesetzt, was bis dahin nur mythologisch verkleidet darstellbar gewesen ist: die inzestuöse Variante von Homosexualität als „schändliches Laster“.¹³⁰ Sacchis Komposition, die die alttestamentarische Erzählung säkularisiert, deckt nicht zuletzt aus heutiger Sicht auch eine anthropologisch bedeutsame Tiefendimension auf.

¹²⁵ Siehe Anm. 22 und 23.

¹²⁶ Aus dem 1641 erschienenen Traktat von Torquato Acetto „Della dissimulazione honesta“, zitiert nach Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, Turin 1978, Vol. 3, S. 779-780 und ders., *History of Italian Philosophy*, vol. 1, Amsterdam, New York 2008, S.344-346. - Alberto Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Bari 1974, § 11S. S. 96-105: „Un teorico della dissimulazione onesta: Torquato Acetto“.

¹²⁷ Zu den Formen averbaler Kommunikation: Paola Casella, *Un dotto e curioso Trattato del primo Seicento: L' arte de' cenni di Giovanni Bonifaccio*, in: *Studi Seicenteschi*, 34, 1993, S. 331-407.

¹²⁸ Bellori 1976, wie Anm. 124, S. 568. - Ioanna Magureanu, *Andrea Sacchi seen by his seventeenth-century biographer Giovan Pietro Bellori*, in: *Revue romaine d'histoire de l'art, Série beaux-arts*, 43, 2006, S. 35-42.

¹²⁹ John Beldon Scott, *The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 51, 1988, S. 250-260.- Rudolf Preimesberger, *Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis „Discorso sopra la Scultura“*, in: *Caravaggio. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie in Preussen*, Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Berlin, Rom 2001*, S. 50-56.

¹³⁰ Andreas Sternweiler, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio*, Berlin 1993.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Leinwand, 209 x 257, Berlin, Bodemuseum.

Abb. 2

Der *Barberinische Faun* mit eingezeichneten Ergänzungen, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Inv. GL 218.

Abb. 3

Abbildung des Faun in den *Aedes Barberini*, Res/2 Ital. 170, Reproduktion Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 4

Abbildung des Faun in den *Aedes Barberini*, seitenverkehrt Res/2 Ital. 170, Reproduktion Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 5

Andrea Sacchi: Der „primo pensiero“, Zeichnung zur „Trunkenheit Noahs“, Windsor Castle, Royal Library.

Abbildung entnommen aus: Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi, Oxford 1977, Abb. 144.

Abb. 6

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Rötel auf gelblichem Papier, 14,6 x 18,5, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. 469.

Abb. 7

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Rötel auf gelblichem Papier, 16,4 x 21,4, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. 470.

Abb. 8

O. Fialetti: *Lo studio del Pittore*, Venedig 1608.

Abbildung entnommen aus: *Collezionismo e ideologia*, Rom 1991, S. 195.

Abb. 9

Crispin van de Passe *il Giovane*: *Studio del nudo nell Accademia di San Luca di Roma*.

Abbildung entnommen aus: Wazbinski 1994 Tafel XL.NR. 96.

Abb. 10

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Holz, 215 x 286, Rom, Palazzo Rospigliosi Pallavicini.

Abbildung entnommen aus: Angela Negro, *La Collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rom 1999, 264, Nr. 63.

Abb. 11

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Holz, 215 x 286, Catanzaro, Museo Civico.

Abbildung entnommen aus: Sergio Risaliti (Hrsg.), Pinacoteca e Gipsoteca provinciale: arte dal XVI al XX secolo, Mailand 2008, mit farbiger Abbildung 54-55.

Abb. 12

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Leinwand, 126 x 136, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Digital von Wien [Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde mit 2341 Abbildungen, Wien 1991, Abt. Römische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, 107, Inv.Nr. 146: "Sacchi-Werkstatt", auf Tafel 178 seitenverkehrte Abbildung in sw.].

Abb. 13

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Sotheby's New York, Auktion vom 29. Jan. 2009.

Abbildung entnommen aus: Important old master paintings. Auction in New York, Thursday 29 January 2009, Auktionskatalog Sotheby's, New York 2009, 135, Abb. 47.

Abb. 14

Giovanni Bellini: „Die Verspottung Noahs“, Öl auf Holz, 103 x 157, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Abbildung entnommen aus: Giovanni Bellini, Ausst.-Kat., Hrsg. Mauro Lucco, Giovanni Carlo Federico Villa, Milano 2008, 321, Nr. 62.

Schwarz-Weiß Abbildung entnommen aus: Daniel Arasse, Giovanni Bellini et la mythologie de Noé, in: Venezia Cinquecento 1, 1991, 2, 159.

Abb. 15

Michelangelo: „Die Trunkenheit Noahs“, Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle.

Abb. 15a

Abbildung entnommen aus: Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobel, Michelangelo. Le lunette e le vele della cappella sistina, Koma 1992, 109, Abb.108.

Abb. 15b

Abbildung entnommen aus: Robin Richmond, Michelangelo und die sixtinische Kapelle, Freiburg/Basel/Wien 1993, 85.

Abb. 16

Nicolas Poussin zugeschrieben: „Venus als Nymphe von zwei Hirten erspäht“, Öl auf Leinwand, 99 x 129, Rom, Privatsammlung.

Abbildung entnommen aus: I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, Francesco Solinas (Hrsg.), Ausst.-Kat., Biella 2001, 194, Nr. 102.

Abb. 17

„Der Sänger Marcantonio Pasqualini“, Öl auf Holz, 235 x 178, Milano, Museo d'arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca.

Abbildung entnommen aus: Andrea Sacchi 1599-1661, Ausst. Kat., Hrsg. Rosanna Barbiellini Amidei, Rom 1999, 71, Abb. 12.

Abb. 18

Antonia Allegri gen. Il Correggio: „Allegorie der Laster“ und „Allegorie der Tugenden“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildungen entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 936 und 937, Inv. 5926 und 5927.

Abb. 18a

Antonia Allegri gen. Il Correggio: „Allegorie der Laster“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildung entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 936, Inv. 5926.

Abb. 18b

Antonia Allegri gen. il Correggio: „Allegorie der Tugenden“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildung entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 937, Inv. 5927.



Abb. 1

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Leinwand, 209 x 257,
Berlin, Bodemuseum.



Abb. 2
Der Barberinische Faun mit eingezeichneten Ergänzungen,
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Inv. GL 218.



Abb. 3
Abbildung des Faun in den Aedes Barberini, Res/2 Ital. 170,
Reproduktion Bayerische Staatsbibliothek.



Abb. 4

Abbildung des Faun in den Aedes Barberini, seitenverkehrt Res/2 Ital. 170,
Reproduktion Bayerische Staatsbibliothek.

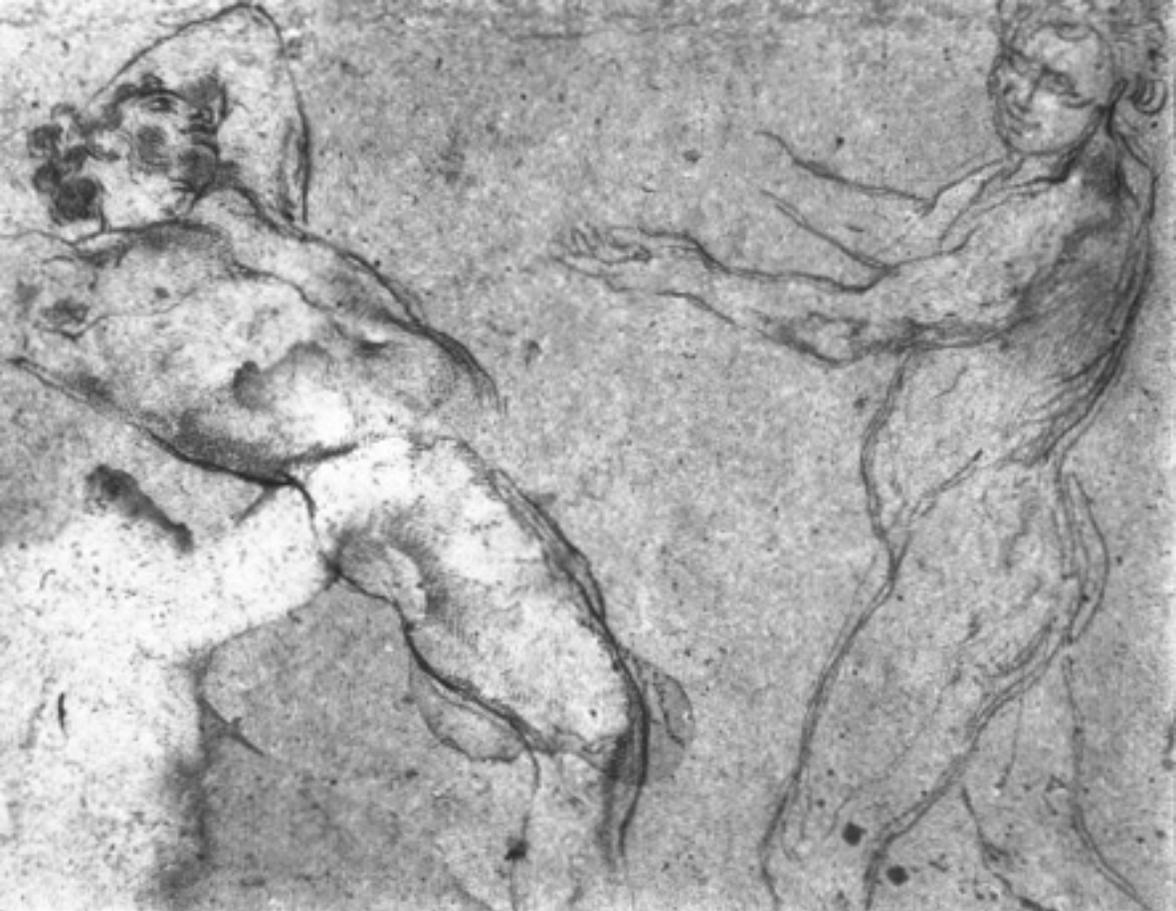


Abb. 5

Andrea Sacchi: Der „primo pensiero“, Zeichnung zur „Trunkenheit Noahs“, Windsor Castle, Royal Library.

Abbildung entnommen aus: Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi, Oxford 1977, Abb. 144.



Abb. 6

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Rötzel auf gelblichem Papier, 14,6 x 18,5,
Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. 469.



Abb. 7

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Rötzel auf gelblichem Papier, 16,4 x 21,4,
Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. 470.



Abb. 8

*O. Fialetti: Lo studio del Pittore, Venedig 1608,
Abbildung entnommen aus: Collezionismo e ideologia,
Rom 1991, S. 195.*

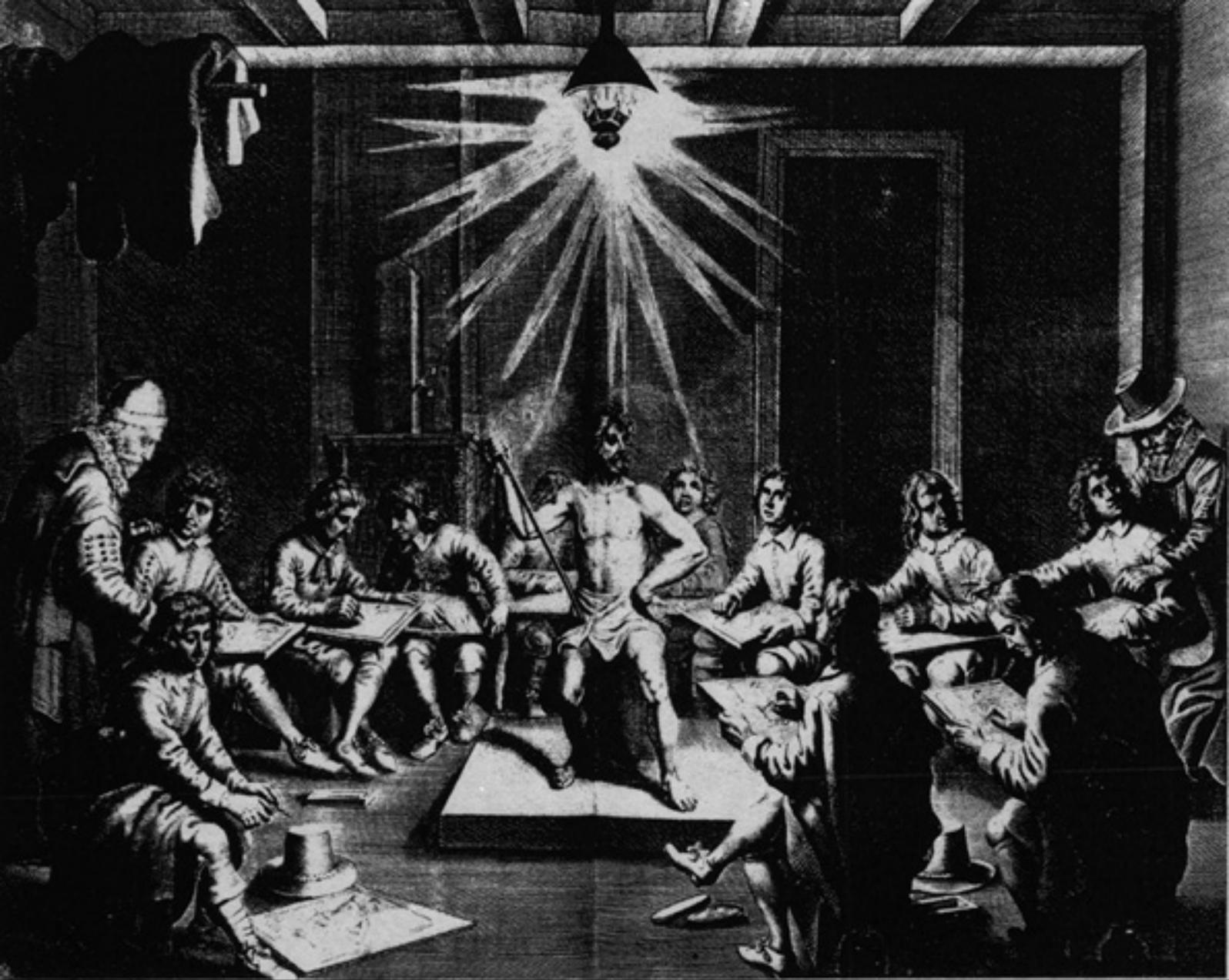


Abb. 9

Crispin van de Passe il Giovane: Studio del nudo nell Accademia di San Luca di Roma.

Abbildung entnommen aus: Wazbinski 1994 Tafel XL.NR. 96.



Abb. 10

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Holz, 215 x 286, Rom, Palazzo Rospigliosi Pallavicini. Abbildung entnommen aus: Angela Negro, *La Collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rom 1999, 264, Nr. 63.



Abb. 11

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Holz, 215 x 286, Catanzaro, Museo Civico.
Abbildung entnommen aus: Sergio Risaliti (Hrsg.), *Pinacoteca e Gipsoteca provinciale: arte dal XVI al XX secolo*, Mailand 2008, mit farbiger Abbildung 54-55.



Abb. 12

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Öl auf Leinwand, 126 x 136, Wien, Kunsthistorisches Museum. Digital von Wien [Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde mit 2341 Abbildungen, Wien 1991, Abt. Römische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, 107, Inv.Nr. 146: "Sacchi- Werkstatt", auf Tafel 178 seitenverkehrte Abbildung in sw.]



Abb. 13

Andrea Sacchi: „Die Trunkenheit Noahs“, Sotheby's New York, Auktion vom 29. Jan. 2009.

Abbildung entnommen aus: Important old master paintings. Auction in New York,

Thursday 29 January 2009, Auktionskatalog Sotheby's, New York 2009, 135, Abb. 47.



Abb. 14
Giovanni Bellini: „Die Verspottung Noahs“, Öl auf Holz, 103 x 157, Besançon,
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
Abbildung entnommen aus: Giovanni Bellini, Ausst.-Kat., Hrsg. Mauro Lucco, Giovanni Carlo Federico Villa,
Milano 2008, 321, Nr. 62.



Abb. 14

Giovanni Bellini: „Die Verspottung Noahs“, Öl auf Holz, 103 x 157, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Schwarz-Weiß Abbildung entnommen aus: Daniel Arasse, Giovanni Bellini et la mythologie de Noé, in: Venezia Cinquecento 1, 1991, 2, 159.



Abb. 15a

Michelangelo: „Die Trunkenheit Noahs“, Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle.

Abbildung entnommen aus: Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobel, Michelangelo.

Le lunette e le vele della cappella sistina, Koma 1992, 109, Abb.108.

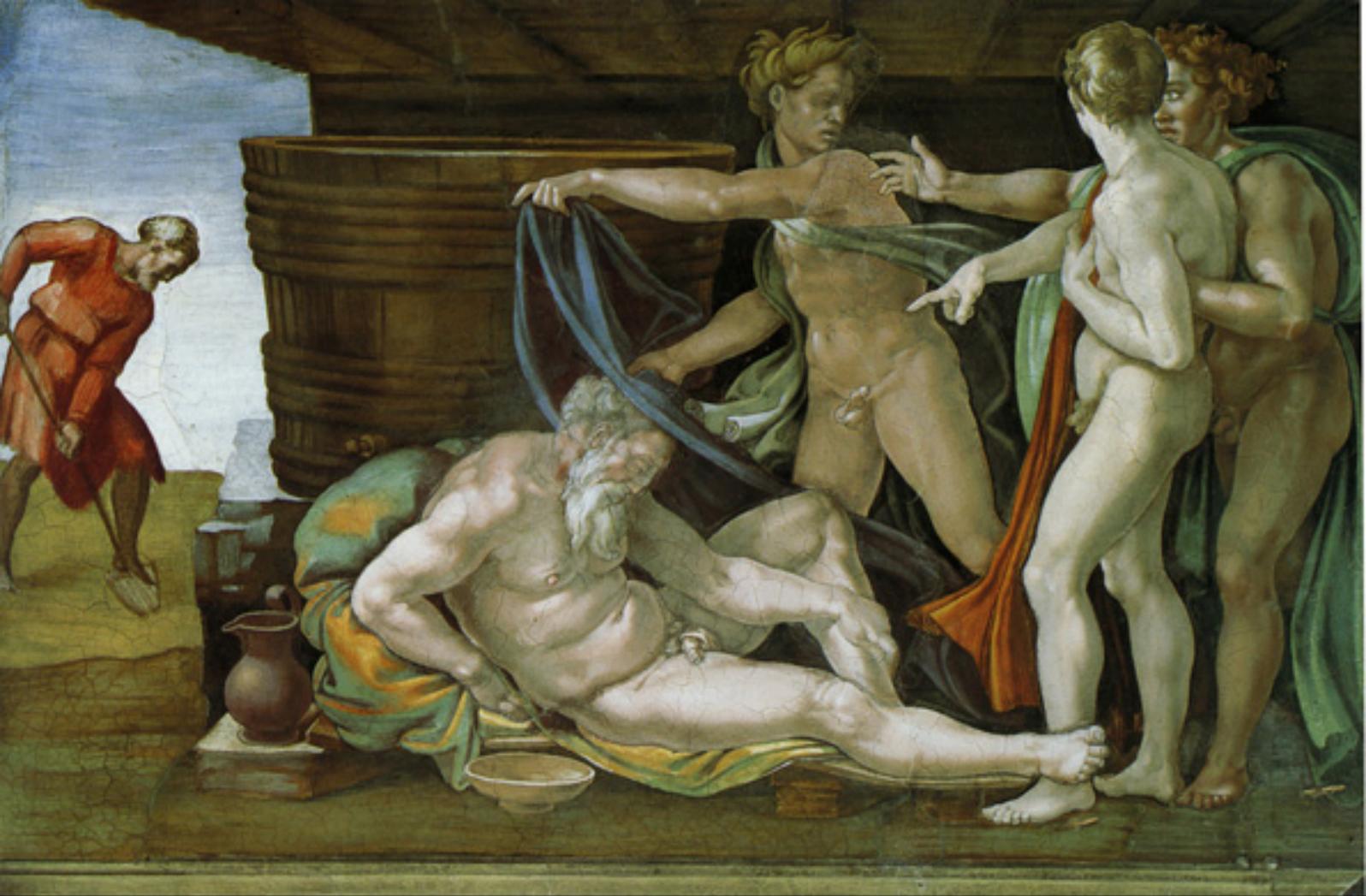


Abb. 15b

Michelangelo: „Die Trunkenheit Noahs“, Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle.
Abbildung entnommen aus: Robin Richmond, Michelangelo und die sixtinische Kapelle,
Freiburg/Basel/Wien 1993, 85.



Abb. 16

Nicolas Poussin zugeschrieben: „Venus als Nymphe von zwei Hirten erspäht“, Öl auf Leinwand, 99 x 129, Rom, Privatsammlung.

Abbildung entnommen aus: *I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Francesco Solinas (Hrsg.), Ausst.-Kat., Biella 2001, 194, Nr. 102.



Abb. 17

„Der Sänger Marcantonio Pasqualini“, Öl auf Holz, 235 x 178, Milano, Museo d'arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca.

Abbildung entnommen aus: Andrea Sacchi 1599-1661, Ausst. Kat., Hrsg. Rosanna Barbiellini Amidei, Rom 1999, 71, Abb. 12.



Abb. 18

Antonia Allegri gen. Il Correggio: „Allegorie der Laster“ und „Allegorie der Tugenden“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildungen entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 936 und 937, Inv. 5926 und 5927.



Abb. 18a

Antonia Allegri gen. Il Correggio: „Allegorie der Laster“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildung entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 936, Inv. 5926.



Abb. 18b

Antonia Allegri gen. il Correggio: „Allegorie der Tugenden“, 142 x 85,5, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

Abbildung entnommen aus: Vincent Pomarède, Delphine Trébosc, Erich Lessing (Hrsg.), 1001 Peintures au Louvre de l'antiquité au XIX siècle, Paris 2005, 534, Nr. 937, Inv. 5927.