

GUIDO RENI UND DIE RÖMISCHE MALEREI IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Steffi Röttgen

Giuliano Briganti zum 70. Geburtstag gewidmet

In den bisherigen Gesamtdarstellungen der römischen Barockmalerei, die nicht sehr zahlreich und vorwiegend älteren Datums sind, nimmt Guido Reni keinen seiner historischen Bedeutung wirklich angemessenen Platz ein. Sowohl in Hermann Voss' grundlegendem Werk über den römischen Barock von 1924 wie auch in E. K. Waterhouse' Studie zum gleichen Thema¹ wird er eher beiläufig erwähnt, d. h. vor allem im Zusammenhang mit der Schule der Carracci. Aber selbst die allerneuesten Beiträge zur römischen Kunst, wie die Studie von Spezzaferro in der von Einaudi herausgegebenen „Storia dell'arte italiana“ und in Freedbergs Studie „Circa 1600“² oder die wenigen monographischen Arbeiten über Zeit- und Ateliergenossen³ behandeln Reni als einen unter vielen und ignorieren damit seine traditionelle Einschätzung als Synonym für den besonders eng mit religiöser und d. h. in erster Linie päpstlicher Kunst verbundenen Malerestil des 17. Jahrhunderts, der vor allem mit Rom assoziiert wurde.

Dagegen hatte ihn die Kunsthistoriographie des 17. und 18. Jahrhunderts,⁴ aber auch noch die ältere, vorwiegend deutschsprachige Kunstgeschichte aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit Raffael mindestens ebenso der römischen wie der Bologneser Schule zugerechnet, zumal letztere untrennbar mit der Geschichte der römischen Malerei verbunden ist. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem Alois Riegls Studie über die Entstehung des römischen Barocks⁵ sowie Otto Kurz und Jakob Hess mit ihren auf Riegl aufbauenden Untersuchungen zu Renis Wirken und zu seinem Verhältnis zur römischen Kunst.⁶ Auf der Orientierung an Raffael und der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Werk beruhte in der Tat über längere Zeit hinweg das einheitsstiftende Prinzip der römischen Schule. Bis zum Auftreten der Nazarener verkörperte Raffael in periodischen Abständen die Norm, mit der sich die in Rom tätigen Maler auseinandersetzen mußten und mit Hilfe derer sie sich bildeten. So betrachtet, war Reni bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein Meilenstein dieses römischen Erbes, zumal die Präsenz einer Reihe seiner bedeutendsten Werke in Rom eine in ihrer Tragweite kaum zu unterschätzende Dauerwirkung hatte, abgesehen von den graphischen und malerischen Reproduktionen der populären Werke mit Devotionscharakter.

Daß die Auseinandersetzungen mit Renis Einfluß seitens der kunsthistorischen Forschung bisher hauptsächlich auf kunsttheoretischer Ebene⁷ geführt worden ist, ist jedoch kein Zufall. Denn in der Tat läßt sich dieser Einfluß in formaler und stilistischer Hinsicht schwer konkretisieren, so offensichtlich er andererseits ist. Das beruht nicht zuletzt auf den aktuellen Schwierigkeiten, differenzierte stilistische Phänomene und damit auch ihr Weiterwirken und ihre Umformung sprachlich zu fassen. Es läßt sich nicht übersehen, daß sich das kunsthistorische Handwerkszeug zur formalen Beschreibung und Charakterisierung der akademisch orientierten Kunsttradition Europas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert seit den Tagen Riegls und Wölfflins nicht mehr analog zu der sich spezialisierenden Sachforschung entwickelt hat.

Die Anzahl der Bilder Renis, von denen eine länger anhaltende Wirkung ausging, ist überschaubar. Seine Werke zeichnen sich durch maßvolle Aktionen und

¹ Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin 1924; Ellis Waterhouse, *Roman Baroque Painting. A List of the principal painters and their works in and around Rome*. London 1976 (1. Ed. 1937).

² Luigi Spezzaferro, *Il ricupero del rinascimento*. In: *Storia dell'arte italiana*. Parte seconda, vol. II/1, Bd. 6. Turin (Einaudi) 1982, S. 185-279; Sydney J. Freedberg, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*. Harvard 1983.

³ Giovanni Pietro Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*. Centro Studi della Val Baganza 1985 (1. Ed. 1982); Richard Spear, *Domenichino*. Yale University Press New Haven, London 1982; D. Mahon, *Il Guercino (1591-1666)*. *Catalogo critico dei dipinti*. Bologna 1968; Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. London/Aberdeen 1971 (hier sind nur die Standardmonographien zu den Malern der bolognesischen Schule berücksichtigt).

⁴ Z. B. Francesco Scannelli, *Il microcosmo della Pittura*. Cesena 1657; G. P. Bellori, *Vita di Guido Reni (nach 1678)*, in: M. Piacentini, G. P. Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*. Rom 1942.

⁵ Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien 1908.

⁶ Otto Kurz, *Guido Reni*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien*. N. F. XI, 1937, S. 189-220; Jakob Hess, *Fresken von Guido Reni im Vatikanischen Palast*. 1934; ders. *Caravaggio, d'Arpino und Guido Reni*. 1956; beide Beiträge wiederabgedruckt in dem Sammelband: Jakob Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*. Rom 1967, I, S. 95-98, 301-308. Die fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Reni und Bernini, auf die erst jüngst Ursula Schlegel durch eine Reihe von schlüssigen Vergleichen aufmerksam gemacht hat (*Bernini und Reni*. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen N. F.* 27. Bd. 1985, S. 101-145) unterstreichen mit Nachdruck Guido Renis Bedeutung im Spektrum der römischen Barockkunst als Gesamtphänomen. Aus Gründen der thematischen Kohärenz muß die Skulptur in diesem Beitrag ausgeklammert bleiben, obwohl auch einige von Berninis Gemälden in Beziehung zu Reni stehen.

⁷ Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Guido Reni*

im Urteil des siebzehnten Jahrhunderts. Diss. Kiel 1974; Howard Hibbard, *Guido Renis Painting of the Immaculate Conception*. In: *Bulletin of the Metropolitan Museum* 28, 1, 1969, S. 19-32.

⁸ Kurz (wie Anm. 6) S. 211 ff. führt z. B. das positive Urteil Schellings an, der 1807 über Reni urteilte, daß er der einzige gewesen sei, der den »Kreis der großen Meister mit einer Art von Notwendigkeit« schloß. »Wie den Kreis der alten Göttergeschichten die neue Fabel der Psyche schließt, so konnte die Malerei durch das Vorgewicht, das sie der Seele gab, noch eine neue, wenngleich nicht höhere Kunststufe gewinnen. Zu dieser trachtete Guido Reni und wurde der eigentliche Mahler der Seele. Dahin scheint uns sein ganzes, oft ungewisses und in manchem Werke in's Unbestimmte sich verlierende Streben gedeutet werden zu müssen.«

⁹ Der in diesem Zusammenhang öfters bemühte Vergleich, daß Renis Bilder wie von Engeln gemalt wären, ist Ausdruck dieser Vorstellung. Vgl. G. B. Passeri, *Le vite de' pittori scultori ed architetti* (ca. 1678). Hrsg. von Jakob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen*. Leipzig und Wien 1934, S. 88; s. a. Bellori (Wie Anm. 4), S. 19.

¹⁰ Vgl. Kurz (wie Anm. 6), S. 200.

¹¹ Zur Umwertung der ästhetischen Maßstäbe im frühen 19. Jahrhundert und zur damit einsetzenden Abwertung des Akademismus der bolognesischen Tradition s. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Phaidon Press 1980 (1. Ed. 1976), S. 39 ff.; vgl. auch den Abschnitt bei Kurz (wie Anm. 6), S. 211 ff.

¹² Gesamtdarstellungen zu diesem Komplex sind nach wie vor rar. Standardwerken wie H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin 1920 und Jakob Hess (wie Anm. 6) ist auch die Schrift von Federigo Zeri hinzuzufügen (*Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta* [1. Ed. 1957] Einaudi Paperbacks Nr. 16); eine nützliche Materialsammlung stellt die Arbeit von Morton Colp Abromson dar (*Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. 1592-1605*. Diss. Columbia Univ. 1970, New York/London 1981); vgl. die Beiträge von P. Cannata und C. Strinati in: *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*. Ausst. Kat. hg. von M. Fagiolo und M. L. Madonna. Rom 1985, pp. 374-382, 398-407.

¹³ Dazu Herwarth Röttgen, *Repräsentationsstil und Historienmalerei in der römischen Malerei um 1600*. In: Beiträge für H. G. Evers. In: *Darmstädter Blätter* 22, 1968, S. 71-82; Ders. *Zeitgeschichtliche Bildpro-*

Bewegungen, durch geschmackvoll arrangierte Posen und gelängte Körperproportionen aus. Zurückhaltung und Harmonie im Kolorit, die Bevorzugung der wirkungsvoll inszenierten Einzelfigur, idealschöne sentimentale Gesichter sind weitere Eigenschaften, mit denen sich in etwa das umschreiben läßt, was mit der Vorstellung von Guido Reni im 17. und 18. Jahrhundert und teilweise auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbunden wurde.⁸ In der Kunstkritik begegnet sehr früh der Topos, daß Reni dies alles ohne jede Anstrengung erreichte, daß ihm Schönheit und Grazie als Himmelsgeschenke zugefallen seien, wohl weil seine Malerei so leicht und körperlos schwebend wirkte, daß man ihr nichts von den Mühen der Entstehung ansah.⁹ Aus dem gleichen Grund wurde vielleicht der bereits im Frühwerk beträchtliche Werkstattanteil¹⁰ kaum wahrgenommen, da er ähnlich wie bei Raffael und Rubens in der Stileinheit der Atelierschöpfungen aufgehoben scheint. Die Zeit- und Alterslosigkeit von Renis ikonenhaften, individualisierten Bildschöpfungen wurde erst dann suspekt, als das in ihnen formulierte religiöse Idealbild ausgelaut war und im 19. Jahrhundert eine säkularisierte Kunstrezeption im unverbrauchten mittelalterlichen Heiligenbild den authentischen Zugang zur sakralen Kunst fand.¹¹

Um zu einer genauen Vorstellung über Renis Wirkung innerhalb der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu gelangen, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die Situation der römischen Malerei zu Beginn seiner Tätigkeit in Rom zu werfen.¹² Betrachtet man die Versuche der römischen Maler vor dem Heiligen Jahr 1600, den trockenen, zwischen Langeweile, Nüchternheit und Formalismus pendelnden Stil florentinischer Abkunft zu überwinden, so fällt auf, daß die monumentale Einzelfigur und das klar und symmetrisch strukturierte sakrale Historienbild – meistens als Wandbild in den großen Basiliken (S. Giovanni in Laterano, Querschiff) oder in Familienkapellen (S. Maria Aracoeli) und vorwiegend breitformatig – in Rom als Bildaufgaben vereinzelt schon existierten.¹³ Aus diesen frühen Ansätzen, zu denen auch Barocci gezählt werden muß,¹⁴ entwickelte sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts unter Einbringung venezianischer und anderer oberitalienischer Komponenten, die zuerst Caravaggio, die Carracci und dann Rubens nach Rom vermittelten,¹⁵ die „barocke“ Bildersprache.¹⁶ Die Themen und auch das Bedürfnis nach einer rhetorischen, d. h. die Sinne ansprechenden Malerei existierte also schon, bevor die künstlerischen Realisierungen dieser Themen den theologischen, didaktischen und ästhetischen Ansprüchen genügen konnten, die die kirchlichen Institutionen den Bildkünstlern im Konzil von Trient (1563) zugewiesen hatten.¹⁷ Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß die theoretischen Grundlagen für dieses künstlerische Programm von einflußreichen Vertretern der Gegenreformation formuliert wurden. Zu nennen sind hier vor allem die Schriften von Andrea Gilio, Giovanni Battista Armenini und von dem aus Bologna stammenden Kardinal Gabriel Paleotti sowie dem Mailänder Kardinal Federigo Borromeo.¹⁸ Kernpunkt der Indienstnahme der Kunst durch die Kirche war die Absicht, ihr eine den Glauben stimulierende Funktion zu geben. Dies war nur möglich, wenn die konventionelle Formelhaftigkeit der Vasari-Nachfolge und die „furia sregolata“¹⁹ überwunden wurde. Realistische Darstellungen waren daher durchaus gefragt, andererseits waren sie wegen der Gefahr der Grenzüberschreitung des Schicklichen („decoro“) und der profanen Details suspekt, was an der Ablehnung der vor und um 1600 entstandenen Hauptwerke Caravaggios deutlich wird.²⁰ Die Gratwanderung, die daraus folgte, war vielleicht eine der Gründe für die Kunstblüte, die Rom in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erlebte, so paradox das erscheint. Denn im Bereich der religiösen Kunst handelt es sich um eine unverhohlene Kunstdiktatur, der man sich jedoch gleichzeitig dadurch wieder entzog, indem dem profanen Bild ein keineswegs unbedeutender, nur abgesonderter privater Raum, z. B. auch in der Privatsammlung des Klerikers²¹ reserviert wurde.

Gelegentlich entstanden aus dem Bemühen um die Synthese zwischen christlicher Bildauffassung und menschlichem Gefühl erstaunlich moderne, d. h. in

ihrer Aussage fast barocke Bilder, wie Cristoforo Roncallis Altarbild in SS. Nereo e Achilleo in Rom, Cesaris *Hl. Barbara* in S. Maria di Traspontina in Rom (Abb. 104),²² die Fresken in der Olgiati-Kapelle in S. Prassede, Scipione Pulzones *Verkündigung* oder Gaspare Celios *Assunta* und *Verkündigung* im römischen Gesù.²³ Die emotionale Erlebniszfähigkeit des Betrachters wurde mit solchen Darstellungen stimuliert, und darin bestand die Zäsur gegenüber der formal komplizierten und inhaltlich verschlüsselten Malerei des späten Manierismus.²⁴

Aber erst die Sanktionierung eines erprobten Vorbildes und die Schaffung eines Instrumentariums zu dessen Durchsetzung – gemeint sind Raffael und die Accademia di San Luca, die 1595 im Sinne einer Lehranstalt zu funktionieren begann – markieren, wenn auch nur für kurze Zeit, den Beginn einer diesen Bestrebungen adäquaten Kunstübung, die sich durch das direkte Studium der Natur von den Verkrustungen der „Maniera“ zu befreien versuchte und die sich vorwiegend als christlich verstand, was u. a. in dem auf die Tradition mittelalterlicher Korporationen zurückgehenden Lukas-Patronat der römischen Künstlerakademie deutlich zum Ausdruck kam.²⁵ Es kann hier nicht darauf eingegangen werden, wieviele Elemente verschiedener Herkunft, die um und nach 1600 in Rom zusammentrafen, an der Zubereitung des barocken Schmelztiegels beteiligt waren. Neben den Bolognesen, Caravaggio, den Sienesen, Barocci, Rubens und Elsheimer blieb aber auch die „pittura senza tempo“, d. h. die genuin römische Kunst, ein Ingrediens, dessen Anteil jedenfalls rein quantitativ in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts durchaus von Gewicht war, was oft in etwas undifferenzierter Weise als Nachleben des Manierismus bezeichnet wird. Ganz wesentlichen Anteil an der Hinwendung der römischen Malerei zu Raffael hatte Federigo Zuccari, der sich selbst analog zu Raffael als Urbinaten bezeichnete, weil er aus der unmittelbaren Nachbarschaft Urbinos gebürtig war. Zuccari gilt bis heute als exemplarischer Vertreter des nicht immer zu Recht für ebenso langweilig wie langlebig erachteten römischen Spätmanierismus. Dennoch bergen sein Oeuvre und seine Schriften die unmittelbare Voraussetzung zu den entscheidenden Innovationen in sich, die es dann möglich machten, daß sich Guido Reni phoenixhaft als neuer Raffael aus der Asche des alten Jahrhunderts erheben konnte.

Reni hatte möglicherweise bereits 1598 in Bologna mit den römischen Künstlern, die für Clemens VIII. arbeiteten und die mit der von der Kirche offiziell deklarierten künstlerischen Richtung übereinstimmten, Kontakt aufgenommen.²⁶ Überhaupt hat es den Anschein, als ob das Jahr 1598, in dem die Eingliederung des Herzogtums Ferrara in den Kirchenstaat durch eine halbjährige Hofhaltung des Papstes in Ferrara mit festlichem Gepränge besiegelt wurde, neue Weichen für die künstlerische Entwicklung stellte. Die Fusion einer in ihrer Grundsubstanz profanen Renaissance-Kultur höfischer Prägung mit der Gegenreformation, die gerade mit den künstlerischen Vorbereitungen für das Heilige Jahr 1600 in eine äußerst aktive Phase trat, barg in sich eine Reihe von Impulsen und neuen Möglichkeiten für die Realisierung großer Aufträge und Dekorationen. In Rom bewegte sich Reni von Anfang an in den Kreisen, die in der Förderung der offiziellen sakralen Kunst besonders aktiv waren. Vor allem die Kontakte zu Giuseppe Cesari,²⁷ dem offiziellen päpstlichen Intendanten unter Clemens VIII. und Paul V., scheinen ihm viele Wege geöffnet zu haben, die den anderen Bolognesen zunächst verschlossen blieben. Dies änderte sich erst während des kurzen Pontifikates des Bolognesen Gregor XV. Ludovisi (1620-1624) und begünstigte diejenigen, die sich wie Guercino, Domenichino und Lanfranco zu dieser Zeit noch in Rom befanden.²⁸

Daß der einerseits fortschrittliche, andererseits konventionelle Cesari Reni wohlwogen war, muß seinen tieferen Grund darin gehabt haben, daß ihm die Wahlverwandtschaft dieses Malers zum eigenen malerischen Naturell nicht verborgen blieb. Otto Kurz und Jakob Hess haben dies als erste gesehen und gewürdigt.²⁹

Renis erste römische Aufträge waren sakrale Gemälde, und es ist anzunehmen,



Abb. 104 Giuseppe Cesari: *Hl. Barbara*. Rom, S. Maria in Traspontina

gramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585. In: Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 26, 1975, S. 89-122.

¹⁴ Die epochale Bedeutung Baroccis wurde zur gleichen Zeit erkannt, als die römische Barockmalerei seitens der deutschen Kunstgeschichte ein so intensives Interesse fand, s. August Schmarsow, *Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei*. In: Abhandlungen der Philosophisch Historischen Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften IV, Leipzig 1909; vgl. des weiteren den Beitrag von A. Emiliani im Ausst. Kat. Barocci Florenz 1975, wo eine historische Würdigung des deutschen Beitrages zur Barocci-Forschung gegeben wird (S. XXXVI ff.).

¹⁵ Es sei in diesem Zusammenhang kurz an die historische und vorwiegend theoretisch geführte Diskussion in der deutschen Kunstgeschichte über das Verhältnis der Gegenreformation zu den stilistischen Phänomenen des Manierismus und des Barock erinnert, die, obgleich von der Fragestellung her überholt, sich in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Anzahl von auch heute noch lesenswerten Beiträgen der Kontrahenten niederschlug. Vor

allem sind hier zu erwähnen: W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921; N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*. In: Rep. f. Kunstwissensch. 46, 1925, S. 243-262; M. Dvorak, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. München 1929; M. Friedlaender, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*. In: Vorträge der Bibliothek Warburg (1. Bd.) 1928/29, S. 214-243; W. Weisbach, *Die klassische Ideologie. Ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit*. In: Dt. Vierteljahresschrift für Lit. und Geistesgeschichte 1933, S. 559-591.- Die Intensität, mit der diese Auseinandersetzung geführt wurde, hat mit Sicherheit eine wesentliche Anregung für die in den gleichen Jahren einsetzende Sachforschung zu diesem Gebiet (Voss, Posse, Kurz u. a.) bedeutet.

¹⁶ Vgl. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della Pittura barocca*. Florenz 1962, S. 67-71.

¹⁷ Vgl. dazu außer E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. (1. Ed. 1947) Paris 1972; M. Batllori, P. Prodi, R. de Maio, A. Marabottini: *La regolata iconografia della controriforma*. In: Ricerche per la storia religiosa di Roma. Studi, documenti, inventari. Hg. G. Martina u.a. Rom 1978, Bd. II.

¹⁸ Aus der umfangreichen Literatur zur Kunsttheorie der Gegenreformation sei hier nur herausgegriffen: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. (1. Ed. 1940), darin besonders das 8. Kapitel (S. 113 ff. in der ital. Ed. Einaudi Paperback 1966); die Texte der genannten Autoren sind enthalten in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Hg. P. Barocchi. Bari 1960-1962; zu Paleotti speziell: G. Olmi-Paolo Prodi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*. In: Katalog der Ausstellung *Nell'età di Correggio e dei Carracci. La Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*. Bologna 1986, S. 213-235.

¹⁹ Passeri-Hess (wie Anm. 9), S. 82: »...quella furia sregolata, che sie usava in quel tempo.«

²⁰ Vgl. M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*. In: *I Pittori bergamaschi*. Seicento, Bd. I, Bergamo 1983, S. 219 ff.

²¹ Giulio Mancini erläutert sehr ausführlich, in welchen Räumen einer privaten Sammlung bürgerlichen und vor allem fürstlichen Zuschnittes die „pitture lascive“ aufzubewahren seien. Größte Aufmerksamkeit wird dabei der Verborgenheit gewidmet. Man darf annehmen, daß sich Mancini, dessen Thema vor allem die profane Malerei ist, in den römischen Sammlungen gut genug auskannte, um seine Ratschläge auf die Praxis zu grün-

daß seine noch in Bologna angefertigte Kopie der *Hl. Cäcilie* von Raffael, die der Kardinal Sfondrato für S. Luigi dei Francesi erwarb, gerade im Hinblick auf die gegenreformatorischen Bestrebungen in Rom eine Art programmatisches Werk war. Es handelte sich allem Anschein nach um die erste Kopie nach Raffael, die zur Ehre eines Altarbildes erhoben wurde,³⁰ ohne Ersatz für das entfernte Original zu sein, wie im Fall der 1608 auf Geheiß Scipione Borgheses nach Rom gebrachten *Grablegung* der Galleria Borghese, die an ihrem originalen Standort in Perugia durch eine Kopie ersetzt wurde. Mit seiner Kopie nach Raffael stellte Reni unter Beweis, daß er in der Lage war, ein neuer Raffael zu werden, anders als Federigo Zuccari³¹ oder Caravaggio, der im gleichen Jahr mit seinem Altarbild des *Hl. Matthäus* in der Cerasi-Kapelle in S. Luigi dei Francesi eine eher provokative Paraphrase auf Raffael gewagt hatte.³²

Reni trat mit seiner Kopie der *Hl. Cäcilie* in programmatischer Weise in die Fußstapfen des Urbinaten.³³ Seine Kopie stellt eine kunsthistorisch bedeutsame Zäsur in dessen aktiver Rezeption dar und zwar deshalb, weil die praktischen und handwerklichen Voraussetzungen zur Herstellung einer so getreuen Kopie Beweis für ein solides akademisches Rüstzeug waren. Die bolognesische Schule, die im Unterschied zur römischen bereits über eine gut organisierte Akademie verfügte,³⁴ erwies mit diesem Werk ihre Überlegenheit gegenüber Rom, wo das künstlerische Echo der bedeutendsten Werke Raffaels vorerst ausgeblieben war. Wie es häufig gerade in kleineren Kunstzentren geschieht, wurde für Bologna ein importiertes und daher isoliertes Hauptwerk zum Ausgangspunkt der lokalen Kunstproduktion in einer Kunstlandschaft, die im 16. Jahrhundert kein eigenes, klar umrissenes Profil entwickelt hatte.³⁵ Im Unterschied zu den überwiegend motivischen Anregungen, die die bolognesischen Manieristen dem Bild abgewannen,³⁶ hat sich Guido Reni in stilistischer Hinsicht an diesem Werk Raffaels geschult. Bellori überliefert, daß Reni viele Kopien nach der *Hl. Cäcilie* angefertigt habe, während er in der Werkstatt Ludovico Carraccis lernte.³⁷ In offenkundiger Weise legitimierte er sich mit seiner „Autorenkopie“ als Nachfolger Raffaels und zwar auf dem Gebiet des Altarbildes. Er stimmte darin mit dem 1593 durch päpstliches Breve festgelegten Programm der Accademia di San Luca überein, das sich auch in dem ehemals Raffael zugeschriebenen Gemälde manifestiert, in dem der Hl. Lukas, assistiert von Raffael, die Madonna malt.³⁸

Der Katalog der Werke, die Reni in Rom hinterlassen hat, zeigt in der Tat, wie er – anders als Annibale Carracci, Domenichino und Albani – von Anfang an das Gebiet der sakralen Tafelmalerei bevorzugte. Darin trat er den sogenannten römischen Spätmanieristen, d. h. den bereits im Zeichen der Gegenreformation stehenden Künstlern wie Pulzone, Cesari und Roncalli, aber auch Federigo Barocci an die Seite, die er allerdings durch sein direktes Anknüpfen an Raffael alsbald in den Schatten stellte.

Domenichino und Albani waren unmittelbarer als Reni mit der Ausbildung der jüngeren römischen Malergeneration befaßt, was sich auch aus ihrem längeren Verweilen in Rom ergab. Dennoch steuerte Reni mehr zur zukünftigen Entwicklung bei als auf den ersten Blick offenbar wird. Denn er schuf vor allem durch sein Spätwerk die zeitliche und künstlerische Brücke zu den Malern der nächstjüngeren Generation, denen die Errungenschaften des bolognesischen Akademismus in gewisser Hinsicht schon selbstverständlich zu Gebote standen.³⁹

Auch um 1640 war Reni durch seine letzten Werke (z. B. *Kruzifix*, S. Lorenzo in Lucina bzw. die *Halbfigurenbilder* der Casa Sacchetti in Rom, vgl. Kat. A 38) immer noch oder wieder aktuell, während Domenichino in den letzten Jahren seines Lebens (Neapel-Aufenthalt 1631-1641) kaum mehr Werke hervorbrachte, die aus römischer Sicht innovativ waren. Es sei nur an die Dekoration der Cappella del Tesoro in Neapel erinnert. Ähnliches gilt für Guercino und Albani. Allein Lanfranco ist hier auszunehmen: Jedoch war seine Wirkung eher auf Neapel als auf Rom konzentriert.

ANDREA SACCHI (Kat. D 20-D 22), Schüler Francesco Albanis in Rom und



Abb. 105 Andrea Sacchi: Dädalus und Ikarus. Genua, Galleria di Palazzo Rosso



Abb. 106 Andrea Sacchi: Apollo krönt den Sänger Pasqualini. New York, Metropolitan Museum of Art, Enid A. Haupt Gift, Gwynne Andrews Fund, and Purchase, 1871, by exchange, 1981

vielleicht auch in Bologna, ist zuerst durch Bellori als erster im eigentlichen Sinne römischer Akademiker bezeichnet worden, weil er gebürtiger Römer war.⁴⁰ Daß er den Bolognesen verpflichtet ist, ist offensichtlich, obwohl auch viel aus der beruhigten und sentimentgeladenen Manier des Cavaliers d'Arpino, bei dem er zuerst gelernt haben soll, in seine Einzelformen eingegangen ist.⁴¹ Der Rekurs auf Reni bleibt bei Sacchi denn auch punktuell und ist nicht oft anschaulich nachvollziehbar.⁴² Sacchi bleibt außerdem in der Invention und im Handwerklich-Technischen weit hinter Reni zurück. In seinem eher monotonen Ausdrucksrepertoire, das zwar die Anstrengung zur Monumentalität macht, jedoch meistens am mangelnden technischen Können scheitert, überleben viele Elemente der römischen Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts. Sacchi wirkt nur dann vollkommen überzeugend, wenn er seine theoretischen Neigungen nicht verhehlt und sie für wohl beabsichtigte programmatische Aussagen einsetzt, wie beim Fresko der *Divina Sapienza*, das er im Palazzo Barberini als eine Art kunsttheoretisches Credo gemalt hat, oder wenn er zu einer renaissancehaften Idealität von venezianischem Geist gelangt wie im *Dädalus und Ikarus* (Abb. 105). Gerade in diesem Gemälde läßt sich der Einfluß Renis auch motivisch nachvollziehen. Sowohl die Komposition des Dädalus-Bildes aus zwei vertikalen, sich verschränkenden Figuren als auch die Armhaltung beweisen die Abhängigkeit von Reni. Die Pose geht auf den *Samson* (Abb. 16; vgl. Kat. C 12) zurück, das Kompositionsprinzip ist von den bei Reni im Unterschied zu den Carracci häufig vorkommenden Zweifigurenbildern sowohl profaner wie sakraler Thematik abzuleiten. Auch ein anderes Bild von Sacchi muß in seiner eigenartigen Komposition aus dem direkten Einfluß Renis erklärt werden – das berühmte allegorisch-mythologische *Porträt des Sängers Pasqualini, der von Apollo gekrönt wird* (Abb. 106). Die parallele Anordnung von zwei stehenden, relativ unbewegten Figuren auf einer schmalen Raumbühne, dazu der idealisierende Charakter des Apoll basieren direkt auf Renis Gemälde mit den *Allegorien von Liberalitas und Modestia* (bis 1777 Rom, Slg. Falconieri). Die ungeklärte Datierung von Sacchis Bild – Sutherland Harris konnte die Entstehungszeit nicht über die vage Angabe „zwischen 1634 und 1644“ hinaus eingrenzen – könnte durch

den. (*Considerazioni sulla Pittura* Hg. A. Marucchi, commento di L. Salerno. Rom, Acc. Naz. dei Lincei 1956, I, S. 143: „Regole per comprare collocare conservare le pitture“).

- ²² Zu Roncalli vgl. Chandler W. Kirwin, *The Life and Drawing Style of Cristofano Roncalli*. In: *Paragone* 29, 1978, Nr. 335, S. 18-62; Zu Cesari H. Röttgen im Katalog der Ausstellung *Il Cavalier d'Arpino*. Rom 1973, S. 93-95, Abb. 20.
- ²³ Vgl. dazu den Ausbildungsteil bei Zeri (wie Anm. 12). Zu Pulzone s. auch Erasmo Vaudo, *Scipione Pulzone da Gaeta pittore*. Gaeta o. D. (1976).
- ²⁴ Vgl. Marabottini (wie Anm. 17), S. 40 ff.
- ²⁵ Dazu Nikolaus Pevsner, *Kunstakademien*. (1. Ed. 1940) München 1986, S. 67 ff. besonders S. 70. Die Bedeutung, die dieser Aspekt bei der Erstgründung der Akademie im Jahr 1577 hatte, geht aus dem Gründungs-Breve hervor, in dem auf die Bestimmungen des Tridentinum direkt Bezug genommen wird.
- ²⁶ S. Jakob Hess (wie Anm. 6), S. 306.
- ²⁷ Reni wohnte anfangs im Konvent von S. Prassede, wo Cesari gerade das Gewölbe der Olgiati-Kapelle ausgemalt hatte, s. Hess (wie Anm. 6), S. 306.
- ²⁸ S. Giuliano Briganti (wie Anm. 16), S. 67-71.
- ²⁹ Diese Wahlverwandschaft ist in stilistischer Hinsicht von Herwarth Röttgen an einigen konkreten Beispielen aufgezeigt worden (H. Röttgen, *Il Cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino*. Saggio critico im Katalog der Ausstellung *Il Cavalier d'Arpino* (wie Anm. 22), S. 38,40.
- ³⁰ S. Passeri-Hess (wie Anm. 9), S. 83; Zur Kopie auch: Carla Bernardini, *Problemi di fortuna postuma: fra maniera e accademia, pitture senza tempo e ideale classico*. In: *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*. Bologna 1983, S. 143-179, bes. S. 160, Anm. 38; Vgl. D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete Catalogue of his works with an introductory text*. Oxford 1984, Nr. 11.
- ³¹ Wenn Z. Wazbinsky mit seiner dokumentenmäßig gut abgesicherten Vermutung Recht hätte, daß das Raffael zugeschriebene Altarbild der *Accademia di San Luca* mit dem *Hl. Lukas, der die Madonna malt*, von der Hand Zuccaris stammt, wäre dies allerdings ein ernstzunehmendes Anzeichen davon, wie intensiv sich Zuccari auch in praktischer Hinsicht mit Raffael auseinandergesetzt hat. (Zygmunt Wazbinski, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un pastiche zuccariano nella maniera di Raffaello?* In: *Artibus et Historiae* 12, 1985, S. 27-37.
- ³² Die Haltung des Evangelisten Matthäus ist vom sogen. *Pythagoras* der Schule von Athen entlehnt, jedoch gibt Caravaggio dem Heiligen nackte und schmutzige Füße, wofür er von Bellori kritisiert



Abb. 107 Andrea Sacchi: Die Hl. Helena und das Kreuzeswunder. Vatikan, Kapitell von St. Peter

wurde, vgl. H. Röttgen, *Caravaggio, Ricerche e interpretazioni*. Rom 1974, S. 97-99; vgl. auch R. Zapperi, *L'ignudo e il vestito*. In: *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*. Rom 1987, S. 57; s. a. Cinotti (wie Anm. 20), S. 412-415.

³³ Zur Verehrung, die Reni für Raffael hegte, s. Kurz (wie Anm. 6), S. 194

³⁴ Die Accademia degli Incamminati hatte unter den Carracci tatsächlich den Charakter einer Lehranstalt, worum sich in Rom Muziano, Zuccari und Romano Alberti immer wieder vergeblich bemühten. Dazu Gian Piero Cammarota, *I Carracci e le Accademie*. In: *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*. Bologna 1984, S. 293-310 passim.

³⁵ Vgl. dazu: Vera Fortunati Pietrantonio, *La via emiliana al Cinquecento tra „grazia e grottesco“*. In: Katalog der Ausstellung *Nell'età di Correggio e dei Carracci*. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII. Washington, New York, Bologna 1986, S. 33 ff.

³⁶ Vgl. Bernardini (wie Anm. 30), S. 143-179 passim.

³⁷ Bellori (wie Anm. 4), S. 7 ff.

³⁸ Vgl. dazu Anm. 31.

³⁹ So sieht z. B. Luigi Lanzi Renis Beitrag zur Malerei Roms hauptsächlich darin, daß er dort eine große Anzahl von Werken hinterließ »piene di quella soavità di stile e ornate di quella sovrana bellezza che fa il suo carattere« (*Storia pittorica dell'Italia*, Ed. 1789, Ed. Capucci I, 1967, S. 364).

⁴⁰ Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete Edition of the paintings with a cri-*

diese Verknüpfung eine Präzisierung erfahren. Pepper datiert Renis Bild 1637/38. Eine der beiden von Pepper als original angesehenen Versionen befand sich in der an Reni-Werken reichen Sammlung Sacchetti in Rom. Im 18. Jahrhundert wurden Renis und Sacchis Bilder in der Slg. Spencer in Althorp bezeichnenderweise zu Pendants.⁴³ Sacchis Rückgriff auf Reni ist eines der für den römischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts folgenreichsten malerischen Ereignisse, wie noch zu zeigen sein wird. Auch die wenigen überlebensgroßen Gemälde von Sacchi, so die Kartons für die Mosaiken der Cappella des Hl. Leo in St. Peter reflektieren Renis Fresken in der Borghese-Kapelle in S. Maria Maggiore in Rom. Der großformige Duktus und der Verzicht auf die plastische Körperillusion wie auch die Beschränkung auf ein bestimmtes Ausdrucksrepertoire der Gesichter sind Stileigenschaften, die Sacchi viel eher von Reni als von seinem Lehrer Albani übernehmen konnte. Albani mag Sacchi die soliden akademischen Grundlagen bolognesischer Tradition vermittelt haben. Sein bukolisch verspielter Geschmack, dem jede Versuchung zur Monumentalität fehlte, hatte jedoch keine Auswirkung auf den Schüler. Wenn die Annahme von Sutherland Harris richtig ist, daß Sacchi um 1618 mit Francesco Albani nach Bologna ging,⁴⁴ so sah er dort gewiß die neuesten Hauptwerke von Reni wie den *Crocifisso dei Capuccini* (Kat. A 7), den *Samson* (Abb. 16; vgl. Kat. C 12) oder die *Pietà dei Mendicanti* (Abb. 9; vgl. Kat. C 30). Letztere stellt offensichtlich den Ausgangspunkt für Sacchis *Helena*-Bild im Kapitelhaus von St. Peter dar (Abb. 107). Wie Reni ist Sacchi reiner Figurenmaler. Umraum und Beiwirk werden vernachlässigt, jegliches Interesse für Landschaft und nebensächliche Details fehlt. Seine Kompositionen sind nach leicht erkennbaren formalen Kriterien konstruierte Gebilde, die Bevorzugung schmaler Raumbühnen und parallel angeordneter Figurengruppen ist offensichtlich. Verbindend ist auch die Tendenz, immer im Medium der Malerei zu bleiben, d. h. der Verzicht auf die plastische Realitätsillusion. Der fahrige Pinselstrich Sacchis ist vielleicht in Abhängigkeit von Renis sogenannter „seconda“ oder auch „ultima maniera“ zu sehen (vgl. Kat. A 32-A 41), von der es in Rom ab ca. 1636 genügend Beispiele gab.⁴⁵

Die Werke, die Sacchi diese Seite von Renis Stil auch im Frühwerk vermitteln konnten, waren die beiden Wandfresken der Quirinalskapelle, d. h. die *Geburt Mariens* (vgl. Abb. 6, Kat. C 35), besonders aber die *Madonna del cucito*. Hier auch fand er die flächenparallele Anordnung großformiger Figuren in einem gegenständiglich kaum definierten Raum vorgegeben.

Eines der folgenreichsten Werke, die Reni in Rom schuf, ist das Fresko mit dem *Gang des Hl. Andreas zur Richtstätte* (Abb. 27; vgl. Kat. C 15) im Oratorium des Hl. Andreas bei S. Gregorio al Celio, das 1608 im Wettstreit mit Domenichino entstand.⁴⁶ Kurz hat eine Sequenz der zahlreichen Bildschöpfungen des 17. Jahrhunderts zusammengestellt, die sich mit Renis Fresko auseinandersetzen. Ihnen läßt sich auch noch eine Reihe von Werken des 18. Jahrhunderts hinzufügen. Im Gegensatz zu dem in der „Vecchiarella-Anekdote“ faßbaren Tenor, der die Palme post festum Domenichino zuspricht⁴⁷ (vgl. hierzu S. 67 f.), war der Einfluß von Renis Bild wesentlich nachhaltiger als der von Domenichinos Gegenstück. Sogar Domenichino griff 1624 in seinem Deckenfresko des gleichen Themas im Chor von S. Andrea della Valle auf Renis Komposition zurück.⁴⁸

Das Martyrium als Bildgegenstand war eines der zentralen Anliegen der römischen Malerei der Gegenreformation. Angefangen mit Muzianos *Martyrium des Hl. Matthäus* in S. Maria in Aracoeli von 1568, über Caravaggios *Martyrium des Hl. Matthäus* in S. Luigi dei Francesi von 1599-1600, Domenichinos *Martyrium der Hl. Cäcilie* ebenda, zu Poussins *Marter des Hl. Erasmus* aus dem gleichen Jahr in den Vatikanischen Museen oder Valentins *Martyrium der Hl. Processus und Valerianus* (ebenda) bis zu Sacchi und Maratti offenbart sich in der Auffassung des Martyriums die Essenz der religiösen Historienmalerei der Gegenreformation.⁴⁹ Dramatische Aktion und Inszenierung vollziehen einen Balanceakt zwischen den Affekten („affetti“) und der Angemessenheit der Darstellung („decoro“), aber an

dem delikaten Gleichgewicht zwischen beiden maß sich für die kirchlichen Auftraggeber die Qualität und auch die Verwendbarkeit des Malers.⁵⁰ Caravaggios eigenwilliger Interpretation des Ereignisses, in der wie z. B. im *Martyrium des Hl. Matthäus* in der Contarelli-Kapelle die Qualen des erleidenden Individuums unmittelbar an das Mitleid des Betrachters appellieren, stand kirchlicherseits die Auffassung gegenüber, daß das Martyrium ein zur Erlösung notwendiges Opfer in der Nachfolge Christi sei. Die anschauliche Vergegenwärtigung der menschlichen Qualen des Martyriums mußte mit der Bereitschaft zum Opfer im Zeichen des wahren Glaubens zu einem Kompromiß geführt werden. Caravaggio verschob die Balance zugunsten der Vergegenwärtigung der menschlichen Qualen und der Brutalität des Vorganges.⁵¹ Reni fand im *Gang des Hl. Andreas zum Martyrium* (Abb. 27) einen Ausgleich, indem er u. a. die Position des Betrachters durch den Bildaufbau klar als außerhalb des Bildes befindlich fixierte, so daß man das Bild als Bild wahrnimmt und Verwechslungen mit der Wirklichkeit ausgeschlossen sind. Die Vecchiarella-Anekdote zeigt, daß Domenichinos Bild gewissermaßen auf der Mitte zwischen beiden Extremen steht, denn das Bild wird einerseits von der alten Frau als wirkliches Geschehen erlebt, andererseits bleibt aber die Betrachterposition, die im Aufzählen der Handlungsmotive durch die alte Frau anschaulich wird, erhalten. In Renis Bild dagegen kann keinerlei Zweifel darüber aufkommen, daß es sich um ein Bild und nicht um die Wirklichkeit handelt. Daher auch das achselzuckende Desinteresse der alten Frau, die sich von dieser ihr fremden „Realität“ nicht angesprochen fühlt, da es sich nicht um eine ihr vertraute, d. h. um die natürliche Welt handelt.⁵² »Ein Gemälde Renis will nicht Augenblicksbild aus einer Handlung sein, es abstrahiert vom zeitlichen Moment zugunsten eines absoluten Zustandes zeitloser Idealität.«⁵³

Die Szene, wie Andreas zum Martyrium geführt wird, ist bei Reni aus vier dem Geschehen in der Mitte untergeordneten Randgruppen aufgebaut, die Bühne in der Mitte bleibt frei, im Hintergrund ist das Kreuz aufgerichtet. Nach dem Vorbild der Ikonographie der Kreuztragung Christi vollzieht sich das Geschehen nach einem festgesetzten Plan, was sich auch in der gelassenen Ruhe der Zuschauer ausdrückt, sowohl bei den Schergen wie bei den zusehenden Frauen und Kindern.

Eine andere Art der Bildauffassung begegnet uns in Sacchis *Martyrium des Hl. Andreas* (Kat. D 21). Das Bild fordert jedoch allein aufgrund des Bildgegenstandes den Vergleich mit Reni heraus. Gerade deswegen läßt sich hier besonders gut verdeutlichen, was sich gegenüber Reni und Domenichino geändert hat. Sacchis Altarbild im Kapitelhaus von St. Peter ist ein Hochformat, in dem alle Begleitmotive weggefallen sind. Analog den Figuren im Hintergrund, von denen nur die Köpfe sichtbar sind, da sie den Hügel erst heranstiegen, erlebt der Betrachter das Geschehen aus der Froschperspektive. Andreas kniet allein mit den Schergen direkt vor dem Kreuz, Hintergrund und Vordergrund von Renis Bild gleichsam zu einer dramatischen aber konzentrierten Aktion zusammenziehend. Direkte motivische Übernahmen von Reni fehlen – man findet sie dagegen in der *Enthauptung des Täufers* im Lateranspalast oder im *Martyrium des Hl. Longinus*⁵⁴ –, aber die allgemeine Anordnung der Figuren ist dennoch ohne ihn nicht denkbar. Sacchis Gemälde des Andreasmartyriums entstand etwa zur Zeit des sogenannten „Akademiestreites“ zwischen Pietro da Cortona und Sacchi, der um 1636 anzusetzen ist, und in dem es darum ging, welcher Darstellungsform in der Historie der Vorzug zu geben sei. Cortona vertrat den Standpunkt, daß die Haupthandlung durch zahlreiche Nebenhandlungen bereichert werden sollte. Sacchi dagegen redete der Einheit der Handlung und der Konzentration auf wenige Figuren das Wort.⁵⁵ Anscheinend handelte es sich hierbei um eine Variante der Vecchiarella-Anekdote, die erst ab 1646 schriftlich überliefert ist, woraus sich die Aktualität der Fragestellung gerade in dieser Zeit erhellt. Es wäre denkbar, daß Sacchi das Thema des Andreasmartyriums dazu benutzte, um der kontroversen Auffassung Cortonas, die sich wohl hauptsächlich auf das Gebiet der Deckenmalerei bezog und hierin auch zu einer direkten Konfrontation beider Künstler führte,⁵⁶ auch in der Gat-

tical catalogue. Oxford 1977, S. 1 ff. Bellori schreibt in seiner Sacchi-Biographie (wie Anm. 4), daß sich Sacchi in S. Giovanni in Laterano beisetzen ließ, »conforme alla sua volontà che si collocasse incontro al deposito del Cavalier Giuseppe d'Arpino per l'affetto che egli portava alle memoria di questo primo maestro«.

⁴¹ Der Facettenstil der Gewandbildung mit ihren vorwiegend vertikalen Strukturen, die etwas leeren, aber edel wirkenden Gesichter sowie die meist übersichtliche und auf den Vordergrund konzentrierte Kompositionsweise offenbarten den Einfluß der besten Phase in Cesaris Schaffen (s. Röttgen, wie Anm. 22).

⁴² Vgl. aber die Äußerung Johann Heinrich Meyers in: J. W. v. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1. Ed. 1805). Hrsg. von H. Holtzhausen, Leipzig 1969, S. 120: »Indessen ist in Sacchis Arbeiten nichts wahrzunehmen was auf eine entschiedene Weise an seinen ersten Lehrer, d. h. Francesco Albani, oder an Raffaël erinnern könnte. Man findet vielmehr Bilder von ihm, zu welchen Guido das Muster gewesen ist.«

⁴³ Pepper (wie Anm. 30), Nr. 172, S. 280.

⁴⁴ Wie Anm. 40, S. 2.

⁴⁵ Zu Renis Spätstil vgl. vor allem O. Kurz (wie Anm. 6), S. 207 ff. und Cesare Gnudi im Ausst. Kat. Reni. Bologna 1954, S. 29-32.

⁴⁶ S. Kurz (wie Anm. 6), S. 196, Anm. 24. Zur kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit den beiden Fresken s. V. Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 7), S. 26 ff. (mit weiterer Literatur). Nach wie vor lesenswert der Passus, den Kurz der Beschreibung der beiden Fresken gewidmet hat. Kurz bezieht sich auf Riegls Beschreibung (wie Anm. 5), Ed. Wien 1923, S. 166.

⁴⁷ Die Anekdote erschien in gedruckter Form erstmalig in dem Vorwort von Mosini zur Teilpublikation des in Gänze nicht erhaltenen Traktates von Monsignor Giovanni Battista Agucchi, das 1646 in den *„Diverse figure – al numero di ottanta diseguate di (...) Annibale Carracci“* erschien. Vgl. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947, S. 271.

⁴⁸ Vgl. Richard Spear (wie Anm. 3), S. 252, Nr. 88/VIII.

⁴⁹ Vgl. dazu das Kapitel III (le Martyre) bei Emil Mâle (wie Anm. 17), S. 109-149.

⁵⁰ Bei Paleotti heißt es im Kapitel XXXV seines *„Discorso delle immagini“*: »Noi veggiamo giornalmente figurarsi i cruciati atrocissimi de'santi e minutamente esprimersi le ruote e i rasoi e le cataste ferrate e le capanne di fuoco e le graticole ...et infinite altre sorti di crudelissimi tormenti: i quali ha approvato la Chiesa cattolica che si rappresentino agli occhi del popolo christiano come insegne eroiche della pazienza, della magnanimità de'santi martiri e trofei della invitta fede e gloria loro, volendo la zelante madre nostra che da



Abb. 108 Giacinto Gimignani: Martyrium der persischen Märtyrer Marius, Martha, Audifax und Habakuk. Rom, S. Carlo ai Catinari

questi esempio pigliano cuore i suoi figli e imparino a sprezzare la vita.» (*Trattati d'arte*, wie Anm. 18, I, S. 417).

⁵¹ Dieser Exkurs zum Vergleich zwischen Reni und Caravaggio findet seine Berechtigung darin, daß sich Reni in seinem *Petrusmartyrium* von 1603 intensiv und bewußt mit Caravaggio auseinandersetzt und mißt. Die prinzipiellen Unterschiede zwischen Caravaggio und Reni sind von Kurz an dem Vergleich der Petrusmartyrien beider Maler definiert worden (wie Anm. 6), S. 193. Im übrigen soll nicht unerwähnt bleiben, daß Renis *Andreaskopf* im gleichen Jahr entstand wie Caravaggios *Enthauptung des Täufers* in der Kathedrale von La Valletta in Malta.

⁵² Diese Interpretation weicht darin von den bisherigen Erklärungen ab (z. B. Kurz), daß es vor allem die intellektuelle Auffassung des Bildgegenstandes sei (Bild im Bild) und nicht so sehr seine Handlungssarmut, die das Desinteresse der alten Frau bewirken.

⁵³ Kurz (wie Anm. 6), S. 193.

⁵⁴ A. Sutherland Harris (wie Anm. 40), S. 72, Nr. 37.

⁵⁵ Aus der umfangreichen Literatur zum sogenannten Akademiestreit seien hier folgende Autoren herausgegriffen: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della R. Accademia di S. Luca*, Rom 1823, S. 111-113 (»Ma la principal quistione che tenne allora occupata la Scuola fu se nei dipinti avesse a concedersi preferenza ai grandi Quadri, alle Storie ricche di popolo, o alle Tavole di poche figure«), H. Posse, *Der römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock*, Leipzig 1923. (Ital. Forschungen des KHI Florenz, N. F. Bd. 1), S. 35 ff. Des weiteren D. Mahon, *Poussiniana*, London 1962, S. 97. Noch nicht zugänglich war mir die Stuttgarter Magisterarbeit von Hubert Locher: *Der*

tionung der religiösen Historienmalerei seinen Standpunkt entgegenzustellen, womit er sich eindeutig der von Reni befolgten Richtung eines intellektuellen Klassizismus anschloß.⁵⁷ Dies geht auch aus dem von Pascoli überlieferten Text der theoretischen Lektion hervor, die Sacchi seinem Schüler Francesco Lauri gehalten hat. Er vertritt darin u. a. im Hinblick auf das Bildlicht Ansichten, die ohne die reflektierte Auseinandersetzung mit Renis „ultima maniera“ kaum denkbar wären.⁵⁸

Freilich handelt es sich bei seinem Rekurs auf Reni dennoch um etwas Neues. Sacchi stellt eine eigentlich schon hochbarocke Lösung vor, in der die divergierenden Prinzipien der Bildauffassung zur Synthese gebracht sind. Der Zuschauer – bei Reni im Bild selbst dargestellt – ist nun mit dem Betrachter außerhalb des Bildes verschmolzen. Seine Rolle als interessierter, zugleich aber auch distanzierter Augenzeuge hat der Bildbetrachter übernommen, der das Geschehnis aus der gleichen Perspektive sieht wie das Kind, das bei Reni unten rechts am Boden sitzt, und aus der gleichen Nähe, d. h. auch, daß die zeitliche Distanz aufgehoben ist. Den Antagonismus zwischen nachvollziehender Bilderzählung und Aktion gibt es nicht mehr.

In direktem Anschluß an Sacchi hat sein Schüler CARLO MARATTI das Thema wieder aufgegriffen (Kat. D 27). Er besaß sogar selbst eine Version von Sacchis Bild in St. Peter.⁵⁹ Maratti geht insofern wieder direkt auf Reni zurück, als er die fast wörtlich von Sacchi übernommene Figurengruppe wieder in das Zentrum einer breitformatigen Komposition stellt und im Hintergrund erneut militärisches Gefolge und Anteilnehmende Zuschauer einbezieht. Ebenfalls im Banne Renis steht das Fresko von GIACINTO GIMIGNANI in S. Carlo ai Catinari (Abb. 108) mit dem *Martyrium der persischen Märtyrer Marius, Martha, Audifax und Habakuk* (1641). Gimignanis Rückgriff auf Reni ist in mancher Hinsicht viel direkter, weil es sich um eine figurenreiche, breitformatige Freskodarstellung handelt. Die Proportionierung der mächtigen, etwas papierernen Figuren läßt mehr an Reni denken als an Domenichino, dessen Einfluß bisher als entscheidend angesehen wurde.⁶⁰

Unter den Zeitgenossen und Schülern Marattis behielt die Komposition Renis auch während des 18. Jahrhunderts ihre Aktualität. Das zeigt sowohl IMPERIALIS *Enthauptung der Hll. Hilarius und Valentinus* im Dom von Viterbo (Abb. 109) als auch GAETANO LAPIS mit seinem *Martyrium der Hll. Marcellinus und Petrus* in der gleichnamigen Kirche in Rom von 1751 (Abb. 110). Beide Altarbilder folgen dem von Sacchi gewählten Hochformat.⁶¹

Ein weniger offensichtlicher, jedoch keineswegs unwichtiger Beitrag Renis zum sakralen Bildrepertoire der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist der einzelne Heilige im Dialog mit der ihm erscheinenden Madonna. Hervorgegangen aus dem Altarbildtypus, den die Kunstgeschichte unter dem Begriff der „Sagra Conversazione“ kennt und der vereinzelt bei den Carracci anzutreffen ist,⁶² gab Reni ihm mit seiner Lünettendarstellung des *Hl. Ildefons in Anbetung der Madonna* in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (1611-12) eine Formulierung, die zum Ausgangspunkt für Vouet, für Lanfranco, für Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und auch für Carlo Maratti und seine Schüler wurde. Die in Renis Fresko standortbedingte Untersicht verleiht dem Heiligen jedoch ein barockes Pathos und eine Verve, die keine der späteren Derivationen erreichte.

Von weitaus größerer Tragweite war freilich Renis Erfindung des Ausdruckskopfes, für den seit mindestens Bellori und Passeri der Begriff „aria delle teste“ gebräuchlich wurde, und des neuen Devotionsbildes. Der Bildtypus war bei Leonardo und bei Tizian vorgeprägt, erhielt aber erst durch Reni jene Formulierung, die ihm einen festen Platz im malerischen Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts sicherte. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden,⁶³ daß dem Renischen Ausdruckskopf ein antiker Prototypus – meist wird hier der Kopf der *Niobe* (Abb. 28) angeführt – zugrundeliegt. Es muß aber auch betont werden, daß eine gewisse Übertreibung des Ausdrucks, vor allem das himmlische Entrücktsein, in ähnlicher



Abb. 109 Francesco Imperiali: Enthauptung der Hll. Hilarius und Valentinus. Viterbo, Dom



Abb. 110 Gaetano Lapis: Martyrium der Hll. Marcellinus und Petrus. Rom, SS. Pietro e Marcellino

Weise schon bei Raffael auftritt, wie z. B. die *Hl. Katharina* des Louvre überdeutlich macht. Schon hier ist die »religiöse Ausdrucksmacht an die künstlerische Ausdrucksfähigkeit des Bildes gebunden.«⁶⁴ Dieses ausdrucksbetonte und idealisierte Andachtsbild, vor allem das Büstenbild des Heilands, der Addolorata, aber auch populärer Heiliger wie des Hl. Joseph, Franziskus und Petrus eroberte sich im Rom des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts die Kirchen, und zwar in der Form des sogenannten „sottoquadro“, das zwischen Altarmensa und Altarblatt oder Altarfigur seinen Platz hatte und als Gegenstand der Volksverehrung durchaus nicht immer die Billigung der Kirche besaß.⁶⁵ Auch von Raffaels Altarbild mit der *Hl. Cäcilie*, das Reni gründlich studiert hatte, ging zweifellos gerade in dieser Hinsicht eine entscheidende Anregung auf das neue Andachtsbild aus.⁶⁶ Ausgangspunkt dieser Bilder waren oft ganze Figuren Renis aus größerem Zusammenhang, wie z. B. der *Gekreuzigte* in Modena (Kat. A 34), die *Immaculata* in Forlì oder der *Petrus* aus der Genueser *Marienhimmelfahrt* (Abb. 10; vgl. Kat. C 48),⁶⁷ abgesehen von den zahlreichen Reduktionen, die im nachhinein an berühmten Werken Renis vorgenommen wurden, wie z. B. dem *Hl. Michael* der Kapuzinerkirche in Rom (Abb. 13; Kat. A 27 und C 20) oder an den diversen *Magdalenen*, *Marien* und *Sebastians* (vgl. Kat. A 27, A 36, A 39). Die originalen Teilwiederholungen gingen jedoch teilweise auf Reni selbst zurück und schließen damit an eine römische Tradition an, die bereits in der Nachfolge Sebastiano del Piombos, besonders aber von Scipione Pulzone gepflegt worden war.⁶⁸ Die ersten dieser neuen Devotionsbilder im Oeuvre Renis sind um 1615 zu datieren (vgl. Kat. A 4). Um 1640 treten sie dann häufiger auf. Auch wenn man Reni nicht die Priorität bei der Verbreitung dieses Bildtypus zusprechen kann, denn um die gleiche Zeit, d. h. um 1640, finden wir ihn auch bei Guercino oder in Florenz bei Carlo Dolci – wird

Akademiestreit zwischen Pietro da Cortona und Andrea Sacchi. Zur Kompositionslehre der barocken „Historie“. Stuttgart TH 1987.

⁵⁶ In der gleichen Dekade (1629-31 Sacchi; 1634-37 Cortona) entstanden die Deckenfresken beider Maler im Palazzo Barberini, in denen die beiden unterschiedlichen Auffassungen praktisch demonstriert wurden. Die zeitliche Parallelität der theoretischen und der praktischen Konfrontation hat dazu geführt, daß der Akademiestreit hauptsächlich auf die Deckenmalerei bezogen wird. In Wahrheit handelt es sich um eine grundsätzliche Frage, die jede Art von Historienmalerei betrifft.

⁵⁷ Vgl. die gute Beschreibung des Bildes bei Posse (wie Anm. 55), S. 57 ff. Den Zusammenhang mit Reni erwähnt Posse nicht.

⁵⁸ »E prendasi sempre il lume maggiore, e da alto, e più da tramontana che da mezzo giorno, acciò il sole, ed il prenderlo da basso non faccia variare il sembiante« oder »e non far gruppi, e viluppi di tutto al rifiuto, talmteccchè trovar non vi si possa mai principio, e fine« vgl. L. Pascoli, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti moderni*. (1. Ed. 1686) Reprint der Ausg. von 1730-36. Rom 1965, II, S. 80-81. Die Lektion kann insgesamt als Paradigma der akademischen Richtung der römischen Malerei gelten und gibt darüber hinaus eine konkrete Vorstellung von Sacchis Malstil.

⁵⁹ Sutherland Harris (wie Anm. 40), S. 72.

⁶⁰ S. Ursula Verena Fischer, *Giacinto Gimignani (1606-1681). Eine Studie zur römischen Malerei des Seicento*. Diss. Freiburg i. Br. 1973, S. 37-39, und Kat. Nr. 17 b, S. 144.

⁶¹ Abb. bei Stella Rudolph, *La Pittura del '700 a Roma*. Mailand 1983 (Repertori Longanesi) ad vocem. Zu Imperiali A. M. Clark, *Studies in Eighteenth Century Painting*, Washington 1981, S. 80-89.

⁶² Vgl. dazu die Zusammenstellung bei Briganti (wie Anm. 16), S. Abb. 53-58.

⁶³ Lanzi, Kurz, Schmidt-Linsenhoff u. a.

⁶⁴ Zitiert nach H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, S. 16; Zur formalen Entwicklung des Ausdrucksmotivs, vgl. G. Weise, *Das Schwärmerische als Ausdrucksmotiv der religiösen Kunst des Abendlandes*. In: *Pantheon* 30, 1942, S. 213-220.

⁶⁵ Vgl. M. Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII^e siècle*. Paris 1962, Kapitel VI. La Religion, passim.

⁶⁶ S. dazu A. M. Brizio, *La Santa Cecilia di Raffaello*. In: *Arte Lombarda*, 1965, S. 99-100.

⁶⁷ S. Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 7), S. 13 ff.

⁶⁸ Vgl. Zeri (wie Anm. 11), S. 88 ff.

⁶⁹ Vgl. Mancini (wie Anm. 21) über das private (bürgerliche) Haus: »...le cose di devotione si metteranno nella camera... con riguardo ancor nelle sacre che le cose



Abb. 111 Giovanni Battista Salvi, gen. Il Sassoferrato: Hl. Cäcilie. Venedig, Galleria dell'Accademia

più piccole a capo a letto et ingionocchiatori, il Cristo, Vergine e simili altre in faccia alla porta dell'entrata, acciò quello che entra se ricordi che quello è luogo riservato e di devotione» (S. 141/2).

⁷⁰ Vgl. Marabottini, 1978 (Wie Anm. 17).

⁷¹ H. Hibbard, *Guido Reni's Painting of the Immaculate Conception*. In: *Bulletin of the Metropolitan Museum* Bd. XXVIII, 1969/70, S. 19, 30.

⁷² J. Ruskin, *Modern Painters*, vgl. Cesare Garboli und Edi Bacceschi, *Guido Reni*. Mailand Rizzoli 1971 (Classici dell'arte) S. 12. Ähnlich bereits der Tenor von Goethes Urteil in der *Italienischen Reise* (1786): »Indem der himmlische Sinn des Guido, sein Pinsel, der nur das Vollkommenste, was geschaut werden kann, hätte malen sollen, dich anzieht, so möchtest du gleich die Augen von den abscheulich dummen, mit keinen Scheltworten der Welt genug zu erniedrigenden Gegenständen wegkehren, und so geht es durchaus (...)immer Leiden des Helden, niemals Handlung« oder über den Johannes in der Wüste und den Sebastian in Bologna: »wie köstlich gemalt, und was sagen sie? Der eine sperrt das Maul auf, der andere krümmt sich« (J. W. v. Goethe, *Werke* Bd. 11 der Hamburger Ausgabe, Kommentiert von Herbert von Einem. München 1974, S. 105-106).

doch besonders sein Name mit dem Devotionsbild in Büstenformat assoziiert.

In Rom wird dieses Genre im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts durch den aus Umbrien stammenden Madonnenmaler Giovanni Battista Salvi, gen. „Il SASSOFERRATO“ (gest. 1685) vertreten (vgl. Kat. D 23). Lanzi berichtet, daß sich bei seinen Erben eine große Anzahl von Kopien, darunter auch solche nach Reni, befanden. Dabei dürfte es sich vorwiegend um Bilder von Andachtscharakter gehandelt haben, vielleicht in der Art wie der *Kopf der Hl. Cäcilie* in Venedig (Abb. 111). Oft werden Reni und Sassoferrato in einem Atemzug genannt, eine irreführende Verknüpfung, die wohl ihren Ursprung im 19. Jahrhundert hat und auf der damals üblichen, meist geringschätzigen Etikettierung Renis als Heiligenmaler beruht. Dabei zeigt gerade ein Vergleich zwischen Sassoferratos und Renis Devotionsbildern, daß der Umweg über Reni eigentlich kaum notwendig erscheint, um Sassoferratos retrospektiven Stil zu erklären. Im Motivschatz und in der Malweise zeigt sich bei ihm ein deutlicher Rückgriff auf die ältere Malerei seiner umbri-schen Heimat. Die Berührung liegt vielleicht eher darin, daß auch einige von Renis Devotionsbildern ihre Abkunft von Andachtsbildern des späten Mittelalters nicht verleugnen. Die geringen motivischen Veränderungen, die sich an ihnen konstatieren lassen (z. B. Ecce-Homo-Bilder und betende Maria) und die relativ hohe, zumeist gleichmäßige Qualität der Kopien zeigen an, daß bei Sassoferrato ähnliche Voraussetzungen und Bedürfnisse nach dem halbfigurigen Devotionsbild wie bei Reni bestanden. Während letzterer aber zur Befriedigung dieser Nachfrage in größerem Umfange sein Atelier einsetzte, scheint Sassoferrato weitgehend allein dafür produziert zu haben. Darin ist er eine eher unzeitgemäße malerische Persönlichkeit. Zugleich zeigt die bisher nicht gezählte Menge seiner Andachtsbilder, wie groß der Bedarf nach dieser Art von Bildern war, die gerade auch im privaten Bereich ihren festen Platz hatten.⁶⁶ Noch heute ist in Rom für das Heiligenbild der Ausdruck „Sopraletto“ gebräuchlich. Eine Spezialisierung wie sie Sassoferrato besaß, stellte im Rom des 17. Jahrhunderts jedenfalls eine Existenzgrundlage dar.⁷⁰ Der ikonenhafte Charakter der ungezählten Devotionsbilder ist, wie Hibbard dargelegt hat, weitgehend daran schuld, daß Renis Ansehen seit dem 19. Jahrhundert so rapide verfiel.⁷¹ Zitiert wird in diesem Zusammenhang immer wieder das Urteil Ruskins, das eine unverhohlene Verachtung für diese Art von religiöser Malerei ausdrückt.⁷² Dabei darf man nicht übersehen, daß auch die Trivialisierung des barocken italienischen Andachtsbildes im 19. Jahrhundert mit Hilfe minderwertiger Druckgraphik einen beträchtlichen Anteil an diesem Ruhmesverfall hatte. Letztlich war aber die gesamte italienische Barockmalerei mit Ausnahme Venedigs von diesem Schicksal betroffen, das im übrigen bis in die Gegenwart nachwirkt, vor allem in den Ländern protestantischer Glaubens-tradition.

Für die Generation der zwischen 1600 und 1610 geborenen Maler (Sacchi 1599, Sassoferrato 1605, Cerrini 1609, Romanelli 1610) war Reni etwa ab 1635 bis zu seinem Todesjahr 1642, mit seinem in Rom präsenten Frühwerk zugleich Altmeister und Vorbild wie auch innovativer Zeitgenosse. Vor allem standen ab etwa 1635 die Werke seiner „seconda“ oder „ultima maniera“ vor Augen, wie der *Hl. Michael* der Kapuzinerkirche (1635; Abb. 13; vgl. Kat. A 27 und C 20) oder die *Andromeda* der Galleria Pallavicini (ca. 1635). In der Helligkeit ihrer Farben und in ihrem „Silberglanz“ waren diese Bilder mindestens ebenso modern und zukunftsweisend wie Pietro da Cortonas gleichzeitige Werke. Das könnte mit einer der Gründe dafür sein, daß der wichtigste Maler der oben genannten Altersgruppe, FRANCESCO ROMANELLI, der aus der Schule Pietro da Cortonas hervorgegangen war, sich um 1637, als Cortona nach Florenz ging, von dessen Stil abwandte. Mit Werken wie den Fresken im Saal der Contessa Matilde im Vatikan und den Deckenbildern des Palazzo Lante geriet er eindeutig unter den Einfluß von Renis Spätstil. Auslösend dafür könnte die Kopie gewesen sein, die er im Auftrag der Barberini nach einem gerade erst entstandenen Werk Renis ausführte. Es handelt sich um das durch die Vermittlung Antonio Barberinis für England in Auf-



Abb. 112 Francesco Romanelli: Arion auf dem Delphin. Rom, Palazzo Costaguti

trag gegebene und heute verlorene Gemälde mit der *Hochzeit von Bacchus und Ariadne* (vgl. Kat. C 6, C 18).⁷³ Die Kopie, die nicht sicher identifizierbar ist,⁷⁴ markiert nicht nur innerhalb der Entwicklung Romanellis eine Zäsur, sondern auch innerhalb der Reni-Rezeption. Renis Komposition basiert auf dem Stich des *Parisurteils* von Marcantonio Raimondi nach Raffael, was sich vor allem in der flächenparallelen Anordnung der Hauptgruppe auf einer schmalen Raumbühne in der Bildmitte niederschlägt. Die friesartige Anordnung der lose nebeneinander agierenden Figurengruppen, innerhalb derer die Vertikale dominiert, die Vernachlässigung von Mittel- und Hintergrund, die Frontalisierung der Komposition und der Figuren sowie der Verzicht auf eine an Bewegung reiche Gruppenregie, wie wir sie gleichzeitig etwa bei Pietro da Cortona und bei Poussin finden, nehmen die charakteristischen Merkmale der akademischen Richtung vorweg, die im weiteren Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts die römische Malerei beherrscht. Hier kam auch der Einfluß von Sacchis Pasqualini-Porträt zum Tragen.

Romanelli profilierte sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts als einer der wichtigsten römischen Historienmaler. In seinem faltenreichen und dekorativen Stil kommen die durch Sacchi und Pietro da Cortona vertretenen divergierenden Richtungen zu einer Synthese. Die geschmackvolle und gefällige Drapierung seiner Figuren ist ohne Reni schwer vorstellbar. In einigen seiner Kompositionen greift er auch motivisch unmittelbar auf Reni zurück, wie im *Fresco des Arion* im Palazzo Costaguti in Rom (Abb. 112) auf Renis *Raub der Europa* (Kat. A 30). Kultiviertheit und Grazie kennzeichnen die Werke seiner besten Zeit, der verhaltene Ton, die Distanziertheit der Aktionen und die schmalen, gelängten Figuren, das oft helle, pastellhafte Kolorit verraten Renis Einfluß, während in der kompositionellen Struktur der Einfluß Cortonas letztlich dominiert. Allerdings ist die helle Farbigeit in Cortonas reifen Werken – erstmalig in den Dekorationen des Florentiner Palazzo Pitti – malerisch vom Spätstil Renis nicht allzu weit entfernt. Daher erscheint Malvasias Urteil verständlich, der Cortona mit zu den Malern zählte, die von Reni beeinflusst wurden.⁷⁵ Auch in der Wiedergabe der Gesichter ist Romanelli eher Cortona verpflichtet. Vielleicht sind aber die leicht verkniffenen, zumeist stereotypen Köpfe auch als Reflex bolognesischer Einflüsse, etwa Albanis, zu sehen.

Eine von Renis folgenreichsten Leistungen ist die monumental stehende Einzelfigur in einem relativ leeren Bildfeld, eine Formstruktur, die von Hibbard treffend als „amor vacui“ bezeichnet worden ist.⁷⁶ Die spätere Rezeption dieses



Abb. 113 Giovanni Domenico Cerrini: Hl. Ursula. Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane

⁷³ Vgl. Italo Faldi, *Giovan Francesco Romanelli*. In: Ders. *Pittori Viterbesi di cinque secoli*. Viterbo o. D. S. 69.

⁷⁴ Vgl. Pepper (wie Anm. 30), S. 278-279.

⁷⁵ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi* Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti. Bologna 1841, II, S. 60.

⁷⁶ Hibbard (wie Anm. 71), S. 29.

⁷⁷ Vgl. Faldi (wie Anm. 71), S. 338, Abb. 289.

⁷⁸ Giaquinto: Rom, Accademia di San Luca; Costanzi ibidem. Mengs: Rom, Privatbesitz.

⁷⁹ Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele im Ausst. Kat. *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*. Bologna 1969, passim.

⁸⁰ Der von E. Wind eingeführte Begriff meint an sich die Posenzitate in Bildnissen, kann aber nach der von Wind unter Berufung auf Walpole gegebenen Definition durchaus auch für den *Johannes den Täufer* gelten (E. Wind, *Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* II, 1938, S. 182-185.



Abb. 114 Francesco Romanelli: Ekstase des Hl. Lorenz. Viterbo, Dom



Abb. 115 Guido Reni: Johannes der Täufer predigend. London, Dulwich Picture Gallery

Kompositionstyps, den Reni gewiß in der Auseinandersetzung mit Raffael (*Hl. Margarete* im Louvre) und Tizian (*Johannes der Täufer*, Venedig, Accademia oder die *Lucretia* im Hampton Court) entwickelt hat, ist in stilistischer Hinsicht zunächst nicht nur auf Reni beschränkt, sondern begegnet auch bei den anderen Bolognesen, z. B. bei Domenichino und Albani. Jedoch zeigen die Sequenzen, die sich hier sowohl für das 17. wie auch für das 18. Jahrhundert aufstellen lassen, daß die Resonanz von Renis Einzelfigurenbildern im Verlauf der Entwicklung eher zunimmt. Aus der Vielfalt der Lösungen seien hier einige Beispiele herausgegriffen. Die stehende *Hl. Ursula* in S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom von 1642 (Abb. 113) von dem aus Perugia stammenden GIOVANNI DOMENICO CERRINI (1608-1681), zeigt, daß dieser sich, obwohl Schüler Domenichinos, in Figurenauffassung und Faltenstil enger an Reni anschloß. Daneben aber bleibt in diesem Bild auch der Einfluß von Cristoforo Roncalli und von Rubens' Altarbild der Chiesa Nuova erkennbar. Auch ROMANELLIS *Ekstase des Hl. Lorenz* im Dom von Viterbo (Abb. 114)⁷⁷ ist dieser Gruppe von Werken zuzurechnen und stellt gleichzeitig ein Bindeglied zu Franceschinis noch immer an Reni erinnernden *Hl. Lorenz* in Turin dar. Desweiteren ist die dieser Bildtypologie zugehörige Immaculata-Ikonographie in der römischen Malerei des 18. Jahrhunderts ohne Renis Darstellungen dieses Themas, ebenso wie das der Assunta, kaum denkbar. Das zeigen sowohl Costanzis und Giaquintos wie auch Batonis und Mengs' entsprechende Darstellungen.⁷⁸

Die Einzelfigur des *predigenden Täufers* in einer Landschaft (London, Dulwich College, 1640/42, Abb. 115), die Reni im Rückgriff auf Raffael (Florenz, Accademia; Paris, Louvre) und auf Leonardos ursprünglich Johannes den Täufer darstellenden *Bacchus* im Louvre entwickelt hat, gehört mit in die Gruppe jener Spätwerke von weitreichendem Einfluß. Unabhängig von den Nachwirkungen innerhalb der bolognesischen Malerei⁷⁹ erlebt die Einzelfigur des Täufers im 18. Jahrhundert vor allem im Umkreis des römischen Akademismus eine neue Blüte. Dies muß auch im Zusammenhang mit dem akademischen Aktstudium gesehen werden, das in dieser Zeit erneut auflebt. Zu den wohl frühesten Beispielen dieser Reprise zählt der *Johannes* des Luti-Schülers PIETRO BIANCHI, der malerisch an Correggio orientiert ist, motivisch aber direkt auf Reni zurückgeht (Abb. 116). BATONIS halb liegender Täufer (früher Dresden, Gemäldegalerie), der als Gegenstück zu einer büßenden Magdalena konzipiert wurde – im 18. Jahrhundert ein beliebtes Pendant-Paar –, ähnelt in der Tat einer akademischen Aktfigur. Ließe man die Attribute fort, so wäre der Unterschied gegenüber den themenlosen männlichen Aktbildern, die das 19. Jahrhundert in größerer Anzahl hervorbrachte, nur minimal. Der Künstler, der diese Vorliebe für den akademisch posierenden gemalten Männerakt am häufigsten in das Thema des predigenden Täufers gekleidet hat, ist MENGES, von dem sich allein vier solcher Darstellungen erhalten haben. Obwohl sein direkter Ausgangspunkt Raffael war, zeigt der *Täufer*, der sich heute in Houston befindet (Kat. D 41), daß daneben Renis Bild seine direkte Wirkung getan hat.

Auf ganz andere Weise reflektiert die ebenfalls aus der römischen Akademie-tradition abzuleitende Darstellung des *Predigenden Täuferknaben* von SIR JOSHUA REYNOLDS das Vorbild Reni. Reynolds' wohl 1776 zu datierendes Bild (Abb. 117) ist in Pose und Ausdruck fast ein direktes Zitat des Gemäldes von Reni. In malerischer Hinsicht macht sich dagegen eher der Einfluß von Correggio geltend. Die „borrowed attitude“⁸⁰ setzt sich allerdings in ihrer übertriebenen Rhetorik so ironisch über das Vorbild hinweg, daß hier fast die Grenzen der Karikatur gestreift werden.

Aber nicht nur als Altarbild kommt die monumentale Einzelfigur bei Reni zu einer großen Wirkung. Auch als Galeriebild, d. h. in den profanen Themen der *Kleopatra*, *Salome*, *Lucretia*, *Judith* oder *Andromeda* (vgl. Kat. A 11, A 15, A 17). Die Raumleere, die zentrifugale Körperauffassung und das pathetische Ausdruckselement der Pose gelangte in der meist stehenden Einzelfigur eine Bedeutung, die

neue Perspektiven der Bildauffassung eröffnete. Die Kühnheit der formalen Lösungen und die kompositionelle Eigenwilligkeit sind erst im 18. Jahrhundert zur vollen Wirkung gelangt, wobei die bolognesische Schule (Burrini, Dal Sole, Felice Torelli, Franceschini, Graziani, Creti)⁸¹ zeitlich einen Vorsprung hatte, einfach weil sich in Bologna der Einfluß Renis in direkter Weitergabe auf die nächsten Generationen übertrug, während sich in Rom die verschiedenartigsten Einflüsse überlagerten und addierten. Auch hier kann CERRINI als der Künstler gelten, der Renis drapiertes Einzelfigur am frühesten eine historische Resonanz gegeben hat. Ein evidentestes Beispiel dafür ist seine *Fortuna* der Kasseler Gemäldegalerie (Abb. 118; vgl. Kat. C 25).

Ein Künstler, der oft in einem Atemzug mit Reni genannt wird, ist Andrea Sacchi Schüler CARLO MARATTI (Kat. D 25–D 28). In dem nicht eigenhändigen Bellori-Manuskript der Bibliothèque Municipale von Rouen sind bezeichnenderweise die drei Viten Renis, Sacchis und Marattis vereint.⁸² Einen direkten schriftlichen Nachweis dafür, daß Bellori diese drei Künstler auch im Sinne einer Wesensverwandtschaft verbinden wollte, gibt es nicht. Gleichwohl kann man kaum umhin, sich der Logik dieser Auswahl zu entziehen, unabhängig davon, auf wen sie zurückgeht. Das, was Reni hätte sein können, wäre er in Rom geblieben, nämlich tonangebender offizieller Maler des päpstlichen Hofes, wurde Maratti dank frühzeitiger Einübung in das römisch-klassische Themen- und Formenrepertoire. Sacchi fungiert in diesem Dreigestirn als das vermittelnde Verbindungsglied. Als Vertreter der übernächsten Generation (geboren 1625, d. h. fünfzig Jahre nach Reni), war Maratti dank seiner Schulung durch Sacchi in Rom natürlicher Erbe der bolognesischen Schule. So jedenfalls stellte es Bellori dar.⁸³ In seinem Oeuvre finden sich aber auch Reminiszenzen fast aller in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom vertretenen Stile, weswegen es nicht leicht ist, ihn einer bestimmten Richtung zuzuordnen. Als Zeichner trat Maratti am eindeutigensten die Nachfolge der Bolognesen an,⁸⁴ in seinen zumeist christlichen Themen und in seinen beruflichen Ambitionen war er ein neuer christlicher Raffael.⁸⁵ Damit trat er wohl am direktesten in die Fußstapfen Renis. Es ist von Amalia Mezzetti darauf hingewiesen worden, daß zur gleichen Zeit (1646), als ein Teil von Agucchi als Fragment überliefertem Traktat erschien, Bellori bereits seine auf den intellektuellen Künstler gerichtete Kunsttheorie entwickelt hatte, die zwar Agucchi verpflichtet war, sich aber strikt von dem durch diesen noch als völlig unproblematisch gesehenen Naturalismus abwandte.⁸⁶ Der junge Maratti stand bereits zu dieser Zeit in persönlichem Kontakt zu dem mit Andrea Sacchi befreundeten Bellori, und es würde nicht verwundern, wenn er in der Zeit, als sein im Heiligen Jahr 1650 aufgestelltes Altarbild der *Geburt Christi* in S. Giuseppe dei Falegnami entstand, schon mit Belloris Vorstellung von der Idealschönheit vertraut war. In diesem Bild zeigt Maratti, daß er neben Raffael einen anderen Klassiker der Renaissance in den Kreis der kanonischen Vorbilder erhob – Correggio. Damit ging er den gleichen Weg, den die Carracci gegangen waren, worin ihnen bezeichnenderweise Reni nicht gefolgt war. Gerade an den Versionen des Krippenbildes, die die Bolognesen – genannt seien hier etwa Domenichino, Lanfranco und Annibale Carracci selbst – schufen, zeigt sich jedoch, daß auch sie den intimen und zugleich monumentalen Sensualismus, den Correggio seiner *Notte* (Dresden, Gemäldegalerie) gegeben hatte, nicht erreicht hatten.⁸⁷ Carlo Maratti hingegen gelang es mit seinem Bild, das ihn in Rom als das zukünftige Schulhaupt auswies, Correggio in die Sprache und in den Ausdrucksmodus des Barock zu übersetzen. Die geheimnisvolle Mystik der Darstellung und ihr großer Atem lassen mit einem Mal alle Versionen des Krippenthemas der Carracci-Schule, einschließlich der Renis, als leblos und wenig überzeugend erscheinen.

Die pathetische Verve, die Maratti aus dem direkten Studium Raffaels zog, war auch das Ergebnis der sensualistischen und rhetorischen, d. h. der im eigentlichen Sinne barocken Elemente, die die römische Malerei dank der bolognesischen Künstler, aber auch in der Nachfolge von Barocci, Rubens, Bernini und Pietro da



Abb. 116 Pietro Bianchi: Der Hl. Johannes der Täufer. Rom, Silvia Cerio



Abb. 117 Joshua Reynolds: Täuferknabe in der Wüste. Minneapolis Institute of Arts

⁸¹ Vgl. Ausst. Kat. *L'Arte del Settecento Emiliano. La Pittura e l'Accademia Clementina*. Bologna 1979, passim; sowie R. Roli, *Pittura Bolognese 1650–1800. Dal Cignani al Gandolfi*. Bologna 1977.

⁸² Vgl. Bellori (wie Anm. 4).

⁸³ Vgl. Bellori (wie Anm. 4), S. 115

⁸⁴ Vgl. den Katalog der italienischen Zeichnungen in Windsor sowie A. Sutherland



Abb. 118 Giovanni Domenico Cerrini: Fortuna. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 119 Carlo Maratti: Bathseba im Bade. Verschollen (ehemals Sammlung der Fürsten von Liechtenstein)

Harris und E. Schaar, *Die Handzeichnungen Andrea Sacchis und Carlo Marattas* (Düsseldorf, Kunstmuseum, Düsseldorf 1967); noch ausstehend die Publikation der Madrider Dissertation von Manuela Mena Marqués über Maratti als Zeichner.

⁸⁵ Auf die engen und vor allem in späteren Jahren bewußten Rückbeziehungen Marattis auf Raffael ist Manuela Mena Marqués in einem Referat eingegangen, das im Rahmen des Kongresses *Raffaello*

Cortona aufgenommen und entfaltet hatte.⁸⁸ Der Vergleich von Renis *Immacolata* oder *Assunta* mit einem der populärsten frühen Werke Marattis, der *Immacolata* in S. Isidoro von ca. 1663, zeigt, daß in Marattis Auffassung des Andachtsbildes die Idee der überirdischen, astralen Schönheit fehlt. Seine *Immacolata* ist mehr Mutter als himmlisches Wesen. Dies gilt generell für alle Werke Marattis und insbesondere für seine Köpfe, die zwar häufig an Reni erinnern, wie z. B. in dem Altarblatt mit dem *Hl. Filippo Neri vor der Madonna* von ca. 1674 (Florenz, Galleria Palatina), die aber von einem sehr diesseitigen Temperament geprägt sind. Marattis Madonnengesichter zeigen in ihrer gesunden und prallen Plastizität, daß sein Ideal mehr der späte als der frühe und mittlere Raffael war. Dies drückt sich auch in der Farbigkeit seiner Bilder aus. Bevorzugt werden gesättigte und kräftige Farben, jedenfalls in den Ölbildern, und ein Licht und Schatten betonendes, plastisch modellierendes Licht.

Ein Bereich, in dem die Schöpfungen Marattis ohne das Vorbild Renis schlechterdings nicht denkbar wären, was allerdings bisher wenig Beachtung fand, ist das Porträt. Wie kaum ein anderer italienischer Maler des 17. Jahrhunderts hat Maratti das Bildnis und hier vor allem die ganzfigurige Darstellung monumentalisiert und nobilitiert. Neben van Dycks Porträts müssen ihm z. B. bei seinem *Bildnis des Kardinals Antonio Barberini* (Rom, Galleria Nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini) die wenigen bedeutenden ganzfigurigen Klerikerbildnisse Renis vor Augen gestanden haben,⁸⁹ wie z. B. die Bildnisse der Kardinäle Ubaldini und Spada (Abb. 20), die dem offiziellen Porträt die Aura des Historienbildes verleihen, wobei Raffaels *Porträt des Kardinals Bibbiena* (Florenz, Galleria Palatina) als Prototypus erkennbar bleibt. Aber auch Renis sogenanntes *Porträt der Mutter* (Abb. 73), das sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung Malvezzi in Bologna befand, scheint Marattis Porträtauffassung beeinflusst zu haben.

Es ist vor allem die sowohl naturalistische wie würdevolle und idealisierende Auffassung des Porträts, die Renis und Marattis Bildnisse miteinander verbinden. Renis *Selbstbildnis* (Florenz, Uffizien, Abb. 75) und Marattis *Porträt seines Lehrers Sacchi* (Madrid, Prado) besitzen wohl auch aus diesem Grunde eine innere Verwandtschaft, die auch darauf beruht, daß beide dem Bereich des privaten Bildnisses angehören, das vom offiziellen Porträt deutlich zu unterscheiden ist. Dagegen hatte sich Sacchi in seinen Bildnissen eher an Domenichino und Albani angeschlossen.⁹⁰

Kaum eines von Marattis Werken ist so geartet, daß es einen ungebrochenen Reni-Einfluß zeigte, wie Burckhardts Urteil, daß er in der Nachahmung Renis allzu befangen geblieben sei, glauben machen könnte.⁹¹ Zutreffender ist die Beobachtung von Voss,⁹² daß die Vergleichbarkeit in Marattis Vorliebe für das Erhabene und Pathetische – vor allem in der sakralen Malerei – und in dem »Streben nach edler Linie und großer ruhiger Geste« liege. Voss hat auch Maratti in seiner Stillage zutreffend eingestuft, wenn er ihn als einen gemäßigten Vertreter des römischen Hochbarocks bezeichnete. Am *Martyrium des Hl. Andreas* (Kat. D 27) ist dies ebenso zu beobachten wie an den zahlreichen Madonnenbildern. Ein charakteristisches Beispiel für Marattis Auseinandersetzung mit Reni ist das Gemälde mit *Bathseba im Bade*,⁹³ das 1693 im Auftrag des Fürsten Liechtenstein entstand (Abb. 119). Komposition und Bildanlage sind direkt von Renis Gemälde mit der *Toilette der Venus* (Abb. 63; vgl. Kat. C 33) angeregt, das, obwohl erst 1759 gestochen, durch zahlreiche Repliken und Kopien gut bekannt war. Die vermutliche Originalversion befand sich im 17. Jahrhundert im Besitz des Herzogs von Mantua.

Der Vergleich offenbart wiederum die tiefgreifenden Unterschiede zwischen beiden Malern. Marattis *Bathseba* ist natürlicher und kommt fast ohne jede Affektation aus. Auch den ihr assistierenden Dienerinnen fehlt der artifizielle und präzise Habitus der Renischen Venusdienerinnen. Mit diesem Gewinn an Natürlichkeit geht allerdings auch ein Verlust an Eleganz einher. Das anspruchsvolle großfigurige Hochformat und die Anlehnung an Renis Komposition verbinden

sich mit einem gefälligen bukolischen Stil, der Francesco Albanis kleinfigurigen und breitformatigen Venus-Idyllen oder Domenichinos arkadischen Landschaften verpflichtet ist. Gerade an dieser Kombination zweier bis dahin getrennter malerischer Genres, der großformatigen Figurenkomposition und der kleinformatigen Landschaftsidylle, wird offensichtlich, wie sich bereits in der zweiten Generation der römischen Maler, die auf die bolognesischen Reformer folgt, die individuellen Einflüsse vermischen, und wie aus dieser Fusion neue Stilrichtungen entstehen.

Renis *Toilette der Venus* hatte insgesamt auf die römische Malerei einen nachhaltigen Einfluß (s. auch Giuseppe Chiaris Bild der *Bathseba im Bade*, Kat. D 30). Davon zeugen Gemälde wie das Giacinto Gimignanis mit der *Pflege des Hl. Sebastian durch die Hl. Irene* von 1642,⁹⁴ um einen frühen Reflex zu nennen (Abb. 120) – und auch noch Natoire's *Toilette der Psyche* von 1745 (New Orleans, Museum), das einen Nachhall des ersten Italien-Aufenthaltes von 1723-1729 darstellt und somit der römischen Nachfolge Renis zuzurechnen ist.

Das Unbestimmte und Rätselhafte in Renis Kunst, das die Literaten des 17. Jahrhunderts als Ausdruck der poetischen Inspiration verstanden hatten⁹⁵ und das mit Begriffen wie „facilità“, „leggiadria“ und „vaghezza“ umschrieben wurde und in einem allgemeineren Sinne mit „Grazia“, wurde erst im 18. Jahrhundert zu einem Geschmacksphänomen größerer Verbreitung und Wirkung. Nicht zufällig setzt sich in dieser Zeit der Begriff des „je ne sais quoi“ als Formel für die in Worten nicht faßbaren Ausdruckswerte der Malerei durch, die auf vielfältige Weise an das Sentiment des Betrachters appellieren.⁹⁶ Daneben waren es aber auch immer noch die Andachtsbilder und die mittels Kopien zu Andachtsbildern reduzierten großen religiösen Werke, von denen eine unmittelbare Wirkung ausging, die nach gegenreformatorischem Modell über das Gefühl den Glauben ansprach. Otto Kurz hat diese schwer benennbare Eigenart von Renis Bildern als „raffiniert-sentimental“ charakterisiert und aus dieser Komponente auch den Verfall von Renis Ansehen im 19. und 20. Jahrhundert erklärt.⁹⁷

Von der italienischen Kunstkritik der letzten Jahrzehnte ist in Anlehnung an die Literaturwissenschaft der Begriff der „Arcadia“ als Synonym für den neuen künstlerischen Geschmack um 1700 eingeführt worden.⁹⁸ Obwohl zur stilistischen Charakterisierung ungeeignet, gibt dieser Begriff eine angemessene Vorstellung von den Idealen und Sehnsüchten der in künstlerischer Hinsicht tonangebenden Gesellschaft. Der „arkadische Geschmack“ oder das „genere pittoresco“ ist eine Art Vor-Rokoko oder ein zierlicher, verniedlichter und idealisierter Barock in schmelzenden, sahnigen Pastellfarben und mit einer Vorliebe für sentimentale Stoffe und poetisch hingebungsvolle Gestalten. Er wurzelt mehr in der durch Domenichino und Albani vertretenen Variante der bolognesischen Malerei als in Renis monumental-heroischem Stil. Das Fehlen eines natürlichen Umraumes der mythologischen und historischen Begebenheiten in Form von Landschaft machte Reni in dieser Zeit auf jeden Fall weniger aktuell als seine bolognesischen Zeitgenossen einschließlich Guercinos und Poussins. Dies zeigt sich z. B. deutlich in einem anderen Gemälde Marattis, das gewisse Reminiszenzen an Renis *Hippomenes und Atalante* (Kat. A 6) bewahrt, andererseits jedoch zugleich mit Poussin die gesamte Tradition des „Ideale classico“ der bolognesischen Schule rezipiert. Das Ergebnis ist die harmonische Verschmelzung von klassischer Landschaft mit einer klassischen Figurenstaffage aus dem antikisierenden Themenrepertoire der Literatur und der Mythologie. Es handelt sich um das 1681-für König Ludwig XIV. von Frankreich gemalte und heute in Brüssel befindliche Gemälde mit *Apollo und Daphne* (Abb. 121), das motivisch vor allem bernineske Reminiszenzen erweckt.⁹⁹ Ähnliches gilt auch für das Gemälde mit *Rebecca und Eliezer am Brunnen* (Rom, Galleria d'arte antica, Palazzo Corsini).

Zahlreiche Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer Marattis orientierten sich an diesem künstlerischen Ideal, in dem die Sehnsucht nach Klassizität und Idealität gleichermaßen befriedigt wurde wie das Bedürfnis nach einer abwechslungsrei-



Abb. 120 Giacinto Gimignani: *Pflege des Hl. Sebastian durch die Hl. Irene*. Rom, Kunsthandel

e l'Europa im April 1984 in Rom gehalten wurde. Die Kongreßakten sind noch nicht erschienen.

⁸⁶ Vgl. Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*, 1955, (S. 253-354), S. 260.

⁸⁷ Zur gegenreformatorischen Ikonographie der *Anbetung der Hirten* vgl. E. Mäle (wie Anm. 17), S. 242-249; s. a. E. Schleier, *Lanfranco's Notte for the Marchese Sannes and some early Drawings*. In: *Burlington Magazine* 1962, S. 246-257, besonders S. 247.

⁸⁸ Da die Werkmonographie zu Carlo Maratti von Stella Rudolph noch nicht vorliegt, sei auf die insgesamt noch gültigen Stellungnahmen verwiesen, die Voss (wie Anm. 1, S. 592 ff.) und Rudolf Wittkower (*Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Pelican History of Art, 1. Ed. 1958, Ed. Harmondsworth 1973, S. 337-339) diesem Künstler widmen.

⁸⁹ Lanzi schreibt über Renis Bildnisse: »A ritratti stessi senza alterar le forme ne torre gli anni dava non so qual novità e grazia« (wie Anm. 39, III, S. 72).

⁹⁰ Die m. W. einzige gründliche Auseinandersetzung mit Sacchis Bildnis schaffen bei Posse (wie Anm. 55), S. 121 ff.

⁹¹ Jakob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. (1. Ed. 1855) Stuttgart 1978, S. 958.

⁹² Wie Anm. 1, S. 595.

⁹³ Mezzetti (wie Anm. 86), S. 358 ff. Das

Abb. 121 Carlo Maratti: Apoll und Daphne.
Brüssel, Musées Royaux des
Beaux-Arts



chen und gefälligen Komposition. Hier sind solche heutzutage wenig bekannten Maler zu nennen wie Giacinto Calandrucci mit seinem Gemälde *Bacchus und Ariadne* (Kassel, Gemäldegalerie, Abb. 122), Giuseppe Chiaris *Susanna und die beiden Alten* (Baltimore, Walters Art Gallery) oder *Apollo und Daphne* (Rom, Galleria Spada), Pietro Bianchis *Merkur und Argus* (Ponce, Museo de Arte) und Giuseppe Ferrandi, gen. Imperiali (*Jacob und Rachel am Brunnen*, Rom, Slg. Lemme), der einem simplifizierten poussinesken Klassizismus huldigt, in dem auch das Erbe des bolognesischen „Ideale classico“ präsent ist, wobei jedoch die monumentale Dimension völlig ausgeklammert bleibt.¹⁰⁰

Die römische Sakral- und Historienmalerei zeigt in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein relativ einheitliches, aber keineswegs monotones Gesamtbild. Die konkurrierenden Stilrichtungen des Cortonismus, der dank Ciro Ferri und Baciccio auch noch in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die Deckenmalerei beherrschte, und die des gemäßigten marattesken Akademismus gelangten nach dem Tod Berninis (1680) und Ciro's (1689) zu einem Ausgleich, wohl auch deswegen, weil in Rom ab 1690 immer mehr bedeutende maleische Talente aus den verschiedenen Kunstzentren Italiens, aber auch des Auslandes Fuß faßten und durch ihre Werke von sehr unterschiedlicher thematischer und formaler Ausprägung dem traditionellen römischen Stilantagonismus entgegenwirkten. Die im folgenden gegebene Zusammenstellung der Ankunftsdaten einiger dieser Maler kann den Prozeß dieser „Pluralisierung“ besser verdeutlichen als andere Informationen. In den etwa fünfundvierzig Jahren zwischen ca. 1680 und 1723 lebten und arbeiteten in Rom: Von 1678 bis 1746 der Venezianer Francesco Trevisiani, von 1681 bis 1702 der lombardische Jesuitenpater Andrea Pozzi, von 1682 bis 1727 der Parmenser Michele Rocca, von 1690 bis 1724 der Florentiner Benedetto Luti, von 1691 bis 1694 der Venezianer Sebastiano Ricci, von 1703 bis 1744 der Bolognese Domenico Maria Muratori, von 1704 bis 1740 der Toska-

Gemälde ist seit seinem Verkauf in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts verschollen. Frdl. Mitt. von Stella Rudolph.

⁹⁴ Fischer (wie Anm. 60), Kat. Nr. 20 und 21.

⁹⁵ Vgl. Pepper (wie Anm. 30), S. 43 ff.

⁹⁶ Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 7), S. 54 ff.

⁹⁷ Kurz (wie Anm. 6), S. 211.

⁹⁸ Vgl. Andreina Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei- e Settecento*. In: *Storia dell'arte italiana* Einaudi (wie Anm. 2), S. 571 ff. Im literarischen Bereich wird unter „Arcadia“ der gegen die Auswüchse des Barocks gerichtete „einfache“ und idyllische Stil der italienischen Poesie in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts verstanden, der in Gravina, Crescimbeni und Metastasio seine Protagonisten hatte.

⁹⁹ Mezzetti (wie Anm. 86), S. 319 ff.

¹⁰⁰ Zu Imperiali: A. M. Clark, *Imperiali* (1964). Wiederabgedruckt in A. M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth Century Painting*. Selected and edited by Edgar Peters Bowron. Washington 1981, S. 80-89.



Abb. 122 Giacinto Calandrucci: Hochzeit von Bacchus und Ariadne. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

ner Giovanni Domenico Piastri, von 1705 bis 1740 der Lombarde Francesco Ferrandi gen. Imperiali, von 1706 bis 1752 der in Neapel geschulte Sebastiano Conca, von 1713 bis 1757 der Bolognese Giacomo Zoboli, von 1716 bis 1719 und von 1723 bis 1731 der Turiner Francesco Beaumont, von 1717 bis 1758 Francesco Mancini aus den Marken, von 1718 bis ca. 1749 der Bolognese Aureliano Milani, von 1723 bis 1753 Corrado Giaquinto aus dem Königreich Neapel. In dieser keinesweg vollständigen Aufzählung, die nur das Gebiet der sakralen Historienmalerei berücksichtigt, sind nicht die älteren Maler enthalten, die bereits vor diesem Zeitpunkt nach Rom gekommen waren wie Baciccio oder Morandi, und auch nicht die Franzosen, Holländer und Flamen, die sich für kürzere oder längere Zeit in Rom niederließen. Die einheitliche, fast schulartige Stillage der sakralen Monumentalmalerei, die auch zu einem wesentlichen Teil auf das über ein halbes Jahrhundert währende Wirken Marattis zurückzuführen ist, wird besonders augenfällig in Unternehmungen wie der Ausstattung der Kirche S. Clemente unter dem Albani-Papst Clemens XI.¹⁰¹ und in der Serie der zwölf Prophetenbilder im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano von den damals tonangebenden Malern Roms.¹⁰² In diesen Bildern, stellvertretend sei hier *Lutis Prophet Jesaia* genannt (Abb. 123), kommt die Tendenz zu einer pathetischen und monumentalen Wirkung zum Tragen, die von Maratti ausgegangen war und die nun zu einem bestimmten Element der weiteren Entwicklung in Rom wurde. Es wäre irreführend, würde man die Prophetenbilder mit Reni in einen direkten Zusammenhang bringen. Aber sie stehen dennoch am Ende einer Entwicklung, die mit den monumentalen Einzelfiguren in den Lünetten der Borghese-Kapelle in S. Maria Maggiore begonnen hatte, in den Kartons von Sacchi für die Kapelle des Hl. Leo in St. Peter (1632) und in Marattis Lünetten der Cappella della Presentazione in St. Peter (1688) weitergewirkt hatte. Das Erbe Renis war allerdings nun bereits Bestandteil einer Tradition geworden, die sich aus vielen Ingredienzen zusammensetzte, in der die Einzelbestandteile nicht mehr klar voneinander trennbar sind.

Der Begriff des Eklektizismus ist vom 19. Jahrhundert in Anlehnung an die Philosophie mit rein negativem Vorzeichen für diejenigen Kunstrichtungen ver-

¹⁰¹ Dazu John Gilmartin, *The Paintings Commissioned by Pope Clement XI. for the Basilica of San Clemente in Rome*. In: *Burlington Magazine* CXVI, 1974, S. 305-310.

¹⁰² Vgl. zu beiden Aufträgen den Ausst. Kat. *Sebastiano Conca*. Gaeta 1981, S. 110 ff. und S. 124 ff. 16.

¹⁰³ Vgl. dazu besonders im Hinblick auf Franz Kuglers 1837 erschienene „Geschichte der Malerei“ D. Mahon (wie Anm. 47), S. 219 ff. Schon Kurz (wie Anm. 6, S. 210) hatte sich gegen die Anwendung des negativ belasteten Begriffes Eklektizismus zur Kennzeichnung der Bolognesen gewendet.

¹⁰⁴ Bellori zitiert in der *Vita Domenichinos* (1672) unter Berufung auf Giovanni Paolo Lomazzo das Beispiel des *Adam und Eva*-Bildes, in dem der Adam von Michelangelo gezeichnet und von Tizian gemalt und die Eva von Raffael gezeichnet und von Correggio gemalt sein sollen (s. Mahon, wie Anm. 47, S. 120 ff.). Malvasia publizierte ein Sonett, das er Agostino Carracci zuschrieb, dessen Gegenstand ebenfalls das Auswahlprinzip aus dem Kunstschönen war (s. Mahon, wie Anm. 47, S. 208-212). Schließlich ist Belloris Name auch eng mit der Entstehung des für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts



Abb. 123 Benedetto Luti: Jesaja. Rom, S. Giovanni in Laterano

folgenreichen Traktates „*De arte graphica*“ des Franzosen Charles Alphonse Dufresnoy verbunden (1641-1665 verfaßt, erstmalig erschienen Paris 1667, s. Luigi Grassi, *Teoria e storia della critica d'arte*, Bd. II, Rom 1973, S. 132-134). Auch dort wird die Auswahl aus dem Kunstschönen empfohlen.

¹⁰⁵ Bei Paleotti heißt es, daß alle mechanischen und niedrigen Tätigkeiten des Künstlers geadelt werden, wenn sie sich auf einen ewigen Zweck wenden (*Trattati d'Arte*, III, wie Anm. 18, S. 210). Maratti drückte dies in seiner Rede vor der Accademia di S. Luca 1664 so aus: »Il primo dovere d'ogni academico sia servire l'Idio, la chiesa nostra, il nostro Santo protettore, come rannanza pietosa, e cristiana si conviene« (Missirini wie Anm. 55, S. 120).

¹⁰⁶ Vgl. Oswald Kutschera-Woborsky, *Ein Kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen*. In: *Die Graphischen Künste* 1919, Nr. 2/3, Beilage, S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. A. M. Clark im Ausst. Kat. *Painting in Italy in the Eighteenth Century. Rococo to Romanticism*. Chicago 1970, S. 226. So auch auf der Basis der von Lanzi vorgenommenen Klassifizierung: Irene Cioffi, *Giaquinto's Rest on the Flight into Egypt*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 58, 1, 1980, S. 3 ff.

sehen worden, die von den Bolognesen um 1600 ausgingen.¹⁰³ Neutral gesehen ist damit jedoch die Gesamtheit aller künstlerischer Phänomene bzw. deren Ablage in der kollektiven Erinnerung bezeichnet, wobei sich die individuell und generationsmäßig realisierten Erfahrungen zu einer Substanz verdichten, die Reflektionsgegenstand und Urmaterial zugleich sind. Der dauerhafte Vorwurf gegenüber diesem reflektierten Verhältnis des „Eklektizismus“ zur Kunst der Vergangenheit ist der der mangelnden Originalität. Ins Positive gewendet ist der Eklektizismus nichts anderes als das Prinzip der Auswahl, d. h. das besonders von Bellori und Malvasia¹⁰⁴ propagierte Verfahren der Auswahl der künstlerischen Vorbilder aus dem Kunstschönen. Sein Vorteil lag in der Aufbewahrung und Aufbereitung vergangener Kunstschöpfungen und in der Klärung und Konturierung der künstlerischen Traditionen. Unabhängig von der Wahl der Begriffe ging es im Prinzip darum, die Weitergabe eines lehrbaren Repertoires von Formen, Motiven und Techniken zu garantieren. Das dabei wirksam werdende akkumulative Prinzip, das in jeder Generation neue Bausteine hinzufügte, ist für die Geschichte des Akademismus von großer Tragweite gewesen. Das Wirken der Bolognesen und die theoretische Fixierung ihrer Methoden der praktischen Aneignung eines malerischen Thesaurus durch Bellori trugen wesentlich dazu bei, daß der Akademismus im 18. Jahrhundert seine Herrschaft praktisch auf ganz Europa ausdehnen konnte. Die Kombination des Auswahlprinzips mit dem Ideal, das besonders Reni verkörperte, war sein Fundament. Dieses Fundament verbreiterte sich als Folge des historischen Prozesses in dem Maße, wie dem akademischen Strang der Malerei neue Schulhäupter zuwuchsen. Rom war nicht zufällig sein Zentrum, denn wie an keinem anderen Ort blieben hier die von der Gegenreformation etablierten Vorstellungen vom christlichen Maler wirksam. Er erhielt seinen hohen Rang durch die Art seiner Tätigkeit und durch seinen diese künstlerische Tätigkeit tragenden Glauben. Darin stimmten Paleotti und Maratti vollkommen überein.¹⁰⁵ Daher läßt sich Renis künstlerische Wirkung auf die römische Malerei des 18. Jahrhunderts weder wie in Bologna aus einer direkten Nachfolge erklären, noch aus seiner exponierten Stellung als Schulhaupt oder Erneuerer. Einerseits wurde er zu einem Baustein im erstarkenden Gebäude des Akademismus reduziert, andererseits errang die ihm wie ein Attribut zugehörige „Grazie“ gerade im 18. Jahrhundert eine nahezu unumschränkte Herrschaft. »Senza la grazia indarno è ogni fatica«, heißt es bei Maratti.¹⁰⁶ Das was damit umschrieben wird, war aber wohl von anderer Natur als das, was Malvasia und andere Kunstschriftsteller gemeint hatten, wenn sie die Grazie in den Werken Renis lobten. Ganz sicherlich besteht eine enge Verbindung zu jenem neuen „arkadischen“ Geschmack, der die spröde und monumentale Sprache des 17. Jahrhunderts durch eine heitere und parfümierte Revue von duftigen Gestalten ersetzte, die ihre Rolle anmutig spielen – aber eben nie das sind, was sie spielen.

In der römischen Malerei ist der markanteste Vertreter dieser Richtung der Solimena-Schüler CORRADO GIAQUINTO (Kat. D 33), der aber der römischen Schule zugerechnet werden muß, weil er von 1723 bis 1753 im wesentlichen dort lebte und arbeitete.¹⁰⁷ Giaquintos Verhältnis zu Reni läßt sich schwer konkretisieren. In seinen profanen, meist kleinfigurigen Schöpfungen ist Reni nur ein Baustein unter vielen in seinem Vorbilderrepertoire, und nicht einmal ein hervorsteckender. Am ehesten kann man in Giaquintos Auffassung des Verhältnisses von Körper und üppig gebauschter Draperie einen Nachhall der Werke Renis erblicken. Auch ein gewisses Pathos, das er in die theatralischen Posen seiner Figuren legt, läßt an Reni denken. Die *Allegorie der Malerei* in Budapest (Abb. 124) offenbart als gefällige, sinnlich-weiche Variante von weiblicher Idealschönheit ihre Abkunft von Schöpfungen wie Renis *Europa auf dem Stier* (Kat. A 30) oder der *Salome*.

Ähnliche Beobachtungen kann man auch an den römischen Malern der letzten Generation von Marattis Schule und Nachfolge in Rom machen. Im Bereich der sakralen Tafelmalerei trat das Dreigestirn Placido Costanzi, Agostino Masucci und

Stefano Pozzi das Erbe des marattesken Akademismus an und verkörperte bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus das, was man unter lokalrömischer Malerei verstand. Es ist gerade dieser verlängerten Maratti-Schule vorgeworfen worden, daß sie sich in einem unreflektierten Auswalzen des traditionellen Repertoires erschöpfte.¹⁰⁸ Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß die Werke dieser und der ihnen nahestehenden Maler in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht noch voll den Ansprüchen genügten, die seit der Gegenreformation an die religiöse römische Kunst gestellt wurden. Gemälde wie Sebastiano Concas *Assunta in SS. Luca e Martina* in Rom von 1740 (Abb. 125) oder Agostino Masuccis *Verkündigung* für Kardinal Prospero Valenti, die in mehreren Versionen existiert (Abb. 126), folgen zwar nicht in den Einzelformen, aber in Sprache und Ausdruck den gleichen Idealen wie eine große Anzahl von Renis sakralen Werken. Ein formales Indiz, das diesen Eindruck unterstützt, ist die Flächigkeit der Figuren und ihre daraus resultierende Verhaftung in der Bildfläche.

Ein Gegengewicht zu dieser Stilrichtung formulierte sich ab ca. 1704, dem Entstehungsdatum des Altarbildes von Muratori in SS. Apostoli, durch die Präsenz von Malern, die in Bologna geschult worden waren, wie Domenico Maria Muratori und Aureliano Milani, Schüler von Pasinelli,¹⁰⁹ Francesco Caccianiga und Bonaventura Lamberti aus Carpi bei Modena, beide Schüler von Carlo Cignani, einem der treuesten Anhänger Renis in der späteren bolognesischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Ab etwa 1725 gewinnt diese Richtung zunehmend eigene Konturen und erobert auch hinsichtlich ihrer Aufträge in Rom Terrain. Das zeigt sich an dem reichen Betätigungsfeld, das nach 1720 neben den bereits Genannten Maler wie Aureliano Milani, Muratori und Giacomo Zoboli fanden.¹¹⁰ Ein Bild wie Muratoris *Hl. Praxedis* von 1735 (Rom, S. Prassede, Abb. 127) verdeutlicht die Vorzüge und die Schwächen dieses verlängerten bolognesischen Akademismus.

Aus dieser den Carracci und ihrer Nachfolge verpflichteten Richtung ging auch MARCO BENEFIAL hervor, der schon von seinen Zeitgenossen, aber auch noch von Lanzi als einer der für die weitere Entwicklung der römischen Malerei bedeutsamsten Maler gewürdigt wurde.¹¹¹ Benefial stand nicht nur stilistisch in Kontrast zur Maratti-Nachfolge. Er setzte sich auch häufiger in Opposition zur Lukas-Akademie und ihren arrivierten Repräsentanten bzw. zu den festgefahrenen und erstarrten Regeln und Gebräuchen der Akademie. Benefial war im Rom der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ebenso belebende wie unbequeme Figur. Er nahm den Lehrauftrag der Akademie und ihre moralische Verpflichtung ernst und geriet daher in Gegensatz zu ihren Würdenträgern. Da ihm eine größere öffentliche Wirkung aus diesem Grunde versagt blieb, hielt er eine Art Privatakademie ab und trug dadurch wesentlich zum Training einer jüngeren Malergeneration bei, die die Verpflichtung zur Nachfolge der großen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts ebenso ernst nahm wie er selbst.¹¹² Benefials künstlerischer Beitrag zur römischen Malerei konzentriert sich auf eine von Naturalismus und dramatischer Dynamik geprägte Darstellungsweise, die zuweilen gewaltsame Effekte sucht. In seinen Martyriumbildern ist der Rückgriff auf die Carracci deutlich, und auch die Rigorosität und Plastizität seiner Gestalten, etwa in den Fresken im Palazzo Chigi Zondadari in Siena (Abb. 128) ist carracesken Ursprunges. Für die Vermittlung dieser Tradition dürfte neben Bonaventura Lamberti vor allem Muratori mit seinem etwas überladenen, aber an dynamischen Effekten reichen Stil beigetragen haben. Benefial ist aufgrund dieser stilistischen Orientierung, die seinem naturalistisch geprägten, dabei aber zugleich akademischen Kunstideal entgegenkam, in keine engere Verbindung zu Reni zu bringen. Nur ein Werk Renis, das in für ihn eher untypischer Weise Dramatik, Dynamik und Aktion enthält – der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 8; vgl. Kat. C 31) – stand bei zweien von Benefials auch thematisch eng verwandten Werken Pate, dem *Bethlehemitischen Kindermord* für Kardinal Ferroni von ca. 1730 (Abb. 129) und einer zugehörigen *Studie mit zwei toten Kindern*, die eine Variation über die entsprechende Gruppe aus Renis Bild darstellt und ihm auch in malerischer Hinsicht verpflichtet



Abb. 124 Corrado Giaquinto: Allegorie der Malerei. Budapest, Szépművészeti Múzeum



Abb. 126 Agostino Masucci: Mariae Verkündigung. Veroli, Pfarrkirche

¹⁰⁸ Ihr negatives Vorzeichen bekam die verlängerte Maratti-Schule später vor allem durch Sir Joshua Reynolds, der 1788 in seinem 14. Diskurs über Kunst die gesamte römische Schule des 18. Jahrhunderts einschließlich Marattis, Batonis und Mengs' auf das schärfste verurteilte. (*Discourses on Art*. Ed. Collier Books London 1966, S. 218-219). Hier taucht auch, besonders gegenüber Maratti, der Vorwurf des Eklektizismus bereits auf. Etwa gleichzeitig sah noch Luigi Lanzi gerade die römische Schule als die einzige der italienischen Malschulen an, die sich dank Marattis Batoni und Mengs am längsten und besten erhalten konnte (wie Anm. 39), 1968, Bd. I, S. 390-416, passim.

¹⁰⁹ Vgl. H. Voss, *Alcuni inediti di Aureliano Milani*. In: *Paragone*, Nr. 97, 1958, S. 55 ff.

¹¹⁰ Zur Rolle der Bolognesen bei der Ausbildung des römischen Neoclassico s. Italo Faldi, *Gli inizi del neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*. In: *Akten des Kongresses Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*. Rom, Accademia dei Lincei, 1977, S. 495-499; des weiteren Giancarlo Sestieri, *Profilo di Francesco Mancini*. In: *Storia dell'Arte* 29, 1977, S. 67-79.

¹¹¹ *Lettera di Gio. Battista Ponzfredi al signor conte Nicola Soderini (1764)*. In: G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Mailand 1822-1825, Bd. V, 1822, S. 16. Vgl. auch Lanzi (wie Anm. 39), S. 405.

¹¹² Vgl. A. M. Clark, *Manners and Methods of Benefial*. In: *Paragone*, Nr. 199, Sept. 1966, S. 21-33; des weiteren F. Noack, *Marco Benefial, ein Bahnbrecher des Klassizismus*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1919, S. 125-129.

¹¹³ Vgl. Clark (wie Anm. 112), S. 31, Anm. 1. Das Bild ist identisch mit demjenigen, das 1922 im Palazzo Pitti in Florenz im Rahmen der Ausstellung *Pittura italiana del '600 e '700* als Reni gezeigt wurde und von R. Longhi (*Note in margine al catalogo della mostra Sei e Settecento*. In: *Scritti Giovanili*. Florenz 1961, S. 508, fig. 257) als Studie für das große Gemälde des Kindermords erkannt wurde. Benefial hat sich öfters mit dem Thema des Kindermords auseinandergesetzt. Clark *ibid.* S. 31 führt mehrere Bilder des Themas mit den entsprechenden Vorarbeiten auf. Benefials Schaffen ist in den letzten Jahrzehnten intensiv recherchiert und aufgearbeitet worden. Außer den bereits genannten Beitrag von Clark sind vor allem die Arbeiten von Giorgio Falcidia zu erwähnen (*Nuove proposte per Marco Benefial ritrattista*. In: *Paragone*, Nr. 195, Mai 1966, S. 60-68; *Marco Benefial ad Arsoli*. In: *Bollettino d'arte*, Jan.-Febr. 1963, S. 111 f.; *Per una definizione del "caso" Benefial*. In: *Paragone*, Nr. 343, Sept. 1978, S. 29-51; dort weitere Literatur.

¹¹⁴ Zeugnis davon legen die Unruhen innerhalb des Akademietriebes ab und auch



Abb. 127 Domenico Muratori: Die Hl. Praxedis sammelt das Blut der Märtyrer. Rom, S. Prassede



Abb. 125 Sebastiano Conca: Mariae Himmelfahrt. Rom, SS. Luca e Martina

ist.¹¹³ In seinem *Kindermord* erinnert zwar nur Weniges an Reni, aber in einzelnen Haltungen, Gruppen und Köpfen wird das Vorbild offensichtlich (Frau ganz links, Gruppe der linken Bildhälfte).

Mit Benefial und den anderen von Bolognesen oder in Bologna geschulten römischen Malern findet eine bedeutsame Zäsur innerhalb der römischen Malerei statt. Denn im Unterschied zu den übrigen regionalen Schulen, die in Rom ihre Ableger hatten, war die Reputation der bolognesischen Schule mit einem reformierenden und theoretischen Anspruch verbunden, der auch noch die dritte Generation nach den Reformern prägte. Daraus resultierte ein bewußterer Umgang mit der Tradition, der zur Reflektion über die Gründe der Verflachung und der zur Bedeutungslosigkeit herabgesunkenen Routine führte.¹¹⁴ Dieser Impuls wiederum reichte aus, um in den Jahren um und nach 1730 eine völlig neue Entwicklung einzuleiten, die sich neben den bisher kurz umrissenen malerischen Strömungen zu etablieren begann. An dieser Rückkehr zur bolognesischen Tradition nahmen auch Maler geringeren Ranges teil, die z. T. aus einer ganz anderen Schulung hervorgegangen waren, wie z. B. Giovanni Andrea Gregolini (1675-1736) mit seinem *Andreas martyrium* in der römischen Kirche S. Andrea delle Fratte, der Römer Giacomo Triga (gest. 1746) mit seinem Gemälde in SS. Celso e Giuliano in Rom. Auch der Architekt Luigi Vanvitelli zeigt sich in seinem 1725 für S. Cecilia in Trastevere gemalten Bild der *Krönung der Hll. Valerianus und Cäcilie* (Abb. 130) von Reni beeinflusst. Kompositorisch hängt Vanvitellis Bild von Agostino Masuccis ca. 1724 entstandem *Martyrium der Hl. Barbara* ab, das seinerseits direkt auf Renis – damals für ein Werk Domenichinos gehaltenes – *Martyrium der Hl. Katharina* in Consente bei Savona zurückgeht.



Abb. 128 Marco Benefial: Fortitudo, Bozzetto für ein Fresko im Palazzo Chigi-Zondadari, Siena. Privatsammlung

Abb. 129 Marco Benefial: Bethlehemischer Kindermord. Florenz, Uffizien

1727 kam der aus Lucca stammende, knapp zwanzigjährige POMPEO BATONI (Kat. D 34-D 36) – Sohn eines Goldschmiedes – nach Rom. Wenn man seinem Biographen Boni Glauben schenkt,¹¹⁵ so hatte er in seinem Reisegepäck nicht nur die Bewunderung für Annibale Carracci, Domenichino und Guido Reni, sondern er war nach Rom gekommen, um Raffael zu studieren und die antiken Skulpturen zu kopieren. Dieses Programm, das hier in der vierten Generation eine erneute Auflage erfährt, ist gewissermaßen die Kennkarte des römischen Akademismus. Jeder junge und ambitiöse Künstler, der sich damals nach Rom wandte, mußte diesen Idealen anhängen. Denn nur ihre Befolgung ermöglichte eine erfolgreiche Karriere im Kirchenstaat. Rom war außerdem der einzige Ort, an dem das Studium der Originale in einem Maß möglich war, daß es nicht nur jeder handwerklich-technisch orientierten Ausbildung in anderen Kunstzentren überlegen war, sondern auch jeder Akademie, die mit gestochenem, gegossenem oder kopiertem, jedenfalls aber mit nicht authentischem Lehrmaterial arbeiten mußte. Die Anziehungskraft der direkten Quellen der Kunst nahm nach 1700 so auffällig zu, daß man dies als Anzeichen eines Wandels der künstlerischen Vorstellungen deuten muß, und zwar als Absage an die vorwiegend theoretisch fundierten Schkonventionen, die in Rom immer stärker gewesen waren als der Mut zur Innovation. Andererseits gab es kaum ein anderes Kunstzentrum in Italien, wo die praktischen und d. h. vor allem organisatorischen Voraussetzungen für eine in technischer Hinsicht hochentwickelte Kunst analog den römischen Verhältnissen existierten, abgesehen vielleicht von Venedig. Möglicherweise spielten solche Überlegungen eine Rolle dabei, daß sich Batoni nicht nach dem näher gelegenen Florenz, sondern nach Rom wandte. Wie bereits seine frühesten römischen Werke zeigen, sah er die Ingredienzen der malerischen Tradition Roms mit neuen Augen, weil er direkt zu den Quellen zurückkehrte. Er ging damit den Gefahren der „Maniera“ aus dem Weg und übte sein von allen Quellen gelobtes „natürliches Talent“ in der Korrektheit der Zeichnung, wodurch er sich einen Schönheitska-



Abb. 130 Luigi Vanvitelli: Die Krönung der Hll. Cäcilie und Valerianus. Rom, S. Cecilia in Trastevere



Abb. 131 Pompeo Batoni: Die Hll. Celsus, Julian, Marcionilla und Basilissa. Rom, SS. Celso e Giuliano

die Reformversuche, die z. B. Sebastiano Conca, der von 1729 bis 1732 das Amt des Principe innehatte, in einem 1739 vorgebrachten Diskurs vor der Akademie über die künstlerische Ausbildung unternahm. Vgl. Missirini (wie Anm. 55), S. 214-219.

¹¹⁵ Onofrio Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Rom 1787, S. XXII.

¹¹⁶ A. M. Clark, E. Peters Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, Oxford 1985, Kat. Nr. 15, Abb. 17.

¹¹⁷ Clark-Bowron (wie Anm. 95), Nr. 28.

non aneignete, der dem routinierten, aber oft ausdruckslosen Formenrepertoire der Maratti- und der Gaulli-Nachfolger eindeutig überlegen war.

Batoni begegnete auf dem Weg zu Raffael, dessen Einfluß man meistens vergeblich in seinen Bildern sucht, zuerst Guido Reni, d. h. er kam auf dem Umweg über das 17. Jahrhundert eigentlich nicht mehr in der Renaissance an. Offensichtlich sagten seinem künstlerischen Naturell und seiner Generations- und Stillage das rhetorische Pathos und die große Geste in Renis Werken mehr zu als Raffaels unsentimentale und unauffällige Schönheit. Aus der Begegnung mit Reni gewann Batoni im Laufe seines Schaffens eine für Rom neue, zeitgemäße Monumentalität, in der die künstlerischen Ideale des Jahrhunderts zu einer Synthese gebracht werden. Das zeigt sich bereits in dem frühen Altarbild für SS. Celso e Giuliano in Rom (1736-1738, Abb. 131), das als Komposition eindeutig auf Renis sogenannte *Pala del Voto* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Abb. 12; vgl. Kat. C 13) zurückzuführen ist.¹¹⁶ Während der Christus motivisch von Raffael abzuleiten ist, gehen die ihn flankierenden Engel direkt auf Renis *Pfingstwunder* in der vatikanischen Sala delle Dame zurück. Der größere Teil von Batonis bahnbrechenden Werken entstand zwischen 1737 und 1745. In dieser vitalsten und kreativsten Phase seines künstlerischen Schaffens ist der Einfluß Renis in vieler Hinsicht evident. In den Leinwandbildern des Palazzo Colonna, die um 1738 entstanden und z. T. nicht genau bestimmbare Tugendpersonifikationen darstellen,¹¹⁷ ist die Abhängigkeit von Reni mit Händen zu greifen. Batonis Gemälde sind in die Decke eines relativ niedrigen Raumes eingelassen und rahmen zusammen mit einem Bild von Pietro Bianchi ein zentrales, ebenfalls auf Leinwand gemaltes Bild von Benedetto Luti, das eine Allegorie auf die Inthronisation Papst Martins V. Colonna darstellt. Die mit zu den überzeugendsten Leistungen der römischen Malerei des 18. Jahrhunderts gehörenden Gemälde Batonis stellen insofern einen ganz entscheidenden Einschnitt in der Wirkungsgeschichte Renis in Rom dar, als hier zum ersten Mal auch ein direkter Einfluß des Freskos im Casino der Aurora des römischen Palazzo Rospigliosi-Pallavicini (Abb. 15; vgl. Kat. C 17) zu konstatieren ist. Die geringe Resonanz des Freskos im 17. Jahrhundert, das gleichwohl zu Renis bedeutendsten profanen Schöpfungen gehörte, stellt den Historiker in der Tat vor ein Problem, dessen Lösung man vielleicht dadurch näher kommt, indem man den Zeitpunkt und die Umstände berücksichtigt, unter denen das Fresko der Vergangenheit gleichermaßen wieder entrissen wurde. Denn die Eleganz und das Pathos der Figuren prädestinierten es an sich zu einer bedeutenden Nachwirkung. Seine lineare Kompositionsweise beschränkte die Verwendbarkeit jedoch von vornherein auf handlungsarme Aktionen und auf thematische Vorwürfe, die mit einer großen Zahl relativ homogener Figuren ausgestattet waren. Sie sind in der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts eher selten. Man kann das *Aurora*-Fresko in gewisser Weise mit Sacchis *Divina Sapienza* im Palazzo Barberini vergleichen, die ähnlichen formalen Prinzipien folgt und auch ohne direkte Nachwirkung geblieben war. Batonis Gemälde im Palazzo Colonna sind dem *Aurora*-Fresko denn auch nicht so sehr kompositionell verpflichtet, sondern vor allem stilistisch. Von ihm sind vor allem die großzügig gebauschten, den Körper in weiten Schwüngen umwehenden Draperien abzuleiten, deren charakteristisches Merkmal die feinen parallelen Falten und die stark betonten linearen Faltenstege sind, die ein ornamentales Eigenleben entfalten. Desweiteren macht sich der Einfluß von Renis *Fortuna*-Personifikation geltend, die in zahlreichen Werkstattwiederholungen, Kopien und auch im Stich gut dokumentiert war (vgl. Kat. C 25).¹¹⁸ Der Kopf der *Vigilantia* mit den wehenden Haaren (Abb. 132) ist motivisch direkt von diesem Vorbild übernommen. Auch das Bildformat und die Beschränkung auf eine einzelne, emphatisch überhöhte weibliche Figur ist direkt von diesem Werk Renis abzuleiten. Mit seinen Gemälden des Palazzo Colonna aktualisierte Batoni das weibliche Schönheitsideal, das Reni, ausgehend von Raffael, im *Aurora*-Fresko geschaffen hatte und das bis dahin keine wirkliche Nachfolge gefunden hatte. Im weiteren Verlauf des 18.

Jahrhunderts spielt es nun eine entscheidende Rolle und wirkte sich sogar noch auf die offizielle Malerei des 19. Jahrhunderts aus.¹⁹

Ab ca. 1740 dominieren in der römischen Malerei große, üppige und reich gewandete Frauengestalten mit wehenden blonden oder kunstvoll geflochtenen Haaren und vollen Gesichtern mit regelmäßigen Zügen. Beispielhaft seien hier Werke von Giuseppe Bottani, Domenico Campiglia, Gaetano Lapis und Sebastiano Conca genannt (Abb. 133). Auch die pastellhafte Farbigkeit des *Aurora*-Freskos und der *Fortuna* entfalten nun ihre Wirkung. Zugleich macht sich in den Kompositionen eine Tendenz zur Vereinfachung bemerkbar, wie etwa in der Dekoration des Kaffeehauses im Quirinal. Sowohl Masuccis *Pasce oves meas* (Abb. 134) wie auch Batonis *Schlüsselübergabe* geben der parallelen Anordnung der Figuren auf einer flachen Raumbühne den Vorzug. Nicht zufällig wird in dieser Zeit auch Renis *Bacchus und Ariadne* von den Malern „wiederentdeckt“ (vgl. Kat. C 7, C 18). Die Rezeption dieses Werkes im 18. Jahrhundert unterscheidet sich jedoch in sehr bezeichnender Weise von der des 17. Jahrhunderts. Zum Vergleich sei noch einmal auf Romanellis und Calandruccis Darstellungen verwiesen, in denen das Bildgefüge gegenüber Reni verdichtet ist. Nunmehr leert sich die Bühne, die Figuren sind stärker voneinander isoliert, und es kommt eigentlich zu keiner Handlung mehr. Besonders die Kopie in der Accademia di S. Luca, die die Anzahl der Figuren gegenüber dem Stich von Frey und anderen gemalten Wiederholungen verringert,¹²⁰ ist für diese neue Tendenz richtungsweisend. Ein Werk wie Mengs' 1757 entstandenes *Parisurteils* für den Duke of Bridgewater (Leningrad, Ermitage) verdeutlicht die stilgeschichtlichen Perspektiven, die sich hieraus ergaben und die dann in Kompositionen wie dem *Parnaß* der Villa Albani oder in den Deckengemälden von Gavin Hamilton in der Villa Borghese kulminieren. Dem *Parnaß* der Villa Albani verdanken wir im übrigen eine aufschlußreiche Äußerung Winckelmanns über den Apollo des Renischen *Aurora*-Freskos, dem er anscheinend nicht die gleichen Sympathien zuwandte wie seinem weiblichen Gefolge. Winckelmann schreibt 1763 in seiner „Abhandlung über die Fähigkeit zur Empfindung des Schönen“: »Guido ist sich nicht gleich, weder in der Zeichnung noch in der Ausführung: Er kannte die Schönheit, aber er hat dieselbe nicht allezeit erreicht. Sein Apollo in der berühmten Aurora ist nichts weniger als eine schöne Figur und ist gegen den Apollo von Mengs unter den Musen in der Villa Albani wie ein Knecht gegen dessen Herrn.«¹²¹ Eine solche Äußerung trägt, gerade weil sie so emotional ist, viel zum Verständnis der ästhetischen Ideale der Winckelmannszeit bei. Die bemühte Schönheit und Idealität des Mengsschen *Apollo* ist leicht als Pose zu erkennen, während Renis *Apollo* noch im Zustand der Unschuld des unbeobachteten natürlichen Gottes lebt und sich daher den Luxus der auf Winckelmann wohl unästhetisch wirkenden Bauchfalten leisten kann.

ANTON RAPHAEL MENGS' (Kat. D 38-41) Verhältnis zu Reni ist jedoch nicht mit den Urteilen seines Freundes Winckelmann gleichzusetzen. Abgesehen davon, daß seine schriftlichen Aussagen von einer ernsthaften Beschäftigung mit Renis Kunst Zeugnis geben,¹²¹ lassen auch einige seiner Werke eine gründliche künstlerische Auseinandersetzung mit ihm erkennen. Möglicherweise wurde dies durch die auch für Mengs' Schaffen prägenden sakralen Themen gegenreformatorischen Geistes, wie z. B. der *Immaculata*, begünstigt. Auch aus karrierepolitischen Gründen konnte sich Mengs den Mechanismen der römischen Sakrilmalerei ebensowenig entziehen wie Sacchi und Maratti, d. h. er knüpfte zwangsläufig an die Tradition der Bolognesen an, wenn er – wie schon Agucchi – Raffael, Correggio und Tizian zu seinen Vorbildern erklärte. Anders als Batoni verweilte er aber nicht auf dieser Stufe, sondern fand besonders in seiner letzten Schaffensphase dank einer permanenten Bemühung um das Verständnis Raffaels zu einem Stil, der das Ausscheren aus der Nachfolge der Bolognesen zumindest ahnen läßt.¹²³ Ähnlich wie bei Maratti sind es weniger die Carracci als vielmehr Albani, Domenichino, Reni und vereinzelt auch Guercino, denen sich Mengs in seiner neoseicentesken Phase zuwandte. Man kann ihr in etwa die zwischen ca. 1752 und 1761



Abb. 132 Pompeo Batoni: *Vigilantia*. Rom, Palazzo Colonna



Abb. 133 Sebastiano Conca: Personifikation der Fama. Rom, Accademia di S. Luca

¹¹⁸ Pepper (wie Anm. 30), S. Nr. 166.

¹¹⁹ Auch in den angewandten Künsten setzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verbreitung des *Aurora*-Freskos als beliebtem Dekorationsmotiv ein. Eines der frühesten Beispiele dieser Art scheint das G. B. Cipriani zugeschriebene Chiaroscuro-Gemälde zu sein, das in die Platte eines Konsoltisches nach Entwurf von W. Chambers aus dem Besitz des englischen Königshauses (London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. W 42-1928) eingelassen ist. Jakob Burckhardt nennt im *Cicerone* (wie Anm. 91) »das *Aurora*-Fresko das vollkommenste Gemälde dieser letzten beiden Jahrhunderte« (S. 957).



Abb. 134 Agostino Masucci: Pasce oves meas. Rom, Quirinal, Kaffeehaus

entstandenen Werke zurechnen, bei denen bezeichnenderweise das Halbfigurenbild dominiert. Aber auch unter den in Spanien, d. h. zwischen 1761 und 1769 entstandenen Gemälden sind noch bolognesische Reminiszenzen auszumachen. 1769 weilte Mengs einige Zeit in Genua und wir wissen, daß er sich dort mit großem Eifer die malerischen Schätze in den Genueser Kirchen ansah. Zu einem der Höhepunkte in der dort anzutreffenden italienischen Barockmalerei gehört Renis *Himmelfahrt Mariae* in der Jesuitenkirche (Abb. 10; vgl. Kat. C 48). Mengs hatte sich mit dieser Komposition erstmalig während der Entstehung der *Himmelfahrt Christi* für die Dresdner Hofkirche befaßt, an der er zwischen 1751 und 1756 arbeitete. Nicht nur die beiden Ölstudien für zwei Apostel (Kat. D 39) lassen den Einfluß von Renis Genueser Bild erkennen. Vielmehr spiegelt auch die Komposition der Apostelgruppe in ihrer Gesamtheit die direkte Einwirkung dieses Gemäldes wieder.¹²⁴ Auch Renis Tondo mit *Christi Himmelfahrt* in der vatikanischen „Sala delle Dame“ hatte Einfluß auf die Komposition. Von hier ist die Disposition des Apostels in Rückansicht und die problematische Haltung des aufschwebenden Christus übernommen. Auf mancherlei Umwegen kam Mengs für diese Figur schließlich zu einer Lösung, die Tizians *Assunta* der Frarikirche in Venedig mit dem Christus des vatikanischen Tondo kombiniert. Das *Pfingstwunder* der „Sale delle Dame“ ist direkter Ausgangspunkt des Pfingstbildes, das Mengs als alternativen Themenvorschlag für das Hochaltarbild der Dresdner Hofkirche unterbreitete (Abb. 135). Die beiden schwebenden Engel übernahm er dann motivisch angepaßt in die *Himmelfahrt Christi*. Auch Renis Werke in der Kapelle des Quirinalpalastes hat Mengs genau studiert. Das Motiv der Gottvaterglorie in der Kuppel ist in der Dresdner *Himmelfahrt* und in anderen zweizonigen Altarbildern wiederzuerkennen.¹²⁵ Wenn Mengs also auf der einen Seite mit Motivanleihen in die Fußstapfen der älteren Reni-Rezeption tritt, so ist bei ihm andererseits ein neuartiges Verständnis von Renis Kunst festzustellen, das die historische Bedingtheit von Renis Stil erfaßt. Dies kommt in einem Urteil wie dem folgenden zum Ausdruck: »...und aus ihrer (d. h. der Carracci) Schule entstand der berühmte Guido, ein sehr verdienstvoller Mahler, leicht und zierlich (im ital. Originaltext: facile ed elegante), der ein anderer Raphael würde geworden sein, wenn er bessere Anfangsgründe (ital. principi) gehabt hätte.«¹²⁶ Dies ist das höchste Lob, das Mengs einem nach Raffael geborenen Maler überhaupt zuteil werden läßt. Er stellt Guido auch ausdrücklich über die Carracci und ihre Schule.¹²⁷ Was er mit „principi“ meint, ist mit dem Begriff Anfangsgründe nur teilweise übersetzt. Denn es sind nicht nur die Ausgangsbedingungen in historischer Hinsicht gemeint, sondern auch die allgemeinen stilistischen Prinzipien, denen ein Künstler folgt. Beides fällt bis zu einem gewissen Grad zusammen, muß aber gleichwohl getrennt werden, weil allgemeiner Zustand der Künste und individuelle künstlerische Orientierung nicht identisch sind. Möglicherweise bezog sich Mengs' Kritik an den Prinzipien, von denen Reni ausging, sowohl auf dessen Herkunft aus dem Umkreis der spätmanieristischen bolognesischen Malerei wie auch auf die Formelhaftigkeit gewisser Erfin-

¹²⁰ Vgl. Pepper (wie Anm. 30), S. 279. Eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach der Kopie der Accademia di S. Luca wurde mit der nicht akzeptablen Zuschreibung an Mengs am 23.7.1965 in London bei Christie's versteigert (Lot 120, Leinwand, 176,5 x 256,5 cm, aus Slg. Duke of Yarborough).

¹²¹ J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften*. Hrsg. von W. Rehm. Berlin 1968, S. 229.

¹²² Besonders im Brief an D. Antonio Ponz und in der „Lettera ad un amico.“ Vgl. *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III. Pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*. Rom 1787, S. 305, 342 (vgl. jetzt auch den Nachdruck dieser Ausgabe. Hrsg. von H. W. Kruff. Nördlingen 1988).

¹²³ Dazu mein bisher unpublizierter Beitrag *Antonio Raffaello Mengs e Raffaello Sanzio – rendiconto di un rapporto programmatico*, vorgetragen im Rahmen des Kongresses „Raffaello e l'Europa.“ Rom. Accademia dei Lincei, April 1984.

¹²⁴ Vgl. D. Honisch, *A. R. Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*. Recklinghausen 1965, Nr. 22, Abb. 30.

¹²⁵ Z. B. im Bozzetto der *Schlüsselübergabe* für St. Peter (chem. Rom, Giovanni Incisa della Rocchetta) oder in der Verkündigung Mariae in der Kapelle des Palacio Real in Madrid (vgl. Honisch (wie Anm. 124), Nr. 127, S. 99).

¹²⁶ Zitiert nach *Des Ritters Anton Raphael Mengs ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien hinterlassene Werke* ...herausgegeben von C. F. Prange, Halle 1786, Bd. 1, S. 298.

¹²⁷ *S. Opere ...* Ed. Azara-Fea, (Wie Anm. 122), S. 342.

dungen, vielleicht in der von den 1583 gefundenen *Niobiden* abhängigen Ausdrucksskala der Köpfe.¹²⁸ Im Hinblick auf den Ausdruck stufte Mengs Raffael am höchsten ein. Reni wird von ihm in diesem Zusammenhang überhaupt nicht erwähnt.¹²⁹ Den absoluten Anspruch, den Mengs als Kunstkritiker aufstellte, konnte er als Künstler ebenso wenig erfüllen wie die Maler, über die er aus historischer Perspektive oft negativ urteilte. Man hat ihm dies als Zeichen einer übertriebenen Selbsteinschätzung vorgeworfen. Es muß jedoch davon ausgegangen werden, daß er hierbei naiv handelte, so als ob seine eigenen Werke ganz und gar außerhalb der historischen Vergleichbarkeit stehen würden, wohl weil er sich zu sehr als Zeitgenosse einer Epigonenkultur sah, die es nicht wagen konnte, den Vergleich mit der Vergangenheit aufzunehmen.

Wenn der Betrachter aus der historischen Distanz heraus dennoch mehr verbindende als trennende Elemente zwischen der römischen Malerei des 17. und des 18. Jahrhunderts wahrnimmt, so beruht das auf der Konformität des motivischen und expressiven Repertoires und auf dem Schönheitsideal, das von Reni in der Absicht der Raffael-Imitation etabliert und mithilfe des aus Sentiment und Pathos gemischten Ausdrucksmodus des Kopfes der *Niobe* (Abb. 28), der auch im 18. Jahrhundert kaum etwas von seiner Faszination eingeblüßt hatte. Wie beharrlich dieses Schönheitsideal war, das sich vornehmlich an den Gesichtern und an den Draperien ablesen und überprüfen ließ, zeigt gerade die römische Malerei besonders deutlich. Batoni und Mengs kamen dieser Norm am nächsten, und die Mängel der Werke vieler Zeitgenossen in diesem „idealen Teil“ machen deutlich, wie schwierig sie zu realisieren war. Dies zeigt sich besonders deutlich in den Werken des schottischen Malers GAVIN HAMILTON (Kat. D 37), der hauptsächlich in Rom tätig war und dessen Name oft in einem Zug mit Batoni und Mengs genannt wird, wenn es um die Begründer des Klassizismus geht.¹³⁰ Daß Hamilton dem Renischen Schönheitsideal folgt, machen Werke wie die hier ausgestellte *Sybille* deutlich (Kat. D 37). Auch das *Parisurteil* der Villa Borghese¹³¹ verleugnet den Zusammenhang mit Reni nicht, läßt zugleich jedoch erkennen, daß dem schulmäßigen Akademismus der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts das unmittelbare und sensible Verständnis für Renis Schönheitsideal mehr und mehr abhanden kam. Das zeigt sich deutlich da, wo direkte motivische Übernahmen vorlagen, wie z. B. bei Antonio Cavalluccis *Hippomenes und Atalante*-Gemälde im Palazzo Caetani.¹³²

Der Wandel des Schönheitsideals, der sich im späten 18. Jahrhundert beobachten läßt, verbindet sich besonders mit dem Werk von ANGELIKA KAUFFMANN (Kat. D 42, D 43). Stellt sich bei dem Namen Reni die unmittelbare visuelle Assoziation an seine Frauenköpfe ein, so gilt ähnliches auch für Angelika. Der von ihr um ca. 1773 „erfundene“ neue Frauentypus ersetzte in gewisser Weise das Schönheitsideal, das sich mit Raffael und Reni verband. Er ist nicht pathetisch und entrückt, sondern fragil und träumerisch. Sein Urbild ist nicht die heroische *Niobe*, sondern die schlafende *Ariadne* des vatikanischen Belvedere. Angelika Kauffmann ist dennoch in die Reihe der Erben Renis zu stellen, auch wenn die Art und Weise, wie sie mit diesem ererbten Kapital umgeht, völlig neu ist. Das zeigt sich schon allein an den Werken Renis, die ihre Aufmerksamkeit hervorriefen und von denen sie sich inspirieren ließ. Bezeichnenderweise sind es Gestalten wie *Ariadne*, *Helena*, *Psyche* oder ihnen in der Gemütslage entsprechende Figuren aus der Dichtung, denen Angelika ihr Interesse zuwendet. Diesen Sehnsuchtsgestalten eignet etwas unbestimmt Poetisches, Rätselhaftes, Schwebendes. Sie handeln nicht, sondern befinden sich im Zustand des gefühlvollen Meditierens oder der träumerischen Versenkung. Der einzige Maler, der vor Angelika eine ähnliche Vorstellung von poetischen und rätselvollen Frauengestalten geben konnte, war Reni. Inwieweit Reni seinerseits auf venezianische Vorbilder in der Art Palma Veccios zurückgriff, die wohl auch in den Kreis von Angelikas Vorbildern gehören, kann hier nicht erörtert werden.

Eines der Bilder Renis, dem unter diesem Aspekt eine zentrale Rolle zukommt,



Abb. 135 Anton Raphael Mengs: Ausgießung des Hl. Geistes. Leningrad, Staatliche Ermitage

¹²⁸ Obwohl auch Mengs' Schönheitsideal noch stark von der *Niobe* geprägt ist – er zeichnete z. B. ihren Kopf – ist er doch einer derjenigen, die entscheidend zur „Entthronung“ dieses Monuments beigetragen haben. Denn er wies akribisch seine Unvollkommenheiten nach und erklärte es zu einer römischen Kopie (Brief an Fabbroni, s. Azara-Fea (wie Anm. 122), S. 357-368).

¹²⁹ Besonders in seiner Schrift *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (1. Ed. Zürich 1762), s. Prange (wie Anm. 126), Bd. 2, S. 76ff.

¹³⁰ Als einer der ersten hat Johann Heinrich Meyer Gavin Hamiltons historische Bedeutung gewürdigt (wie Anm. 42), S. 164. Später ist die Bedeutung Hamiltons als früher Klassizist gelegentlich überschätzt worden. Vgl. E. Waterhouse, *The English Contribution to the Neoclassical Style in Painting*. London 1954.

¹³¹ Die Salzburger Dissertation von Susanne

ist das *Mädchen mit dem Kranz* im Kapitolinischen Museum (Kat. A 38), das sich zusammen mit anderen bedeutenden Spätwerken, darunter auch der *Lucretia*, in der Sammlung Sacchetti in Rom befand. Der erste Maler des 18. Jahrhunderts, der dieses Bild beachtet hat und es als Anregung für ein eigenes Werk benutzte, war Mengs. In seiner *Griechischen Tänzerin* von 1755 (Kat. D 38), die nach Wunsch des Auftraggebers und nach Ansicht des Malers im „goût antique“ gehalten war, greift er auf die Pose des kapitolinischen Mädchens zurück. Die Faszination, die dann in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von Renis Bild ausging, lag aber vor allem in seiner Malweise und in seiner ausdrucksmäßigen und thematischen Unbestimmtheit. Der träumerische Blick, die entspannte Haltung, die Weichheit der Züge und die im wesentlichen auf die Ocker-Braun-Skala beschränkte Farbigekeit haben eine große Anziehungskraft auf die Maler ausgeübt, die vor und nach 1800 in Rom weilten.

Die kunsttheoretische Aufmerksamkeit für Renis Spätstil hatte schon im 17. Jahrhundert mit Autoren wie Francesco Scannelli¹³³ eingesetzt und stand vor allem in Frankreich unter dem Vorzeichen der Auseinandersetzung zwischen Rubenisten und Poussinisten, d. h. der Kontroverse um den Primat von Zeichnung bzw. Gegenstandsillusion oder Farbe.¹³⁴ Der Begriff der „facilité“, den de Piles gebraucht, um Rubens' Malerei zu charakterisieren, wendet er auch auf Reni an. Dabei macht er allerdings den bezeichnenden Unterschied, daß er behauptet, Reni habe seinen Werken erst nachträglich mit dem Aufsetzen von Pinselhieben („coups hardis“) die „liberté de la main“ gegeben, um die Spuren der mühsamen Arbeit zu verwischen.¹³⁵ Diese Erklärung stellt einen Topos der älteren Kunstliteratur dar, und es ist wohl kein Zufall, daß sie sich in Vasaris Beschreibung von Tizians Spätstil findet, der in gewisser Weise als Archetypus für Renis „ultima maniera“ gelten kann: »...e queste ultime (opere), condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie di maniera, che da presso non si possono vedere e di lontano appaiono perfette. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche.«¹³⁶

Von Lanzi wird Renis „ultima maniera“ nicht mehr wie von Malvasia mit der Unfertigkeit der Werke erklärt, sondern als konsequente Weiterentwicklung von schon im früheren Schaffen angelegten Tendenzen.¹³⁷ Es ist kein Zufall, daß die positive Bewertung dieser „ultima maniera“ Renis in etwa parallel läuft mit dem Interesse, das die Maler diesem Malstil zuwenden. Malweise und Kolorit der letzten Schaffensphase wurden nun als eigenwertige ästhetische Phänomene gesehen. Zum ersten Mal läßt sich dieses auf das Malerische gerichtete Interesse bei Goethe feststellen, der sich in der „Italienischen Reise“ 1786 hin und hergerissen zeigt zwischen der Ablehnung der Inhalte und der Begeisterung für die Malerei als solche und sich von Guidos »Pinsel, der nur das Vollkommenste, was geschaut werden kann, hätte malen sollen«, angezogen fühlt.¹³⁸ Noch deutlicher ist dieser Blick für die malerischen Werte von Renis Werken und das Verständnis für den Spätstil bei Johann Heinrich Meyer, der sie in eindringlichen Worten charakterisiert: »In dieser späten Manier sind die Schatten leicht und silbergrau, und die Wirkung oder vielmehr die Deutlichkeit ist bloß durch ungestörte breite Massen erzielt.«¹³⁹ Nicht mehr die Gegenstandsillusion bzw. die Mimesis sind vorrangig, sondern die gemalte Materie, d. h. die Transposition der Natur in die Medien Fläche und Farbe. Qualitäten, die die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem in Skizzen und Bozzetti zur Geltung brachten und die als solche auch von Sammlern geschätzt wurden (s. Rubens und van Dyck) werden nun auch im fertigen Bild akzeptabel. Es scheint, daß de Piles' – dann von Lanzi aufgegriffene – Interpretation der „ultima maniera“ Guido Renis – sie sei kein Zufallsprodukt, sondern ein Stilphänomen – zu dieser Wende sehr entscheidend beigetragen hat. Während sich nämlich die Malerei in Frankreich schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts und als Folge der Kontroverse zwischen Rubenisten und Poussinisten mehr und mehr aus der Fessel des modellierenden Helldunkels und der lokalen Gegenstandsfarbe befreite, verhartete sie im akademischen Rom wesentlich länger in ihrer traditio-

Petereit-Guicciardi über die Ausstattung der Villa Borghese im 18. Jahrhundert ist noch nicht erschienen. Zu den Daten für die Dekoration s. Ausst. Kat. *Villa Borghese*, Rom 1966, S. 9-23.

¹³² Dazu S. Röttgen, *Antonio Cavallucci: un pittore romano fra tradizione e innovazione*. In: Bollettino d'arte LXI, Nr. 3-4, Juli-Dez. 1976, Abb. 13 und S. 198.

¹³³ Wie Anm. 4, S. 144. Vgl. dazu Kurz (wie Anm. 6), S. 208, Anm. 42.

¹³⁴ Zur Kontroverse: B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris 1957, besonders S. 408-420. Im Traktat über die Malerei des Toulousaners Bernhard du Puy du Grez (geschrieben in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, erschienen 1700) steht der bezeichnende Satz: »le mot de couleurs renferme aussi les lignes, qui ne sont que couleur« (ibid. S. 412).

¹³⁵ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (1. Ed. 1699), S. 317-323, besonders S. 322: »Le Pinceau du Guide étoit léger & coulant, & ce Peintre étoit tellement persuadé que la liberté de la main étoit nécessaire pour plaire, qu'après avoir quelques fois péné son ouvrage, il donnoit pardessus des coups hardis, pour ôter l'idée du tems & du grand travail qu'il avoit coûté.«

¹³⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* (1. Ed. Florenz 1568). Ed. Club del Libro Novara, 1967, Bd. VII, S. 332.

¹³⁷ Lanzi (wie Anm. 39), Bd. III, S. 71; Winckelmann hatte den Spätstil Renis noch negativ bewertet (»Seine erste und starke Colorit verließ er und nahm eine helle flauere und unkräftige Art an«, wie Anm. 21, S. 229).

¹³⁸ J. W. v. Goethe (wie Anm. 72), S. 105 (Bologna, 19.10.1788).

¹³⁹ J. H. Meyer, *Geschichte der Kunst*. Bearb. und Hrsg. von H. Holtzhausen und R. Schlichting. Weimar 1974, S. 299. Die beste Charakterisierung dieses Spätstils von Reni bei A. Dückers, *Guido Reni*. Diss. Münster 1967, S. 75.

nellen Ausrichtung, die sich mehr an den Gegenständen und an der Form orientierte als an den eigentlich malerischen Fakten. Umso folgenreicher war die Veränderung, die sich hier aus der Entdeckung von Renis Spätstil durch die Maler ergab.

Angelika Kauffmann machte damit den Anfang, und zwar mit ihren ersten in England entstandenen Bildern, die bereits den zeichnerischen Farbauftrag und die Vorliebe für die Braunschattierung zeigen. Die Grundlagen dieses Stilwandels sind gleichwohl in Rom gelegt worden, vielleicht begünstigt durch die Kontakte zu angelsächsischen Malern, die Angelika während ihres ersten Romaufenthaltes (1763-1765) knüpfte. In dieser Zeit entstand die Allegorie der *Hoffnung* (Abb. 136) in der Accademia di San Luca in Rom.¹⁴⁰ Dargestellt ist ein junges Mädchen mit Turban und leicht verschatteten Augen, das träumerisch versunken aus dem Bild herausblickt und sich auf einen umgekehrten Anker stützt. Dem Gesicht fehlt jegliche Individualität, so daß die traditionelle Benennung als Selbstbildnis kaum glaubhaft erscheint. Daß es sich hier um einen Ausdruckskopf à la Reni handelt, ist dagegen offensichtlich. Vor allem ein Bild ist hier zu nennen, das im 18. Jahrhundert einer der populärsten Werke Renis war – das sogenannte *Bildnis der Vatermörderin Beatrice Cenci*, die in einem aufsehenerregenden Prozeß 1599 zusammen mit ihrem Komplizen zum Tod durch Enthauptung verurteilt wurde (Kat. D 31). Auch wenn das Bild inzwischen nicht mehr für eine Arbeit Renis gehalten wird und die Benennung eher unglaubwürdig geworden ist,¹⁴¹ hat es doch und nicht zuletzt wegen der Dargestellten die Vorstellung des 18. und 19. Jahrhunderts von Renis Kunst nachhaltig beeinflusst. Daß Angelika Kauffmann das Bild gut kannte, zeigt auch ihre Radierung mit dem Brustbildnis einer jungen Frau.¹⁴² Die Pose erinnert im Typus an venezianische Halbfigurenbilder in der Art von Tizians *Salome*, reflektiert aber außerdem Raffaels jugendliches *Selbstbildnis* in den Uffizien, dem vor allem das kindlich offene und verträumte Gesicht verpflichtet ist, das durch den Blick über die Schulter entrückt und rätselhaft wirkt.

Der Maler, der als einer der ersten Renis Spätstil für sich entdeckt hat und dem die historischen Rückkoppelungen an Tizian und an Rubens und van Dyck wohl aufgegangen waren, ist JOSHUA REYNOLDS. Er weilte von 1750 bis 1752 in Rom, aber die Früchte seiner Begegnung und Auseinandersetzung mit Reni reiften erst in England, was möglicherweise auch auf Angelika Kauffmanns Entwicklung einen Einfluß hatte. Jedenfalls stand sie ab 1766 in London in enger Verbindung zu ihm. Reynolds ist einer der ersten Maler, der den silbrigen Grauglanz und die mondlichthaltigen blassen Inkarnate von Renis Bildern der „ultima maniera“ mit bewußtem Blick aufgenommen hat und der wie Reni das Wagnis des scheinbar Unvollendeten eingegangen ist, in Details, die dem prüfenden Blick des Kenners auf so direkte Weise ausgesetzt waren wie die Hände. Der Verzicht auf die Gegenstandsillusion ist in Reynolds' Bildern teilweise so weit getrieben, daß sich der Begriff der autonomen Malerei aufdrängt. Wenn hierfür sicherlich auch die Auseinandersetzung mit Rembrandt und mit Tizian die größere Rolle gespielt hat, so ist doch offensichtlich, daß Reynolds' helle und kühle, auf cremeweiß gestimmte Farbskala, seine Modellierung und die Pinselführung manchmal sehr direkt an Renis Spätstil erinnern, wie z. B. im *Bildnis der Mrs. Hoare mit ihrem Sohn* (Boston, Museum of Fine Arts, Abb. 137) oder in der Personifikation der *Theorie* (London, Royal Academy).¹⁴³ Da auch einzelne kompositionelle Anleihen bei Reni, z. B. in allegorischen Einzelfiguren oder in der bereits genannten Paraphase mit Johannes dem Täufer zu beobachten sind, darf man Reynolds durchaus in die Reihe derjenigen Maler stellen, die während ihrer römischen Lehrjahre mit Renis Kunst konfrontiert wurden und die aus dieser Begegnung entscheidende Anregungen für ihr eigenes Schaffen zogen.

Renis Werke waren in Rom präsent, und die Begegnung der dorthin strebenden Maler mit seinem vielfältigen römischen Oeuvre war unausweichlich. Sie prägte wiederum den Maßstab für die Betrachtung und Auseinandersetzung mit der Renaissance, vor allem mit Raffael, und zwar unabhängig davon, aus welcher



Abb. 136 Angelika Kauffmann: Allegorie der Hoffnung. Rom, Accademia di S. Luca



Abb. 137 Joshua Reynolds: Mrs. Hoare mit ihrem Sohn Henry. Boston, Museum of Fine Arts, Charles H. Bayley Picture and Painting Fund

¹⁴⁰ Vgl. Italo Faldi, *Dipinti di figure dal Rinascimento al Neoclassicismo*. In: L'Accademia Nazionale di San Luca. Rom 1974, S. 170. Das Gemälde entstand wie die eigenhändige Radierung im Jahr 1765. Dies geht aus der Legende hervor. Der Anlaß war wohl ihre Wahl zum ordentlichen Mitglied am 17.11.1765. Vgl. auch den Ausst. Kat. *Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Radierungen von 1760 bis 1810*. Düsseldorf, C. G. Boerner, 1979, S. 18-19.

¹⁴¹ Zu den Ereignissen, dem Prozeß und seinen Hintergründen L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Bd. 11, *Klemens VIII.* 1592-1605. Freiburg/Br. 1927, S. 615-618. Schon 1877 hatte A. Bertolotti Renis Autorschaft an dem Bild abgelehnt (*Cenci e la sua famiglia*. Florenz 1877). Dennoch setzt sich H. Janitschek (in R. Dohme, *Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, 3 Bände, Leipzig 1878-79, Bd. III, S. 39) in seinem durchaus lesenswerten Beitrag zur bolognesischen Malerei von 1879 noch ernsthaft mit der Zuschreibung auseinander und datierte das Bild an den Beginn von Renis erstem Romaufenthalt. Er zitiert in diesem Zusammenhang Shelleys Beschreibung des Bildes, die alle Elemente aufweist, die den Ruhm des Bildes am Ende des 18. Jahrhunderts verständlich machen. Ein authentisches Porträt der Beatrice Cenci, das bereits gegen 1780 von dem Mengs-Schüler Nikolaus Mosmann in Rom gezeichnet wurde (London, British Museum, Dep. Prints and Drawings, Inv. Nr. 100, Bd. VII, S. 246) und keinerlei Ähnlichkeit mit dem umstrittenen Gemälde zeigt, hat offensichtlich die Fortschreibung der Legende nicht verhindern können.

¹⁴² Vgl. Kat. Ausstellung Düsseldorf 1979 (wie Anm. 140), Nr. 20, S. 24 (Andresen 34).

¹⁴³ Vgl. Ausst. Kat. *Sir Joshua Reynolds*. London, Royal Academy 1986, Nr. 52 und 112, S. 219-220, 284.

Schule der Maler hervorgegangen war, bzw. ob er aus Perugia, Lucca, Dresden, Vorarlberg oder aus London kam. Renis Oeuvre war Teil der römischen Tradition, auch wenn sich mit seinem Schaffen keine epochalen Zäsuren verknüpfen lassen.