

Steffi Roettgen

## Galatea rediviva

Ein Plädoyer für Belloris Interpretation der Galleria Farnese

Seit Hans Tietzes erster monographischer Untersuchung der Galleria Farnese ist mehr als ein Jahrhundert vergangen,<sup>1</sup> gleichwohl hält die Debatte über die Deutung des Ensembles bis heute an.<sup>2</sup> Ein Grund für die virulenten Kontroversen sind die beiden Beschreibungen der Fresken der Galerie von Giovan Pietro Bellori von 1657<sup>3</sup> und 1672<sup>4</sup>. Die Zuverlässigkeit von Belloris Aussagen zum Gehalt des Bildprogramms ist seit langem umstritten, zumal zwischen der Ausmalung und seinen Ausführungen mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen war.<sup>5</sup> Obwohl Bellori über Giovan Angelo Canini Zugang zu Informationen über Domenichino hatte, der vermutlich ab 1603 an der Ausmalung der Wände beteiligt war,<sup>6</sup> galt seine Deutung als nachträglicher Versuch, die erotische Vehemenz der Fresken mit einem moralischen Feigenblatt zu kaschieren und zu rechtfertigen.<sup>7</sup> Tatsächlich verweist die Beschreibung von 1657 bereits im Titel auf dieses Ziel. Dazu kommt, dass die beiden Versionen seines Textes inhaltlich voneinander divergieren.<sup>8</sup> Unabhängig von den Gründen für diese Abweichungen<sup>9</sup> haben sie der Skepsis gegenüber den Aussagen Belloris Vorschub geleistet. Problematisch an dieser Kritik ist allerdings, dass sie zweierlei Maß anlegt.<sup>10</sup> Während sachliche Informationen in den *Vite* als zuverlässige Quellen akzeptiert werden, stellt sich Misstrauen ein, sobald es um den kunsttheoretischen Kontext geht.<sup>11</sup>

Als übergeordnetes Thema der Galerieausmalung – in seiner Diktion »Allegoria delle favole« oder »Argomento delle immagini« – bezeichnet Bellori den Krieg und den Frieden zwischen der himmlischen und irdischen Liebe, der mit der Versöhnung ende und die im Thema des zentralen Mittelbildes veranschaulicht sei, in dem der *Hochzeitszug von Bacchus und Ariadne* dargestellt ist (**Abb. 1**). Das Rahmenthema der mythologischen Szenen mit Herkules, Polyphem und Diana ist laut



Bellori die Macht der Liebe über die Stärke, die Tugend und die Wildheit. Dagegen zeige sich die Macht Amors im Universum in den Liebesabenteuern des Jupiter, der Juno, der Aurora und der Galatea. Das Wollknäuel, das Pan Diana überreicht und der goldene Apfel, den Paris von Merkur erhält, interpretiert Bellori als Geschenke, mit denen Amor den menschlichen Geist erobert und betört, während das Bacchanal Symbol der Trunkenheit als Mutter der unreinen Begierden sei. Die Darstellungen in den kleinen Wandbildern über den Statuennischen deutet Bellori als *exempla* für die durch den *amor profano* hervorgerufenen Verfehlungen und Leiden, denen die glücklichen, durch den *amor divino* bewirkten *favole* (Herkules, Prometheus und Arion) gegenübergestellt sind. Dem allegorischen *conceito* fügen sich für Bellori auch die beiden großen Bilder der Schmalwände ein. Die *Befreiung der Andromeda* interpretiert er als Sinnbild für die Befreiung der Seele durch den Verstand und durch die Liebe zur Ehrenhaftigkeit, die *Niederlage des Phineus* als Sieg der Ehre über die *voluptas*.<sup>12</sup>

Wäre das Bildprogramm so systematisch konzipiert wie Belloris Beschreibung es suggeriert, müsste ihm dann nicht ein detailliertes inhaltliches Konzept zugrunde gelegen haben? Es ist diese Frage, an der sich die Positionen der Forschung trennen. Ausgehend von der visuellen Realität der Bilder und der an den Zeichnungen nachvollziehbaren Genese des Werkprozesses einerseits und den Aussagen Belloris andererseits optiert das eine Lager dafür, Annibale Carracci die Verantwor-

1 Annibale Carracci, Gewölbefresken der Galleria Farnese, 1598–1604. Rom, Palazzo Farnese (Foto Studio fotografico Quattrone – Firenze)

tung für das inhaltliche Konzept zuzuweisen, spricht dem Zyklus jedoch eine allegorische oder symbolische Dimension ab, die über die den Sujets inhärenten Botschaften hinausgeht.<sup>13</sup> Hans Tietze hatte die Intervention eines Beraters mit dem Argument abgelehnt, dass die Götterlieben aus den *Metamorphosen* des Ovid um 1600 so bekannt waren, dass Maler vom Format der Carracci ohne fremde Hilfe dazu in der Lage waren, eine Auswahl der passenden Szenen zu treffen. Dennoch schloss er nicht aus, dass sie einen Gelehrten wie Giovanni Battista Agucchi für bestimmte Szenen konsultiert haben könnten.<sup>14</sup> Er orientierte sich mit dieser Ansicht an Bellori, der für das Bildprogramm des sogenannten Camerino Farnese sowohl Agostino Carracci wie Agucchi ins Spiel gebracht hatte.<sup>15</sup> Im Hinblick auf die inhaltliche Gestaltung gestand Charles Dempsey Annibale Carracci die volle Autonomie zu und begründete dies damit, dass dem Programm die philosophische Stringenz fehle, die ein vorgegebenes Konzept besitzen müsse. Die große Leistung der Galleria Farnese bestehe vielmehr darin, dass sie zu einer vollkommenen Harmonie zwischen geistreicher Invention und künstlerischer Verwirklichung gelangt sei. Er sah in den Darstellungen des Gewölbes der Galerie eine Parodie auf die antike Götterwelt.<sup>16</sup> Auch Donald Posner sprach sich gegen jede allegorische Absicht aus, bezweifelte allerdings auch, dass Annibale Carracci über die intellektuelle Kompetenz verfügt habe, derer es für die ihm zugeschriebene Erneuerung der Malerei bedurft hätte.<sup>17</sup> Die Gegenposition vertrat John Rupert Martin mit der Ansicht, dass der Ausmalung ein Programmkonzept zugrunde gelegen haben müsse.<sup>18</sup> Angesichts der Bedeutung der Galerie sei es nicht denkbar, dass man auf einen Berater verzichtet habe, nachdem für die frühere Gestaltung des weniger prominenten Camerino ein Gelehrter zu Rate gezogen worden war. Als möglicher Kandidat hierfür galt unter anderen Fulvio Orsini,<sup>19</sup> dem das inhaltliche Konzept für den Camerino zugeschrieben worden war, bevor ein Text von Antonio Querenghi als Quelle erkannt wurde.<sup>20</sup> Neuerdings wurden als weitere mögliche Textvorlagen ein Traktat und ein Poem von Melchiorre Zoppio von 1590 ins Spiel gebracht.<sup>21</sup>

Die unterschiedlichen Deutungen und Einschätzungen offenbaren ein grundsätzliches Dilemma, dem sich die Kunstgeschichte permanent stellen muss. Ist der Künstler von einem ihm vorgegebenen Programmkonzept konditioniert, sodass sich seine Gestaltungsspielräume auf die formalen Aspekte beschränken und er sich nur durch seine individuelle Manier oder Handschrift profilieren kann, oder ist er es selbst, der alle Regeln seines Werkes etabliert, einschließlich der symbolischen oder allegorischen Aussage? Und welche Rolle spielt

dabei die bewusste Verrätselung oder Ambivalenz von Inhalten?<sup>22</sup> Entscheidend für die Frage nach dem allegorischen Gehalt der Galeriefresken ist die Beurteilung der Relation von Gewölbe- und Wandbemalung. Anders als Bellori nahmen Tietze und die meisten späteren Autoren an, beide seien unabhängig voneinander entstanden und konzipiert worden. Als Anhaltspunkt dafür galt die zeitliche Zäsur zwischen der Vollendung des Gewölbes im Jahr 1601 und der von 1603 bis 1604 ausgeführten Wandbemalung. Trotz unterschiedlicher Positionen im Hinblick auf Belloris Glaubwürdigkeit tendiert die Forschung heute wieder stärker dazu, die Gewölbe- und die Wandbemalung inhaltlich und konzeptuell als zusammengehörig anzusehen.<sup>23</sup>

An den vier Ecken des Gewölbes ist hinter einer Balustrade ein Himmelsausblick sichtbar, vor dem Amorettenpaare stehen, die einer den gerahmten Bildfeldern des Gewölbes übergeordneten Realitäts Ebene angehören. Die gemalten Bänder, die als äußere Schale des illusionären Deckenaufbaus wahrgenommen werden, geben hier den Blick in den blauen Himmel frei. Nach Bellori bilden diese visuell eher sekundären Amoretten den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Bildprogramms. An ihnen bzw. an ihren Handlungen sind nach seiner Interpretation die vier Arten der Liebe ablesbar, die sie repräsentieren: Erstens »Amor ingiusto«, zweitens »Amor celeste« und »Amor volgare« im Kampf (**Abb. 2**), drittens »Amor divino« überwindet »Amor impuro« und viertens die Versöhnung zwischen »Amor supremo« und »Amor terreno«. Belloris von der Emblemtradition abweichende Benennungen der Amorettenpaare, ihre Position im dekorativen System, und ihre mangelnde Bezugnahme auf die ihnen benachbarten szenischen Bilder gelten als wichtigste Indizien gegen ein stringentes Bildprogramm.<sup>24</sup>

Dass die Platzierung der Bilder keiner genauen Ordnung folgt, hat bereits Bellori festgestellt und dazu bemerkt, dass sich Annibale der räumlichen Situation und dem »accompagnamento delle invenzioni« angepasst habe.<sup>25</sup> Tatsächlich visualisieren die Positionen und die Kompositionsmuster der mythologischen Bildfelder innerhalb der sich überlagernden Bildebenen des Dekorationssystems übergreifende inhaltliche Bezüge so, dass sie sich unmittelbar erschließen. Die Achsenbezüge und die formalen Symmetrien der einzelnen Bildpaare erleichtern es dem Betrachter nicht nur, die formalen Wertigkeiten der sich überlagernden Ebenen zu ermessen, sondern sie akzentuieren auch die inhaltlichen Verknüpfungen zwischen den Bildpaaren und den Bildgruppen. Unterstützt durch ein kompliziertes System unterschiedlicher Rahmungen, erleichtert auch die gemalte Architektur die Differenzierung der inhaltlichen und formalen Kategorien des Dekors. Strukturell handelt es sich



2 Annibale Carracci, *Amor und Anteros im Kampf*, 1598–1604, Fresko. Rom, Palazzo Farnese, Gewölbe der Galleria (Foto Studio fotografico Quattrone – Firenze)

um eine zweifache fiktive ›Überdachung‹. Ein gemalter Attikafries, in dem Bildfelder und Grisaillemedaillons mit steinfarbenen Telamonen alternieren, öffnet sich in den vier Raumecken fiktiv zum blauen Himmel.<sup>26</sup> Hinter einer gerundeten Balustrade stehen die vier Amorettenpaare, die sich somit deutlich gegen die Scheinwelten der Bildfelder und gegen den rahmenden und kommentierenden Dekor absetzen (Abb. 2). Der zentrale Plafond, in dem sich drei große Bildfelder befinden, spannt sich wie eine Brücke über eine weitere fiktive Öffnung, die sich jedoch unterhalb der Ebene der ›Himmelsdurchblicke‹ befindet. Erkennbar ist dies an den grau hinterlegten ›Öffnungen‹, die neben den beiden kleinen Bildfeldern mit Ganymed und Hyacinthus sichtbar sind. Hier sitzen auf den Rahmen der auf das Gesims gestellten hochrechteckigen ›Bilder‹ zwei Paare bocksbeiniger Satyrn, die diese festhalten (Abb. 3, 5). Zusammen mit den beiden querformatigen und ebenfalls goldgerahmten Bildern auf den Längsseiten, die vor die Attika gestellt scheinen und so die Grisaillemedaillons teilweise verdecken, werden die ›angelehnten‹ Bilder von Bellori ausdrücklich als »quadri riportati« bezeichnet.<sup>27</sup> Der Umstand, dass sie sich nicht nur durch ihr fingiertes ›Hingestelltsein‹, sondern auch aufgrund ihrer gleichartigen Rahmungen von den übrigen



3 Annibale Carracci,  
*Polyphem musiziert für  
 Galatea*, 1598–1604,  
 Fresko. Rom, Palazzo Far-  
 nese, Gewölbe der Galleria  
 (Foto Studio fotografico  
 Quattrone – Firenze)

Bildfeldern der Decke abheben, führt zu der Frage nach der inhaltlichen Relevanz dieser visuell akzentuierten Vierergruppe.

Eine wesentliche Rolle bei der Skepsis gegenüber Belloris Deutungen spielt das einzige Fresko der Galerie, das sich bis heute einer »eindeutigen Titulierung widersetzt«<sup>28</sup> hat, das sich aber an so exponierter Stelle befindet, dass von seiner Benennung letztlich das ganze Programm der Decke betroffen ist.<sup>29</sup> Es handelt sich um eines der beiden großen Bilder, die den mittleren Deckenspiegel mit dem *Triumph von Bacchus und Ariadne* auf den Längsseiten gegenständig rahmen (Abb. 1, 4). Die Widersprüche bei der Benennung dieses Bildes beginnen bereits mit Bellori. In seiner ersten Beschreibung von 1657 äußert er sich zum Sujet des Bildes wie folgt: »Galatea oppure Venere portata sopra il mare da Cimotoe Dio Marino, viene accompagnata dalle Grazie sopra i Delfini e dagli amorini volanti con la face e con gli strali: fu ingegno del pittore per significare lo strepito della buccina ispirata da Tritone, figurarvi appresso un Amorino, che si chiude gli orecchi.«<sup>30</sup> Die Beschreibung von 1672, die sich in der *Vita Annibale Carracci* findet, bemüht sich insgesamt um größere Genauigkeit.<sup>31</sup> Im Rückgriff auf die früheste Bezeichnung des Bildthemas in der Gedenkrede auf den 1602 in Parma verstorbenen Agostino Carracci von Lucio Faberio<sup>32</sup> wird die Hauptfigur ebenso wie in Giovanni Bagliones *Vite* von 1642<sup>33</sup> als Galatea bezeichnet. Auch an der Benennung der anderen Figuren hat Bellori 1672 mehrere Korrekturen vorgenommen. Die Grazien sind jetzt die Schwestern der Galatea und das Galatea umfassende Misch-



4 Agostino und Annibale Carracci, *Galatea und Acis*, 1598–1604, Fresko. Rom, Palazzo Farnese, Gewölbe der Galleria (Foto Studio fotografico Quattrone – Firenze)

wesen mit dem Oberkörper eines Mannes ist hier als Triton bezeichnet. Da es sich bei Belloris *Cimotoe* (Kymothoe) um eine der Nereiden handelt,<sup>34</sup> war die 1657 gewählte Benennung dieser Figur nicht haltbar. Auch einzelne Motive und Gesten der Komposition werden 1672 genauer erklärt: »Begleitet von den Nereiden und Amoretten gleitet Galatea auf dem himmelblauen Busen des ruhigen Meeres dahin. Sie sitzt nicht in einer Muschel oder auf einem güldenen Boot, sondern biegt sich nackend über den Rücken eines Tritons, der sie umarmt und stützt. Und während sie ihren Fuß auf das fließende Feld ausstreckt, ruht ihr linker Arm auf der Schulter des Meergottes und öffnet sich ihre Handfläche zu den süßen und heiteren Westwinden. Sie hebt ihren Arm und ihre Hand über das Haupt empor und schwenkt anmutig mit zwei Fingern den zarten Mantel, der sich im Winde bläht. Es folgen ihr auf Delphinen sitzend drei ihrer Schwestern und eine von ihnen zeigt auf die weiße Reinheit der Galatea, deren Namen sich von der Milch herleitet.«<sup>35</sup> Zur Bedeutung der »abbracciamenti« Jupiters, Junos, Auroras und Galateas schreibt Bellori, dass sie die Macht der Liebe im Universum veranschaulichen.<sup>36</sup>

Fast alle neueren Autoren haben gleichwohl die Benennung der von dem Flossenmann umarmten Frau als Galatea mit dem Argument abgelehnt, dass sich die Hauptgruppe des Bildes mit keiner der Szenen des Galatea-Mythos verbinden lasse, von denen Theokrit, Claudian, Ovid und Virgil berichten.<sup>37</sup> Deren bekannteste und ausführlichste findet sich in den *Metamorphosen* des Ovid, wo es die Nereide selbst ist, die ihre Geschichte erzählt.<sup>38</sup> Martin hatte 1965 vorgeschlagen, die Darstellung als *Hochzeitszug von Skylla und Glaucus* zu deuten,<sup>39</sup> während Dempsey 1968 für *Thetis auf dem Weg zur Vermählung mit Peleus* optierte,<sup>40</sup> bevor er sich unter Berufung auf Belloris ersten Text von 1657 für *Venus pudica* entschied.<sup>41</sup> Ebenfalls auf der Basis der Beschreibung von 1657 schlug Miles Chappell 1976 *Venus marina, Triton and Cimotoe* vor.<sup>42</sup> Tietze hatte die Darstellung als festlichen bacchischen Zug

auf dem Meer (*Seethiasos*) bezeichnet, womit er zumindest der visuellen Erscheinung gerecht wurde.<sup>43</sup>

Die Zweifel hinsichtlich des Bildthemas erklären sich daraus, dass die im Bild versammelten Motive in ihrer Kombination nicht wörtlich den bekannten literarischen Quellen entsprechen. Allerdings steht nicht nur Belloris Benennung vor dem Problem, dass sie weder die Handlung noch alle Bildmotive erklären kann, vielmehr gilt dies auch für alle neueren Vorschläge.<sup>44</sup> Einigkeit besteht immerhin darin, dass die drei mit Fackel, Bogen und Köcher ausgestatteten fliegenden Amoretten auf eine Hochzeit anspielen.<sup>45</sup> Welche Hochzeit gemeint ist und wer ihre Protagonisten sind, bleibt ebenso umstritten wie das Verhältnis des Flossenmannes zu der Frau, die er in seinen Armen hält. Ist er einer der bekannten Meeresgötter wie Glaucus oder Portunus, der Transportdienste erfüllt, indem er die Braut über das Meer zu einem sie erwartenden Bräutigam bringt, oder ist er selbst ihr Bräutigam oder eher ein Triton, der sie entführt? Überhaupt war die lustvolle Umarmung des ungleichen Paares das größte Hindernis bei allen bisherigen Versuchen zur Bestimmung des Sujets.<sup>46</sup> Richtet der auf einer Wolke lehrende Amor seinen Pfeil auf dieses eigenartige Paar oder auf eine andere der im Bild dargestellten Frauen? Wer sind die beiden auf Delphinen reitenden Frauen, die den Zug begleiten, und wer ist weiterhin die versonnen blickende Halbfigur hinter der nackten Braut, die als Kymothoe gedeutet wurde?<sup>47</sup> Auf welche Figur richtet sich schließlich der Zeigefinger der Frau, die aus dem Bild herausblickt?<sup>48</sup> Eindeutige Antworten auf all diese Fragen gibt es nicht, d.h. es sind mehrere Lesarten möglich. Angesichts solcher Unentschiedenheit ist zu fragen, ob hinter diesem Problem mehr steckt als das Versagen der Forschung.

Der blinde Fleck, der in der neueren Literatur zur Suche nach Alternativen für Galatea geführt hatte, erklärt sich unter anderem aus einem methodischen Manko, das sich aus der Erwartung textgenauer Übersetzungen literarischer Vorbilder in die Malerei ergab, wie sie über Jahrzehnte zu den Leitlinien der ikonographischen Forschung gehörte.<sup>49</sup> Eine buchstäbliche oder antiquarisch korrekte Umsetzung literarischer Quellen in das Bildmedium hätte jedoch kaum den Anspruch begründen können, den Annibale und Agostino Carracci mit ihrer Malerei vertraten.<sup>50</sup> Monsignor Agucchi lobt beide Maler gerade wegen der außergewöhnlichen Erfindung eines jeden Teils (*»rara inventione di ciascuna parte«*) und er stellte diese malerische Inventionskraft auf eine Stufe mit der eines Dichters.<sup>51</sup> »Inventione« war für ihn das wesentliche Merkmal des gebildeten Intellekts, der sich auch – aber nicht nur – in den schönen Künsten manifestiert.

5 Annibale Carracci,  
*Polyphem tötet Acis*,  
 1598–1604, Fresko. Rom,  
 Palazzo Farnese, Gewölbe  
 der Galleria (Foto Studio  
 fotografico Quattrone –  
 Firenze)



Welche künstlerische Freiheit bei der poetischen Ausschmückung und Veränderung der aus der Antike überlieferten Fabeln etwa die Dichter im Umfeld der Farnese zu dieser Zeit hatten, belegt das fünfaktige Drama *Galatea*, das Pomponio Torelli 1605 in Parma mit einer Widmung an Odoardo Farnese veröffentlichte.<sup>52</sup> Die Zahl der Akteure erhöht sich hier auf acht Personen, bereichert von zwei Chören von Nymphen und Nereiden, die das unübersichtliche Geschehen und seine zahlreichen Nebenhandlungen kommentieren. Bei einer Aufführung dieses Stücks dürfte sich niemand daran gestört haben, dass die Handlung teilweise erheblich von den antiken Vorlagen abwich. Erst so wurde das Geschehen spannend, lebendig und unvorhersehbar und offenbarte die Bravour des Dichters. Analog dazu verfügt der *pictor poeta* über das Arsenal der visuellen Erscheinungen mit ihren vielfältigen Möglichkeiten zur Anspielung und zur differenzierten Ausdeutung seiner Themen. Die von Philostrat d. Ä. formulierten Grundsätze des *ut pictura poesis*<sup>53</sup> bilden das theoretische Gerüst, an dem die Ausmalung der Galleria Farnese zu messen ist. Programmatisch dafür ist der von Agucchi und Bellori überlieferte Ausspruch von Annibale Carracci: »[...] li pittori parlano con l'opere.«<sup>54</sup>

In dem einen der beiden Bilder auf den Schmalwänden ist die Szene zu sehen, die als das bekannteste Motiv dieser Episode gelten kann: Galatea sitzt in einer Muschel, die von einem Delphin gezogen wird und lauscht ungerührt den Weisen des in heftigem Liebesverlangen nach ihr entbrannten Polyphem, der sie mit seinem von der Panflöte begleiteten Gesang für sich gewinnen will (Abb. 3). Im Pendant



wirft der vor Eifersucht rasende Polyphem mit einem Felsbrocken nach Galatea und ihrem Geliebten Acis, der tödlich getroffen wird,<sup>55</sup> während Galatea über das Meer entkommt (Abb. 5). Ist es anzunehmen, dass für eine schon so dominierend in zwei Bildfeldern dargestellte Geschichte noch eine dritte Darstellung aufgewendet wird, während die sonstigen Fabeln doch nur durch eine Szene repräsentiert sind? Der Zweifel daran war ein wesentlicher Grund für die Zurückweisung der ursprünglichen Benennung durch die neuere Forschung. Vielleicht ist aber gerade der Umstand, dass Galateas Geschichte in zwei weiteren Szenen des Gewölbes dargestellt wurde, das Indiz dafür, dass diese Fabel ein größeres Gewicht für die Gesamtheit der Ausmalung besitzt als bislang angenommen. Dies ergibt sich allein aus der Anordnung der Bildfelder im Gewölbe.

Durch ihre breiten und reich dekorierten Bilderrahmen, die Vergoldung imitieren, unterscheiden sich die beiden das Mittelbild rahmenden Szenen deutlich vom Rahmenwerk des übrigen Deckendekors, den sie teilweise überschneiden. Das dem umstrittenen Bild symmetrisch zugeordnete Pendant stellt den *Raub des Cephalos durch Aurora* dar (Abb. 6). Beide Bilder geben vor, auf dem Abschlussgesims der Wände und vor dem Fries zu stehen. Diese Konstellation wiederholt sich in den beiden hochformatigen Bildfeldern auf den Schmalseiten des Gewölbes, in denen die Geschichte von *Polyphem und Galatea* in zwei als Sequenz zu verstehenden Szenen dargestellt ist. Auch sie sind von reich ornamentierten Rahmen eingefasst, die an ihren oberen Ecken von zwei Satyrn festgehalten werden. Durch ihre üppig dekorierten Goldrahmen stehen die vier *quadranti riportati* optisch vor der Ebene der übrigen Bildfelder und ihrem figürlichen Rahmenwerk. Im Fadenkreuz der Achsen, die von ihren Rahmen ausgehen, befindet sich das zentrale Bildfeld mit dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne*, das zwar der hinter den

6 Agostino und Annibale Carracci, *Raub des Cephalus durch Aurora*, 1598–1600, Fresko. Rom, Palazzo Farnese, Gewölbe der Galleria Foto Studio fotografico Quattrone – Firenze)



7 Anonymer Künstler, *Galatea*, Holzschnitt, aus Vincenzo Cartari, *Imagini* 1647 (Anm. 56), S. 131 (Foto Studio fotografico Quattrone – Firenze)

›angelehnten‹ Bildern befindlichen Ebene angehört, sich jedoch aufgrund der kompositionellen Gemeinsamkeiten und der Figurenanzahl formal mit ihnen verbindet (Abb. 1). Obwohl die Entwürfe belegen, dass die Genese des Dekorationssystems und das inhaltliche Konzept zeitlich miteinander verzahnt sind,<sup>56</sup> spielten diese Differenzierungen der Bild- bzw. Realitätsebenen bei der Frage nach dem Gehalt der Galeriefresken bisher keine wesentliche Rolle.

Zu den Texten antiker und moderner Autoren, die im späten 16. Jahrhundert für die malerische Gestaltung mythologischer Themen zur Verfügung standen, zählten neben Klassikern wie Boccaccios *Genealogia Deorum gentilium*<sup>57</sup> vor allem enzyklopädisch angelegte Handbücher mit Informationen über die Götter und ihre Mythen, die oft auch Angaben zu den literarischen Quellen machen und allegorischen Deutungen erklären. Am weitesten verbreitet waren

die Kompendien von Natale de' Conti<sup>58</sup> und Vincenzo Cartari.<sup>59</sup> Dass Cartaris während des 16. und 17. Jahrhunderts häufig aufgelegtes Werk für die Galleria Farnese eine Rolle gespielt haben muss, stellte schon Erwin Panofsky fest, der hier die motivische Quelle für die Amorettenpaare in den ausgesparten Ecken des Galeriegewölbes fand (Abb. 2).<sup>60</sup> Das gilt auch für die von Cartari als »Nereide principale« bezeichnete Galatea, die er, Philostrats *Eikones* folgend, so beschreibt: »[...] mette Galatea andarsene per lo quieto mare sopra un carro tirato da Delfini li quali sono governati e retti da alcune figliuole di Tritone, che stanno intorno alla bella Ninfa, preste sempre a servirla e ella, alzando le belle braccia, stende alla dolce cura di Zefiro un porporeo panno, per fare coperta al carro, e à se ombra, e ha le chiome sue non sparse al vento, ma che bagnate stanno stese pare per i bianchi humeri.«<sup>61</sup>

In unmittelbarem Anschluss an Philostrats Beschreibung des Bildes erzählt Cartari sodann eine Geschichte, die er aus einer 1524 erschienenen Publikation des Humanisten Alessandro d'Alessandro übernommen haben will.<sup>62</sup> Ein Meermann oder Triton, der an der Küste Albaniens eine Frau beim Baden erspäht hatte, lauerte ihr auf, packte sie von hinten, und führte sie gewaltsam mit sich auf den Wellen fort.<sup>63</sup> Es folgt unter Berufung auf Pausanias eine Charakterisierung der äußeren Erscheinung der Tritonen: struppige Haare, geschuppte Körper, sehr breiter Mund, grünliche Augen und delphinartige Unterleiber.<sup>64</sup> Einige dieser Merkmale zeichnen auch den faunsgesichtigen Triton in

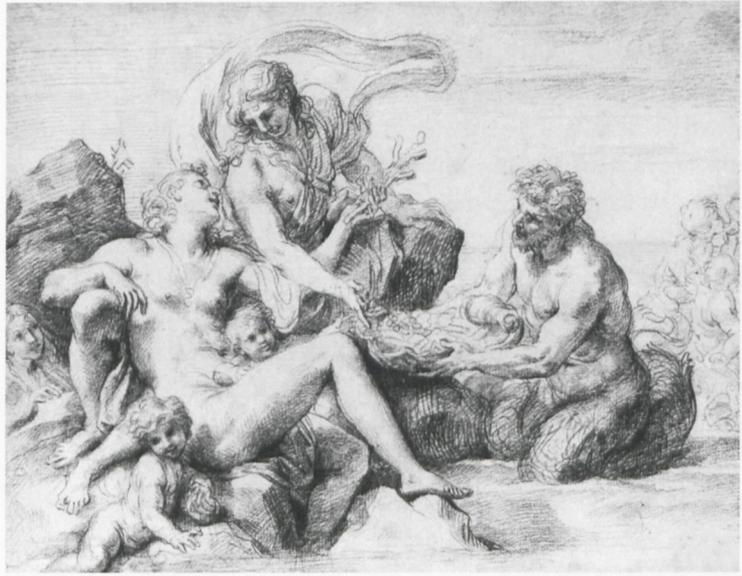


8 Filippo Lauri, *Landschaft mit Acis und Galatea*, Öl auf Leinwand, 48 × 65 cm. Amelia, Sammlung Marcello Aldega (Foto Autor)

der Galleria Farnese aus, der Galatea davonträgt. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden voneinander unabhängigen Episoden, die Cartari übergangs- und absatzlos aneinander fügt, und dem Gemälde der Galleria Farnese sind zu evident, um zufällig zu sein. Die Illustration, die Cartaris Text über Galatea in der Ausgabe von 1647 beigegeben ist (Abb. 7), enthält außerdem neben der in einer Muschel stehenden Galatea zwei kleine Tondi, von denen der linke einen Fischmann zeigt, auf dessen Rücken eine bekleidete Frau sitzt. Mit beiden Armen hält diese ein geblähtes Tuchsegel, Philostrat zufolge eines der Galatea charakterisierenden Attribute.<sup>65</sup> Dies lässt vermuten, dass die Tritonen-Episode auch von dem Illustrator dieser Ausgabe auf Galatea bezogen wurde, wofür Cartaris ohne Absatz fortlaufender Erzählstil verantwortlich ist. Die Ausgabe von 1580, die Carracci benutzt haben dürfte, verzichtet allerdings auf Illustrationen zu dieser Episode.<sup>66</sup>

Welche Gründe könnte Carracci gehabt haben, in seiner Komposition die beiden Episoden – die Entführung der Frau durch den Triton und Galatea – miteinander zu verbinden? Die Geschichte der Galatea endet in den *Metamorphosen* des Ovid mit einem Passus, der bei der Suche nach dem Bildthema bisher nicht berücksichtigt wurde, obwohl er – wenn auch an anderer Stelle – ebenfalls in Cartaris mythologisches Kompendium einging.<sup>67</sup> Er bezieht sich auf die Geschehnisse nach dem gewaltsamen Tod des Acis. Sein rotes Blut verwandelte sich in einen Fluss, der aus dem Felsbrocken entsprang, mit dem ihn Polyphem erschlagen hatte. Ovid fährt fort: »Plötzlich – ein Wunder – ragt heraus

9 Pietro de Pietri nach Carlo Maratti, *Acis und Galatea*, Zeichnung. Holkham Hall, Sammlung Viscount of Chatsworth, aus Rudolph 1995 (Anm. 71), S. 131



bis zur Mitte des Leibes / Rings sein frisches Gehörn mit Schilf umwunden, ein Jüngling / Acis war es, nur größer und blau erschimmernd vom ganzen Antlitz. / Aber auch so war er doch ein zum Flusse gewordener Acis«<sup>68</sup>. Der wiedererstandene Acis – er war der Sohn eines Faunes und einer Nymphe – hat zwar seine frühere Körperlichkeit nur noch bis zur Leibesmitte bewahrt, aber er kann sich in seiner ›verflüssigten‹ Gestalt mit Galatea vereinen, die nach Boccaccio das weißschäumende salzige Meerwasser bedeutet.<sup>69</sup> In der Vermählung des süßen Flusswassers mit dem Meerwasser findet die dramatische Geschichte des Liebespaares demnach ihr gutes Ende. Dies dürfte die Hochzeit sein, auf die die Amoretten im oberen Teil des Bildes anspielen. In ähnlicher Weise wurde der Galatea-Mythos bereits im *Ovid moralisé* gedeutet, wo sich die etymologische Deutung des Namens Gala-thea als *candida deità*, reine Gottheit findet.<sup>70</sup> Dies erklärt, warum Bellori die Geste der Nereide, die mit ihrem Finger auf Galatea zeigt, als Hinweis auf ihren *candore* deutet.

Unter den zahlreichen Darstellungen der Galatea in der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts überwiegen die Szenen der *Meeresfahrt der Galatea* und die des gewaltsamen Angriffs des Zyklopen auf das Liebespaar.<sup>71</sup> Für die nach der Metamorphose des Acis stattfindende Hochzeit des Paares, die von Cartari an anderer Stelle erwähnt wird,<sup>72</sup> gibt es dagegen nur wenige Bildbeispiele. Eines davon ist eine Landschaft von Filippo Lauri von 1676, in der Acis und Galatea als Staffagefiguren im Hintergrund dargestellt sind (**Abb. 8**). Die Halbfigur des verwandelten Acis steht in einem Fluss, während die von Nereiden be-

gleitete Galatea ihm auf dem Meer entgegenkommt. Explizit auf die Vereinigung des Paares bezieht sich auch eine Komposition Carlo Marattis, die in einer Nachzeichnung überliefert ist. (Abb. 9) Das Glück des wiedervereinten Paares wird hier durch den Austausch von Geschenken veranschaulicht. Galatea ruht auf einem von Wasser umspülten Felsen und reicht dem hinter ihr lagernden Acis eine Koralle. Acis, von dem entsprechend seiner verwandelten Gestalt nur der Oberkörper zu sehen ist, lässt ihr durch einen Triton eine Muschel mit Meeresfrüchten kredenzen.<sup>73</sup> Obwohl die Komposition formal nichts mit der *Galatea* der Galleria Farnese zu tun hat, verweist die Wahl der Szene auf dieses Vorbild, indem die Geschichte gleichsam weitergesponnen wird. Es liegt nahe, dass der eng mit Bellori befreundete Maler dessen Deutung der Szene als *Galateas Hochzeit mit Acis* kannte und übernahm.

Um dem Dichter gleichrangig zu sein, musste auch der Maler Motive und Varianten erfinden, die sein poetisches Potential veranschaulichten. Mit der Erfindung des von Galatea Besitz ergreifenden Flossenmannes wird ein attraktives Motiv eingeführt, das den Betrachter zum Nachsinnen über die Deutung des Geschehens anregt. Das Verständnis der Szene ergibt sich aus dem Kontext der gesamten Geschichte der Galatea, setzt also deren Kenntnis und die Betrachtung der beiden vorhergehenden Szenen auf den Schmalseiten des Gewölbes voraus. Erst dann versteht man, warum sich Galatea mit jubelnder Hingabe dem verwandelten Acis anvertraut, dem der Maler, angeregt von Cartaris Erzählung, die Gestalt eines Triton gegeben hat.

Eine Szene, in der die Liebe zwischen Galatea und Acis den Sieg über Polyphem davonträgt, wird von der erzählerischen Notwendigkeit gefordert, wenn man an der allegorisch-moralischen Sinnggebung des Bildprogramms festhält. Denn anderenfalls wäre Polyphem, obwohl Mörder aus Eifersucht und Verkörperung des *Amor ferinus*,<sup>74</sup> der Held und Sieger der Geschichte, während die schuldlosen Liebenden Galatea und Acis zu Verlierern und Opfern würden. Der festlich gestimmte Zug über das Meer und das in einer stürmischen Umarmung vereinte Paar erklären sich mühelos daraus, dass Galatea dem *Amor ferinus* des Polyphem entronnen ist und die Wiederauferstehung ihres Geliebten in neuer Gestalt erlebt hat.<sup>75</sup>

Fragwürdig und unklar blieb bei allen neueren Benennungen des Bildthemas vor allem der Zusammenhang mit dem übrigen Programm. Mit der Rehabilitation von Bellori und der Identifikation des dargestellten Themas als *Hochzeit von Galatea und Acis* löst sich das Problem der inhaltlichen Relation zum *Raub des Cephalos durch Aurora* (siehe Abb. 6). Folgendes geschieht hier: Die in Liebe entbrannte Aurora ent-

führt den sterblichen Jüngling Cephalos, der sich jedoch ihren Umarmungen zu entziehen versucht, da er seine Gemahlin Procris liebt. Aurora lässt ihn zwar ziehen, sendet aber anschließend Unheil über das Paar. Die *favola* veranschaulicht demnach den unglücklichen Ausgang der Begegnung zwischen einem sterblichen Wesen und einer Göttin.<sup>76</sup> Das erotische Begehren der Göttin zerstört die Liebe des Menschenpaares und treibt dieses in den physischen Untergang. Der Pendantcharakter zur *Hochzeit von Galatea und Acis* wird deutlich, wenn man letztere als Triumph der Liebenden über das triebhafte Begehren des Kyklopen versteht, das in den beiden vorausgehenden Episoden der Geschichte so drastisch vor Augen geführt wird. In platonischer Lesart bedeutet dies die Rückgewinnung der von Polyphem zerstörten *concordia veneris*. Demnach verdeutlichen die beiden Bilder den Gegensatz zwischen der über die Triebhaftigkeit und den Mord aus Eifersucht siegenden Liebe eines Paares, die dank der Metamorphose zur glücklichen Vereinigung führt, und einer einseitig begehrenden Liebe, die Göttern und Menschen Unglück bereitet.<sup>77</sup> Diese Botschaft wird formal durch die Unterschiedlichkeit der beiden Umarmungen nachvollziehbar: Während sich Cephalus heftig gegen die Umarmung der Göttin wehrt, sieht man im Pendant eine jubelnde Galatea, die sich genüsslich der Umarmung des Flossenmannes hingibt.

Die Wahl des im überblickbaren Bestand der Galatea-Darstellungen singulären Motivs der Umarmung<sup>78</sup> dürfte sich aus der Absicht erklären, den Kontrast dieser Liebesbeziehungen sinnfällig zu verdeutlichen. Annibale Carracci entlieh es dem Vorbild, das als die entscheidende Anregung für die Wahl des Themas in der Galerie anzusehen ist, nämlich Raffaels Fresko mit dem *Triumph der Galatea* in der Loggia der römischen Villa des Agostino Chigi (**Abb. 10**), und dessen Benennung ähnlich kontrovers ist wie die von Carraccis Fresko.<sup>79</sup> So hat Vasari in der *Vita* von Baldassare Peruzzi das Bild als *Raub der Galatea durch die Meeresgötter* bezeichnet.<sup>80</sup> Im Vordergrund von Raffaels Fresko ist ein Triton zu sehen, der eine Nereide umarmt. Diesem namenlosen Paar verdankt Carraccis Komposition die entscheidende motivische Anregung, was sich allerdings weniger an den Posen, sondern an der Handlung und an den Gesichtern und ihrem Ausdruck ablesen lässt. Möglicherweise war das geblähte Tuchsegel der Nereide – nach Philostrat und Cartari das bestimmende Attribut der Galatea – der Ausgangspunkt dieser Paraphrase, die damit auch den Stellenwert einer ikonographischen Richtigstellung hätte: bei Carracci ist es korrekterweise Galatea und nicht eine namenlose Nereide, über der sich das Tuchsegel bläht. Nahezu wörtlich übernimmt Carracci von Raffael die



**10** Raffael, *Triumph der Galatea*, 1514, Fresko. Rom, Villa Farnesina, Loggia (Foto Ghigo Roli)

drei schwebenden Amoretten.<sup>81</sup> In beiden Werken tragen sie keine Augenbinden und verweisen damit auf den *amor celestis*.<sup>82</sup> Auch der auf dem Rücken eines Delphins liegende Putto und der den Zug anführende und in ein Muschelhorn blasende Triton sind direkt von Raffael übernommen.<sup>83</sup> Charakteristisch für Carraccis Art der Entlehnung ist die Vervollständigung der bei Raffael vom Rand überschrittenen Figur des Triton, dessen Haltung und prall aufgeblasene Backen zwar deutlich machen, dass er Töne hervorbringt, während das Instrument, mit dem dies geschieht, nur angedeutet wird. Carraccis Triton hingegen bläst mit vollen Backen in eine Tuba, deren Lautstärke dadurch demonstriert wird, dass sich der dem Triton voranfliegende Amoretto die Ohren zuhalten muss. Dieser Einfall war ganz nach Belleris Geschmack.<sup>84</sup>

Ein Grund für Carraccis Paraphrase auf Raffaels *Galatea* dürfte der Passus über die Galatea in Raffaels Brief an Baldassare Castiglione gewesen sein, der durch Ludovico Dolces Publikation zu einem kunsttheoretischen Schlüsseltext geworden war.<sup>85</sup> Darstellungen dieses The-



11 Sebastiano del Piombo, *Polyphem*, ca. 1514, Fresko. Rom, Farnesina, Loggia (Foto Ghigo Roli)

mas implizierten seitdem unweigerlich ein Bekenntnis zum Prinzip von Raffaels *certa Idea*, die sich auf die *Idea della bellezza* bezog.<sup>86</sup> Eine Invention im Sinn der *certa Idea* wäre Carracci nicht gelungen, wenn er Raffaels *Galatea* so zitiert hätte, dass die Abhängigkeit motivisch offensichtlich gewesen wäre. Seine Verehrung für den Urbinaten kristallisierte sich nicht in der Imitation, sondern im Wettstreit mit ihm und in seinem, durch Agucchi und Bellori dokumentierten Wunsch, Raffaels Nachfolger zu werden, dessen Malerei für ihn »eine stilbildende künstlerische Erfahrung« war.<sup>87</sup>

Carraccis Umdeutung des Vorbildes und seine Umarbeitung der Motive gibt sich so als bewusst kalkulierter Paragone zu erkennen, der deutlich über die formalen und ikonographischen Verweise hinausgeht. Auf einen an freskierte Bildersäle gewöhnten Betrachter des Jahres 1600, und insbesondere für einen in diesem Metier erprobten Maler wie Annibale Carracci, dürften Raffaels *Galatea* und Sebastiano del Piombos *Polyphem* in der Farnesina (Abb. 11) als Fragmente eines unvoll-



12 Agostino und Annibale Carracci, *Acis und Galatea*, Karton, ca. 1599, Kohle und weiße Kreide auf grau laviertem Papier, 203,2 × 410,2 cm. London, National Gallery, Inv. NG 147 (Foto The National Gallery, London. Presented by Lord Francis Egerton, 1837)

det gebliebenen Ensembles gewirkt haben, die dazu herausforderten, sich Gedanken über eine ideale Ergänzung zu machen. Die Frage, wie das ursprünglich beabsichtigte Programm der Loggia der Farnesina ausgesehen haben könnte, beschäftigt die Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert.<sup>88</sup> Als eine der literarischen Quellen für Raffaels Gemälde wurden die *Stanze della Giostra* von Polizian identifiziert, in denen der Palast der Venus auf Zypern beschrieben wird.<sup>89</sup> In den Reliefs der Türen dieses Palastes kommen Polizian zufolge nicht nur Polyphem und Galatea vor, sondern auch Pluto und Proserpina, Herkules und Omphale, Theseus und Ariadne, sowie Jupiter und Ganymed. Die ikonographischen Parallelen zur Galleria Farnese legen den Gedanken an eine hier beabsichtigte Idealrekonstruktion der *Loggia der Psyche* nahe, die möglicherweise sogar vom Auftraggeber gewünscht war. Die 1579 von Kardinal Alessandro Farnese erworbene Villa des Agostino Chigi sollte zeitweise durch eine Brücke mit dem Palast verbunden werden.<sup>90</sup> Auch wenn nicht bekannt ist, ob diese Planung noch während der Ausmalung der Galerie virulent war,<sup>91</sup> könnte sie gleichwohl für Annibale Carracci die willkommene Gelegenheit gewesen sein, sich dem direkten Vergleich mit Raffael zu stellen, aus dem er in einer Hinsicht als Sieger hervorgehen musste. Stehen nämlich die beiden Bilder in der Chigi-Loggia isoliert nebeneinander, so ergeben die der *favola* von Polyphem, Acis und Galatea gewidmeten Szenen in der Galleria Farnese ein in sich stimmiges gemaltes Poem.

Im Zusammenhang mit dem Camerino Farnese macht Bellori einige Anmerkungen über das Verfahren, dessen sich Annibale Carracci bei der Umsetzung literarischer Vorlagen bedient habe. Er erklärt, dass sich der Maler häufig zu Anachronismen entschließen müsse oder die Handlungen auf einen Augenblick oder auf einen Punkt beschränke,

13 Agostino und Annibale Carracci, *Aurora und Cephalus*, Karton, ca. 1597, Kohle und weiße Kreide auf grau laviertem Papier, 202,5 × 398,8 cm. London, National Gallery Inv. NG 148 (Foto The National Gallery, London. Presented by Lord Francis Egerton, 1837)



um das zu erfassen, was der Dichter mit Worten erzählen kann. Daher seien seine Erfindungen von grundsätzlich anderer Art als die des Dichters. Annibale Carracci habe aus den dichterischen Vorlagen geschöpft, ihnen jedoch eine andere Bedeutung gegeben.<sup>92</sup> Es sei dieser kreative Akt, der die Malerei zur *muta poesia* werden ließe. Dass dieser Aspekt nicht erst für Bellori, sondern bereits für die Zeit- und Weggenossen der Carracci fundamental war, belegen Francesco Albanis Äußerungen über das Verhältnis von *invenzione* und *concetto*. Sie betonen die eminente Bedeutung der Emanzipation des Malers von der theoretischen Gängelung durch gelehrte Konzeptoren, die im Zeitalter der Gegenreformation erheblichen Einfluss auf die Bildprogramme genommen hatten. Nach Albani kann allein der Maler die von den Theoretikern konzipierte und geforderte *idea della bellezza* zu einer sichtbaren Realität machen, und sie ist es, die ihn zum *pictor poeta* erhebt.<sup>93</sup> Dass Bellori in Annibale Carracci einen malenden Dichter sah, zeigt sich auch an dem von ihm überlieferten Disput, zu dem es während der Ausmalung der Galerie zwischen Annibale und seinem Bruder Agostino gekommen sein soll. Während sich Agostino wortreich im Lob über den *Lao-koon* und die Weisheit der antiken Bildhauer erging, habe sich sein schweigsamer Bruder zur Wand gedreht und die antike Skulptur mit wenigen Strichen so genau auf die Wand skizziert, dass alle Anwesenden voller Bewunderung waren.<sup>94</sup> Als Annibale daraufhin erklärte: »Li poeti dipingono con le parole, li pittori con l'opere«, sei es an Agostino gewesen, zu verstummen.<sup>95</sup> Für die Generation der Carracci beschränkte sich der schöpferische Akt nicht mehr darauf, den Stoff aus dem Medium der Sprache in das Medium der Bilder zu übersetzen, wie dies die letzten Vertreter der *maniera* praktiziert hatten, sondern er erforderte für die Gestaltung der *favola* eine poetische Kompetenz, die sich unter

anderem an der Fähigkeit zur Verrätselung zeigt, um die Attraktivität des Bildes zu steigern.<sup>96</sup> In der *Vita Annibale Carraccis* von 1672 nennt Bellori die Galerieausmalung ein »nobilissimo poema«. Dank seines überragenden »ingegno« habe Annibale Carracci sein »componimento« mit herrlichen Erfindungen bereichert und jeder der vielen Figuren sinnliches Leben und Leidenschaften verliehen, so dass sie alle menschlichen Gefühlsbewegungen und Affekte ausdrückten.<sup>97</sup> Die Unschärfe der malerischen Gestaltung bei Gesten und Zuordnungen der Figuren und das Fehlen eindeutiger Attribute ist Teil dieser Strategie, die er vielleicht von Raffaels *Galatea* übernommen hat, deren Ikonographie ebenfalls bis heute Rätsel aufgibt.<sup>98</sup>

Trotz größter Wertschätzung für Agostinos Bildung und Ingenium<sup>99</sup> hegte Bellori keinen Zweifel daran, dass das *poema* der Galleria Farnese von Annibale und nicht von Agostino Carracci stammte. Agostinos Mitarbeit in der Galerie habe sich darauf beschränkt, die beiden *favole* zu kolorieren, die das Mittelbild des Gewölbes rahmen, d. h. *den Raub des Cephalus durch Aurora* und das Gemälde, das den Gegenstand dieser Untersuchung bildet. Während Bellori deren *invenzione* Annibale zuschreibt,<sup>100</sup> hatte sie Faberio für Agostino in Anspruch genommen.<sup>101</sup> Der Frage, ob Annibale oder Agostino für die beiden, im Kontext der Galerie zentralen Kompositionen verantwortlich ist, kommt eine über die Bilder hinausgehende Tragweite zu. Daher seien hier kurz die Fakten referiert. Auch Giulio Mancini gab Agostino einen größeren Anteil, indem er feststellte, dass das Wenige, was er in der Galerie gemalt habe, einen »profondissimo sapere« offenbare.<sup>102</sup> Die Forschung tendierte infolgedessen dazu, in Agostino den eigenständigen Urheber der beiden Bilder zu sehen und sah in ihm auch den Zeichner der Kartons (**Abb. 12, 13**).<sup>103</sup> Deren Restaurierung hat jedoch Zweifel an dieser Zuweisung aufkommen lassen. Neben *pentimenti* und Abweichungen von den Fresken ließen sich zwischen den beiden Kartons erhebliche Unterschiede im zeichnerischen Duktus und in der Technik der Übertragung feststellen.<sup>104</sup> Auch wenn letztlich offen bleiben muss, wer wann welche Eingriffe vorgenommen hat, belegen die Kartons die Beteiligung zweier oder mehrerer Hände, und zwar auch noch in der Phase der Ausführung. Diese Erkenntnis, die durch Agucchis Kommentar zur engen Zusammenarbeit der Carracci-Brüder gestützt wird, spricht dafür, dass auch Annibale an der Ausführung der beiden Gemälde beteiligt war.<sup>105</sup> Vermutlich war er es, der nach der Rückkehr seines Bruders nach Parma ihre Vollendung übernahm. Anders erklärt es sich nicht, dass sich hier die letzte der vier Datumsangaben befindet, die nach heutiger Einschätzung die Fertigstellung der Gewölbebemalung

vermerkt: 16. Mai 1600.<sup>106</sup> Die zeitliche Nähe dieses Datums zur Vermählung zwischen Ranuccio Farnese und Margherita Aldobrandini, die von Papst Clemens VIII. *in persona* am 7. Mai 1600 vollzogen wurde, bestätigt, dass dieses Ereignis der Anlass für die Ausmalung war.<sup>107</sup>

Der Anspruch der neuen Malerei auf den Primat unter den bildenden Künsten, den Annibale Carracci in der Galleria Farnese so überzeugend formuliert hat, resultierte nicht zuletzt aus dem Bewusstsein der Komplexität der künstlerischen Mittel, deren souveräne Beherrschung die Malerei weit über ihre materielle Dimension hinauswachsen ließ. In dem Gedicht *La Pittura*, das Bellori der Vita Annibale Carraccis vorangestellt hat, geht es explizit um diese Qualität: »Nacqui muta, non parlo, e son loquace / Son finta, son mendace, e pur dimostro il vero in ogni parte.«<sup>108</sup> Obwohl Zeugnis einer programmatischen Emulation Raffaels, strahlt die beglückte Galatea der Galleria Farnese jene neuartige und erotisch aufgeladene Sinnlichkeit aus, die im 17. Jahrhundert zu einem der markantesten Merkmale der römischen Malerei werden sollte.

1 Hans Tietze, »Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte«, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 26 (1906), S. 49–182.

2 John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965.

3 »Argomento della Galleria Farnese disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi, e riduconsi allegoricamente alla moralità le Favole Poetiche in essa rappresentate«, in *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma del sereniss. Duca di Parma [...] dipinta da Annibale Carracci. Intagliata da Carlo Cesio*, hg. v. François Collignon, Rom 1657, Wiederabdruck in Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi* (1678), 2 Bde., Bologna 1841, Bd. 1, S. 437–442.

4 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rom 1672, hg. v. Evelina Borea, Einf. v. Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 57–77.

5 Übersicht der historischen Kritiken an Bellori vom 17. bis zum 20. Jahrhundert in: Alfons Reckermann, *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*,

Köln u. a. 1991, S. 19–28. Generell zur methodischen Problematik der in der Forschungsgeschichte zur Galleria Farnese so auffälligen Diskrepanzen: Anthony Hughes, »What's the Trouble with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures«, *Art History*, 11 (1988), S. 335–348, S. 336.

6 John Rupert Martin, »Disegni del Domenichino per la Galleria Farnese e per la camera di Diana nel Palazzo di Bassano di Sutri«, *Bollettino d'arte*, 44 (1959), S. 41–45.

7 Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterl. Papieren*, hg. v. Arthur Burda u. Max Dvořák, Wien 1908, S. 172.

8 Marcus Kiefer, »Die Galleria Farnese in platonischer Sicht: Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert«, in *Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit*, hg. v. Sebastian Schütze u. a., Berlin 2005, S. 175–211.

9 Möglicherweise ist dafür François Collignon, der Herausgeber des Textes, verantwortlich. Er schreibt in seiner Einleitung des Albums, dass die Notizen, die er abdruckt, aus Belloris (damals noch ungedruckter) *Vita Annibale Carraccis* stammen, siehe

Pasquale Sabbatino, »La guerra e la pace tra 'l celeste e 'l volgare amore: Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'efrasi di Bellori (1657, 1672)«, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, hg. v. Monica Farnetti u. Gianni Venturi, 2 Bde., Rom 2004 (Quaderni del Rinascimento 1), Bd. 1, S. 477–511, hier S. 488–494. Außerdem: [o. V.], *Zehn zeitgenössische Rezensionen von Büchern über Kunst und Archäologie von Giovanni Pietro Bellori*, hg. v. Margret Daly Davis, Heidelberg 2008 (Fontes 27), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/650> (abgerufen am 22.11.2016).

**10** Victoria von Feldmng, *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe; Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, S. 93.

**11** Arnulf Arwed, »Das Bild als Rätsel. Zur Vorstellung der versteckten und mehrfachen Bildbedeutung von der Antike bis zum 17. Jahrhundert«, *Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53 (2002), S. 103–162, hier S. 144–147.

**12** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 77.

**13** Bereits Winckelmann hegte Zweifel daran, dass Annibale Carracci eine Allegorie darstellen wollte: Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766, nach J. J. Winckelmann, *Sämtliche Werke. Einzig vollständige Ausgabe*, hg. v. Joseph Eiselein, 12 Bde., Donaueschingen 1825–1829, Bd. 9, S. 44.

**14** Tietze 1906 (Anm. 1), S. 94.

**15** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 45. Die neuere Forschung geht davon aus, dass beide Brüder gemeinsam für die Ausmalung des Camerino zuständig waren, vgl. Silvia Ginzburg Carignani, »Il Camerino e la Galleria dei Carracci«, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, hg. v. Francesco Buranelli, Florenz 2010, S. 92–107, hier S. 101.

**16** Charles Dempsey, Rezension zu »Iris Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, Berlin 1986«, *Burlington Magazine*, 129 (1987), S. 34f.

**17** »One has the impression, in fact, that Annibale's life and thought were dominated by relatively narrow professional concerns«, Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., New York 1971, Bd. 1, S. IX.

**18** Martin 1965 (Anm. 2), S. 144f. Von einem vorgegebenen Konzept gehen ebenfalls aus: Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986; Reckermann 1991 (Anm. 5) sowie Marc Fumaroli, »La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: epigrammes et oeuvres d'art profanes vers 1600«, in *Les Carrache et les décors profanes* (Tagungsband, Rom 1986), hg. v. André Chastel, Rom 1988, S. 163–182.

**19** Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 43–46.  
**20** Caterina Volpi, »Odoardo e il camerino Farnese. »virtù« politica o »virtù« privata«, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, hg. v. Maria Grazia Bernardini u. a., Mailand 2000, S. 81–94. Vgl. auch [https://it.wikipedia.org/wiki/Camerino\\_Farnese](https://it.wikipedia.org/wiki/Camerino_Farnese) (Stand 16.06.2016).

**21** Silvia Ginzburg Carignani, »Sulla datazione e sul significato degli affreschi della Galleria Farnese«, in Bernardini 2000 (Anm. 20), S. 95–108.

**22** Dazu grundsätzlich: Arwed 2002 (Anm. 11).

**23** John Beldon Scott, »The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51 (1988), S. 250–260; Gail Feigenbaum, »Annibale in the Farnese Gallery, a Classical Education«, in *The Drawings of Annibale Carracci* (Ausstellungskatalog Washington), hg. v. Daniele Benati u. Diane De Grazia, Washington 1999, S. 108–121.

**24** Martin 1965 (Anm. 2), S. 84–87; Julian Kliemann u. Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 452–458, hier S. 456.

**25** »In esse però Annibale non si ristrinse come nella camera, ad un ordine certo«, Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 60.

**26** Karl Möseneder, »Poesie oder Mythographie? Zu Annibale Carracci Galleria Farnese«, in *Mythen in der Geschichte*, hg. v. Helmut Altrichter, Freiburg i. Br. 2004, S. 75–114, hier S. 89–94.

**27** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 72. Das Wort »riportato« ist in diesem Kontext im Sinne von »versetzt« zu verstehen.

**28** Marzik 1986 (Anm. 18), S. 171; Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 121.

**29** Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 127.

**30** Malvasia 1841 (Anm. 3), S. 316.

**31** »Scorre Galatea il ceruleo seno del mare tranquillo, accompagnata dalle Nereidi e

da gli amori; non siede ella in conca o in aureo legno, ma piegasi ignuda sopra il dosso di Tritone, che l'abbraccia e la sostiene. E mentre ella stende il piede su l'liquido campo, posa il sinistro braccio su la spalla del marino nume, aprendo la palma a i dolci zeffiri sereni. Solleva l'altro braccio e la mano sopra il capo, e sventolando in aria gonfio il sottile manto, leggiadramente con due dita sospeso lo ritiene. La seguono tre Nereidi sorelle su i delfini assise, e una di loro addita il candore di Galatea, che prende il nome dal latte. Un'altro Tritone percorre il coro, dando fiato alla buccina e per significare lo strepito fu ingegno del pittore il fingervi appresso un Amoretto fanciullo, che con ambe le mani si chiude gli orecchi, quasi non possa di vicino sofferirne il suono. Altri de gli Amori nuotano e scorrono davanti sopra delfini, altri volano su per l'aria, portando faci e dardi e scoccando saette, con ischerzo di tutta la favola colorita delicatamente per mano di Agostino Carracci.« Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 66–67.

**32** »Ite e mirate voi che non credete, la Diana e la Galatea, due quadri a fresco ch'egli dipinse nella Galleria dell'Illustriss. Cardinal Farnese, dove il suo fratello Annibale che tutto il resto v'ha dipinto, ha con eterna sua lode accresciuto ai forastiere terrazzani il numero delle bellezze di Roma.« *Orazione di Lucio Faberio Accademico gelato in morte d'Agostino Carracci* (1603), in Malvasia 1841 (Anm. 3), I, S. 310.

**33** »E nella Galleria in una delle facciate grandi nel mezzo è di Agostino la favola della Ninfa Galatea, che scorre il mare.« Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Città del Vaticano 1995, S. 105.

**34** Hesiod erwähnt sie in der *Teogonia* unter den 50 Nereiden, vgl. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770), Darmstadt 1996, Sp. 1722–1727.

**35** Eigene Übersetzung nach Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 66f.

**36** »Gli abbracciamenti di Giove, di Giunone, dell'Aurora, di Galatea palesano la potenza sua nell'universo.« Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 76.

**37** Eine übersichtliche Zusammenstellung aller Benennungen bei Marzik 1986 (Anm.

18), S. 171; außerdem: Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 121–127.

**38** Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XIII, v. 750–897, übersetzt v. Erich Rösch, Einführung v. Niklas Holzberg (1990), 3. Aufl. München 1994, S. 343–347.

**39** Martin 1965 (Anm. 2), S. 105–109. Ihm folgen Möseneder 2004 (Anm. 26), S. 92 und Stefano Colonna, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros anteros, età dell'oro*, Rom 2007, S. 21.

**40** Charles Dempsey, »Two ›Galateas‹ by Agostino Carracci Re-Identified«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29 (1966), S. 67–70. Diese Deutung wurde u. a. von Christof Thoenes übernommen, vgl. Christof Thoenes, »Zu Raffaels Galatea«, in *Festschrift für Otto von Simson*, hg. v. Lucius Grisebach u. Konrad Renger, Frankfurt a. M. 1977, S. 220–272, hier S. 235, so auch Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 123–125.

**41** Charles Dempsey, »Annibal Carrache au Palais Farnèse«, in *Le Palais Farnèse*, hg. v. École française de Rome, 6 Bde., 1980–1994, Bd. 1, Rom 1981, S. 269–311, hier 305–308. In seinem Beitrag »I Carracci a Palazzo Farnese: la descriptio belloriana della Galleria Farnese«, in *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Evelina Borea u. Carlo Gasparri, 2 Bde., Rom 2000, Bd. 2, S. 231, findet sich die Bildunterschrift: »Trionfo di Galatea (Scylla e Glauco)«.

**42** Miles Chappell, »An Interpretation of Agostino Carracci's ›Galatea‹ in the Farnese Gallery«, *Studies in Iconography*, 2 (1976), S. 41–65. Ähnlich auch Silvia Ginzburg Carignani, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Mailand 2008, S. 175: »Venere condotta sul mare«.

**43** Tietze 1906 (Anm. 1), S. 75. Ihm folgt Marzik 1986 (Anm. 18), S. 171, bezeichnet allerdings die Hauptfigur als »Venus voluptas«.

**44** Auf dieses Problem wies vor allem Reckermann hin, Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 127.

**45** Dempsey 1968 (Anm. 41), S. 363–374, hier S. 367.

**46** Catherine Loisel, in *L'Idée del Bello* 2000 (Anm. 41), Bd. 2, S. 249.

**47** Chappell 1976 (Anm. 42), S. 57.

**48** Chappell 1976 (Anm. 42), S. 57 möchte in ihr Galatea sehen.

49 Reckermann 1991 (Anm. 5), 126f.

50 Dieser Anspruch wird von Monsignor Agucchi in seinem *Trattato della pittura* dargelegt, siehe Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 274, vgl. auch: Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 311f.

51 Flemming 1996 (Anm. 10), S. 276.

52 *La Galatea del Conte Pomponio Torelli [...] all'Illustriss. et Reverendiss. Sig. Il sig. Cardinal Odoardo Farnese*, Parma (Erasmus Viotti) 1603.

53 Flavius Philostratus, *Eikones, Proemium* 6, siehe Pochat 1986 (Anm. 50), S. 84.

54 Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 43; dazu: Mahon 1947 (Anm. 50), S. 116f., und Flemming 1996 (Anm. 10), S. 244.

55 Die Figur des Acis tritt erstmalig in den *Metamorphosen* des Ovid auf, dazu: Heinrich Dörrie, *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*, München 1968, S. 54–57.

56 Einige Themen wurden im Laufe der Entwurfsarbeit verworfen und durch andere ersetzt. Statt des *Hochzeitszugs des Bacchus und der Ariadne* war zunächst die gängigere *Auffindung der Ariadne durch Bacchus auf Naxos* vorgesehen, vgl. Martin 1965 (Anm. 2), S. 85; Clare Robertson, »The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese«, in *Les Carrache* 1988 (Anm. 18), S. 372.

57 Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (1347–1360), 1. Aufl. 1472. Die Neuauflage des Werks mit neuen allegorischen Erklärungen erschien erst 1606: *Della Genealogia degli dei di M. G. Boccaccio (...) con la spositione de' sensi allegorici delle favole (...) trattata per M. G. Betussi*, Venedig 1606.

58 Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (1551), Venedig 1567.

59 Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venedig 1556. Ein Verzeichnis der verschiedenen Editionen in: Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'Antichi* (1647), hg. v. Walter Koschatzky, Graz 1963, S. XVIII–XIX.

60 Erwin Panofsky, »Der gefesselte Eros«, *Oud Holland*, 50 (1933), S. 193–217, hier S. 193–196.

61 »Hier war Galatea dargestellt, wie sie auf einem von Delphinen gezogenen Wa-

gen über das ruhige Meer fährt. Begleitet wurde die schöne Nymphe von einigen Töchtern Tritons, die auf Delphinen reiten. Galatea hebt ihre schönen Arme empor, mit denen sie dem Westwind ein purpurfarbenes Tuch entgegenhält, um sich und dem Wagen Schatten zu spenden. Ihre Haare wehen nicht im Wind, sondern fallen feucht auf ihre weißen Schultern herab«, Flavius Philostratus, *Imagines / Die Bilder*, hg. v. Otto Schönberger, 2 Bde., München 1968, Bd. 2, S. 18.

62 Alexander de Alexandro, *Genialium dierum Libri VI*, Leyden 1673.

63 Die gesamte Passage lautet: »Et benche siano state le Nereide molte, che Hesiodo conta cinquanta, e le nomina tutte, nondimeno dirò di una solamente, che è Galatea, e fu così chiamata dalla bianchezza che rappresenta in lei forse la spuma dell'acqua: onde Hesiodo le fa havere le chiome bianche, e la faccia simile al latte. Polifemo innamorato di lei, volendola laudare appresso di Ovidio, la chiama parimente più bianca de' bianchissimi Ligustri. E Filostrato in una tavola, ch'èi fa del Ciclope, mette Galatea andarsene per lo quieto mare sopra un carro, tirato da Delfini, li quali sono governati, e retti da alcune figliuole di Tritone, che stanno intorno alla bella Ninfa, presto sempre à servirla, & ella alzan / do le belle braccia stende alla dolce aura di Zefiro un porporeo panno, per fare coperta al carro, & à se ombra. Le chiome sue non sono sparse al vento, perche bagnate stanno stese parte per la candida faccia, e parte per gli bianchi homeri. Non lascierò di dire questo anchora, che per cosa vera riferisce il medesimo Alessandro accaduta già nell'Albania: che un Tritone, ò dichiamolo uomo marino, fe così ne pare, di certa caverna, nel lito del mare havendo vista una donna andare per acqua indi non molto lontano, tanto stette in agguato, che d'improvviso le fu alle spalle, che ella non se ne avvide, e pigliatalà, e fattale forza seco la trasse nelle onde.«, nach Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i Dei de gli Antichi: Nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie & altre cose appartenenti alla Religione de gli antichi*, Venedig 1580, S. 243f.

64 Cartari 1647 (Anm. 59), S. 132.

65 Philostratus/Schönberger 1968 (Anm. 61), S. 231.

66 Cartari 1580 (Anm. 63), S. XXXXVI. Zu den Illustrationen in den verschiedenen

- Cartari-Editionen: Caterina Volpi, »Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei antichi di Vincenzo Cartari (1571–1615)«, *Storia dell'arte*, 76 (1992), S. 48–80.
- 67** Cartari 1647 (Anm. 59), S. 143.
- 68** *Metamorphosen* (Anm. 38), S. 347, v. 393–397.
- 69** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 262 weist darauf hin, dass der Acis-Galatea-Stoff bei Boccaccio (*Genealogie Deorum VII*, 17) als Allegorie auf die Vermischung des salzigen Meerwassers mit dem süßen Wasser der Flüsse verstanden wird.
- 70** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 239.
- 71** Anton Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Budapest 1974, Bd. 2, S. 9f., 221f.
- 72** Cartari 1647 (Anm. 59), S. 143.
- 73** Das Gemälde wurde 1708 für den Marchese Niccolò Maria Pallavicini gemalt und hatte als Pendant eine Darstellung mit dem *Urteil des Paris*, siehe Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Rom 1995, S. 128–131. Balducci widmet diesem Bild eine Beschreibung, vgl. Francesco Saverio Balducci, *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, hg. v. Anna Matteoli, Rom 1975, S. 303.
- 74** Nach Flemming sind die Polyphem-Episoden ein »Negativexempel« der Liebe und stehen in Bezug zur zeitgenössischen Diskussion über die Eifersucht, vgl. Flemming 1996 (Anm. 10), S. 165–167. Ginzburg Carignani bringt den Begriff des »amore non corrisposto« ins Spiel, vgl. Ginzburg Carignani 2000 (Anm. 21), S. 95–108.
- 75** Marzik 1986 (Anm. 18), S. 202.
- 76** Reckermann 1991 (Anm. 5), S. 119. Martin hat das Fresko mit dem Drama *Il rapimento di Cefalo* von Gabriello Chiabrera in Verbindung gebracht, das 1600 aus Anlass der Hochzeit zwischen Heinrich IV. und Maria de' Medici in Florenz publiziert wurde, Martin 1965 (Anm. 2), S. 104. Der Zusammenhang kann jedoch aufgrund der Daten kaum im Sinne einer Abhängigkeit interpretiert werden.
- 77** Marzik interpretiert die beiden Bilder als Allegorien auf *sapientia* und *voluptas*, Marzik 1986 (Anm. 18), S. 167.
- 78** Es kommt nur im Zusammenhang mit der Schar der begleitenden Meerwesen vor, so etwa bei Francesco Albani, der Galatea als Allegorie auf das Element Wasser dargestellt hat, vgl. Flemming 1996 (Anm. 10), S. 329.
- 79** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 238f.
- 80** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 238.
- 81** Loisel 2000 (Anm. 46), S. 249.
- 82** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 242.
- 83** Nachweise der antiken Autoren, die diese Charakterisierung geben, bei Hedrich 1996 (Anm. 34), Sp. 2405.
- 84** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 67.
- 85** Ludovico Dolce, *Lettere di diversi eccellentissimi uomini*, Venedig 1559, S. 227f. Genauer dazu Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 253.
- 86** Matthias Winner, »una certa idea«, Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung«, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 511–570.
- 87** Winner (Anm. 86), S. 527.
- 88** Dazu Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 245; siehe auch Möseneder 2004, (Anm. 26), S. 108f.
- 89** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 245f.
- 90** Dempsey 1968 (Anm. 41), S. 366.
- 91** André Chastel, »Problèmes de la Galerie Farnese«, in *Les Carrache* 1988 (Anm. 18), S. 155f.
- 92** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 55.
- 93** Flemming 1996 (Anm. 10), S. 242–279, besonders S. 276f.
- 94** Zu der Episode, die Bellori aus Agucchis 1646 unter dem Pseudonym Graziadio Machati publiziertem *Trattato della pittura* übernahm, siehe Sabbatino 2004 (Anm. 9), S. 485.
- 95** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 43f. Bellori übernahm auch diese Aussage aus Agucchis Traktat, dazu Mahon 1947 (Anm. 50), S. 254.
- 96** Arwed 2002 (Anm. 11).
- 97** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 75.
- 98** Thoenes 1977 (Anm. 40), S. 250.
- 99** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 115.
- 100** Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 122.
- 101** Siehe Textzitat in Anm. 32, aus: *Orazione di Lucio Faberio Accademico gelato in morte d'Agostino Carracci* (1603), in Malvasia 1841 (Anm. 3), I, S. 310.
- 102** Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1625), hier nach Tietze (Anm. 1), S. 125.
- 103** Diane de Grazia, »Agostino come inventore«, in *Les Carrache* 1988 (Anm. 18), S. 109.
- 104** Gabriele Finaldi, Eric Harding u. June

Wallis, »The Conservation of the Carracci Cartoons in the National Gallery«, *The National Gallery Technical Bulletin*, 16 (1995), S. 30–46.

**105** »Si posero à dipignere à fresco alcune picciole camere e una Galeria assai grande dalla parte del palazzo verso il Tevere. E con tutto ciò che cominciassero li due Fratelli que' lavori, come havessero da toccare ad amendue insieme, senza veruna distin-

zione«, zit. nach Ginzburg Carignani 2010 (Anm. 15), S. 97–98.

**106** Ginzburg Carignani 2000 (Anm. 21), S. 95–108.

**107** Der erste Hinweis auf diesen Zusammenhang stammt von Charles Dempsey, vgl. Dempsey 1968 (Anm. 41), S. 374.

**108** »Stumm wurde ich geboren, spreche nicht und bin doch beredt«, Bellori (1672) 1976 (Anm. 4), S. 26.