https://doi.org/10.5771/9783828868766 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Michael Lausberg

Die Kunst des Barocks und des Rokoko in Italien

https://doi.org/10.5771/9783828868766 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828868766 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Michael Lausberg

Die Kunst des Barocks und des Rokoko in Italien

Tectum Verlag

https://doi.org/10.5771/9783828868796 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Michael Lausberg

Die Kunst des Barocks und des Rokoko in Italien

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018

eISBN: 978-3-8288-6878-6

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4051-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: shutterstock.com © S-F

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783828868795 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

2 Begriff und Merkmale des Barockstils 9

3 Rom als Ausgangspunkt des Barocks 23

4 Künstler des Barock 37

4.1 Antonio da Correggio 37
4.2 Künstlerfamilie Carracci 49
4.3 Caravaggio 64
4.4 Guido Reni 106
4.5 Domenichino 111
4.6 Von Pietro Paolo Bonzi bis Panfilo Nuvolone 120
4.7 Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino) 125
4.8 Artemisia Gentileschi 129
4.9 Giovanni da San Giovanni 144
4.10 Pietro da Cortona 148
4.11 Baldassarre Lohghena 151
4.12 Francesco Borromini 158
4.13 Gianlorenzo Bernini 171
4.14 Französische Künstler in Italien 184
4.14.1 Simon Vouet 184
4.14.2 Valentin de Boulogne 186
4.14.3 Claude Vignon 190

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.14.4 Nicolas Poussin ... 195
4.14.5 Claude Lorrain ... 219
4.15 Giovanni Martinelli, Carlo Dolci und Evaristo Baschenis ... 235
4.16 Salvator Rosa ... 239
4.17 Camillo Guarino Guarini ... 243
4.18 Giovanni Battista Gaulli ... 249
4.19 Andrea Pozzo ... 251
4.20 Filippo Juvarra ... 267

5 Merkmale der Epoche des Rokoko ... 275

5.1 Venedig und seine Rokokokunst ... 282
5.1.1 Sebastiano und Marco Ricci ... 290
5.1.2 Gaspare Vanvitelli ... 295
5.1.3 Rosalba Carriera ... 297
5.1.4 Jacopo Amigoni ... 300
5.1.5 Giovanni Antonio Pellegrini ... 304
5.1.6 Giambattista Piazzetta ... 306
5.1.7 Giovanni Battista Pittoni und Michele Marieschi ... 310
5.1.8 Francesco Lazzaro Guardi ... 312
5.1.9 Giovanni Battista Tiepolo ... 315
5.1.10 Antonio Canal, genannt Canaletto ... 326
5.1.11 Pietro Longhi ... 329
5.1.12 Francesco Zuccarelli ... 336
5.1.13 Giovanni Battista Piranesi ... 342
5.1.14 Bernardo Bellotto ... 347
5.2 Rokokokünstler außerhalb Venedigs ... 354
5.2.1 Hendrik Frans van Lint ... 354
5.2.2 Giovanni Paolo Pannini ... 357
5.2.3 Luigi Vanvitelli ... 360
5.2.4 Francesco Ladatte ... 365

6 Kunstakademien ... 369

6.1 Accademia di belle arti di Venezia ... 369

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.2 Accademia di San Luca 372
6.3 Accademia delle Arti del Disegno 374
6.4 Accademia degli Incamminati 376

7 Kunstgeschichtsschreibung 379
7.1 Giorgio Vasari 379
7.2 Giovanni Pietro Bellori 384

8 Fazit 387

9 Literatur 395
Internetquellen 413

Zum Autor 415

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1 Einleitung

In der Zeit von 1500 bis Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte Italien einen Prozess des politischen Niedergangs und die Herrschaft fremder Mächte. Nach dem Tod König Ferrantes von Neapel intervenierte König Karl VIII. von Frankreich 1494 in Italien. Er zwang im nächsten Jahr Florenz, den Kirchenstaat und Neapel zur Kapitulation. Ferdinand von Aragón, Maximilian I. sowie Venedig, Mailand und der Kirchenstaat verbanden ihre Kräfte am 31. März 1495 in einer „Heiligen Liga" und zwangen den französischen König zum Rückzug über die Alpen.[1]

Sein Nachfolger Ludwig XII. nahm die expansive Politik wieder auf und annektierte 1499 das Herzogtum Mailand. Er und Ferdinand von Aragón teilten im Vertrag von Barcelona 1500 das Königreich Neapel unter sich auf. Danach sollte der Norden an Frankreich, der Süden an Spanien gehen. Im Vertrag von Lyon 1504 wurde nach einem erneuten Krieg Unteritalien wieder in das Königreich Aragón eingegliedert, da die Franzosen Neapel verlassen mussten. 1507 gelang es den Franzosen, sich der Republik Genua zu bemächtigen.[2] Die Liga von Cambrai (Österreich unter Maximilian I., der Papst, Spanien, England, Ungarn, Savoyen und einige italienische Staaten) versuchte im Oktober 1508 die Seerepublik Venedig aufzuteilen, was jedoch scheiterte.

Unter Papst Julius II. (1503–1513) wurde der Versuch gestartet, Italien von den Invasoren zu befreien.[3] Die Eidgenossenschaft, Spanien, Venedig und der Papst vereinigten sich zur „Heiligen Liga", um die Franzosen aus Mailand zu vertreiben, was ihnen 1512 gelang. Die Schweizer restituierten die Dynastie der Sforza und annektierten den

1 Killinger, C. L.: The History of Italy, Westport 2002, S. 201
2 Schnettger, M.: „Principe sovrano" oder „Civitas imperialis"? Die Republik Genua und das Alte Reich in der frühen Neuzeit (1556–1797), Mainz 2006, S. 23
3 Lill, R.: Geschichte Italiens in der Neuzeit. 3. Auflage, Darmstadt 1986, S. 47

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

größten Teil des Tessins. In der Schlacht bei Marignano unterlagen die Schweizer jedoch im September 1515 wieder den Franzosen und sie mussten Mailand räumen. Franz I. von Frankreich und Karl I. von Spanien einigten sich im Vertrag von Noyon 1516 auf den Status quo. 1525 gelang es Karl, seit 1519 römisch-deutscher Kaiser, in der Schlacht von Pavia Mailand an sein Haus zu bringen und die französische Oberherrschaft in Italien zu beenden. Die Truppen des Kaisers plünderten 1527 Rom (Sacco di Roma). 1529 schloss Karl mit Frankreich und dem Papst im Vertrag von Cambrai Frieden, da die Osmanen auf Wien marschierten. Im Frieden von Crépy 1544 verzichtete Franz I. auch auf seinen Anspruch auf Neapel und erhielt von Karl V. im Gegenzug Burgund zurück. Der Frieden von Cateau-Cambrésis (1559) verfestigte die spanische Herrschaft im gesamten Süden Italiens, auf den Inseln, in Mailand und im Stato die Presidi im Süden der Toskana.[4] Zugleich lagen der Kirchenstaat, das Großherzogtum Toskana und Genua sowie weitere Kleinstaaten im Einflussbereich Spaniens. Savoyen wurde immer wieder zum Schlachtfeld zwischen Spanien und Frankreich. Nur Venedig konnte seine Unabhängigkeit bewahren.

Ende des 16. Jahrhunderts verlagerte sich zunehmend der Handel vom Mittelmeer in den Atlantik, wozu auch die Kriege in Italien beitrugen. Dort kollidierten die kaiserlichen und die französischen Interessen zunächst im Erbfolgekrieg von Mantua (1628–1631).[5] In dessen Folge schädigte der spanische Fiskalismus, aber auch die Pestepidemien von 1630 bis 1632 und 1656 bis 1657 (Neapel, Rom, Ligurien, Venetien) die wirtschaftliche Entwicklung; so sperrte die Toskana jeden Verkehr mit dem Süden, setzte Quarantäne nach venezianischem Vorbild durch, informierte die benachbarten Mächte. Mit diesen Maßnahmen gelang es Italien lange vor den modernen medizinischen Behandlungsmöglichkeiten, die Epidemien, wenn auch unvollständig, einzudämmen. Plünderungen, Hunger, Epidemien förderten in ihrer Wechselwirkung den Prozess des ökonomischen und politischen Niedergangs, der allerdings scharf mit der kulturellen Entwicklung kontrastierte.

4 Reinhardt, V.: Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart, München 2003, S. 143

5 Arnaldi, G.: Italien und seine Invasoren. Vom Ende des Römischen Reiches bis heute, Berlin 2005, S. 198

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es kam immer wieder zu Aufständen gegen die Besatzer und deren Fiskalpolitik.[6] Der Aufstand in Neapel entzündete sich 1647 an Abgaben auf Lebensmittel. Dabei gelang es den Aufständischen unter Führung des Gennaro Annese am 17. Dezember die Spanier aus der Stadt zu vertreiben. Unterstützung fanden sie durch den Franzosen Henri II. de Guise. Er beanspruchte als Nachkomme Renés I. von Anjou das Königreich Neapel und konnte die Truppen des Juan de Austria besiegen. Die Aufständischen riefen die Republik Neapel aus, die bis zum 5. April 1648 bestand. Innere Streitigkeiten führten jedoch dazu, dass der Neapolitaner Gennaro Annese den Spaniern die Tore öffnete. Beim Versuch, die Stadt zurückzugewinnen, geriet Henri II. am 6. April in spanische Gefangenschaft. Ähnliche Volksaufstände fanden 1647/48 unter Führung des Guiseppe d'Alesi in Palermo statt und unter Ippolito von Pastina in Salerno. 1701 erhob sich der Adel Neapels vergeblich in der Verschwörung von Macchia gegen die spanische Herrschaft, ein Aufstand, der seine Bezeichnung nach Gaetano Gambacorta, Fürst von Macchia, erhielt.[7]

Ab 1701 kam es mit dem Ende des spanischen Zweigs der Habsburger zu heftigen Diadochenkämpfen. Eine Allianz um die österreichischen Habsburger und England kämpfte dabei gegen eine von Frankreich geführte Koalition. Letztlich gelang es Frankreich, mit Philipp V. die bis heute amtierende Dynastie der Bourbonen zu installieren. Im Frieden von Utrecht 1713 wurden Österreich das zuvor spanische Mailand, Neapel (ohne Sizilien) und Sardinien zugesprochen. Es wurde damit zur vorherrschenden Macht in Italien. Gegen die österreichische Herrschaft kam es 1746 zu einem Aufstand in Genua, den ein jugendlicher Steinewerfer ausgelöst haben soll.[8]

Nach dem Aussterben der Medici-Dynastie in Florenz 1737 stiftete der Herzog von Lothringen dort eine Sekundogenitur für das Haus Habsburg-Lothringen. Spanien erwarb 1735/38 Neapel und Sizilien und 1748 Parma. 1768 verkaufte die Republik Genua die Insel Korsika an Frankreich. Italien war von 1701 bis 1748 Kriegsschauplatz der

6 Reinhardt, V.: Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart, München 2003, S. 159ff.

7 Killinger, C. L.: The History of Italy, Westport 2002, S. 217

8 Lill, R.: Geschichte Italiens in der Neuzeit. 3. Auflage, Darmstadt 1986, S. 54

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Großmächte (Europäische Erbfolgekriege).[9] Bis 1796 blieb dieses System stabil, doch geriet Italien in politischer, wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht ins Abseits. Zwar stieg die Bevölkerungszahl von 1700 bis 1800 von 13,6 auf 18,3 Millionen, doch sank angesichts erheblich schnellerer Wachstumsraten in vielen Nachbarländern der Anteil an der europäischen Gesamtbevölkerung.[10]

Italien blieb aber sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Bereich noch lange führender Akteur in der europäischen Frühen Neuzeit. Die europäische Barockkunst ist ohne ihre Wurzeln in Italien und insbesondere Roms nicht vorstellbar. Auch die venezianische Rokokokunst in ihrer Blüte wird nur noch von der französischen übertroffen.

Die Barockkunst war auch ein Resultat großer religionspolitischer Veränderungen in Europa. Die Teilung Europas in protestantische und katholische Gebiete war nach dem Ende des 30jährigen Krieges besiegelt. Im Westfälischen Frieden wurden 1648 die neuen innereuropäischen Grenzen festgelegt. Zwei große katholische Mächte standen sich mit Frankreich unter Ludwig XIV und dem mächtigen Habsburgerreich gegenüber. Italien und Süddeutschland waren ebenfalls katholisch geblieben, die nördlichen Niederlande, England und Norddeutschland bleiben zum großen Teil protestantisch. Die kulturelle Entwicklung verlief entsprechend unterschiedlich. Die künstlerischen Aufgaben variierten: Hof, Aristokratie und Klerus waren die Auftraggeber barocker Kunst in den katholischen Ländern, in protestantischen Gebieten sammelten Bürger und Kaufleute Kunstwerke.

Charaktistika barocker Kunst sind bewegte Formen, reiche Dekoration, Täuschung der Wahrnehmung durch ausgefeilten Illusionismus und in Portraits vor allem die Überhöhung der Dargestellten.[11] In Italien haben sich barocken Formen schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts ausgebreitet, bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts finden sie sich in Flandern, Holland, Deutschland, Österreich, Spanien, Frankreich und England.

9 Arnaldi, G.: Italien und seine Invasoren. Vom Ende des Römischen Reiches bis heute, Berlin 2005, S. 202ff.

10 Procacci, G.: Geschichte Italiens und der Italiener, München 1989, S. 204

11 Brown, B.L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart 2001, S. 16

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Grenzen zwischen den Kunstgattungen werden im Barock durchlässiger: Die Architektur zeigt viele plastische Elemente, Vergoldungen, Marmor und Stuck, die Malerei findet an Decken und Wänden Platz. Die Bestrebungen barocker Künstler waren keineswegs nur auf Architektur und bildende Kunst beschränkt, sie beschäftigten sich auch mit Literatur und Theater, Mode und Musik. Mit Claudio Monteverdis Orfeo wurde 1607 in Mantua die erste Oper uraufgeführt. Opern mit Balletteinlagen, Kostüm- und Kulissenpracht in prunkvollen Häusern entsprachen ganz der Vorstellung vom Zusammenwirken der Künste zu einem Gesamtkunstwerk, wenngleich dieser Begriff erst im 19. Jahrhundert formuliert wurde.

Die Gegenreformation, von der katholischen Kirche als Reaktion auf den sich ausbreitenden Protestantismus vorangetrieben, galt mit dem Konzil von Trient als beendet. Die Glaubensspaltung war nun endgültig. Einberufen von Papst Paul III. befasste man sich auf dem mit Unterbrechungen von 1545 bis 1563 tagenden Konzil mit der Neuausrichtung des Katholizismus. Dabei wurden der religiösen Kunst engere Grenzen gesteckt, eindeutig und leicht verständlich sollte sie sein. Auch für den Kirchenbau legte man neue Grundsätze fest. So sollte etwa die Fassade „der Heiligkeit des Ortes" angepasst werden. Für die Umsetzung dieser Ziele wurde oft schon in den Ausbildungsstätten der Künstler, den Akademien, Sorge getragen. Auch die Mitglieder des neu gegründeten Jesuitenordens standen hinter den päpstlichen Reformen und trugen zu ihrer Durchsetzung als Lehrer und Missionare ebenso wie als Bauherren bei.

In Rom erreichte gegen Ende des 16. Jahrhunderts die modernisierende Stadtplanung ihren Höhepunkt. Straßen wurden angelegt, Obelisken errichtet, der Vatikan baulich in die Stadt miteinbezogen. Wichtigster Auftragsgeber der Architekten blieb die Kirche. Mitte des 17. Jahrhunderts begann unter Giovanni Lorenzo Bernini die Umgestaltung des Petersplatzes in zwei aufeinanderfolgende Plätze, beide von Kolonnadengängen gesäumt. Bernini führte zahlreiche öffentliche Aufträge in Rom aus, arbeitete als Architekt und Stadtplaner. Vor allem durch seine bildhauerischen Werke wurde Bernini zum Inbegriff des römischen Barock. Wie in der Architektur und Plastik lassen sich auch in der Malerei des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts große Veränderungen beobachten. Den manieristischen Formen und Farben

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzten viele Maler wieder eine stärker naturgetreue Darstellung entgegen, schreckten in ihren Bildern aber auch vor dynamischer Bewegung und theatralischen Effekten nicht zurück. Zwei Hauptströmungen lassen sich in dieser Zeit ausmachen, die mit den Namen Annibale Carracci und Caravaggio verbunden sind: Carracci tendierte zu idealisierender Darstellung, griff auf die Werke der Antike zurück und auf Raffael. Caravaggio hingegen plädierte für eine naturalistische, dabei durchaus dramatische Form der Darstellung.

In seinem Ursprungsland Frankreich wurde das Rokoko während der Regentschaft Ludwigs XV. (1730–1750) zur vorherrschenden Kunstrichtung, weshalb es auch als Louis-quinze bezeichnet wird. Als Dekorationselement des Rokoko entwickelte sich die Rocaille, ein Ornament in Muschelform, heraus und wurde in vielen unterschiedlichen Variationen an der Außenfassade, in der Raumgestaltung sowie im Kunsthandwerk und der Malerei verwendet. Die freie Grundrissgestaltung, vor allem aber die reiche Ausstattung mit Ornamenten, Stuck, Spiegeln, Bildern und Schnitzwerk, zeichnen die Bauten des Rokoko aus und unterscheiden sie von barocken Kunstwerken. Dargestellt werden in ländlicher Landschaft mit üppiger Vegetation meist verliebte Paare, Tänzer, schöne Damen und Hirten; oftmals in Form von Schäferszenen mit Unterhaltung oder Vertraulichkeiten inmitten einer Parklandschaft. Nicht nur in der Architektur, auch in der Bildhauerei, auf Möbeln und Porzellan war das aus natürlichen oder phantastischen Formen gebildete Ornament dominierendes Element. Wie im Barock gehen Architektur, Bildhauerei und Malerei nahtlos ineinander über. Da der Architekturschmuck viel Raum in Anspruch nahm, wurden Fresken seltener ausgeführt. Weltliche bis erotische Themen gingen in der Malerei des Rokoko einher mit einer Aufhellung der Farbpalette durch beigemischtes Weiß.

Die Vedutenmalerei erfreute sich in Italien ausgesprochener Beliebtheit, vor allem in Venedig. Eine Vedute (*veduta* ‚Aussicht') ist in der Malerei und Grafik die wirklichkeitsgetreue Darstellung einer Landschaft oder eines Stadtbildes.[12] Gemäß der Kunsttheorie der Zeit ist das Ziel die Wiedererkennbarkeit, alle anderen Aspekte der Bildge-

12 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 49

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

staltung (Licht und Schatten, Farben etc.) sind weniger wichtig. Das venezianische Rokoko, das vom theatralisch anmutigen Illusionismus geprägt wird, kennzeichnete neben den französischen Rokokoeinflüssen, in denen die Zerbrechlichkeit, Zierlichkeit und Leichtigkeit des Dargestellten stärker betont wird, die Kunst Europas.

Giovanni Battista Tiepolo (1694–1770) war der bedeutendste Künstler der venezianischen Schule am Ende ihrer Hochblüte im 18. Jahrhundert. Seine Söhne Gian Domenico und Lorenzo waren ihm unersetzliche Gehilfen bei seinen großen Bilderzyklen und Fresken an Wänden und Gewölben. Die Tiepolos behandelten religiöse, mythologische, historische und traditionelle Themen. Sie nutzten all die aus Experimenten resultierenden Erfahrungen ihrer Vorgänger und schufen monumentale Kompositionen, in denen die Figuren meist in einem mit Wolken verhangenen Himmel schweben.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2 Begriff und Merkmale des Barockstils

Der Begriff Barock ist abgeleitet vom portugiesischen Wort barucca (unregelmäßige Perle).[13] Es ist ein im 19. Jahrhundert geprägter Begriff für einen Kunststil zwischen Renaissance, Manierismus und Rokoko im Zeitraum von ca. 1600–1720.[14] Der Stilbegriff des Barock umfasst neben Kunst auch Literatur und Musik. Einen ganz beträchtlichen Einfluss auf die Barockmalerei nahmen überwiegend Maler aus Spanien, Frankreich, Italien und den Niederlanden. Die Darstellungsprinzipien des Barock beruhen auf der Einbindung der natürlichen und übernatürlichen Welt, wo Pathos illusionistisch gesteigert entäußert wird oder wo die Sinne herausfordernd angesprochen werden. Es war eine Epoche großer innerer Gegensätze. Barocke Kunstwerke suchten die gewaltige Spannung, den Pathos, die Unendlichkeit, das Unvollendbare und die Bewegung. Um dieses zu erreichen, wurden Gegensätze gesucht und konfrontiert.[15]

Der Barock ist eine Kunstrichtung mit einem Hang zum Pompösen und Theatralischen, aber auch eine Kunst voll überraschender Effekte und meisterhaft ausgestalteter Details.[16] Architekten und Bildhauer wandten sich den strengen Formen der Renaissance ab, sie suchten nach neuen Dimensionen und schufen prächtige Bauten mit szenischen Elementen voller Bewegung. Ein Beispiel dafür war die Kuppel der Kirche Sant'Ivo alla Sapienza in Rom von Francesco Borromini. Die Maler interpretierten auf ihrer Suche nach neuen Effekten beim Einsatz von Farbe und Raum zunächst religiöse Themen auf die neue

13 Hoppe, S.: Was ist Barock? Darmstadt 2003, S. 14
14 Panowsky, E.: Was ist Barock?, Hamburg 2005, S. 19 f.
15 Ashley, M.: Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715, München 1983, S. 32
16 Schnabel, W. W.: Was ist barock? Zum Geltungsbereich des literaturwissenschaftlichen Epochenschlagworts und Periodisierungskonstrukts, in: Weiß, D.J. (Hrsg.): Barock in Franken. Dettelbach 2004 (Bayreuther Historische Kolloquien, 17), S. 47–79, hier S. 70

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Art, doch die aufstrebende Stilrichtung fand auch in den Landschaften, den Portraits und den Stillleben Ausdruck. Die italienische Malerei machte Schule, und bald fanden sich in anderen Ländern Vertreter dieser neuen Kunstrichtung.

Die Barockkunst nahm ihren Ursprung in Rom.[17] Ab 1630 war ganz Italien erfasst, gegen Ende des Jahrhunderts war der Barock in den Schwerpunkten Neapel, Piemont und Venedig vertreten. Die palladianische Architektur in England und der Churriguerismus der spanischen Richtung wirkten bis nach Amerika.[18] Gegen Ende des 17. Jh.s wurde die Barockkunst zum bestimmenden Kurs der Habsburger und entfaltete sich bis nach Osteuropa. Der Barock zeichnet sich aus durch Überschwang, theatralische Inszenierung, durch Pathos, Kontraste, Farbigkeit und dynamische Komposition. Architektur, Malerei und Bildhauerei stehen in enger, synthetischer Beziehung.[19] Der Barock ist der Kunststil der Gegenreformation und manifestiert die Trennung von profaner und sakraler Kunst. Die Vorstellung des Todes durchdringt den in der Renaissance entdeckten weltlichen Glanz und begründet in Malerei und Architektur die Transparenz als Mittel der Allegorie. Im Barock verbindet sich so der Widerstand gegen den Manierismus und dessen kalkulierte Intellektualität mit der Verweltlichung religiöser Typen, Weltflucht mit Weltzugewandheit, theatralische mit festlichen Momenten, z.B. in der Architektur des Barock, die den Palastbau auf den Komplex der Festräume zentrierte und mit einer repräsentativen Fassade schmückte.[20]

Der Drang ins Unendliche ist für den Barock ebenso typisch. Dies wurde erreicht, in dem man Deckengemälde so konstruierte, dass sie einen scheinbar unendlichen Himmel öffnen oder durch Wege und Straßen, die sich bis zum Horizont erstrecken. Der Triumph ist ebenso ein großes Zentralthema der barocken Kunst wie der Ruhm, denn im Ruhm erhält sich die Tat des Einzelnen, vollendet sich die Zeit zur Ewigkeit. Triumphal ist das gesteigerte, oft übersteigerte Lebensgefühl,

17 Toman, R. (Hrsg.): Barock. Architektur-Skulptur-Malerei, Köln 2005, S. 90
18 Karsten, A.: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006, S. 75
19 Reinhardt, V./Sommer, M.: Rom. Geschichte der Ewigen Stadt, Stuttgart 2008, S. 137
20 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997, S. 102

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit dem uns die Persönlichkeiten der Zeit von Bildnissen und Denkmälern entgegensehen. Triumphal ist der Geist, aus dem heraus Schlösser, Kirchen, Plätze, ja selbst ganze Stadtanlagen entstanden.

Viel Barockmalerei auch heute noch in einigen Kirchen zu finden, besonders an Decken und Wänden. Während in der vorangegangenen Epoche der Renaissance noch eine strikte und klare Ordnung dominierte, wurden die Formen im Barock fließender. Die Verzierungen wurden runder und gingen harmonisch ineinander über. Die hohen Decken und Wände der Kirchen wurden mit Stuck versehen und formvollendet bemalt, so dass das Gesamtbild äußerst ausgewogen und stimmig wirkte.[21]

Die Merkmale der Richtung des Barocks, wodurch sie sich von der Renaissance und von Folgestilen abhebt und an denen man barocke Kunst erkennen kann, sind die Bevorzugung von dynamischen Bewegungsformen in der Architektur (bewegte Fassaden; Raumverschleifungen) anstelle sichtbarer Statik, die Tendenz zu Überschwang und einer auch auf Michelangelo zurückgehenden kraftvollen Bewegtheit in Malerei und Plastik sowie die Betonung des Gegensatzes von Licht und Schatten in Architektur, Malerei, Plastik und Dekorationskunst gegen die gleichmäßige Ausleuchtung.[22] Es gibt vehemente Kontraste in Lichtführung, Farbigkeit, Formen, die Bevorzugung betont plastischer Modellierung der Figuren und des Ornaments vor Flächigkeit, die Dominanz der malerischen Auffassung und farbigen Modulation statt zeichnerischer, also das Überspielen und Überwuchern von konturierenden Linien, auch in Architektur und Plastik sowie ein hohes Maß an naturalistischer Wirkung bei gleichzeitiger Veranschaulichung von Übersinnlichem.[23]

Außerdem existieren perspektivisch täuschend echt gemalte Scheinarchitekturen, vielfach erstrebt wurde auch in der Malerei die architektonische Gestaltung oder die illusionär gemalte Darstellung weiter, komplizierter, bewegter Räume und Raumbeziehungen und eine illusionistische Tendenz, Grenzverwischung zwischen Realraum und Kunstraum (besonders bei Wand- und Deckenmalerei in Schlössern und Kirchen); jedoch ist der Illusionismus als Bildprinzip z.B.

21 Coarello, F.: Rom. Ein archäologischer Führer, Mainz 2000, S. 133
22 Panowsky, E.: Was ist Barock?, Hamburg 2005, S. 89
23 Brown, B.L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart 2001, S. 25

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auch Teilen der holländischen Malerei eigen, ihrer intensiven Vergegenwärtigung des Alltäglichen, bis hin zu vergnüglichen Augentäuschungen (u.a. in der Trompe-l'Œil-Malerei).[24]

Der Barock beruht auf einer spannungsvoll-rhythmisierten, dynamischen Komposition (Diagonale, Ellipse), die sich auf das Prinzip der Subordination der Teile unter das Ganze stützt.[25] Architektur, Plastik, Malerei und Kunsthandwerk durchdringen und befruchten sich gegenseitig – ein ikonologisch festgelegtes Gesamtkunstwerk, oft unter Einbeziehung theatralischen, zeremoniellen oder festlich-ausgelassenen Lebens, auch der Musik, wird angestrebt; die alle Künste einende Gartenkunst („Französischer Park") blüht. Außerordentlicher Geschehnisse, Gestalten und Dimensionen, pathetisch-gehäufter, üppig-schwellender oder kühl-hoheitsvoller Formen werden betont. Etwas Außerordentliches kann jedoch auch ein Bauerngenre sein, eine sensible Detaildarstellung im Stillleben, eine dem Bewegten entgegengesetzte, z.T. feierlich, in-sich-ruhende Stille.

In der bildenden Kunst bedeutete Barock Bewegung, Erweiterung, gegenseitiges Durchdringen, Interaktion verschiedener Elemente.[26] Seine Charakteristika sind kraftvoll bewegte Formen, kurvige oder kreisende Linien, ständiger Wechsel von Licht und Schatten, gesteigerte Ausdruckskraft, die sich jenseits von klassischer Ausgeglichenheit bewegt, sowie das Theatralische, das alle Bereiche der Kunst erfasste.[27]

24 Ashley, M.: Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715, München 1983, S. 90

25 Pfisterer, U.: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 93

26 Schnabel, W.W.: Was ist barock? Zum Geltungsbereich des literaturwissenschaftlichen Epochenschlagworts und Periodisierungskonstrukts, in: Weiß, D.J. (Hrsg.): Barock in Franken. Dettelbach 2004 (Bayreuther Historische Kolloquien, 17), S. 47–79, hier S. 52

27 Hoppe, S.: Was ist Barock? Darmstadt 2003, S. 39

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schon im Manierismus[28], der Übergangsepoche von Renaissance und Barock kündigen sich diese Charakteristika an, als die Kunst unrhythmisch zu werden beginnt. In der Architektur finden sich Bestrebungen, die erhabenen harmonischen Linien der Renaissance zu überwinden. Voraussetzung der barocken Literatur ist die Antike. Die antiken Säulenordnungen wurden zur Richtschnur der barocken, aber in plastischerer Weise ausgeführt. Bei der Fassadengliederung eines Bauwerks bevorzugte man die Kolossalordnung, bei welcher Säulen oder Pilaster auf zwei oder mehr Stockwerke übergreifen, um eine monumentalere Wirkung zu erzielen.

In der Plastik versuchte man, die Figuren durch dynamische Bewegungen besser in den Raum eingreifen zu lassen.[29] In der Malerei schließlich wird einerseits der Hang zu großem Realismus deutlich, andererseits werden grandiose Schein-Architekturen geschaffen, die die Decken und Gewölbe der Paläste und Kirchen in unendliche Räume ausdehnen. Bisweilen verschmelzen alle drei Kunstrichtungen, wobei der Architektur eine führende Rolle zukommt.

Ein typisches Element des Barocks war die Decken- und Wandmalerei. Deren Merkmale sind die folgenden:[30]

- Üppige Verzierungen, oftmals in Gold
- Das Spiel mit Licht und Farbe
- Unbekleidete Personen

28 Der von der jüngeren Kunstwissenschaft geprägter Stilbegriff für die Phase des Übergangs von der Renaissance zum Barock, wird auch gleichgesetzt mit der Spätrenaissance. Erstmals benutzte die Bezeichnung Manierismus L. Lanzi, der sie in seiner »Storia pittorica d'Italia« (1795/96) abwertend auf die italienische Malerei nach Raffael bezog. Jahrhundertelang war die eigenwillige Epoche zwischen Hochrenaissance und Frühbarock verpönt, was sich auch im Namen ausdrückt: Manieriertes gilt als gekünstelt, eitel, unnatürlich. Das bekannteste Manierismus-Gemälde, Madonna mit dem langen Hals, das der italienische Maler Parmigianino um 1534/40 für eine Kirche in Parma schuf, vereint denn auch all diese negativen Attribute auf frappierende Weise: eine merkwürdig unausgewogene Komposition mit grotesk überlängten Körpern und einer Maria, deren Grazie ins Irrwitzige übersteigert ist. Vgl. dazu: Arasse, D./Tönnesmann, A.: Der europäische Manierismus, München 1997, Jacques Bousquet: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620. 3. Auflage, München 1985

29 Brown, B.L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart 2001, S. 79

30 Toman, R. (Hrsg.): Barock. Architektur-Skulptur-Malerei, Köln 2005, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

– Starke Kontraste zwischen Hell und Dunkel
– Ausschweifende und stattliche Dekorationen

Die Wand- und Deckenmalerei wird als Fresko bezeichnet, was soviel wie „Frische“ bedeutet. Ein sehr bekanntes Fresko aus der Zeit des Barock ist die Sixtinische Kapelle.[31] Den Phantasien der Maler dieser Epoche waren schlichtweg keine Grenzen gesetzt und so konnten sie ihrer Kreativität und ihrem Einfallsreichtum freien Lauf lassen.[32] Die oft sehr beweglichen und von Leidenschaft geprägten Bilder wirken nicht selten äußerst authentisch. Doch es kam auch vor, dass die Erfindungsgabe des Malers Überhand nahm. So wurden beispielsweise zahlreiche Werke geschaffen, die mit der Realität nicht viel gemeinsam hatten. Dabei brachte die Darstellung religiöse Motive wie Engel, aber auch mystische Wesen zum Vorschein. Ein besonders interessantes Beispiel für diese Kunst sind einige Gemälde des niederländischen Malers Peter Paul Rubens. Er malte griechische Götter, aber als krassen Gegensatz auch Naturlandschaften, welche jedoch meist seiner Phantasie entsprangen und nicht wirklich existierten.[33]

Die absoluten Monarchien Europas trugen wesentlich zur Entwicklung des Barockstils bei, entsprach er doch in Prunk und Grandiosität dem erhöhten Selbstbild und dem Machtanspruch der Herrschenden.[34] Alle europäischen Höfe blickten damals auf ein Vorbild, den Palast des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in Versailles. Der in eine imposante Parkanlage gebettete Bau diente von 1682–1789 als Residenz für die französischen Könige. Das Hauptwerk der Architekten Louis LeVau und Hardouin Mansart ist nicht nach den Vorgaben des römischen Barockstils entworfen, sondern zeigt eine klassische Grandiosität und eine prunkvolle Inneneinrichtung, die in ihrer Pracht etwas noch nie Dagewesenes darstellten.

Architektur, Einrichtung, Hofzeremoniell, spektakuläre Gartenanlagen mit Wasserspielen hatten im 17. und 18. Jahrhundert einen hohen Stellenwert auf der internationalen politischen Bühne. Der Glanz

31 Reinhardt, V.: Geschichte Roms. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 2008, S. 129
32 Freart, R.: L'idée de la perfection de la peinture, Farnborough 1968, S. 85
33 Zaunschirm, T.: Kunstwissenschaft. Eine Art Lehrbuch, Essen 2002, S. 54
34 Hoppe, S.: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003, S. 86

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und die Pracht der Fassaden und Innenräume beeindruckten die Besucher und ließen das in Armut lebende Volk staunen. Die barocken Höfe waren die materielle Verkörperung der Macht der Könige. Die königlichen Sommerresidenzen außerhalb der Städte wurden gewöhnlich als Lustschlösser bezeichnet.[35] Hier fanden die Baumeister der Könige ein Betätigungsfeld, wo sie sich frei entfalten und unvergleichliche Meisterwerke schaffen konnten. Die Natur wurde dabei in perfekter Harmonie in den Gesamtkomplex mit eingebunden. Hierhin konnten sich ihre Besitzer mit ihrer Familie oder ihren Mätressen zurückziehen, hier konnte man sich der Muße oder dem Vergnügen widmen. Lustschlösser waren vor allem Orte der Feste, des Tanzes und der Musik, oft auch der Literatur und der Malerei Damit bildeten sie den Gegensatz zur eigentlichen Residenz, welche häufig in der Nähe lag, den Staatsgeschäften diente und in welcher die Etikette gewahrt werden musste.

Die Lustschlösser, häufig versteckt gelegen in prächtigen Schlossparks, zeichneten sich meist durch eine besonders reichhaltige und wertvolle Ausstattung aus, gleichzeitig wurden die Zimmer und Salons intimer und bequemer. An vielen Bauten haben bedeutende Künstler der jeweiligen Region gearbeitet. Berühmte Beispiele sind das Große und das Kleine Trianon im Park von Schloss Versailles, das Schloss Marly-le-Roi oder die Amalienburg im Park von Schloss Nymphenburg.

Neben den Prunkbauten der europäischen Höfe und des Vatikans entstand erstmals auch eine bürgerliche Kunst, die mehr Wert auf Realität legte und ihre Motive verstärkt im Alltagsleben suchte. Die innovativsten Strömungen entwickelten sich in Rom, am päpstlichen Hof. In den protestantischen Ländern nahm der Barock seine eigenen Formen an. Dort nahmen sie die religiöse Thematik der italienischen Kunst und ihre Stilmittel nicht vorbildlich, sondern suchten sie mit ihrer Stilrichtung den Weg der Verinnerlichung.[36]

Charakteristisch für die Barockarchitektur ist, dass sich ihre Beispiele von Land zu Land, trotz gemeinsamer Grundsätze, unterscheiden. Dies hängt damit zusammen, dass die Barockkunst verschieden

35 Zuffi, S./Castria, F.: Italienische Malerei, Köln 1998, S. 117

36 Hubala, E.: Kunst des Barock und Rokoko. Malerei, Plastik, Architektur, Stuttgart 1991, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

eingesetzt wurde.[37] Zum Verständnis der Barockkunst muss man jedoch von Rom ausgehen. In seinen Ursprüngen war der italienische Barock ein künstlerisches Instrument der katholischen Kirsche und der Gegenreformation. Sie wollten ihre Macht verkörpern und damit die Gläubigen für sich gewinnen.

Die Barockarchitektur bedeutete keinen großen Bruch mit der Vergangenheit, sondern hat sich fließend aus der Architektur der Renaissance entwickelt. Die architektonischen Formen der Renaissance wurden zwar übernommen, aber in ganz anderer Weise interpretiert. Die Barockarchitektur vor allem in den katholischen Ländern neigte zu pathetisch übersteigerte Darstellungen der widerstreitenden Kräfte und der Beeinflussung der optischen Eindrücke. Bis ins 18. Jahrhundert hinein blieb der Barock der dominierende Baustil in Europa.

Im Barock dominierenden nicht mehr wie in der Renaissance die einzelnen Bauelemente, sondern die Gesamtwirkung.[38] Einen wichtigen Impuls für die Entwicklung des Barocks gab Michelangelo mit der Kuppel des Petersdoms. Sie hat einen Durchmesser von 42,34 m (86 cm weniger als das Pantheon, ist aber mit 43,20 m höher) und wird von vier fünfeckigen Pfeilern mit einem Durchmesser von je 24 m getragen. Statt der Reinheit der Kugel wählte Michelangelo die Dehnung der Ellipse. Damit prägte er nachfolgende Generationen von Baumeistern.

Obwohl die jeweiligen Bauten von Region zu Region variierten, gibt es einige immer auftretende Merkmale.[39] In den Grundrissen setzten sich ovale, ellipsoide Formen durch. Konvexe und konkave Schwingungen und Übereckstellung von Pfeilern führen oft wellenartig in die Tiefe. Räume und Baukörper durchdringen sich. Neue Raumgebilde entstehen durch die Synthese von rationalistischer Konstruktion und sensualistischer Vision. Der Außenbau wurde durch die mehrere Geschosse vermischende Kolossalordnung bestimmt. Fassaden mit übergroßen Säulen und Pilastern verwischen von außen die

37 Freund, W.: Abenteuer Barock. Kultur im Zeitalter der Entdeckungen, Darmstadt 2004, S. 48

38 Telesko, W.: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 58

39 Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 2, Freiburg 2006, S. 134

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geschossweise Gliederung im Inneren eines Gebäudes.[40] Dennoch zeigen die ersten historischen Baudenkmäler mit kolossalen Säulen, dass die Inszenierung des Hauptgeschosses, insbesondere die Öffnungen des Piano Nobiles, durch jeweils ganz außergewöhnliche Anordnungen von Öffnungen und Stützen ausgebildet wurde. Mit der überdimensionierten Gliederung der Fassade konnte der Bauherr die Bedeutung seines Palastes oder der gestifteten Kirche im städtischen Kontext darstellen. Umgekehrt wurde mit der Kolossalordnung in öffentlichen Räumen der kommunalen Verwaltung die Möglichkeit eröffnet, die klassischen Formen der antiken Tempelarchitektur wieder im großen Maßstab der städtischen Siedlung einzusetzen.[41]

Neben Rom waren Turin und seine Piemonter Umgebung eines der Zentren des italienischen Barocks.[42] Die enge Beziehung zwischen dem Barock und dem Herrscherhaus Savoyen bewirken, dass die besterhaltenen Zeugnisse dieses Stils sich in der ehemaligen Hauptstadt Turin oder dessen Umgebung, wohin die Familie sich gerne zurückzog und pompöse Residenzen baute, befinden. Eines davon ist Stupinigi, ein wenige Kilometer von Turin entfernter Ort, in dem das Jagdschloss von Stupinigi liegt, einer der Lieblingsorte der Savoyer im Sommer.

Turin erfreut sich außerdem zweier weiterer Juwele des Barock: der Cappella della Sindone (Grabtuchkapelle) entworfen von Guarino Guarini und der Santuario della Consolata. Letztere wurde ursprünglich im Stil einer Basilika gebaut.[43] Im Jahre 1448 erweitert der Vorstand von Sant'Andrea die Kirche, die eine Ausbuchtung nach Westen erhielt.Der erste große Wiederaufbau, der zur heutigen Kirche führte, wurde 1678 von Marie Jeanne Baptiste von Savoy-Nemours in Auftrag gegeben. Die Architekten Guarino Guarini und Antonio Bertola schufen die elliptische Form des Kirchenschiffs und fügten eine neue sechseckige Kapelle auf der Nordseite hinzu, um die verehrte Ikone von Maria aufzunehmen. Der Architekt Filippo Juvarra fügte in der Zeit von

40 Zuffi, S./Castria, F.: Italienische Malerei, Köln 1998, S. 108
41 Reinhardt, V./Sommer, M.: Rom. Geschichte der Ewigen Stadt, Stuttgart 2008, S. 109
42 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997, S. 113
43 Telesko, W.: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 118

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1729 bis 1740 das Nord-Presbyterium hinzu und schuf so eine Kirche mit zwei scheinbaren Achsen: ein Hauptaltar im Osten, unter Beibehaltung der berühmten Ikone als Kapelle im Norden.[44] Die Basilica di Superga ist ein barockes Monument, das die Grabmähler eines großen Teils der Familie Savoyen beherbergt.[45] Um die bizarren Eigenheiten des Stils des 18. Jahrhundert zu studieren, muss man die Stadt verlassen und aufs Land gehen. Hier findet man die Sacri Monti piemontesi (heiligen piemontesischen Berge), das Schloss von Racconigi in der Provinz Cuneo, den Palazzo Borromeo auf der Insel Bella, oder die Basilica di S. Gaudenzio in Novara.

Die Jesuitenkirche Il Gesu, die zwischen 1568 bis 1584 erbaut wurde, war das Vorbild für die sakrale Architektur bis ins 18. Jahrhundert.[46] Schon beim Grundriss wandte man sich von dem reinen Langbau der Hochrenaissance ab und schuf stattdessen eine schöpferische Verschmelzung zwischen Langbau und Zentralbau. In Il Gesu tragen den Arkaden vorgelagerte kannelierte Halbsäulen ein wuchtiges Gesims.[47] Von dort aus steigt ein triumphales Tonnengewölbe auf und überspannt halbrund das Langhaus. Dies setzt sich ausgehend von der kreisrung überkuppelten Vierung in Chor und Querhausarmen fort. Die Kuppel der Kirche fügt sich zwischen die Wölbungen gleichsam dynamisch richtungskontrastierend und wesentlich harmonischer ein als zu einer flachen Decke.

Das Prunkstück des Außenbaus in der barocken Kirchenarchitektur ist die Fassade.[48] Vor allem die italienischen Architekten verzichteten auf die Errichtung von Turmfassaden, sondern konzentrierten sich auf das Motiv der Kuppel. Die Fassade von Il Gesu wurde durch die Anwendung der Kolossalordnung wegweisend für die Barockarchitektur. Den zweigeschossigen Unterbau sind Doppelpilaster vorgeblendet. Diese markieren die Vorsprünge der Fassade bis zur Rahmung des

44 Tavenor, R.: Palladio and Palladianism, London 1991, S. 119
45 Freund, W.: Abenteuer Barock. Kultur im Zeitalter der Entdeckungen, Darmstadt 2004, S. 66
46 Hoppe, S.: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003, S. 97
47 Reinhardt, V.: Geschichte Roms. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 2008, S. 179
48 Pijoan, J. (Hrsg.): Arte. Die Kunstgeschichte der Welt, Lausanne 1979, S. 97

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Portals zwischen zwei Halbsäulen in einer rhythmischen Form.[49] Die korinthischen Kapitelle der Scheinstützen tragen ein wuchtiges Gebälk, aus dem ein hoher Giebel ragt. In Fortführung der Vertikalen der Kolossalordnung stemmen flache Piaster den Oberbau regelrecht empor und lenken den Blick zum majestätischen Dreiecksgiebel. Die Auschmückung der Eckansätze zwischen Unterbau und Giebel mit Voluten trat erstmals bei der Fassade von Il Gesu auf, was sich im Laufe der Zeit zu einer beherrschenden Dekorationsform des Barocks entwickelte.

Marmorsäulen, Deckenmalereien, Engel- und Heiligenfiguren, Farben und raffinierte Lichteffekte, die durch die Gestaltung der Fenster erzeugt wurden, sollten die Gläubigen von der Größe der katholischen Kirche überzeugen.[50] Der belebende Kontrast zwischen vertikalen Stützelementen und horizontalen Gebälken oder Gesimsen, ihre gegenseitige Unterbrechungen und dynamisierende Verbindungen durch Volute realisierenden den Eindruck einer barocken Schaufront.

Von Italien aus wurde Zentraleuropa nachhaltig durch den Barock geprägt. Die Gestaltung von Wallfahrtsstätten und der Klosterbau erlebten eine Blüte wie seit dem späten Mittelalter.[51] Der Zwiebelturm wurde zum Wahrzeichen sakraler Bauweise zunächst im süddeutschen Barock. Anstatt der Anordnung eines Klosters um einen Kreuzgang wurden riesige, pompöse Anlagen mit Wohntrakten, Schulen und Gasträumen geschaffen, die manchen Schlössern in nichts nachstanden. Was Versailles als Vorbild für die europäische Schlossarchitektur bedeutete, das war Escorial für die Architektur der Klöster.[52] Escorial war ein Königskloster Philipps II. von Spanien, das mit seiner Größe, seiner strengen Symmetrie, den zahlreichen Binnenhöfen und seiner geschlossenen Anlage Vorbild für den europäischen Barock war. Die Fassaden sind wegen der Vorliebe Philipps II. für einen asketischen Lebensstil im nüchternen Stil der spanischen Renaissance gestaltet. Zum Gebäudekomplex gehören eine Kirche, ein dem hl. Laurentius geweih-

49 Seidl, E. (Hrsg.): Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur, Stuttgart 2006, S. 142

50 Struss, D.: Der große Bildatlas der Architektur (The World History of Architecture). Orbisverlag, München 2001, S. 108

51 Zaunschirm, T.: Kunstwissenschaft. Eine Art Lehrbuch, Essen 2002, S. 76

52 Hoppe, S.: Was ist Barock? Darmstadt 2003, S. 135

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tes Kloster des Ordens der Hieronymiten, der eigentliche Königspalast, eine Schule und eine Bibliothek. Auf einer Grundfläche von 33.000 m², die nur vom Vatikanpalast übertroffen wird, gibt es 2000 Gemächer mit 3000 Türen und 2673 Fenstern, außerdem 16 Höfe, 12 Kreuzgänge, 88 Brunnen und 86 Treppenaufgänge. Der Grundriss hat die Form eines Gitters, zu Ehren des heiligen Laurentius, welcher der Überlieferung nach auf einem Feuerrost das Martyrium erlitt.[53]

Der erste bedeutende Barockbau in Deutschland ist die Theatinerkirche am Münchener Odeonsplatz.[54] Nach dem Vorbild von Il Gesu wurde die Fassadenwand mit kolossalen Säulen und Pilastern dekoriert, die über ihren Kapitellen ein Gebälk tragen. Eine typische regionale Neuheit sind die beiden der Romanik und Gotik entlehnten hohen Fassadentürme, die den Giebel flankieren.[55] Die turmbreiten Distanzachsen in der Fassade wurden über dem Gebälk nach italienischem Vorbild dynamisierend mit je einem Volutensprung überwunden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts bröckelte das italienische Vorbild mehr und mehr: Einheimische Baumeister sorgten dafür, dass die deutsche Barockarchitektur als Leitbild in Europa galt.

Einer der führenden Architekten war Johann Dientzenhofer (1663–1726), der ab 1704 den Fuldaer Dom neu konzipierte.[56] Der Grundriss des Fuldaer Doms hat die Form einer kreuzförmigen, dreischiffigen Pfeilerbasilika mit einem südlichen und nördlichen Querhaus. Dazwischen befindet sich eine Vierung mit der 39 m hohen Kuppel. Das 99 m lange Langhaus ist nach Osten hin ausgerichtet, ihm sind zwischen den beiden 65 m hohen Fassadentürmen der Westchor und zwei außenliegende Kuppelkapellen (Andreaskapelle und Johanneskapelle) angeschlossen. Nach der Vierung mit Kuppel setzt sich das Mittelschiff mit dem Hochaltar, dem dahinterliegenden Hochchor und der darunterliegenden Bonifatius-Krypta fort.[57] Die Seitenschiffe verlaufen parallel zum Hauptschiff bis auf die Höhe der Marienkapelle

53 Hubala, E.: Kunst des Barock und Rokoko. Malerei, Plastik, Architektur, Stuttgart 1991, S. 129

54 Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 2, Freiburg 2006, S. 178

55 Pfisterer, U.: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 98

56 Meid, V.: Barocklyrik. 2. Auflage, Metzler 2008, S. 139

57 Pijoan, J. (Hrsg.): Arte. Die Kunstgeschichte der Welt, Lausanne 1979, S. 106

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(rechts) und der Sakristei (links). Der Grundriss ist somit zu einem Doppelkreuz erweitert worden. Die Anbauten der Marienkapelle und Sakristei grenzen direkt an das ehemalige Klostergebäude an.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3 Rom als Ausgangspunkt des Barocks

Die Idee zu einer umfangreichen Stadtsanierung wurde in Rom schon während der Renaissance gefasst, jeder Epoche, welche die Antike zum entscheidenden Impuls für die Kunst betrachtete.[58] Rom befand sich schon seit längerer Zeit in einem miserablen baulichen Zustand: seine Kirchen waren schwer beschädigt, die Straßen und die Wasserversorgung waren marode und die antiken Baudenkmäler dienten schon seit langem als Steinbrüche.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden diese Pläne durch ein Ereignis torpediert, das unter dem Namen Sacco di Roma firmiert. Sacco di Roma war die Plünderung Roms und des Kirchenstaats ab dem 6. Mai 1527 durch deutsche Landsknechte und spanische sowie italienische Söldner und die Ermordung von mehreren 10.000 Einwohnern.[59] Sie waren ursprünglich als Truppen vom späteren Kaiser Karl V. in Frankreich und Oberitalien unterwegs, gerieten dann aufgrund nicht gezahlter Löhne und nicht gehaltener Versprechungen völlig außer Kontrolle und marschierten schlussendlich nach Rom, nicht zuletzt, um sich an Papst Clemens VII. zu rächen.

Dieses dunkle Kapitel der Stadtgeschichte Roms besitzt eine lange Vorgeschichte: Das von Karl V. regierte Spanien und das von Franz I. regierte Frankreich kämpften zu Beginn des 16. Jahrhunderts um die Vorherrschaft in Oberitalien. Papst Clemens VII. (1523–1534) versuchte seinerseits, die Machtstreitigkeiten für die Stärkung des Kirchenstaates auszunutzen.[60] Nach der vernichtenden Niederlage französischer Truppen in der Schlacht von Bicocca (April 1522) forderte Clemens VII. das Herzogtum Mailand für sich, sobald es wieder in französischer Hand sei. Mit der Einwilligung Franz' I. trat Clemens VII.

58 Von Hesberg, H.: Römische Baukunst, München 2005, S. 90
59 Chamberlin, E.R.: The Sack of Rome, London 1979, S. 16
60 Brüning, R.: Die Berichterstattung über die Schlacht von Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) in Zeitgenössischen Flugschriften. 1 Band, Hamburg 1987, S. 106

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aus der Allianz Karls V. aus. Gegen den Machtausbau Karls V. gründete 1526 in die profranzösischen „Heilige Liga von Cognac", der neben Papst Clemens VII. und Franz I. noch der Herzog von Mailand Francesco II. Sforza, die Republik Venedig und einige kleinere oberitalienische Herrscher angehörten.

Wegen des Verlustes der Herzogtümer Oberitaliens, dem Beitritt des englischen Königs Heinrich VIII. zur „Heiligen Liga von Cognac" sowie der jahrelange, indirekte Kampf der deutschen Landsknechte unter Karl V. gegen einen Papst, den sie niemals direkt attackieren durften, sorgte für wachsende Unzufriedenheit bei den Truppen Karls V. in Norditalien. Sie wurden seit langem nicht mehr regelmäßig bezahlt, hatten keinerlei Verstärkung erhalten und mussten sich selbst versorgen. Dieser Frust entlud sich in einem Söldneraufstand, der gerade noch durch die Hoffnung auf baldige Beute unterdrückt werden konnte. Die prospanischen Truppen marschierten zuerst auf Florenz, um sich dort für ihre Anstrengungen zu entlohnen und zu versorgen. Eine Armee der Liga von Cognac hielt die Stadt gegen die Angreifer, die daraufhin zu deren Belagerung übergingen. In den umliegenden Ländereien gab es jedoch zu Beginn des Jahres 1527 nicht genügend Nahrungsmittel, so dass sich die Situation der Belagerer immer weiter verschlechterte. Am 16. März 1527 verweigerten die Söldner ihren Anführern jeglichen Gehorsam und beschlossen, sich direkt an Papst Clemens VII. zu rächen, den sie für ihre Lage verantwortlich machten. Sie ließen das schwere Belagerungsgerät vor den Toren von Florenz zurück und marschierten auf Rom.

Am frühen Morgen des 6. Mai 1527 setzte das Heer zur Erstürmung der Stadt an. Die wenigen in Rom befindlichen profranzösischen Truppen konnten dem Ansturm nichts entgegensetzen, und so waren die Landsknechte noch am Vormittag in der Stadt und die Sacco di Roma begann.[61] Dies war nicht nur eine Plünderung, sondern auch ein Massaker. Das Ereignis zeigte, dass es letztlich nicht um den Papst oder den Kaiser ging, sondern dass sich hier eine komplett aus der Bahn geratene Energie gekaufter Soldaten entlud, die nur ein Credo kannte: Töten gegen Geld. Nach ihrem Einmarsch in Rom massakrier-

61 Brüning, R.: Die Berichterstattung über die Schlacht von Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) in Zeitgenössischen Flugschriften. 1 Band, Hamburg 1987, S. 187

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten die Söldner rund 30.000 Einwohner. Das war etwa die Hälfte der Bevölkerung. Dabei töteten sie nicht nur, sie vergewaltigten und folterten wahllos. Und natürlich raubten sie die Stadt völlig aus und brannten zahllose Gebäude nieder.

Papst Clemens VII erkannte die Gefahr zu spät und konnte sich nur noch in die Engelsburg retten.[62] Nach einer mehrwöchigen Belagerung, bei der etwa drei Viertel der Schweizer Garde ihr Leben lassen mussten, gab Clemens VII. auf. Er wurde verhaftet und unter anderem zur Übergabe diverser Burgen und Landschaften sowie der Medici-Besitztümer in Florenz gezwungen. Während die am Leben gebliebene römische Bevölkerung sich von dem Massaker nie mehr richtig erholte, schloss Clemens VII. zwei Jahre später wieder Frieden mit Karl V. und krönte ihn 1530 in Bologna zum Kaiser.

Die nun folgenden Wiederaufbaumaßnahmen waren sowohl Propagandainstrument der Gegenreformation über die Ernsthaftigkeit des Protestantismus als auch der Versuch, Rom durch seine visuelle Form zum Zentrum der Welt machen zu wollen. Gefördert vom mächtigen Jesuitenorden, repräsentiert die römische Architektur des Barocks mit pompösen Kirchen, Palästen und Plätzen den Triumpf und die Verherrlichung der katholischen Kirche. Die Päpste hatten den größenwahnsinnigen Plan, Rom als Zentrum der katholischen Welt so prachtvoll wieder aufzubauen, dass es sogar das antike Rom übertreffen sollte. Die Künstler, die an der Realisierung des Vorgangs beteiligt waren, schufen keine Kunstwerke zum Selbstzweck, sondern zum angeblichen Ruhme Gottes auf Erden. Das 17. Jahrhundert zieht den Längsbau gegenüber dem Zentralbau aus der Renaissance vor, denn mit ihm ließ sich das barocke Ideal der räumlichen Integrierung besser verwirklichen, was aber erst im römischen Sakralbau vollständig gelingen soll. Die römische Sakralarchitektur wurde dann auch richtungsweisend für Europa, so wie etwas später der Pariser Profanbau, Ausdruck der absolutistischen Herrscher, tonangebend werden sollte.

Die berühmtesten Vertreter der barocken Architektur in Rom waren Pietro da Cortona (1596–1669), Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) und Francesco Borromini (1599–1667).[63] In der Malerei war zu-

62 Chastel, A.: The Sack of Rome 1527, Princeton NJ 1983, S. 66

63 Pevsner, N.: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens, Hamburg 1998, S. 123

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nächst Caravaggio (1573–1610) richtungsweisend, dem später Pietro da Cortone und Andrea Pozzo (1642–1709) folgten. Im Rom des 17. Jahrhunderts arbeiteten auch spanische, französische und flämische Künstler, die später die römischen Ideen weiterverbreiten und so den Barockstil zu einem europäischen Phänomen werden lassen, wobei sich regional verschiedene Varianten ergeben.

Papst Sixtus V (1585–1590) machte den Anfang zur Neugestaltung Roms. Im Jahre 1585 beauftragte er seinen Architekten Domenico Fontana (1543–1607) mit dem Plan, die heiligen Stätten Roms, insbesondere die sieben Hauptkirchen (San Giovanni in Laterano, Santa Croce in Gerusalemme, Maria Maggiore usw.) so zu verbinden, dass man sie leicht und möglichst in gerader Linie erreichen konnte, um die Pilger herbeizulocken.[64] Die Realisierung all dieser Projekte setzte jedoch erst ab Ende des 16. Jahrhunderts ein und wird im 17. Jahrhundert und darüber hinaus in der Zeit des Barocks vollendet. Der Papst ließ im Jahre 1589 einen neuen Äquadukt erbauen, der 27 öffentliche Brunnen speisen sollte, was zum typischen Bild des barocken Rom beitrug. Durch diese Maßnahmen entstand eine zentrierte Stadtanlage, der Prototyp einer barocken Weltstadt, die sich nach außen öffnete, war geboren. Die Städte aus dem Mittelalter oder der Renaissance waren mit ihren Stadtmauern dagegen in sich geschlossene Einheiten.

Die barocke Stadt konzentrierte sich nicht auf ein Stadtzentrum, sondern auf eine Reihe von Zentren, von denen eines im Allgemeinen eine hegemoniale Stellung einnahm, während die anderen zu ihm in einem untergeordneten Verhältnis standen.[65] Diese Zentren konnten Monumentalbauten oder Plätze sein, die eine bestimmte katholische Symbolik zum Ausdruck brachte. Typisch für eine barocke Stadt war auch die Tatsache, dass sie sich mit ihrer Umgebung verbinden sollte. Dasselbe galt für die einzelnen Gebäude, die ihre Individualität verlieren sollten, um Teil eines übergeordneten Ganzen zu werden. Das Vor- und Zurückschwingen ihrer Fassaden sollte steigerte noch ihre Verbindung zur städtischen Umgebung. Die sich in horizontaler Weise ausbreitenden Stadtzentren wurden extra durch vertikale Elemente wie Obelisken oder hohe Kuppelbauten kontrastiert.

64 Glancey, J.: Geschichte der Architektur, Starnberg 2006, S. 154
65 Von Hesberg, H.: Römische Baukunst, München 2005, S. 119

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach dem Vorbild der Antike sollte sich das öffentliche Leben auf großen Plätzen abspielen. Dazu kam im Barock der ideologischer Wert, dass er sich mit der Umgebung verbindet sollte.[66] Der barocke Platz kann so als Erweiterung einer Kirchenanlage oder Palastes gedacht sein. Zu Anfang der Neuausrichtung Roms wurde der Kapitolsplatz konzipiert, für den Michelangelo (1475–1564) bereits 1536 den ersten Entwurf lieferte. Michelangelo sah in seinem Projekt einen einheitlich geschlossenen Platz vor, bei dem alle Gebäude rundherum dieselbe Fassadengliederung aufweisen. Die Realisierung des Platzes zog sich bis ins 17. Jahrhundert hin, wobei Giacomo della Porta (1540–1602) den ursprünglichen Entwurf Michelangelos veränderte, indem er eine Lösung im barocken Sinne schuf. Er veränderte die Fassadengliederung des Senatorenpalastes und brichte dort ein großes Mittelfenster an, um die Längsachse des Platzes zu betonen und ihn so mit der Stadt zu verbinden.

Besondere Bedeutung bekam der Petersplatz, den Bernini im Auftrag von Papst Alexander VII (1655–1667) in den Jahren 1656–1667 anlegte.[67] Bernini entwarf nach einigen Fehlschlägen einen von Kolonnaden umsäumten riesigen Platz, der aus zwei Flügeln besteht, die zunächst gradlinig verlaufen und einen trapezförmigen Platz bilden, die Piazza retta, um sich dann in Form eines Halbkreises zu öffnen und eine zur Kirche querverlaufene Ellipse ergeben, die Piaza obliqua. Jeder der beiden Flügel besteht aus vier Reihen dorischer Säulen. Die Maße des Platzes sind außergewöhnlich: er ist 320 Meter tief mit einem zentralen Durchmesser von 240 Metern und wird von 4 Reihen aus 284 Säulen und 88 Pfeilern gesäumt. Die Balustrade über den Kolonnen ist von 140 Heiligenstatuen gekrönt. Diese sind 3,20 Meter hoch und wurden zirka um 1670 von Schülern des Bernini erschaffen. In der Mitte der Piazza obliqua befindet sich der Obelisk, den Domenico Fontana 1586 bereits hierher gebracht hat. Dieser war von Kaiser Caligula aus Alexandria 37 n. Chr. eingeschifft und in seine Arena gestellt worden, welche sich auf dem Gebiet der heutigen Kirche befand. Er soll Zeuge der Hinrichtung Petrus gewesen sein und gewinnt damit einen direkten Bezug zur Kirche. Domenico Fontana setzte den Obe-

66 Höckner, C.: Antikes Rom, Köln 2005, S. 231
67 Gros, P.: Palladio e l'anticio, Venedig 2006, S. 170

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lisken auf einen Sockel mit vier Löwen und Festons und bekrönte ihn mit einem Kreuz, das einen Splitter des Kreuzes Jesu enthalten soll. Nach dem Lateransobelisken ist er bis heute mit 25,75 m der größte der römischen Obelisken.[68]

Um die Fassade des Petersdoms zu verschönern, gestaltete Bernini die Öffnung zwischen der Piazza retta und der Piazza obliqua kleiner als die Fassadenbreite. Letztere aber wird von den Besuchern als gleichgroß wahrgenommen, wodurch die Fassade optisch geschmälert wurde. Die sich wie zwei Arme öffnenden Kolonnaden verbinden nicht nur die Kirche mit der Stadt, sondern haben eine allegorische Bedeutung.

Der Piazza Navona erhielt unter Papst Innozenz X (1644–1655) seine endgültige Form. Der Platz wird geprägt vom Palast der Familie Pamphili und der daneben liegenden Kirche S. Agnese, die von Borromini erbaut wurde. Drei Brunnen gliedern den Platz. Der bedeutendste unter ihnen ist Berninis Vierströmebrunnen, der vier auf einem Felsen sitzende Flußgötter dargestellt, den Ganges, den Nil, die Donau und den Rio de la Plata, Vertreter der damals bekannten Erdteile. In der Mitte wird die Komposition von einem Obelisken bekrönt, die eine Taube, das Wappentier der Pamphili, trägt.

Der römische Kirchenbau erreichte im 17. Jahrhundert seinen Höhepunkt, wo eine perfekte Integration verschiedener räumlicher Elemente erreicht wurde. Der Raumaufbau war sehr komplex, denn die Gebäude bestehen nicht mehr nur aus nebeneinandergestellten Einheiten, sondern aus interagierenden Elementen. Das hier entworfene Raumprinzip gehört neben der von Michelangelo entwickelten Kolossalordnung zu den wichtigsten Merkmalen barocker Architektur. Die Räume wurden so gestaltet, dass sich ein Teil aus dem anderen entwickelt und dabei eine ungeahnte Erweiterung erfuhr. Auch das Verhältnis vom äußeren zum inneren Raum erreicht eine große Spannung, die Bewegung und Dynamik imaginierte. Im sakralen Barockbau waren zwei Bautypen vorherrschend, einerseits der Basilikatypus für größere Bauten, die zugleich ein zentralisierendes Element erhalten, und andererseits vom Zentralbau ausgehende Konstruktionen. Letzterem wurde dabei eine Längsachse einverleibt.

68 Puppi, L.: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, München 2000, S. 169

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Wandel der architektonischen Auffassungen wird deutlich am Bau des Petersdoms. Drei Stilepochen – Renaissance, Manierismus und Barock – hat der Petersdom in seiner Baugeschichte durchlaufen.[69] Es hat nie einen einheitlichen Bauplan gegeben. Doch trotz der 120-jährigen Hauptbauzeit, den Abrissen und Neuaufbauten unter den verschiedenen Architekten und ihrem ständigen Ringen um die perfekte Form strahlt der Petersdom eine große Einheitlichkeit im Stil aus.

Papst Julius II (1503–1513) beauftragte im Jahre 1506 den Architekten Donato Bramante (1444–1514) einen völlig neuen Bau über dem Grabe Petri zu entwerfen, dem die alte fünfschiffige Peterskirche geopfert werden sollte.[70] Bramante entwarf einen kuppelbekrönten Zentralbau mit neuen Raumteilen, die nebeneinandergestellt und voneinander völlig unabhängig sind. Nach Bramantes Tod übernahmen verschiedene Architekten die Bauleitung, darunter Raffael, Antonio da Sangallo d. J., wobei die Tendenzen vom Zentralbau zum Längsbau schwankten. Durch Michelangelos Übernahme der Bauleitung im Jahre 1547 entschied man sich endgültig für den Zentralbau auf der Grundlage eines griechischen Kreuzes, der von der gewaltigen Kuppel dominiert wurde.[71] Sein Entwurf ist im Innern gekennzeichnet durch eine engere Bindung der einzelnen Raumteile zueinander, wodurch ein räumlicher Zusammenhang sichtbar wird und somit die barocke Tendenz der räumlichen Integrierung schon vorweg genommen wurde.[72] Bei Michelangelos Tod im Jahre 1564 ist die Kuppel nur bis zum Tambour entwickelt. Sie wurde dann von Giacome della Porta und Domenico Fontana nach Michelangelos Entwürfen weitergeführt und schließlich 1593 vollendet.

Der Architekt Carlo Maderno entwickelte aus Michelangelos Zentralbau einen Längsbau auf der Grundlage eines lateinischen Kreuzes, wobei er das Kirchenschiff um drei Joche nach Westen verlängerte und schließlich den Portikus mit der Fassade abschloss.[73] Letztere wurde

69 Klotz, H.: Geschichte der Architektur. Von der Urhütte bis zum Wolkenkratzer, München 1995, S. 146

70 Bering; K.: Die Peterskirche in Rom: Architektur und Baupropaganda, Weimar 2003, S. 38

71 Stützer, H.A.: Die italienische Renaissance, Köln 1977, S. 139

72 Von Hesberg, H.: Römische Baukunst, München 2005, S. 127

73 Ballardini, A. u.a.: Der Petersdom in Rom, Petersberg 2015, S. 26

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1612 vollendet und von einer Kolossalordnung mit korinthischen Säulen beherrscht. Das Ergebnis der Fassade muss als Ergebnis von Kompromissen zwischen technischen, liturgischen, örtlich gegebenen sowie künstlerischen Faktoren gesehen werden. Heterogene Elemente – die Kombination von Kirchen- und Palazzo-Fassade und Portikus, Michelangelos monumentale Visionen und Madernos Vorliebe für Dekoratives sind zu einem Gesamtbild verschmolzen.[74] Durch Madernos Eingriff wurde die 132 Meter hohe Kuppel, die beim Entwurf Michelangelos die ganze Komposition beherrschte, in den Hintergrund gedrängt. Maderno weitete die Fassade aus, legte sie aber niedrig an, um die Kuppel so weit wie möglich sichtbar zu lassen. So wurde erst durch die Aufgabe des Zentralbaus Michelangelos und das Anfügen von Madernos Langhaus eine wirkliche Integration des Gebäudes in seine Umgebung geschffen, was die wichtige Rolle der Kirche in der Welt unterstreichen wollte.

Beim Übergang vom 16. ins 17. Jahrhundert finden sich erstmals Versuche, den Zentralbau durch eine verlängerte Ellipse mit dem Längsbau zu verbinden.[75] Der erste Architekt, der ellipsenförmige Kirchen konstruierte, war Iacopo Barozzi, genannt Vignola (1507–1573). In Zukunft spielte die Ellipse eine wichtige Rolle in der barocken Baukunst, denn sie eignete sich hervorragend als Ausgangspunkt für komplexere Organismen und wurde in dieser Weise bevorzugt von Francesco Borromini angewendet.

Wie der Petersdom übte auch Il Gesù bedeutenden Einfluss auf die Kirchenbaukunst des Barocks aus. Ihre Gebäudestruktur war Vorbild für zahlreiche barocke Kirchenbauten, insbesondere der Jesuiten.[76] Wesentlichen Einfluss auf die Gestalt nahm Kardinal Alessandro Farnese, der Enkel Pauls III. und Protektor des Jesuitenordens, der den Bau großenteils finanzierte. Im Grundriss von Il Gesù lässt sich (ähnlich wie beim Petersdom) die Verbindung des Zentralraumgedanken der frühen Renaissancearchitektur mit einem Langhaus erkennen. Mit deren Konstruktion begann Vignola 1568, die Fassade wurde zwischen

74 Oechslin, W.: Palladianismus. Andrea Palladio. Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008, S. 106

75 Klotz, H.: Geschichte der Architektur. Von der Urhütte bis zum Wolkenkratzer, München 1995, S. 148

76 Höckner, C.: Antikes Rom, Köln 2005, S. 98

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1573–1575 errichtet. Der Grundriss zeigt ein einziges geräumiges Kirchenschiff, an dem ein zentrales Element, nämlich die beherrschende Vierung mit der hohen Kuppel, angefügt wurde. Die Seitenschiffe sind in Form von kleinen, miteinander verbundenen Kapellen gebildet, die kaum in die Tiefe gehen. Das fünfachsige Untergeschoss ist mit korinthischen, das schmalere Obergeschoss mit kompositen Pilasterpaaren gegliedert. Die Fassade blieb dem von Alberti eingeführten Schema mit zwei Stockwerken, Kolossalrodnung und riesigen Voluten an den Seiten, bekrönt mit einem Dreiecksgiebel, treu. Sie weist aber einige Neuerungen auf, wie den betonten Mittelteil, der plastisch reicher gestaltet ist und leicht vorspringt. Damit wird die Hauptachse im Innern der Kirche betont und gleichzeitig eine Verbindung zu ihr geschaffen.

Die Kirche Santa Susanna ist das erste Gotteshaus Roms im ausgereiften Barocktil. Verglichen mit Il Gesu entwickelt Santa Susanna eine größere Plastizität und greift somit mehr in den sie umgebenden Raum ein. Die von Carlo Maderno entwickelte Fassade betont sehr stark die Mitte („Crescendo“).[77] An die äußeren Ecken des unteren Stockwerks der Fassade sind zunächst Pilaster gestellt, im nächsten Schritt zur Mitte hin folgen zwei Halbsäulen, die beiden Säulen des Portals sind dann im nächsten Schritt Dreiviertelsäulen. Durch die schrittweise Abstufung der Flächen vom Portal zu den Seiten hin ergibt sich ebenso die Betonung der Mitte.

Die Kirche Santi Luca e Martina, die zwischen 1634 und 1650 errichtet wurde, ist ein Beispiel des hochbarocken Baustils.[78] Der Baumeister Pietro da Cortana entwarf einen Grundriss auf der Grundlage eines griechischen Kreuzes, bei dem eine Längsachse nur leicht angedeutet ist, und zwar durch die breiter ausfallenden Joche der Hauptachse. Die hohe Kuppel ruht auf runden Säulen ionischer Ordnung und zeigt eine kassettenförmige Struktur mit Sternenmustern. Bedeutendstes Element der äußeren Gestaltung ist aber die Fassade, weil hier erstmals in Rom eine leichte konvexe Verkrümmung der Schauseite als Element der Fassadengestaltung gewählt wurde.[79] Die Fassade ist, dem Innenraum folgend, zweigeschossig, an den Seiten stehen jeweils Doppelpilaster. Sie folgen wie auch die weiteren Säulen und Gestaltungs-

77 Stützer, H.A.: Die italienische Renaissance, Köln 1977, S. 158
78 Puppi, L.: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, München 2000, S. 190
79 Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 134

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

elemente im Untergeschoss ionischer, im niedrigeren Obergeschoss korinthischer Ordnung. Die Fassade hat eine typisch barocke Umformung erfahren. Anstatt wie sonst üblich eine Grenze von äußerem und innerem Raum darzustellen, scheint sich ihr innerer Raum nach außen hin auszudehnen. Sie ist in zwei Stockwerke geteilt und vermittelt mit ihren übereinander liegenden Kolossalaordnungen einen starken Vertikalismus.

Bernini orientierte sich bei seiner Gestaltung der Kirche Sant'Andrea al Quirinale an da Cortonas Vorbild.[80] Bernini wählte dabei als Grundriss ein Oval das den Blick des Betrachters im Halbkreis zu der dem Portal gegenüber liegenden Altarnische führen sollte. Hierfür bediente sich Bernini einer Kombination verschiedener Kunstelemente, die in ihrem Zusammenwirken ein eindrucksvolles Ensemble bilden. So verband er das Altarbild, die Skulptur des Andreas und die Laterne der Kirche, die den Heiligen Geist zeigt, optisch durch Blicke und Bewegungen: der am Kreuz hängende heilige Andreas des Altarbildes blickt zu seiner eigenen Stuckversion auf, die himmelwärts auffährt. An die Eckkanten der Fassade, die wieder die Kolossalordnung mit korinthischen Pilastern zeigen, schließen rechts und links je einen Viertelkreis bildende, konkav ausschwingende Mauern an. Dadurch entsteht eine starke Gegenbewegung zum konvexen Element der Eingangspforte, die so der Fassade die statische Ruhe nimmt.

Die römische Barockarchitektur wurde ab 1640 beherrscht von der Rivalität zwischen den beiden großen Architekten Bernini und Borromini. Je nachdem, welcher Papst an der Macht war, war der eine oder der andere erfolgreicher.

Die in Rom errichten Paläste spiegeln auch den Architekturstil des Barocks wider. Der römische Stadtpalast, der sich in der Renaissance in seiner blockhaften Form entwickelt hat, geht auf die antike Domus zurück. Der Palast, Residenz und Statussymbol einer Familie, drückte vor dem Barockzeitalter die private Welt der Bewohner aus, die sich darin sozusagen abschirmten.

Der Palaststil der Renaissance ist ein blockartiges, auf einen Innenhof konzentriertes Gebäude.[81] Während das Parterre gewöhnlich

80 Glancey, J.: Geschichte der Architektur, Starnberg 2006, S. 167
81 Hubala, E.: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1990, S. 92

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

für die Diensträume und eventuelle Läden vorgesehen ist, befinden sich die Haupträume im ersten Stock, dem Piano Nobile. Im zweiten Stock sind die Schlafräume und im Dachgeschoss die Zimmer der Bediensteten. Dabei wird gewöhnlich auf eine symmetrische Anordnung all dieser Räume verzichtet, denn sie sind locker aneinandergereiht, ohne einen Bezug zu den Hauptachsen. Es wurden wieder die klassischen Säulenordnungen der Antike nach dem Vorbild dea antiken römischen Architekten Vitruv maßgeblich. Vitruv sah bei der Fassadengliederung eines Gebäudes im Untergeschoss den Gebrauch von dorischen Säulen und Kapitellen, im ersten Stock den von ionischen und im letzten Stock den von korinthischen vor.[82] Neben dem Stadtpalast entstehen in der Renaissance die ersten Villen mit antiken Statuen darin, die eine heitere und gelöste Atmosphäre verkörpern sollen. Die Tendenz der beiden Häusertypen führte im 17. Jahrhundert dazu, dass sich der Stadtpalast verändert und seinen Festungstyp ablegt. Der Palast beginnt, sich nach außen zu öffnen, oft mit großen Treppenanlagen vor der Hauptfront, und es entstehen Paläste mit Gärten.

Im Barock wurde das Verhältnis von Gebäude und Umgebung gelockert.[83] Der Garten bzw. die umliegende Natur wird nunmehr als Erweiterung der häuslichen Sphäre aufgefasst. Jedoch ist die Barockbaukunst angestrebte räumliche Integration bei Palästen technisch nicht vollends wie beim Sakralbau, da die einzelnen Wohnräume verschiedenen Zwecken dienen und somit eine Interaktion dieser unterschiedlichen Wohnbereiche nur begrenzt möglich ist. Der Palazzo Farnese stellt den Übergang vom Renaissance-Palast zum barocken Palast dar. Er ist der erste Versuch, den Palast mit seiner Umgebung in Verbindung zu bringen, wenn dies auch noch in sehr geringem Ausmaß geschieht. Der Palast ist um einen Innenhof angelegt wie eine antike Domus. Seine Außenfront, die der Piazza Farnese zugewendet ist, zeigt eine einfache Gliederung mit drei Stockwerken und großen Fenstern. Der Innenhof behält die Gliederung der drei Stockwerke bei, wobei Sangallo, einer der Architekten, zunächst drei Geschosse mit offenen Loggien vorsieht, von denen dann der obere später wieder geschlossen wird.

82 Höckner, C.: Antikes Rom, Köln 2005, S. 77 f.

83 Klotz, H.: Geschichte der Architektur. Von der Urhütte bis zum Wolkenkratzer, München 1995, S. 140

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Palasteingang erlaubt eine schnelle Orientierung und führt zu einer großen Treppe, die das Erdgeschoss mit dem Hauptgeschoss, dem Piano Nobile, verbindet. Letzterem kommen wichtige repräsentative Aufgaben zu, denn hier befinden sich die Sala Grande für Empfänge, Bälle und Bankette, und die Galeria, eine 20 Meter Wandel- oder Kunsthalle. Trotz ihrer wichtigen Bedeutung ist die Sala grande nicht symmetrisch angelegt, denn sie ist an die linke Palastecke gerückt.

Die von Baldassarre Peruzzi entworfene Villa Farnesina galt in seiner architektonischen Gliederung, seinen harmonischen Proportionen und mit seiner kunstvoll gestalteten Gartenanlage im 16. Jahrhundert lange als Vorbild für einen fürstlich repräsentativen Landsitz.[84] Er markierte für die römische Villenarchitektur den Übergang von der Früh- zur Hochrenaissance.[85] Diese schon existierende Verschmelzung von Palast und Umgebung wurde im Barockzeitalter noch weiter perfektioniert.

Dies sieht man sehr gut am Palazzo Barberini, der in den Jahren 1627 und 1638 erbaut wurde. Als Architekt war zuerst Carlo Maderno tätig, nach dessen Tod 1629 übernahm Gian Lorenzo Bernini die Bauleitung.[86] An den Arbeiten war ebenfalls Francesco Borromini beteiligt, der u.a. die spiralförmige Treppe im Südflügel entworfen hat. Die Längsachse wurde bei dem Bau stark betont, was für eine perfekte Symmetrie der Räume sorgte. Der Grundriss des Palastes nahm die Form eines H an, wobei die stark vorspringenden Seitenflügel der Fassade die den Palast umgebende Natur regelrecht aufzunehmen scheinen.[87]

Die Fassade besteht aus drei Stockwerken, von denen das untere wie ein Portikus geöffnet ist und aus sieben Jochen besteht. Zur Betonung der Längsachse werden fünf weitere Joche in die Tiefe angehängt, die sich zum Mittelpunkt des Erdgeschosses, einem ellipsenförmigen

84 Stützer, H.A.: Die italienische Renaissance, Köln 1977, S. 159

85 Henze, A./Bering, K./Wiedmann, G.: Kunstführer Rom. 5. Auflage, Stuttgart 1994, S. 285

86 Fischer, H.-J.: Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt, Köln 2001, S. 278 f.

87 Waddy, P.: Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, in: Strunck, C. (Hrsg.): Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven Petersberg 2007, S. 350–355, hier S. 352

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Saal, hin auf drei verringern.[88] Durch die Loggia im Erdgeschoss erfolgt der Zugang zu den beiden Treppenhäusern. Die die Bogenöffnungen und Fenster umrahmenden Halbsäulen und Pilaster des Gebäudes präsentieren im Parterre dorische, im ersten Stock ionische und im zweiten Stock korinthische Säulen. Das erste Stockwerk wird beherrscht von der symmetrisch angelegten Sala Grande, dem Hauptraum des Palastes. Das Deckenfresko dieses Saales wurde von Pietro da Cortona geschaffen und stellt den „Triumph der Heiligen Vorhersehung" dar. Ein Theater, das 1637 fertiggestellt wurde, und der Garten vervollständigen die prachtvolle Anlage.

88 Henze, A./Bering, K./Wiedmann, G.: Kunstführer Rom. 5. Auflage, Stuttgart 1994, S. 285 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4 Künstler des Barock

4.1 Antonio da Correggio

Antonio da Correggio (1489/1494–1534), geboren als Antonio Allegri, war ein Meister des Spiels mit der Bewegung in seinen Bildern. Seine mythologischen und oft sinnlichen Gemälde und Deckendekorationen hatten großen Einfluss auf die Werke von Künstlern des barocken Zeitalters. Correggios Hauptwerke sperren sich gegen die gängigen Stilkategorien. Er gehört weder zu den Klassikern der Hochrenaissance noch zu den Manieristen, am ehesten könnte man einige seiner Werke als Vorstufen des Barock ansehen.[89]

Seine Biographie als Maler ist nicht so bekannt. Vasaris biographischen Angaben über den damals schon seit sechs Jahren verstorbenen Meister stützten sich wahrscheinlich auf Nachrichten, die er in Mantua gesammelt hatte, wo Correggios Werke hoch geschätzt und präsent waren. Vasaris Biographie ist trotz ihrer Lücken die einzige Quelle, die über Correggios kaum dokumentiertes Leben berichtet. Correggio ist für ihn daher der erste Maler, der in der Lombardei die „maniera moderna" eingeführt hatte. Trotz des Lobs für die „vaghezza" und das „rilievo" der Figuren, das sich vor allem auf die Bemalung der Domkuppel und auf die Ausmalung der Kirche San Giovanni Battista in Parma bezieht, war Vasari jedoch der Meinung, dass Correggio noch höher gestiegen wäre, wenn er Rom und die Antike kennen gelernt hätte.[90] Vasari kritisierte vor allem die Zeichnung, die seinem Florentiner Standard offenbar nicht entsprach und führt sie auf das mangelnde Training in der Jugend zurück.

Er begann seine Karriere in Mantua und könnte zusammen Lorenzo Costa, ein Schüler von Mantegna gewesen sein. Der Einfluss Mante-

89 Braunfels, W.: Kleine italienische Kunstgeschichte, Köln 1984, S. 148

90 Vasari, G.: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, Berlin 2004, S. 138

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gnas zeigt sich jedenfalls in Fresken in San Andrea in Mantua von etwa 1505–1507.[91] Um 1510 schuf er das wichtigste Gemälde seines Frühwerkes „Vermählung der heiligen Katharina". Obwohl man die harten Linien Mantegnas sehen kann, ist dieses Werk von einer auffallenden Milde temperiert. In anderen frühen Arbeiten Correggios sieht man delikaten Lanschaftsdarstellungen mit einem illusionistischen Unterton. Hier bemerkt man auch das Erbe von Da Vinci in der Modulation der Linie und seine Vorliebe für Licht und Schatten-Effekte.

Im Jahr 1514 malte er das Madonnen-Altarbild für das Kloster von San Frencesco in Parma. Raffael und die Sixtinische Madonna beeinflussten dieses Werk enorm. Wahrscheinlich im Jahr 1518 reiste da Corregio nach Rom, wo er von Arbeiten da Vincis, Tizians, Raffaels und Michelangelos studierte. Einflüsse der römischen Malerei aus dieser Zeit sind in seiner Arbeit offensichtlich, wie in seinen Fresken in der Camera di Paolo im Kloster von San Paolo in Parma.

Die heute als Camera di San Paolo bekannte Ausmalung des Studiolo der gebildeten Äbtissin Giovanna da Piacenza in den Jahre 1519–1521 gehörten zu den schönsten Correggios. Die kreative Aneignung der Antike und ihres Schönheitsideals, die vollendete Beherrschung der Perspektive und der Illusion war für lange Zeit der Maßstab der Malerei.

Nach der Ausschmückung der Decke des Speisesaals der Äbtissin Giovanna Piacenza in Parma bekam der damals frisch verheiratete Correggio durch die Benediktinermönche den Auftrag zur Ausmalung der Kuppel der damals neusten Kirche in Parma, San Giovanni Evangelista.[92] Der gewählte Freskozyklus sollte die Mönche an den Zweck der dem Evangelisten Johannes geweihten Kirche erinnern.[93] Wie aus erhaltenen Quittungen hervorgeht wurden das Kuppelfresko sowie die Tribuna, die Pfeiler der Vierung und den um das ganze Mittelschiff laufende Fries, zu deren Ausmalung er sich ebenso verpflichtet hatte, in der Zeit zwischen dem 6. Juli 1520 und dem 23. Januar 1524 bemalt.[94] Den Erhalt seiner letzten Bezahlung quittiert Correggio mit fol-

91 Fornari Schianchi, L.: Correggio, Königstein/Ts. 1994, S. 37
92 Van der Meer, F.: Apokalypse: die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst, Freiburg im Breisgau u.a.: 1978, S. 333
93 Ekserdjian, D. Correggio, New Haven/London 1997, S. 77
94 Thode, H.: Correggio, Bielefeld 1898, S. 45

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

genden Worten: „Ich Antonio Lieto aus Correggio (…) habe am 23. Januar 1524 von D. Giovanni Maria de Parma, Mönch und Kellermeister des Klosters San Giovanni Evangelista in Parma, 27 schwere Golddukaten (…) erhalten als Bezahlung und Rest meines Lohnes für die in der (…) Kirche ausgeführten Gemälde und erkläre mich daher für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt (…)“[95]

Allerdings wurden sowohl die Pfeilerbemalung als auch der Fries nicht von Correggio persönlich, sondern von seinen Schülern nach von ihm angefertigten Skizzen gemalt. Correggio selbst hat nur die Kuppel über der Vierung, die Halbkuppel der Apsis und eine im Vertrag nicht auftauchende Lünette über der Sakristeitüre bemalt. In der Tribuna ist die Krönung der Maria zu sehen. Nach einer Erweiterung des Chores wurde das Gemälde allerdings bis auf die zwei Hauptfiguren zerstört und befindet sich nun in der Bibliothek zu Parma.[96] Die Lünette über der Sakristeitüre im linken Querschiff zeigt Johannes als jungen Mann beim Verfassen der Apokalypse zusammen mit seinem Attribut, dem Adler, wie er auf die gegenüberliegende Kuppel blickt.

Das Kuppelfresko befindet sich in der Vierung der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma. Zu sehen ist wie dem Evangelisten Johannes die Vision zuteil wird. Die Wolken sind gerade erst aufgerissen und haben eben erst den Blick auf Christus freigegeben. Allerdings ist nicht der genaue Moment der Wiederkunft dargestellt, sondern der unmittelbare Moment davor oder danach. Christus in der Mitte der Kuppel ist umgeben von elf Aposteln und Johannes, der sich außerhalb des Apostelrings befindet. Betrachtet man die Komposition als Ganzes, so fällt eine Art Bewegung und „Rhythmik in der Unordnung“ auf: Christus scheint sich nach rechts zu drehen, während der Apostelring sich nach links dreht.[97] In den Zwickeln unterhalb des Freskos befinden sich je ein Evangelist und ein Kirchenvater, die das Gesehene erregt miteinander besprechen oder in den vor ihnen aufgeschlagenen Büchern schreiben.

Das Zentrum des Freskos bildet Christus, welcher in kontrapostischer Geste und nach oben gerichtetem Blick gen Himmel schwebt

95 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2007, S. 149

96 Gronau, G.: Correggio: Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1907, S. XXIV

97 Fornari Schianchi, L.: Correggio, Königstein/Ts. 1994, S. 90

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und von goldenem Licht und Engelsköpfen umgeben ist. In der Literatur wird Christus durchgehend als nach oben schwebend bezeichnet, allerdings lässt die Art wie sein Gewand nach oben flattert auch annehmen, dass er nach unten schwebt. Er weist aufwärts und abwärts, „deutend und segnend".[98] Sein weißes Gewand flattert im Wind und sein Haar weht zur Seite. Er ist, ebenso wie die elf Apostel, die ihn umgeben, stark verkürzt dargestellt. Durch die Verkürzung aller Figuren ist es Correggio gelungen, sowohl alle Jünger in die Kuppel einzupassen, als auch eine Perspektive herzustellen, die dem Betrachter erlaubt, die auf den Wolken sitzenden Apostel, die man eigentlich von unten nicht sehen würde, sichtbar zu machen. Dies wird noch deutlicher, wenn man das Kuppelfresko mit Mantegnas Fresko in der *Camera degli Sposi* betrachtet, mit welchem Correggios Fresko in der Literatur oft verglichen wird. Dort sieht man die abgebildeten Engel aus einer wesentlich drastischeren Perspektive von unten. Die gewählte Perspektive ist als „Idealperspektive (…) welche einem viel höherem Augenpunkt entspricht, als der den der Betrachter am Boden hat"[99], so ist die Perspektive nicht für den Betrachter am Boden ausgelegt, sondern eher für einen Betrachter der sich auf Höhe der Trommel befindet, also dort, wo sich Correggio damals selbst bei der Bemalung aufgehalten hat. Vergleicht man die gemalte Christusfigur mit der in der Bibel beschriebenen, so fallen bereits einige Unterschiede auf: „Und siehe, ein Stuhl war gesetzt im Himmel, und auf dem Stuhl saß einer; (einer), der war eines Menschen Sohne gleich, der war angetan mit einem langen Gewand und begürtet um die Brust mit einem goldenen Gürtel. Sein Haupt aber und sein Haar war weiß wie weiße Wolle, wie der Schnee, (…) er hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand, und aus seinem Munde ging ein scharfes, zweischneidiges Schwert, und sein Angesicht leuchtete wie die helle Sonne."[100]

Zuerst fällt der fehlende Thron auf. Statt wie beschrieben auf einem Stuhl sitzend, ist Christus von einem „Schacht unzugänglichen Lichtes" und Engelsköpfen umgeben. Auch sonst hat Correggio außer

98 Braunfels, W.: Kleine italienische Kunstgeschichte, Köln 1984, S. 149

99 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2007, S. 149

100 de Rynck, P.: Die Kunst Bilder zu lesen – Die Alten Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005, S. 118

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem langen Gewand nichts aus der Bibel übernommen. Neben der veränderten Darstellung der Christusfigur ist eine andere Abweichung zur Bibelstelle die Abwesenheit der in der folgenden Bibelstelle beschriebenen 24 Ältesten „und um den Stuhl waren vierundzwanzig Stühle, und auf den Stühlen saßen vierundzwanzig Älteste, mit weißen Kleidern angetan, und hatten auf ihren Häuptern goldene Kronen."[101] Correggio hat die Ältesten durch Apostel ersetzt. Diese Abweichung vom Bibeltext ist die größte im Fresko. Nun soll auf die genauere Betrachtung der Apostel eingegangen werden.

Die Apostel, die Christus in einem Ring umgeben, bezeugen die Vision und sind mit einer Ausnahme in gestikulierende Zweiergruppen aufgeteilt, in welchen sie nachfolgend vorgestellt werden. Zahlreiche Putten, die in der Malerei der Renaissance eine große Rolle spielen, umgeben sie. Da Außer Petrus keiner der Apostel ein Attribut bei sich trägt, findet man in der Literatur verschiedene Meinungen über ihre Identitäten.[102]

Außerhalb des Rings, am Westrand der Kuppel, befindet sich der Namensgeber der Kirche, Johannes der Evangelist.[103] Durch seine Platzierung weit unten an der Kuppel und durch die teilweise Verdeckung durch das Gesims kann er nur gut gesehen werden, wenn der Betrachter auf den Kanzleistufen an der Kreuzung von Vierung und Chor steht und selbst dann ist er noch teilweise von der Deckenleiste verdeckt. Johannes ist es, der die Vision von der Wiederkunft Christi verkörpert. Seine Arme sind dabei geöffnet, sein Blick ist von Ehrfurcht und Verwunderung geprägt und nach oben auf Christus im Zentrum der Kuppel gerichtet. Er starrt so konzentriert mit geöffnetem Mund nach oben, dass seine Pupillen nahezu verschwinden. Sein rotes Gewand trägt der Greis um die Lenden. Die Darstellung als alter Mann ist eine Besonderheit, weil man ihn sonst in der abendländischen Tradition meist als Jüngling abgebildet findet, obwohl er auf Patmos schon über 80 gewesen sein soll. Neben ihm, und von unten kaum erkennbar, sitzt sein Attribut, der Adler. Dieser blickt ebenfalls mit weit aufgerissenen Augen zur Vision hinauf und auf seinem Rücken ist ein Buch

101 Ebd.
102 Degrazia, D.: Correggio and his legacy. Sixteenth-century Emilian Drawings, Washington, D.C. 1984, S. 67
103 Bodmer, H.: Correggio und die Malerei der Emilia. Wien 1942, S. 53

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aufgeschlagen. Es handelt sich entweder um das Evangelium des Johannes oder die Apokalypse.

Oberhalb von Johannes, auf Wolken sitzend, befinden sich Bartholomäus und Matthias, die beide hinunter auf den Evangelisten blicken. Sie sind kleiner als die Anderen dargestellt. Dies lässt sich zum einen damit erklären, dass Correggio Johannes hervorheben wollte, zum anderen mit in der Kuppel vorhandenen Platzproblemen. Der grauhaarige Bartholomäus ist im Viertelprofil dargestellt und stützt seinen rechten Arm auf der Wolke ab, auf der er sitzt. Sein linker Arm liegt auf der Schulter von Matthias und zeigt leicht nach oben. Ein grünes Gewand bekleidet die untere Hälfte seines Körpers. Seine Beine sind stark angewinkelt und zu seinen Füßen sitzt eine der vier Putten, die das Paar umgeben. Rechts neben ihm befindet sich der ebenfalls ergraute Matthias. Mit seinem linken Arm stützt er sich auf das linke Knie seines Nebenmannes, sein rechter Arm ist ausgestreckt und hält das Gewand von Bartholomäus zurück, um ihm den Blick auf Johannes zu ermöglichen.

Neben den Beiden sitzen die muskulösen Figuren von Paulus und Petrus. Links von Petrus und ihm den Rücken zuwendend, sitzt Paulus mit braunem welligem Haar und einem dichten Bart. Er stützt sich mit seinen verschränkten Armen auf sein rechtes, angewinkeltes Bein und ist genau wie Petrus im Dreiviertelprofil gemalt. Der grauhaarige Petrus sitzt rechts von ihm und ist mit einem gold-gelben Tuch bekleidet. Auffallend ist sein erhobener linker Arm, der in Richtung Christus weist. In der rechten Hand hält er sein Attribut, den Schlüssel zum Himmelreich. Der zweite weiße Schlüssel, zwischen den Wolken versteckt, ist durch ein Band mit dem anderen goldenen Schlüssel verbunden. Um Petrus herum tummeln sich drei Putten. Eine versteckt sich hinter den Schlüsseln, von der Zweiten sind nur Beine und Hinterteil zu erkennen, da sie sich gerade unter eine Wolke flüchtet und die Dritte befindet sich neben dem linken Oberschenkel des Apostels und schaut zu Christus hinauf.

Rechts neben Paulus und Petrus sitzen die zwei sich einander abgewandten Apostel Philippus und Judas Thaddäus.[104] Philippus, der

104 de Rynck, P.: Die Kunst Bilder zu lesen – Die Alten Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005, S. 119

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

links sitzt, stützt sich auf seinen linken Arm und schaut über seine Schulter nach unten in die Kirche. Das rote Tuch, das er trägt, bedeckt seine rechte Schulter, jedoch nicht die dem Betrachter zugewandte, linke Seite. Sein linkes Bein ist angewinkelt und sein Rechtes nicht zu sehen. Rechts neben Philippus, mit einem blauen Tuch bekleidet, sitzt der blonde Judas Thaddäus, der träumerisch nach rechts oben aus dem Bild heraus blickt. Von den drei Putten, die sich zwischen seinen Beinen befinden, hält sich eine an seinem rechten Bein fest, eine andere sitzt zwischen seinen Beinen und die Dritte sitzt neben seinem linken Bein.

Mit geringem Abstand zu Philippus und Judas Thaddäus sitzen Jakobus minor und Thomas. Die Lücke zwischen ihnen und ihren Nachbarn soll dem Betrachter den Blick zu Christus ermöglichen. Sie sind einander zugewandt, sehen sich aber nicht an, weil Jakobus minor den Blick abgewandt hat und nach rechts sieht anstatt den Blick von Thomas zu erwidern. Der blonde Jacobus minor sitzt links und ist als einziger ohne Bart abgebildet. Das goldene Tuch, das er trägt, flattert um seine Hüften, und er ist mit dem linken Arm auf eine der sieben die Gruppe umgebenden Putten gestützt. Mit seinem leicht nach rechts oben gerichteten Blick sieht er zu Petrus. Er wird als heroisch idealisiert bezeichnet. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass er als Neffe Marias oft in den Gesichtszügen Christus ähnlich dargestellt wird. Rechts neben Jakobus minor befindet sich der dunkelhaarige und in grün gekleidete Thomas. Er stützt seinen rechten Arm ebenfalls auf eine der Putten und zeigt mit der Hand desselben nach oben, in Richtung Christus. Sein Körper sowie sein Kopf sind nach rechts hin zu Jakobus minor gedreht, was sein Gesicht im Profil von links zeigt. Es scheint, als wolle er Jakobus minor auf etwas hinweisen, dieser jedoch ist abgelenkt.[105]

Wandert man weiter entgegen dem Uhrzeigersinn, so sitzen dort Andreas, Jacobus Major und Simon. Andreas und Jacobus Major bilden eine Gruppe, während Simon alleine sitzt. Links, im Halbprofil gezeigt, sitzt der grauhaarige Andreas, der Bruder von Petrus. Ein blaues Tuch verdeckt sein linkes Bein und sein ehrfürchtiger Blick ist nach oben, in Richtung Christus gerichtet. Er ist der einzige im Kreis, der

105 Bodmer, H.: Correggio und die Malerei der Emilia. Wien 1942, S. 55

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

direkt nach oben in die Vision blickt. Rechts von ihm befindet sich der früh verstorbene Jacobus Major, Bruder des Apostels und Evangelisten Johannes. Sein kurzes Haar sowie sein Bart sind braun. Mit seinem düsteren Blick und seinen leuchtenden Augen sieht er aus dem Bild direkt zum Betrachter, während er mit seiner rechten Hand nach unten in Richtung von Marcus und Gregor, die sich einem der Zwickel befinden, zeigt. Es scheint, als wolle er den Betrachter auf etwas hinweisen und auch eine der Putten neben seinem Arm blickt in die Richtung seiner Geste.

Simon befindet sich rechts neben Jacobus Major und Andreas. Er wird alleine dargestellt und ist somit die einzige Ausnahme zu den Zweier-Gruppen. Simon ist grauhaarig und als kräftiger, muskulöser Mann gemalt. Er streckt seinen Körper, welcher teilweise mit einem rosa-braunen Umhang bedeckt ist, sowie seinen Kopf nach links, stützt sich dabei jedoch mit seinem rechten Arm auf das Knie von Jacobus Major, was die Verbindung zwischen ihm und der Gruppe links neben ihm herstellt. Sein Blick richtet sich hin zu Johannes dem Evangelisten.[106]

Correggios Stil ist durch eine Liebe der illusionistischen Perspektive gekennzeichnet, eine oft etwas schwüle Atmosphäre mit weichen, verflüssigten Konturen. Bei seinen Fresken in der Kuppel von San Giovanni Evangelista „Die Vision von Johannes auf Patmos“ in Parma (1521) läuft Illusion und Wirklichkeit zusammen. Ein blendender Himmel öffnet sich in einer Weise, was stark an Tizians Himmelfahrt von Maria in der Frari-Kirche in Venedig erinnert.[107] Eines seiner wichtigsten Werke ist das Fresko „Die Himmelfahrt Mariens“ in der Kuppel des Doms in Parma (ca. 1524–1525). Correggios Fresken mit ihrer fantastischen berauschenden Spirale der wirbelnden Figuren kündigen deutlich die Deckenmalerei des 17. Jahrhunderts an. Correggios Altäre sind in Gefühl und Körper von dem monumentalen Ideal und der klassischen Symmetrie der Hochrenaissance gearbeitet.

In der berühmten „La Notte“ (1527–1530) und „Die Anbetung der Hirten“ ist die Behandlung der Farbe, vor allem der Dunst von jungen

106 Zuffi, S.: Die Renaissance – Kunst, Architektur, Geschichte, Meisterwerke. Köln 2008, S. 104

107 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2007, S. 150

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben im Haus einzigartig.[108] Das Licht wird verwendet, um die Atmosphäre eines Wunders hervorzurufen. Das Licht scheint das Kind als auch den Strahl nach oben und aus dem Gesicht zu akzentuieren.

In seiner späteren Arbeit nahm Correggios dramatische Ausdruckskraft zu. Seine Kompositionen wurden immer lockerer und originaler. Diese reifen Gemälde zeichnen sich durch ihre warme Farbgebung und lyrische Stimmung aus, wie das Bild „Danae" in der Galleria Borghese in Rom aus dem Jahre 1531. Danae hat eine weiche Leichtigkeit und einen hervorgehobenen Glanz. Die Szene spielt in einem reich verzierten Innenraum mit einem Fenster, hinter dem eine Landschaft sich ausbreitet.

Danaë war in der griechischen Mythologie die Tochter des Akrisios und der Aganippe, Geliebte des Zeus und mit ihm Mutter des Heroen Perseus.[109] Akrisios, der König von Argos, hatte zwar eine Tochter, aber keinen männlichen Erben. Gewarnt vom Orakel („Du wirst keine Söhne haben und dein Enkel wird dich töten."), verwahrt er die noch kinderlose Danaë in einem Verlies, das mit bronzenen Türen gesichert ist und von wilden Hunden bewacht wird. Anderen Quellen zufolge wird sie in einen bronzenen Turm gesperrt. Doch der Göttervater Zeus begehrt sie und findet durch das Dach des Gefängnisses Zugang zu ihr, indem er sich in einen goldenen Regen verwandelt. Danaë gebiert ihm den Sohn Perseus.[110]

Um seinem Schicksal zu entgehen, lässt Akrisios Danaë mit ihrem Säugling in eine kleine hölzerne Arche bringen und setzt die beiden auf dem Meer aus; aber Zeus' Bruder Poseidon glättet das Meer, damit sie nicht ertrinken. Als sie auf der Kykladeninsel Seriphos an Land gespült werden, birgt der Fischer Diktys die beiden und bringt sie zu seinem Bruder Polydektes, der König der Insel ist. Polydektes allerdings beginnt Danaë nachzustellen, doch Diktys, wie später auch der heranwachsende Perseus, wissen sie zu beschützen. So kommt es Polydektes

108 Mergenthaler, V.: Perseus in: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 567–570, hier S. 569

109 Schefold, K.: Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst, München 1993, 78.

110 Scheforld, K./Jung, F.: Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1988, S. 58

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nur gelegen, dass der forsche Jüngling Perseus forteilen will, um das Haupt der Gorgone Medusa zu erbeuten, das jeden, der es ansieht, zu Stein erstarren lässt.

Vor dem Orakel gibt es kein Entrinnen: Ein Diskus von Perseus, bei seiner Rückkehr in einem Wettkampf geschleudert, wird von den Göttern so abgelenkt, dass der Großvater Akrisios tödlich getroffen wird. Als Motiv von Keramikmalereien taucht der Mythos von Zeus' Geliebter Danaë bereits in der griechischen Antike auf, wobei sie noch stets sitzend und voll bekleidet dargestellt ist, gelegentlich mit geöffnetem Gewand, um den Goldstaub zu empfangen.[111] Erst mit einer römischen Wandmalerei in Pompeji (um 70 v. Chr.) ist eine unbekleidete Danaë überliefert. Sie bleibt ein häufiges Motiv zum Beispiel von Mosaiken, wobei die Figur in den Reigen der Geliebten des Jupiters gestellt wird.

Im Mittelalter leben zwei Deutungen der Danaë fort. Einerseits wird sie als Präfiguration der Jungfrau Maria gedeutet, weil auch sie jungfräulich empfing und als Allegorie der Pudicitia, der tugendhaften Keuschheit, verstanden. In der Bildenden Kunst wird ihr bis in die Renaissance deshalb mitunter die blaue Mantelfarbe der Mutter Gottes zugeordnet. (Jan Mabuses Werk von 1527). Panofsky schlägt diese Lesart noch für Rembrandts Danaë von 1636 vor.[112] Zwar setzt die Verarbeitung des Themas in der Renaissance relativ spät ein, was dem Mangel an verfügbaren antiken Vorbildern geschuldet ist; die Danaë entwickelt sich dann aber zu einem bei der höfischen hedonistischen Gesellschaft beliebten Historienmotiv, erlaubt sie doch die implizite Darstellung des Geschlechtsaktes.[113] Viele Beispiele von Verarbeitungen des Themas gibt es bei den niederländischen Manieristen. Grundsätzlich können ab Mitte des Cinquecento zwei Typen unterschieden werden:

111 Hammer-Tugendhat, D.: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur, in: Eder, F. X./Frühstück, S. (Hrsg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000. Wien 2000. S. 69–92, hier S. 82

112 Panowsky, E.: Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danaë, Berlin 1933, S. 23

113 Scheforld, K./Jung, F.: Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1988, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Leda-Typus geht auf zwei Werke Tizians zurück, die neapolitanische Danaë für Kardinal Alessandro Farnese – diese Version ist vermutlich ein Kurtisanenbildnis, für dieses Genre der venezianischen Malerei bildet die Danaë ein beziehungsreiches wie naheliegendes mythologisches Feigenblatt –, und die Prado-Fassung im Auftrag Philipp II. Dieser Typus ist von der Darstellungsart der Leda Michelangelos bzw. den von diesem verschollenen Werk überlieferten Kopien geprägt, auch von Michelangelos Skulptur der Nacht.[114] Während die Hauptfigur passiv bleibt, sind die Assistenzfiguren (Cupido oder Amme) Träger der Aktivität und bestimmen den Aussagegehalt, der mehr den erotischen Aspekt (Cupido als Zeuge der Überwindung der Keuschheit, neapolitanische Fassung) oder den moralischen Aspekt (Amme rafft das Gold zusammen, Prado-Fassung) betont.

Eros fungiert als Vermittler zwischen Zeus und Danae und symbolisiert den göttlichen Impuls. Auf dem Boden sehen wir zwei Eroten (eine mit und eine ohne Flügel) als Darstellungen der sakralen und profanen Liebe. Es gibt einige Reminiszenz an Tizian und auch einen sichtbaren Einfluss von Giulio Romano.[115] Correggios Gemälde behält eine Reinheit von Stil, der nie in vulgärer Erotik abgleitet. Danae erzählt einer von vier Geschichten über die „Liebe des Jupiters" aus den Metamorphosen des Ovid. Der Auftrag kam von Federico II Gonzaga von Mantua als Geschenk an Karl V. Die drei anderen Szenen befinden sich im Wiener Kunsthistorischen Museum und der National Gallery in London. Diese Serie gehört unter anderem der berühmte „Leda mit dem Schwan" (1531–1532) und „Jupiter und Io" (1531).

„Jupiter und Io" ist ein Gemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Stil der Renaissance. Es zeigt den Moment der Verführung Ios durch den Gott Jupiter und gilt als eines der Meisterwerke Correggios.[116] Das Bild entstand als ein Teil einer Auftragsarbeit einer Serie von vier erotischen Gemälden, die sich mit den Liebesabenteuern

114 Schefold, K.: Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst, München 1993, S. 76

115 Hammer-Tugendhat, D.: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur, in: Eder, F. X./Frühstück, S. (Hrsg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000. Wien 2000. S. 69–92, hier S. 71

116 Zuffi, S.: Die Renaissance – Kunst, Architektur, Geschichte, Meisterwerke. Köln 2008, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Jupiters befassen. Auftraggeber der Gemälde war Herzog Federico II. von Mantua. Neben diesem Gemälde entstanden noch „Jupiter und Danaë", heute in der Galleria Borghese in Rom, „Leda mit dem Schwan", heute in der Gemäldegalerie Berlin, und „Entführung des Ganymeds", dieses Gemälde befindet sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien.[117] Der Zyklus insgesamt wird als ein Höhepunkt erotisierender Malerei der Renaissance gesehen, das Gemälde selbst gilt als das erotischste seiner Zeit. Die Arbeiten entstanden um 1530, das Gemälde selbst 1531 oder 1532. Herzog Federico verschenkte das Bild an Kaiser Karl V. anlässlich dessen Aufenthaltes in Mantua. Daher kam es nach Wien, war im 17. Jahrhundert noch in anderem Besitz und wurde durch Kaiser Rudolf II. endgültig zurückgekauft.

Das Gemälde stellt den Moment des, auf Seiten Ios nicht ganz freiwilligen, Geschlechtsaktes zwischen dem Gott und der Begehrten dar, alle Bilder der Serie spielen entweder in diesem Moment oder unmittelbar zuvor. In den Metamorphosen des Ovid heißt es, nach dem vergeblichen Werben Jupiters, dazu: „Sie aber floh schon, hatte bald die Weiden von Lerna hinter sich und die baumbestandene Flur im Bergland von Argos, als plötzlich der Gott über das weite Gefilde Finsternis zieht und es einhüllt. So hemmt er die Flucht und raubt Io die Unschuld. Mittlerweile schaut Juno gerade auf die Gefilde hernieder und verwundert sich, wie bei hellem Tag sie ein flüchtiger Nebel mit Nacht deckt." Correggio stellt den Gott als sanfte Wolke dar, seine rechte Hand umfasst Io. Unmittelbar neben dem Gesicht Ios bildet sich aus der Wolke ein männliches Gesicht heraus in der Bewegung, Io zu küssen.[118] Der Kunstgeschichte ein Rätsel ist die Figur des trinkenden Hirsches in der rechten Ecke unten, es kann sich wohl um eine Andeutung des Vaters Ios, Inachos – eines Flussgottes – handeln.

Typisch für Correggio ist die starke Hell-Dunkel-Kontrastierung zur Steigerung der Tiefenwirkung. Dennoch besticht das Bild vor allem durch die Feinheit der Darstellung des Fleisches und der Lichtführung auf ihm. Correggio gelang es, die heikle Szene ohne jede Derbheit

117 Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2007, S. 147

118 Fink, G.: Ovid, Metamorphosen, Zürich/München 1989, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

oder Vulgarität darzustellen.[119] Max Semrau bemerkt zu den Gemälden des Zyklus: „Niemals ist die Unbefangenheit der Antike in der Verkörperung höchsten Sinnengenusses mit soviel schalkhafter Anmut und Liebenswürdigkeit vereinigt worden, wie in diesen Gemälden."[120]

Seine Fresken im Dom von Parma und in der dortigen Kirche S. Giovanni Battista wurden zum wichtigsten Vorbild der gesamten barocken Deckenmaleren. Beide Zyklen waren seit einigen Jahren vollendet, als der Maler 1534 nur vierzigjährig starb. Die für Federico II. Gonzaga gemalten Darstellungen der Gemälde „Io und Jupiter", „Raub des Ganymed" oder „Leda und der Schwan" sind gewagte Meisterwerke auf dem Gebiet der Erotik.

Der Einfluss von Correggio auf seine Zeitgenossen war begrenzt, aber die Unabhängigkeit und Originalität seiner Vision blieb erhalten im Laufe der Jahre. Correggio hat keine unmittelbaren Nachfolger, erst seit 1600 begann seine Arbeit weithin Anerkennung zu finden. Dann wurde er über ein halbes Jahrhundert auf derselben Stufe von Raffael und Michelangelo betrachtet.[121]

4.2 Künstlerfamilie Carracci

Annibale Carracci (1560–1609) ist wohl der bekannteste Maler der Künstlerfamilie Carracci. Zusammen mit seinem Bruder Agostino und seinem Vetter Ludovico war Annibale einer der Vorläufer eines führenden Strangs des Barockstils, der sich aus Ausdrucksformen aus dem Norden und Süden ihrer Heimatstadt entlehnte und nach einer Rückkehr zur klassischen Monumentalität strebte.[122]

Annibales Vater, Antonio Carracci, war Schneider. Er gab seinem viertgeborenem Sohn 1560 einen sehr vornehmen Namen. Der Name des karthagischen Feldherrn Hannibal galt in den niederen Handwer-

119 Durant, W.: Glanz und Zerfall der italienischen Renaissance. Band 8 aus Will und Ariel Durant Kulturgeschichte der Menschheit, 1. Auflage, München 1978, S. 79

120 Semrau, M.: Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. 3. Auflage, Esslingen 1912, S. 66

121 Degrazia, D.: Correggio and his legacy. Sixteenth-century Emilian Drawings, Washington, D.C. 1984, S. 16

122 Dempsey, C.: Annibale Carracci und die Anfänge des Barock-Stils, Harvard, 1977, S. 10

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kerkreisen als sehr galant und offenbart den Wunsch des Vaters nach gesellschaftlichem Aufstieg. Auf Annibale, dem Jüngsten, lastete der väterliche Ehrgeiz besonders. Aber auch sein ältester Bruder Agostino sollte ein besseres Handwerk ausüben, als der Vater. Er schickte ihn zunächst in die Lehre zu einem Goldschmied. Dort zeigte er ein solches Talent im Zeichnen, dass Antonio alles auf eine Karte setzte und seinen Ältesten zum damals angesehensten Maler Bolognas, Prospero Fontana, in die Lehre schickte.[123] Agostino schaffte den mühsamen Weg vom Handwerk zur Kunst und zog seinen Vetter Ludovico mit. Als Annibale ins Lehrlingsalter kam, hielt es Meister Antonio für ratsam, ihn noch einige Jahre bei sich zu behalten. Doch Annibale sehnte sich danach, seinem Bruder und dem Cousin zu folgen und Meister Antonio sah sich gezwungen seinen Jüngsten ziehen zu lassen.[124]

Über die Ausbildung ist leider nur wenig bekannt. Wahrscheinlich ist, dass Annibale die Malschule von Bernardino Baldi besuchte und nebenbei als einfacher Lehrling mit in der Werkstatt Bartolomeo Passarottis arbeitete. Passarotti war ein Maler der manieristischen Schule und vor allem als Exponent der Pittora ridicula bekannt wurde. Diese Form der Malerei zeigte lebendige Themen in einer humorvollen, teilweise auch burlesken Art und Weise.[125] Passerotti war ein Naturliebhaber und durch seine häufigen Besuche im lokalen Naturkundemuseum in der getreuen Wiedergabe naturalistischer Details geschult, was sich auch in seinen Bildern manifestierte. Diese Aufmerksamkeit für das Detail und die Begeisterung für den Naturalismus findet sich in den frühen Werken Annibale Carraccis wieder. Er lehnte aber Passerottis manieristischen Malstil ab, was in der Folgezeit zu scharfer Kritik Passerottis an Carraccis angeblich zu innovativen Stils führte. Doch auch von seinen fünf Jahren älteren Vetter Ludovico wurde Annibale ausgebildet.

Während einer Reise nach Parma in den 1580er Jahren lernte er Bilder von Antonio da Correggio kennen. Das goldene Licht in Coreggios Werken, das weiche Sfumato und die reiche Farbpalette haben

123 Malafarina, G.: L 'Opera completa di Annibale Carracci, Milano 1976, S. 37

124 Boschloo, A.W:A.: Annibale Carracci in Bologna: sichtbare Wirklichkeit in der Kunst nach dem Rat von Trent, 's-Gravenhage, 1974, S. 21

125 Dempsey, C.: Annibale Carraci and the beginning of baroque style, Fiesole 2000, S. 24

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Carracci in seiner weiteren künstlerischen Laufbahn beeinflusst. Dies taten auch die Werke Raffaels. Schon in seinem Frühwerk *Die Metzgerei* ist Raffaels Einfluss offensichtlich. Die Pose des knienden Metzgers in der Bildmitte ähnelt stark einer Gravur von Raffaels vatikanischem Werk *Das Opfer von Noah*.

Selbstständige Werke aus seiner Hand sind seit 1583 erhalten, seit 1590 arbeitete er in einer gemeinsamen Werkstatt mit Ludovico und Agostino Carracci. Quellen beschreiben ihn übereinstimmend als kurz angebunden, ernst und verschlossen, ungepflegt mit groben Äußeren, aber außerordentlich lernfähig und freundlich zu seinen Schülern.

Da die Carracci beschlossen, eine eigene Werkstatt zu gründen, mussten sie sich mit der Zunft ins Einvernehmen setzen.[126] Einer Zunft beizutreten war nicht leicht. Die Statuten schrieben für die Aufnahme feste Regeln vor. Die Wahl fiel auf Ludovico, den Ältesten und Erfahrensten, den die Maler, die in der Zunft das Sagen hatten, am besten kannten. Seine Vettern folgten ihm nicht in die Zunft, auch nach 1590 nicht, als ihre Aufnahme bei niemandem mehr auf Widerstand gestoßen wäre. Sie wollten sich der Zunft offenbar nicht unterwerfen, denn das hieße, ihren Kurs zu akzeptieren.

In der Malerwerkstatt wurde zunächst die typisch florentinische lineare Zeichnung angewandt, wie sie von Raffael und Andrea del Sarto veranschaulicht wurde. Außerdem bewunderten die Carraccis die schimmernden Farben und faszinierenden Kanten von Gegenständen, die von den venezianischen Malern abgeleitet wurden. Darunter waren vor allem die Werke des venezianischen Ölmalers Tizian, die Annibale und Agostino während ihrer Reise durch Italien 1580-81 auf Geheiß des älteren Caracci Lodovico studierten. Dieser Eklektizismus sollte zum entscheidenden Merkmal der Künstler der barocken Schule von Bologna werden.[127]

In vielen frühen Werken der Carraccis ist es schwierig, die einzelnen Beiträge zu unterscheiden.[128] Zum Beispiel sind die Fresken auf die Geschichte von *Jason* für den Palazzo Fava in Bologna (um 1583–

126 Terzaghi, M.C.: Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera, Roma, 2007, S. 79

127 Malafarina, G.: L 'Opera completa di Annibale Carracci, Milano 1976, S. 87

128 Boschloo, A.W:A.: Annibale Carracci in Bologna: sichtbare Wirklichkeit in der Kunst nach dem Rat von Trent, 's-Gravenhage, 1974, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

84) mit *Carracci* unterzeichnet, was darauf hindeutet, dass sie alle dazu beigetragen haben. Im Jahre 1585 vervollständigte Annibale ein Altarbild der *Taufe Christi* für die Kirche Santi Gregorio e Siro in Bologna. Im Jahre 1587 malte er die *Himmelfahrt* für die Kirche von San Rocco in Reggio Emilia.

Annibale verachtete die Kunst der Antike. „Der dumme Vasari merkt nicht, daß die guten alten Meister die Dinge nach dem Leben bildeten, und hält es für gut, sich die zweiten, d. h. die antiken, statt die ersten und wichtigeren Dinge zum Vorbild zu nehmen, die lebendig sind und stets nachgeahmt werden müssen. Vasari hat jene Kunst nicht verstanden." In diesem Sinne lehnte er auch die Romreise der typisch manieristischen Tradition ab.

Das Jahr 1582 brachte dann die entscheidende Wende im künstlerischen Schaffen der drei Carracci, denn Agostino kehrte aus Venedig zurück und brachte eine gewaltige Menge von Stichen und Zeichnungen mit, die auf Jahre hinaus die Malerei Annibales bereichern sollte. Ihre reiche Farbpalette, die dramatische Lichteffekte und die Darstellung von reichen Stoffen und Textilien wurden von Annibale übernommen.[129]

Agostino suchte bald nach einem Gönner. Er wollte einen Beschützer, der über den innerstädtischen Interessen stand und in der Lage war, diese zu neutralisieren. Annibale jedoch spielte mit dem Gedanken, seine Heimatstadt zu verlassen, da er immer wieder der Kritik an seinen Werken ausgesetzt war. Die Machtverhältnisse in Bologna, wo die älteren Meister durch die Möglichkeiten der Zunft ihre jüngeren Kollegen unter strenger Kontrolle hielten, veranlassten Annibale schließlich, nicht nur Aufträge fremder Städte anzunehmen, sondern auch an einem Hof Zuflucht zu suchen, um seine Neuerungen durchführen zu können.

In den Jahren 1587–88 reiste Annibale nach Parma und dann nach Venedig, wo er sich seinem Bruder Agostino anschloss.[130] Von 1589 bis 1592 vervollständigten die drei Carracci-Brüder die Fresken der *Gründung Roms* für den Palazzo Magnani in Bologna. Bis 1593 hatte

129 Keazor, H.: "Distruggere la maniera?": Die Carracci-Postille, Freiburg im Breisgau, 2002, S. 46

130 Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 2, New York, 1971, S. 80

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Annibale in Zusammenarbeit mit Lucio Massari ein Altarbild, *Jungfrau auf dem Thron mit Johannes und St. Katharina*, abgeschlossen. Seine *Auferstehung Christi* stammt auch aus dem Jahre 1593. Im Jahre 1592 malte er eine *Annahme* für die Bonasoni-Kapelle in San Francesco. Während 1593–94 arbeiteten alle drei Carraccis an Fresken im Palazzo Sampieri in Bologna.[131]

Auf der Grundlage meisterhaften Fresken der Carracci in Bologna wurde Annibale vom Herzog von Parma, Ranuccio I. Farnese, an seinen Bruder, den Kardinal Odoardo Farnese, empfohlen, der seinen römischen Palazzo Farnese schmücken wollte.[132] 1595 reisten Annibale und Agostino nach Rom, um den *Camerino* mit Geschichten von Hercules zu schmücken, da der Raum die berühmte griechisch-römische antike Skulptur des Hekules von Farnese beherbergte.

Annibale entwickelte mittlerweile hunderte vorbereitende Skizzen für die Hauptarbeit, in der er ein Team die Fresken an der Decke des Grand Salons mit den *säkularen quadri riportati* der *Lieben der Götter* malte.[133] Seine Arbeit würde später den barocken Illusionismus inspirieren, der in den großen Fresken von da Cortona, Lanfranco und in späteren Jahrzehnten Andrea Pozzo und Gaulli enthalten sein wird. Während des 17. und 18. Jahrhunderts wurde die Farnese-Decke als das unvergleichliche Meisterwerk der Freskenmalerei für ihr Alter betrachtet.[134] Sie wurde nicht nur als Musterbuch des heroischen Figurentwurfs gesehen, sondern auch als Modell des technischen Verfahrens.Annibales hunderte von vorbereitenden Zeichnungen für die Decke wurde zu einem grundlegenden Schritt bei der Komposition jeder ehrgeizigen Malerei.

Kurz nach der Vollendung der Galerie, etwa acht Jahre nach seiner Berufung, wurde er schwer krank. Einige Historiker meinen, es läge an der ungenügenden Entlohnung seiner Arbeit. In den letzten Jahren seines Lebens hat er sich zurückgezogen und kaum noch gearbeitet.[135]

131 Dempsey, C.: Annibale Carracci und die Anfänge des Barock-Stils, Harvard, 1977, S. 47

132 Ginzburg, S.: Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese, Roma 2000, S. 14

133 Bohn, B.: Ludovico Carracci und die Kunst des Zeichnens, London, 2004, S. 90

134 Ginzburg, S.: Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese, Roma 2000, S. 17

135 Robertson, C.: Die Erfindungen von Annibale Carracci, Milano, 2008, S. 75

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Schüler Carraccis vervollständigten seine Aufträge für ihn, er begnügte sich damit, die Entwürfe seiner letzten Gemälde zu skizzieren. Annibale Carracci starb 1609, nach schwerer Krankheit mit hohem Fieber.

wurde gemäß seinem Wunsch in der Nähe von Raffael im Pantheon von Rom begraben. Es ist ein Maß für seine Leistung, dass berühmte Künstler wie Poussin und Rubens seine Arbeit lobten. Viele seiner Assistenten oder Schüler gehören zu den herausragenden Künstlern der nächsten Jahrzehnte, darunter Domenichino, Francesco Albani, Giovanni Lanfranco, Domenico Viola, Guido Reni, Sisto Badalocchio und andere.[136]

„Die Himmelfahrt Mariens" ist eines seiner Meisterwerke.[137] Es zeigt seine intensiven biblischen Kenntnisse und die volkstümlichen mystischen Interpretationen der angeblichen Himmelfahrt Marias. Die leibliche Aufnahme Mariä in den Himmel, die erst 1950 dogmatisiert wurde, wird nicht direkt in der Bibel geschildert. Von diesem Thema berichtet der Apostel Johannes in den *Apokryphen* und auch in der *Legenda aurea* wird davon erzählt. Die Apostel waren in die Welt ausgezogen, um zu predigen und Maria blieb zurück. Nach etwa 12 Jahren soll sie eines Tages sehr traurig geworden sein als ihr ein Engel erschien. Dieser übergab ihr einen Palmzweig und verkündete ihr, dass sie in drei Tagen sterben werde, um von ihrem Sohn empfangen zu werden. Daraufhin bat sie den Engel, er solle ermöglichen, dass sie alle Apostel noch einmal sehen dürfte und ob nicht diese sie zu Grabe tragen könnten. Es wird berichtet, dass auf wundersame Weise Johannes zu Maria kam und er sich das Erscheinen aller seiner Apostelbrüder wünschte. Und auch diese wurden, wie durch ein Wunder, bei Maria versammelt. Bei Nacht kam Jesus und Maria starb ohne Schmerzen. Ihre Seele flog in die Arme ihres Sohnes. Den Aposteln befahl Jesus, den Leichnam Mariens zu begraben und am Grab drei Tage auf seine Wiederkehr zu warten. Die Apostel trugen Maria zum Grab und Johannes trug den Palmzweig vor der Bahre her. Maria wurde ins Grab gelegt und die Jünger warteten, wie der Herr ihnen geboten hatte. Als Christus am dritten Tag wiederkehrte, rieten ihm die Apostel, dass der

136 Bohn, B.: Ludovico Carracci und die Kunst des Zeichnens, London, 2004, S. 67

137 Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 1, New York, 1971, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Herr auch seiner Mutter Leib auferwecke und sie zu seiner Rechten in den Himmel setze. „Alsbald fuhr Mariens Seele in den Leib und stund herrlich auf aus dem Grab und fuhr auf gen Himmel, geleitet von der Menge der Engel".[138] Die Marienkleider blieben im Grabe zurück, den Gläubigen zum Trost. Eine jüngere Legende erzählt, dass, als man das Grab Mariens später geöffnet hat, sind nur Rosen vorgefunden wurden.

Carracci bedient den populärsten und weitverbreitetsten Typen der Himmelfahrt Mariens im 16. Jahrhundert.[139] Die Apostel sind um das Grab der Jungfrau Maria versammelt. Einige schauen schockiert in das leere Grab, während andere erstaunt Maria hinterher sehen, die von Engeln umgeben in einer Lichtgloriole in den Himmel getragen wird. Affektreich werden den Aposteln Trauer und Überraschung angesichts der Himmelfahrt Mariens in vielfachen Schattierungen eingearbeitet. Das Werk ist auf 1587 datiert und misst Höhe vor Breite 381 auf 245 cm. Das Leinwandgemälde wurde 1746 aus Modena eingekauft und gehört der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.

Rechts im Vordergrund ist einer der Apostel auf die Knie gefallen, den Oberkörper weit zurückgelehnt verfolgt er mit fast apathischem Blick das Wunder. Seine Hände hat er gleichsam ehrfurchtsvoll, wie demütig und bestürzt auf die Brust gelegt. Neben ihm kniet ein junger Apostel, der wehmütig in Gedanken versunken auf den Boden blickt und Halt am Grab Mariens sucht. Von dem Geschehen um ihn herum, scheint er kaum etwas mitzubekommen. Rechts hinter den beiden befindet sich eine Gruppe von vier Aposteln, die fassungslos gen Himmel starren, die Hände zusammenschlagen oder nach oben zeigen, als würden sie sich fragen: „Siehst du auch, was ich sehe?". Im Bildzentrum steht ein Apostel im Schatten Mariens an den steinernen Sarkophag gelehnt. Ergriffen, fast erschrocken, drückt er sein Gewand an die Brust und versucht doch, ihr nachzugreifen, die Erscheinung zu berühren, um sich ihrer Realität zu vergewissern. Auf der linken Seite des Grabes stehen zwei Apostel, die sich ungläubig ansehen, während

138 Keazor, H.: "Distruggere la maniera?": Die Carracci-Postille, Freiburg im Breisgau, 2002, S. 137

139 Wittkower, R.: The Drawings of The Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen of Windsor Castle, London 1952, S. 117

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ein dritter skeptisch ins Grab hineinschaut, als könne er nicht glauben, was gerade geschieht.[140]

Das Wunder ist durch die Horizontlinie und einen breiten Streifen Himmel deutlich getrennt von der irdischen Aufregung. Maria selbst ist ganz in ihrer Vision versunken, mit ausgebreiteten Armen fliegt sie mehr, als dass sie schwebt, in das verheißungsvolle göttliche Licht, das sie umgibt und schweifartig zu ihren Füßen endet. Der Engel unter ihr trägt nicht sie, sondern vielmehr nur ihr Gewand, während er einen flüchtigen Blick zurück auf die Jünger unter ihm wirft. Zwei Cherubim begleiten die Himmelfahrt. In den oberen Ecken befinden sich erwartungsfrohe Engel. Die rechte Gruppe zeigt drei Putten, die vermutlich ein Gesangbuch halten, aus dem sie Marien zu ehren singen. Musikalisch unterstützt werden sie von einer älteren Vierergruppe in der linken oberen Ecke, von denen zwei zwar Violine und Flöte in der Hand tragen, doch gespannt innezuhalten scheinen, abgelenkt von dem Geschehen.[141]

Die Szene ist in ein historisches, narratives Kleid gehüllt und das religiöse Mysterium untersteht einer Vielzahl von Wundersymbolen, die die naturelle und übernatürliche Sphäre miteinander verbinden. Annibale fügt Ruinen ein und ein Grabmonument, das – archäologisch nicht ganz korrekt – die Szene lokalisiert und sie als antik vorzugeben scheint. Datiert ist das Gemälde in römischen Ziffern (MDLXXXVII) auf dem Sockel des Sarkophags. Auf der Basis des Sockels ist ein Relief, das eine Allegorie des finalen Triumphes über die Sünden und den Tod darstellt, rechts mit dem Sündenfall und links mit der Vertreibung aus dem Paradies. Auf dem Sockel befinden sich Feder, Tusche und eine Pergamentrolle mit den ersten Worten des Neuen Testamentes, des Matthäus-Evangeliums „Liber generationis Jesu…“[142]

In Reggio Emilia befand sich die Kirche *San Matteo* auf der *Via di San Rocco* und wurde im Trecento der Benediktinerabtei San Prospero zugeordnet. 1451 unterstellte der Kardinal Bessarione das Priorat end-

140 Keazor, H.: „Il vero modo“. Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007, S. 90
141 Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 58 f.
142 Weidinger, E.: Die Apokryphen, Augsburg 1993, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gültig der Abtei des Heiligen Matthäus.[143] Zu Beginn des 16. Jahrhunderts beschlossen die Benediktiner einen großen Neubau neben der Kirche *di San Pietro*, da es für sie unmöglich war, länger in den alten Gemäuern von *San Matteo* zu leben. Um 1530 gründete sich am 13. August, dem Tag des heiligen Rochus, eine Bruderschaft und benannte sich nach ihm *San Rocco*. Die Bruderschaft bezog *San Matteo* und diese Kirche erhielt von da an den Namen *San Rocco*.

1585 sind zwei große Altarbilder für die Bruderschaft San Rocco in Reggio entstanden: Ein *heiliger Rochus zwischen den Pestkranken* von Procaccini und die *Almosenspende des heiligen Rochus* von Annibale Carracci. Die beiden Werke standen wohl in Konkurrenz zueinander im Chor von San Prospero. 1587 fertigte Annibale für die gleiche Bruderschaft ein drittes Hauptaltargemälde, die *Himmelfahrt Mariens*. Mit diesem Werk wird Annibale Carracci in Reggio berühmt.[144] 1661 ließ der Herzogs d'Este das Original aus der Kapelle der Bruderschaft durch eine Kopie ersetzen, um das Bild für seine Galerie in Modena zu besitzen, aus der es 1746 mit vielen anderen bedeutenden Werken für Dresden angekauft wurde.

Das Werk *Domine, quo vadis?* (*Herr, wohin gehst du)* ist eines der bekanntesten von Annibale Carracci.[145] Es zeigt den Apostel Simon Petrus gemeinsam mit Jesus Christus und stellt die Legende über eine Episode aus der Christenverfolgung im Jahr 67 oder 68 n. Chr. dar. Laut der Legende verließ Petrus auf der Via Appia die Stadt Rom und unterwegs begegnete ihm Christus. Der Apostel fragte ihn: „Herr, wohin gehst du?" („Domine, quo vadis"). Als er die Antwort gehört hatte, er komme, um sich noch einmal kreuzigen zu lassen, brach Petrus beschämt seine Flucht ab und kehrte um. In Rom wurde er dann verhaftet und gekreuzigt. An der Stelle dieser Begegnung wurde im 9. Jahrhundert die Kirche Santa Maria in Palmis erbaut.

Analog zu Leonardo da Vinci war Carracci ein Künstler, der ständig und immer wieder Skizzen erstellte. Die heute bekannten Skizzen

143 Schmidt, H./Schmidt, M.: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1984, S. 217 f.

144 Dempsey, C.: Annibale Carraci and the beginning of baroque style, Fiesole 2000

145 Keazor, H.: "Distruggere la maniera?": Die Carracci-Postille, Freiburg im Breisgau, 2002, S. 94

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeigen häufig eine Variation banaler Alltagszenen. Die Vorbereitungszeichnungen für seine beauftragten Gemälde sind ebenfalls in hoher Zahl vorhanden. Diese Zeichnungen geben einen Rückschluss auf die fließende Entstehung der Gemälde, die fast nie einem formaleren, strengeren Rahmen folgten.

Der Künstlerbiograph des 17. Jahrhunderts, Giovanni Bellori, lobte Carracci als „Paragon der italienischen Maler, der eine Renaissance der großen Tradition von Raffael und Michelangelo gefördert hatte".[146] Der Forscher Wittkower war überrascht, dass ein Kardinal sich mit Fresken von libidinösen Themen umgab, was auf eine „beträchtliche Entspannung der gegenreformatorischen Moral" hindeuten würde.[147] Diese thematische Wahl deutet darauf hin, dass Carracci im Vergleich zur oftmals feierlichen religiösen Leidenschaft von Caravaggios Leinwänden leidenschaftlicher gewesen sein mag. Daher folgerte er: „Carraccis Fresken vermitteln den Eindruck einer ungeheuren Lebensfreude, eine neue Blüte der Vitalität und einer Energie, die lange unterdrückt ist."[148]

Unter seinen Zeitgenossen war Carracci ein Erneuerer.[149] Er beleuchtete Michelangelos visuelles Fresken und stellte eine lebendig brillante Bildlandschaft dar, die einzigartig für die damalige Zeit war. Carracci ist als Emulator des hochgekorierten Raffael vor allem in dem Bereich der antiken Mythologie zu sehen. Annibale Carracci hat nicht nur den Stil der Malerei in Italien neu gestaltet, sondern auch neue Themen in das künstlerische Repertoire eingeführt. Seine Werke, von Genreszenen über Landschaftsbilder bis hin zu Fresken oder Altarbildern, beweisen sein Multitalent.[150]

Carracci war eklektisch in der Malerei von Landschaften, Genreszenen und Porträts. Er war einer der ersten italienischen Maler, der eine Leinwand schuf, in der die Landschaft Vorrang vor Figuren hatte,

146 Zitiert aus Robertson, C.: Die Erfindungen von Annibale Carracci, Milano, 2008, S. 92

147 Wittkower, R.: The Drawings of The Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen of Windsor Castle, London 1952, S. 65

148 Ebd., S. 69

149 Terzaghi, M.C.: Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera, Roma 2007, S. 121

150 Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 2, New York, 1971, S. 106

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wie sein Werk *Die Flucht nach Ägypten* zeigt. Dies ist ein Genre, in dem ihm Domenichino und Claude Lorrain folgten. Carraccis Kunst hatte auch eine weniger formale Seite, die in seinen Karikaturen und in seinen frühen Genremalereien herauskommt, die durch ihre lebendige Beobachtung und freie Handhabung herausragen.[151]

Sein Stil war ein leidenschaftlicher Naturalismus gespickt mit einem anschaulichen Realismus. Anders als der zeitgenössische Caravaggio schaffte es Carracci, diesen Stil mit der idealisierten Perfektion der klassischen Kunst sowie der Kunst der Renaissance zu vermischen. Es gibt in seiner künstlerischen Evolution zwar deutliche Veränderungen seines Stils, aber die folgenden Grundelemente waren immer vorhanden: Naturalismus, reiche Farbe und eine emotionalere Malweise. Carraccis Vorgehensweise der direkten Beobachtung der Natur eröffnete dem Genre der Landschaftsmalerei alle möglichen Chancen zur Entfaltung. Poussin, Lorrain oder die niederländischen Landschaftsmaler profitierten dabei in erheblichem Maße von seinen Vorarbeiten künstlerischer wie ideologischer Natur.[152]

Die Bewunderung für seine Kunst im 17. Jahrhundert ebbte nach dem Aufstieg des Neoklassizismus im 18. Jahrhundert merklich ab. Erst in der jüngeren Vergangenheit wird seine künstlerische Leistung wieder stärker gewürdigt. Obwohl Caravaggios Gemälde auch heute noch bekannter sein dürften, darf nicht vergessen werden, dass Annibale Carraccis unverwechselbarer Stil das gesamte 17. Jahrhundert in Italien und anderswo beherrschte. Seine Fresken repräsentieren einen Meilenstein in der Deckendekoration und wurden zu einem Bezugspunkt von Generationen nachfolgender Künstler.[153]

Agostino Carracci (1557–1602) war der ältere Bruder von Annibale Carracci und Vetter von Ludovico Carracci. Er erlente zunächst die Kunst des Goldschmiedens, bevor ihm sein Vetter Ludovico die Malerei näherbrachte.[154] Er lernte zunächst in der Werkstatt von Prospero Fontana, dann in der von Bartolomeo Passarotti. Laut Bellori soll er sich beim Schnitzer Domenico Tibaldi und beim Bildhauer Alessandro

151 Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 1, New York, 1971, S. 75

152 Keazor, H.: „Il vero modo". Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007, S. 18

153 Robertson, C.: Die Erfindungen von Annibale Carracci, Milano, 2008, S. 32

154 Keazor, H.: „Il vero modo". Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Menganti sowie durch Reisen in die Lombardei und Venedig weitergebildet haben.[155] Nebenbei soll er sich auch wissenschaftlich mit der Architektur und der Dichtkunst auseinandergesetzt haben.

In den 1570er Jahren begann er mit dem Kopieren von Gemälden der Bologneser Meister der damaligen Zeit (Lorenzo Sabbatini, Orazio Samacchini, Denijs Calvaert).In den folgenden Jahren machte er Studienreisen und blieb in Venedig im Jahr 1582, in Parma zwischen 1586 und 1587 wieder in Venedig zwischen 1587 und 1589.[156]Besonders relevant war dabei für ihn das venezianische Gravurhandwerk. Hier kam er in engen Kontakt mit Paolo Veronese, der seine grafischen Fähigkeiten geschätzt hatAuch in den achtziger Jahren führte er verschiedene Drucke von Bildern durch, wie die Madonna von St. Jerome oder Abschied von der Mutter Christi. Unter den großen Malern, von denen Carracci Gravierungen nahm, war auch Federico Barocci, nämlich die im Jahr 1595 reproduzierte Arbeit *Die Flucht des Aenaes aus Troja.* Weitere wichtige Unternehmen im grafischen Bereich waren eine Illustration eines Buchs von Antonio Campi über die Geschichte der Stadt Cremona, im Jahr 1585 veröffentlicht und zehn Stiche aus dem Jahr 1590. Einige Stiche, vermutlich zwischen 1590 und 1595 ausgeführt, mit mythologischen oder biblischen Themen wurden als pornographisch gedeutet und erregte auch den Zorn des Papstes Clemens VIII.

Von den drei Carraccis war Agostino der intellektuelleste der Gruppe. Wahrscheinlich war er Mitglied der Bologneser Akademie, einer Vereinigung von Schriftstellern, Dichtern und Gelehrten.Auch in Rom hatte er Kontakt mit der gebildeten Elite um Cinzio Passeri Aldobrandini.

Agostino Carracci war wahrscheinlich der beste italienische Stecher seiner Zeit.[157] Seine frühe Kenntnis der Stile aus Venedig und Parma beeinflusste seine zukünftige künstlerische Entwicklung. Später malte er gemeinschaftlich mit seinem Bruder Annibale an den Fresken des Palazzo Farnese in Rom. Alessandro Farnese, der 1493 mit 25 Jahren zum Kardinal ernannt worden war und ein fürstliches Leben führ-

155 Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 65

156 Palla, R.: Falkner, Köhler, Kupferstecher. Ein Kompendium der untergegangenen Berufe, München 1997, S. 79

157 van der Linden F.: DuMont's Handbuch der grafischen Techniken, Köln 1983, S. 64

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

te, gab den Bau des Palazzos 1514 in Auftrag. 1534, als Alessandro Farnese als Paul III. zum Papst gewählt worden war, begann Antonio da Sangallo d.J. mit den Arbeiten, die nach seinem Tod von Michelangelo fortgeführt wurden. Papst Paul III. beauftragte letzteren, das Haus so zu erweitern, dass es als Machtzentrum der Familie Farnese geeignet war. Bei diesen Umbauten (1546) wurde das zentrale Fenster um einen Architrav erweitert, der das größte Wappen mit päpstlicher Tiara trug, das Rom je gesehen hatte: Wenn Paul III. den Balkon betrat, sollte die ganze Fassade ein einziger Rahmen für seine Person sein. Nach dem Tod des Farnese-Papstes wurden die Bauarbeiten im Auftrag seines Enkels, des Kardinals Alessandro Farnese der Jüngere fortgeführt.

Erst 1589, in Alessandros Todesjahr, wurde der Palazzo Farnese von Giacomo della Porta fertiggestellt. In den Jahren 1596 bis 1608 wurden dann noch mehrere Haupträume von Annibale Carracci (1560–1609), Agostino Carracci, F. Albani und Domenichino mit allegorischen Fresken (z. B. zum Thema *Der Triumph des Bacchus*, 1600) ausgeschmückt. Für die Gartenseite, die auf den Tiber blickt, hatte Michelangelo vorgeschlagen, der gewaltigen Masse des Palazzos mit einer Brücke über den Fluss Luft zu verschaffen, die das Zentrum der Gartenfassade mit der Villa Farnesina am anderen Flussufer, in Trastevere, verbinden sollte.[158]

Zwischen 1590 und 1592 kam es erneut zu einer Zusammenarbeit mit seinem Bruder und seinem Vetter bei der Arbeit an den Fersken des Palazzo Magnani. Dabei gewann Agostino eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit in den Strichlagen und zeichnete dabei in fester und großartiger Manier. Seine Schraffierungen, mit kraftvoller Hand geführt, drücken stets die Form richtig aus.

Carracci war einer der besten Kupferstecher in Italien und ist vom Stil her ein wichtiges Verbindungsglied zwischen den Stechern des 16. Jahrhunderts und Rubens sowie seiner Mitarbeiter und Schüler.[159] Als Hauptmeister des italienischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert gilt Andrea Mantegna, der die monumentale Größe antiker Vorbilder aufnahm und in seiner Kunst umsetzte.[160] Als weitere bedeutende italienische Meister des 15. Jahrhunderts sind etwa Antonio Pollaiuolo, der

158 Rehm, O.: Erlesene Bilder, Freiburg im Breisgau 2005, S. 78
159 Lang, L.: Der Graphiksammler, Berlin 1979, S. 89
160 de Nicolò Salmazo, A.: Andrea Mantegna. Köln 2004, S. 18

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Meister der Planeten, Sybillen und Tarocchi-Karten und der Meister der Wiener Trionfi des Petrarca anzuführen. Die meisten frühen Kupferstiche sind Kopien anderer Kunstwerke wie Gemälde und Skulpturen.[161]

Die Bedeutung des Kupferstichs ist deshalb auch darin zu sehen, dass mit dieser relativ preisgünstigen Reproduktionstechnik Bildideen und Bildmotive rasch im europäischen Raum Verbreitung fanden. Im Laufe des 15. Jahrhunderts entdeckten Maler die Technik des Kupferstichs aber auch zunehmend als eigenständiges Ausdrucksmittel. Der erste bedeutende Kupferstecher war Martin Schongauer, der einen so herausragenden Ruf hatte, dass der junge Albrecht Dürer bei ihm in die Lehre gehen wollte und der junge Michelangelo nach seinen Werken kopierend zeichnete. Wie beim Holzschnitt auch war es Dürer, der die Kunst des Kupferstichs revolutionierte und perfektionierte und Meisterwerke wie *Ritter, Tod und Teufel* und *Melencolia I* schuf. Auch in vielen naturwissenschaftlichen Darstellungen, beispielsweise in der Anatomie, wurden Illustrationen mit der Technik des Kupferstichs ausgeführt.[162]

Die Blütezeit erlebte der Kupferstich im Barock mit Künstlern wie Peter Paul Rubens und Matthias Merian. Rubens beschäftigte eine große Anzahl Kupferstecher, die Kopien seiner Gemälde anfertigten. Diese wurden zu Katalogen gebunden und in ganz Europa vertrieben, um für seine Werkstatt zu werben.

Im Jahre 1586 malte Agostino das Altarbild mit Madonna mit Kind und Heiligen, das heute in der Kunsthalle Parmas zu sehen ist. Zwischen 1590 und 1592 war ein mit seinem Bruder und seinem Vetter mit den Fresken im Palazzo Magnani beschäftigt. Etwa zur selben Zeit beginnt er sein bekanntestes Werk *Die Kommunion des heiligen Hieronymus,* das von bekannten Künstlern wie Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese, Raffael und Parmiginiano inspiriert wurde.

Aus mangelnder Wertschätzung seiner Arbeit zog Carracci zum Herzog Ranuccio I. Farnese nach Parma, den er zweimal porträtierte. Im Palazzo del Giardino malte er für den Fürsten noch die Fresken der

161 Koschatzky, W.: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Herrsching, 1990, S. 110

162 Arlt, T.: Andrea Mantegna – „Triumph Caesars". Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht, Wien 2005,

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

himmlischen, der irdischen und der käuflichen Liebe, die er bis auf eine Figur vollendet hatte, als er am 22. März 1602 starb. Er verbrachte die letzten Wochen seines Lebens im Kapuzinerkloster in Parma.[163] Agostino Carracci wurde in der Kathedrale von Parma beigesetzt. Die Stadt Bologna hielt im Januar 1603 unter besonderer Einbeziehung künstlerischer, literarische und akademischer Kreise die feierliche Gedenkfeier (im Januar 1603) ab. Für manche zeitgenössische Beobachter war es die monumentalste Beisetzung eines Künstlers in Italien seit der Zeit der Beerdigung von Michelangelo.

Während sein Kupferstiche allgemein Bewunderung erfuhren, stand er in der Öffentlichkeit immer im Schatten seines Brudes Annibale. Auch der Katalog seiner Bilder ist ziemlich unsicher und oft wurden in der Vergangenheit wurden einige seiner Werke sowohl Annibale als auch Ludovico zugeschrieben. Der Künstlerbiograph Bellori widmete in seinem Werk aus dem 17. Jahrhundert schon seinem Bruder und seinem Vetter mehr Anerkennung als Agostino.[164]moderner Kritiken leidet Agostino wahrscheinlich immer noch unter diesen negativen Vermächtnisse. Es gab im Gegensatz zu den anderen Carraccis bis in die Gegenwart noch nie eine große Einzelausstellung über Agostinos Werke.

Ludovico Carracci (1555–1619), Cousin der Brüder Agostino und Annibale Carracci, war ebenfalls Maler. Er wurde von Prospero Fontana in der Malerei ausgebildet. Seine Bildung verfeinerte er in Florenz, Parma, Mantua, Venedig und kam dabei in Kontakt mit Camillo Procaccini.*mystische Vermählung der heiligen Katharina* und *St. Vincent in* der *Anbetung der Jungfrau und Kind* werden ihm vor 1584 zugeschrieben. 1584nimmt er an der Dekoration des Palazzo Fava in Bologna zusammen mit Annibale und Agostino teil. Zu seinen Hauptwerken im Laufe der Jahre zählen: *Die Taufe Christi, St. Francis* der Kapitolinischen Gallerie und die *mystische Heirat.* Man merkt dabei denEinfluss von Bartolemeo Cesis und die Werke von Federico Barocci, neben der moralischen Krise Carraccis angesichts der gemeinsamen Bestimmungen aus der Gegenreformation. Vor 1587 malt er das Werk auf das Jahr 1588 datiert wurde die *Madonna des Bargellini,* zeitgenössisch ist die

163 Keazor, H.: „Il vero modo". Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007, S. 111

164 van der Linden F.: DuMont's Handbuch der grafischen Techniken. Köln 1983, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Annahme und Verklärung. Danach malte er die *Madonna degli Scalzi*; im Jahre 1592 *Predigen von Johannes der Täufer*, die heute in der Pinacoteca Nazionale ausgestellt sind.[165]

Zwischen 1604 und 1605 arbeitete er an einer Reihe von Wandmalereien in Partnerschaft mit den Schülern im Kloster von San Michele in Bosco. Der Zyklus des Klosters der Benediktiner-Kirche in Bologna erwies sich als unzureichend. Die klimatischen Eigenschaften des Standorts führte zur raschen Zerstörung der Bilder. Dennoch wird der Zyklus des Klosters San Michele in Bosco von Quellen als eines der großen Meisterwerke von Ludovico Carracci und seiner Schule unter den Herrlichkeiten der Bologneser Malerei beschrieben.[166]

1607 und 1608 lebte er in Piacenza, wo er die Fresken im Chor der Kathedrale malte und den Palast des Erzbischofs ausstattete.Auf das Jahr 1614 ist die *Kreuzigung und die Heiligen Väter in* der *Schwebe* für die Kirche Santa Francesca Romana in Ferrara datiert worden. Diese Arbeit war ursprünglich für die geplante Basilika St. Georgi außerhalb der Mauern gedacht. Seine Werke besitzen eine bemerkenswerte ausdrucksstarke und moralische Qualität und sind durch eine formale Struktur und geringe chromatische Textur gekennzeichnet.[167]

4.3 Caravaggio

Der italienische Maler Michelangelo Merisi da Caravaggio lebte von 1573 bis 1610 und wird generell zu den Hauptvertretern des früheren Barock gezählt.[168] Seine Werke entstanden in einer Zeitspanne von mehr als zehn Jahren und zählen heute zu den bedeutendsten Schätzen der Kunstgeschichte. Er gilt als der Begründer einer Malerei, die besonders an natürlicher Darstellungsweise orientiert war und welche dem bis dahin üblichen Symbolismus Einhalt gebot.[169] Den Kunstwerken wurde eine eigene Sprache verliehen, die sich in der unmittelbaren

165 Palla, R.: Falkner, Köhler, Kupferstecher. Ein Kompendium der untergegangenen Berufe, München 1997, S. 67
166 Brogi, A.: Ludovico Carracci, Bologna 2001, S. 44
167 Bohn, B.: Ludovico Carracci and the Art of Drawing, Brepols 2004, S. 69
168 Langdon, H.: Caravaggio: A Life, London 1998, S. 26
169 Hibbard, H.: Caravaggio, New York 1983, S. 56

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Direktheit der Thematik äußerte. Der Betrachter sollte die Bilder weniger durch seinen Intellekt, sondern mehr durch die Sinne erfahren.[170]

Damit dieses Ziel erreicht werden konnte, waren die naturalistische Wirkung klarer Formen und der innovative Umgang mit der Technik des *Chiaroscuro*, welche miteinander kontrastierende Licht- und Schattenflächen hervorbrachte, von großer Bedeutung.[171] Aufgrund seiner überaus realistischen Darstellungsweise, die auch vor religiöser Thematik nicht Halt machte, sah sich Caravaggio schon bald scharfer Kritik ausgesetzt, die ihm mangelnden Respekt für die Heiligen der Kirche und fehlendes Talent unterstellte. Doch schon zu Lebzeiten sollte seine Malerei überaus ruhmreich werden. Caravaggio verlieh seinen Figuren eine faszinierende Würde und Tiefe, die es vorher in dieser Form nicht gegeben hatte. Seinen Bewunderern erschien es so, als habe er die Kraft und die Überzeugung der Hochrenaissance verinnerlicht, ohne aber ihre Idealisierung fortzusetzen. Es lässt sich durchaus die Behauptung aufstellen, dass Caravaggio den Künsten Roms damit eine völlig neue Richtung gab.[172] Charakteristika seiner Werke waren einerseits ein präziser, plastischer Formaufbau und andererseits die Konkretheit durch spezifische Schlaglichtbeleuchtung und psychologische Vertiefung. Der oft kopierte Stil seiner dramatischen Hell-Dunkel-Malerei breitete sich innerhalb eines Jahrzehnts über Italien bis nach Spanien, Frankreich und den Niederlanden aus und machte ihn zu einem wegweisenden Künstler in der Malerei des 17. Jahrhunderts.[173]

Erst im späten 16. Jahrhundert hat sich auch die Malerei des oft mystisch anmutenden und in der Graphik (Holzschnitt/Schrotblatt) benutzten Effekts des abrupten Wechsels von hell und dunkel bedient.[174] Der Höhepunkt der Hell-Dunkel-Malerei fiel in die Barock-

170 Prater, A.: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik der Ikonologie und des Helldunkels, Stuttgart 1992, S. 32

171 König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997, S. 26

172 Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995, S. 19

173 Prater, A.: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik der Ikonologie und des Helldunkels, Stuttgart 1992, S. 40

174 Zwimpfer, M.: Farbe.Licht.Sehen.Empfinden. – Eine elementare Farbenlehre in Bildern, Bern/Stuttgart 1985, S. 168

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeit. An die Stelle scharfer Umrisslinien treten bei der Hell-Dunkel-Malerei stark gegensätzlich ausgeführte helle und dunkle Kompositionselemente, ausgelöst durch grelle Licht- und harte Schatteneffekte. Die Technik wird oft auch mit dem italienischen Terminus Chiaroscuro bzw. mit dem französischen Ausdruck Clair-obscur bezeichnet.[175]

Einer der ersten Künstler, die sich mit dem Verhältnis von Lichtquelle zu erhelltem Gegenstand und den Bedingungen von Licht und Schatten intensiv auseinandersetzten, war Leonardo da Vinci. Er unterschied zwischen *luce* (Leuchtlicht) für das anstrahlende und *lumen* (Körperlicht) für das vom Beleuchteten ausgehende Licht, sowie natürlichem und künstlichem Licht.[176] Über die Effekte von Helldunkel hob Leonardo den unverhüllten Körper wie das Gesicht hervor, während er für die transparente Atmosphäre einen rauchig-nebligen Schleier weichen Lichtes einsetzte und durch diesen *Sfumato* Abstufungen des Hintergrundes bis hin zur Auflösung der Konturen erreichte. Aber es war Caravaggio, der diese besonders betonende Form der Malerei mehr als salonfähig gemacht hat und sie zu einer der Charakteristika des Barockstils in der Malerei formte. Er setzte hartes, gerichtetes Licht ein, um die Figuren aus der Umgebung herauszuheben und somit die inneren Spannungen gesteigert zum Ausdruck zu bringen. Tragende Farben sind dabei Braun-, Grau- und Olivtöne, die besonders in den dunklen Bildpartien vorherrschen und die natürlichen Farben aufheben, während im Lichterteil, den hellen Partien des Gemäldes, die natürlichen Farben wieder mit einbezogen werden. Caravaggio verdunkelte die Schatten und wandelte das Motiv in einem blendenden Lichtschacht um.[177] Damit kam die akute Beobachtung der physischen und psychologischen Wirklichkeit zum Ausdruck, die den Boden sowohl für seine ungeheure Popularität als auch für seine häufigen Probleme mit seinen religiösen Aufträgen bildete.

Michelangelo Merisi wurde 1571, wohl am 29. September, ein eindeutiges Geburtsdatum ist nicht existent, am Tag des heiligen Michael, in dem kleinen Ort unweit von Mailand geboren, nach dem er auch genannt wird: Caravaggio. Sein Vater Fermo Merisi diente dem Marquese di Caravaggio. Caravaggios Vater soll Maurer, nach anderen

175 Vollmar, K.: Sprache und Macht der Farben. ars momentum, Witten 2007, S. 131
176 Pawlik, J.: Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung. DuMont, Köln 1981, S. 76
177 Ebd., S. 97

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zeugnissen Hausmeister und Architekt gewesen sein. Dem Hofe des Marquese folgend, lebte die Familie zeitweilig in Mailand, doch als 1576 dort die Pest ausbrach, zog der Vater mit seinen Angehörigen nach Caravaggio zurück, wo er 1577 starb, scheinbar als Opfer der Epidemie.[178]

1584 wurde Caravaggio zu Simone Peterzano nach Mailand in eine vierjährige Lehre gegeben, einem lokalen und handwerklichen Maler, der bei Tizian sein Handwerk gelernt hatte. 1592, zwei Jahre nach dem Tod seiner Mutter, wurde das Familienerbe aufgeteilt und es ist anzunehmen, dass er damit nach Rom ging, den Migrationsbewegungen folgend, die in Oberitalien infolge der Epidemien und Hungersnöte einsetzten, so dass er in Mailand und in seiner Heimatstadt keine Chancen für die Ausübung seiner Kunst gesehen haben dürfte.[179]

Bis 1599 fehlen jegliche Dokumente, die seinen Aufenthaltsort eindeutig belegen könnten, woraufhin man auf spätere Biographen Caravaggios aus der Feder Mancinis, Bagliones und Belloris angewiesen ist, die in Details voneinander abweichen und somit eine geradlinige und von mehreren Seiten belegte Vita nahezu unmöglich machen.[180] Jedenfalls schien Caravaggio spätestens 1593 in Rom angekommen zu sein und suchte sich einen Haushalt, in dem er wohnen und arbeiten konnte. Anfangs fand er bei Monsignore Pandolfo Pucci, für den er Andachtsbilder kopierte, Unterkunft und Beschäftigung. Dann stellte ihn Giuseppe Cesari, einer der erfolgreichsten Maler Roms, ein, in dessen Werkstatt er Blumen und Früchte malte, die leider verloren gingen.

Zu den beliebten Motiven der Genremalerei, die sich im 16 und 17. Jahrhundert entwickelt hatte, gehörten auch sorgfältig arrangierte Gegenstände verschiedenster Art: Früchte, Blumen, Musikeinstrumente u.a. Auch wenn das Stillleben eine Neuerung in der modernen Malerei darstellte, gab es diese Art der Dekoration bereits im antiken Rom. Nun waren die Stillleben neuerlich beliebt, besonders bei den reichen Bürgerfamilien.[181] Oft hatten sie eine allegorische Bedeutung, d.h. sie stellten die Blüten oder Früchte nicht nur dar, sondern

178 Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007, S. 49
179 Farrugia Randon, P.: Caravaggio. Knight of Malta, Malta 2004, S. 46
180 König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997, S. 68
181 Langdon, H.: Caravaggio: A Life, London 1998, S. 61

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

drückten damit einen Inhalt aus, der oft von moralischer Natur war. Die üppigen Tische, die kunstvoll arrangierten Nahrungsmittel, die Küchenstillleben symbolisierten zweifellos die Angst vor den in diesen Zeiten noch häufigen Hungersnöten und sollten außerdem den errungenen Wohlstand zur Schau stellen.

In seinem Werk „Korb mit Früchten" hat Caravaggio das Motiv aus seinem Zusammenhang mit der Umgebung herausgelöst und vor einen hellen, einfarbigen Hintergrund gestellt.[182] Die Früchte gehörten nicht mehr als Dekoration zu einem größeren Ganzen, sondern sind ein eigenständiges Motiv geworden. Der wurmstichige Apfel kann als Anspielung auf die Vergänglichkeit und Verletzlichkeit des irdischen Seins gesehen werden.

Zu seinen bedeutendsten Frühwerken zählen Genrebilder, die vorbildhaft auf die gesamte Barockmalerei wirken sollten. Für seine Porträts, die anfangs bevorzugt Szenen aus dem Alltagsleben darstellten, später jedoch verstärkt religiöse Themen aufgriffen, wählte er meist Modelle aus der einfachen Bevölkerung, wie es zur Zeit der Gegenreformation zur Vorliebe für Realismus, Einfachheit und tiefer Frömmigkeit in der Kunst passte.

Durch einen französischen Kunsthändler, der einen Laden in der Nähe der Kirche San Luigi dei Francesi unterhielt, wurde der Kardinal Del Monte auf Caravaggio aufmerksam.[183] Er bekundete offensichtliches Interesse an seinen Gemälden und nahm ihn in seinen Palast auf, wo Caravaggio, als Mitglied der *famiglia* des Kardinals für ihn arbeitete und seinen Schutz genoss. Del Monte ebnete ihm seinen künstlerischen Weg, indem er ihm zu seinem ersten großen öffentlichen Auftrag verhalf, den Bildern für die Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi. Schlagartig berühmt wurde er zwischen 1599 und 1600 durch die Werke *Berufung* und das *Martyrium des Matthäus* für die französische Kirche, die ganz in der Nähe von Del Montes Palast lag.[184] Der nächste Auftrag folgte sofort: 1600–1601 malte er die zwei seitlichen Bilder in der Cerasi-Kapelle in Santa Maria del Popolo, auf denen er die *Bekehrung des Paulus* und das *Martyrium des Petrus* dar-

182 Schütz, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 81
183 Hibbard, H.: Caravaggio, New York 1983, S. 48
184 Prohaska, W. u.a.: Caravaggio und der internationale Caravaggismus, Milano 2010, S. 36

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

stellte. Weiterhin folgte eine später verworfene Version des *Apostel Matthäus*, der unterstützt von einem Engel das Evangelium aufzeichnet und die *Grablegung Christi.*

Neben diesen Dokumenten, die sich auf einige seiner römischen Aufträge beziehen, erfährt man aus den übrigen Quellen, die über Caravaggios Leben in Rom bekannt geworden sind, ausschließlich von Streitereien und gerichtlichen Auseinandersetzungen, in die Caravaggio seit 1600 zunehmend verwickelt war. Der Holländer Karel van Mander beschreibt ihn noch zu seinen Lebzeiten in seinem Buch *Het Schilderboek*, als eine „Mischung aus Spreu und Weizen": „Er widmet sich nicht beständig seinem Werk, sondern, wenn er ein paar Wochen gearbeitet hat, läßt er sich, immer den großen Degen an der Seite und einen Diener hinter sich, ein oder zwei Monate freien Lauf, zieht von einem Ballspiel zum anderen, jederzeit zu Duells und Raufereien bereit, so daß man ihn nur selten zuhause antrifft."[185]

Ob dies jedoch der Wirklichkeit entsprach oder nur eine weitererzähle Legende ist, ist umstitten.[186] Dann ereignete sich am 29. Mai 1606 auf dem Marsfeld eine folgendreiche Tragödie. Bei einem Tennisspiel, das in eine Schlägerei ausartet, bei dem zuerst ein Mitglied seiner Mannschaft umgebracht wird, erschlägt er seinen Kontrahenten Ranuccio Tomassoni. Dieses Geschehen löste große Bestürzung in Rom und ganz Italien aus. Trotz seines Status als einer der bekanntesten Künstler Italiens gelingt es ihm zu fliehen und seine Spuren zu verwischen. Jetzt beginnt das unstete gehetzte Wanderleben seiner letzten Jahre. Seine Flucht führt ihn nach Neapel und Malta, wo er zum Ritter des Malteserordens ernannt wurde.[187] Doch auch hier gerät er mit der Justiz in Konflikt oder aber sein Mord in Rom wurde bekannt. Er wurde gefangen genommen, konnte jedoch mit dem Schiff nach Sizilien fliehen, zunächst nach Syrakus, dann nach Messina. Dort schuf er bedeutende Altarbilder. In Neapel sollen ihm seine Feinde nachgestellt und schwer verletzt haben. Dort malte er 1607 die *Sieben Werke der Barmherzigkeit*. Als Kardinal Gonzaga für ihn eine Amnestie abstrebte, schiffte sich nach Rom ein. In Porto Ercole angekommen, wurde er

185 Zitiert aus Langdon, H.: Caravaggio: A Life, London 1998, S. 54

186 Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995, S. 78

187 Farrugia Randon, P.: Caravaggio. Knight of Malta, Malta 2004, S. 72ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aufgrund einer Verwechslung für zwei Tage in ein Gefängnis geworfen. Nach seiner Entlassung setzt er seinen Weg zu Fuß fort, doch als er sich ein Fieber zuzog, reichten seine Widerstandskräfte nicht mehr aus. Er starb am 18. Juli 1610 an körperlicher Erschöpfung.[188]

Michelangelo Merisi da Caravaggio spielte in seiner tatsächlich gelebten Vita die Rolle eines extravaganten Wesens, das durch sein Benehmen und nicht zuletzt durch seine Kunst zu beiden Teilen der außerordentlichen Bewunderung und der Verachtung auffiel und oft im öffentlichen Interesse stand. Er hatte scheinbar nie die traditionelle, zunftmäßige Regulierung seiner beruflichen Laufbahn, die Eröffnung eines fest etablierten Ateliers oder die Einheirat in eine Werkstatt, in Erwägung gezogen oder erreicht.[189] Aber auch der Königsweg der Maler gelang ihm auf Dauer nicht, die Übernahme an den Hof eines weltlichen oder geistlichen Fürsten als Hofmaler. In einer traditionalen Gesellschaft führte ein individuelles Leben, das sich den festen Institutionen der Familie, des Haushaltes und der gewerblichen Organisation wie der Zunft, verweigerte.

Die *Flucht nach Ägypten* ist ein Frühwerk Caravaggios.[190] Es ist die Stunde der Abenddämmerung, die Heilige Familie befindet sich auf der Flucht vor Herodes und bereitet sich zur Rast für die Nacht vor. Ein Engel spielt dem Jesuskind auf der Violine ein Schlaflied. Josef hält die Partitur in der Hand, die Noten eines flämischen Musikstücks sind darauf deutlich zu sehen.

Das Gemälde *Berufung des Matthäus* entstand in den Jahren 1599 und 1600.[191] Es wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und hat eine Größe von 322 x 340 cm. Nach wie vor befindet es sich in der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom. Das Bild ist das Gegenstück zum *Martyrium des Matthäus,* beide Bilder hängen in Nähe des Altars gegenüber.[192] Die dargestellte Szene spielt sich vermutlich innerhalb eines Gebäudes ab. Die Hauptlichtquelle befindet sich rechts außerhalb des Bildes (vermutlich hinter einer Tür oder einem Fenster). Neuartig für die damali-

188 Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007, S. 69
189 Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995, S. 48
190 Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007, S. 63
191 Fried, M.: The Moment of Caravaggio, Princeton NJ 2010, S. 87
192 König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997, S. 79 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ge Zeit ist, dass das Licht vornehmlich zielgerichtet einfällt und kaum diffus, wodurch im Unterschied zur zeitgenössischen italienischen Malerei äußerst kraftvolle Helldunkelkontraste entstehen. Jesus und der hl. Petrus stehen vor der Lichtquelle (laut Bibel wird Matthäus durch ein Fenster hindurch berufen). Petrus wendet dem Betrachter den Rücken zu. Er wirkt etwas ungeschickt, lehnt sich nach vorne und ahmt Christus' Armhaltung leicht nach. Somit wird diese betont, obwohl das einfallende Licht ohnehin die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf lenkt. Jesus ist durch Petrus weitgehend verdeckt. Er hat ein eher angenehmes, ruhiges Gesicht. Es ist im Profil dargestellt, durch den Schatten recht dunkel und seine Augen erscheinen verschleiert. Sein Heiligenschein ist der einzige Hinweis auf Göttlichkeit und unterstreicht seine Würde.[193]

Das Bild *Marientod* ist 369 mal 245 cm groß und hängt heute im Louvre in Paris. Die zentrale Person in diesem Gemälde ist Maria. Sie liegt in der unteren Bildhälfte rücklings auf einem Bett. Ihr Körper ist fast waagrecht zum unteren Bildrand platziert und leicht zum rechten Bildrand hin verschoben. Der Betrachter sieht ihr Gesicht von vorne, sie neigt also den Kopf zur linken Seite. Ihre Augen sind geschlossen, genauso wie ihr Mund. Marias Gesichtsausdruck wirkt eher friedlich als schmerzverzerrt. Um ihre offenen Haare lässt sich ein dünner Nimbus erkennen. Ihre rechte Hand ist auf ihrer Brust zu liegen gekommen, während die linke zur Seite ausgestreckt auf einem weißen Kissen ruht. Beide Hände zeigen dem Betrachter den Handrücken. Die Beine der Mutter Gottes sind ausgestreckt, die nackten Füße reichen über die Bahre hinaus. Sie trägt ein rotes Kleid mit langen Ärmeln, das bis zu ihren Knöcheln reicht und eher zeitgenössisch anmutet. Das Mieder des Kleides ist über ihrem Busen leicht geöffnet und auf ihren Oberschenkeln liegt ein graues Tuch oder ein grauer Mantel.[194]

Rechts im Vordergrund des Bildes sitzt auf einem Holzstuhl eine andere weibliche Person. Sie ist in sich zusammengesunken. Ihr linker Arm ruht auf ihren Knien und ihr Gesicht ist dem Betrachter verborgen, da sie es mit ihrem rechten Arm in ein Tuch vergraben hat. In ihrer Trauer ist sie zusammengesackt und wirkt auf den Betrachter, als

193 Fischer, F.W.: Die Bilder der Contarellikapelle (= Lynkevs [Lynkeus].), Biberach 1970, S. 77

194 Held, J.: Caravaggio – Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 113

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

müsste sie sich auf dem Stuhl ausruhen. Sie hat ein orangefarbenes Kleid mit gleichfarbigem Mieder an und eine weiße Bluse darunter. Die Haare sind zu einem Kranz um den Kopf geflochten. Ihre gesamte Erscheinung mutet ebenfalls eher zeitgenössisch an. Von den meisten Kunsthistorikern wird sie als Magdalena identifiziert, was in diesem Kontext wohl auch die naheliegendste Deutung ist. Ebenfalls im Vordergrund zu Füßen der Magdalena kann man ein goldenes Gefäß erkennen, das aussieht wie eine Schale oder ein Becken.

Zu Füßen der Jungfrau Maria steht ein bärtiger älterer Mann. Der Betrachter sieht sein Gesicht im Profil, er blickt auf die Bahre. Seine Arme sind vor seiner Brust verschränkt und sein Gesichtsausdruck wirkt auf den Betrachter, als würde er sich sehr um etwas sorgen. Er trägt einen orangen oder gelben Mantel über die rechte Schulter und den rechten Arm, darunter erkennt man ein braunes Unterkleid. Beachtet man die Darstellungstradition der Apostel beim Marientod, müsste es sich hier um Paulus handeln. Für diese Zuordnung sprechen auch die Farben seines Gewandes.[195] Hinter Paulus befindet sich eine Gruppe von drei Männern, die einander zugewandt in ein Gespräch vertieft sind. Auch ihre Gesichter spiegeln eine gewisse Verzweiflung wider. Es handelt sich bei dieser Gruppe wohl auch um Apostel, die jedoch nicht namentlich zugeordnet werden können, da man weder Alter noch Gewand genau erkennen kann.

Rechts neben Paulus kniet ein jüngerer Mann an der Bahre der Heiligen Jungfrau. Er hat seine linke Hand vor die Augen und seine rechte Hand an den Hals gelegt, was seiner Trauer und seinem Schmerz Ausdruck verleiht. Gekleidet ist er in ein blasblaues Gewand mit einem Untergewand aus etwas kräftigerem Blau. Hinter ihm steht wieder ein älterer Apostel mit einem langen grauen Bart. Sein Gesichtsausdruck wirkt besorgt aber dennoch gefasst. Er blickt auf den Leib Marias und hat seine rechte Hand wie zur Beruhigung über dem Kopf des jüngeren Mannes ausgestreckt. Sein Gewand und Umhang sind gelb. Hinter ihm steht ein ebenfalls in gelb gekleideter, bärtiger Mann, der aber etwas jünger aussieht. Sein Blick zeigt eher ins Leere in den Bildhintergrund wo wir noch einen weiteren Apostel erkennen können, der sich abwendet und im Begriff ist zu gehen. Der Betrachter

195 Askew, P.: Caravaggio's Death of the Virgin, Princeton 1990. S. 29

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sieht nur noch sein dunkles Unterkleid mit dem gelben Mantel darüber. Ebenfalls ganz im Bildhintergrund erkennt man noch einen bärtigen Mann im Profil, dessen Kopf nach oben zeigt. Seine Augen sind schmerzverzerrt zusammengekniffen.

Der Auftrag für den *Marientod* wurde von Laerzio Cherubini erteilt. Das Bild war für seine Kapelle in Santa Maria della Scala bestimmt, die seit 1597 der Kongretation der Karmeliter gehörte.[196] Über die genaue Datierung gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Ansichten. Während Howard Hibbard die Datierung um 1605 ansetzt[197], kommt für Pamela Askew aufgrund eines Dokumentes über den Vertragsabschluß am 14. Juni 1601 ein früheres Entstehungsdatum um 1601–1602 in Frage.[198] In diesem Vertrag war auch genau festgelegt, was für eine Szene Caravaggio darzustellen hatte, nämlich den „transitus", also das Emporsteigen Marias zum Himmel. Das Bild entsprach nicht den Vorstellungen der Karmeliter, wie eine Marientoddarstellung zu sein hatte und wurde deshalb kurz nach der Anbringung wieder entfernt. Bellori kritisierte die naturnahe Darstellung in der Kunst folgendermaßen: „(Die Maler) kopieren einfach die Fehler der Körper und gewöhnen sich so an Hässlichkeit und Irrtümer".[199] Caravaggio's Rivale Baglione beschreibt den Körper der Maria als „aufgedunsen".[200] 1620 behauptete Giulio Mancini, Caravaggio hätte als Model für die Maria eine Hure genommen.[201] So ist es bewundernswert, dass der große Vertreter des Barock Peter Paul Rubens die Außerordentlichkeit dieses Bildes nicht verkannte und dem Herzog von Mantua riet, das Bild zu kaufen, was dieser 1607 auch tat.[202]

Das Bild *Der Siegreiche Amor* von Caravaggio aus dem Jahre 1602 befindet sich derzeit in der Gemäldegalerie in Berlin und umfasst die Maße 156 x 113 cm.[203] Auf dem Höhepunkt seines Erfolges und seines Ruhmes schuf Caravaggio das Werk. Auf dieser Komposition lässt Ca-

196 Held, J.: Caravaggio – Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 113 f.
197 Hibbard, H.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, New York u.a. 1983, S. 57
198 Askew, P.: Caravaggio's Death of the Virgin, Princeton 1990, S. 6
199 Baumgart, F.: Caravaggio – Kunst und Wirklichkeit, Berlin 1955. S. 46
200 Bonsanti, G.: Caravaggio, Venetia 1988, S. 62
201 Bersani, L.: Ulysse Dotoit, Caravaggio's secrets, Massachusetts 1998, S. 30
202 Held, J.: Caravaggio – Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 114
203 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 5

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ravaggio seinen Amor mit der Welt spielen und legt ihm verschiedene Requisiten der menschlichen Künste zu Füßen.[204] Da durch die Figur des Amors sowohl philosophische, als auch mythologische wie literarische Bereiche berührt werden, ermöglicht das Bild von Caravaggio eine breite Palette an Diskussionen und Deutungsansätzen.

Im Gemäldeinventar des Marchesen Vincenzo Giustiniani aus dem Jahre 1638 wurde es beschrieben als „Bild mit einem lachenden Amor im Begriff, die Welt gering zu schätzen, die er unter sich hält."[205] Wir sehen also einen nackten Jungen, der mit gespreizten Beinen provokant sein Geschlecht präsentiert, gekleidet in der Fasson des Liebesgottes Amor. Doch trägt er keine weißen Flügel, sondern die eines Adlers. Zu seinen Füßen liegen allerlei Gegenstände und unter seinem Gesäß befindet sich ein Himmelsglobus.

Bekannt als Meister der Hell-Dunkel Malerei, auch Chiaroscuro genannt, zeigt sich für uns in seinen Knabenbildern eine andere Seite Caravaggios. Diese nämlich, die sich mit der Homosexualität und der Päderastie seiner Zeit befasst hat. Werke wie *Der Lautenspieler, Der kranke Bacchus* oder zahlreiche Darstellungen von Johannes dem Täufer legen Caravaggios Interesse an diesem Thema offenkundig dar. Er machte sich die Vorliebe für das junge männliche Geschlecht seiner Auftraggeber kurzerhand zu Nutze und verewigte deren Lustobjekte aus dem realen Leben auf einer Leinwand. Zwar erschufen auch andere Künstler, beispielsweise Michelangelo und Donatello Werke von jungen Männern, aber Caravaggio erschafft mit seiner Synthese aus realistischen Gesichtern und Körpern zusammen mit den Idealposen der Antike sowie aus den Werken seiner Mitstreiter ein meisterhaftes Arrangement, das es so zuvor nicht gegeben hat. Gerade diese Darstellungsweise schien seinen Erfolg auszumachen.[206]

Der Siegreiche Amor, oder auch *Amore Vincitore* genannt, ist ein Paradebeispiel für diese Vorgehensweise. Der Junge von Nebenan gepaart mit der antiken Pose eines Siegers. Es zeigt zudem die Schwäche

204 Bergel, J.: Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance, München 2009, S. 15

205 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 5

206 Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993, S. 211

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Männer in Persona, also den Eros, das Streben nach der Liebe. Röttgen beschreibt 1992 besonders gut die homosexuelle Konnotation des Bildes und interpretiert den Amor als einen Irdischen, der durch seine Geschlechtlichkeit über seine Betrachter siegt.[207]

Das Leben zur Zeit Caravaggios war geprägt von einer Verehrung der griechischen Antike, die sich auch auf die so genannte Päderastie, also die Knabenliebe bezog. Was bei uns heute Ekel und Abscheu hervorruft, war in der Antike Normalität.[208] Jeder wusste Bescheid. Gemeint sind das männliche Begehren nach einem jüngeren Wesen des eigenen Geschlechts und der gemeinsame sexuelle Akt. Die Sexualität wurde nicht durch einen christlichen Gott reglementiert, sondern verfolgte ein bisexuelles Ideal.[209] Man liebte, wen man liebte. Dieser Trieb wurde auch auf die griechischen Götter übertragen und so gleichzeitig als Legitimierung für das eigene Handeln herangezogen. Beispielhaft sei hier der homerische Mythos von Zeus und Ganymed zu nennen, in dem Zeus den schönsten aller irdischen Knaben namens Ganymed als Mundschenk auf den Olymp entführt.[210] Seit dem 6. Jahrhundert v. Christus fanden Darstellungen dieses Mythos Einklang in die Bildende Kunst. Bis in die Zeit der griechischen Klassik wird Eros in Kunst und Literatur als schöner Jüngling dargestellt.[211] Seine Attribute sind meist Peitsche, Netz oder Sandale. Im Hellenismus setzt sich die Darstellung des Eros als Kleinkind mit Pfeil und Bogen durch. Dabei soll eine auf das Herz gezielte goldene Pfeilspitze die Leidenschaft entfachen, eine bleierne dagegen die Leidenschaft abtöten. Der Gegensatz zwischen dem harmlosen, unbeholfenen Kleinkind und seiner gewaltigen Wirkung wird offenbar als besonders reizvoll empfunden. Meist wird Eros

207 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 37

208 Dover, K. J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983, S. 89

209 www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/archives/1993/view/die-lust-der-goetterhomosexualitaet-und-kunst-in-der-italienischen-renaissance/

210 Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993, S. 212

211 Full, B.: Eros. In: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 262–275, hier S. 265

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit Flügeln dargestellt. In einigen hellenistischen Darstellungen reitet Eros auf einer Ente.[212]

Für die Kunstgeschichte ist die Beschäftigung mit der Mythologie generell von großer Bedeutung, denn neben „der Bibel ist die antike Mythologie, die griechische zumal, der entscheidende und wirkungsmächtigste Ausgangspunkt für die Entwicklung der europäischen Kulturgeschichte."[213] Im Hinblick auf die Götter des Olymps ist der Eros der Sohn von Aphrodite und Ares. Aphrodite, als Göttin der Liebe und der Schönheit, wird in späterer Bewertung in Urania, die *Himmlische*, und Pandemos, die *Gemein-Sinnliche*, aufgeteilt. Ursprünglich mit dem Schmiedegott Hephaistos vermählt, betrügt sie diesen aber seit jeher mit Ares, dem römischen Gott des Krieges. Dieser kann nur im Kampf und in der Gewalt Lust und Freude empfinden. Durch ihr gemeinsames Verhältnis kommt es zu einer Verbindung ihrer unterschiedlichen Eigenschaften. Auf der einen Seite steht die unbändige Kriegslust des Ares, auf der anderen Seite die Sanftheit der Aphrodite. Als Hephaistos die beiden auf frischer Tat ertappt, fängt er sie in einem unzerstörbaren, künstlerisch angefertigten Netz, ruft die anderen Göttern herbei und gibt sie unter schallendem Gelächter der Lächerlichkeit preis. Dennoch soll es schon bald Nachwuchs bei den beiden geben: So gehen aus der Verbindung Harmonia und Phobos, Deimos, Anteros und auch der Liebesgott Eros hervor. Der „Eros als verspielter Knabe in Gesellschaft seiner Mutter A. ist ein in der bildenden Kunst der Antike überaus beliebtes Motiv."[214]

In der *Theogonie* des Dichters Hesiod gehört er zusammen mit Gaia, Nyx, Tartaros und Erebos zu den fünf ersten nach dem anfänglichen Chaos entstandenen Gottheiten. Eros und Himeros begleiten Aphrodite seit ihrer Geburt.[215] Er hat zwei goldene Flügel, und er zeugt mit Chaos das Geschlecht der Vögel. Nach Hesoid nimmt der Kosmos seinen Anfang mit der Geburt des Chaos, aus dem weitere Ur-Kräfte entstehen, darunter die Erde Gaia und die Liebe Eros. Während

212 Fliedner, H.: Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott, Meisenheim 1974, S. 25ff.

213 Bergel, J.: Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance, München 2009, S. 18

214 Ebd., S. 20

215 Dover, K. J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983, S. 48

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gaia den Himmel, die Berge und das Meer zur Welt bringt, zeigt sich Eros mit schöpferischer Kraft für die Entwicklung des Chaos zum Kosmos verantwortlich. Als der Schönste unter den Unsterblichen ist er der Anstifter und Erzeuger des Neuen, während er gleichzeitig Bestehendes zusammenhält.

In der Komödie *Die Vögel* des Aristophanes schlüpft Eros aus einem Ei, das die Nacht mit ihren schwarzen Flügeln in die Welt gesetzt hat. In der Tragödie *Antigone* des Sophokles veranlasst Eros den mit der Titelheldin verlobten Haimon, den Sohn des Königs Kreon, sich gegen seinen Vater, der Antigones Hinrichtung will, aufzulehnen.[216] Damit thematisiert der Dichter einen Konflikt zwischen erotischem Begehren und der Loyalitätspflicht gegenüber dem Vater, wobei Eros sich als stärker erweist. Er wird vom Chor als *Eros, unbesiegt im Kampf* angesprochen; mit diesem berühmten Vers drückt der Dichter seine Überzeugung aus, dass der Mensch der Macht des Eros, die ihn ergreift, gänzlich ausgeliefert ist.

Neben der alten Vorstellung von Eros als Urmacht, als Schöpfer und – bei Parmenides – als erster der Götter war auch ein anderes Bild von ihm verbreitet: Eros als verspielter, mutwilliger Knabe.[217] Diese Gestalt und Auftretensweise des Liebesgottes dominierte in der Literatur und bildenden Kunst des Hellenismus. Trotz des großen Unterschieds zur machtvollen Schöpfergestalt älterer Quellen ist dieser kindliche, aber auf seine Art ebenfalls mächtige hellenistische Eros nicht ein anderer Gott; vielmehr ist er das Ergebnis eines Prozesses der Verkindlichung der Liebesgottheit.

Platon zieht in seinem *Symposion,* ein Dialog, in dem verschiedene Reden zum Eros gehalten werden, eine Parallele zwischen Zeus und dem göttlichen Eros, „der in den Liebenden dringt und ihn als befiederte Kraft emporhebt."[218] Der platonische Eros-Begriff geht aber noch viel tiefer. Im Symposion haben sich Sokrates, Aristophanes und weitere Philosophen und Dichter zu einem Gastmahl – manche Quellen bezeichnen es auch als Trinkgelage – zusammengefunden und hal-

216 Reinsberg, C.: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland, München 1989, S. 69

217 Dover, K. J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983, S. 51

218 Bergel, J.: Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance, München 2009, S. 4

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten nacheinander eine Rede. Platon unterscheidet in der Rede von *Phaidros* und *Pausanias* zwischen einem himmlischen Eros, der von Urania erschaffen wurde und einem irdischen Eros, der aus der Göttin Pandemos entstanden sei. Der pandemische Eros beschreibe den irdischen Sexualtrieb vor allem zum Geschlechtsverkehr mit Frauen. Der uranische Eros umfasse die schöne Liebe zu Männern und Jungen, aber nicht gänzlich in sexueller Hinsicht, sondern auch das Streben nach einem moralisch guten Leben.[219] Denn die körperliche Schönheit der jungen Männer sei ein Abbild der göttlichen Idee des Schönen. Diese Liebe sei absolut moralisch, da der Liebende den Geliebten hierdurch besser mache und sie durch ihre Vereinigung gemeinsam nach dem göttlichen Ideal streben.[220] Die Götter seien schließlich durch ihre päderastischen Beziehungen unsterblich, tugendhaft und weise, weshalb diese Praktiken nachahmungswürdig erschienen. Der Adlige Pausanias stellt die *Homerische Fassung* des Eros dagegen und führt dessen Wesen auf seine Mutter, die Liebesgöttin Aphrodite zurück. Er „unterscheidet in diesem Sinne zwischen dem guten Eros, Sohn der Aphrodite Urania, und dem schlechten, Sohn der Aphrodite Pandemos."[221] Da es zwei Versionen der Aphrodite gebe – also eine gewöhnliche und eine himmlische – gebe es auch den Eros in zweierlei Hinsicht. Der gewöhnliche Eros suche nur nach körperlicher Sinnenlust, während der himmlische hingegen nach den geistigen und damit höheren Werten der Liebe strebe. Laut Pausanias sei einzig dieser Eros es wert, gelobt zu werden.

Sokrates indes möchte als der letzte Redner nicht in seinem eigenem Namen sprechen, sondern beruft sich stattdessen auf das, was er von Diotima, der Priesterin aus Mantineia, in einem gemeinsamen Dialog gelernt habe.[222] Die Liebe (und so auch der personifizierte

219 Wilamowitz-Moellendorf, U.: Platon. Sein Leben und seine Werke, 5. Auflage. Berlin 1959, S. 369

220 Vgl. Kayling, V.: Die Rezeption und Modifikation des platonischen Eros-Begriffs in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert unter Berücksichtigung der antiken, arabischen und italienischen Tradition, Marburg 2008

221 Frommer, C.: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal del Monte,in: Storia dell'arte, 9–10 (1971): 5–29, hier S. 9

222 Wurm, A.: Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino, Berlin 2008, S. 87

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eros) sei demnach generell nicht denkbar ohne das, worauf sie sich bezieht. Begehren lasse sich indes nur das, woran ein Mangel herrsche. Wenn nun Eros das Schöne und das Gute begehre, so folgt daraus, dass er selbst weder schön noch gut sein könne. Nach dieser Definition wäre Eros kein eigentlicher Gott, sondern ein *Mittelwesen*, das zwischen Gott und den Menschen steht.[223] Er ist zwischen gut und schlecht, zwischen hässlich und schön, zwischen töricht und weise. Der Eros sei, um die generelle Bestimmung für ihn in dieser Hinsicht zu veranschaulichen, das allen Menschen gemeinsame Verlangen nach dem Besitz des Guten. Sein Wirkungsfeld ist die Zeugung des Schönen, sowohl körperlich wie geistig. Darin werde das Verlangen nach Unsterblichkeit verinnerlicht, das sich gleichsam bei allen Geschöpfen in dem Streben nach Ruhm und Ehre offenbare.[224]

Die platonischen Ausführungen zum himmlischen Wesen des Eros wurden im späteren Neuplatonismus als Einpflanzung von Weisheit mithilfe des Koitus umgedeutet.[225] Eine Wechselwirkung zwischen Homosexualität und Pädagogik wurde hergestellt. Der Samen des älteren Mannes solle Tugenden, Fähigkeiten sowie Wissen auf seinen Lustknaben übertragen. Platons Liebestheorie wurde so zu einem Ideal in der Renaissance.[226]

Dem griechischen Eros entsprechen der römische Amor bzw. Cupido. Dieser ist in den Augen der griechischen Orphikern das „kosmisch zeugende und verbindende Prinzip schlechthin".[227] Mit seinen ungestümen Handlungen, die die Liebe als Ziel haben, vereint Eros die Eigenschaften seiner Eltern. Pfeil und Bogen nutzt er nur dazu, die Herzen der Menschen in Flammen zu setzen, wobei es ihm gleich ist, ob er damit Ehen zerstört oder anderes Unheil anrichtet. So entfacht er

223 Dover, K. J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983, S. 56

224 Schmidt, J.:_Wirkungsgeschichte, in: Schmidt-Berger, U. (Hrsg.): Platon: Das Trinkgelage oder Über den Eros, Frankfurt am Main/Leipzig 2004, S. 160–187, hier S. 162

225 Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993, S. 214

226 Steigerwald, J.: Psyche. In: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 622–630, hier S. 622

227 Frommer, C.: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal del Monte, in: Storia dell'arte, 9–10 (1971): 5–29, hier S. 10

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sowohl die Zuneigung zwischen Mann und Frau als auch die Liebe zwischen Mann und Knaben.[228] Menschen und Götter müssen sich ihm gleichsam beugen. Nach den *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid löst der goldene Pfeil das Gefühl für die Liebe aus, der schwarze Pfeil dagegen löscht sie wieder. Trotz seines knabenhaften Äußeren ist Eros deshalb ein gefährlicher Gott, der jeden, der sich ihm entgegen stellt, nach Belieben beherrschen vermag. Dabei sieht er mit seinen goldenen Locken, der zarten Haut und den rosigen Wangen auf den ersten Blick wie ein unschuldiger Engel aus. Doch diese Unschuld ist lediglich äußerer Schein. Im Mittelalter wurde der Eros deshalb oftmals auch mit dem Teufel gleichgesetzt. Auch der Maler Giovanni Baglione sollte ihn mit seinem Bildnis in die Nähe des Teufels rücken.[229]

In der Bildenden Kunst der Antike war die Darstellung von Amor (Eros) und Psyche schon in der Epoche des Hellenismus beliebt.[230] In dem elf Bücher umfassenden Werk des Apuleius *Metamorphosen* nimmt die Erzählung breiten Raum ein: Die Geschichte von Amor und Psyche stammt nicht aus der griechischen Vorlage der Metamorphosen; offenbar handelt es sich um eine Schöpfung des Apuleius. Eingebettet ist sie in die Darstellung des Schicksals des Mädchens Charite, das von einer Räuberbande entführt worden ist. Die alte Haushälterin der Räuber erzählt Charite, um sie von ihrem Leid abzulenken, die Geschichte vom Gott Amor und der Königstochter Psyche, deren Name das griechische Wort für „Seele“ ist.

Psyche ist die jüngste und schönste der drei schönen Töchter eines Königs.[231] Sie ist so schön, dass alle aufhören, Venus, die Göttin der Schönheit und der Liebe, zu verehren. Verärgert ruft Venus ihren treuen Sohn Amor und befiehlt ihm, Psyche dazu zu bringen, sich in einen schlechten Mann zu verlieben. Der Vater schickt seine Tochter – wie das Orakel des Gottes Apollon ihm befohlen hat – in einem Brautkleid

228 Fliedner, H.: Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott, Meisenheim 1974, S. 27

229 Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006, S. 288

230 Steinmetz, C.: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Köln 1989, S. 39

231 Zöllner, F. (Hrsg.): Griffelkunst. Mythos, Traum und Liebe in Max Klingers Grafik. Leipzig 2007, S. 122

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

an eine einsame Bergspitze, auf der sie einen furchtbaren Dämon heiraten soll.[232] Doch anstatt des Dämons wird sie von Zephyr, dem Herrn der Winde, auf Anweisung Amors, der selbst der überirdischen Schönheit Psyches erliegt, in ein märchenhaftes Schloss gebracht. In diesem Schloss sucht ihr Gatte sie Nacht für Nacht auf, doch tagsüber verschwindet er, ohne dass sie ihn je zu Gesicht bekommt. Da sich Psyche einsam fühlt, gewährt er ihr einen Besuch von ihren Schwestern. Amor warnt sie aber, sie dürfe sich nicht von ihnen verleiten lassen, herauszufinden, wer er sei. Die Schwestern, zuerst froh, Psyche wohlbehalten vorzufinden, sind schnell vom Neid verzehrt. Bei einem weiteren Besuch gelingt es ihnen, das naive Mädchen davon zu überzeugen, dass sie eine Schlange geheiratet habe, die ihr wegen ihrer furchtbaren Gestalt nie bei Tageslicht gegenübertrete und die Schwangere verschlingen werde. Aus Angst um ihr ungeborenes Kind und um sich selber befolgt sie den Rat ihrer Schwestern und wartet in dieser Nacht mit einer Öllampe und einem Messer auf ihren Mann.

Als sie ihren Geliebten beleuchtet, erblickt sie kein Ungeheuer, sondern den schönen Körper des geflügelten Amors. Psyche – von Liebe zu ihrem göttlichen Gatten überwältigt – merkt nicht, wie ein Tropfen des heißen Öls auf Amors Schultern fällt. Der Gott, der seiner Mutter ungehorsam gewesen ist, fühlt sich betrogen, fliegt davon und lässt Psyche untröstlich zurück.

Venus, voller Wut darüber, dass ihr Sohn ihre Befehle missachtet hat und stattdessen mit Psyche ein Kind gezeugt hat, macht sich auf die Suche nach dem Mädchen. Psyche muss verschiedene lebensgefährliche Aufgaben für die Göttin erledigen. Dank der Hilfe von Ameisen, sprechenden Schilfrohren oder Türmen gelingt es ihr, sie zu lösen. Bei der letzten Aufgabe lässt sie sich aber von dem Wunsch, ihren Geliebten zurückzuerobern, überwältigen. So öffnet sie das Kästchen, das eine Schönheitssalbe der Proserpina, der Gemahlin des Pluto, enthielt. Sie trägt die Salbe auf, welche eigentlich für Venus bestimmt war, und fällt in einen todesähnlichen Schlaf.

Amor, der sich inzwischen von seiner Verbrennung erholt hat, eilt ihr zur Rettung. Da er Psyche immer noch liebt, scheucht er mit seinen

232 Steigerwald, J.: Psyche. In: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 622–630, hier S. 623ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Flügeln ihren Schlaf wieder in das Kästchen zurück. Während Psyche das Kästchen abliefert, fliegt Amor zu Jupiter und erlangt die Erlaubnis, Psyche zu heiraten. Der oberste Gott hat Nachsicht, reicht Psyche einen Becher mit Ambrosia und macht sie dadurch unsterblich, so dass einer Hochzeit unter den Göttern nichts mehr im Weg steht. Psyche gebiert Amor eine wunderschöne Tochter, welche den Namen Voluptas (Wollust) erhält.[233]

Die christliche Mystik lud, beeinflusst vom islamischen Sufismus, die Liebe zwischen Freunden sogar mit einer religiösen Bedeutung auf. Ebenso adaptierte das Christentum den sowohl im Gilgamesch-Epos wie in der jüdischen Bibel, aber auch im Satyricon für eine Liebesbeziehung zwischen zwei Männern verwendeten Begriff des „Bruders" (Schwurbruderschaft). Zu deren Vereinigung hatte die orthodoxe Kirche den Ritus des „Brüdermachens" (Adelphopoiesis) ausgearbeitet, der den beiden Freunden für ihre Liebe, die bis in den Tod anhalten sollte, zahlreiche Heiligenpaare als Vorbilder nannte.[234] Dies schloss die parallele Eheschließung mit einer Frau jedoch nicht aus. Im lateinischen Westen, wo bis weit in die Neuzeit weder Eheleute noch geschworene Brüder *(fratres iurati)* der Segnung eines Priesters bedurften, sind zumindest eine Reihe von Grabmälern erhalten, in denen Männer- und später auch Frauenpaare miteinander bestattet wurden. Die Gravuren enthalten oft Symbole unsterblicher Liebe wie beispielsweise die Darstellung eines Kusses oder die Inschrift „Im Leben vereint, im Tode nicht getrennt".[235] Dass Schwurbruderschaften als von der Kirche akzeptierte gleichgeschlechtlicher Partnerschaften (d. h. inkl. genitaler Handlungen) in der Form der Adelphopoiesis legitimiert wurden, ist jedoch nicht haltbar. Der ursprüngliche Zweck der Adelphopoiesis war, eine geistige Verwandtschaft (wie bei einer Taufpatenschaft) herzustellen. Die Schwurbruderschaft muss aber tatsächlich auch von gleichgeschlechtlich Liebenden in Anspruch genommen worden sein, denn aus diesem Grund wurde dieser Ritus vom oströmi-

233 Steinmetz, C.: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Köln 1989, S. 40

234 Ebbersmeyer, S.: Sinnlichkeit und Vernunft, München 2002, S. 66

235 Nelson, J. C. Renaissance Theory of Love. New York 1958, S. 178 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen Recht und von der orthodoxen Kirche später wieder abgeschafft, bzw. verboten.[236]

Die höchste Betätigung des Eros in dieser Beziehung sei die stufenweise Erweckung des Menschen zur philosophischen Betrachtungsweise, die sich von der Liebe zu einem schönen Körper bis hinauf zum Schauen des Unvergänglichen erstrecke und damit die wahre Glückseligkeit und Unsterblichkeit erreiche. Der Eros sei der Teil der Seele des Menschen, die ihn über das Menschliche hinaus zum Göttlichen führe.[237] Und diese Kraft sei im Grunde lustvolles Begehren. Eros erhält somit eine doppelte Identität: Auf der einen Seite stellt er die Liebe zur Vollkommenheit der reinen Ideen dar, auf der anderen Seite personifiziert er die Liebe zum Irdischen und sinnlichen Körperwelten. Dieser Dualismus wurde fortan vor allem in der Renaissance bildlich dargestellt, welcher die im Symposion veranschaulichte Theorie über die Liebe als Ideal diente: „Durch Plotin und die Kirchenväter war sie zu einer auf die Vollkommenheit der Ideen und Gottes gerichteten Liebe verwandelt worden."[238] Allein der Hochsinn sei der Schlüssel aller Tugenden; die Erkenntnis Gottes und der Unendlichkeit der Welt die höchste aller Erkenntnisse. Die geistige Liebe zu Gott sei das edelste aller Gefühle. „Beide Amori traten in einen Wettkampf um die Seele des Menschen", wobei gerade zweiter als Symbol für Anmut und Tugendhaftigkeit galt.[239] Seine Werte wurden als die höheren von beiden verstanden. In der akademischen Kunst der Renaissance wurde deshalb stets die Unterwerfung bzw. die Läuterung des irdischen Amors durch den himmlischen erwartet. Die Darstellung des siegreichen Amors hat ihren Ursprung im Triumph des Eros über den Pan. Der Name Pan steht in überlieferter Deutung für „All", „alles".[240] Liebe besiegt also alles, wie auch der Alternativtitel *Amor vincit omnia* sagt.

236 Matuschek, S. (Hrsg.): Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne, Heidelberg 2002, S. 26

237 Wurm, A.: Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino, Berlin 2008, S. 105

238 Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006, S. 289

239 Ebd.

240 Wurm, A.: Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino, Berlin 2008, S. 112

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In der Renaissance wurden die zuvor im Westen größtenteils verschollenen Werke Platons, darunter das *Symposion*, sowie Schriften der antiken Neuplatoniker neu entdeckt.[241] Sie wurden ins Lateinische übersetzt und durch den Buchdruck einer breiten gebildeten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In humanistischen Kreisen erwachte ein neues Interesse am platonischen Eros-Konzept. Denker wie Marsilio Ficino (1433–1499)[242], Jehuda ben Isaak Abravanel (Leone Ebreo, † nach 1521) und Giovanni Pico della Mirandola († 1494) befassten sich intensiv mit der Theorie der Liebe. Dabei setzten sie sich mit dem einschlägigen Gedankengut Platons und der antiken Neuplatoniker auseinander. Pietro Bembo (1470–1547) verfasste einen Dialog über die Liebe, mit dem er sich in die neuplatonische Tradition stellte.[243] Da diese Autoren ihre Werke aber nicht griechisch, sondern lateinisch oder in neuzeitlichen Sprachen verfassten, gingen sie nicht vom besonderen Bedeutungsgehalt des griechischen Begriffs Eros aus. Vielmehr verwendeten sie die lateinischen Wörter *amor* und *caritas* oder deren Äquivalente in ihren Sprachen. Diese Begriffe waren im damaligen Sprachgebrauch auch mit Vorstellungen verbunden, die aus der christlichen (neutestamentlichen) Gedankenwelt stammen (christliche Gottesliebe und Nächstenliebe). Das christliche Gedankengut vermischte sich mit den Eros-Theorien der antiken Philosophie.[244]

Vielfach wurde aus dem Platonismus die Vorstellung übernommen, die erotische Liebe sei, wenn man sie richtig verstehe und praktiziere, ein Erkenntnisweg, der den Erotiker zu höheren Liebesformen führe und ihn veredle. Sie habe eine metaphysisch-religiöse Dimension und könne dem Liebenden im Verlauf seines Aufstiegs einen göttlichen Bereich erschließen. Eine so aufgefasste Liebe wurde als „sokra-

241 Nelson, J. C.: Renaissance Theory of Love. New York 1958, S. 69–72

242 Zu Ficinos Auffassung siehe Ebbersmeyer, S.: Sinnlichkeit und Vernunft. München 2002, S. 72–94.

243 Moog-Grünewald, M.: (Hrsg.): Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne, Heidelberg 2006, S. 29

244 Kayling, V.: Die Rezeption und Modifikation des platonischen Erosbegriffs in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der antiken und italienischen Tradition, Bonn 2010, S. 112

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tisch“ oder „platonisch“ bezeichnet.[245] Der einflussreichste Impulsgeber dieser Platon-Rezeption war Marsilio Ficino.

Ein wichtiges Thema war in den philosophischen Erörterungen die Bedeutung der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit und die ethische Bewertung des von ihr ausgelösten erotischen Strebens.[246] Die von körperlicher Schönheit ausgehende Faszination galt in weiten Kreisen, insbesondere in kirchlichem Milieu, als suspekt oder gar prinzipiell schädlich. Die möglichen sexuellen Implikationen waren ein heikles Thema, vor allem auch wegen der homoerotischen Ausprägung des Eros in der antiken philosophischen Literatur. Platonisch orientierte Autoren bemühten sich, die Brisanz dieser Problematik durch differenzierende Analyse zu entschärfen, und betonten ihre Distanz zu sexuellen Aspekten der Schönheitsliebe.

Giordano Bruno veröffentlichte 1585 sein Werk „Von den heroischen Leidenschaften“ (*De gli eroici furori*), in dem er „die Leidenschaften nicht gewöhnlicher, sondern heroischer Liebe“ beschrieb.[247] Damit setzte er die Tradition der Renaissance-Liebestraktate fort, in denen der Eros aus religiös-philosophischer Perspektive betrachtet wird. Er kannte diese Literatur und die ihr zugrunde liegende platonische Liebestheorie und entnahm daraus zahlreiche Anregungen, betrachtete sich aber nicht als Platoniker oder Anhänger einer anderen Schulrichtung, sondern entwickelte ein eigenes Konzept. Im Gegensatz zu traditionellen Lehren, insbesondere denen des Aristoteles, befürwortete er nicht Ausgeglichenheit (Tugend als Mäßigung und Mittelweg zwischen negativ bewerteten Extremen). Vielmehr meinte er, gerade der Exzess, das Aufsuchen von Extremen könne zu Erkenntnis verhelfen.[248]

Mit *furore* (Leidenschaft) spielt Bruno auf die antike Deutung erotischer Liebe als „Wahnsinn“ (griechisch *mania*, lateinisch *furor*) an.[249]

245 Kraye, J.: The transformation of Platonic love in the Italian Renaissance. In: Baldwin, A./Hutton, S. (Hrsg.): Platonism and the English Imagination, Cambridge 1994, S. 76–85, hier: 77ff.

246 Hager, F.-P.: Aufklärung, Platonismus und Bildung bei Shaftesbury. Bern 1993, S. 169

247 Ebbersmeyer, S. Sinnlichkeit und Vernunft. München 2002, S. 238 f.

248 Blum, P. R.: Giordano Bruno, München 1999, S. 89

249 Bombassaro, L. C.: Im Schatten der Diana. Die Jagdmetapher im Werk von Giordano Bruno, Frankfurt am Main 2002, S. 269

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Leidenschaftlichkeit, den Drang zum Extremen teilt Brunos „heroische“ Liebe mit der „gewöhnlichen“, doch ansonsten unterscheidet sie sich von ihr fundamental. Der „gewöhnlich“ Liebende erhofft sich von einer Person des anderen Geschlechts sinnliche und emotionale Befriedigung; somit ist sein Ziel begrenzt.[250] Der „heroisch“ Liebende hingegen wendet sich einem nichtsinnlichen und grenzenlosen Objekt zu: der philosophisch zu erkennenden Wahrheit. Sein Verhältnis zu diesem Objekt ist aber nicht das eines ruhig Forschenden, sondern von leidenschaftlicher, zutiefst erotischer Art. Daher ist die metaphorische Verwendung einer aus der Welt der sinnlichen Liebe stammenden Ausdrucksweise bei der Schilderung heroischer Liebe für Bruno legitim. Er betont aber auch, dass die von ihm gemeinte Leidenschaft nicht wie bei der „gewöhnlichen“ Liebe Hingabe an einen irrationalen Impuls bedeute. Nach seinem Verständnis ist die Wahrheitssuche eine leidenschaftlich betriebene Tätigkeit des Intellekts, der eine „gewisse göttliche Abstraktion“ vornimmt.[251]

Der im Sinne von Brunos Auffassung heroisch Liebende ist ein Jäger auf der Jagd nach der Wahrheit. Dafür benötigt er sowohl einen klaren Intellekt als auch die Fähigkeit zu einem intensiven Gefühlsleben, zu heftiger Erregung der Seele; sein Eros ist von maßloser Leidenschaft geprägt.[252] Da er weiß, dass sein Liebesobjekt unendlich ist, ist ihm klar, dass er niemals am Ziel sein und dort zur Ruhe kommen wird, sondern immer weiter voranschreiten muss. Die Wahrheit, die er sucht und nur partiell findet, ist letztlich unbegreiflich; sie gänzlich zu erfassen ist ausgeschlossen. Da seine heroische Liebe stets auf Zukünftiges abzielt, kann er sich im Gegensatz zum „gewöhnlich“ Liebenden nie der Gegenwart seines Liebesobjekts erfreuen.[253] Der Eros, der ihn antreibt, verursacht ihm daher einen niemals endenden Schmerz. Indem er dies als notwendig erkennt und tapfer akzeptiert, erweist er sich als Held und seinen Eros als heroisch. Zwar kann der endliche „Jäger“ in seltenen Fällen seine unendliche „Beute“ erjagen und sich mit

250 Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006, S. 288
251 Nelson, J. C.: Renaissance Theory of Love, New York 1958, S. 178
252 Matuschek, S. (Hrsg.): Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne, Heidelberg 2002, S. 90
253 Blum, P. R.: Giordano Bruno, München 1999, S. 94

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihr vereinigen, wodurch er vergöttlicht wird, doch selbst damit erlangt er kein vollkommenes, vollständiges Wissen.[254]

Es war angeblich über die Hälfte der männlichen Population in Florenz des 16. Jahrhunderts in eine sexuelle Knabenbeziehung verwickelt.[255] Diese bestand aus einem älteren dominierenden Mann, der den *fanciulli*, also das männliche Kind, begattete. Dieses Kind war meist in einem Alter von 12 bis 18 Jahren und übernahm die passive Rolle in der Beziehung. Es erhielt durch diese Verbindung zu einem Gelehrten einen erhöhten Status und Schutz. Diese freie homosexuelle Vereinigung war ein fester Bestandteil der Gesellschaft, die zwar durch das Konzil von Trient (1545–1563) und anhaltende Verfolgungen von Sodomie eingegrenzt, aber nicht verhindert werden konnten. Die Ausrichtung nach antiken, griechischen Praktiken rechtfertigte das Handeln und erhielte somit allgemeine Akzeptanz.

Ein Beispiel für die Knabenliebe findet sich in der Schrift von Antonio Rocco *"L'Alcibiade fanciullo a scola"* von 1630.[256] Der Schüler Alcibiades, als traditioneller kirchlicher Moralist wird von seinem Lehrer Filotimo, der die Züge des Sokrates trägt, mithilfe antiker Überredungskunst zum freiwilligen Akt überzeugt. „Knaben sind von Natur aus so schön und die Natur schaffe nichts Überflüssiges, kann die Knabenliebe also wider der Natur sein?"[257] Schließlich wurde Alcibiades durch das Samenargument überzeugt. Diese Niederschrift zeigt, wie präsent und selbstverständlich die pädagogische Homosexualität gewesen ist, obwohl das Wort an sich noch nicht bekannt war. Die bildlichen Darstellungen von den so genannten Ganymeden und Lustknaben erhielt somit ebenfalls ihre Berechtigung. Mit der Ikonografie der Antike dargestellt und pädagogisch verschleiert fanden diese überwiegend Anklang in der gebildeten Schicht.[258]

254 Nelson, J. C.: Renaissance Theory of Love, New York 1958, S. 189
255 Rocke, M.: Forbideen Friedships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence, Oxford 1996, S. 95
256 Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993, S. 212 f.
257 Rocke, M.: Forbideen Friedships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence, Oxford 1996, S. 95
258 Moog-Grünewald, M.: (Hrsg.): Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne, Heidelberg 2006, S. 17

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

So nimmt auch Caravaggio diese Thematik scheinbar in seine Werkliste mit auf. Besonders viele finden sich in der Zeit seines Aufenthaltes in Rom (1592–1606), bei der er hauptsächlich bei dem Kardinal Francesco Maria Bourbon Del Monte wohnte und der oft zu seinem Auftraggeber wurde. [259] Werke wie *Der kranke Bacchus*, *Die Musiker*, *Der Lautenspieler*, *Jüngling von einer Eidechse gebissen, Johannes der Täufer* und *Der Siegreiche Amor* u.a. inszenieren androgyne, junge Männer in der Kleidung von antiken Gottheiten. Lange, faltenreiche Tücher bedecken und entblößen gleichzeitig ihren halbstarken Körper, die noch nicht vollends zu einem Mann erwachsen sind. Hellhäutig und glatt wird meist die Hälfte der Brust in hellem Licht dargeboten. Das Spiel von Verdecken und Andeuten, das bis heute Bestand hat, war schon damals zu Caravaggios Zeiten mit einer hohen erotischen Anziehungskraft verknüpft.[260] Die Darstellungen waren also für die älteren Männer in der homosexuellen Beziehung bestimmt und spiegeln deren Vorlieben wieder. Durch die Verkleidung als Gott erhalten sie ihre Berechtigung und tarnen sich somit in den Gemächern der Lüstlinge.

Röttgen nennt die Männer „römische ragazzi mit femininem Einschlag“[261] und macht auf den direkten Blickkontakt zum Betrachter und das Ringen um seine Anteilnahme aufmerksam. „Sie besitzten (…) etwas von der Echtheit und Gestelltheit eines lebenden Bildes.“[262] Sternweiler verweist auf die enge Verwandtschaft zu den Kurtisanenbildern im 16. Jahrhundert und allgemein zu den Darstellungen der Venus.[263] Ähnliche Liebessymbole, wie Früchte, Musikinstrumente und rankenartige Pflanzen sowie schulterfreie Gewänder, die durch eine lockere Schleife zusammengebunden sind, unterstreichen nach Sternweiler den intendierten erotischen Gehalt der Bilder, der ein enges intimes Verhältnis zwischen dem Käufer des Bildes und seinem Jüngling voraussetzte. Valeska von Rosen paraphrasiert 2009 Klaus

259 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 61

260 Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006, S. 287

261 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 64

262 Ebd.

263 Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993, S. 218

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Krüger, der diese Inszenierung der Jünglinge als performativ bezeichnet.[264] Das theaterhafte Arrangement und die Lebendigkeit des Bildes, die durch die Kostümierung, die Attribute und deren Pose manifestiert wird, verleihen den Bildern einen statischen und skulpturalen Charakter.

Viele Vermutungen kursieren deshalb umher, dass Caravaggio für seine Werke Modelle beanspruchte. Röttgen nennt den Tagebucheintrag von dem gebildeten Romfahrer Richard Symonds von 1649, der sich scheinbar unmittelbar auf den *Siegreichen Amor* bezieht. In ihm heißt es: „Der Cupido Caravaggios (…) Checco di Caravaggio nannte er viele, die er malte, es war sein Boy dunkles Haar, zwei außergewöhnliche Flügel, Kompasse, Laute, Violine, Harnisch und Lorbeer (…) es war der Körper und das Gesicht seines eigenen Boys oder Dieners, der mit ihm schlief."[265]

Laut diesem Eintrag gab es einen Diener oder Lehrling, der unter anderen für den *Siegreichen Amor* Modell stand. Ob nun auch die Tatsache stimmt, dass dieser gleichzeitig sein Liebhaber war, können nicht überprüft werden. Doch die realistische Modellierung der Knabengesichter, die theaterhafte Inszenierung und die Liebessymboliken gepaart mit einer hohen erotischen Anziehungskraft in Caravaggios Bildern zeugen zumindest von einer menschlichen Vorlage, die er offensichtlich mehrmals für unterschiedliche Werke kopierte.[266]

Bei der Durchsicht der Werke Caravaggios fällt auf, dass dort erotischen Frauenfiguren fehlen. 1603 beschuldigte der Künstler Baglione seinen Kollegen Caravaggio der Sodomie, die ein Kapitalverbrechen zu der damaligen Zeit war. Bagliones Werk von der „Göttlichen Liebe" kann somit auch als visueller Vorwurf der Sodomie gegen Caravaggio gesehen werden.[267] Genauso gut hätten auch Neid und Missgunst Baglione zu solch einem schwerwiegenden Vorwurf bringen können.

Es gibt keine harten Beweise für Caravaggios Homosexualität, nur starke Indizien und viele Gerüchte. Während seines Aufenthaltes in

264 von Rosen, V.: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 47

265 Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992, S. 8

266 Walters, M.: Der Männliche Akt, Harmondsworth, 1978, S. 188 f.

267 Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006, S. 288

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rom hatte er eine Reihe von Verbindungen zu weiblichen Prostituierten. Zu seinen weiblichen Modellen gehörten Fillide Melandroni, Anna Bianchini und Maddalena Antognetti, alle bekannten Prostituierten, die als weibliche religiöse Figuren wie die Jungfrau und verschiedene Heilige auf dem jeweiligen Bild erscheinen. Trotz dieser Tatsachen ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass er sich ebenfalls zu Männern hingezogen fühlte und/oder intime Beziehungen geführt hatte.[268]

Carravagios Werk „Isaaks Opferung" aus dem Jahre 1603 hat die Maße 104x135 cm. Das Bild zeigt die biblische Geschichte aus dem 1.Buch Mosis (Genesis 22: 1–19).[269] Dieses Bild ist das letzte einer Gruppe von religiösen Schilderungen bei Caravaggio. Dargestellt ist die biblische Geschichte aus dem 1.Buch Mosis (Genesis 22: 1–19), „Isaaks Opferung", repräsentiert die höchste Erprobung von blindem Gehorsam und Glauben eines Menschen in Gottes Willen: Gott stellt Abraham auf die Probe. Er spricht zu ihm: „Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du lieb hast, den Isaak, und begib dich in das Land Moria und bring ihn dort auf einem Berg, den ich dir ansagen werde, als Brandopfer dar."[270] Abraham macht sich mit seinem Sohn Isaak auf den Weg und lässt ihn das Feuerholz tragen, während er selbst das Feuer und ein Messer bei sich trägt. Die zwei Knechte, die sie begleiten, lassen sie am Fuße des Berges zurück. Auf dem Berg angekommen, baut Abraham den Altar auf, schichtet das Holz und legt seinen gefesselten Sohn darauf. Als Abraham das Opfer vollziehen will, ruft ihn ein Engel des Herren an: „Tu dem Knaben nichts zuleide; denn jetzt weiß ich, dass du gottesfürchtig bist, da du deinen Sohn, deinen einzigen, mir nicht vorenthalten hast."[271] Als Abraham aufschaut, sieht er einen sich im Gestrüpp verfangenen Widder, den er an Stelle seines Sohnes als Opfer darbringt.

Caravaggio beschränkte die Aktion, indem er die drei Protagonisten nahe zusammen gruppiert, und mildert die dramatische Span-

268 Graham-Dixon, A.: Caravaggio: Ein Leben heilig und profan, London 2011, S. 32
269 Prater, A.: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik der Ikonologie und des Helldunkels, Stuttgart 1992, S. 93
270 Zitiert aus Held, J.: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. 2. Auflage, Berlin 2007, S. 74
271 Zitiert aus Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995, S. 111

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nung durch helle Farbtönen und die friedliche Landschaft, die sich rechts im Bild öffnet. Die Figurengruppe ist dicht an die vorderste Bildebene gerückt.[272] Allerdings sind die Figuren enger miteinander verbunden, als in manch anderem seiner früheren Bilder. In seinen frühen Werken wollte Caravaggio nicht viel räumlichen Realismus aufbieten konnte. Die drei Köpfe der drei Hauptakteure sind strahlenförmig angeordnet. Fokus der Aktion ist die rechte Hand des Patriarchen (Abrahams) mit dem Messer mit der Hand des Engels, der die Handlung bestimmt. Abrahams Linke würgt seinen Sohn bzw. versucht ihn ruhig zu halten. Die Hände Isaaks sieht man nicht, was seine Hilflosigkeit unterstreicht.

Wie in vielen von Caravaggios Bildern, symbolisiert Abraham Glauben. Der alte glatzköpfige Mann, hatte schon für Caravaggios zweiten „Hl. Matthäus und der Engel" (1602–3) Modell gestanden und posierte auch wieder für den „Hl. Hieronymus" (c.1605). Durch die Wahl des Widders an Stelle eines Lamms, vertauscht Caravaggio das häufigste Symbol der Kreuzigung Christi durch die seltenere biblische Referenz auf Abrahams Opferung eines Widders an Stelle seines Sohnes Isaak, wodurch er versucht haben mag, die alte vorchristliche Ordnung neben die neue zu stellen. Für Christen, die im alten Testament Zeichen von Christus Ankunft, Leben und Tod sehen, kündigte Abrahams Darbietung seines Sohnes, Christus Selbstaufopferung drohend an. Auch der Engel, „körperlich" anwesend neben Abraham, scheint nah „verwandt" mit dem Engel im zweiten „Hl. Matthäus". Ohne den Hinweis der Flügel würde er wie ein Mensch aussehen und weder seine Macht einzugreifen, noch seine Nacktheit könnten erklärt werden. Er kommt gerade noch rechtzeitig, um Isaak vor seinem Schicksal zu retten.[273] Er streckt seinen Zeigefinger machtvoll aus, der vordergründig auf den Widder als Opfergabe zeigt, doch sein Fingerzeig führt darüber hinaus in die befreiende Landschaft. Der Engel und Isaak haben ähnliche Gesichtszüge und erinnern an die Gesichtszüge von Caravaggios Amor (1602).[274] Der zu Tode geängstigte Isaak ist der einzige der drei Personen, der den Betrachter schmerzerfüllt anschaut. Er stößt

272 Farrugia Randon, P.: Caravaggio. Knight of Malta, Malta 2004, S. 72

273 von Erffa, H.M.: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Band.2. Berlin/München 1995, S. 176ff.

274 Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001, S. 78

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einen Schmerzensschrei aus, da sein Vater ihn auf den Opferstein drückt, um ihm die Kehle durchzutrennen. Dieser starke Ausdruck von Gefühlen, ist typisch für die Barockzeit. Der Betrachter wird so nicht nur zum Zeugen der Szene, er soll beim Betrachten des Bildes auch selbst etwas empfinden. Jedoch scheint Caravaggios Darstellung unnötig grausam zu sein. Er war offensichtlich fasziniert von einem Kopf, der abgeschlagen wird oder eine Kehle, die durchtrennt wird (z.B. „Judith enthauptet Holofernes" um 1599).[275]

In seinem Gemälde „Die Madonna von Loreto" aus dem Jahre 1604 entwirft Caravaggio ein bislang ungewöhnliches Bild von der Mutter des Erlösers.[276] Sie lehnt sich an den Türstock eines einfachen Hauses, an dem schon der Putz abblättert. Zwei arme Leute beten die göttliche Erscheinung an. Das Gesicht der Frau ist von Runzeln durchzogen, die Hände sind faltig, im Vordergrund sieht man die Fußsohlen ihres Begleiters, schmutzig und schwielig wie die eines Menschen, der niemals Schuhe besessen hat. Das strahlende Licht enthüllt gnadenlos all diese Details, die viele Zeitgenossen für unschön hielten und als eine Entweihung des religiösen Motivs betrachteten.

Die *Rosenkranzmadonna* (Madonna del Rosario) ist das einzige nachgewiesene Stifterbild des Künstlers, das um 1605/1606 entstanden ist.[277] Der Stifter und Auftraggeber des Gemäldes ist am unteren linken Bildrand abgebildet und bis heute ebenso unbekannt wie das Dominikanerkloster bzw. die Dominikanerkirche, für die das Gemälde allem Anschein nach bestimmt war. Die Tatsache, dass bis jetzt in den gut durchforsteten römischen und neapolitanischen Archivbeständen keine Nachrichten zu diesem großen Altarbild aufgetaucht sind, spräche für einen (dann gescheiterten) Auftrag für eine Dominikanerkirche im italienischen Norden. In Frage kämen die Städte, zu denen Caravaggio oder seine römischen Förderer Beziehungen hatten, wie etwa Genua, Siena oder Florenz.

Die *Rosenkranzmadonna* ist das einzige Altarbild Caravaggios, dessen Entstehungsdatum nicht durch Dokumente nachgewiesen

275 Schütze, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 73 f.
276 Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995, S. 97
277 Farrugia Randon, P.: Caravaggio. Knight of Malta, Malta 2004, S. 34

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ist.[278] Die Eigenhändigkeit von Teilen der Komposition, wie etwa dem Vorhang, der Madonna selbst und auch das Porträt des Stifters waren in der Vergangenheit sogar bestritten worden. Das Gemälde wurde mittels Infrarotreflektographie sowie verschiedener Methoden der Oberflächenfotografie im Nahbereich untersucht, auch der Malschichtenaufbau wurde genau unter die Lupe genommen. Das Ergebnis wurde mit anderen Werken aus Caravaggios römischer und neapolitanischer Zeit verglichen. Dabei kam die Forschung zu dem Schluss, dass alles auf eine Entstehung des Bildes in Caravaggios römischer Periode verweist, also ins erste Jahrfünft des 17. Jahrhunderts, zwischen die Seitenbilder der Cerasi-Kapelle (*Kreuzigung Petri* und *Bekehrung des Paulus*) in Santa Maria del Popolo von 1601 und die *Madonna dei Pellegrini* von 1605.

Auf dem Bild ist die um 1468 verbreitete Legende dargestellt, nach der der heilige Dominikus, Gründer des Dominikanerordens, den Rosenkranz 1208 bei einer Marienerscheinung empfangen und in seinem Orden eingeführt haben soll. Die Legende erzählt, dass Maria den Rosenkranz Dominikus als Waffe im Kampf gegen die Albigenser geschenkt habe.[279]

Das Handlungsmotiv der *Rosenkranzmadonna* ist ein Mythos, der sich von dem der Schutzmantelmadonna herleitet.[280] Es waren besonders die Dominikaner, die durch Predigten über neue Schutzmantelvisionen – in denen die im Jenseits geschaute Gottesmutter die verstorbenen Mitglieder des jeweiligen Ordens unter den besonderen Schutz ihres Mantels nimmt – die bildliche Vorstellung von Maria als Schutzherrin der Gläubigen popularisierten. Die Darstellung der Schutzmantelmadonna in der westlichen Kunst erfolgt in der Regel stehend mit – sofern sie kein Jesus-Kind im Arm hält – ausgebreiteten Armen über einer Schar kleinfigürlicher Personen, Vertretern der Gesellschaft und des Klerus. Bei der Rosenkranzmadonna variiert Caravaggio diese Darstellung, indem er das Jesuskind auf der Sitzfläche zwischen den Beinen der Madonna stehen lässt, diese das Kind aber dennoch im Arm hält.[281]

278 Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001, S. 123
279 Gilbert, C. E.: Caravaggio and his Two Cardinals, University PA 1995, S. 127
280 Fried, M.: The Moment of Caravaggio, Princeton NJ 2010, S. 138
281 Schütze, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 69

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erhöht thront Maria über vier stehenden Männern in Dominikanertracht, wobei es sich links um den Ordensgründer, den hl. Dominikus handelt. Aus dem Vordergrund drängen sich drei barfüßige Männer in Tüchern, die an Apostelkleidung erinnern; sowie eine Frau mit Kleinkind, zu ihnen. Dazwischen kniet am linken Bildrand ein vornehmer Herr in schwarzem Gewand und weißer Halskrause. Diese Figur, in welcher der Stifter bzw. Auftraggeber des Bildes zu sehen ist, blickt über die rechte Schulter aus dem Bild heraus und versichert sich so der Aufmerksamkeit des Bildbetrachters. Die kannellierte Säule links im Bild und der rote Vorhang, der sich oben über die gesamte Bildbreite erstreckt, geben der Komposition eine innerbildliche Rahmung.[282]

Der Bildaufbau folgt einer strikten Hierarchie: Mutter und Kind eröffnen das Bild links unten, wobei die Frau als einzige zur Madonna aufschauen darf, während ihr Kind die drei Männer beobachtet, die in der Staffelung der drei Lebensalter von rechts kommen.[283] Voll bekleidet die beiden älteren, unter seinem Tuch nackt der Jüngling, strecken alle drei die Arme aus, um aus den Händen des Ordensgründers Rosenkränze zu erhalten. Die Hände des hl. Dominikus, welche die Rosenkränze halten, bilden eine imaginäre waagerechte Grenze zwischen Heiligen und den einfachen Leuten, unter die sich der vornehme Stifter mischt, der gleichsam den Schutzmantel des Heiligen für die einfachen Leute öffnet und so von deren heftiger Frömmigkeit zur Seite gedrängt wird. Das Christuskind ist im Schoß stehend dargestellt, was wohl seine Herkunft aus dem Leibe der Mutter verdeutlichen soll. Während Maria geradezu pragmatisch dabei ist, Dominikus anzuhalten, Rosenkränze unter die Armen zu verteilen, umfasst der kleine Jesus ihre Schultern, greift sich in kindlicher Geste auf den prallen Bauch und blickt spielerisch zum Betrachter.

In Neapel schrieb am 25. Dezember 1607 der Brügger Maler Franz Pourbus seinem Gönner, Vicenzo I. Gonzaga, dass ein Rosenkranzbild von Caravaggio um 400 Dukaten zu haben wäre.[284] Zehn Jahre später

282 Ebert-Schifferer, S.: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 134

283 Macioce, S./Lippo, A./Moretti, M.: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724, Rom 2003, S. 78ff.

284 Graham-Dixon, A.: Caravaggio: A Life Sacred and Profane, London 2011, S. 96

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ist im Testament des 1617 verstorbenen Antwerpener Malers Louis Finson zu lesen, dass er das Gemälde in Neapel gekauft hatte. Aus Finsons Nachlass erwarb die Künstlergemeinschaft um Peter Paul Rubens, Jan Bruegel und Hendrik van Balen das Gemälde, um es den Dominikanern für ihre Kirche St. Paul in Antwerpen zu schenken. Dort kam das Gemälde 1619 an, wurde 1782 von Kaiser Joseph II. gesehen, erworben und 1786 nach Wien gebracht.

Jupiter, Neptun und Pluto ist das einzige bekannte Deckengemälde Carravaggios aus im Jahr 1599.[285] Caravaggio schuf dieses Gemälde für seinen Patron Kardinal Francesco Maria Del Monte an der Decke einer Alchemistenkammer im Casino Boncompagni Ludovisi in der Villa Ludovisi in Rom. Es ist mit Ölfarben direkt auf den Putz gemalt, eine ungewöhnliche Technik, da sie eine nur geringe Haltbarkeit des Kunstwerkes versprach, im Gegensatz zum Fresko aber mit geringerem Aufwand verbunden war.[286]

Auf dem Gemälde sind die drei Götter Jupiter, Neptun und Pluto als Anspielung auf das alchemistische Interesse des Kardinals dargestellt: Jupiter steht für Schwefel und Luft, Neptun für Quecksilber und Wasser und Pluto für Salz und Erde.[287] Unterscheidbar sind die Götter anhand der zugeordneten Tiere: Jupiter mit dem Adler, Neptun mit dem Seepferd und Pluto mit dem dreiköpfigen Hund Kerberos. Caravaggio wollte mit diesem Werk seinen Kritikern, die ihm vorwarfen, kein Gespür für perspektivische Darstellungen zu haben, beweisen, dass er sehr wohl auch ausreichendes Talent für derartige akademische Maltechniken hatte, auch wenn er sie in seinen Werken meist für unnötig oder gar kontraproduktiv hielt und mehr auf die noch neue, damals recht ungewohnte Wirkung des Chiaroscuros setzte, was ähnliche Dynamik und Dramatik im Bild bewirken konnte wie ausgeklügelte perspektivische Tricks, den Bildinhalt jedoch noch emotionaler transportieren konnte. Die drei Figuren dieses Gemäldes jedenfalls demonstrieren ein Maß an dramatischer Verkürzung, wie es ausgeprägter kaum vorstellbar ist. Auch den Vorwurf, dass er nur direkt vom lebenden Modell malen konnte, wollte er mit diesem Gemälde entkräf-

285 Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001, S. 139
286 Ebd., S. 122
287 von Rosen, V.: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten. Hier arbeitete er nämlich mit Vorzeichnungen, die jedoch nicht erhalten sind.[288]

Das Bild „David und Goliath" ist mit Öl auf Leinwand gemalt. Für sein Gemälde wählte Caravaggio ein Querformat mit den Maße 95 cm x 165 cm. Hier gehen die Experten von einer Entstehungszeit von 1606 bis 1607 aus. Das Material besteht hier aus Holz mit den Maßen von 90,5 cm x 116 cm.

Im Mittelpunkt dieses Bildes steht ein junger Mann, der einen abgeschlagenen Kopf an den Haaren gepackt hat und einer imaginären Person entgegen hält. Dieser Jüngling trägt eine kamelfarbenen Lederhose, die durch ein locker geschnürtes Band gehalten wird. Während die linke Seite seines Oberkörpers mit einem weißen Hemd bekleidet ist, ist dagegen die rechte Seite komplett nackt. Möglicherweise wurde der rechte Ärmel im Kampf abgerissen. Allerdings sind soweit keine sichtbaren Risse im Gewebe erkennbar.[289] Mit der linken Hand hält er den abgeschlagenen Kopf eines bärtigen älteren Mannes an den Haaren hoch. Die Waffe, mit der diese Tat höchstwahrscheinlich begannen wurde, ist geschultert. Wie der Titel schon aussagt, handelt es sich bei den Personen um David und Goliath. David hat den Philister im Zweikampf mit einem Steinschleuder getötet. Er nahm das Schwert des Gegners und schlug ihm damit den Kopf ab, um ihn nach Jerusalem zu bringen.

Geht man von dem Ausgang der biblischen Geschichte aus, müsste der Held triumphierend und souverän wirken. Stattdessen erscheint er nachdenklich und melancholisch. Sein Blick ist fast anklagend auf eine unsichtbare dritte Person gerichtet, die sich links außerhalb des Bildes befindet.

Ein Markenzeichen von Caravaggio ist, wie Schmerz in einem Werk aufgenommen werden kann. Dies wird auch an der Mimik des Philisters deutlich. Dieser Mensch hat nichts mit den klassisch-idealisierten Figuren des Barock gemeinsam, sondern ist vom wirklichen Leben gezeichnet. Das Gesicht des Philisters ist verzerrt. Der Mund ist zu einem stummen Schrei aufgerissen. Seine Augen sind weit geöffnet und auf den Betrachter des Bildes gerichtet. Auf diese Weise wird der

288 Harten, J./Martin, J.-H. (Hrsg.): Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006, S. 110

289 Venturi, L.: Caravaggio, München 1955, S. 67

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zuschauer in das Geschehen mit einbezogen. Sein Blick wird von der Fratze weiter über den ausgestreckten Arm Davids zu dessen Gesicht gelenkt.

Unter Berücksichtigung von Caravaggios biographischer Daten, kann sogar in Betracht gezogen werden, dass dieser Maler sich mit dem Philister identifizierte und dem abgeschlagenen Kopf seine Gesichtszüge verlieh. Selbsterniedrigung, Hoffnungslosigkeit und Verdammnis sprechen aus diesem Bild und deuten auf Caravaggios düstere Seelenlage. Nach einem Besuch der Osteria del Cerriglioin Palermo wurde er überfallen und im Gesicht so schwer verletzt, dass selbst seine Freunde ihn nicht wiedererkannten. Schwer verwundet und entstellt, hörte er jedoch nicht auf zu malen, sondern thematisierte sein Leiden in verschiedenen Bildern.[290] Im Juli 1610 reist er per Schiff nach Rom. Trotz inoffizieller Begnadigung durch den Papst wird Caravaggio bei seiner Ankunft, wahrscheinlich nur aufgrund einer Verwechslung, festgenommen. Röttgen behauptet: „Den abgeschlagenen, aber mit brechenden Augen lebend weiterschreiende Haupt des Versündigers gegen Gott, eben des Riesen Goliath, ist zugleich der Kopf Caravaggios, des Gottversuchers, der seine Strafe antizipiert und dem David als letztes narzißtisches Glück für das Opfer einen Blick voller Mitleid zusendet, ()".[291]

Ungewöhnlich für dieses Bild ist die Gestaltung des Hintergrundes. Der Maler verzichtet auf eine architektonische Darstellung, sondern widmet sich voll und ganz seinen Hauptpersonen. Der Hintergrund ist lediglich in einem Schwarzbraun gehalten. Dadurch entsteht ein starker Kontrast zur hellen Kleidung und zum hellen Inkarnat des jungen Mannes. Durch diesen Einsatz von Hell und Dunkel und den Verzicht eines gegenständlichen Hintergrundes erhält die Szene einen Bühnencharakter. Das Bild wird somit auf die beiden Figuren minimiert.[292] Es gibt keinen zeitlichen oder räumlichen Bezug. Der Betrachter wird schonungslos mit dem Resultat des Zweikampfes konfrontiert. Verstärkt wird der Eindruck einer Bühnenszene noch durch den Einsatz eines Fremdlichtes, das von links oben den „biblischen

290 http://www.bautz.de/bbkl/c/caravaggio_m.shtml

291 Röttgen, H.: Caravaggio – Der irdische Amor oder: Der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt am Main 1992, S. 79 f.

292 Venturi, L.: Caravaggio, München 1955, S. 67

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Helden“ bestrahlt. Die Szene wird somit nicht einheitlich beleuchtet, sondern nur partiell. Wichtige Elemente der Komposition werden so durch helles Licht hervorgehoben oder in Gegensatz zu dunklen Partien gebracht. Dieser starke Kontrast lässt die Gestalt plastisch und körperhaft erscheinen.

Entscheidend beeinflusste Caravaggio jedoch nicht nur die zeitgenössische Malerei des frühen Barock in Rom, die vom antiklassischen Manierismus beherrscht war, sondern auch die gesamte europäische Barockmalerei.

Caravaggio löste sich in seinen Gemälden bald vom Manierismus und führte eine neue Licht- und Raumbehandlung ein. Seine Bilder sind meistens mit starken Diagonalen versehen, seine Figuren durch das in Strahlenbündeln einfallende Licht wirksam modelliert. Seine sehr realistische Darstellungsweise auch bei religiösen Themen verleiht seinen Figuren Würde und Tiefe. Caravaggios Einfluss und seine dramatische Hell-Dunkel-Malerei erfasste die ganze europäische Malerei des Barocks bis zu Rembrandt.

Caravaggios Bilderhatten einen unmittelbaren Einfluss auf die jüngeren Künstler in Rom, und der Caravaggismus wurde das künstlerische Vorbild für jeden ehrgeizigen jungen Maler.[293] Caravaggios Zeitgenossen bewunderten besonders seinen Naturalismus. Während des gesamten 17. Jahrhunderts blühte in Italien und anderen Ländern, wie den Niederlanden, Frankreich und Spanien, eine als Caravaggismus bezeichnete naturalistische Strömung, die auf der begeisterten Nachahmung seiner Malerei beruhte. Die Caravaggisten brachten diese Anregungen in die anderen Teile Europas. Der sensualistische Hochbarock wurde so vorbereitet.[294] Eine große Rolle spielten deutliche Kontraste in Bewegung und Farbe, genaue Naturbeobachtung und bisweilen ekstatische Übersteigerung.

Caravaggio selbst hat, im Gegensatz zu den Carracci, weder eine Schülerschar ausgebildet noch eine künstlerische Nachfolge forciert.[295] Dennoch wurde sein Werk in großem Maße rezipiert – sei es in einer Adaption des besonderen Hell-Dunkel-Effekts, in einer Weiterführung

293 Ebert-Schifferer, S.: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 158

294 Puglisi, C.: Caravaggio, London 1998, S. 55

295 Fried, M.: The Moment of Caravaggio, Princeton NJ 2010, S. 97

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seines Verismus oder in einer Übernahme von Figurentypen. Naturgemäß war die Wirkung seines Werkes in Italien am intensivsten, wobei sich die caravaggesken Elemente mit den lebendigen regionalen Darstellungstraditionen vermengten und so den neapolitanischen Caravaggismus von seiner venezianischen oder florentiner Variante unterscheidbar machen.

Zu Lebzeiten Caravaggios, vor 1610, blieb die Rezeption jedoch vergleichsweise gering. Zu den frühesten Nachfolgern zählten Giovanni Baglione (1571–1643) und Orazio Gentileschi (1563–1638), der den Stil an seine Tochter Artemisia weiterreichte.[296] Der Venezianer Carlo Saraceni (1579–1620), der Caravaggios Neuerungen auch in der Altarkunst fortführte, wirkte anregend auf viele nordalpine Künstler. Ähnliches ist für Bartolomeo Manfredi (um 1582–1622) festzustellen, der als einer der wenigen Maler auch das Frühwerk Caravaggios rezipierte. Es wird vermutet, dass Manfredi in Rom Mitarbeiter oder Schüler des Meisters war. Als weitere italienische Caravaggisten sind Antiveduto della Grammatica (1570/71–1626) und Cecco del Caravaggio (aktiv um 1610–20) anzuführen.[297] Caravaggios kurzer Aufenthalt in Neapel produzierte eine bemerkenswerte Schule von neapolitanischen Caravaggisti, darunter Battistello Caracciolo und Carlo Sellito. Die Bewegung dort endete mit einem schrecklichen Ausbruch der Pest im Jahre 1656, aber die spanische Verbindung – Neapel war ein Besitz von Spanien – war maßgeblich an der Bildung des wichtigen spanischen Zweigs seines Einflusses beteiligt. Es gibt auch Einflüsse Caravaggios bei dem Kalabresen Mattia Preti.

Zwischen 1610 und 1620, mit Ausläufern bis 1630, erreichte der italienische Caravaggismus seinen Höhepunkt, danach wurde er von der nie ganz aufgegebenen Orientierung an den Carracci und dem pathetisch-dekorativen Hochbarock eines Pietro da Cortonas verdrängt.

Der Caravaggismus entwickelte sich im Laufe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ist ohne eine breite internationale Bewegung

296 Schütze, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 117

297 Macioce, S./Lippo, A./Moretti, M.: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724, Rom 2003, S. 53

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kaum denkbar.[298] Es handelt sich bei jener Bewegung um mehr als nur um eine stil- und formgeschichtliche Klassifikation.

Der Begriff des Manierismus gründet sich auf Stil und Manier, sowohl in der Bildenden Kunst und Literatur, als auch in der Musik. Der Kunstbegriff "maniera" bezeichnet im mittleren und späten 16. Jahrhundert die Kunst als eine artifizielle und auch intellektuelle Überwindung der Natur. Dieser Kunstbegriff fiel Beispielsweise bei Benedetto Varchi oder Giovanni Paolo Lomazzo.[299] Als manieristisch lassen sich italienische Kunstwerke bezeichnen, die etwa in der Zeit von 1520 (Tod Raffaels) bis 1600 entstanden sind, für Frankreich währt dieser Zeitraum etwa von 1550 bis 1610, für Flandern, die Niederlande und Deutschland etwa von 1560 bis 1610. Literarische Werke lassen sich allgemein als manieristisch klassifizieren, wenn sie zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und 1630 entstanden.[300]

Giorgio Vasari bezeichnete den Stil des späten Michelangelo, aus dem sich auch sein eigener herleitete, als *maniera moderna*, durch welche sogar die Antike – der bisherige Gipfel der künstlerischen Entwicklung – überwunden sei.[301] Seine von Platon übernommene Nachahmungstheorie wurde jedoch den Eigenheiten des manieristischen Kunstschaffens kaum gerecht. Diese wurden deutlicher von Johann Fischart erkannt, der die Rolle von Phantasie und Erfindungsgabe betonte und sie auch im Werk nordeuropäischer Maler erkannte. Der Venezianer Pietro Aretino nannte die Erlangung künstlerischer Authentizität *maniera nuova*. Als kunsthistorischer Epochenbegriff wurde *Manierismus* erst von Jacob Burckhardt eingeführt und unter anderen von Gustav René Hockes 1958 erstmals erschienenem Buch *Die Welt als Labyrinth* popularisiert.[302]

Allgemein ist der Manierismus gekennzeichnet durch eine Abkehr von den ausgewogenen, geometrisch kalkulierten Kompositionen der

298 Prohaska, W. u.a.: Caravaggio und der internationale Caravaggismus, Milano 2010, S. 15

299 Harten, J./Martin, J.-H. (Hrsg.): Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006, S. 86

300 Langdon, H.: Caravaggio: A Life, London 1998, S. 33

301 Held, J.: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. 2. Auflage, Berlin 2007, S. 119

302 Lambert, G.: Caravaggio 1571–1610, Köln 2005, S. 86

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Renaissance in einer Zeit des Umbruchs.[303] An die Stelle harmonischer Formen trat eine gesuchte, gezierte *Manier,* ein kapriziöser und spannungsgeladener Stil, oft angereichert mit rätselhaften Allegorien, die nur von eingeweihten Kennern aristokratischer Kreise verstanden werden sollten. Die Darstellung des menschlichen Körpers in starker Verdrehung *(Figura serpentinata)* ist charakteristisch für den Manierismus, in der Malerei ebenso wie in der Bildhauerei. So sind manieristische Kunstwerke durch gesteigerte Expressivität und Dreidimensionalität gekennzeichnet.

Der Caravaggismus, auch genannt „Schola del Caravaggio" grenzt sich dennoch von „der manieristischen Vorliebe für artifizielle Stilisierung" gleichermaßen, wie auch von dem Klassizismus der Brüder Agostino und Annibale Caracci ab.[304] Die Stilart stieß in Rom auf mehrere Förderer, Auftraggeber, sowie auch auf Nachahmer. Auffälligste Merkmale des als Caravaggismus bezeichneten und übernommenen Stils waren zum einen der „Realismus" in der unbeschönigten Alltäglichkeit der dargestellten Szenen mit der Wahl des „dramatischen Augenblicks kurz vor oder kurz nach dem Höhepunkt", zum anderen seine Gestaltungsmittel der Hell-Dunkel-Malerei mit den effektvollen Verkürzungen der Proportionen in der Komposition.[305] Beides widersprach der Renaissance und dem Manierismus, aber auch dem idealisierenden Akademismus eines Guido Reni.[306] Die Stillleben- und Genremalerei des italienischen, französischen und niederländischen Frühbarocks wurde ebenfalls in der Nachfolge Caravaggios betrachtet.

Rom galt zu jener Zeit als das für die Malerei maßgebliche Zentrum, in das Maler aus allen Ländern Europas strömten.[307] In den unmittelbaren Jahren nach Caravaggios Tod gab es kaum einen Maler von Bedeutung, der nicht unter seinem Einfluss stand. Besonders aus den Niederlanden kamen Maler nach Rom, um das Werk Caravaggios zu studieren. Unter ihnen waren Hendrick Terbrugghen, Gerard von

303 König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997, S. 29
304 Fischer, F.W.: Die Bilder der Contarellikapelle (= Lynkevs [Lynkeus].), Biberach 1970, S. 55
305 Ebert-Schifferer, S.: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 77
306 Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001, S. 139
307 Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007, S. 138

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Honthorst und Dirck van Barburen, die später als Utrechter Caravaggisten bezeichnet wurden. Sie sind zwar mit Caravaggio nicht persönlich zusammengetroffen, aber erreichten Rom, als sein Stil von seinen direkten Nachfolgern imitiert wurde. Sie hatten auch Gelegenheit, Caravaggios Bilder in den Kirchen kennenzulernen. Von der Kreuzigung Petri in der Santa Maria del Popolo ist eine gezeichnete Kopie Honthorsts überliefert. Zudem wohnte Honthorst während seines Rom-Aufenthalts im Hause eines seiner Auftraggeber, des Bankiers Vincenzo Guistiniani, der in seiner Sammlung angeblich nicht weniger als fünfzehn Caravaggios besaß. Rembrandt der nie Italien besuchte, lernte durch die Utrechter Caravaggisten die Malweise Caravaggios kennen.[308] Er kann ebenfalls als ein Vertreter des Caravaggismus betrachtet werden, wenngleich als ein recht später. Seine Hinwendung zu einem radikalen Realismus, an dem er bis zu seinem Ende festhielt, ist ohne das Vorbild Caravaggios und seiner Nachfolger kaum denkbar. Das gilt auch für Rembrandts Lichtführung.[309] Auch bei Peter Paul Rubens hinterließen Caravaggios Gemälde einen tiefen Eindruck. Er studierte genau dessen Altarbild *Die Grablegung Christi* und fertigte 1614 davon eine freie Variation an.[310]

Die Malerschule der Utrechter Caravaggisten verkörpert das Erbe des Meisters sowie die großfigurigen Malereien der Altniederländer und deren realistischer Tendenzen. Wesentlicher waren bei den Utrechter Caravaggisten die Einflüsse des Caravaggismus und der damit verbundenen Malweise im Allgemeinen, als jene von Caravaggio im Speziellen. In der holländische Stadt Utrecht, welche in der Zeit der 1620er Jahre als eine „Schmiede der Ideen" galt, entstanden innerhalb weniger Jahre sämtliche Werke der Utrechter Caravaggisten.[311] Hier experimentierten die Maler mit der neuartigen Bilderfindung, tauschten sich stilistisch und thematisch aus, standen gleichzeitig im Wettstreit und entwickelten neue Varianten und Lösungen.

308 Prohaska, W. u.a.: Caravaggio und der internationale Caravaggismus, Milano 2010, S. 67

309 Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001, S. 66

310 von Rosen, V.: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 146

311 Held, J.: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. 2. Auflage, Berlin 2007, S. 93

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der italienische Maler, Conoisseur und Sammler Marchese Vincenzo Giustiani führte die Utrechter Maler als prominente ausländische Maler auf, die dem italienischen Vorbild folgten und damit ähnliche Farb- und Lichteffekte einsetzten. Er nennt darin 'Gherardo', dabei handelt es sich um Gerard van Honthorst (1590–1556), 'Teodoro' (Dirck van Baburen (1595–1624) und 'Enrico' (Hendrick ter Brugghen).[312] Alle drei genannten lernten bei bedeutenden Meistern in ihrer Heimatstadt und verbrachten danach mehrere Jahre in Italien.[313] Ihnen ist auch gemeinsam, dass sie es in Rom zu Ansehen brachten. Allerdings ist über das Schaffen von Barburen und Honthorst in Italien mehr bekannt, als über das von ter Brugghen. Schlussendlich kehrten alle drei in den frühen 1620er Jahren nach Utrecht zurück, wo sie noch erfolgreicher wurden. Ihre Karriere basiert jedoch nicht nur auf ihrem Talent und den Erfahrungen, die sie in Rom machten. Auch der intensive Austausch, welchen sie untereinander betrieben, war von großer Bedeutung. Dieser fand sowohl thematisch, als auch stilistisch statt.[314]

Parallel zum regen Austausch standen alle drei Künstler womöglich auch in Konkurrenz um die Aufträge.[315] Dieser künstlerische Austausch, welcher zugleich ein Wettbewerb war, kann sehr gut an den halbfigurigen Musikantenbildern nachvollzogen werden. Der Überbietungswettbewerb war nicht nur auf dieses Genre beschränkt. Er dauerte jedoch nur beinahe ein Jahrfünft an – von der Rückkehr Baburens aus Rom 1620 bis zu seinem Tod 1924. Die Werkstattgemeinschaft Baburens und ter Brugghens erklärt sehr einleuchtend die Nähe der Bilderfindungen der beiden Maler. Ter Brugghen und Honthorst setzten ihren Malerwettstreit auch nach dem Tod Baburens fort. Er sollte erst mir dem Ableben von Hendrick ter Brugghen 1629 ein Ende haben.

Auch Georges de la Tour, Jusepe de Ribera, Johann Ulrich Loth, Jan Vermeer, Diego Velasquez und Francisco de Zurbaran sind in diesem Zusammenhang zu nennen.[316] Der Kunsthistoriker Andrew Graham-Dixon sieht in den Werken Tod des Marat von Jocques Louis Da-

312 Schütze, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 104
313 Prohaska, W. u.a.: Caravaggio und der internationale Caravaggismus, Milano 2010, S. 78 f.
314 Puglisi, C.: Caravaggio, London 1998, S. 76
315 Gilbert, C. E.: Caravaggio and his Two Cardinals, University PA 1995, S. 93 f.
316 Lambert, G.: Caravaggio 1571–1610, Köln 2005, S. 113

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vid und Floß der Medusa von Théodore Géricault einen gestalterischen Einfluss Caravaggios.

Mehr als 100 Jahre nach seinem Tod ebbte die geistige Hemonie Caravaggios zunehmend ab und wurde nur noch sehr selten rezipiert.[317] Das Barock, zu dem er so viel beigetragen hat, hatte sich weiterentwickelt, und die Moden hatten sich gewechselt, Caravaggio besaß keine Schule, um seine Techniken zu verbreiten, wie es die Carracci taten. Ebensowenig hat sich niemals seine zugrunde liegende philosophische Herangehensweise an die Kunst, den psychologischen Realismus, der nur aus seinem überlebenden Werk abgeleitet werden kann, durchsetzen können.[318]

Ruf litt unter zwei seiner frühesten Biographen: Giovanni Baglione, ein rivalisierender Maler mit einer persönlichen Vendetta, und der einflussreiche Kritiker des 17. Jahrhunderts, Gian Pietro Bellori, der Caravaggio nicht kennengelernt hatte. Baglione spielte eine bedeutende Rolle bei der Schaffung der Legende von Caravaggios unstabilem und gewalttätigem Charakter sowie seiner angeblichen Unfähigkeit zu zeichnen.[319]

Seine Wiederaneignung erfolgte erst im 20. Jahrhundert.[320] Wesentlich dazu beigetragen hat der italienische Kunsthistoriker Roberto Longhi, der neben einer vielbeachteten Monografie die große Ausstellung „Mostra del Caravaggio e dei Caraveggeschi“ 1951 in Mailand initiierte.[321] Roberto Longhi stellte ihn in die europäische Tradition: „ Ribera, Vermeer, La Tour und Rembrandt hätten niemals ohne ihn bestehen können und die Kunst von Delacroix, Courbet und Manet wäre ganz anders gewesen“.[322] Der einflussreiche Berhard Berenson stimmte zu: „Mit Ausnahme von Michelangelo hat kein anderer italienischer Maler einen so großen Einfluß ausgeübt.“[323]

317 Puglisi, C.: Caravaggio, London 1998, S. 199
318 Graham-Dixon, A.: Caravaggio: A Life Sacred and Profane, London 2011, S. 98
319 Harris, A. S.: Kunst des 19. Jahrhunderts, Hall 2008, S. 145
320 Macioce, S./Lippo, A./Moretti, M.: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724, Rom 2003, S. 141
321 Sciberras, K.: "Riflessioni su Malta al Tempo del Caravaggi, in: Paragone Arte **LII** LII (629/2002), 3–20, hier S. 7
322 Longhi, R.: Novelletta del Caravaggio' 'invertito, in: Paragone, März 1952, 62–64, hier S. 63
323 Zitiert aus Puglisi, C.: Caravaggio, London 1998, S. 297

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Außergewöhnliche an Caravaggios Werken ist die Authentizität seiner Figuren. Die in seinen biblischen Szenen dargestellten Figuren sind nach realen Modellen gemalt, es sind Menschen aus Fleisch und Blut, realistisch und nicht idealisierend, Charaktere aus der normalen Bevölkerung.[324] Zur damaligen Zeit war man der Ansicht, die profanen realistischen Figuren seien der Erhabenheit der religiösen Thematik nicht würdig. Caravaggios Madonnen sind Dorfschönheiten, seine Heiligen tragen bäuerliche Gesichtsausdrücke. Die expressive Kraft in Caravaggios Bildern baut sich aus dem Kontrast von Licht und Schatten auf. Es handelt sich nicht um gewöhnliches Tageslicht, es ist ein szenisches Kunstlicht, das die Figuren beleuchtet und die Umgebung im Dunkel verschwinden lässt.

Nur etwa 80 Gemälde von Caravaggio haben überlebt, aber einige verlorene Werke wurden von Zeit zu Zeit gefunden.[325] Die abgelehnte Version der *Inspiration des Heiligen Matthäus,* die für die Contarelli-Kapelle in San Luigi die Francesi in Rom bestimmt war, wurde bei der Bombardierung von Dresden zerstört, obwohl Schwarzweißbilder der Arbeit existieren.Im Juni 2011 wurde bekannt, dass ein bisher unbekanntes Werk Caravaggios von *Saint Augustine* (etwa 1600) in einer Privatsammlung in Großbritannien entdeckt wurde. Im Oktober 1969 drangen zwei Diebe in das Oratorium von San Lorenzo in Palermo ein und stahlen Caravaggios *Geburt Christi* aus dem Rahmen. Experten schätzten den Wert des gestohlenen Bildes auf 20 Millionen Dollar.[326]

Aufgrund der positiven Wiederaneignung Caravaggios als Künstler von Weltruhm drehte Derek Jarman den mehrfach ausgezeichneten Film Caravaggio im Jahre 1986. Das wechselvolle, spannungsreiche Leben des Künstlers wird dabei thematisiert, was allerdings nicht immer authentisch dargestellt ist und so zur unwissenschaftlichen Legendenbildung beiträgt.[327]

---

324 von Rosen, V.: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 153

325 Waga, H.: Vita nota e ignota dei virtuos al Pantheon, Roma 1992, S. 219

326 Frommer, C.: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal del Monte, in: Storia dell'arte, 9–10 (1971): 5–29, hier S. 21

327 Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007, S. 113

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.4 Guido Reni

Guido Reni (1575–1642) war ein bekannter Maler des Hochbarocks. Mit neun Jahren bekam er in Bologna seinen ersten Unterricht von Denis Calvaert. Dort lernte er die Schüler Albani und Domenichino kennen, die gemeinsam mit ihm später die Schule von Bologna begründen sollten. Als er 20 Jahre alt war, ging er in die Accademia degli Incamminati unter der Leitung von Lodovivo Carracci.[328]

Ende 1601 waren Reni und Albani nach Rom gezogen, um mit den Malern von Annibale Carracci in der Fresko-Dekoration des Farnese-Palastes zu arbeiten. Von 1601 bis 1604 war der einflussreiche Kardinal Paolo Emilio Sfondrati Renis Hauptpatron. Um 1604–1605 erhielt er einen Auftrag für ein Altarbild der *Kreuzigung von St. Peter*. Nach ein paar Jahren Aufenthalt in Bologna kehrte er nach Rom zurück, um einer der führenden Maler während des Papsttums von Paul V (Borghese) zu werden. Von 1607 bis 1614 war er einer der Maler, die von der Familie Borghese gefördert wurden.

Reni's Freskendecke der großen zentralen Halle des Gartenpalastes des Casino dell'Aurora gilt als Meisterwerk.[329] Das Kasino war ursprünglich ein Pavillon, der von Kardinal Scipione Borghese in Auftrag gegeben wurde. Der hintere Teil blickt auf die Piazza Montecavallo und den Palazzo del Quirinale. Das massive Fresko ist nicht pathetisch überhöht, die Posen von den römischen Sarkophagen kopiert und zeigt viel mehr Einfachheit und Zurückhaltung als Carraccis aufregender *Triumph von Bacchus und Ariadne*. Es hat eher den Charakter der mytho-historischen Malerei, und weniger den der überfüllten Fresken, die für Pietro da Cortona charakteristisch sind. Es gibt wenig Zugeständnis an die Perspektive, und der vibrierend gefärbte Stil ist dem Tenebrismus der Anhänger von Caravaggio antithetisch. Im September 1616 war die Arbeit an der Freskendecke beendet.

Während Renis Jahren in Rom gab es zwei bedeutende Familien: die Barberini und die Pamphilj. Die beiden Familien hatten schlechte Beziehungen untereinander, der Grund dafür war ihre ständige Suche

328 Kunz-Saponaro, S.: Rom und seine Künstler, Darmstadt 2008, S. 103 ff.

329 Manzini, G.B.: Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate à gloria d'un ratto d'Helena di Guido, 2. Auflage Bologna 1949, S. 120 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nach irdischer Macht. Der Bruder des Papstes, Antonio Barberini, war Kardinal, und gehörte zum Kapuzinerorden der Mönche. In jenen Tagen war die Hauptkirche der Kapuziner in Rom St. Nikolaus, eher klein und aus dem Mittelalter. Darum plante Kardinal Barberini bald nach seiner Wahl im Jahre 1635 die Entstehung einer neuen, größeren Kirche für den Orden. Ein Gemälde von Erzengel Michael sollte Reni beisteuern.

In diesem Gemäldeder Erzengel auf Satan, der einen spätrömischen Militärmantel trägt, herum.[330] Laut einer Legende soll Reni vernommen haben, dass Kardinal Giovanni Battista Pamphilj ihn verleumdet hatte oder seinen Ruf in irgendeiner Weise beleidigt hatte. So entschloss sich Reni, mit dem Bild die Chance zu ergreifen, sich zu rächen und zugleich seinen Klient, der zur gegnerischen Familie gehörte, zu erfreuen.In Renis Porträis hatte Kardinal Pamphilj ein langgestrecktes Gesicht mit dünnen Haaren, einen spärlichen Bart und einen etwas seltsamen Blick in seinen Augen, den Reni als Modell für Satan als perfekt empfand.Deshalb ist das Gesicht, das Erzengel Michael unter seinem Fuß schlägt, fast identisch mit dem von Giovanni Battista Pamphilj. Dies war ein paar Jahre später noch peinlicher, als 1644 der Kardinal zum Papst Innozenz X gewählt wurde.

Als das Gemälde in der Kirche aufgehängt war, beklagte sich der Kardinal angeblich bitter über seine Ähnlichkeit mit Satan. Reni soll die erstaunliche Ähnlichkeit zugegeben haben, aber sich selbst gerechtfertigt und behauptet haben, dass Satan ihm in einer Vision erschienen sei. Wenn Kardinal Pamphilj so unglücklich war, ihm zu ähneln, konnte er nicht dafür verantwortlich gemacht werden. So musste Giovanni Battista Pamphilj die Schande des Erscheinens als Satans ertragen. Laut einer anderen Legende wurde die päpstliche Kapelle von Montecavallo (Kapelle der Annuciation) Reni zugeteilt, um dort zu malen. Da er sich aber von den Ministern unterbezahlt fühlte, ging der Künstler nach Bologna und überließ die Rolle des besten Künstlers in Rom Domenichino.

Im Jahre 1618 reiste Reni nach Neapel, um eine Decke in einer Kapelle San Gennaros zu malen. Jedoch waren in Neapel die anderen ört-

330 Pancaldi, G. P.: Il Trionfo di Giobbe dipinto da Guido Reni, 2. Auflage, Bologna 1977, S. 89ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lichen prominenten Maler, darunter Corenzio, Caracciolo und Ribera vehement gegen neue Konkurrenten, und sollten Gerüchten zufolge, ihm versucht haben zu schaden. Dementsprechend kam es zurRückkehr nach Bologna, mehr oder weniger dauerhaft. Reni etablierte ein in Bolgna eine erfolgreiche und fruchtbare Werkstatt.[331] Er wurde beauftragt, die Kuppel der Kapelle des hl. Dominikus in der Basilika von San Domenico in Bologna zwischen 1613 und 1615 zu schmücken, was zu dem Meisterwerk des strahlenden Freskos des hl. Dominikus führte. Er trug auch zur Dekoration der Rosenkranzkapelle in derselben Kirche mit einem Bild bei.

Nach seiner Abreise aus Rom malte Reni abwechselnd in einer Vielzahl von Stilen, blieb aber dem eklektischen Geschmack von Carracci's Auszubildenden treu. Zum Beispiel formuliert sein Altarbild für *Samson Victorious* stilisierte Posen, die für den Manierismus typisch sind. Im Gegensatz dazu zeigen *Atlanta und Hipomenes* dramatische diagonale Bewegungen, gepaart mit den Effekten von Licht und Schatten, die den Einfluss von Caravaggio darstellen. Sein turbulentes und gewalttätiges *Massaker der Unschuldigen* (Pinacoteca, Bologna) erinnert an Raphael. Im Jahre 1625 besuchte Prinz Wladyslaw Sigismund Vasa von Polen die Künstlerwerkstatt in Bologna während seiner Reise nach Westeuropa. Die enge Beziehung zwischen dem Maler und dem polnischen Fürsten führte zum Erwerb von Zeichnungen und Gemälden Renis. Im Jahre 1630 malte er den *Pallion del Voto* mit Bildern von St. Ignatius und Francis Xavier während der Pest von 1630, die in Bologna wütete.[332]

Er malte kleine Porträts, die von Sixtus V, Kardinal Bernardina Spada und Beatrice Cenci gehören zu den auffälligsten. Die Identität des Cenci-Porträts ist sehr zweifelhaft, da Beatrice Cenci in Rom hingerichtet wurde, bevor Reni jemals dort lebte und sie so nicht Porträitsitzen konnte. Viele Radierungen werden Guido Reni zugeschrieben, einige nach seinen eigenen Gemälden und einigen nach anderen Meistern. Sie sind temperamentvoll, in einem hellen Stil von zarten Linien und Punkten. Seine Technik war der Standard für italienische Druckmacher seiner Zeit. Reni starb 1642 in Bologna. Er ist mit Elisabetta

331 Kunz-Saponaro, S.: Rom und seine Künstler, Darmstadt 2008, S. 106

332 Manzini, G.B.: Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate à gloria d'un ratto d'Helena di Guido, 2. Auflage Bologna 1949, S. 68

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sirani in der Rosenkranzkapelle der Basilika San Domenico in Bologna begraben.

Der kreuztragende Christus, Öl auf Kupfer, 49,5 x 36,5 cm, ist wohl sein bekanntestes Bild. Daniele Benati weist darauf hin, dass die stilistischen Merkmale der vorliegenden Komposition trotz des Fehlens einer ausdrücklichen urkundlichen Erwähnung des Werks eine sichere Zuschreibung an Guido Reni erlauben.[333] Das vorliegende Gemälde weist große Ähnlichkeit mit weiteren Werken aus seiner Frühzeit um 1595 auf. In dieser Zeit wandte er sich zusammen mit Francesco Albani zugunsten der von den Caracci gegründeten Accademia degli Incamminati von den restriktiven Lehren Denys Calvaerts ab.

Dieses ausnehmend schöne auf Kupfer gemalte Bild verrät eine große Nähe zum Stil Ludovico Carraccis, der aufgrund des Abgangs von Annibale und Agostino nach Rom die Akademie damals bereits alleine leitete. Dies zeigt sich vor allem in der kräftigen Muskulatur des in einer komplexen Drehung erscheinenden Mannes im Vordergrund, der sich mit Werken Ludovicos für San Girolamo della Certosa in Bologna vergleichen lässt (*Die Geißelung Christi* und *Die Dornenkrönung*). Der Einfluss Ludovico Carraccis spiegelt sich zudem im anrührenden und pathetischen Ton der Darstellung wider. Was jedoch bereits dem eigenen Erfindungsreichtum des jungen Guido Reni zuzurechnen ist, ist die gekonnte Anlage der den Eindruck von Tiefe evozierenden Komposition, wie sie auch in Renis Urteil des Salomon zu erkennen ist, das sich einst im Besitz der Familie Gaggi und später der Familie Malvezzi befand. Ebenfalls typisch für Reni ist die unverhohlene Bewunderung, die er für Raffael hegte, vor allem für dessen *Verzückung der heiligen Cäcilia*, die sich damals in San Giovanni in Monte befand und aus der er die Kleidung der Veronika übernommen hat; unverkennbar von Reni selbst ist wiederum die opalisierende und nahezu frühlingshafte Farbpalette, die jener der *Madonna mit Kind* und den *Heiligen Katharina und Hyazinth* vergleichbar ist.

Im Zusammenhang mit letzterem Gemälde berichtet Carlo Cesare Malvasia von einer Ermahnung seitens Ludovico Carraccis wegen übermäßiger „Sorgfalt“, welche in seinen Augen den Stil des vielver-

333 Ebert-Schifferer, S. (Hrsg.): 'Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruh'. Frankfurt/M. 1988/1989, S. 9

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sprechenden jüngeren Künstlers schwächte.[334] In Wirklichkeit handelte es sich jedoch um eine bewusste Haltung Renis, mit der sich bereits die Entfernung von seinem Meister abzeichnete. Diese macht sich auch im vorliegenden Gemälde bemerkbar, in dem das Gewand der Veronika in den gleichen Übergangstönen zwischen Blau und Rosa changiert wie jenes der heiligen Katharina; und die Landschaft, obgleich märchenhafter, ähnelt jener, die hinter dem leicht geöffnetem Vorhang der Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina und Hyazinth auszumachen ist. Renis in so manchen Bildlösungen zum Ausdruck kommende faszinierende Erfindungsgabe ist ein stets wiederkehrendes Merkmal in seinem Schaffen vor seiner Abreise nach Rom; hier zeigt sie sich beispielsweise in der Gruppe der frommen Frauen. Gleichermaßen auffallend sind die große Qualität und formale Präzision des Gemäldes, etwa im Haupt des heiligen Simon von Cyrene, der gekonnt durch das Licht modelliert wird sowie in jenem Christi mit seinem eindringlichen Blick, aber auch in dem stark verkürzten Gesicht der Veronika, deren ausgeprägtes Pathos durch das verlorene Profil verstärkt wird.

Überlegungen wie diese legen nahe, das Werk *Der Kreuztragende Jesus* um 1595/1596 zu datieren, zumal hier bereits die stilistische Verschiebung zu erkennen ist, die Reni bald danach zu einer stärkeren Idealisierung hinführen wird.[335] Es lohnt sich, den vorliegenden das Kreuz tragenden Christus hinsichtlich der Farbpalette mit der *Madonna mit Kind* und *heiligem Dominikus und den Geheimnissen des Rosenkranzes* im Santuario della Madonna di San Luca in Bologna zu vergleichen, die kurz nach 1598 entstanden sind. Den im vorliegenden Werk erkennbaren gemäßigten Naturalismus überdenkend, hat Reni die Komposition zwar annähernd beibehalten, doch die Figuren haben ihre Körperlichkeit durch die auf unwirklichen silbrig-grauen Tönen beruhende Farbigkeit ganz verloren.

Das vorliegende Gemälde ist als überaus bedeutende und wichtige Ergänzung zu Guido Renis Oeuvre einzuschätzen, welche die Erforschung seiner frühen Schaffensphase unterstützt. Die kleine Kupferta-

334 Manzini, G.B.: Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate à gloria d'un ratto d'Helena di Guido, 2. Auflage Bologna 1949, S. 76

335 Pancaldi, G. P.: Il Trionfo di Giobbe dipinto da Guido Reni, 2. Auflage, Bologna 1977, S. 133 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fel zeigt jenen Moment, als Christus auf der Straße zum Kalvarienberg unter dem Gewicht des Kreuzes zu Fall kommt. Während Simon von Cyrene auf Anweisung eines römischen Offiziers herbeieilt, um Jesus die Last des Kreuzes abzunehmen, wischt ihm im Vordergrund eine Frau mit einem Tuch den Schweiß und das von der Dornenkrone herabströmende Blut aus dem Gesicht. Auf diesem Tuch sollte sich in der Folge sein Gesicht abzeichnen. Die fromme Frau hieß fortan Veronika, abgeleitet vom Ausdruck „vera icona" für „wahres Bild": Auf dem Schweißtuch oder Sudarium hat sich das Abbild Christi erhalten.[336] Die Szene zeigt auch einen das Kreuz stützenden Mann in Rückenansicht sowie im linken Hintergrund die Muttergottes mit gefalteten Händen sowie weitere fromme Frauen, die ihre Tränen mit einem großen Tuch trocknen. Die Stadtmauern Jerusalems und Golgota, in dessen Richtung der Offizier weist, um die Gruppe anzutreiben, heben sich vom Wolkenhimmel ab.

Durch seine Schüler hatte Reni einen großen Einfluss auf das Spätbarock. Sein bedeutendster Schüler war Simone Cantarini, genannt *Il Pesarese*; Er malte ein Porträt seines Meisters, das sich jetzt in der Bologneser Galerie befindet. Andere Schüler waren Antonio Buonfanti (il Torricello), Antonio Giarola (Cavalier Coppa) und Giovanni Battista Michelini.[337]

4.5 Domenichino

Domenico Zampieri (1581–1641), auch wegen seiner kleinen Statur Domenichino genannt, war ein italienischer Barockmaler und wurde von der Schule der Carracci beeinflusst. Domenichino wurde in Bologna geboren und dort studierte er zunächst unter Denis Calvaert.[338] Nachdem er sich Calvaert zerestritten hatte, ging er in die Accademia degli Incamminati der Carracci, wo er wegen seiner kleinen Statur Do-

336 Manzini, G.B.: Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate à gloria d'un ratto d'Helena di Guido, 2. Auflage Bologna 1949, S. 97

337 Ebert-Schifferer, S. (Hrsg.): 'Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruh'. Frankfurt/M. 1988/1989, S. 11

338 Cropper E.: The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome, New Haven and London, 2005, S. 39

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

menichino genannt wurde, was „kleiner Domenico“ auf Italienisch bedeutete.[339] Er verließ Bologna und ging nach Rom im Jahre 1602 und wurde einer der talentiertesten Auszubildenden aus der Schule der Carraccis. Als junger Künstler in Rom lebte er mit seinen etwas älteren Kollegen Albani und Guido Reni und arbeitete neben Lanfranco, der später sein Hauptkonkurrent werden würde.

Neben der Unterstützung Annibales mit der Fertigstellung seiner Fresken in der Galleria Farnese, darunter *eine Jungfrau mit einem Einhorn* (ca. 1604–05), malte er drei seiner eigenen Fresken in der Loggia del Giardino des Palazzo Farnese.[340] Mit der Unterstützung von Monsignore Giovanni Battista Agucchi, dem *Maggiordomo* an Kardinal Aldobrandini und und Giovannis Bruder Kardinal Girolamo Agucchi erhielt Domenichino weitere Aufträge in Rom. Sein bedeutendstes Projekt des ersten Jahrzehnts war die Dekoration der Cappella dei Santissimi Fondatori in der mittelalterlichen Basilika der Abtei von Grottaferrata (1608–10), etwa 20 Kilometer außerhalb von Rom. Er malte im Jahre 1609 im Palazzo Mattei eine Decke mit *Szenen aus dem Leben der Diana* in der Villa Odescalchi bei Bassano di Sutri (heute Bassano Romano).

Nach dem Tod von Annibale Carracci im Jahre 1609 wurden die Schüler von Annibale, vor allem Domenichino, Albani, Reni und Lanfranco, zu den führenden Malern in Rom. Caravaggio hatte Rom im Jahre 1606 verlassen und seine Anhänger waren nicht erfolgreich. Eines von Domenichinos Meisterwerken waren seine Fresken von *Szenen aus dem Leben der Heiligen Cäcilia* in der Kapelle von San Luigi dei Francesi. Die Arbeit wurde 1612 in Auftrag gegeben und 1615 fertig gestellt. Gleichzeitig malte er sein erstes und am meisten gefeiertes Altarbild, *die letzte Kommunion von St. Hieronymus* für die Kirche von San Girolamo della Carità. Seine Kombination aus dramatischem Moment und edlem Ausdruck war ein Höhepunkt der Barockmalerei.[341]

Ende 1616 hatte Domenichino die Kassettendecke mit *der Himmelfahrt der Jungfrau* in Santa Maria in Trastevere entworfen. Weiterhin hatte er einen Zyklus von zehn Fresken begonnen, die das *Leben*

339 Spear, R.E.: Domenichino, 1 Band, New Haven and London 1982, S. 19
340 Serra, L.: Domenico Zampieri detto il Domenichino, Rome,1909, S. 79
341 Pope-Hennessy, J.: The Drawings of Domenichino at Windsor Castle, London 1948, S. 47

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

von Apollo in einem Gartenpavillon der Villa Aldobrandini (Belvedere) in Frascati darstellten, wo er von Giovanni Battista Viola unterstützt wurde, der wie Domenichino selbst ein Pionier war. Zwischen 1617 bis 1621 ging Domenichino aus Rom weg und arbeitete in Bologna und in Fano, wo er 1618–19 die Nolfi-Kapelle der Fano-Kathedrale mit *Szenen aus dem Leben der Jungfrau* freskierte.[342]

Domenichino vollendete sein einzigartiges Gemälde *Das Gefolge der Diana beim Vogelschießen* im Jahre 1617 in Rom. Das 2,25 x 3,20 Meter große Ölgemälde befindet sich heute in der Galleria Borghese in Rom.[343] Das querformatige Gemälde stellt eine Gesellschaft von überwiegend weiblichen Personen im Freien dar. Angesichts der Waffen, die einige dieser Frauen bei sich tragen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Jagdgesellschaft bei einem Wettschießen handelt. An prominenter Stelle in der linken Bildhälfte steht Diana, die römische Göttin der Jagd, hochaufgereckt und überschaut die Gruppe von Frauen, die sich auf ihrer rechten Seite befindet. Bei den Frauen handelt es sich um Nymphen, die das Gefolge der Diana bilden.

Drei dieser Nymphen haben gerade ihre Pfeile auf einen Vogel abgeschossen, der am rechten oberen Bildrand mit einem Band an einen Holzpflock angebunden und durch einen der Schüsse aus seiner Gefangenschaft befreit wurde. Die drei schießenden Nymphen werden von zwei Knienden flankiert und hinter dieser Gruppe befinden sich im Anschnitt zwei weitere, die über den linken Bildrand hinausgehen. Alle sind eher luftig bekleidet; bei zwei der Bogenschützinnen ist die Brust entblößt.

Diana trägt ein goldgelbschimmerndes Gewand, das ihre Arme, sowie ihre Beine bis zur Mitte des Oberschenkels unbedeckt lässt. Sie trägt Sandalen, und ihr Haar ist mit einer silberglänzenden Mondsichel geschmückt. Diana hält in ihrer rechten, hochgereckten Hand ihren goldenen Bogen und einen Reif. Dieser Reif scheint der erste Preis, sozusagen die Jagdtrophäe, für die Gewinnerin des Wettkampfes zu sein. In ihrer linken Hand hält Diana ihren Köcher, der die Pfeile trägt. Auf ihrer rechten Seite hält eine junge Nymphe einen Holzstab in die Höhe, an dem sich an einem Rad verschiedene Dinge, wie zum

342 Cropper E.: The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome, New Haven and London, 2005, S. 52

343 Spear, R.E.: Domenichino, 1 Band, New Haven and London 1982, S. 39

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beispiel ein Horn, Sandalen und ein Gurt, befinden. Auch hierbei könnte es sich um Gewinne für die Siegerin des Wettschießens handeln. Auf Dianas linker Seite befinden sich drei weitere Nymphen. Eine von ihnen scheint gespannt das Wettschießen zu verfolgen, während die beiden anderen ihre Aufmerksamkeit einem Jagdhund schenken, der bei ihnen auf dem Boden sitzt.

Hinter den bisher beschriebenen Personen befindet sich ein kleines Wäldchen. Die dargestellte Szene findet auf einer Art Lichtung statt und ist auf beiden Seiten eingebettet in den Hain. In der rechten, hinteren Bildhälfte öffnet sich das Grün und gibt den Blick frei auf eine hügelige Landschaft und weitere Personen. Zwei bekleidete Frauen tragen über ihren Schultern ein geschossenes Reh, das an einen Stock gebunden ist. Eine von ihnen hält einen Bogen in ihrer Hand. Weiter hinten in der Bildtiefe befinden sich zwei männliche Gestalten, die nur mit einem Lendenschurz bekleidet den Weg entlang kommen. Auf dem Hügel dahinter bläst ein Mann in ein Horn und zwei weitere ringen.

Im Vordergrund, auf einer vertikalen Achse mit Diana, baden zwei nackte Nymphen in einem seichten Gewässer. Die eine guckt und zeigt in Richtung des getroffenen Vogels. Die andere Nymphe schaut direkt in die Augen des Betrachters. Rechts von ihnen hat eine bekleidete Nymphe Mühe, einen Jagdhund davon abzuhalten, in Richtung des niederstürzenden Vogels zu rennen. Ein weiterer Jagdhund lässt sich von der ganzen Aufregung des Wettschießens nicht irritieren und trinkt ungetrübt aus dem Gewässer, in dem die zwei Nymphen baden. Am rechten Bildrand, im Profil zum Betrachter, sitzt am Ufer eine nackte Nymphe, die nur noch eine Sandale an ihrem Fuß trägt. Im Gebüsch, am äußersten rechten Rand des Bildes, verstecken sich zwei männliche Gestalten, die nicht zu der beschriebenen Gruppe gehören. Sie beobachten das Treiben auf der Lichtung heimlich, und einer von ihnen deutet durch Auflegen des Zeigefingers auf seinen Mund an, dass sie sich ruhig verhalten müssen, um nicht entdeckt zu werden.

Domenichinos Darstellung der Diana mit ihrem Gefolge beim Vogelschießen findet in der Literatur keine eindeutige mythologische Entsprechung.[344] Allerdings gibt es unterschiedliche literarische Quel-

344 Serra, L.: Domenico Zampieri detto il Domenichino, Rome 1909, S. 33

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

len, auf die die dargestellte Szene anspielt. Damit gehört das Bild „zu einem neuen Genre, in dem ein Typus von antiken Bildern wieder auflebt, den man aus literarischen Quellen kannte."[345] Die Textquelle, die am besten an Domenichinos Szene der Diana mit ihrem Gefolge beim Vogelschießen heranführt, findet sich im Fünften Buch von Vergils *Aeneis*. Dort heißt es: „Und durch den Himmel geschnellt von schwirrender Sehne durchzischt als erster der Pfeil des Hyrtakussohnes die flüchtigen Lüfte, kommt ans Ziel und bleibt dann stecken oben am Mastbaum. Gleich erbebte der Mast, es flatterte ängstlich die Taube, und von Beifall dröhnte ringsum die donnernde Runde. Gleich trat Mnestheus eifrig heran, gezogen den Bogen, hochhinzielend spannt er zugleich das Geschoss und die Augen. Aber den Vogel selbst mit dem Pfeil zu treffen vermochte doch nicht der Arme, zerriss nur die Knoten und Fäden aus Flachs, mit denen am Fuße gefesselt, die Taube schwebte am Maste. Die aber flieht in die Winde empor und dunkles Gewölke. Drängend sodann, schon längst auf bereitem Bogen die Pfeile spannend, rief im Gebet Eurytion fromm seinen Bruder, schon erspäht er die froh im freien Himmel hinjubelnd flatternde Taube und trifft sie zu Tod unter düsterer Wolke. Abwärts stürzt sie entseelt und lässt ihr Leben hoch droben unter den Sternen und trägt im Fall den Pfeil noch im Leibe."[346]

Obwohl diese Szene eine Beschreibung des Wettschießens des Aeneas ist und Diana und ihr Gefolge darin keine Rolle spielen, diente diese Textquelle dennoch eindeutig als Inspiration für das Gesamtthema des Werkes Domenichinos. Er transferierte Vergils literarische Beschreibung von Aeneas' Wettschießen in eine Darstellung Dianas mit ihren Nymphen in einer äußerst ähnlichen Situation. Wie auch im literarischen Vorbild Vergils handelt es sich im Gemälde um eine Szene, in der drei Schützen hintereinander auf eine Taube schießen, die mit einem Band an einen Holzpflock gebunden ist. Der Pfeil des ersten Schützen bleibt im Pflock stecken, wobei der zweite Pfeil das Band zerreißt, so dass sich der Vogel auf kurze Zeit befreien kann, um nur Sekunden später vom Pfeil des dritten Schützen tödlich getroffen zu werden.

345 Brown, B. L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart, 2001, S. 135.

346 Götte, J. (Hrsg.): Publius Vergilius Marco: Aeneis: lat.-dt./Vergil, München, Zürich 1983, Fünftes Buch, Zeilen 502–518.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eine weitere Anspielung auf die klassische Literatur der Antike unternahm Domenichino, als er die beiden Jünglinge am rechten Bildrand, die als „Schäfer“ beschrieben werden, in seine Komposition aufnahm.[347] Die beiden, die von einem scheinbar sicheren Versteck aus Diana und ihre Nymphen beobachten, sind eine direkte Anspielung auf eine Szene aus den *Metamorphosen* des Ovids. Im dritten Buch von Ovids Erzählung beobachtet Actaeon die nackte Diana beim Baden. Als diese ihn bei diesem Frevel entdeckt, betraft sie ihn, indem sie ihn in einen Hirschen verwandelt, woraufhin er von seinen eigenen Jagdhunden zerrissen wird. Mit den beiden Jünglingen, die Diana und ihre Nymphen, zwar nicht beim Baden, dafür aber beim Vogelschießen beobachten, spielt Domenichino auf genau diese Erzählung antiker Mythologie an. Das geschossene Reh, das von den beiden Frauen im Mittelgrund getragen wird, kann als Anspielung auf die Rache der Diana gesehen werden, die jeden treffen kann, der sie verärgert. Wenn nötig, verwandelt die Göttin der Tiere jeden Störenfried einfach in ein Reh oder eben, wie bei Actaeon, in einen Hirschen. Der Jüngling, der mit seinem Zeigefinger auf den Lippen daran erinnert, dass alle Beobachter Dianas sich absolut ruhig und vorsichtig verhalten müssen, um nicht entdeckt und furchtbar bestraft zu werden, ermahnt mit seiner Geste nicht nur seinen Mitbeobachter, sondern auch den Betrachter des Bildes. Sein direkter Blick, der auf uns gerichtet ist, soll uns vermitteln, dass wir Zeugen einer Situation sind, die wir normalerweise, das heißt als normalsterbliche Menschen, nicht beobachten dürften. In gewisser Weise ist somit auch der Betrachter ein Eindringling in eine Situation einer autonomen Gruppe, derer er nicht angehört und in der er auch nicht erwünscht ist. Auch die Jagdhunde verweisen auf das literarische Vorbild bei Ovid, wird doch Actaeon von seinen eigenen Hunden zerrissen, allerdings stehen sie auch in allgemeiner Symbolik für die Jagd selbst. Sie sind ein Zeichen für treueste Ergebenheit, welche die Göttin von ihrem Gefolge erwartet und erinnern gleichzeitig daran, dass Diana auch die Herrin über Tiere und Natur ist.

Auch wenn man sich mit den Einzelmotiven und Symbolen in Domenichinos Gemälde beschäftigt, stößt man auf Entsprechungen in der klassischen Literatur der Antike. In der Mythologie spielt Diana

347 Brown, B. L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart, 2001, S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vor allem als Göttin der Jagd und des Haines eine entscheidende Rolle. Sie wird oftmals gleichgesetzt mit der griechischen Göttin Artemis. Sie ist eine Tochter der Leto und des Zeus und somit Schwester des Apolls. „Als Göttin der Jagd durchstreifte sie mit einem Gefolge von Nymphen die Wälder. Sie steht in enger Beziehung zum Mond."[348] Attribute, die üblicherweise Diana zugeordnet werden, sind von Domenichino aufgenommen worden und finden ihre Entsprechung auch in literarischen Quellen. Diesen goldenen Bogen trägt Diana in Domenichinos Gemälde in ihrer rechten, hochgereckten Hand. Die silberne Mondsichel in ihrem Haar deutet auf ihre mythologische Zugehörigkeit zum Mond hin. Auch die Anordnung der Szene in einem Hain, der als Attribut Dianas beschrieben werden kann, verweist eindeutig auf ihre Position als Göttin des kleinen, heiligen Wäldchens: „so stehen auf ragendem Gipfel Eichen hoch in der Luft oder Zapfenbehangene Zypressen, Jupiters hoher Wald, oder auch ein Hain der Diana ".[349]

Durch die Symbolauswahl und Inszenierung des Themas erzeugt Domenichino in seinem Gemälde *Das Gefolge der Diana beim Vogelschießen* Querverweise auf die antike Literatur. Nicht nur in den Versen des Vergils und Ovids spielt die vielseitige Göttin eine Rolle, auch Dichter wie Homer und später Giovanni Boccaccio nahmen sich ihrer Person und Geschichte an und verfassten Gedichte und Hymnen über sie. Und auch die bildende Kunst kann der Faszination, die von der Göttin Diana ausgeht, nicht wiederstehen. In vielfältigster Art und Weise wurde sie vor und nach Domenichinos Lebzeiten gemalt und in Stein gehauen. Manchmal wird sie als Jägerin dargestellt, wie zum Beispiel in Peter Paul Rubens Werk *Dianas Heimkehr von der Jagd* oder in Correggios Gemälde *Diana als Jägerin*. Oftmals wird sie dem Betrachter in ihrer vielleicht berühmtesten Szene, die Tizian in seinem Werk *Der Tod des Actaeon* festhält, gezeigt. Allerdings ist mir keine Darstellung bekannt, in der die Szene der Diana beim Wettschießen mit ihren Nymphen dargestellt ist. Somit hat Domenichino ein neues und bisher unbekanntes Bildmotiv für die Jagdgöttin geschaffen, indem er die antike Geschichte der Verse Vergils auf Diana und ihre Nymphen transferiert hat.

348 Breitenbach, H. (Hrsg.): Publius Ovidius Naso: Metamorphosen: lat.-dt./Ovid, Zürich, 1958, Drittes Buch, Zeilen 177–255.

349 Mohr, G.-H.: Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln, 1971, S. 215.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mit der Wahl Gregors XV im Jahre 1621 kehrte Domenichino nach Rom zurück. Er wurde zum päpstlichen Architekten ernannt. Er baute wenig, aber es existieren Zeichnungen für verschiedene Projekte, vor allem für die Fassade von Sant'Andrea della Valle und für den Plan von Sant'Ignazio in Rom. Trotzdem war er weiterhin am aktivsten als Maler. Er malte vor allem Altarbilder für San Lorenzo in Miranda, 1626–27, Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi, 1626–29, Santa Maria della Vittoria, 1629–30 und St. Peter, 1625–30. Er führte auch in den 1620er Jahren zahlreiche Freskenerbeiten in Rom durch: eine Decke im Palazzo Costaguti den Chor und die Pendentiere in Sant'Andrea della Valle, wo er in heftiger Konkurrenz mit Lanfranco arbeitete, der die Kuppel über Domenichinos Pendentiven malte. Weiterhin freskierte er die Pendentiere von San Silvestro al Quirinale (um 1628) und San Carlo ai Catinari (1628–30).[350]

Trotz seiner erfolgreichenTätigkeit in Rom entschloss sich Domenichino, die Stadt im Jahre 1631 zu verlassen, um die prestigeträchtigsten und sehr lukrativen Provisionen in Neapel, die Dekoration der *Cappella del Tesoro di San Gennaro,* der Kathedrale von Neapel, aufzunehmen.[351] Seine *Szenen aus dem Leben von San Gennaro* beschäftigten ihn für den Rest seines Lebens. Er malte vier große Lunetten, vier Pendentive und zwölf Szenen in den Leisten der Bögen, alle im Fresko, plus drei große Altarbilder in Öl auf Kupfer. Seine dortige Arbeit erreichte nicht die Qualität seiner früheren Malerei. Er wurde ständig von Ribera und eifersüchtigen lokalen Künstlern belästigt und unter Druck gesetzt. Er starb, vielleicht durch Gift in den Händen der eifersüchtigen Kabale von Neapel, bevor er das vierte Altarbild oder die Kuppel vervollständigte, die später von Lanfranco freskiert wurde.

Zur Zeit seines Todes war Francesco Raspantino Domenichinos führender Helfer, der das Atelier seines Meisters erbte. Seine anderen Schüler waren Alessandro Fortuna, Giovanni Battista Ruggieri, Antonio Alberti namens Barbalonga, Francesco Cozza, Andrea Camassei und Giovanni Angelo Canini. Andere, die in seinem Atelier studierten,

350 Spear, R.E.: Domenichino, 1 Band, New Haven and London 1982, S. 48

351 Pope-Hennessy, J.: The Drawings of Domenichino at Windsor Castle, London 1948, S, 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sind Nicolas Poussin, Pietro Testa und sein zukünftiger Biograph Giovanni Pietro Bellori.[352]

.Domenichinos Arbeit, die vor allem an Raphaels und Carraccis Vorbildern entwickelt wurde, spiegelt die theoretischen Ideen seines Freundes Giovanni Battista Agucchi wider, mit dem der Maler an einer Abhandlung über die Malerei zusammenarbeitete..Es repräsentiert, was als klassisch-idealistische Kunst bekannt wurde, die die Unvollkommenheiten der Natur durch die Entwicklung einer „Idee der Schönheit" (*Idea del bello*) durch das Studium und die Nachahmung der besten Beispiele der antiken Kunst und die Kunst der Renaissance zu übertreffen sucht.[353] Imitation in diesem Sinne sei kein Kopieren, sondern ein kreativer Prozess, der von der rhetorischen Theorie inspiriert wurde, wobei verehrte Modelle nicht nur emuliert, sondern übertroffen werden.

Neben seinem Interesse an der Theorie der Malerei widmete sich Domenichino der Musik, nicht als Darsteller, sondern der Erfindung von Instrumenten, die für den *Stile Moderno* geeignet waren. Für seine Gemälde benutzte er Quellen aus alten Modellen. Diese zielten auf Klarheit des Ausdrucks, der in der Lage war, sein Publikum zu bewegen. Um dieses Ziel zu erreichen, hat Domenichino den ausdrucksvollen Gesten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei verbindet er eine exquisite Technik mit sorgfältig kalibrierten Kompositionen und einem formalen Repertoire.[354] Für ihn stand fest, dass die Natur nur der Ausgangspunkt für die Kunst war, die in ein höheres Reich verwandelt werden musste: eine, die nicht den Unvollkommenheiten und der Vergänglichkeit des Alltags unterworfen wäre. Domenichino verfolgte die klassische Vorstellung, dass die Malerei einer stillen Poesie ähnelt und ein stilisiertes ausdrucksstarkes Vokabular erfordert, um richtig verstanden und entziffert zu werden. Seine fein konstruierten und doch atmosphärischen Landschaften legten den Grundstein für die idealen, klassischen Landschaftsbilder von Claude Lorrain.

Etwa 1750 Zeichnungen in der Königlichen Kollektion am Schloss Windsor belegen die eifrige Studie, die Domenichinos Werk figuralen,

352 Cropper E.: The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome, New Haven and London, 2005, S. 79

353 Serra, L.: Domenico Zampieri detto il Domenichino, Rome,1909, S. 101

354 Spear, R.E.: Domenichino, 1 Band, New Haven and London 1982, S. 60

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

architektonischen, dekorativen, landschaftlichen, sogar Karikaturen zugrunde liegt, und dem Glanz des Malers als Zeichner. In Roger de Piles' *Balance* von 1708, ein Versuch, die Größe der Maler in vier Kategorien zu quantifizieren und zu vergleichen, verlieh der französische Kritiker Domenichino 17 Punkte für *Zeichnung* (*Dessein*), 17 zum *Ausdruck*, 15 für *Komposition*, aber nur 9 als Kolorist. Domenichinos Kompositionsnote von 58 wurde jedoch nur von Raphael und Rubens übertroffen.[355]

4.6 Von Pietro Paolo Bonzi bis Panfilo Nuvolone

Pietro Paolo Bonzi (1576–1636), auch bekannt als *il Gobbo dei Carracci* (Buckliger der Carracci) oder *il Gobbo dei Frutti*, war ein Maler, der für seine Landschaften und Stillleben vor allem mit Früchten bekannt ist.[356] Bonzi wurde in Cortona geboren, war Teil des Kreises von Annibale Carraci und Domenichino und lernte unter Giovanni Battista Viola in Rom das Malerhandwerk. In Rom arbeitete er für Kardinal Pier Paolo Crescenzi. Es gibt nur zwei noch existierende Gemälde, die mit seiner Unterschrift bekannt sind.[357] Die Guistiani-Bestände von 1638 zitierten Gemälden von Bonzi und anderen Stilleben sind im Inventar der Sammlung von Principe Lorenzo Onofrio Colanna dokumentiert.[358] Er schuf auch Fresken und arbeitete 1622–23 mit Pietri da Cortona an der Decke einer Galerie im Palazzo Mattei di Giove. Andere Berichte beinhalten seine Arbeit im Palazzo Pallavicini-Rospgliosi. Seine bekanntesten Werke sind *Früchte, Gemüse und Schmetterling* aus dem Jahre 1620, *Landschaft mit Hirten und Schaf*, *Landschaft mit einem Hund und Diana und die Nymphe Callisto.*

Francesco Albani (1578–1660) war ein vielgereister Barockmaler, der in Bologna, Rom, Viterbo, Mantua und Florenz wirkte. Albani wurde 1578 in Bologna als Sohn eines Seidenhändlers geboren. Im Alter von zwölf Jahren wurde er Lehrling des Manieristen Denis Cal-

355 Pope-Hennessy, J.: The Drawings of Domenichino at Windsor Castle, London 1948, S. 127
356 Jesper, G.: Von der Gotik bis zum Klassizismus, Heidelberg 1964, S. 142
357 Lieberknecht, J.: Klassenunterdrückung im 18. Jahrhundert, Rostock 1974, S. 120
358 Jesper, G.: Von der Gotik bis zum Klassizismus, Heidelberg 1964, S. 142

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vaert, in dessen Atelier er mit Guido Reni zusammenkam. Er folgte bald Reni zur Werkstatt von Annibale, Agostino und Ludovico Carracci.[359]

Im Jahre 1600 zog Albani nach Rom, um an der Freskendekoration der Galerie des Palazzo Farnese zu arbeiten, die durch die Werkstatt der Carraccis fertig gestellt wurde.[360] Albani wurde einer der bedeutendsten Auszubildenden von Annibale. Mit Hilfe von Annibales Entwürfen und unterstützt von Lanfranco und Sisto Badalocchio vervollständigte Albani zwischen 1602 und 1607 die Fresken für die San Diego-Kapelle in San Giacomo degli Spagnoli. Im Jahre 1606–1607 absolvierte Albani die Fresken im Palazzo Mattei di Giove in Rom.

Im Jahre 1609 beendete er die Decke eines großen Saals mit dem *Fall von Phaeton und dem Rat der Götter* für den Palazzo Giustiniani (jetzt Palazzo Odescalchi) in Bassano die Sutri Romano. Zwischen 1612–14 beendete Albani die Chor-Fresken in der Kirche von Santa Maria della Pace, die gerade von Pietro da Cortona umgebaut worden war..Im Jahre 1616 malte er Deckenfresken von *Apollo und die* Jahreszeiten im Palazzo Verospi in der Via del Corso für Fabrizio Verospi..In seinen späteren Jahren existierte eine gegenseitige, wenn auch respektvolle Rivalität mit dem erfolgreicheren Guido Reni, der auch von den Aldobrandini stark gefördert wurde und unter denen Albani unter der Kapelle des Palazzo del Quirinale gearbeitet hat.

Zu den besten seiner Fresken gehört die *Himmelfahrt der Jungfrau* in der Kirche von San Sebastiano fuori le Mura in Rom. Er gehörte zu den italienischen Malern, die viele bedeutende mythologische Gemälde herstellten. Seine bekanntesten mythologischen Werke waren die schlafende *Venus*, *Diana im Bad*, *Danaë liegend*, *Galatea auf dem Meer* und *Europa auf dem Stier*. Eine seltene Ätzung, der *Tod von Dido*, wird ihm auch zugeschrieben.[361] Carlo Cignani, Andrea Sacchi, Francesco Mola und Giovanni Francesco Grimaldi gehörten zu seinen Schülern. Nach dem Tod seiner Frau kehrte er nach Bologna zurück, wo er ein zweites Mal heiratete und bis zu seinem Tod lebte.

359 http://www.all-art.org/baroque/albani1.html
360 Dietsch, M.: Pomp, Prunk und Pathos in der Frühen Neuzeit, Berlin 1983, S. 166
361 Odinius, M.: Das Ende des Zeitalters der Renaissance und der Frühbarock im Lichte der Kulturgeschichte, Köln 1972, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Albani bevorzugte nicht die Monumentalität, den die zeitgenössische Malerei kennzeichnete. Während Albanis Thematik Poussin ansprechen konnte, fehlte ihm die spannungsgeladene Dramatik des Franzosen.[362] Den allgemein verbreiteten Tenebrismus teilte er nicht. Tenebrismus ist ein Begriff aus der Malerei und bezeichnet eine kräftige, besonders kontrastierende Form der Helldunkelmalerei, die sich seit 1600 von Rom aus verbreitete und im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhundert zu einer Stilrichtung in der europäischen Malerei wurde. Um 1590 entwickelte Caravaggio in seiner Schule diese besonders betonte Form der Malerei, die hartes, gerichtetes Licht einsetzte, um die Figuren aus der Umgebung herauszuheben und somit die inneren Spannungen gesteigert zum Ausdruck zu bringen.[363] Tragende Farben sind dabei Braun-, Grau- und Olivtöne, die besonders in den dunklen Bildpartien vorherrschen und die natürlichen Farben aufheben, während im Lichterteil, den hellen Partien des Gemäldes, die natürlichen Farben wieder mit einbezogen werden.[364]

Giovanni Gaspare Lanfranco (26. Januar 1582 – 30. November 1647) machte eine Lehre bei Agostino Carracci.[365] Als Agostino im Jahre 1602 starb, zogen er und Sisto Badalocchio zu Annibales großer und prominenter Werkstatt, die damals an der Galleria Franese im Palazzo Farnese arbeitete. Lanfranco hat mit dem Bildnis von *Polyphemus und Galatea* (Replik in der Doria-Galerie) und einigen kleineren Arbeiten mitgewirkt.

Danach freskierte Lanfranco zusammen mit Guido Reni und Francesco Albani die Herrera (San Diego) Kapelle in San Giacomo degli Spagnoli (1602–1607). Er nahm auch an der Freskendekoration von San Gregorio Magno und von der *Cappella Paolina* in Santa Maria Maggiore teil.[366]

362 Modest, B.: Die sakrale Malerei in der Renaissance und im Barock, Potsdam 1996, S. 92

363 Vennen, I.: Die Bedeutung des Lichts in der Malerei des Barocks, Nürnberg 1982, S. 77

364 Brown, B. L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart, 2001, S. 135.

365 Schleier, E.: Dello stile naturale. Zeichnungen des Giovanni Lanfranco, Berlin, 2005, S. 32

366 Ginzburg, S.: Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese, Roma 2000, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Er fertigte Gemälde zum Camerino degli Emeriti im Palazzetto Franese (auch bekannt als Casino della Morte), ein niedriges Gebäude an der Via Giulia, neben der Kirche Santa Maria dell' Orazione e Morte. Der Camerino war von Kardinal Odoardo Farnese neben seinem Palast und Gärten gebaut worden und wurde im Jahre 1734 zerstört, um den Bau der oben genannten Kirche zu ermöglichen. Von den Leinwänden und Fresken von Domenichino, Giralamo Pulzone, Paul Bril und Lanfranco sind einige in der neuen Kirche noch vorhanden.

Nach dem Tod von Annibale Carracci im Jahre 1609, kehrte Lanfranco ins heimische Parma für zwei Jahre zurück. Dort traf er Bartolomeo Schedoni und malte das Altarbild für die Ognissanti-Kirche. Lanfranco produzierte auch Gemälde und Altarbilder in Orvieto, Vallerano, Leonessa und Fermo.

Nach seiner Rückkehr nach Rom um 1612 konkurrierte Lanfranco mit anderen Carracci-Schülern und Assistenten – darunter Reni, Albani und Domenichino – um die Vorherrschaft in der ewigen Stadt. Reni ging bald nach Neapel und dann nach Bologna. Während der folgenden Jahrzehnte in Rom lieferten sich Lanfranco und Domenichino eine Rivalität um die wichtigsten Fresko-Aufträge.

Im Gegensatz zu Domenichino war Lanfranco ziemlich eklektisch in Bezug auf Stilfragen und bevorzugte einen visionären, theatralischen Ansatz, der für die Deckengemälde geeignet war.[367] Seine frühen Werke zeigen einen Einfluß aus dem Spätwerk von Ludovico Carracci. In anderen Werken assimilierte und adaptierte er den Stil seines Vorgängers des 16. Jahrhunderts, Antonio Correggio, wie in seiner *Anbetung der Hirten,* die vor 1608 für den Marchese Clemente Sannesi und seinen Bruder der Kardinal Jacopo gemalt wurden.

Er und seine Helfer malten Fresken im Palazzo Mattei und die Dekoration der Buongiovanni Kapelle in Sant' Agostino (1616). Seine *Verkündigung* (1615) in San Carlo ai Catinari wurde als eines seiner besten Werke angesehen. Bald wurde Lanfranco zum herausragenden Maler des Kreises von Papst Paul V. Er malte Fresken für den Palazzo Costaguti und ein großes Deckenfresco in Quadratura in der Villa Borghese, *die Götter des Olymps*.

367 Hubala, E.: Kunst des Barock und Rokoko. Malerei, Plastik, Architektur, Stuttgart 1991, S. 127

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weiterhin dekorierte Lanfranco zusammen mit Agostino Tassi und Carlo Saraceni die *Sala de 'Corazzieri* und Sala Regia des Palazzo del Quirinale. Seine formale *Präsentation am Tempel* hat den sonnenbeschienenen Stil der Carracci. Im Jahre 1622 malte er die *Ekstase von Sant Margaret von Cortona* als Altarbild für Santa Maria Nuova in Cortona, wo Margaret lebte und starb. 1623–1624 dekorierte er die Sacchetti-Kapelle in San Giovanni dei Fiorentini in Rom.

Unter dem Papst Gregor XV, der sonst die Werke von Guercino und Domenichino bevorzugte, erhielt Lanfranco den Auftrag für die Kruzifixkapelle in Santa Maria in Vallicella. Lanfrancos krönendes Meisterwerk und eines der großen kirchlichen Freskendekoration der späten 1620er Jahre war seine *Annahme der Jungfrau* auf der Kuppel von Sant'Andrea della Valle. Dabei ist die überfüllte Reihe von Figuren ein Wahrzeichen in der barocken Malerei mit hellen goldenen Färbung und Energie. Lanfranco wurde dabei von der bahnbrechenden Dekoration von Correggio des Duomo di Parma beeinflusst.

beauftragte ihn mit einem großen Fresko, das den *hl. Petrus am Wasser* (1628) darstellte, für das Lanfranco den Titel des Ritters des Ordens Christi erhielt. Im Jahre 1631 wurde Lanfranco zum *Principe* der Accademia di San Luca, der Gilde der Künstler in Rom, ernannt. Es gibt auch ein Fresko von Giovanni Lanfranco über dem Denkmal von Papst Clemens VIII in Santa Maria Maggiore in Rom.

Von 1634 bis 1646 begann Lanfranco, die Kuppel und Pendentive der Jesuitenkirche der Gesù Nuovo in Neapel 1634–1637 zu schmücken.[368] In den Jahren 1637–1638 freskierte er das Kirchenschiff und Chor der Certosa von San Martino. Es folgte die Dekoration von Santi Apostoli 1638–1646 und die Kuppel der Cappella von San Gennaro in der Kathedrale von Neapel. Er starb in Rom im Jahre 1647, wo seine letzte Arbeit die Apsis von San Carlo ai Catinari war.

Lanfranco war ein vielseitiger und eklektischer Schüler der Carracci und setzte ihre Tradition mit dramatischem Flair fort. Verglichen mit dem oft zurückhaltenden Domenichino, der vor allem die großartige Art von Annibale nachahmte, erforschte Lanfranco neue Stile, überbrückte Traditionen, die in barocken Stilen gemalt wurden, mit

368 Schleier, E.: Dello stile naturale. Zeichnungen des Giovanni Lanfranco, Berlin, 2005, S. 133 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einem Tenebrismus und der Coloristpalette. Der bekannteste unter seinen Schülern war Giacinto Brandi.

Panfilo Nuvolone (1581–1661) war ein Maler des Frühbarocks, der sowohl religiöse als auch irdische Themen gemalt hat. Er war der Vater einer Familie von Cremoneser Malern. In Cremona erlernte er sein Kunsthandwerk bei Giovanni Battista Trotti. Danach zog er nach Mailand, wo er Freskenkirchendecken, Altarbilder und Stilleben malte. Einer seiner wenigen dokumentierten Stillleben zeigt eine Schale von Pfirsichen und erinnert an die nahezu zeitgenössischen Gemälde von Obstschalen in Mailand, darunter das 1594–98 Gemälde in der Ambrosiana von Caravaggio und ein ähnlich thematisiertes Gemälde von Fede Galizia. Sein Sohn, Carlo Francesco Nuvelone, entwickelte sich auch zu einem prominenten Maler in der Lombardei. Guiseppes Sohn Carlo war ein eher mittelmäßiger Quadratura-Spezialist, der hauptsächlich in Cremona tätig war.

Nuvolone malte nicht nur Stillleben, sondern auch Altarbilder. Seine Altarbilder sind im Frühbarock der Lombardei und der Poebene verankert, inspiriert vor allem von Vorbildern Camillo Procaccinis.[369] Die wenigen, aber sehr sauber ausgeführten Stillleben sind dagegen echte Avantgardebilder. Zusammen mit jenen von Fede Galizia, zu denen sie sowohl in puncto Stil, als auch in puncto Naturdarstellung eine tiefe Verwandtschaft zeigen, gehören sie zum Besten, was die Lombardei in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu bieten hatte.

4.7 Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino)

Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino (1591–1666) war ein Bologneser Maler des Barocks. Er schuf nicht weniger als 106 Altarbilder und 144 weitere Gemälde stammen aus seiner Hand. Sein Künstlername („der Schieler“) bezieht sich auf sein rechtes Auge, mit dem er seit einem Unfall in seiner Kindheit schielte, wie sein Biograf

369 Heinz, G.: Carlo Dolci, Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XX, 1960, S. 526–538, hier S. 528

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Malvasia berichtet.[370] Der Wahrheitsgehalt kann allerdings nicht überprüft werden, da dies die einzige Quelle zu Il Guercino ist.[371]

Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) war ein italienischer Gelehrter und Historiker, bekannt für Malerbiographien. Malvasia stammte aus adliger Familie. In seiner Jugend erhielt er Malunterricht, dichtete und war 1639 in Rom. Er studierte Jura, was er auch in Bologna lehrte, und danach Theologie mit dem Abschluss 1653. Ab 1662 war er Kanonikus an der Kathedrale von Bologna. Er schrieb ein Buch über die Maler von Bologna des Barock, die er in seiner Zeit als führend sah (besonders Guido Reni) wie in der Renaissance die Florentiner Maler, deren Biographien Giorgio Vasari schrieb. Er war auch Kunstsammler und Händler (z.B. Bologneser Gemälde für den französischen König Ludwig XIV.) und schrieb 1690 einen Kunstführer für Bologna und 1683 über die Aelia Laelia Crispis. Die Aelia Laelia Crispis ist eine lateinische Marmorinschrift in Bologna, die sich heute dort im Museo Civico Medievale di Palazzo Ghisilardi-Fava befindet und seit dem 16. Jahrhundert Anlass für Spekulationen war. Sie wurde zuerst im 16. Jahrhundert erwähnt als eine Inschrift in der Kirche Santa Maria di Casaralta in Bologna. Dort war seit dem 13. Jahrhundert ein Kloster des Ordo militiae Mariae Gloriosae (Frati gaudenti). Um 1550 wurde es säkularisiert. Die Inschrift wurde im 17. Jahrhundert von dem damaligen Hausbesitzer Achille Volta auf eine rote Marmorplatte umkopiert, die noch heute existiert.

Giovanni Francesco Barbieri wurde als Sohn von Andrea Barbieri und Elena Ghisellini geboren. Schon als Siebenjähriger soll er mit Begabung gezeichnet und ein Jahr später gemalt haben. Als 17-Jähriger begann er seine Ausbildung bei Benedetto Gennari (1563–1658), einem Maler der Bologneser Schule. Trotzdem gilt Il Guercino jedoch weitgehend als Autodidakt, da seine Ausbildung bei Gennari nicht von langer Dauer sein sollte.[372] Spätestens 1615 zog er nach Bologna, wo das Werk des jungen Mannes die Anerkennung von Ludovico Carracci fand. Guercino war, genau wie die Carracci-Familie sehr von zeitgenössischen Kunsttheoretikern, die einen neuen Naturalismus forderten, beeinflusst worden.

370 Roli, R.: Guercino, Firenze 1972, S. 32
371 Stone, D.M.: Guercino. Catalogo completo, Firenze 1991, S. 31
372 Salerno, L./Mahon, D.: I dipinti del Guercino, Roma 1988, S. 27

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1617/18 arbeitete Il Guercino in Bologna für Kardinalerzbischof Alessandro Ludovisi, dem späteren Papst Gregor XV. Dann bereiste er Venedig, wo ihn die atmosphärisch dichte Malerei der venezianischen Renaissance stark beeinflusste. Unter diesem Einfluss standen auch seine Werke *Et in Arcadia ego* (1619) und vor allem *Das Bad der Diana* (1620). Im Dunkel der rechten Bildseite zerfleischen zwei Hunde einen Hirsch.[373] Dies macht die Zuordnung des Bildes zur griechischen Mythologie möglich. Nach Ovid streifte Aktaion sorglos durch den Wald, wobei er die badende Diana überraschte. Ihres Bogens beraubt, bespritzte sie Aktaion mit dem Wasser der Quelle. Daraufhin wuchs Aktaion ein Geweih aus der Mitte der Stirn, seine Ohren wurden länger und länger, Hände und Füße wandelten sich zu gespaltenen Hufen und ein geschecktes Fell bedeckte seinen Leib. Seine eigenen Hunde verfolgten den in einen Hirsch verwandelten Aktaion und zerfleischten ihn schließlich. Auf der linken Seite des Gemäldes sind zwei Frauen zu sehen. Die untergehende Sonne erfasst mit ihren letzten Strahlen die zwei entkleideten Frauen. Eine der Frauen wendet dem Betrachter den Rücken zu und ist dabei, sich das linke Bein abzutrocknen. Die zweite Frau ist im Profil zu sehen. Sie ist nach vorne gebeugt, während sie ihren Kopf und ihren Oberkörper unter einem weißen Tuch verbirgt. Die Dienerin am linken Rand ist teilweise vom Rand der Leinwand abgeschnitten. Sie trägt eine Schale und ein rotes Tuch zu der linken Frau.

Papst Gregor XV. lud Barbieri 1621 zu sich nach Rom ein, wo er bis zum Tod des Papstes zwei Jahre später blieb.[374] Auch in Rom entstanden bedeutende Werke darunter das große *Retabel für St. Peter mit Begräbnis* und *Himmelfahrt der hl. Petronilla*. In Rom schuf er Fresken in der Villa Ludovisi und in San Crisogono. Er porträtierte Papst Gregor XV. und den Kardinal Francesco Cennini de' Salamandri.[375] Als Papst Gregor XV. im Jahr 1623 nach nur zweijährigem Pontifikat stirbt, zog es Il Guercino nach Cento zurück. Hier eröffnete er ein Atelier und lebt in Abgeschiedenheit. Er arbeitete in Cento, aber auch in Reggio, Parma und Piacenza. 1626 begann er seine Fresken im Dom

373 Zuffi, S.: Guercino, Milano 1992, S. 55ff.

374 Mahon, D. u.a.: Il Guercino, catalogo della mostra di Bologna-Cento, Bologna 1991, S. 18

375 Roli, R.: Guercino, Firenze 1972, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

von Piacenza.[376] Sein Stil änderte sich und orientierte sich zunehmend an dem Guido Renis. 1640 malte er ein Altarbild mit der Heiligen Anna für die Benadduci-Kapelle in San Nicola in Tolentino. Nach dem Tod Renis im Jahre 1642 zog Il Guercino nach Bologna und beerbte diesen als führender Maler der Bologneser Schule. 1666 verstarb auch Giovanni Francesco Barbieri in Bologna.

Sein bemerkenswertes Vermögen und sein Nachlass gingen an seine Neffen und Schüler, Benedetto Gennari II und Cesare Gennari. Andere Schüler Il Guercinos waren Giulio Coralli, Giuseppe Bonati, Cesare Pronti aus Ferrara, Cristoforo Serra aus Cesena, Sebastiano Ghezzi, Sebastiano Bombelli, Lorenzo Bergonzoni aus Bologna, Francesco Paglia aus Brescia, Benedetto Zallone von Cento und Matteo Loves.

Sein früher Stil orientierte sich an der Carracci-Familie und insbesondere an deren Zeichenschule, die Accademia dei Desiderosi. 1616 gründete der Maler in seiner Geburtsstadt Cento die „Accademia del Nudo", in der – damals geradezu revolutionär – nach nackten Modellen gezeichnet wurde.[377] Ein Handbuch mit eigenhändigen, von Oliviero Gatti gestochenen Beispielen für smarte Federführung sollte der stetig wachsenden Schülerzahl die Richtung weisen. Das Studium des menschlichen Körpers am lebenden Modell, das Interesse an natürlichem Licht und dessen Brechung auf der Haut des Menschen, sowie die Hinwendung zum Naturalismus der Carraccis im Allgemeinen der Carraccis haben Guercino nachhaltig geprägt.[378]

Wie kaum ein anderer Künstler des Barocks sind von Il Guercino erstaunlich viele Zeichnungen erhalten, die er nicht nur als Vorbereitung für seine Auftragsarbeiten nutzte, sondern auch privat verschenkte.[379] Wie schon oben erwähnt näherte er sich in seinem Spätwerk mehr und mehr dem Stil Guido Renis an und malte mit mehr Licht und Klarheit. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste, das so genannte chiaroscuro, waren sowohl für Caravaggio als auch für Guercino charakteristisch. Die Bilder *Elias, von den Raben genährt* und *Samson von den*

376 Salerno, L./Mahon, D.: I dipinti del Guercino, Roma 1988, S. 98
377 Pulini, M., Guercino, racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri, Milano 2001, S. 52
378 Stone, D.M.: Guercino. Catalogo completo, Firenze 1991, S. 12
379 Bagni, P.: Guercino e i suoi incisori, Roma 1988, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Philistern ergriffen zeigen einen ausgeprägten Naturalismus.[380] Sie wurden für Kardinal Serra, den päpstlichen Legaten in Ferrara, angefertigt.

4.8 Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi (1593–1656) war eine italienische Barockmalerin. In einer Zeit, in der Frauen als Malerinnen von der künstlerischen Gemeinde oder den Gönnern nicht leicht akzeptiert wurden, war sie die erste Frau, die Mitglied der Accademia di Arte del Disegno in Florenz wurde. Sie malte viele Bilder von starken und leidenden Frauen aus dem Mythos und der Bibel. Ihr bekanntestes Werk ist *Judith und Holofernes*; ein bekannter mittelalterlicher und barocker Gegenstand in der Kunst, der die Enthauptung von Holofernes, eine Szene von schrecklichem Kampf und Blutvergiftung zeigt. Dass sie eine Frau war, die im siebzehnten Jahrhundert malt und dass sie vergewaltigt wurde und an der Verfolgung des Vergewaltigers teilnahm, überschattete ihre Errungenschaften als Künstlerin.[381] Nach ihrem Tod geriet sie für fast 350 Jahre in Vergessenheit, bis Roberto Longhi 1916 maßgeblich zu ihrer Wiederentdeckung beitrug und sie als „einzige Frau in Italien, die jemals wusste, was Malerei, Kolorit (und) Farbauftrag ist", pries.[382] Als angesehene Künstlerin reiste sie in ihrem Leben viel und arbeitete für verschiedene Auftraggeber. Heute gilt sie als eine der fortschrittlichsten und ausdrucksstärksten Malerinnen ihrer Generation.

Artemisia Gentileschi wurde am 8. Juli 1593 in Rom geboren. Sie ist die erste und einzige Tochter des Malers Orazio Lomi Gentileschi, einem Vertreter des Caravaggismus.[383] Artemisia malte in der Werkstatt ihres Vaters und zeigte viel mehr Talent als ihre Brüder, die neben ihr arbeiteten. Da der Stil ihres Vaters in dieser Zeit von Caravaggio inspiriert wurde, wurde dies von seiner Tochter übernommen. Ihr Ansatz war jedoch anders als ihr Vater, ihre Gemälde sind sehr naturalistisch.

380 Zuffi, S.: Guercino, Milano 1992, S. 82
381 Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011, *S.* 28
382 Rabb, T.K.: Renaissance Lives: Portraits of an Age. New York 1993, S. 66
383 Lapierre, A.: Artemisia: The Story of a Battle for Greatness. Vintage 2001 S. 21

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das erste Werk der jungen siebzehnjährigen Artemisia war *Susanna ei Vecchioni* (*Susanna und die Ältesten*) (1610).[384] Dies ist das Bildnis einer jungen Frau, die sich der Penetranz zweier alter Männer zu entziehen versucht, sichtlich bedrängt und angewidert. Zu der Zeit, die von den vorherrschenden Rollenkonstruktionen und Sexismus beeinflusst wurde, wurde zunächst vermutet, dass ihr Vater ihr dabei geholfen hatte. Das Gemälde zeigt, wie Artemisia den Realismus von Caravaggio assimiliert hatte. Es ist eines der wenigen Gemälde über das Thema Susanna, das die sexuellen Anklänge der beiden Ältesten als traumatisches Ereignis zeigt.[385]

Im Jahre 1611 arbeitete ihr Vater mit Agostino Tassi, um die Gewölbe von Casino delle Muse im Palazzo Pallavicini-Rospigliosi in Rom zu schmücken. Ihr Vater stellte Tassi an, um seine Tochter privat zu tutorieren. Während dieser Vormundschaft vergewaltigte Tassi Artemisia.[386] Ein anderer Mann, Cosimo Quorli, war auch beteiligt. Nach der Vergewaltigung hatte Artemisia weiterhin sexuelle Beziehungen zu Tassi, mit der Erwartung, dass sie verheiratet sein würden und mit der Hoffnung, ihre Würde und ihre Zukunft wiederherzustellen. Neun Monate nach der Vergewaltigung, als er erfuhr, dass Artemisia und Tassi nicht verheiratet waren, drängte ihr Vater Tassi. Er behauptete auch, dass Tassi ein Gemälde von Judith aus dem Haus der Gentileschi stahl. Die Hauptfrage dieses Prozesses war die Tatsache, dass Tassi Artemisias Jungfräulichkeit genommen hatte.[387] Wenn Artemisia keine Jungfrau gewesen wäre, bevor Tassi sie vergewaltigt hätte, wären die Gentileschis nicht in der Lage gewesen, Anklage zu erheben. Während des darauffolgenden siebenmonatigen Prozesses wurde entdeckt, dass Tassi geplant hatte, seine Frau zu ermorden, sich mit seiner Schwägerin in Ehebruch verwickelt und einige von Orazios Gemälden zu stehlen. Während des Prozesses wurde Artemisia einer gynäkologischen Untersuchung und Folter unter Verwendung von Rändelschrauben unterworfen, um ihr Zeugnis zu bestätigen. Für Artemisia Gentileschi beginnt ein Spießrutenlauf, sie wird der Promiskuität und der Prostitu-

384 Christiansen, K.: Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. Metropolitan Museum Journal (2004) 39: 101–126, hier S. 104
385 Rabb, T.K.: Renaissance Lives: Portraits of an Age. New York 1993., S. 86
386 Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011, S. 36ff.
387 Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi. Princeton University Press 1991, S. 27ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tion beschuldigt, da sie Monate verstreichen ließ, ehe sie über die Vergewaltigung sprach. Am Ende des Prozesses wird Tassi schuldig gesprochen. Er kann zwischen fünf Jahren Zwangsarbeit oder Exil wählen, entscheidet sich für das Exil. Seine Strafe wird er nie antreten. Der Prozess beeinflußte die feministische Sicht von Artemisia Gentileschi während des späten zwanzigsten Jahrhunderts.

Das Gemälde, das *Mutter und Kind genannt* wird, wird jenen frühen Jahren zugeschrieben. Das Baby wurde als indirekter Hinweis auf Agostino Tassi, ihr Vergewaltiger, interpretiert, wie es aus dem Jahr 1612 zurückgeht, nur zwei Jahre nach der Vergewaltigung Gemälde ist in einer schwedischen Privatsammlung während der 1960er Jahre.[388] Es zeigt eine starke und leidende Frau und wirft Licht auf ihre Angst und ausdrucksvolle künstlerische Fähigkeiten.

Einen Monat nach dem Prozeß bat Orazio seine Tochter, Pierantonio Stiattesi zu heiraten, einen bescheidenen Künstler aus Florenz. Kurz darauf zog das Paar nach Florenz, wo Artemisia einen Auftrag für ein Gemälde im Casa Buonarroti erhielt. Sie entwickelte sich zu einer erfolgreichen Hofmalerin und genoss die Schirmherrschaft des Hauses von Medici und Karl I. von England. Es wird vermutet, dass Artemisia in dieser Zeit auch die *Madonna col Bambino* (*Die Jungfrau und das Kind*) gemalt hat.

In Florenz feierte sie einen bedeutenden Erfolg. Sie war die erste Frau, die in die Accademia delle Arti del Disegno (Akademie der Kunst der Zeichnung) aufgenommen wurde. Sie hatte gute Beziehungen zu den angesehensten Künstlern ihrer Zeit wie Cristofano Allori und konnte die Gunst und den Schutz einflussreicher Menschen gewinnen, beginnend mit Cosimo II de 'Medici, Großherzog der Toskana und besonders der Großherzogin, Christina von Lothringen.[389] Ihre Bekanntschaft mit Galilei Galilei, offensichtlich aus einem Brief, den sie 1635 an den Wissenschaftler schrieb, scheint aus ihren florentinischen Jahren zu stammen.

Aufträge hatte sie in Florenz genug, es mangelte ihr eher an Gesundheit, Zeit und Muße. Dennoch malt sie eine Reihe von bedeutenden Werken, biblische Frauenfiguren wie die *Maddalena*, die *Jungfrau,*

388 Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011 S. 74

389 Locker, J M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven 2015, S. 33

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die das Jesuskind stillt und – immer wieder – die Judith. In *Judith und die Magd Abra mit dem Kopf des Holofernes* von 1617–18 ist der Tötungsakt schon vollzogen, der Kopf des Belagerers ruht im Korb, das gesäuberte Schwert auf der Schulter der frommen Jüdin. Seit Gentileschi zu malen begonnen hat, porträtiert sie sich auch selbst. Als Künstlerin, als Lautenspielerin, als Allegorie der Malerei. Simon Vouet, der sie schätzt und mit dem sie befreundet ist, malt sie mit der Palette in der Hand.[390]

Sie wurde von Michelangelo Buonarroti, dem jüngeren Neffen des großen Michelangelo, geschätzt, der mit dem Bau des Casa Buonarroti beschäftigt war. Er beauftragte Gentileschi zusammen mit anderen florentinischen Künstlern, darunter Agostino Ciampelli, Sigismondo Coccapani, Giovan Battista Guidoni und Zanobi Rosi, ein Bild für die Decke zu entwerfen. Sie wurden beauftragt, eine jeweilige Allegorie einer Tugend zu präsentieren, die mit Michelangelo verbunden war, und Gentileschi erhielt die Allegoria dell'Inclinazione, präsentiert in Form einer nackten jungen Frau mit einem Kompass. Es wird angenommen, dass das Subjekt eine Ähnlichkeit mit Artemisia hat. In einigen ihrer Gemälde ähneln ihre energetischen Heldinnen ihren Selbstporträts.[391]

Im Jahr 2011 entdeckte Francesco Solinas eine Sammlung von sechsunddreißig Briefen aus etwa 1616 bis 1620, die einen neuen Einblick in das persönliche und finanzielle Leben von Gentileschi in Florenz bieten. Sie bewiesen, dass sie eine leidenschaftliche Liebesbeziehung mit einem reichen Florentiner Adligen namens Francesco Maria Maringhi hatte. Ihr Mann wusste davon und tolerierte es, vermutlich weil Maringhi ein mächtiger Verbündeter war, der dem Paar finanzielle Unterstützung leistete.[392] Doch bis 1620 hatten sich Gerüchte über die Affäre in der Stadt verbreitet, und diese Tatsache, verbunden mit laufenden finanziellen und rechtlichen Problemen, ließ sie nach Rom umsiedeln.

Bemerkenswerte Werke aus dieser Zeit sind *La Conversione della Maddalena* (*Selbstwandelung des Magdalena*), *Selbstbildnis als Lautep-*

390 Chaney, E.: The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance, Routledge 2000, S. 63

391 Lapierre, A.: Artemisia: The Story of a Battle for Greatness. Vintage 2001, S. 38

392 Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi. Princeton University Press 1991, S. 34

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

pielerin und *Giuditta con la sua ancella* (*Judith und ihr Maidservant*), Sie malte eine zweite Version von *Judith*, die *Holofernes*, *entführt* hat. Trotz ihres Erfolges führten die finanziellen Exzesse ihres Mannes zu Problemen mit den Gläubigern, und sie trennte sich von ihm. Sie kehrte ohne ihn 1621 nach Rom zurück.

Ihr Vater Orazio ging ungefähr zur gleichen Zeit nach Genua. Zwar gibt es nicht genügend Beweise dafür, manche glauben, dass Artemisia ihrem Vater nach Genua folgte und behaupteten, dass diese Zeit zusammen die Ähnlichkeit ihrer Stile akzentuiert hätte. Die meisten Beweise stützen jedoch die Vorstellung, dass Artemisia in Rom geblieben ist und versucht, ein Haus zu finden und ihr Kind zu erziehen. Immer wieder sind es starke bedeutende Frauen, die sie malt.[393] Die Heilige Katharina von Alexandrien, Jael, die ihrem Feind Sisara einen Zeltpflock in die Schläfe rammt, Kleopatra, die lieber durch einen Schlangenbiss stirbt als unglücklich verliebt zu sein, Salome, Esther – und, natürlich, die Judith.

Obwohl über ein Jahrzehnt tot, war Caravaggios Stil immer noch sehr einflussreich und ließ die *Caravaggisti* entstehen, wie Artemisias Vater Orazio, Carlo Saraceni, Bartolomeo Manfredi und Simon Vouet.[394] Es scheint, dass Artemisia mit der Akademie der Desiosi in Rom assoziiert war. Trotz ihrer künstlerischen Reputation, ihrer starken Persönlichkeit und ihrer zahlreichen guten Beziehungen war Rom nicht so lukrativ, wie sie hoffte. Sie malte weniger intensive Werke (1622), wie ihre zweite Version von *Susanna und den Ältesten* (1622).[395] Die Wertschätzung ihrer Kunst wurde auf Porträts und ihre Fähigkeit mit biblischen Heldinnen verengt. Sie erhielt keine der lukrativen Aufträge für Altarbilder. Es ist sicher, dass sie sich zwischen 1627 und schon 1630 nach Venedig bewegte, vielleicht auf der Suche nach größeren Aufträgen.

Dort entstanden wohl die Werke *Ritratto di gonfaloniere* (*Porträt von Gonfaloniere*) und die *Giuditta con la sua ancella*, (*Judith und ihre Maidservant*). Letzteres fällt durch die Beherrschung von Chiaroscuro

393 Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity. University of California Press 2001, S. 66

394 Rabb, T.K.: Renaissance Lives: Portraits of an Age. New York 1993, S. 38

395 Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity, Los Angeles, California 2001, S. 36

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Tenebrismus (die Auswirkungen von extremen Lichtern und Dunkelheiten) auf. Dies waren Techniken, für die Gerrit van Honthorst, Trophime Bigot und viele andere in Rom berühmt waren. Ihre *Venere Dormiente* und ihr *Ester Ed Assuero* (*Esther und Ahasverus*), zeugen von ihrer Assimilation der Lehren des venezianischen Luminismus.[396]

Im Jahre 1630 zog Gentileschi nach Neapel, einer Stadt, die reich an Mäzenen und Kunstliebhabern war, auf der Suche nach neuen und lukrativeren Beschäftigungsmöglichkeiten. Viele andere Künstler, darunter Caravaggio, Annibale Carracci und Simon Vouet waren in Neapel einige Zeit in ihrem Leben geblieben.[397] Zu dieser Zeit arbeiteten Jusepe de Ribera, Massimo Stanzione und Domenichino dort und später folgten Giovanni Lanfranco und viele andere. Das neapolitanische Debüt von Gentileschi wird durch die *Verkündigung* eingeleitet. Sie blieb in Neapel für den Rest ihrer Karriere mit den Ausnahmen von einer kurzen Reise nach London und einigen anderen Orten.[398]

Neapel wurde für sie eine Art zweite Heimat; ihre Tochter wird dort verheiratet. Sie erhielt Briefe der Anerkennung, stand in guten Beziehungen mit dem Vizekönig, dem Herzog von Alcalá, und begann die Beziehungen zu vielen renommierten Künstlern, darunter Massimo Stanzione. Damit begann eine künstlerische Zusammenarbeit auf der Grundlage einer echten Freundschaft und künstlerischen Gemeinsamkeiten. Sie richtete sich ein Atelier ein, bildete Malergehilfen aus, verkaufte mit Erfolg ihre Bilder. Klio, Dalila, Minerva, Bathseba und die Heilige Lucia kommen zu ihren Frauenfiguren hinzu, auch einige Männer, überwiegend Heilige und einige Porträts von Aristokraten.

In Neapel begann sie zum ersten Mal an Gemälden in einer Kathedrale zu arbeiten, die dem San Gennaro nell'anfiteatro di Pozzuoli (St. Januarius im Amphitheater von Pozzuoli) in Pozzuoli gewidmet war. Während ihrer ersten neapolitanischen Zeit malte sie *Nascita di San Giovanni Battista* (*Geburt des Hl. Johannes des Täufers*) und *Corisca e il*

396 Locker, J. M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven 2015, S. 52

397 Ward, B. R.: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné, The Pennsylvania University Press 1999, S. 29

398 Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity, Los Angeles, California 2001, S. 62

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

satiro (*Corisca und der Satyr)*. In diesen Gemälden zeigt Artemisia wieder ihre Fähigkeit, sich an die Neuheiten der Periode anzupassen und verschiedene Themen zu behandeln, anstatt der üblichen *Judith*, *Susanna*, *Bathseba* und *bußfertigen Magdalenen*, für die sie bereits bekannt war.[399]

Der Überlieferung zufolge wurde Artemisia Gentileschi im Jahr 1635 durch ihren Bruder Francesco, der als Kunstagent im Auftrag von Orazio, Artemisia und der englischen Krone in Italien unterwegs war, eine Einladung an den englischen Hof überbracht. Bevor Artemisia sich jedoch auf die Reise nach London begab, blieb sie laut Briefen noch mindestens bis Ende 1637 in Neapel. Es wird angenommen, dass sie die Einladung annahm, weil es ihrem alten Vater gesundheitlich immer schlechter ging, jedoch zögerte, weil die in London wütende Pest sie abschreckte.

Orazio arbeitete zu dieser Zeit bereits seit neun Jahren erfolgreich am Hof und ihm wurde 1636 die Aufgabe zuteil, die Deckengemälde *Allegorie des Friedens und der Künste unter der Herrschaft der englischen Krone* des Queen's House in Greenwich zu malen.[400] Mit seinen 73 Jahren war dies eine Aufgabe, die er alleine nicht hätte meistern können, und so wird angenommen, dass Artemisia an den Hof reiste, um ihrem Vater bei der Fertigstellung der Deckenpanelen zu helfen.

Nachdem sich Vater und Tochter 17 Jahre nicht gesehen hatten, war die Zusammenarbeit der beiden in London weit entfernt von dem Verhältnis einer Schülerin zu ihrem Lehrmeister. Artemisia arbeitete als reife, angesehene Künstlerin an der Seite ihres alten Vaters, um ihn zu unterstützen und längst nicht mehr als die Schülerin, die sie einst war.[401]

Charles I von England, der Artemisia an seinen Hof einlud, hatte den Thron 1625 nach dem Tode seines Vaters bestiegen und war ein großer Kunstliebhaber und Besitzer einer der eindrucksvollsten Privatsammlungen in Europa. Er besaß unter anderem Meisterstücke von

399 Christiansen, K.: Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. Metropolitan Museum Journal (2004) 39: 101–126, hier S. 117

400 Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011, S. 107

401 Pollock, G.: Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006, S. 31

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Raphael, Correggio, Titian, Mantegna und Caravaggio, sowie zahlreiche antike Skulpturen. Durch seine Liebe zur Kunst versuchte er viele Künstler an seinen Hof einzuladen, jedoch hatte er bei den Italienern nicht sehr viel Glück: Seiner Einladung folgten nur Orazio, Gentileschi und der Bildhauer Francesco Fanelli.

Seine Gemahlin, Königin Henriette Marie de Bourbon, war die jüngste Tochter des verstorbenen Henri IV und dessen Gemahlin Maria de'Medici, sowie Schwester des französischen Königs Louis XIII.[402] Sie war katholischen Glaubens und trat für die Verbreitung des Katholizismus am englischen Hof ein. Dies wirkte sich fördernd auf die englisch-italienische Beziehung aus, jedoch machten ihre französische Herkunft und ihr römisch-katholischer Glaube sie anfangs im protestantischen England sehr unbeliebt. In ihrer Residenz, dem Queens House in Greenwich sollte Orazio die Decke der Great Hall ausschmücken.

Im Zuge der Hochzeitsvorbereitungen des Königspaares reisten George Villier und Balthazar Gerbier im Mai 1625 nach Paris. Dort erwarb der Herzog, wahrscheinlich auf Empfehlung von Gerbier, zwei Gemälde von Orazio Gentileschi und lud bei dieser Gelegenheit den Maler vermutlich auch an den Hof nach England ein. Im Herbst 1626 nahm der fast 63-jährige Künstler die Einladung wahr und reiste mit seinen Söhnen Francesco, Giulio und Marco nach London. Von der Königin bekam Orazio den Auftrag, die Decke der Great Hall im Queen's House mit neun Deckengemälden auszuschmücken. Neben diesem Auftrag fertigte Orazio Gentileschi laut Inventar nicht mehr als elf Leinwandgemälde für den König an.[403]

Das Schloss, das bei dem englischen Architekten Inigo Jones in Auftrag gegeben wurde, war ursprünglich für Königin Anne von Dänemark, die Frau von James Stuart von Schottland, gedacht. 1618 starb diese jedoch, als der Bau erst zur Hälfte vollendet war. 1625, nach der Hochzeit von Charles I und Henriette Marie, ließ der König den Palast vollenden und schenkte ihn seiner Gattin. Diese beauftragte Orazio Gentileschi mit der Ausschmückung der Decke der Great Hall.[404] Die

402 Lapierre, A.: Artemisia: The Story of a Battle for Greatness. Vintage 2001, S. 40
403 Locker, J M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven 2015, S. 47
404 Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011, S. 122

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bildkomposition der Decke wurde mit großer Wahrscheinlichkeit in Zusammenarbeit mit dem Architekten des Queen's House, Inigo Jones, entworfen. Dies lässt sich vor allem an der Wiederholung des Deckenmusters in den Bodenfließen erkennen.[405]

Die Wahl des Bildprogrammes war keine unbedachte: Henriette Marie zielte auf eine repräsentative Wirkung ab. Die Decke sollte zeigen, dass sie gebildet und belesen war. Das Queen's House diente Henriette Marie als privates Refugium und das gewählte Bildprogramm sollte den Eindruck einer weltgewandten und gebildeten Königin unterstreichen.

Im runden Mittelbild ist die Figur des Friedens mit einem Olivenzweig in der Hand zu sehen. Sie ist umgeben von den Personifikationen des Sieges, der Kraft, der Eintracht, der Gottesliebe und der Andacht sowie den Sieben Freien Künsten, verkörpert in Trivium (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik). Diese bildeten den Lehrstoff der philosophischen Fakultäten an den Universitäten.

Das Mittelbild wird von vier rechteckigen Gemälden mit den Figuren der neun Musen gerahmt. Oben befinden sich Euterpe, Muse der Musik und Lyrik, sowie Polyhymnia, Muse des Tanzes und der Pantomime. Rechts vom runden Mittelbild abgebildet sind Erato, Muse des Tanzes und des Liebeslieds und Terpsichore, ebenfalls Muse des Tanzes und der chorischen Lyrik. Die untere Leinwand zeigt Thalia, die als Muse der Komödie das Attribut der Maske trägt und Klio, die Muse der Geschichte. Links befinden sich Urania, die Muse der Astronomie, Kalliope, Muse des Epos und Melpomene, Muse der Tragödie. Als Attribut der Urania dient ein Astrolabium, Kalliope trägt einen Bücherstapel und Melpomene hält ein Schwert.

Die Eckmedaillons zeigen die Allegorien der bildenden Künste. Zu sehen sind Bildhauerei, Architektur, Malerei und Musik.[406] Sie wurden alle stark übermalt und ihr Ausdruck ist wahrscheinlich von einer Restauration aus dem 18. Jahrhundert beeinflusst. Wie in vielen Decken-

405 Pollock, G.: Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006, S. 32

406 Solinas, F./Nicolaci, M./Primarosa, Y.: Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti, Roma 2011 S. 37

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fresken der Renaissance befinden sich die Figuren um den Kranz des zentralen Bereiches, und die äußeren Kreise und Rechtecke beherbergen solide und stabile Formen, die unter Berücksichtigung des Tageslichtes beleuchtet sind. Orazios Anpassung des dekorativen Stils an den konservativen englischen Geschmack war eine effektive Verbindung der Traditionen der beiden Länder.

Die Deckengemälde sollen zum Ausdruck bringen, dass die Künste sich unter der friedlichen Herrschaft von Charles I und seiner Frau entfalten und wachsen können.[407] Dass der Gedanke hinter dieser Darstellung ein utopischer war, zeigte sich wenige Jahre später. Schon während Artemisias Aufenthalt in London war das Volk aufgebracht, weil der König neue Steuern veranlasste. 1641 bricht in England schließlich die Revolution aus und endet in der Enthauptung Charles I im Jahr 1649. Irgendwann nach 1711 wurden die Deckengemälde aus dem Queens House entfernt und an der Decke des Salons im Marlborough House in London neu angebracht. Aufgrund der geringeren Größe des Marlborough House im Gegensatz zum Queen's House wurden die Gemälde hemmungslos beschnitten, verkürzt und anders angeordnet und somit sehr in Mitleidenschaft gezogen.

Trotz der Haltung der Musen, die Orazios Stil entsprechen, kann angenommen werden, dass aufgrund der scharfen Präzision der Gewänder und den anatomisch akkuraten Brüsten Artemisia sie gemalt oder nach Orazios Tod beendet hat. Artemisia wurden nur die Musen Urania und Euterpe zugesprochen, jedoch muss sie wesentlich mehr gemalt haben, da ihr Vater schon alt und gesundheitlich schwach war. Garrard nimmt sogar an, dass nur Calliope und Thalia von Orazio stammen und der Rest seiner Tochter zugeschrieben werden muss. Es ist nicht überliefert, ob die Deckengemälde vor Orazios Tod am 7. Februar 1639 bereits fertig gestellt waren, jedoch mussten sie bis Ende des Jahres vollendet worden sein, da der Raum ab diesem Zeitpunkt mit Möbeln ausgestattet wurde.[408]

407 Nochlin, L.: Why Have There Been No Great Woman Artists?, in Gornick, V.; Moran, B. K., Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, Basic Books 1971, S. 113

408 Chaney, E.: The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance, Routledge 2000, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Obwohl Artemisia am englischen Hof viele Aufträge gehabt haben muss, ist bis auf diese Deckengemälde sonst keine Arbeit von ihr bekannt. Auch das berühmte Selbstbildnis *La Pittura* kann nicht sicher in ihre englische Phase eingeordnet werden.

Orazio starb plötzlich im Jahre 1639. Artemisia hatte ihre eigenen Aufträge nach dem Tod ihres Vaters zu erfüllen, obwohl es keine bekannten Werke gibt, die mit Sicherheit in dieser Zeit zuweisbar sind. Es ist bekannt, dass Artemisia bereits 1642 England verlassen hatte, als der Bürgerkrieg gerade begann. Über ihre späteren Aufenthaltsorte ist nichts bekannt. Historiker wissen, dass sie 1649 wieder in Neapel war und mit Don Antonio Ruffo von Sizilien korrespondierte, der in dieser zweiten neapolitanischen Zeit zum Mentor wurde. Der letzte bekannte Brief an ihren Mentor ist 1650 datiert und macht deutlich, dass sie noch sehr aktiv war.[409]

Längst ist sie in ganz Europa berühmt.[410] Gedichte werden über sie veröffentlicht, Auftraggeber wie die Könige von Spanien und Frankreich bestellen ihre Werke. Zwischen 1640 und 1645 entsteht eine neue Version von *Judith und die Magd Abra mit dem Kopf des Holofernes*. Die schöne Witwe hält im Schein einer Kerze erschrocken inne, vermutlich gewarnt durch ein Geräusch. Ihre Hand ist erhoben, die Magd zu ihren Füßen verhält sich ruhig. Nur schwach sind die Gesichter und entblößten Unterarme der Frauen, die Dekolletés und Judiths Handfläche erhellt. Holofernes´ Kopf ist im Dunkeln kaum zu erkennen. Das Leinentuch, in das er gewickelt und durch das Heerlager geschmuggelt werden soll, liegt bereit. So hätte Gentileschi Jahre zuvor noch nicht gemalt. Ein konspiratives Helldunkel, bildlich festgehaltene, angespannte Stille.

Es wird spekuliert, dass sie in der verheerenden Pest starb, die Neapel 1656 im Griff hatte und praktisch eine ganze Generation neapolitanischer Künstler auslöschte. Nach ihrem Tod im Jahre 1654 wird sie auf dem Friedhof der Kirche San Giovanni di Fiorentini in Neapel beigesetzt. Ihre Grabplatte geht 1785 während der Restaurationsarbeiten verloren.

409 Solinas, F./Nicolaci, M./Primarosa, Y.: Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti, Roma 2011, S. 57

410 Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton 1989, S. 136

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Bild *Judith und Holofernes* entstand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Florenz und gilt als eines ihrer bekanntesten Bilder. Ungewöhnlich ist nicht nur der gewählte Moment des alttestamentlichen Geschehens, sondern auch, dass es sich dabei möglicherweise um den Versuch einer autobiographischen Aufarbeitung handeln kann.[411] Das Motiv der Darstellung der Judith und der Enthauptung des Holofernes entstammt dem Buch Judith, Kapitel 13. In der Vorgeschichte in Kapitel 12 heißt es: „Darauf trat Judit ein und nahm Platz. Holofernes aber war über sie ganz außer sich vor Entzücken. Seine Leidenschaft entbrannte und er war begierig danach, mit ihr zusammen zu sein. Denn seit er sie gesehen hatte, lauerte er auf eine günstige Gelegenheit, um sie zu verführen."[412] Judith entging seiner Absicht, sie zu vergewaltigen nur, weil Holofernes zu viel Wein trank und sie daher die Gelegenheit hatte, ihn zu enthaupten. Mit der Tat befreite sie Israel von den Assyrern.

Das Sujet der Judith und des Holofernes ist ein recht häufiges in der Kunstgeschichte.[413] Von Artemisia Gentileschi sind drei Darstellungen bekannt: Eine, um 1612 entstanden, zeigt das Motiv in fast gleicher Bildkomposition, allerdings wurde das Bild kleiner dimensioniert und wurde außerdem an der linken Seite beschnitten – und mit abweichender Kleiderfarben der beiden Frauen. Ein weiteres ihrer Bilder – ebenfalls etwa 1612 oder 1613 entstanden – zeigt Judith und ihre Dienerin mit dem Haupt des Holofernes. Das Gemälde zeigt die Enthauptung des Holofernes im direkten Moment des Geschehens. Das ist deshalb ungewöhnlich, weil die meisten Künstler, die sich mit diesem Thema befassten, einen Moment nach der Enthauptung oder die beiden Personen der Judith und der Dienerin auf der Flucht mit dem Kopf in ihr Lager darstellten.

Zuvor hatten Donatello mit seiner Plastik der Judith und Holofernes-Gruppe, etwa 1455 entstanden und Caravaggio ebenfalls das eigentliche Geschehen der Enthauptung gewählt. In seiner Figurengruppe wählte Donatello ebenfalls den „packenden" Moment, stellte Judith

411 Braunfels, W.: Kleine italienische Kunstgeschichte, Köln 1984, S. 403

412 Semrau, M.: Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden, Esslingen 1912, S. 125

413 de Rynck, P.: Die Kunst Bilder zu lesen – Die Alten Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005, S. 249

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aber nicht mit der Klinge im Hals Holofernes dar, sondern, der alttestamentlichen Vorgabe nach, zwischen den beiden zur Tötung notwendigen Hieben.[414]

Caravaggios Bild der Enthauptung, etwa um 1600, zeigt bereits das Geschehen der Tötung, möglicherweise hat Artemisia Gentileschi es gekannt. Gentileschi stellt in „schonungsloser Realität" genau den Moment der Tötung dar.[415] Die starke Kontrastierung mit dem Schlaglicht von links ist eine typische Malweise Gentileschis, sie hat sie von ihrem Vater, Orazio Gentileschi, aus der Schule Caravaggios übernommen. Von der alttestamentlichen Vorlage abweichend ist auch die Dienerin zu sehen. Der Vorlage nach war sie während der Tötung Holofernes nicht im Zelt, dennoch wurde sie von einigen Künstlern, vor allem zur Bereicherung der Bildkomposition wie hier, mit abgebildet. Die Farbe des Gewandes der Judith ist ebenso kein Zufall, Gelb, hier Goldgelb, gilt auch als Farbe des Hasses.

Die Kunstgeschichte sieht in dieser brutalen Darstellung des Geschehens eine künstlerische Aufarbeitung der Vergewaltigung als junge Frau durch Agostino Tassi.[416] Auf diese Ereignisse können die auf dem Gesicht der Judith dargestellten Emotionen hinweisen: sie schwanken zwischen Abscheu und Entschlossenheit zur Tat. Auch die schneidende Bewegung der rechten Hand Judiths verstärkt den Moment und kann eine Reflexion ihres eigenen vorherigen Schicksals sein.

In der Forschungsarbeit „Gentileschi, padre e figlia" (1916) von Roberto Longhi beschrieb er Artemisia Gentileschi als „die einzige Frau in Italien, die jemals über Malerei, Färbung, Teig und andere Grundlagen wusste".[417] In ihren Charakteren fehlten absichtlich die stereotypen weiblichen Züge wie Empfindlichkeit, Schüchternheit und Schwäche. Im Gegenteil, es waren mutige, rebellische und mächtige Persönlichkeiten. Es war ihr wohl bewusst, wie Frauen und Künstlerin-

414 Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi. Princeton University Press 1991, S. 62
415 Ward, B. R.: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné, The Pennsylvania University Press 1999, S. 139
416 Braunfels, W.: Kleine italienische Kunstgeschichte, Köln 1984, S. 403
417 Pollock, G.: Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006, S. 82

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nen von Männern gesehen wurden und das erklärte, warum ihre Arbeiten zu Beginn ihrer Karriere so kühn und trotzig waren.[418]

Feministische Studien verstärkten das Interesse an der künstlerischen Arbeit und dem Leben von Artemisia Gentileschi.[419] Solche Studien unterstrichen ihr Leid von Vergewaltigung und anschließender Misshandlung und die ausdrucksvolle Kraft ihrer Gemälde von biblischen Heldinnen, in denen die Frauen so interpretiert werden, dass sie ihre Rebellion gegen ihren Zustand manifestieren. Weil Artemisia wieder und wieder zu gewalttätigen Gegenständen wie *Judith und Holofernes* zurückkehrte, wurde eine unterdrückte Rachetheorie postuliert. Einige Kunsthistoriker deuten jedoch darauf hin, dass sie ihren Ruhm aus dem Vergewaltigungsprozess scharfsinnig ausnutzte, um einen Nischenmarkt in sexuell aufgeladener, weiblich dominanter Kunst für männliche Gönner zu versorgen.[420] Dies ist jedoch eine viel zu weit ausgreifende Interpretation, die rein spekulativ ist.

Die jüngsten Kritiker, ausgehend von der schwierigen Rekonstruktion des gesamten Katalogs der Gentileschi, versuchten, eine weniger reduktive Lektüre der Karriere von Artemisia zu geben und sie im Kontext der verschiedenen künstlerischen Umgebungen, in denen der Maler aktiv teilnahm, zu sehen. Eine solche Lesart stellt sie als Künstlerin dar, die mit Entschlossenheit, mit der Waffe der Persönlichkeit und der künstlerischen Qualitäten gegen die männlichen Vorurteile kämpfte.[421]

Artemisia und ihr Oeuvre wurden wieder in den Fokus gerückt und hatten wenig Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichte gehabt, außer Roberto Longhis Artikel „Gentileschi padre e figlia“ (Gentileschi, Vater und Tochter) aus dem Jahre 1916 und R. Ward Bissells Artikel „Artemisia Gentileschi – Eine neue dokumentierte Chronologie“ aus dem Jahre 1968. Als Artemisia und ihre Arbeit begann, neue Aufmerk-

418 Locker, J M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven 2015, S. 69

419 Ciletti, E.: "Gran Macchina a Bellezza, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006, S. 126

420 Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity. University of California Press 2001, S. 103

421 Nochlin, L.: Why Have There Been No Great Woman Artists?", in Gornick, Vivian; Moran, Barbara K., Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, Basic Books 1971 S. 113

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

samkeit bei Feministinnen und Kunsthistorikern zu gewinnen, wurde mehr Literatur über sie, fiktiv und biographisch veröffentlicht. Eine fiktive Darstellung ihres Lebens von Anna Banti, Frau des Kritikers Roberto Longhi, wurde 1947 veröffentlicht. Dieser Bericht wurde von literarischen Kritikern gut aufgenommen, wurde aber von Feministinnen, vor allem Laura Benedetti, kritisiert, weil er in historischer Genauigkeit nicht sorgfältig war.

Die feministische Literatur neigt dazu, sich um das Ereignis der Vergewaltigung von Artemisia zu drehen, was sie weitgehend als traumatisierten, aber edlen Überlebenden darstellt, dessen Arbeit durch Sex und Gewalt als Ergebnis ihrer Erfahrung gekennzeichnet wurde.[422] Eine Literaturrezension von Laura Benedetti, „Rekonstruktion von Artemisia: Bilder des zwanzigsten Jahrhunderts eines Frauenkünstlers", kam zu dem Schluss, dass ihre Arbeit oft nach den zeitgenössischen Themen und persönlichen Vorurteilen der Autoren interpretiert wird. Feministische Gelehrte zum Beispiel haben Artemisia zum Status der feministischen Ikone erhoben, die Benedetti den Gemälden von Artemisia von furchtbaren Frauen und ihrem Erfolg als Künstler in einem von Männern dominierten Feld zugeschrieben hat, während sie auch eine alleinstehende Mutter war.

Für eine Frau zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts war ihre Wahl, Malerin zu werden, eine ungewöhnliche und schwierige Berufswahl, aber nicht außergewöhnlich.[423] Vor Gentileschi, zwischen dem Ende des 1500 und Anfang des Jahres 1600, hatten andere Frauen erfolgreiche Karrieren, darunter Sofonisba Anguissola (1530–1625), die in Spanien von König Philipp II protegiert wurde. Lavinia Fontana (1552–1614) war in Rom eine Künstlerin im Dienst von Papst Clemens VIII.

Der erste Schriftsteller, der einen Roman um die Gestalt von Artemisia produzierte, könnte George Eliot in Romola (1862–63) sein, wo einige Aspekte von Gentileschis Geschichte, die in Florenz in Gentile-

422 Christiansen, K.: Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. Metropolitan Museum Journal (2004) 39: 101–126, hier S. 109

423 Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton 1989, S. 138

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schis Zeit gesetzt wurden, erkennbar sind.[424] Eine spätere und klarere Verwendung von Gentileschis Geschichte ist bei Anna Banti, Frau von Roberto Longhi, zu sehen. Ihr erster Entwurf des Manuskripts, datiert 1944, ging während des Krieges verloren. Drei Jahre später begann sie wieder mit dem Buch, um „Artemisia zu schreiben", in einer ganz anderen Form zu schreiben. Bantis Buch ist in einer offenen Tagebuchform geschrieben, in der sie einen Dialog mit Artemisia führt und versucht zu verstehen, warum sie sie so faszinierend findet.[425]

Die kanadische Dramatikerin Sally Clark schrieb mehrere Bühnenstücke, die auf den Ereignissen basierten, die zu der Vergewaltigung von Artemisia führten.[426] Das Werk „Life Without Instruction" wurde 1988 von Nightwood Theatre in Auftrag gegeben und im Jahre 1989 bei einem Ontario Arts Council Playwright Residency entwickelt. Es wurde 1990 unter der Leitung von Kate Lushington bearbeitet und von Jackie Maxwell dramatisiert.[427]

4.9 Giovanni da San Giovanni

Giovanni Mannozzi, genannt Giovanni da San Giovanni (1592–1636) war der Sohn des Notars Giovan Battista Agnolo, der ihm in Richtung einer Notarkarriere zu lenken versuchte. Ausgelöst durch sein Gespür für die Malerei zog er mit sechzehn Jahren nach Florenz, wo aufgrund der Fürsprache von Canonico Filippo Del Migliore, einem Freund seines Onkels väterlicherseits, in der Werkstatt Matteo Rossellis arbeitete. 1608 besuchte er auch Giulio Parigi, Hofarchitekt, Designer und Graveur.[428] Parigi war unter anderem für den Bau für die feierliche Bestat-

424 Nochlin, L.: Why Have There Been No Great Woman Artists?", in Gornick, Vivian; Moran, Barbara K., Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, Basic Books 1971, S. 119

425 Ward, B. R.: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné, The Pennsylvania University Press 1999, S. 89

426 Lapierre, A.: Artemisia: The Story of a Battle for Greatness. Vintage 2001, S. 87

427 Ciletti, E.: Gran Macchina a Bellezza, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006, S. 127

428 Benassai, S./Visonà, M. (Hrsg.): Quiete, invenzione e inquietudine. Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni, Florenz 2011, S. 34

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tung der Königin von Spanien nach Paris neben Margarete von Österreich im Jahr 1612 verantwortlich.

1612 schrieb er sich bei der Florentiner Kunstakademie ein. Im Jahre 1615 erhielt er den Auftrag für sein erstes Werk, zwei Gemälde für die Decke der Casa Buonarroti Galerie. Im Jahr 1615 dekorierte er die Kuppel in der Allerheiligenkirche und ab dem darauf folgenden Jahr wurde er auch bei der Dekoration des Hauptkreuzgang mit einer Reihe von fünf Lünetten der *Geschichten aus dem Leben des heiligen Franziskus beteiligt,* die im Jahre 1619 beendet war. Dort ist auch das Fresko *Das Letzte Abendmahl* (1480) des italienischen Renaissance-Malers Domenico Ghirlandaio im Refektorium des neben der Ognissantikirche gelegenen Klosters zu sehen. Es stellt das letzte gemeinsame Essen von Jesus Christus mit seinen Aposteln am Vorabend seiner Kreuzigung dar und diente wahrscheinlich Leonardo da Vinci als Vorlage für sein gleichnamiges weltberühmtes Werk.[429]

Diese gut ausgeführten Arbeiten zogen bald das Interesse des Hof der Medici an. Im Jahre 1616 beauftragte der großherzogliche Cosimo II de Medici da San Giovanni, eine *Allegorie von Florenz* auf einer Palastfassade.[430] Eine weitere frühe Arbeit ist wahrscheinlich das *Martyrium von St. Blasius* in der Kirche von St. Agnes in Montepulciano, ursprünglich in der Kirche San Biagio, im Auftrag von Giovanni Battista Nardi. Der Maler führte laut seinem Biographen Filippo Baldinucci ein extravagantes Leben mit der Bezahlung des florentinischen Hofes.

Zwischen 1619 und 1620, in zwei getrennten Phasen, war er zusammen mit Giulio Parigi für den architektonischen Teil der Dekoration der Fassade des dell'Antella Palastes an der Piazza Santa Croce verantwortlich.[431] Hier hat er es innerhalb von nur zwei Jahren geschafft, einen großen Zyklus zu schaffen, der jedoch nur teilweise erhalten ist. Giovanni da San Giovanni malte *Tugenden* und einige der *Schlafender Amor.* Im Jahre 1621 führte er zusammen mit Parigi zwei Aufträge durch: in der Basilika von Santa Maria delle Grazie in San Giovanni Valdarno *(Verkündigung* und *Hochzeit der Jungfrau)* und die *Geschichte von St. Andreas* in der Calderini Kapelle in Santa Croce.

429 Uhlenhorst, N./Breitner, L.: Denkmäler der Unvernunft, Berlin (Ost) 1975, S. 210
430 Procacci, G.: Geschichte Italiens und der Italiener, München 1989, S. 140
431 Hase, E.: Die Epoche des Humanismus und des Barocks, Bielefeld 1994, S. 93

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im selben Jahr wurde anlässlich des Eintrittes von Maria Maddalena de Medici in das Kloster der Crocetta die private Kapelle im Garten in Auftrag gegeben, wo da San Giovanni unter anderem das Fresko der *Flucht nach Ägypten malte.* Schließlich stellte er die Kapelle im Mainoni-Guicciardini-Palast in Vico d'Elsa mit *Geschichten der Jungfrau* in den Landschaften, die römischen Einfluss zeigen, fertig. Zwischen 1620 und 1622 malte er die Fresken in der Kapelle der Inghirami Volterra Kathedrale und für Lorenzo de Medici Fresken in der Villa von Petraia.[432]

Zwischen den Jahren 1621 und 1628 hält er sich – anfänglich gemeinsam mit Francesco Furini – und seinem Schüler Benedetto Picciolo in Rom auf.[433] Im Jahre 1622 beauftragt ihn die Bruderschaft von St. Josef, Fresken in der Kapelle von San Carlo Borromeo der Madonna dei Monti Kirche zu malen. (*Storie di san Nicola* e *Virtù*). Es folgten einige Arbeit für die Florentiner Kardinal Giovanni Garzia Mellini (die vier gekrönten Heiligen) und für seine Familienkapelle in Santa Maria del Popolo *(Geschichten St. Nikolaus* und *Tugend).* Andere Arbeiten wurden in Sant'Andrea delle Frate *(San Francesco di Paola in* der *Meditation* und *San Francesco di Paola heilt einen Blinden)* ausgeführt. Für Guido Bentivoglio und seiner Familie malt er mehrere Räume in dem dekorierten Palais Pallavicini Rospigliosi (früher genau Bentivoglio) auf Monte Cavallo.

Anschließend kehrt er in die Toskana zurück. In seinem Geburtsort San Giovanni estellt er das Fresko *Engelschor* im Chor des Oratoriums der Santissima Annunziata. Im Jahre 1629 freskiert er in der Sakramentskapelle der Abtei in Settimo, in der Nähe von Florenz, im Auftrag von Abt Attilio Bonucci. Eine weitere Arbeit der Umgebung von Florenz sind die Fresken in der Kapelle in der Kirche Santo Stefano in Pane, und das Oratorium der Villa von Arcipressi, beide im Auftrag von Luca Mini. Im Jahre 1633 arbeitete er in Pistoia an der Hauptetage des Pallavicini Rospigliosi Palastes an dem Fresko *Geschichten von St. Catherine,* wahrscheinlich in Hommage an Catherine Vincenzo Rospigliosi.[434]

---

432 Uhlenhorst, N./Breitner, L.: Denkmäler der Unvernunft, Berlin (Ost) 1975, S. 212

433 Benassai, S.Visonà, M. (Hrsg.): Quiete, invenzione e inquietudine. Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni, Florenz 2011, S. 69

434 Ebd, S. 71

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Refektorium von Santa Trinita malte er die drei Fresken *Christus grillt die Fische, Jesus im Haus von Martha und Maria Magdalena, Jesus im Haus von Martha und Maria Magdalena nach der Auferstehung des Lazarus,* während der Rest des Zyklus von Nicodemo Ferrucci und dem Mönch Jacopo Confortini ausgeführt wurde. Weiterhin erstellt er eine Reihe von Tafelbildern wie die *mystische Vermählung der heiligen Katharina* und *Hochzeitsnacht* in die Villa von Petraia. Darüber hinaus stellt der Künstler für ihn ungewöhnliche eine Serie von Terrakottafliesen mit mythologischem Inhalt her vor allem für die Dekoration von Villen.[435]

Sein letzte große Auftrag war 1635 die Ausmalung eines *Salone* im Erdgeschoss des Palazzo Pitti zu Ehren der Ehe Ferdinand II. de Medicis mit Vittoria della Rovere.[436] Der Architekt Bartolomeo Ammanati hatte den Palast seit 1568 ausgebaut; er fügte in die zugemauerten Bogenportale des Erdgeschosses Renaissancefenster ein. Er war auch verantwortlich für die Gartenfassade, die Gestaltung des Hofs und für Teile der Gartenanlagen. Das Hauptgebäude, das ursprünglich dreistöckig mit sieben Fensterachsen angelegt war, wurde zwischen 1620 und 1631 auf eine Breite von 13 Fensterachsen vergrößert und mit zwei zweistöckigen Seitenflügeln mit je fünf Achsen ergänzt, die Brunelleschis und Ammanatis Fassadengestaltung nahtlos weiterführen.

Der Künstler hatte dabei eine Reihe von Gehilfen, einschließlich dem vielversprechenden jungen Volterrano.[437] Er hatte den Auftrag, das Gewölbe und die Wände im Osten und Süden mit festlichen Themen von Lorenzo il Magnifico und Ärzten im Allgemeinen zu schmücken. Diese Arbeit, sowie ein Altar in der Kirche von San Felice in Piazza, blieb unvollendet wegen seines plötzlichen Todes am 9. Dezember 1636. Die Fresken wurden dann später von seinen Schülern und Kollegen wie Furini vollendet. In Florenz erinnert eine Gedenktafel an seinem früheren Wohnhaus in der Via Romana an ihn.

435 Uhlenhorst, N./Breitner, L.: Denkmäler der Unvernunft, Berlin (Ost) 1975, S. 211
436 Kunst und Geschichte von Florenz, Florenz 2005, S. 126
437 Lehmann, M.: Die Schöpfungen des Barocks, München 1993, S. 140

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.10 Pietro da Cortona

Pietro da Cortona (1596/97–1669) war ein italienischer Barockmaler und Architekt. Zusammen mit seinen Kollegen und Konkurrenten Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini gehörte er zu den Schlüsselfiguren der Entstehung der römischen Barockarchitektur. Er war auch ein bedeutender Designer von Innendekoration.[438]

Er wurde als Pietro Berrettini geboren, ist aber vor allem unter dem Namen seiner Heimatstadt Cortona in der Toskana bekannt. Er arbeitete hauptsächlich in Rom und Florenz. Da Cortona ist bekannt für seine Freskendecken wie das Gewölbe des Hauptsalons des Palazzo Barberini in Rom.[439] Weiterhin führte er eine umfangreiche Malerei und dekorative Entwürfe für die Medici in Florenz und für die Oratorianer an der Kirche von Santa Maria in Vallicella in Rom durch. Er malte auch zahlreiche Leinwände. Nur eine begrenzte Anzahl seiner architektonischen Projekte wurden gebaut, aber dennoch sind sie so unverwechselbar und erfinderisch wie die seiner Konkurrenten.[440]

Berrettini wurde in eine Familie von Handwerkern und Maurern in Cortona geboren, einer Stadt im Großherzogtum der Toskana. Er erlernte die Malerei in Florenz unter Andrea Commodi, aber bald ging er für Rom um 1612/3, wo er sich dem Studio von Baccio Ciarpi anschloss. Er war in den Freskendekorationen im Palazzo Mattei 1622–23 unter der Leitung von Agostino Ciampelli beteiligt und Kardinal Orsini hatte bei ihm eine *Anbetung der Hirten* (um 1626) für San Salvatore in Lauro bestellt.

In Rom hatte er die Unterstützung von vielen prominenten Gönnern, darunter auch Marcello Sacchetti, den päpstlichen Schatzmeister.[441] Solche Kontakte halfen ihm, einen frühen Großauftrag in Rom (1624–1626) zu gewinnen, eine Freskendekoration in der Kirche von Santa Bibiana, die unter der Leitung von Bernini renoviert wurde. Im

438 Quagliata, I.: Giambattista Quagliata. Pittore E Architetto Del 600, Monza 2006, S. 33

439 Henze, A./Bering, K./Wiedmann, G.: Kunstführer Rom. 5., neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1994, S. 285–286, 315–316

440 Baglione, G.:Vite de 'Pittore Scultori ed Architetti deall'anno 1641 sino all'anno 1673, Leipzig und Wien 1934, S. 59

441 Rendina, C: Enciclopedia di Roma, Rom 2000, S. 134

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Jahre 1626 engagierte die Familie Sacchetti da Cortona, um drei große *Leinwände* von *The Oacena*, *The Triumph of Bacchus* und *The Rape of the Sabines* (*letzteres um* 1629) und eine Reihe von Fresken zu malen. In der Umgebung von Sacchetti traf er Papst Urban VIII. und Kardinal Francesco Barberini, den päpstlichen Neffen. Ihre Bewunderung für seine Kunst bot ihm reichlich Spielraum, um seine Fähigkeiten als Maler von Fresken und Leinwänden zu demonstrieren.

Im Jahre 1633 beauftragte Papst Urban VIII. da Cortona mit einer großen Freskenmalerei für die Hauptsalondecke des Berberini-Familienpalastes. Das Werkwurde sechs Jahre später, nach Cortonas einflussreichem Besuch in Norditalien, wo er aus erster Hand perspektivische Werke von Paolo Veronese und die Farbpalette von Tizian gesehen hatte, fertiggestellt. Da Cortonas riesige Allegorie der göttlichen Vorsehung markiert einen Meilenstein in der barocken Malerei. Nach der Architektur des Raumes schuf er die gemalte Illusion eines offenen, architektonischen Rahmens, in dem sich Figuren befinden, die scheinbar in das Zimmer selbst kommen oder weit darüber schweben. Der verzierte architektonische Rahmen bildet im Wesentlichen fünf Fächer. Der zentrale und bedeutendste Teil feiert die Verherrlichung der Herrschaft von Urban VIII in einer lichtdurchfluteten Szene, die mit allegorischen Figuren und Barberini-Familienemblemen bestückt ist.

Die Illusion der räumlichen Ausdehnung durch Farbe, das grandiose Thema und die Fähigkeit der Hinrichtung konnten den Besucher nur überraschen und beeindrucken. Seine Personen sind Vorläufer der sonnigen Figuren und Cherubim des Rokoko.[442] Sie kontrastieren deutlich mit dem dunkleren Naturalismus, der in den Caravaggio Werken und in den klassizierenden Kompositionen von Malern wie Domenichino und Andrea Sacchi hervorgehoben ist, und erinnert daran, dass die Barockmalerei episch und im Geiste großartig sein kann.[443]

442 Haskell, F.: Gönner und Maler Kunst und Gesellschaft im Barock in Italien. Yale 1980. S. 60–62.

443 Waddy, P.: Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, in: Strunck, C. (Hrsg.): Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte. Bd. 43). Petersberg 2007, S. 350–355, hier S. 351

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Cortona wurde von der toskanischen Gemeinde in Rom gefördert, daher war es nicht verwunderlich, dass er 1637 nach Florenz ging, wo er von Gorßherzog Ferdinando II. De Medici gebeten wurde, eine Reihe von Fresken zu malen, die die vier Zeitalter repräsentieren sollen. Die ersten beiden repräsentierten das „Alter" von Silber und Gold. Im Jahre 1641 malte er die „Bronzezeit" und „Eisenzeit" Fresken zu malen.[444] Er begann die Arbeit an der Dekoration der großherzoglichen Empfangsräume im ersten Stock des Palazzo Pitti. In diesen fünf Planetenräumen beruht die hierarchische Folge der Gottheiten auf der ptolomeischen Kosmologie; Venus, Apollo, Mars, Jupiter (der Medici Thronraum) und Saturn. Diese hochverzierten Decken mit Fresken und aufwändiger Stuckarbeiten feiern im Wesentlichen die Medici-Linie und die Verleihung der tugendhaften Führung. Da Cortona verließ Florenz im Jahre 1647, sein Schüler und Mitarbeiter, Ciro Ferri, beendete den Zyklus in den 1660er Jahren.[445]

war seit Jahrzehnten bei der Dekoration der Deckenfresken im Oratorium Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella) in Rom beschäftigt, das erst 1665 fertiggestellt wurde. Andere Fresken befinden sich im Palazzo Panphilj auf der Piazza Navona (1651–54).[446] Im Jahre 1660 führte er das Werk Die Steinigung des Heiligen Stephanus für die Kirche San Ambrogio della Massima in Rom durch. Gegen Ende seines Lebens widmete er viel von seiner Zeit der Architektur und veröffentlichte eine Abhandlung über die Malerei im Jahre 1652 unter einem Pseudonym.Da Cortona wurde 1634 als Direktor der Akademie des Hl. Lukas, der Malergilde in Rom, gewählt.

Cortona schrieb eine Abhandlung in Florenz zusammen mit dem Theologen und Jesuiten Giandomenico Ottonelli mit dem Titel: *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro: composto da un theologo ed da un pittore*. Die Autorenschaft in den nachfolgenden Ausgaben wird Cortona zugeschrieben. Cortona beschäftigte oder bildete viele prominente Künstler aus, die dann sein Werk weiter verbreiteten.[447]

444 Rendina, C: Enciclopedia di Roma, Rom 000, S. 77
445 Kunz-Saponaro, S.: Rom und seine Künstler. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008, S. 57 ff.
446 Placzek, Adolf K.: Macmillan Enzyklopädie der Architekten, S. 89
447 Susinno, F.: Felice Le Monnier Ed. Le vite dei pottori messineri, Firenze 1960, S. 49

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Unter den bedeutendsten architektonischen Projekten von da Cortona befindet sich die Kirche von Santi Luca e Martini.[448] Während Cortona von 1634–38 Direktor der Accademia war, erhielt er die Erlaubnis, in der Krypta der Kirche zu graben, die zu der vermutlich falschen Entdeckung der Reste römischer Märtyrer und der heiligen Martina führte. Diese Entdeckung zog eine weitere Schirmherrschaft für den Bau der Kirche nach sich. Das Layout ist fast ein griechisches Kreuz mit vier nahezu identischen Flügeln, die sich von der markanten Mittelkuppel erstrecken. Ein Großteil der Grundstruktur ist unauffällig, oben kompliziert verziert, die überwältigende vertikale Dekoration der Fassade wird durch horizontale Konvexität lebendig gemacht.[449] Er renovierte auch die äußere Erneuerung des alten Santa Maria della Pace (1656–1667) und die Fassade (mit einer ungewöhnlichen Loggia) von Santa Maria in der Via Lata (ca. 1660). Eine weitere wichtige Arbeit war die Gestaltung und Dekoration der Villa Pigneto im Auftrag der Marchese Sacchetti. Dieser Gartenpalast besaß eine Vielzahl von Merkmalen in einer neuartigen Art und Weise, darunter eine Gartenfassade mit konvexen Armen und hoch dekorierte Nischen und aufwendige, gestufte Treppen um einen Brunnen.[450]

4.11 Baldassarre Lohghena

Baldassarre Lohghena (1598–1682) wurde in Venedig geboren und begann seine künstlerische Laufbahn als Bildhauer in der Werkstatt seines Vaters. Die entscheidenden Impulse für seine spätere Laufbahn erhielt er aber von Vicenzo Scamozzi.[451]

Vicenzo Scamozzi war ein bekannter Architekt in der Spätrenaissance. Für Scamozzi war die Architektur eine exakte Wissenschaft, deren Regeln man mit Hingabe und Leidenschaft studieren sollte. Sca-

448 Haskell, F. Gönner und Maler. Kunst und Gesellschaft im Barock in Italien. Yale 1980. S. 38 f.

449 Merz, J. M.: Pietro da Cortona und römisch-barocke Architektur, London 2008, S. 67

450 Fischer, H.-J.: Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt, Köln 2001, S. 278–280

451 Hopkins, A.: Baldassare Longhena: 1597–1682, Milano 2006, S. 23 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mozzi verkörperte sowohl den Typus eines fachlich hervorragend ausgebildeten modernen Architekten als auch den eines vielseitig interessierten Gelehrten der italienischen Renaissance.

Scamozzis architektonisches Hauptwerk ist die *Villa Pisani*, genannt *La rocca*, in Lonigo bei Vicenza, die er im Alter von 26 Jahren erbaute. Er orientierte sich zwar bei seinen Plänen an der noch im Bau befindlichen Villa Rotonda Palladios, modifizierte aber dessen Entwurf. Während die Rotonda als Zentralbau mit gleichförmiger Ausrichtung nach vier Seiten konzipiert ist, betont Scamozzi nur die Südfront der Villa durch eine Säulenstellung mit Giebel und Treppenanlage, während die Zentren der übrigen Seiten durch jeweils eine Serliana markiert werden. Zentrum der Anlage ist ein runder überkuppelter Raum mit steilen Diagonalnischen.[452] Die um den Saal angeordneten Nebenräume sind dem Kuppelsaal untergeordnet und nicht, wie in der Rotonda, Teil eines auf Harmonie angelegten Gesamtkonzepts. Er besaß eine bemerkenswerte persönliche Bibliothek aus verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, von Mathematik bis Physik und verfasste ein für kommende Architekten als Standardbuch zu bezeichnendes Werk zur Baukunst. Einige seiner Bauten sind für die Baukunst innovativ gewesen: Der von ihm zwischen 1591 und 1593 entworfene und errichtete *Statuario della Repubblica di Venezia* gilt als der erste Museumsbau Europas. Sein Theater in Sabbioneta bei Mantua ist der erste vollständig durchgeplante Theaterbau, der nach den Bedürfnissen der aktuellen Schauspielkunst seiner Zeit erbaut wurde.[453]

Für die griechische Gemeinde errichtete Longhena 1658 mehrere Mietshäuser unweit von San Giorgio dei Greci; weitere im Sprengel von San Fantin folgten um 1680.[454] Neben Architektur schuf Longhena auch zahlreiche Altäre und Grabmäler wie die Kapelle Widmann in San Canciano, den heute nicht mehr in Venedig befindlichen Altar Belloni (1657) oder den Hauptaltar der Tolentini. Die Auftraggeber waren bisweilen identisch mit jenen der Privatpaläste. Das bekannteste und qualitätvollste Grabmonument Longhenas ist zweifellos jenes des Dogen Giovanni Pesaro in Santa Maria dei Frari (1665–1669).[455]

452 Selvafolta, O. (Hrsg.): Longhena, Mailand 1982, S. 89
453 Semenzato, C.: L' architettura di Baldassare Longhena, Florenz u. a. 1954, S. 65
454 Frank, M.: Baldassare Longhena, Venezia 2004, S. 49
455 Hopkins, A.: Baldassare Longhena, 1597–1682. Mailand 2006, S. 45 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Longhena ist aber vor allem wegen anderer Projekte bekannt, die vor allem Venedig einen Teil seiner unvergleichbaren Schönheit verdankt. Die Kirche Santa Maria della Salute sollte an exponierter Stelle am Bacino di San Marco gegenüber dem Dogenpalast errichtet werden.[456] Aus dem ausgeschriebenen Wettbewerb ging Longhena als Sieger hervor, obwohl der Senat zunächst lieber einen römischen Architekten engagiert hätte.

Mit dem Bau der Kirche wurde eine grundlegende städtebauliche Neuordnung dieses Bereichs in Angriff genommen, die das Bild Venedigs, festgehalten in unzähligen Veduten vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, bis heute prägen sollte.[457] Die alte Bebauung mit Wohnhäusern und Kloster und Kirche San Trinità wurde abgerissen, um Platz für die Kirche, den Neubau der Zollstation und das Konventsgebäude der Somasker, die die Kirche zu betreuen hatten, zu schaffen. Diese Bauten sind wesentliche Komponenten eines einzigartigen städtebaulichen Ensembles um den Bacino. Sie sind Ergebnis einer sorgfältigen Planung durch den Senat und die venezianischen Baubehörden, die auf ein jahrhundertealtes Wissen von Stadtbaukunst und urbanistischer Inszenierung zurückgreifen konnten.

Longhena hat mit Unterbrechungen sein ganzes Leben lang an der Errichtung der Kirche gearbeitet, die erst 1687, fünf Jahre nach seinem Tod, geweiht wurde.[458] Der Plan des damals 33-jährigen Architekten Baldassare Longhena für die zu bauende Kirche war revolutionär. Die Außenansicht mit achtseitigem Grundriss, zwei Kuppeln und zwei Campanili, zudem ganz mit Marmor verkleidet, sollte besonders beeindruckend wirken. Longhena schuf mit der Salute-Kirche eine klare Alternative zum römischen Barock, indem er besonderen Wert auf vielschichtige Licht- und Schattenwirkung legte. Das Licht ist in der venezianischen Architektur immer von herausragender Bedeutung gewesen.[459]

Die „Salute“ ist ein achteckiger Zentralbau mit der Hauptfassade zum Canal Grande hin. Die Grundriss-Gestaltung und die Rauman-

456 Rosendorfer, H.: Kirchenführer Venedig, Leipzig 2008, S. 120
457 Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F. (Hrsg.): Barock, Köln 2006, S. 178
458 Hopkins, A.: Santa Maria della Salute : architecture and ceremony in Baroque Venice, Cambridge 2000, S. 67
459 Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F. (Hrsg.): Barock, Köln 2006, S. 179

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ordnung greifen frühmittelalterliche und antike Vorbilder auf wie z. B. San Vitale in Ravenna oder die Aachener Pfalzkirche auf: Das Zentrum ist ein achteckiger Raum, der von einem Umgang mit sechs Seitenaltären begleitet wird. Der Fußboden ist wie der von San Marco mit aufwändigen, jedoch großflächigen und einfacheren Marmordekorationen versehen.[460]

Die Fenster der beiden Exedren leuchten den Altarraum hell aus, zusammen mit den hohen Fenstern einer weiteren, kleineren Kuppel über dem Presbyterium.[461] Das Portal, zu dem in Anspielung auf Salomons Tempel und die fünfzehn Rosenkranzmysterien eine repräsentative fünzehnstufige Treppenanlage führt, wird durch eine Triumphbogenfassade gebildet. Besonderheit der äußeren Architektur sind die riesigen Voluten, die den hohen durchfensterten Tambour der Kuppel zu stützen scheinen, jedoch nur eine dekorativ-pathetische Funktion haben und den vielen Heiligenfiguren als Sockel dienen.

Longhena hatte beim Bau der Kuppelkirche große technische Probleme zu bewältigen.[462] Zur Befestigung des Baugrundes wurden mehr als 10.000 Eichenpfähle verbraucht. Um das Gewicht der riesigen Kuppel möglichst zu reduzieren, konstruierte Longhena eine leichte, zweischalige Kuppel aus Holz, die anschließend verputzt wurde. Das beim Bau der Kirche verwendete Material ist istrischer Stein sowie die in Venedig beliebten leichten Ziegel, die mit einer Schicht von pulverisiertem Marmor *(marmorino)* überzogen wurden. Auf der größeren Kuppel steht die Immaculata mit zwölf Sternen aus der Offenbarung des Johannes, auf der kleineren die Figur des Heiligen Markus. Über dem Eingangsportal sind die Sybillen von Cumae und Erythrai.

Die Kirchenausstattung wirkt durch die Verwendung von weißem Putz und grauem Stein eher nüchtern. Ihren Prunk bezieht sie durch einen kostbaren Marmorfußboden mit Einlegearbeiten und durch die prachtvollen Altäre in den Kapellen, die sich an den Umgang des zentralen Raums anschließen.[463] Die Skulpturen des Hochaltars im Presbyterium erinnern an die Pest: Vor der Madonna mit dem Kind kniet

460 Frank, M.: Baldassare Longhena, Venedig 2004, S. 116
461 Hopkins, A.: Santa Maria della Salute : architecture and ceremony in Baroque Venice, Cambridge 2000, S. 75
462 Hopkins, A.: Baldassare Longhena: 1597–1682, Milano 2006, S. 34
463 Semenzato, C.: L' architettura di Baldassare Longhena, Florenz u. a. 1954, S. 90

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die allegorische Figur der Venezia, während die Pest, in Gestalt einer hässlichen alten Frau, von einem Putto verjagt wird. In den Altar integriert ist ein von den Venezianern als wundertätig angesehenes Marienbild byzantinischer Herkunft. In der Kirche befinden sich neben Gemälden von Tintoretto, Salviati und verschiedenen anderen Künstlern sechs Bilder Tizians, die dort nach der Auflösung des Klosters Santo Spirito in Isola im 17. Jahrhundert untergebracht wurden.

Die Klosterkirche Santa Maria di Nazareth (Scalzi) ist ein weiteres Meisterwerk Longhenas. Im Jahre 1633 ließen sich die Unbeschuhten Karmeliten (scalzo: barfuß) in Venedig nieder. 1636 erhielt der Orden die Genehmigung zum Bau eines Klosters neben der von Palladio entworfenen Kirche.[464] 1654 legte Longhena den Entwurf für die Kirche „degli Scalzi" vor. Unter seiner Bauleitung entstand bis zur Weihe 1705 eine helle Saalkirche in der Nachfolge Palladios, mit zwei großen Seitenkapellen, die von je zwei kleineren Kapellen flankiert werden. Als Longhena 1682 starb, leitete Giuseppe Pozzo, Mitglied der Laienbruderschaft der Karmeliten, ab 1685 die Bauarbeiten und entwarf die mittleren Seitenkapellen und den Altar neu.[465]

Die zweistöckige Spätbarock–Fassade mit korinthischen, auf Sockeln ruhenden Doppelsäulen wurde 1672 bis 1680 von Giuseppe Sardi fertiggestellt, der anstelle des in Venedig üblichen Kalksteins aus Istrien, Marmor aus Carrara verwendete. Die Fassade ist 25 Meter breit und 26 Meter hoch. In den unteren Nischen sind von links: der heilige Sebastian, die heilige Maria Magdalena, die heilige Margareta und der heilige Johannes der Täufer. Allegorische Figuren sind in den Eingangszwickeln, zwei Putten bilden den Schlussstein. In der oberen Reihe links ist eine Statue des heiligen Hieronymus und eine Darstellung des Glaubens.[466] In der Mitte befindet sich die Gottesmutter mit dem Kind auf ihrem Thron, nach der die Kirche benannt ist. Die Statue der Hoffnung rechts davon ist beim Herabstürzen zerstört worden, rechts außen sieht man eine Statue des heiligen Bartholomäus. Die meisten Statuen der Fassade stammen von Bernardo Falconi. Der Giebel trägt das Wappen der Familie Cavazza. In der Mitte des Giebels steht der

464 Concina, E./Codato, P./Pavan, V.: Kirchen in Venedig, München, 1996, S. 33
465 Romanelli, G./Smith, M. E.: Venedig, München 1997, S. 45
466 Ebd., S. 51

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auferstandene Christus, an der rechten Ecke Eva mit dem Apfel und links Adam.

Der Innenraum ist 45 m lang, 25 m breit und 24 m hoch. 14 Fenster beleuchten die Kirche. Die Ausstattung gestaltete Giuseppe Pozzo, Bruder des Architekten Andrea Pozzo. Giuseppe Pozzo verwandelte Longhenas Kirche in eine dramatische, barocke Theaterszenerie.

An jeder Wandseite befinden sich drei Seitenaltären, zwei kleine und in der Mitte auf jeder Seite eine große Kapelle.[467] Die beiden flankierenden kleinen Kapellen werden durch auf Sockeln stehende korinthische Pilaster vom Hauptschiff abgegrenzt. Die sieben Statuen zwischen den Pilastern stellen die Apostel dar und werden teilweise Bernardo Falconi zugeschrieben. Darüber befinden sich zwölf Büsten von Päpsten, Bischöfen und Presbytern, als deren Schöpfer Clemente Moli oder Giovanni Marchiori gelten. Durch die Verwendung von polychromem Marmor und reichen Figurenschmuck wird das Licht der seitlichen Thermenfenster gedämpft. Der opulente Hauptaltar, der deutlich an den Altar Berninis im Petersdom anknüpft, trennt das Presbyterium vom Mönchschor. Mehr als 60 Grabplatten in weißen oder roten Marmor befinden sich auf dem Fußboden.[468]

Die beiden Paläste Ca' Pesaro sowie Ca' Rezzonico in Venedig wurden ebenfalls von Longhena erbaut.

1649 gab Filippo Bon, dessen Familie zum alten Adel Venedigs gehörte, Longhena den Auftrag, einen neuen, großartigen Palast zu erbauen. Longhena begann 1667 mit dem Bau von Ca' Rezzonico, der bei seinem Tod 1682 bis zum ersten Stock gediehen war.[469] Dann wurden die Arbeiten für mehrere Jahrzehnte eingestellt, denn der Bauherr musste Konkurs anmelden. Erst 1750 wurden die Bauarbeiten von den neuen Eigentümern, der Familie Rezzonico, fortgesetzt, die den Architekten Giorgio Massari mit der Planung betrauten, der im Wesentlichen dem Konzept Longhenas folgte. Die vom Comersee stammende, sehr reiche Familie Rezzonico hatte sich erst 1687 mit 100.000 Dukaten in den venezianischen Adel eingekauft. 1758 wurde ein Mitglied der Familie, Carlo Rezzonico, überraschend zum Papst gewählt, der

467 Concina, E./Codato, P./Pavan, V.: Kirchen in Venedig, München, 1996, S. 79
468 Selvafolta, O. (Hrsg.): Longhena, Mailand 1982, S. 77
469 May, J. A.: La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948, Berlin 2009, S. 218 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich dann Clemens XIII. nannte. Der neue Bau kam der nun päpstlichen Familie wie gerufen, um ihren Repräsentationspflichten nachzukommen.

Longhenas Entwurf des Palastes stand im scharfen Gegensatz zu der floralen Gotik früherer Paläste. Die vierstöckige zum Canal Grande gewandte Fassade ist in Marmor ausgeführt und spiegelt das Prestige der Familie des Erbauers wider. Im Erdgeschoss befindet sich eine Eingangsvorhalle, flankiert von je zwei Fenstern. Die sieben gleichberechtigten Fenster des zweiten und dritten Stockwerks weisen jedes einen vorgesetzten Balkon auf. Durch die tiefe Gliederung der Fassade erzielt Longhena interessante Hell-Dunkeleffekte. Das vierte Stockwerk weist kleine ovale Fenster auf. Der Palast ist um einen Arkadenhof mit einem Brunnen gruppiert. Von Massari stammt der riesige, sich über zwei Stockwerke erstreckende Ballsaal, der über ein repräsentatives Stiegenhaus zugänglich ist.

Ca' Pesaro liegt im Sestiere Santa Croce an der Einmündung des Rio delle Due Torri in den Canal Grande. Der reiche Doge Giovanni Pesaro hatte seine Familie per Testament verpflichtet, den von Longhena begonnenen Palast fertig zu bauen.[470] Für dieses Projekt wurden 12.000 Dukaten zur Verfügung gestellt. Das massige Bauwerk liegt an einer Stelle, an der die Familie Pesaro drei Häuser besaß. Nach dem Tod des Dogen 1659 hatte die Gestaltung seines Grabmals in der Frarikirche für zehn Jahre Vorrang, und erst dem Enkel, dem Prokurator Leonardo Pesaro, gelang es, Longhena wieder an die Arbeit an dem Palast zurückzubringen.[471] 1673 wurde die Fassade begonnen und 1676 das Piano Nobile mit den Prunkräumen begonnen. 1682 starb Longhena, und das Bauwerk wurde von seinem Schüler Antonio Gaspari 1710 vollendet, wobei die ursprünglichen Pläne eingehalten wurden.

470 Cristinelli, G.: Baldassare Longhena. Architetto del '600 a Venezia. Le grandi opere dell'architettura, 2. Auflage, Venedig 1978, S. 103

471 Zorzi, A.: Canal Grande. Biographie einer Wasserstraße, Hildesheim 1993, S. 170 ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Marmorpalast ragt etwas in den Canal Grande hinein.[472] Bemerkenswert ist die wertvoll ausgeführte, geschwungene Seitenfassade zum Rio delle Du Torri. An der mit Säulen gegliederten Fassade kann man die traditionelle vertikale Dreiteilung älterer Paläste kaum mehr erkennen. Die Fassade ist mit reichen Dekorationen wie Reliefs und Groteskenmasken geschmückt. Sie lässt die prächtige Innenausstattung erahnen, von der heute fast nichts mehr erhalten ist.

Die Galleria Internazionale d'Arte Moderna (deutsch: Internationale Galerie für moderne Kunst) im Palazzo Ca' Pesaro ist im ersten Stock untergebracht, dem Piano Nobile. Dort sind unter anderem Werke von Gustav Klimt, Pierre Bonnard, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Georges Rouault, Henri Matisse, Henry Moore, Giorgio Morandi, Di Chirico und Umberto Boccioni zu finden. Es werden Grafiken und Plastiken gezeigt, die auf der Biennale Preise gewonnen haben und von der Stadt angekauft wurden.[473]

4.12 Francesco Borromini

Francesco Castelli, der erst mit 28 Jahen den Beinamen „Borromini" annahm, wurde am 27.9.1599 in Bissone am Luganer See in der Schweiz geboren. Sein Vater Giovanni Domenico war Architekt und arbeitet u.a. für die reiche Familie Visconti.[474] Sein Vater schickte ihn 1608 zur Ausbildung nach Mailand. Über seine frühen Jahre existieren kaum gesicherte Informationen, belegt ist erst wieder der Beginn seiner Steinmetzlehre, die er vermutlich direkt nach dem Abschluss einer Schulbildung begann.[475] Als junger Steinmetz sollte Borromini ausschließlich nach Vorlagen etablierter Künstler arbeiten, dennoch ließ er eigene Ideen in sein Werk miteinfließen. 1619 wurde ihm gekündigt. Borromini verließ Mailand, um in Rom seine Ausbildung zu vervollkommnen.

472 Mark, H.E.: Geschichte und Geschichten vom Canal Grande. Ein illustrierter Führer durch Politik und Kunstgeschichte, Geographie und Abenteuer entlang des Canal Grande, Wien 2002, S. 143 ff.
473 Frank, M.: Baldassare Longhena, Venedig 2004, S. 136
474 Blunt, A.: Borromini. München 1994, S. 17
475 Bösel, R. (Hrsg.): Borromini, Architekt im barocken Rom, Mailand 2000, S. 32

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In Rom kam er bei seinem Verwandten Leone Garavo unter, der ihm auch eine Arbeitsstelle auf der Baustelle der Peterskirche vermittelte. 1621 starb Garavo, zu diesem Zeitpunkt war Borromini gerade als Meister in die Zunft der Marmorbildhauer aufgenommen worden. Nun wurde Carlo Maderno, der Petersbaumeister auf den jungen Architekten aufmerksam. Schnell war Borromini als Zeichner und bald darauf als Assistent bei Maderno angestellt. Schon bald befanden sich Lehrer und Schüler in einem regen architektonischen Dialog. Borromini entwickelte schon in dieser Zeit seinen eigenen Stil, der sich mehr und mehr von dem seines Meisters unterschied. Borrominis Ausbildung zum Architekten entsprach durchaus dem damaligen Usus, zuerst eine Lehre abzuschließen, in dem Beruf zu arbeiten, um dann erst zu einem Architekten in die Lehre zu gehen und ingenieurwissenschaftliche Kenntnisse zu erwerben. Mit ihm arbeitete Borromini zusammen beim Palazzo Barberini sowie bei den Kirchen S. Andrea della Valle und S. Paolo fuori le Mura. 1625 trafen die beiden ungleichen Menschen schließlich aufeinander: Gian Lorenzo Bernini als oberste Autorität der römischen Kunstszene und Borromini als Assistent des alternden Petersarchitekten. Nach dem Tod Madernos 1629 führte Borromini seine Tätigkeit unter Bernini fort, zu dem er bis ans Ende seiner Karriere in einem konfliktträchtigen Verhältnis stand.

Das erste autonome Werk Borriminis sind Kirche und Kloster von San Carlo alle quattro Fontane des spanischen Trinitarierordens, das erste bedeutende Beispiel für eine barocke Raumgestaltung, eines der Hauptwerke der ausgereiften Barockarchitektur.[476] Trotz seiner sehr kleinen Dimensionen ist das Gebäude wegen der plastischen Wirkung der wellenartig geschwungenen Wände und wegen der Kühnheit einiger Dekorationen eines der ungewöhnlichsten Werke der römischen Barockarchitektur. Der Kreuzgang, das Kloster und die Kirche werden zwischen 1635 und 1641 errichtet, die Fassade der Kirche wird erst 1665 begonnen und nach dem Tode Borrominis 1682 beendet. Borromini weiß den begrenzten Raum, der ihm für die Realisierung seines Projekts zur Verfügung steht, gut auszunutzen und schafft einen stark vertikalen Gebäudekomplex. Allgemein kann man alle Charakteristika seiner Kunst in diesem Frühwerk schon erkennen. Zunächst wird er

476 Kunz-Saponaro, S.: Rom und seine Künstler, Darmstadt 2008, S. 135 ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kreuzgang (1635–1636) errichtet. Er präsentiert einen rechteckigen Grundriß, dessen Ecken konvex gestaltet sind und zwei Säulenordnungen. Die Balustraden im ersten Stock zeigen eine weitere Eigenart Borrominis, nämlich die Bauchung der Baluster einmal nach oben und nach unten gewandt, wodurch ein Hell-Dunkel-Effekt entsteht.

Die Kirche wurde zwischen 1638 und 1641 erbaut und zeigt eine räumliche Einheit, die sehr komplex ist. Der Grundriß präsentiert eine verlängerte Ellipse und ist auf geometrischen Grundformen aufgebaut, die sich aus der Kombination von zwei Kreisen mit zwei gleichseitigen, aneinander liegenden Dreiecken, ergibt. Die in der Renaissance übliche Grundrißbildung, wobei eine Aneinanderreihung eines geometrischen Elements an das andere erfolgte, ist hier nicht mehr vorhanden. Im Innern zeigt die geschwungene Linie des längsgerichteten Ovals eine einzige Säulenordnung mit 16 weißen, in die Wand eingebetteten Säulen und ein ebenso geschwungenes, durchgehendes Kransgesims.[477]

Die Kuppel hat keinen Tambour und ruht auf Pendentifs. Bei ihr versteht man, wie bei Borromini ein Element aus dem anderen erwächst. Die Konchen, die sich über den Hauptaltar und über den seitlichen Nebenaltären oberhalb des Kranzgesimses erheben, bilden mit ihrem oberen Rand die Basis zur Kuppel. Sie ist eine Dekoration aus Achtecken, Sechsecken und griechischen Kreuzen, die sich zum Zentrum, der Laterne, hin bewegen und sich dabei perspektivisch verkleinern. Dadurch wird eine größere Kuppelhöhe als tatsächlich gegeben vorgetäuscht und die vertikale Tendenz der Kirche erst richtig betont. Durch das von oben einfallende Licht scheint es, als schwebe die Kuppel frei im Raum. Die Fassade der Kirche wurde erst 1665 gebaut. Ihre gewellte Form, die abwechselnd konkav und konvex ausschwingt, kann als Ausdehnung des inneren Raumes aufgefasst werden.

Zwei gleichgroße Säulenordnungen teilen die Fassade in drei Abschnitte ein. Der untere Teil präsentiert vier Säulen mit Phantasiekapitellen und drei Nischen mit Heiligenfiguren. Im oberen Teil wird das Säulensystem wiederholt. Das konvex gestaltete Fenster über dem Eingang vermittelt zwischen dem konvexen Mittelteil der unteren Ordnung und dem konkaven der oberen. Die Fassade wird von einem gro-

477 Avery, C.: Bernini. München 1998, S. 39 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ßen Oval gekrönt, das von zwei Engeln emporgehalten wird. Darin befand sich einst ein Mosaik mit der Heiligen Dreifaltigkeit. Beim Tode Borrominus 1667 war erst der untere Teil der Fassade vollendet. Der Glockenturm wurde bis 1670 von Bernardo Borromini (1643–1709), seinem Neffen, errichtet. San Carlo alle quattro Fontane erregte sofort großes Aufsehen und Borromini wurden schlagartig berühmt. Von überall her verlangte man Grundrisse der Kirche, sogar aus Indien.

Dieses Werk ebnete Borromino den Weg zu zwar eher kleineren, aber stets zahlreicher werdenden Aufträgen religiöser Orden und römischen Bruderschaften.[478] 1637 begann er mit dem Oratorium und dem Kloster S. Filippo Neri, mit den Arbeiten an den Palazzi Spada und Falconieri, 1642 mit dem Bau der Kirche S. Ivo alla Sapienza, deren aussergewöhnliche Kuppel in einer spiralförmigen Spitze endet. Die Freundschaft einer Persönlichkeit vom Range des Virgilio Spada, der, unmittelbar von ihm inspiriert, das „Opus Architectonicum" verfasste, sicherte ihm die Unterstützung des Papstes Innozenz X. Dieser vertraute ihm 1647 den Umbau der Lateranbasilika an. 1652 begann Borromino das Collegio di Propaganda Fide, das er 14 Jahre später abschloss, und 1653–57 leitete er den Bau der Kirche S. Agnese an der Piazza Navona, die von Girolamo und Carlo Rainaldi begonnen worden war.

In dieser Zeit verschärfte sich die persönliche Krise, die in den Ereignissen rund um den nicht fertig gestellten Bau von S. Andrea delle Fratte (1653–65) begann und sich verstärkte unter dem Eindruck, dass sein Gegenspieler Bernini unter Papst Alexander VII. wieder an Gunst gewonnen hatte. Nun erhielt Bernini sogar den Auftrag, das Grabmal für Innozenz X. zu schaffen. Borromini hatte diesen Papst als seinen persönlichen Förderer besonders verehrt und bezeichnete sich selber als „architetto della Santa memoria di Papa Innocentio X.o." In seinem Nachlaßinventar ist ein Portrait des Papstes aufgeführt. Dass Berninis Projekt letztendlich auch scheiterte, hat Borromini nicht mehr miterlebt. Im Sommer 1667 befielen ihn Depressionen, die schliesslich dazu führten, dass er sich am 2. August das Leben nahm. Er wurde im Grab von Carlo Maderno in der Kirche San Giovanni dei Fiorentini beigesetzt.

478 Blunt, A.: Borromini. München 1994, S. 65

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die lebenslange Konkurrenz zu Bernini war eine immerwährende Konstante im Leben und Werk Borrominis.[479] Die Besonderheiten der Konkurrenz zwischen Borromini und Bernini liegen in der Unterschiedlichkeit ihrer Stile, Fähigkeiten und Charaktere. Bernini war eindeutig der bedeutendere Künstler, der es früh verstand durch Beziehungen und gesellschaftliches Auftreten Gönner auf seine Seite zu bringen und sich so eine dominierende Stellung in der römischen Kunstszene zu sichern. Borromini hingegen war in langen Lehrjahren zu einem überragenden Architekten und Ingenieur gereift. Zeitgenossen beschrieben ihn als mürrischen und introvertierten, aber gleichzeitig sehr gewissenhaften Techniker. Die architektonische Ausrichtung von Borromini wird als typischer Ausdruck der römischen Barockkultur angesehen und gleichzeitig als ihre ausgefallenste und originellste Form, indem sie die Renaissancetradition überschreitet und gotische Elemente mit manieristischen Dekorationselementen kombiniert.

Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini entstammten gänzlich unterschiedlichen Verhältnissen. Berninis Vater war ein angesehener Bildhauer, der seinem Sohn früh Kontakte zu einflussreichen Gönnern verschaffte. Durch diese Protektion konnte Bernini rasch zu bedeutenden Ämtern und zum wichtigsten römischen Künstler aufsteigen. Trotz seiner respektablen Leistungen musste sich Bernini den Vorwurf gefallen lassen, seinen Ruhm mit der Arbeit anderer zu mehren. Dies war auch für Borromini der entscheidende Anlass eine zehnjährige Zusammenarbeit zu beenden. Borromini wurde früh zur Ausbildung nach Mailand geschickt. Nach einer Steinmetzlehre und einigen Jahren Arbeit, ging er nach Rom, wo er als Assistent des Petersbaumeisters Maderno die Grundlagen der Architektur lernte.

Anstatt mit Marmor und Intarsien zu arbeiten, verwendete Borromini oft bescheidendere Materialien wie Ziegel, Putz oder Stuck, die erst durch die menschliche Arbeit ihren Wert erlangten.[480] Damit will er den Äußerlichkeiten seiner Zeit entgegenwirken, die nur die prunkvolle architektonische Schau des Benini für erachtenswert hielt. Borrominis Architektur repräsentiert weniger die Autorität der Kirche und des Staates, als vielmehr die Wünsche und Bedürfnisse des Individu-

479 Avery, C.: Bernini. München 1998, S. 51

480 Porthoghesi, P.: Francesco Borromini. Baumeister des römischen Barock. Stuttgart und Zürich, 1977, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ums bzw. der Gemeinde. Dies ist auch der Grund zur großen Verbreitung seines Baustils außerhalb Italiens, im Gegensatz zur konventionellen Architektur seines Zeitgenossen.

Während Bernini seine künstlerischen Ideen schnell realisieren kann, entstehen sie bei Borromini erst nach langem Suchen und Perfektionieren.[481] Bernini zielt auf eine Restauration eines idealen Klassizismus ab, Borromini dagegen strebt eine Umkehrung der klassischen Formen an. Für Bernini ist die Architektur eine Inszenierung von prächtigen, sich ausdehnenden Räumen, die den Betrachter überwältigen will, für Borromini dagegen bedeutet sie Kontraktion des Raumes, bei der das einfallende Licht auf einige wesentliche Dinge konzentriert werden soll.

Trotz ihrer herausragenden Fähigkeiten hingen beide von der Gunst der Päpste ab, allein deren Fürsprache entschied über die Vergabe von Ämtern und Aufträgen.[482] Im Verhältnis von Bernini und Borromini lassen sich drei entscheidende Phasen unterscheiden: Zunächst ihre Zusammenarbeit unter Papst Urban VIII von 1625–33, in dieser Zeit entstanden unter anderem das Hochaltarziborium in St. Peter und der Familienpalast der Barberini. Ab 1644 traten sie in direkte Konkurrenz zueinander, am deutlichsten wird diese anhand Borrominis Gutachten über Berninis Glockenturm in St. Peter und der Entstehungsgeschichte des Vierströmebrunnens an der Piazza Navona erkennbar. Ihre Gutachten zu dem Kuppelbau in S. Ignazio beschreiben am besten eine letzte Phase der indirekten Konkurrenz.

Es ist strittig, in welcher Beziehung Bernini und Borromini zu Beginn ihrer Zusammenarbeit zueinander standen.[483] Die Meinungen reichen von einem Meister-Schreiber-Verhältnis hin zu einer gleichberechtigten Zusammenarbeit. Fest steht aber, dass Borrominis technisches Wissen sehr bald unersetzlich für den hauptsächlich künstlerisch begabten Bernini war. In diesem Sinne ist von einer in etwa gleichberechtigten Arbeitsteilung auszugehen. Weitere Quellen sprechen von einer durchaus freundschaftlichen Verbundenheit. Als Maffeo Barberini, der frühe Gönner Berninis, 1623 zum Papst gewählt wurde, began-

481 Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 162
482 Burbaum, S. Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini. Oberhausen, 1999, S. 44
483 Porthoghesi, P.: Francesco Borromini, Mailand 1969, S. 33

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nen die Innenausbauten in St. Peter. Beauftragt wurde wider Erwarten nicht der Dombaumeister Carlo Maderno, sondern Bernini. Das Hauptprojekt war ein einer konstantinischen Basilika nachempfundener Baldachin über der Grabstätte Petri. Dieses Hochaltarziborium gilt als erstes Kunstwerk des Hochbarock und ist wohl das imposanteste Bauwerk, das Bernini und Borromini zusammen verwirklichten.

Der erste erwiesene Kontakt zwischen Bernini und Borromini fand während der Errichtung der Säulen statt.[484] Borromini war für sämtliche technische Zeichnungen verantwortlich, die als Vorlagen an die Gießerei gingen. Bernini überwachte den Guss und die Aufstellung der Säulen. Mit dem Tod Madernos wurde Bernini offiziell zum Petersbaumeister ernannt. Er soll Borromini eindringlich gebeten haben, auch für ihn als Assistent weiterzuarbeiten, ein Hinweis auf die Unsicherheit des neuen Meisters. Nicht zuletzt aufgrund Berninis mangelnden technischen Fachwissens wurde Borromini Schritt für Schritt zu dessen architektonischen Berater. Beide überarbeiteten die noch von Maderno stammenden ersten Entwürfe für das Hochaltarziborium. Die Arbeitsteilung war dennoch klar: Borromini bearbeitete architektonische und statische Probleme, während Bernini die Dekoration des Baldachins überarbeitete.

Borrominis zunehmende Bedeutung als Architekt spiegelt sich in seiner Entlohnung wieder: Das Grundgehalt der Petersbaumeister betrug 16 2/3 scudi pro Monat; Borromini hingegen erhielt 25 scudi.[485] Die Gehaltserhöhung könnte auf Fürsprache Berninis zurückgehen, der mehr und mehr von der Arbeit seines Assistenten abhängig wurde und ihn somit bis zur Fertigstellung an der Baustelle halten wollte. Während der allein von Borromini geleiteten Arbeiten am Palazzo Barberini, einem weiteren gemeinsamen Projekt, erschienen zunehmend mehr „künstlerische Kompetenzen“ die die Freiheit des Architekten immer mehr einschränkten. Zudem wurden entscheidende Bauabschnitte gegen den Willen des Architekten verändert. Hinzu kam Borrominis neues Selbstbewusstsein und sein Wunsch als selbstständiger Architekt zu arbeiten. Schließlich kündigte er die Arbeiten an dem Palazzo.

484 Burbaum, S. Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini. Oberhausen, 1999, S. 26

485 Bösel, R. (Hrsg.): Borromini, Architekt im barocken Rom, Mailand 2000, S. 52

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1632 wurde Borromini zum Architekten der Sapienzakirche ernannt. Dies geschah auf Empfehlung Berninis. Über dessen Motiv gibt es erneut Kontroversen: Man vermutet, Bernini wollte seinen Partner dazu bewegen, weiterhin am Palazzo Barberini und am Hochaltarziborium zu arbeiten. Andere Meinungen gehen davon aus, dass Bernini sich von Borromini befreien wollte, indem er ihn weglobte. Weder das Hochaltarziborium noch der Palazzo forderten seine architektonischen Fähigkeiten, er wollte jedoch genau diese unter Beweis stellen.[486] Ein weiterer Aspekt scheint die Entlohnung der Architekten zu sein: Borromini erhielt etwa ein Zehntel dessen, was Bernini bezog. Wichtiger noch als Geld, schien Borromini die Anerkennung für eine Arbeit gewesen zu sein: Bernini gab Leistungen Borrominis als seine eigenen aus, etwa beim Bau des Hochaltarziboriums oder beim Palazzo Barberini. Wenn Borromini mit diesen Tatsachen an die Öffentlichkeit gegangen wäre, hätte er der Reputation von Roms führendem künstlerischem Direktor empfindlichen Schaden zugefügt. Aus dieser Perspektive erscheint die Stellenvermittlung als stille Absprache am Rand der Erpressung. Schon bald nach der Empfehlung Berninis trennten sich die Wege der früheren Partner. Es begann eine Phase der direkten Konkurrenz und Auseinandersetzung.

Die Rivalität zwischen den beiden Architekten geht wohl auf Borrominis Verlangen zurück, sich durch ein Gutachten für vergangene Ungerechtigkeiten zu rächen.[487] Bernini hingegen revanchierte sich schnell und wies während der Planungen des Vierströmebrunnens Borromini erneut in seine Schranken. Mit dem Amtsantritt Giambattista Pamphilis als Papst Innozenz X. änderten sich die Bedingungen für Bernini und Borromini grundsätzlich. Genoss Bernini unter Urban VIII. noch jegliche Unterstützung und Fürsprache, so musste er jetzt mit der strikten Negierung und Zerstörung aller barberinischen Beziehungsgeflechte rechnen. Ferner ließ Innozenz die Finanzpraktiken des Clans untersuchen, der Reichtum der Barberinis und die Leere der Staatskasse waren verdächtig. Jetzt war auch Berninis Rolle als künstlerischer Direktor und wichtigster Künstler Roms gefährdet. Bernini hatte weiterhin das auf Lebenszeit vergebene Amt des Dombaumeis-

486 Avery, C.: Bernini. München 1998, S. 70

487 Burbaum, S. Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini. Oberhausen, 1999, S. 13

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ters inne, am päpstlichen Hof waren es jedoch andere, die von der Gunst Innozenz' profitierten. Bernini musste sich vornehmlich mit privaten Aufträgen beschäftigen.

Borromini hingegen hatte sich in der Zwischenzeit mit dem Bau der Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane endgültig als Star-Architekt bewiesen.[488] Er war einer der Günstlinge des neuen Papstes und bekam dementsprechend prestigeträchtige Aufträge. Er hatte freie Hand bei der Umsetzung seiner Projekte, die in ihrer Bedeutung gleichrangig mit jenen Berninis zu Zeiten Urbans waren. Dennoch dominierte er nicht die römische Kunstszene, wie es Bernini konnte. Nun, da sich Borromini in der stärkeren Position befand, versuchte er seinen ehemaligen Partner aus dem Kunstgeschehen zu drängen. Ein willkommener Anlass war ein Gutachten, das er über Berninis missglückten Südturm St. Peters verfassen sollte. Borromini griff Berninis technische Fähigkeiten scharf an, in der Hoffnung, jenen damit für immer zu diskreditieren.

Neben vielen erfolgreichen Projekten, u.a. der Errichtung des Tritonbrunnens auf der Piazza Barberini, war der Bau des südlichen Glockenturms in St. Peter nicht zufrieden stellend verlaufen. 1641 mussten die Arbeiten abgebrochen werden, es zeigten sich Risse in der Fassade, 1646 musste der Turm abgerissen werden. Ob Borrominis Rat zum Abriss des Turms letztendlich auf statischen oder persönlichen Erwägungen beruhte, wird heftig diskutiert.[489] Letzten Endes scheint beides eine Rolle gespielt zu haben: Alle anderen Gutachten bescheinigten gravierende statische Fehler, rechneten diese jedoch Berninis Vorgänger Maderno an. Borrominis persönliches Interesse, Bernini zu demütigen, darf jedoch nicht unterschätzt werden. Vielmehr wollte er demonstrativ auf dessen technische Schwächen hinweisen. In künstlerischer Sicht hielt sich Borromini zunächst zurück und erkannte seine Unterlegenheit an, so reichte er auch keinen Entwurf für den Neubau des Turms ein. Als Innozenz X. ca. 1645 Entwürfe für einen Brunnenneubau auf der Piazza Navona in Auftrag gab, wurde Bernini von der Teilnahme ausgeschlossen. Borrominis Gutachten scheint seinen Zweck erfüllt zu haben.

488 Porthoghesi, P.: Francesco Borromini. Baumeister des römischen Barock. Stuttgart und Zürich, 1977, S. 84

489 Blunt, A.: Borromini. München 1994, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1647 erhielt Borromini den Zuschlag für den Brunnen und begann bald darauf mit den konkreten Bauplänen.[490] Ein Jahr später präsentierte Bernini dem Papst einen versilberten Entwurf, der dem Vorschlag Borrominis künstlerisch weitaus überlegen war, aber dennoch auf dessen Konzept basierte. Borromini plante, am Sockel eines Obelisken die vier Weltströme symbolisch entspringen zu lassen. Der Brunnen sollte die Weite des Platzes betonen, und sich ansonsten harmonisch an die Gegebenheiten anpassen. Berninis Entwurf übertrumpfte dies künstlerisch und inhaltlich: Er personifizierte die vier Weltströme Ganges, Nil, Donau und Rio della Plata. Ergänzend fügte er Tiere und Pflanzen der vier bekannten Weltteile hinzu. Den Obelisk krönte eine Taube, gleichzeitig Zeichen des Friedens und der Allmacht der Kirche unter Innozenz.

Borromini traf diese Enttäuschung zutiefst: Er hatte ein Jahr intensiver Vorbereitung in das Projekt gesteckt und zuvor sogar die Wasserversorgung des zukünftigen Brunnens entwickelt. Der Brunnen wäre das erste derartige Kunstwerk des Architekten geworden und war für ihn deshalb besonders wichtig. Durch die erfolgreiche Weiterentwicklung seines eigenen Konzepts hatte Bernini eindeutig seine künstlerische Überlegenheit ausgespielt. Allein die Tatsache, dass Berninis Ruhm erneut auf Vorarbeiten Borrominis basierte, musste jener als besondere Demütigung empfinden. Borromini versuchte wütend den Papst zur Rede zu stellen und verschleppte bewusst Arbeiten an einer weiteren Baustelle. Er war doppelt geschlagen: einerseits ging der Auftrag an seinen Erzrivalen, andererseits ging der Papst nach Borrominis heftigen Reaktionen auf Distanz zu seinem ehemaligen Schützling und wandte sich fortan Bernini zu.

Der Vierströmebrunnen war der letzte Schauplatz einer direkten Auseinandersetzung der beiden Architekten. Ihre Rivalität bestand trotzdem fort. Allerdings äußerte sie sich nur noch mittelbar.[491] 1651 gehörten sowohl Bernini als auch Borromini einer Kommission an, die ein Gutachten über den komplizierten Bau einer Kuppel in der Jesuitenkirche S. Ignazio erstellen sollte. Zu den Gutachtern gehörten zudem Girolamo Rainaldi und Alessandro Algardi. 1628 entwarf Orazio

490 Raspe, M.: Das Architektursystem Borrominis, München 1994, S. 79

491 Burbaum, S. Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini. Oberhausen, 1999, S. 127

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Grassi, von den Ideen mehrerer Architekten beeinflusst, ein Modell der Kirche. Er sah Flachdächer mit leichtem Gefälle vor, um die Silhouette der Kirche nicht durch Giebel zu stören. Die Flachdächer sollten zudem begehbar sein und einen Panoramablick ermöglichen.[492] Grassi hatte jedoch nur bis 1632 die Bauleitung inne und wurde dann von Antonio Sasso abgelöst. Sasso, der bereits zuvor an ersten Planungen der Kirche beteiligt war, änderte Grassis Entwurf stark ab und verkomplizierte dadurch den Bau der Kuppel erheblich. Sasso favorisierte ein herkömmliches Spitzdach und erhöhte die Außenmauern beträchtlich. Grassi gab ein Gutachten in Auftrag, dass seine Kritik bestätigte. Grassis begehbare Flachdächer wurden umgesetzt, die erhöhten Außenmauern blieben aber erhalten. Während im Innenraum der Kirche noch Grassis Maße galten und auch die Innenkuppel danach gebaut werden musste, mussten im Außenbereich Sassos Umbauten berücksichtigt werden. Durch die erhebliche Erhöhung der Außenmauern und somit des Flachdachs hätte auch die Außenkuppel erhöht werden müssen.[493]

Drei mögliche Lösungen wurden diskutiert. Die Erste sah vor die Außenkuppel wie geplant zu bauen, sie nahm in Kauf, dass die Kuppel von außen kaum sichtbar durch die Fassade verdeckt würde. Der zweite Ansatz schlug eine Erhöhung der Fundamente der Außenkuppel vor, dies hätte aber die Beleuchtung des Innenraums erschwert und Probleme bei der harmonischen Gesamtabstimmung des Gebäudes nach sich gezogen. Die dritte Alternative schließlich wurde von Orazio Grassi vorgestellt. Er wollte die Kuppel auf der ursprünglichen Höhe, Fassade und Kuppeldach jedoch so miteinander verbinden, dass man die Kuppel als solche nicht von außen erkennen konnte. Somit umging er die Probleme, die der erste Lösungsansatz in sich barg.

Bernini stand den ersten beiden Ansätzen ablehnend gegenüber, da sie nach seiner Meinung in jedem Fall die Wirkung der Kuppel zerstörten. Den dritten Vorschlag lehnte er zwar nicht ab, kritisierte ihn dennoch heftig. Er brachte einen eigenen Vorschlag ein: Die Dächer des Querhauses sollten deutlich niedriger werden, um wenigstens von der Seite eine freie Sicht auf die Kuppel zu ermöglichen. Bernini be-

492 Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 122
493 Porthoghesi, P.: Francesco Borromini, Mailand 1969, S. 72

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rücksichtigte bei seinem Vorschlag jedoch nicht die Hauptseite, das Langhaus, an dem die Fassade unverändert hoch bleiben sollte. Der statische Aspekt des Umbaus wird von Bernini überhaupt nicht thematisiert, ebenso vernachlässigt er Veränderungen in der Perspektive des Innenraums durch die unterschiedlichen Höhen von Lang- und Querhaus.[494]

Bernini präsentierte einen technisch und finanziell äußerst aufwendigen Plan, der jedoch die eigentlichen Problemstellungen nicht hinreichend lösen konnte. Er musste damit gerechnet haben, dass sein Vorschlag als unbrauchbar abgelehnt wurde. Zum einen erklärt dies die Arbeitssituation bei den Jesuiten: die Konzepte mehrerer Architekten waren bunt zusammengewürfelt verwirklicht worden und auch zur Zeit der Gutachten wurde um die Umsetzung gestritten. Bernini war es als einer der großen Künstler Roms jedoch gewohnt, allein mit der Durchführung eines Projektes betraut zu werden und als einzige Autorität den Verlauf der Arbeiten zu bestimmen. Von sehr viel größerer Bedeutung erscheinen allerdings seine mangelnden technischen Fähigkeiten. Durch ein solches Projekt, das allein architektonisches Fachwissen und weniger künstlerische Fähigkeiten erforderte, hätte Bernini erneut seine Reputation als Architekt riskiert. Die Erinnerungen an den Glockenturm in St. Peter und das Wissen um Borromini als weiteren, ihm überlegenen Gutachter hielten ihn von einem ernsthaften Konzept ab.

Borromini hingegen unterstützte den dritten, Grassis Entwurf. Sein einziger Kritikpunkt war die von Grassi geplante Laterne, die er für überflüssig hielt. Borromini verwies auf andere Kirche, die er entworfen hatte und die nach demselben Prinzip gebaut waren, etwa S. Carlino oder S. Ivo. Das „Verstecken" der Kuppel widerspricht vollkommen der römischen Tradition, es stammt aus der Lombardei, der Heimat Borrominis. Besonders auffällig an Borrominis Gutachten sind der Aufwand und das Interesse, mit dem er Grassis Entwürfe kopierte und prüfte. Dies beweist erneut seine Professionalität als Architekt. Er setzte sich sorgfältig mit den baulichen Voraussetzungen, den mögli-

494 Porthoghesi, P.: Francesco Borromini. Baumeister des römischen Barock. Stuttgart und Zürich, 1977, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen Lösungen und eigenen Erfahrungen auseinander und präsentierte ein fundiertes Gutachten.

Berninis Entwurf erscheint aufwändiger und ausschließlich auf die optische Wirkung der Kuppel bedacht und ohne jegliche technische Überlegungen gewollt unrealisierbar. Obwohl er zu dieser Zeit kaum Aufträge bekam, war ihm das Risiko einer neuerlichen Blamage zu hoch. Borromini wollte seine ganze technische Überlegenheit ausspielen, um den Jesuitenorden von der Qualität seiner Arbeit zu überzeugen und um dadurch weitere Aufträge zu erhalten. Letzten Endes wurde keines der Gutachten umgesetzt. Das Problem von S. Ignazio wurde durch eine Holzdecke mit einer aufgemalten Illusion einer Kuppel gelöst.[495]

Mit dem Tod von Papst Innozenz X. war auch die große Zeit Borrominis zu Ende.[496] Ähnlich wie zuvor Bernini verursachte der Tod des Gönners bei ihm einen nachhaltigen Karriereknick. Der neue Papst Alexander VII. war ebenso wie Bernini Toskaner und holte diesen mit allen Ehren an den päpstlichen Hof zurück. Bernini hatte bald wieder den Status des wichtigsten Künstlers und Architekten Roms inne. Borromini erhielt kaum noch päpstliche Aufträge und wenn, musste er seine Pläne zunächst dem Papst vorlegen und Korrekturen dulden. Eine besondere Erniedrigung des ehemaligen Stararchitekten.

Borrominis höchste Leistung neben seinen Bauten lag darin, die Weiterentwicklung der klassischen Architekturformen durch individuelle Kompositionen und neuen Ideen ermöglicht zu haben.[497] Der Künstler arbeitete mit plastisch, organisch geformten Innenräumen und konkav geschwungenen Fassaden, was nicht wenige Zeitgenossen als ungewünschte Revolution in der Baukunst verurteilten. Sein zwischen 1648 und 1656 verfasstes Werk *Opus architectonicum* wurde 1725 erstmals gedruckt und 1993 in Rom neu herausgegeben. Der grösste Teil seiner Zeichnungen befindet sich heute in der *Graphischen Sammlung Albertina* in Wien. Obwohl Borromini, im Gegensatz etwa zu Domenico Fontana, keine Schüler ausbildete, wurden seine Ideen von zahlreichen nachfolgenden Architekten aufgegriffen. Dazu gehört Camillo Guarino Guarini (1624–1683), der vor allem Borrominis ge-

495 Blunt, A.: Borromini. München 1994, S. 127
496 Bösel, R. (Hrsg.): Borromini, Architekt im barocken Rom, Mailand 2000, S. 90
497 Raspe, M.: Das Architektursystem Borrominis, München 1994, S. 17

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schwungene Fassaden übernahm. Borrominis typische Architekturform findet sich auch bei Guiseppe Sardi in der römischen Kirche Santa Maria Maddalena wieder.

4.13 Gianlorenzo Bernini

Mit dem Namen Gianlorenzo Bernini verbindet man allgemein eine herausragende Künstlerpersönlichkeit, welche die Kunst Roms im 17. Jahrhundert wesentlich geprägt hat. 1629 wird Gian Lorenzo Bernini offizieller Baumeister von St. Peter und steht allen architektonischen Arbeiten am päpstlichen Hof vor. Von 1656–1667 gestaltete er den großen Platz vor der Peterskirche. Seit dem Mittelalter ist dieser Ort katholischer Pilger aus der ganzen Welt. Bernini empfing die Menschenmassen in einer symbolischen Umarmung. Die elliptische Kolonnadenreihe war einst an einer Seite geschlossen. Gigantische klassische Säulen aus Travertin tragen das von 140 Heiligstatuen gekrönte Gebälk. Im Zentrum der Ellipse erhebt sich zwischen zwei Brunnen ein über 25 Meter hoher ägyptischer Obelisk aus Heliopolis.

Gianlorenzo Bernini wurde am 7. Dezember 1598 in Neapel als Sohn eines florentinischen Vaters und einer neapolitanischen Mutter geboren. Die Familie zog im Jahr 1605 von Neapel nach Rom, da sein Vater, der Bildhauer Pietro Bernini, einen Auftrag von Papst Paul V. erhalten hatte.[498] Von Anfang an schien es, als ob Gianlorenzo für eine glänzende Laufbahn als Bildhauer auserkoren war. Er wuchs in der Werkstatt seines Vaters auf, umgeben vom Lärm der Steinsägen, vom Schleifen, Bohren und Polieren des Marmors und erhielt dort auch seine Ausbildung.

Sein kometenhafter Aufstieg begann mit dem Patronat des Kardinalnepoten Scipione Borghese, welcher ihn zuerst mit Restaurierungen von Antiken, mit Kleinplastiken und dann auch mit der Anfertigung von großen Skulpturen für seine Sammlung in seiner Villa beauftragte. Antike Skulpturen waren sehr gefragt, und da diese nicht zahlreich genug gefunden wurden, entstand eine rege Nachfrage an solch skulpturalem Werk. Zu den frühen Werken Berninis für die Villa Borghese

498 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 35

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zählen *Aeneas und Anchises* (1618/19), *Pluto und Proserpina* (1621/22), der *David* (1623/24) sowie *Apoll und Daphne* (1622–25).[499] Diese zeigen die sukzessive Steigerung seiner Meisterschaft in der virtuosen Behandlung des Marmors. Bernini scheint es in nahezu revolutionärer Art darauf anzulegen, den Rohstoff Marmor in der Bearbeitung an die äußersten Grenzen zu führen und ihn so zu modellieren, als handele es sich eher um eine weiche, teigige Masse als um harten Stein.

Sein in Zukunft wichtigster Förderer, Papst Urban VIII., betraute den jungen Künstler mit dem Bau des Baldachins über dem Petrusgrab im Petersdom, den Bernini aus Bronze in den Jahren von 1624 bis 1633 anfertigte. In Berninis architektonischer Arbeit wurde die Mischung aus Plastik und Architektur sichtbar. Dieses zeigte sich in der *Verzückung der Heiligen Theresa*, die 1646 bis 1652 fertiggestellt wurde, ebenso wie in der in der *Cathedra Petri* aus der Zeit von 1656 bis 1666 oder in der von ihm errichteten Kirche Sant' Andrea al Quirinale, die von 1658 bis 1670 erbaut wurde.

Bernini entwarf ein in seiner Komplexität noch nie dagewesenes Werk, den Tabernakel in St. Peter mit dem Kirchenväterthron. Dieser bildhauerische, architektonische und szenische Komplex setzt das barocke Ideal des Gesamtkunstwerks, dem Malerei, Architektur, Kunsthandwerk und Plastik dienen, und gleichzeitig das didaktische Programm der römisch-katholischen Kirche visuell um.[500]

Dogmen, theologische Erkenntnisse und die gesamte Doktrin der Gegenreformation sollten möglichst tief in den Geist aller Gläubigen dringen und wurden daher in Symbole und Allegorien übersetzt, in Bronze gegossen, vergoldet und in kostbaren Marmor gefasst. Auf dem Werk Berninis *Tabernakel und Kirchenväterthron im Dom zu St. Peter* in Rom streben die Blicke aller Eintretenden zu, es prangt am Ende des Hauptschiffs der Kirche. Aus einem goldenen Auge mit in alle Richtungen weisenden Strahlen, in dessen Zentrum die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und als Quell der göttlichen Gnade schwebt, fällt überirdisches, goldenes Licht in den Innenraum. Darunter befindet

499 Burbaum, S.: Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini, Oberhausen 1999, S. 16

500 Marder, T.A.: Bernini and the Art of Architecture, New York/London/Paris 1998, S. 62

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich der Kirchenväterthron, ein Lehnstuhl, denn die Kirche sah ihre Aufgabe in dieser Zeit vor allem darin, die Menschen in ihren Lehren zu unterweisen. Engel und majestätische Kirchenväterfiguren wachen am Thron.

Ohne entsprechende Interpretation sind der künstlerische und der symbolische Werk von Berninis Tabernakel wenn überhaupt nur intuitiv zu erfassen. Zuerst fallen die vier mächtigen, in Bronze gegossenen Spiralsäulen ins Auge. Nach einer Legende waren die Säulen des Tempels des Königs Salomon in Jerusalem (10. Jh. v. Chr.) um die Mittelachse in sich gedreht. Der Schaft der Säulen von Bernini ist mit Lorbeerzweigen geschmückt, ein Symbol für den Triumph und den Ruhm des Heiligen Petrus, des ersten Papstes. Der Baldachin ist ein bronzenes Gegenstück zu jenem aus kostbarem Tuch, unter welchem man bei Prozessionen das Allerheiligste trug. Das ursprüngliche Beispiel waren die Sonnenbaldachine der Könige des antiken Orients. Das Wappentier des Auftragsgebers, des Papstes Urban VIII. Barberini, die Biene, ist allgegenwärtig. Das Material für das gigantische Bronzewerk gewann man durch Einschmelzen der alten Dekorationsstücke des Pantheons.

Gian Lorenzo Bernini konzentrierte sein Schaffen nicht nur auf Gesamtkunstwerke wie die Innengestaltung von St. Peter in Rom. Er war auch ein begnadeter, mit großem kompositorischem Feingefühl ausgestatteter Bildhauer und erreichte eine außerordentliche technische Perfektion bei der Bearbeitung des Marmors.

Im Jahr 1629 vollendete Bernini den Palazzo Barberini. Er schuf unter anderem unter Alexander VII von 1656 bis 1667 die Kolonnaden am Petersplatz und errichtete unter Innozenz X von 1647 bis 1651 den Vierströmbrunnen auf der Piazza Navona. Gian Lorenzo Bernini wurde darauf weit über die Grenzen Italiens hinaus bekannt. Im Ganzen wurde er im Laufe seines Lebens für acht Päpste tätig. 1665 reiste er im Auftrag des französischen „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. nach Paris, um Pläne für den Neubau des Louvre auszuarbeiten. Berninis Entwürfe für den Neubau des Louvre wurden nicht real, jedoch hatten sie nachhaltigen Einfluss auf die europäische Profanbaukunst.[501]

501 Angellini, A.: Giannlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena. Siena 1998, S. 32

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sein prunkvoller und dem barocken Klassizismus zuzurechnender Stil hatte nachhaltigen Einfluss auf Rom.[502] So entwarf Bernini auch die Tritonenbrunnen 1632–1637, die Skulptur *Habakuk und der Engel* 1655–1661, die *Verzückung der Heiligen Theresa* 1645–1652, das Grabmal Papst Urbans VIII., die *Cäsar Constantin*, die *Augustinus,* den *Engel der Inschrift I.N.R.I.* sowie den *Torso von Neptun*. Als Bildhauer und Baumeister der römischen Barockskulptur gehörten Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi und Cosimo Fancelli zu den bekannten Schülern Berninis. Gian Lorenzo Bernini starb am 28. November 1680 in Rom. Begraben ist Bernini in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Im letzten halben Jahrhundert sind Bernini und sein Zeitalter wieder zu hoher Ehre gekommen, sein Werk *Apoll und Daphne* hat seinen künstlerischen Ruhm wiedererlangt. Vor allem in den letzten 10 Jahren wurde viel zur Figurengruppe gesprochen und geschrieben, wobei auch hier die Urteile stark schwankend und sehr widerspruchlich ausfallen, was gleichwohl aus dem einzigartigen Charakter der Daphnegruppe resultiert.

Die Skulpturengruppe *Apoll und Daphne* wurde zwischen 1622 und 1625 in Rom gefertigt und wird dort bis zum heutigen Zeitpunkt in der Villa Borghese ausgestellt.[503] Während des 19. Jahrhunderts wurde die Gruppe in der Loggia des Obergeschosses präsentiert, dann kehrte sie wieder zurück in die Mitte des Erdgeschoss-Saales. Die Skulptur ist 243 cm hoch und wurde aus einem Block Carrara-Marmor gearbeitet. Getragen wird die Gruppe von einem 115 cm hohen Marmorsockel mit reicher weißer Profilierung und rötlich-gelben Spiegeln. Entstanden ist das Werk im Auftrag von Scipione Borghese als Finale der mythologischen Skulpturengruppen von Bernini, nach *Aneas und Anchises* (1618–1619) und dem *Raub der Proserpina* (1621–1622).

Liebestrunken verfolgt der Gott Apoll die Nymphe Daphne. Um ihm zu entkommen, wünscht sie sich laut der Legende, in einen Lorbeerbaum verwandelt zu werden. Dieses Werk ist, ebenso wie einige andere Meisterwerke Berninis, nach einem offenen Schema kompo-

502 Karsten, A.: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006, S. 17
503 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 65

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

niert, die signifikanten Linien setzen an der Basis an und laufen auseinanderstehend nach oben. Der weiße Marmor ist stellenweise extrem fein bearbeitet, der Künstler ist an die Grenzen des mit diesem Material Machbaren gegangen. Die Bewegung der Figuren ist mit meisterhafter Natürlichkeit dargestellt, auch die Emotionen der Protagonisten sind in Gestik und Mimik wiedergegeben.

Die Gestalt der schönen Daphne beginnt sich in diesem Moment in einen Lorbeerbaum zu verwandeln. Eines ihrer Beine ist bereits zum Stamm geworden, aus den Fingern sprießen Lorbeertriebe. Daphnes langes Haar hat sich beim Laufen aus der Frisur gelöst, die Strähnen verwickeln sich in der Bewegung mit den sprießenden Blättern. Durch die Verwendung bestimmter Meißel und anderer Werkzeuge hat der Künstler die Oberfläche der Haut, der fliegenden Haarsträhnen und der Blätter verschiedenartig gestaltet.[504]

Umschreitet man zunächst die Skulptur von hinten, entgegen des Uhrzeigersinns, zeigt sich Apoll im Laufschritt, wie er dabei zu sein scheint, Daphne einzuholen. Er befindet sich in einer dynamischen Bewegung, sein Gewicht ruht auf dem rechten Bein, sein linkes ist noch im Laufprozess. Der rechte Arm ist nach hinten gestreckt, während der linke Arm bereits zur Umarmung Daphnes angesetzt hat. Apoll ist ausschließlich mit einem Tuch bedeckt, welches um sein Becken und seine linke Schulter drapiert ist. Sein Blick ist nach vorn ausgerichtet und sein Mund leicht geöffnet.

Beim weiteren Umgehen der Skulptur zeigt sich der nackte, mädchenhafte Körper der Nymphe Daphne im Beginn der Metamorphose. Bemerkenswert ist das Fortschreiten der Verwandlung, je weiter man der Laufrichtung der Figurengruppe folgt. Daphne ist im Gegensatz zu Apoll statisch mit dem Boden verwachsen, um ihre Beine ragt ansteigend bis zur linken Hüfte hinauf Baumrinde. Ihre Körperhaltung ist gedreht, der Oberkörper entgegen den Beinen nach links ausgerichtet und die Arme sind zum Himmel gestreckt. Daphne hat ihren Kopf in den Nacken gelegt, ihr Blick wirkt elegisch und ihr Mund scheint zu einem Schrei geformt, Verzweiflung ist in ihren Gesichtszügen zu lesen. Die Metamorphose Daphnes wird deutlich an den zarten Händen, an

504 Burbaum, S.: Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini, Oberhausen 1999, S. 53

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den kleinen Zweigen eines entstehenden Lorbeerbaumes, ebenso an den Lorbeerblättern, die an der linken Seite ihres Kopfes und ihrer Haare sprießen.

Peter Anselm Riedl sieht in seiner kunsthistorischen Betrachtung eine Bewegung der beiden Figuren, welche sich gegenseitig auf kunstvolle Weise zu antworten scheinen. Er spürt Gesetze von dynamischer Parallelitat auf. Die grobe, ausweichende Kurve des Mädchenkorpers, die nachdrängende Form der männlichen Gestalt, die ausfahrende Armbewegung der Nymphe, das Kontermotiv des schräg nach unten gestreckten Arms des Gottes: alles spielt auf das wirkungsvollste zusammen oder gegeneinander und sichert der Gruppe einen überraschenden Bewegungsreichtum.[505]

Die Thematik der Skulptur zeigt dennoch mehr als nur ein episodisches Geschehen: Es geht zeitgleich um eine spezifische Metamorphose einer jungen und wunderschönen Frau in einen Lorbeerbaum, ergo ein Wechsel von einem Zustand in einen anderen. Dadurch gewinnt die Gruppe eine Ambiguität und zwar die einer Narration und einer Verwandlung, deren Realisierung durchaus exzellente und nuancierte Mittel vom Künstler verlangte. Arne Karsten spricht in seiner „Apoll und Daphne" Reflektion von insgesamt drei Metamorphosen, die sich an dieser Gruppe im Medium des statischen Materials Marmor zeigen.[506]

Zuerst begibt er sich auf die Affektebene der Skulptur, ergo auf den Höhepunkt der narrativen Handlung. Das begierige und leidenschaftliche Streben Apolls verwandelt sich in Erstaunen, das fliehende Ressentiment der Daphne in Bestürzung. Zum zweiten benennt Karsten die Bewegung, welche ebenfalls im Momentäußerster Progression und Anspannung schlagartig eingefroren wird. Auf der dritten Ebene kommt dann die stoffliche und formbedingte Metamorphose Daphnes zum Zuge, in jener die liebreizende Menschengestalt unversehens zum Baume wandelt, ihr Haar zu Blattwerk, ihre Füße zu Wurzeln ihre Beine zu Baumrind. Hier wird der der Sieg des menschlichen Geistes über

505 Roberto, S.: Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nei seicento, Rom 2004, S. 78 f.

506 Angellini, A.: Giannlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena. Siena 1998, S. 78ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Materie in Gestalt jenes schwindelerregenden Bewegungswirbels, den die Statue erweckt, eindrucksvoll gestaltet.[507]

Im nächsten Schritt soll auf die extrem ausdifferenzierte Oberflachengestaltung der Gruppe eingegangen werden. Bernini erreichte eine bis zum gegenwartigen Zeitpunkt ungesehene Suggestion von Weichheit des Gesteins, die er eben in der besonderen Oberflächengestaltung umsetzt. Der Boden ist fein geriefelt, ebenso die adaquat behandelte Baumrinde, die glatte Hautoberfläche, das textile Faltenwerk des Tuches an Apolls Körper, die Ausarbeitung von wehenden Haarstrahnen und Locken, die sprießenden Äste und Blätter, alles bezeugt eine technische Meisterschaft sondergleichen. Dem Künstler ist es offensichtlich gelungen, die kleinsten Zusammenhänge zwischen Haut und den darunter liegenden Muskeln und Knochen aufzuzeigen.

Bei aller Meisterhaftigkeit, die dem Werk anhaftet, lässt sich jedoch die Kritik äußern, dass Bernini kein makelloses, weißes Marmor verwendete, sondern ein unregelmäßiges, mit schlierigen, schwärzlichen Einsprengungen durchsetztes Material. Es lässt sich mutmaßen, dass es dem Künstler nicht ausschließlich um die Darstellung einer perfektionierten Oberflächenstruktur ankam.

Gian Lorenzo Bernini begann schon im frühen Alter für verschiedene Auftraggeber der klerikalen Oberschicht Roms zu arbeiten, wie z.B. im Jahre 1612 für Alessandro Ludovisi, den späteren Papst Gregor XV. sowie für Kardinal Maffeo Barberini, der 1623 als Urban VIII. den päpstlichen Thron bestieg, und dessen engste Familienmitglieder er von 1618 bis in die 1620er Jahre porträtierte. Sein Ruf als exzellenter Künstler, vor allem als herausragender Porträtist, war schon früh bei der kunstinteressierten Klientel etabliert. Während des Pontifikats Urbans VIII., der von 1623 bis 1644 amtierte, wurde Bernini durch zahlreiche Aufträge, wie z.B. die Ausstattung von St. Peter, stark an den Papst gebunden, welcher ihn als seinen Hofkünstler und Protegé eifersüchtig behütete. Hatte Bernini noch vor dem Pontifikats Urbans VIII. zahlreiche Kardinalsporträts ausgeführt, so duldete Urban VIII. neben sich nur ungern andere Auftraggeber.[508] Die Erlaubnis zur Anfertigung der Büste Karls I. von England, die Bernini 1635/36 ausführte,

507 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 70

508 Lightbown, R.W.: Berninis Bust of English Patrons, in: Art of the Ape of Nature, New York 1981, S. 460

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erteilte Urban VIII. ihm nur aufgrund der Hoffnung, mit dieser politischen Geste England wieder enger an die katholische Kirche binden zu können. Während und nach dieser Periode porträtierte Bernini nur noch Päpste und Herrscher, mit Ausnahme der Büste des Kardinals Scipione Borghese aus dem Jahr 1632, welche gleichzeitig sein letztes Kardinalsporträt war. Es folgte jedoch im Jahre 1640/41 die Büste Kardinals Richelieu, die allerdings dem Porträt eines Staatsministers ikonographisch näher steht als dem eines Kardinals.[509]

Bernini schuf insgesamt 22 Kardinalsporträts, welche bis auf die Büste Scipione Borghese alle vor 1624 entstanden sind, sowie 20 Büsten der amtierenden Päpste von Paul V. bis Clemens X., von denen allein dreizehn Urban VIII. darstellen.[510]

Einleitend zur Beschreibung der Büsten Pauls V. und seiner Nachfolger, sei kurz die Entwicklung des skulptierten Papstporträts vor der Schaffenszeit Berninis skizziert, welches schon mit dem Porträt Pauls III. von Guglielmo della Porta in der Mitte des 16. Jh. eine typologische Veränderung erfuhr.

Seit dem Ende des 13 Jahrhunderts kamen Ehrenstatuen des thronenden und segnenden Papstes auf öffentlichen Plätzen zur Aufstellung, welche den Papst in Liturgiegewändern und mit der Tiara bekleidet darstellten. Die Tiara als Zeichen der Machtvollkommenheit des Papstes durfte nur bei außerliturgischen Anlässen von ihm getragen werden und galt somit als seine säkulare Herrscherinsignie.[511] Auch in Büsten und halbfigurigen Bildnissen wurde der Papst in dieser Zeit immer mit seiner weltlichen Krone präsentiert. Mit diesen Darstellungskonventionen brach Guglielmo della Porta, als er in seiner Büste Pauls III. den Papst zwar im Pluviale, aber erstmals barhäuptig darstellte. Da der Papst sich in der Öffentlichkeit nie ohne Kopfbedeckung zeigte, die in der Liturgie und im Herrscherzeremoniell aufzubehalten sein ausschließliches Privileg war, ist die Barhäuptigkeit, wie auch das geneigte Haupt des Dargestellten, als unmissverständliche Devotions- und Bescheidenheitsgeste zu verstehen. Aufgrund dieser demütigen

509 Roberto, S.: Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nei seicento, Roma 2004, S. 38

510 Zitzlsperger, P.: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002, S. 10

511 Ebd., S. 18

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Haltung, die aus einer im Zuge der Gegenreformation aufkommenden Rückbesinnung des Papstes auf seine priesterlichen Aufgaben resultierte, bezeichnet Zitzlsperger diese Darstellungsform mit dem Begriff „Humilitastypus". Es besteht aber auch weiterhin, vor allem für Grabmalsausstattungen, der Typus der päpstlichen Ehrenstatue oder auch der Büste, welche den Papst mit Tiara zeigt.

Vor allem um die Mitte des 16. Jh. distanzierte sich der päpstliche Hof von einer zu sehr weltlich orientierten Prunkpräsenz und betonte in den Darstellungen des Papstes immer auch den empfangenden und dienenden Charakter der päpstlichen Macht. Vor allem nach dem *Sacco di Roma* erwartete man vom Papst eine Politik, die sich stärker an geistlichen als an weltlichen, hegemonialpolitischen Interessen orientierte. Reinhardt verweist auf die Tilgung jeglicher säkularer Elemente am päpstlichen Hof in der 2. Hälfte des 16. Jh. So wurden u.a. Turniere, Jagden und Bankette als wesentliche Bestandteile der weltlichen Hofhaltung aufgegeben. Auch Della Portas Papstporträt entbehrt mit dem Verzicht auf die Tiara jeglicher päpstlicher Insignien, da das Pluviale als feierliches liturgisches Obergewand auch anderen Weihegraden, z.B. Bischöfen und auch einfachen Priestern, zu Eigen war. Dennoch kann bei der Büste Pauls III. nicht von einer vollkommenen Aufgabe der päpstlichen Prunkpräsenz gesprochen werden, da in ihr das reich bestickte Pluviale in einer aufwendig reliefierten Form gegeben ist.[512]

Wie Zitzlsperger betont, stellen die Pluvialreliefs Tugendallegorien dar, deren Themen – wie die Mäßigung und die Gerechtigkeit – nicht im engeren Sinne zur Papstikonographie gehören, aber wohl von Paul III. selbst angeregt wurden. Das von Zitzlsperger gewählte Beispiel der Büste Pauls III. zur Herleitung seines Begriffes „Humilitastypus" ist jedoch unglücklich gewählt[513], da gerade an dieser Büste eine gewisse Ambivalenz zu Tage tritt, indem sie Tugendreliefs präsentiert, welche

512 Burbaum, S.: Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini, Oberhausen 1999, S. 82

513 Zitzlsperger, P.: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002, S. 41 Bezeichnend ist, dass die Humiliaten, eine Bußbewegung des 12. Jh., nach ihrem vollkommen schmucklosen Kleid aus ungefärbter Wolle (*humile, non tinctum*) benannt sind, der sich etymologisch aus dem lat. Begriff humilis (= niedrig, demütig, schmucklos) herleitet.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vermutlich an die antike Tradition ebensolcher Darstellungen auf den Brustpanzern von Kaiser- und Feldherrnstatuen erinnern sollten und somit den priesterlichen Charakter konterkarieren. Dennoch ist bezeichnend, dass Della Portas Büste typusprägend wurde und in ihrer Tradition eine ganze Reihe von Bildnissen barhäuptiger Päpste entstand, bei denen allerdings durchweg die ambitiösen antikisierenden Tugendallegorien auf dem Pluviale durch Darstellungen der Apostel Petrus und Paulus ersetzt wurden.

Auch Bernini sah sich zu Anfang seiner Tätigkeit in Rom mit der Tradition der Büste Pauls III. konfrontiert, der er in seinem ersten Papstporträt, dem Pauls V., noch folgte, während er in späteren Werken einen neuen Typus einführte, der wiederum die säkularen Elemente der päpstlichen Herrschaft akzentuieren sollte. Diese traten zu Beginn des 17. Jh. nach Auflösung der puristischen Tendenzen aufgrund der Konkurrenz zu säkularen Höfen erneut stärker hervor.[514]

Für Paul V. war nach Antritt seines Amtes die Fortführung der katholischen Reform ein persönliches Anliegen. Im beginnenden Dreißigjährigen Krieg unterstützte er sowohl kaiserliche Truppen als auch die Liga mit reichen Subsidien. Gegen die rebellierende Republik Venedig verhängte er den Bann und versuchte mit äußerstem Nachdruck, die Dekrete des Konzils von Trient auch in Frankreich durchzusetzen. Sein Pontifikat war geprägt von einer strengen Durchsetzung gegenreformatorischer Ziele. Wie auch Urban VIII. war er ein großer Mäzen, und unter seinem Pontifikat stieg die Familiendynastie Borghese zu ihrem größten Ruhm auf.

Das Bildnis Pauls V. wurde Bernini 1618 von Kardinal Scipione Borghese in Auftrag gegeben und war sein erstes Papstporträt.[515] Scipione Borghese übernimmt als Nepot die Rolle des weltlichen Mäzens, die es ihm erlaubt, in Stellvertretung des Papstes die Verteilung der künstlerischen Aufträge und die Erweiterung einer Kunstsammlung zu delegieren. Von diesem existieren drei Versionen, wobei sich das Marmorexemplar der Sammlung Zeri in Bergamo allerdings nicht eindeutig Bernini zuschreiben läßt. Die erste Ausführung der Büste ist in Marmor gearbeitet, mit 35 cm nur unterlebensgroß und wird überwie-

514 Karsten, A.: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006, S. 53
515 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 43

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gend in das Jahr 1618 datiert. Sie befindet sich heute noch in der Villa Borghese, wo sie schon von Baldinucci in seinem Katalog der dortigen Skulpturensammlung im Jahre 1682 unter den „ritratti teste con busto" aufgeführt wurde.[516]

Der Papst ist mit dem Pluviale dargestellt, welches auf Höhe des Brustbeins mit einer reich ornamentierten Schließe zusammengehalten wird. Rechts und links von dieser zeigt der schwere Pluvialstoff die durch Flachreliefs fingierten Standfiguren der Heiligen Petrus und Paulus. Unter dem Obergewand trägt der Porträtierte das oberhalb der Pluvialschließe sichtbar werdende Rochett, ein plissiertes, leichtes Kleid, welches sich in längliche Falten legt und mit einem spitzenbesetzten Halsausschnitt versehen ist. Um den Hals trägt der Papst den Amikt, einen Schal, dessen Enden unter das Rochett gelegt sind. Dieser wird vom Papst wie auch von den in der Liturgie assistierenden Priestern getragen und verweist allusorisch auf die Seitenwunde Christi bzw. auf die Passion.[517]

Berninis virtuose Marmorbehandlung zeigt sich vor allem in der Darstellung unterschiedlicher Stofflichkeiten, insbesondere an dem durch kleinste Bohrungen herausgearbeiteten leichten Spitzenbesatz des Rochetts, welcher unter der rechten Seitenbordüre des Pluviales einmal umschlägt. Durch den unter das Rochett gelegten Amikt entsteht eine leichte Wölbung in dessen länglichen Faltenwürfen, so dass auch hier in hohem Maße Plastizität erzeugt wird. Die Kopfbehaarung arbeitet Bernini mit kurzen, geradlinigen Meißelspuren heraus, die vor allem im Bereich des Backenbartes parallel verlaufen. Deutlich wird ein schmaler Haarkranz vom übrigen kurzen Deckhaar abgesetzt. Es entsteht der Eindruck einer nicht ausrasierten Tonsur, welche in den weiteren Versionen jedoch vorhanden ist, dort aber mißverständlich als Glatzenbildung interpretiert und somit zur Datierung der Büste herangezogen wurde.

Mit der Barhäuptigkeit und dem liturgischen Gewand des Pluviales ist Berninis Büste Pauls V. deutlich dem gegenreformatorischen „Humilitastypus" verpflichtet. Die demütige Haltung wird hier aller-

516 Marder,T. A.: Bernini and the Art of Architectur, New York/London/Paris 1998, S. 69

517 Zitzlsperger, P.: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002, S. 128

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dings nur durch die Barhäuptigkeit evoziert, da der Dargestellte seinen Kopf nicht herabsenkt, wie es im Bildnis Pauls III. zu beobachten war. Der Kopf ist leicht aus der Mittelachse nach links gewandt, wobei der Blick durch die über dem Nasenrücken zusammengeschobenen Augenbrauen sehr entschlossen und trotz der fehlenden Augenbohrungen zielgerichtet und eindringlich wirkt. Auch die leicht zusammengezogenen Augen und der nach vorn strebende Kinnbart sind ähnlich zu bewerten. Avery will in diesem Porträt die kalkulierende und starke Persönlichkeit des Papstes wiedererkennen. Sicherlich können diese Charakterzüge dem Papst eigen gewesen sein, jedoch stehen sie gleichzeitig auch als „attributive Charakterisierung“[518] in Zusammenhang mit der Präsentation seines Amtes, mit dem „Bild“[519] seines Pontifikats. So können die leicht zusammengeschobenen Augenbrauen als eine Formel für die Strenge seiner Amtsführung gelesen werden.

Avery hebt hervor, dass Bernini auf die Augenbohrung verzichtete, um den Papst nicht zu menschlich und zu zugänglich darzustellen. Zitzlsperger legt dar, dass Bernini in der Büste Pauls V. die demütige, sanfte Gebetsmimik des gegenreformatorischen Typus durch vitale, entschlossene Gesichtszüge ersetzt hat.[520] Zugleich aber weist dieses Porträt eine zurückhaltende Präsenz und ein mittleres Maß der Ausdruckswerte auf, die in der Büste Scipione Borgheses einem situativ pointierten und extrovertierten Habitus weichen werden. Coliva legt dar, dass die Büste Pauls V. als Privatstück gedacht war, welches der Papst in seinen Privatgemächern aufbewahrte. Der avisierte Verwendungszusammenhang einer „destinazione privata“[521] erklärt sicherlich das kleine Format, nicht aber, wie Coliva vermutet, die Barhäuptigkeit des Dargestellten. Denn diese erklärt sich allein durch die traditionelle Humilitasikonographie. In Hinblick auf die Privatheit, die Coliva offenbar als Bestandteil des päpstlichen Alltags ansieht, wäre auch zu fragen, ob diese überhaupt für den Papst geltend gemacht werden

518 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 64

519 Vgl. Köstler, A./Seidl, E. (Hrsg.), Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Köln u.a 1998, S. 9–14.

520 Zitzlsperger, P.: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002, S. 47

521 Dies setzt allerdings voraus, dass sich der Schreibtisch in einem Privatgemach, wenn es ein solches gab, befand.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kann. Sicherlich war es dem Papst nicht möglich sich in eine Privatsphäre – wie im heutigen Sinne – zurückziehen. Für eine unterschiedliche Repräsentativität der verschiedenen Versionen dieser Büste spricht, dass von einer 1621 entstandenen zweiten, größeren bronzenen Version überliefert ist, dass sie vom Papstnepoten Scipione Borghese kurz nach dem Tod seines Onkels zusammen mit einer Büste von dessen Nachfolger Gregor XV. in Auftrag gegeben wurde.[522] Die Bronze wurde nach einem Marmorstück Berninis von Sebastiano Sebastiani 1621/22 gegossen und befindet sich heute in Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Beide Büsten kamen als Pendants in die Villa Borghese und waren einander so gegenübergestellt, dass sich die beiden Päpste anzublicken schienen. Diese Aufstellung läßt vermuten, dass bei dieser größeren Version zumindest eine begrenzte Öffentlichkeit, wie Kardinäle und durchreisende Adlige, die sich in der Villa aufhielten, als Rezipientenkreis avisiert war. Somit belegen die unterschiedlichen Formate dieser beiden nahezu identischen Versionen ihre verschiedenen Verwendungszusammenhänge.

Die Marmorskulptur Habakuk und der Engel im Stil des Hochbarocks in Rom wurde in den Jahren 1655–1661 von Bernini gefertigt. Eine Vorstudie in Form einer 52 cm hohen Terrakottaskulptur steht im Museo Sacro im Vatikan.[523] Die Plastik war eine Auftragsarbeit von Papst Alexander VII. für das Familiengrab der Familie Chigi-Albani. Sie befindet sich seitdem neben drei anderen Statuen in der Chigi-Kapelle (*Cappella Chigi*) des Kirchengebäudes Santa Maria del Popolo in Rom. Alle vier Statuen stellen Propheten dar, Habakuk und Daniel von Bernini, sowie Jona und Elias von Lorenzetto.[524] Sie bildet die biblische Geschichte *Bel und der Drache* ab: Habakuk in Judäa hat einen Brei gekocht und geht auf das Feld, um ihn an die Schnitter zu verteilen. Da erscheint ein Engel, zieht ihn an den Haaren in die Lüfte und trägt ihn nach Babylon, um dem dort in der Löwengrube gefangenen Daniel Essen zu bringen und diesen somit vor dem Tod zu bewahren (Dan 14,33–39). Bei dem Bildnis sitzt Habakuk auf einem Stein und sieht zu

522 Karsten, A.: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006, S. 72
523 Avery, C.: Bernini, München 1998, S. 85
524 Marder, T.A.: Bernini and the Art of Architectur, New York/London/Paris 1998, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Engel hinauf, in der linken Hand hält er eine Tasche mit Nahrungsmitteln.

4.14 Französische Künstler in Italien

4.14.1 Simon Vouet

Simon Vouet (1590–1649) war ein französischer Maler und Zeichner, der längere Zeit in Italien lebte und den italienischen Barockstil in Frankreich bekannt machte.

Sein Vater Laurent war ein bekannter Pariser Maler, der ihm die Grundlagen der Kunst beibrachte. Simons Bruder Aubin Vouet (1595–1641) und sein Enkel Ludovico Dorigny (1654–1742) waren auch Maler. Simon Vouet begann seine Malerkarriere als Porträtmaler. In jungen Jahren reiste er nach England und war Teil des Gefolges des Baron de Sancy, dem französischer Botschafter in Konstantinopel. Von dort aus ging er nach Italien und blieb dort von 1613 bis 1627. Er lebte hauptsächlich in Rom, wo sich der Barockstil in diesen Jahren entwickelte.[525]

Neben einer Rente vom König von Frankreich hatte er zahlreiche Gönner wie die Familie Barberini, Cassiano dal Pozzo, Paolo Giordano Orsini und Vincenzo Giustiniani. Er besuchte auch andere Teile von Italien: Venedig, Bologna (wo die Familie Carracci ihre Akademie hatte); Genua, (von 1620 bis 1622 arbeitete er für die Doria-Prinzen) und Neapel. In seinen Gemälden waren Elemente von Caravaggios dramatischem Licht und Schattenspiel, des italienischen Manierismus, Paolo Veronese 's Farbe und *Di sotto in su*[526] und die Kunst von Carracci, Guercino, Lanfranco und Guido Reni zu sehen. Mit seinem jugendlichen Stil des lebhaften Naturalismus und seiner dramatischen Beleuchtungsweise bildet er einen Kontrast zu seinem reifen höfischen Stil, der idealisierte Formen und weiche Ausleuchtung betont. Vouets

525 Sestieri, G.: Battle Painters. Italian and Foreign Masters of the XVII and XVIII centuries, Rom 1999, S. 127

526 Waterhouse, E.K.: Baroque Painting in Rome: The Seventeenth Century, London 1937 S. 76

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unermesslicher Erfolg in Rom führte dazu, dass er zum Präsidenten der Accademia di San Luca im Jahre 1624 gewählt wurde.

Trotz seines Erfolges in Rom kehrte Vouet plötzlich nach Frankreich im Jahre 1627 zurück, nachdem er Empfehlungen vom Duc de Béthunes und eine Vorladung vom König bekommen hatte. Der neue Stil von Vouet war eindeutig italienisch geprägt, er importierte den italienischen Barockstil nach Frankreich.[527] Er paßte diesen Stil dem großartigen dekorativen Schema der Ära von Ludwig XIII. und Richelieu an und wurde zum Peintre du Roi ernannt. Ludwig XIII. beauftragte ihn für Porträts, Tapisserie-Karikaturen und Gemälde für den Palais du Louvre, den Palais du Luxembourg und das Château de Saint-Germain-en-Laye. 1632 arbeitete er für Kardinal Richelieu im Palais-Royal und im Château de Malmaison. Im Jahre 1631 schmückte er auch das Schloss des Président de Fourcy, in Chessy, das Hôtel Bullion, das Château des Marschalls d'Effiat in Chilly, das Hôtel des Duc d'Aumont, die Séguierkapelle und die Galerie des Château de Videville aus. Vouet verstarb am 30. Juni 1649 in Paris.

Vouet war die frische dominierende Figur in der französischen Malerei und produzierte zahlreiche öffentliche Altarbilder und allegorische Dekore für private Gönner. Seine späteren Arbeiten unterscheiden sich vom Chiaroscuro durch frischere Farbtöne und nur leichte Hell-Dunkel-Schattierungen. Er benutzt seine Machtposition, um eine rivalisierende Institution zur königlichen Akademie aufzubauen. Vouets umfangreiche Werkstatt produzierte eine ganze Schule an Nachfolgern. Sein einflussreichster Schüler war Charles le Brun, der alle Innendekorationsmalereien in Versailles organisierte und den offiziellen Stil am Hof von Ludwig XIV. diktierte.[528] Vouets andere Schüler waren Valentin de Boulogne, die Hauptfigur der französischen Caravaggisten, Charles Alphonse du Fresnoy, Pierre Mignard, Eustache Le Sueur, Nicolas Chaperon, Claude Mellan und der flämische Künstler Abraham Willaerts. Eine Reihe von Vouets dekorativen Schemata ist verloren gegangen, ist aber in Gravuren von Claude Mellan und Michel Dorigny aufgezeichnet.

527 Haskell, F.: Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. Yale. 1980, S. 93

528 Schneider, P.: Die erste Ursache: Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns, Berlin 1999, S. 37

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.14.2 Valentin de Boulogne

Valentin de Boulogne (1591–1632), manchmal auch Le Valentin genannt, war ein Maler im tenebristischen Stil.

Er wurde in Coulommiers in Frankreich geboren, wo er in der Pfarrei Saint-Denys am 3. Januar 1591 getauft wurde, was 1590 zu seinem wahrscheinlichen Geburtsjahr machte.[529] Der Familienname, der auch Boullogne und Boulongne geschrieben wurde, scheint aus Boulogne-sur-Mer, einer Stadt in Nordfrankreich, in der Kolonie von Pas-de-Calais zu stammen, obwohl die Familie seit mindestens 1489 bei Coulommiers gewohnt war. Es wirdvermutet, dass Valentin erstmals im Atelier seines Vaters angefangen hat, bevor er nach Paris oder Fontainebleau zog und bevor er nach Italien fuhr. Joachim von Sandrart bemerkte 1675, dass er Rom vor Simon Vouet erreichte, der um 1614 ankam. Ein Dokument aus dem Jahre 1611, das einen „Valentino Francese" erwähnte, könnte darauf hindeuten, dass Sandrart in der Tat richtig ist.[530] Er wird erstmals in Rom im Jahre 1620 erwähnt, als er in die Volkszählung aufgenommen wurde. Kurz nach diesem Datum wird er in der Gesellschaft der flämischen und niederländischen Künstler erwähnt, darunter Cornelis van Poelenburgh (1586–1667) und Dirck van Baburen (um 1590–1624), die die Bentvueghels gründeten, um dem akademischen Ansatz der künstlerischen Unterweisung der Accademia di San Luca entgegenzuwirken.[531] Während des Studiums in Italien unter Simon Vouet kam Valentin de Bourlogne unter den Einfluss von Caravaggio und Bartolomeo Manfredi.[532]

Caravaggio benutzte den naturalistischen Stil, der die gemeinsame Menschlichkeit der Apostel und Märtyrer betonte, schmeichelte den Bestrebungen der Gegenreformationskirche, während sein lebendiges Chiaroscuro sowohl die Dreidimensionalität als auch das Drama verstärkte und das Geheimnis des Glaubens hervorrief. Er folgte einer militant realistischen Agenda und lehnte sowohl den Manierismus als

529 http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gao/9781884446054.article.T013950
530 Mojana, M.: Valentin de Boulogne, Milano 1989, S. 32
531 http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gao/9781884446054.article.T013950
532 Burck, E.: Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971, S. 137

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auch den klassizistischen Naturalismus ab.[533] In den ersten 30 Jahren des 17. Jahrhunderts erregten seine naturalistischen Ambitionen und revolutionären künstlerischen Verfahren in ganz Europa Aufmerksamkeit.

Manfredi war in ganz Italien und darüber hinaus bekannt als Caravaggios nächster Anhänger. In den dramatisch beleuchteten Leinwänden seiner späteren Periode nahm Manfredi ein gemeinsames Thema von Caravaggio an – die Tavernenszene mit gewöhnlichen Menschen, auch religiösen Fächern, deren Figuren in der Nähe des Bildes abgebildet sind, um den Betrachter in die Handlung einzubeziehen.

Während Caravaggio und Manfredi den Stil und die Themen beeinflusst haben, die bei Valentin de Bourgognes Arbeit üblich wurden, studierte er auch unter Simon Vouet, der von den Zeitgenossen als führender französischer Maler galt.[534]

Die Art der Genre-Fächer (Tavernenszenen mit Soldaten, jungen Männern und Roma), die erstmals in den frühen Werken von Caravaggio erschienen und die dann mit dem dramatischen Chiaroscuro umgebaut und von Manfredi populär gemacht wurden, besaßen für ihn eine besondere Anziehungskraft.[535] Sein Genie zeigt in der Subtilität des psychologischen Ausdrucks und des Zusammenspiels unter seinen Figuren, sowie in der Verfeinerung und Finesse seiner Maltechnik. Keines der Werke aus seinen frühen römischen Jahren ist zeitlich dokumentiert. Biblische Szenen, die in denselben Jahren gemalt wurden, wie die *Dornenkrone*, ähnelten der Besetzung von Charakteren in seinen Genremalereien.

Valentin de Boulogne scheint sich im Laufe der 1630er Jahre zunehmend von Genremalerei zu biblischen Fächern bewegt zu haben. Er malte viele halb- oder dreiviertel-Längenfiguren von Heiligen oder Propheten sowie die gelegentlichen Erzählszenen, darunter *Christus,*

533 Bousquet, J.: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620. 3. Auflage, München 1985, S. 90

534 Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F.: Barock. Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, Deutschland, Spanien und den Niederlanden, Köln 2006, S. 119

535 Arasse, D./Tönnesmann, A.: Der europäische Manierismus, München 1997, S. 153

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der die Kaufleute aus dem Tempel trieb und *das Urteil Salomos*, beide ca.1626 erstellt. Aber er verließ nie ganz die Herstellung von Genremalereien, wie seine Werke *Wahrsager* und *Konzert mit acht Figuren* bezeugen, die beide 1628 entstanden.[536]

Nach dem frühen Tod des Künstlers im Jahre 1632 schrieb Giovanni Baglione, dass Valentin de Boulogne während der Hitze des Sommers eine Nacht in einer Taverne verbrachte.[537] Die große Menge an Tabak und Wein erzeugte in ihm eine überwältigende innere Hitze. Als er die Fontana del Babuino passierte, sprang Valentin herein und hoffte, sich abzukühlen. Doch das kalte Wasser konsolidierte nur die Hitze und er bekam ein schreckliches Fieber, an dem er ein paar Tage später starb. Valentin de Boulogne hinterließ kein Geld, um die Kosten einer ehrbaren Beerdigung zu decken, so wurde er auf Kosten des großen enzyklopädischen Sammlers und Mitglied des Kardinals Francesco Barberinis Haushalt, Cassiano dal Pozzo (1588–1657), den er einmal portraitierte, beigesetzt. Außer dieser Legende gibt es keine anderen Informationen über sein Ableben.

Sein Bild *Die Falschspieler* zeigt im Vordergrund eine Gruppe junger Männer, die Karten spielen. Rechts sieht man einen jungen Mann, der konzentriert versucht, mit seinen Karten einen Stich zu landen.[538] Sein Gegenspieler, ein anderer junger Mann mit rotem, federgeschmücktem Barrett ist da schon in einer besseren Position. Der zieht bereits eine Karte aus dem Ärmel, mit der er das Spiel sicher gewinnen wird. Eine dunkle Gestalt hat sich aus dem Hintergrund herangeschlichen und ihm durch Handzeichen einen Tipp gegeben. Obwohl sein Gesicht verhüllt ist, erkennt der Betrachter leicht, dass dieser Mann um einiges älter ist. Seine Hand hat er am Griff des Degens – sollte der Junge den beiden auf die Schliche kommen, wird der Ausgang der Partie mit Waffen geregelt. Das hier gezeigte Bildmotiv, auch die Licht- und Schattenführung, zeigt deutliche Einflüsse Caravaggios. Valentin de Boulogne schuf mit seiner nahsichtigen Komposition ein großartiges plastisches Werk.

536 Ivanoff, N.: Valentin de Boulogne, Milano 1966, S. 82
537 Mojana, M.: Valentin de Boulogne, Milano 1989, S. 143ff.
538 Ivanoff, N.: Valentin de Boulogne, Milano 1966, S. 109ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Valentin de Boulognes Schüler waren Pierre de Franqueville und Nicolas Tournier.[539] De Franqueville verließ aus Neigung zur Kunst mit 16 Jahren das väterliche Haus und begab sich nach Paris, dann nach Deutschland, wo er in Innsbruck an Erzherzogs Ferdinand II von Tirol einen Gönner fand, der ihn in den Stand setzte, bei Giovanni Bologna weitere Studien zu machen. Er erwarb sich durch die für den Dom in Genua gefertigten Statuen der vier Evangelisten sowie durch die allegorischen Figuren der Klugheit, Demut und Keuschheit für die Kapelle Niccolini in Florenz einen geachteten Namen.[540]

Im Jahr 1601 wurde er erster Bildhauer des Königs Heinrichs IV. von Frankreich. Als solcher schuf er zahlreiche Statuen, Büsten und Vasen für die königlichen Gärten und Paläste. 1604 fertigte er das Reiterstandbild Heinrichs IV. und 1612 David mit dem Haupt Goliaths 1614 lieferte er für das eherne Denkmal Heinrichs IV. die vier Eckfiguren des Fußgestells, die besiegten Nationen darstellend.[541] Er starb 1615 in Paris.

Nicolas Tournier (1589–1639) war der Sohn des protestantischen Malers André Tournier aus Besancon.[542] Von seinem Leben vor seiner Ankunft in Rom ist wenig bekannt. Torunier arbeitete zwischen 1619 und 1626 in Rom, wo er von der Arbeit von Caravaggio beeinflusst wurde. Nach einer frühen Quelle war er Schüler von Valentin de Boulogne. Tourniers römische Gemälde sind stilistisch nah an den Werken von Bartolomeo Manfredi.[543] Er malte sowohl weltliche als auch religiöse Themen. Nach 1626 zog Tournier nach Südfrankreich und starb 1639 in Toulouse.

In seinem Werk *Die Wachstube* haben sich in einer spärlich erleuchteten Wachstube haben sich einige Soldaten um einen mit Reliefs verzierten, antiken Sarkophag zum Spiel versammelt. Den Großteil des Bildes nehmen vier sitzende, Karten spielende Figuren ein: Während

539 Mojana, M.: Valentin de Boulogne, Milano 1989, S. 152

540 De Francqueville, R. : Pierre de Francqueville Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548–1615), Paris 1968, S. 38

541 Bassani-Patch, P. : Les Saints en Bourbonnais, Ville de Souvigny 2008, S. 138

542 Hémery, A. u.a.: Nicolas Tournier, 1590–1639, un peintre caravagesque, Ausstellungskatalog, Musée des Augustins, Toulouse, 2001, S. 10

543 Hartje, N.: Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis, Tübingen 2004, S. 128

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die beiden Soldaten links in sich gekehrt nachdenken, haben die anderen innegehalten und richten ihre Blicke gebannt auf die zwei Würfelspieler weiter rechts. Aufgebracht fasst dort der Ältere seinen Mitspieler ins Auge und scheint den Wurf aufhalten zu wollen. Dieser jedoch blickt gedankenverloren auf die soeben gefallenen Würfel nieder. An den Seiten rahmen jeweils ein aufgerichteter, vollgerüsteter Soldat sowie links ein bärtiger Mann mit Turban als Zuschauer das Bild.

Das Bild veranschaulicht die wesentlichen Kennzeichen von Tourniers in Italien entstandenen Werken. Dazu gehören die intensiven Hell-Dunkel-Kontraste und der gedrängt wirkende Bildausschnitt, der den Betrachter in die Bildhandlung integriert. Auch die naturalistische Schilderung und psychologische Durchdringung der Figuren geht auf die Anregungen von Caravaggios Kunst zurück. Zudem inszeniert Tournier ein komplexes Spiel von Gesten und Blickbeziehungen. Die friesartig aufgebaute Komposition gibt dem Künstler außerdem Gelegenheit, ein Spektrum kontrastierender Charaktere in ihren unterschiedlichen Gemütszuständen vor Augen zu führen: Das Gemälde stellt einander Jung und Alt gegenüber, Bewegung und Ruhe, erregte Aufmerksamkeit und stille Reflexion. Insgesamt dominiert eine für Tournier typische, kontemplative Stimmung.

4.14.3 Claude Vignon

Claude Vignon (1593–1670) war ein französischer Maler, Grafiker und Illustrator, der eine Vielzahl von Genres beherrschte. Während einer Studienzeit in Italien wurde er vielen neuen künstlerischen Strömungen ausgesetzt, insbesondere die Werke von Caravaggio und seinen Anhängern, Guernico, Guido Reni und Annibale Carracci sprachen ihn an. Seine reifen Werke sind lebendig gefärbt, prächtig beleuchtet und oft extrem ausdrucksvoll. Vignon arbeitete in einer fließenden Technik, was zu einer fast elektrischen Pinselarbeit führte. Er zeichnete

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich besonders durch die Herstellung von Textilien, Gold und Edelsteinen aus.[544]

Claude Vignon wurde in einer reichen Familie in Tours geboren, sein Vater war Maler und Bundglasdekorateur.Er erhielt seine erste künstlerische Ausbildung in Paris beim manieristischen Maler Jacob Bunel, einem Vertreter der zweiten Schule von Fontainebleau. Obwohl Vignon in Rom bis 1618–19 nicht wirklich dokumentiert ist, war er wahrscheinlich in diesem Jahrzehnt dort angesiedelt. Hier war er Teil der französischen Malergemeinde, darunter Simon Vouet und Valentin de Boulogne, beide prominente Mitglieder der Künstler, die in einem von Caravaggio beeinflussten Stil arbeiteten.

Vignon kehrte 1616 in sein Heimatland zurück, wo er in diesem Jahr Mitglied der Maler-Gilde von Paris wurde. Er reiste ein zweites Mal nach Rom im nächsten Jahr. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er einer der angesehensten, produktivsten und erfolgreichsten Künstler in Paris.[545] Seine Gönner waren König Ludwigs XIII. und Kardinal Richelieu. Er arbeitete auch für kirchliche Gönner und Privatkunden. Vignon wurde Geschäftspartner des Printverlegers und Kunsthändlers Francois Langlois. Während die großen dekorativen Pläne an andere Maler wie Simon Vouet gingen, die 1627 nach Frankreich zurückgekehrt waren, genoß Vignon weiterhin eine breite Schirmherrschaft und wurde von dem Kreis des renommierten literarischen Salons protegiert. Anne, Duchesse de Longueville, beauftragte ihn, die Galerie im Château du Thorigny zwischen 1651 und 1653 zu schmücken.

Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er Geneviève Ballard 1644. Er soll 35 Kinder gezeugt haben, von denen 24 dokumentiert sind. Einige seiner Kinder wurden Maler in der Werkstatt ihres Vaters, darunter auch seine Söhne Claude d. J. (1633–1703) und Philippe (1638–1701) und seine Tochter Charlotte. Vignon wurde 1651 zur Académie royale de peinture et de sculpture aufgenommen.

Vignon malte Porträts, Genreszenen und religiöse Werke. war ein sehr vielseitiger Künstler, der Elemente von verschiedenen Stilen wie

544 Jacqueline Liechtenstein, J./Michel, C.: Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au temps de Guillet de Saint-Georges (1682–1699), Paris 2009, S. 33

545 Bassani-Patch, P. : Les Saints en Bourbonnais, Ville de Souvigny 2008, S. 120

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Manierismus zu venezianischen, niederländischen und deutschen Kunst assimilierte. Wichtige Einflüsse auf seinen Stil waren die Werke des venezianischen Malers Domenico Fetti, Adam Elsheimer und die Holländer Jacob Pynas und Pieter Lastman. Der exzentrische Stil von Leonaert Bramer und Caravaggios direktster Nachfolger Bartolemeo Manfredi prägten ihn ebenfalls.

In Rom schuf er das Werk *Johannes der Evangelist*Diese Komposition ist vom Carraveggismus in ihrer Darstellung der Lichtquelle beeinflusst, die auf den Hl. Johannes leuchtet und so sein Gesicht und seine Hände beleuchtet und die Falten seines Umhangs in dynamische Muster von Licht und Schatten wirft.

In den 1620er Jahren baute er Elemente der venezianischen Färbung in seine Werke ein. In der Mitte der 1620er Jahre schwankte er zwischen verschiedenen Stilen; in einigen Gemälden wie im Christus unter den Ärzten (1623) oder die Vision des Hl. Hieronymus (1626) sind Elemente des Carravaggismus offensichtlich. Andere Werke sind eher farblich zurückhaltend, während manche eine klare barocke Kraft haben, wie der Triumph von St. Ignatius.

In der Zeit von 1630 bis 1640, als der Künstler in Paris arbeitete, wurde seine Palette reicher. Er benutzte reiche Klangfarben, wie Rosa, Blau, Gold auf weichem grauem Hintergrund in seinen Kompositionen. Er verließ sich auf eine originelle Technik, indem er seine Arbeit in zwei aufeinanderfolgenden Bühnen ausführte: Zuerst machte er einen schnellen Überblick über die Komposition und dann machte er sorgfältig die Stoffe und Schmuckstücke, was dem Material mehr Konsistenz und Erleichterung verlieh. Diese Technik erlaubte ihm auch, die große Anzahl von Gemälden zu produzieren, für die er bekannt ist. Die Gemälde dieser Periode erinnern immer noch an die Vignons Periode des Caravaggismus, sind aber mit einer neuen dekorativen Sinnlichkeit überlagert, die damals eine neue Sensibilität in Paris widerspiegelt. Ein Beispiel für eine Arbeit dieser Zeit ist die *Bankett-Szene*.[546]

Seine Werke zwischen 1640 und 1650 zeichnen sich durch ihre reiche Färbung, bekrönter Oberfläche und theatralischen Manierismus

546 de Reyniès, N. : Isaac Moillon, (1614–1673), un peintre du Roi à Aubusson, Aubusson, 2005, S. 335

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aus. Seine Kompositionen sind in einem seltsamen Mondlicht gebadet und in schimmernder, verkrusteter Farbe ausgeführt, die manchmal das Aussehen von aufwändig dekoriertem Silber annimmt. Wegen dieser Eigenschaften wurde Vignon manchmal ein Vorläufer Rembrandts genannt. Er zeigte in seinen gedruckten Werken wie in seinen Gemälden das gleiche Maß an technischem Können. Er war einer der prominentesten Druckmacher im 17. Jahrhundert Frankreich. Vignon produzierte auch Illustrationen für Publikationen der französischen Schriftsteller des literarischen Kreises.[547]

Eine zentrale Arbeit aus dem 1620er Jahren ist das Werk *Salomo und die Königin von Saba* (1624), die seinen Geschmack für die exotischen und für theatralische Arrangements zeigt und einen dicken, verkrusten Impasto benutzt.[548]

Laut der Legende herrschte eine Schlange Jahrhunderte lang über Stadt und Reich Aksum und forderte regelmäßig eine erstgeborene Tochter als Tribut.[549] Schließlich besiegte Agabos sie durch eine List und wurde König. Seine Tochter Makeda wurde die Königin des Südens: Sie ist die Königin von Saba, von der die Bibel berichtet, daß sie zu König Salomo nach Jerusalem reiste. Durch eine List Salomos wurde die Königin von ihm schwanger und gebar, nach Äthiopien zurückgekehrt, einen Sohn, den sie Menelik nannte. Dieser besuchte als junger Mann seinen Vater. Salomo wollte ihn zum König über Israel machen, doch Menelik bestand auf der Rückkehr. Da krönte ihn der Vater zum König von Äthiopien und gab ihm die erstgeborenen Söhne der Ältesten seines Reiches mit auf den Weg. Diese wollten aber nicht ohne die Bundeslade ziehen und entführten sie – ohne Wissen Meneliks – aus dem Tempel und brachten sie nach Aksum; dort wird sie noch heute in der Kirche Maryam Seyon aufbewahrt. Königin Makeda

547 Jacqueline Liechtenstein, J./Michel, C.: Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au temps de Guillet de Saint-Georges (1682–1699), Paris 2009, S. 42

548 Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F.: Barock. Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, Deutschland, Spanien und den Niederlanden, Köln 2006, S. 89

549 Beyer, R.: Die Königin von Saba, Engel und Dämon. Der Mythos einer Frau, Bergisch Gladbach 1988, S. 22ff.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nahm die jüdische Religion an und machte den Sohn des Jerusalemer Hohenpriesters Sadok zum Hohenpriester.[550]

Es bleibt offen, ob die Königin von Saba wirklich existiert hat, da noch keine Nennung der Königin in sabäischen Inschriften aus dieser Zeit gefunden wurde.[551] Als biblische Erzählung können die Ursprünge auch auf ältere Traditionen der kanaanäischen, chaldäischen oder sumerischen Mythologie zurückgehen. Belegt ist, dass es arabische Königinnen gab, z. B. Zabibê, Königin von Aribi von 744 bis 727 v. Chr. Der schriftliche biblische Text entstand vermutlich erst zwischen dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. Es ist denkbar, dass König Salomo zwar Verbindungen zu einer arabischen Königin unterhielt, dass der Name Saba aber eingefügt wurde, um die Bedeutung Salomos durch die Verbindung mit dem damals blühenden Sabäerreich hervorzuheben. Nach einer anderen Theorie basiert die Erzählung der Königin von Saba auf dem kanaanäischen Brauch der Heiligen Hochzeit. Das würde insbesondere erklären, warum die christlichen Äthiopier den Ursprung ihres Herrscherhauses aus einer unehelichen Beziehung zwischen Makeda und Salomo, aus der der legendäre König Menelik I. hervorging, ableiten.

Im Mai 2008 haben Archäologen in Dungur bei Aksum Überreste eines Palastes unter neueren Palaststrukturen gefunden, der angeblich der sagenumwobenen Königin gehört haben soll, und über denen ihr Sohn Menelik einen jüdischen Tempel für die Bundeslade erbaut haben soll. In der Fachwelt, u. a. an der Universität Hamburg, wird diese Interpretation des Fundes aber allgemein abgelehnt oder zumindest kritisch kommentiert.[552] Diese Traditionen können aber neueren Datums sein; der Ort der Ausgrabung wurde möglicherweise sogar erst mit Beginn der ersten Entdeckung der Palastreste in den 1970er Jahren mit der Legende der Königin von Saba in Verbindung gebracht.[553] Die angeblich 3000 Jahre alte Überlieferung verweist außerdem nach Ziegert auf ein antikes Judentum in Äthiopien, von dem jedoch weder

550 Daum, W. (Hrsg.): Die Königin von Saba: Kunst, Legende und Archäologie, Stuttgart 1988, S. 17

551 Clapp, N.: Die Königin von Saba, Berlin 2002, S. 17

552 Daum, W. (Hrsg.): Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie, Stuttgart 1988, S. 37

553 Black Koltuv, B.: Solomon und die Königin von Saba. München 1995, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

durch Inschriften, Schriftstücke oder Sprachreste (Lehnworte) irgendwelche Spuren nachweisbar sind. Im Gegenteil gibt es aus der Zeit vor der Christianisierung ausschließlich religiöse Kultstätten, die mit südarabischen Religionen in Verbindung stehen.[554] Daher ist die Fachwelt längst dazu übergegangen, die Überlieferung eines alten äthiopischen Judentums für eine wesentlich neuere, politisch motivierte Konstruktion des Mittelalters zu halten. Die angebliche Ausrichtung der Fundstätte auf den Stern Sirius obendrein spricht geradezu gegen eine Zuschreibung der Palaststrukturen zum Judentum, da ein Sirius-Kult im Judentum eben keine besondere Rolle gespielt hat. Es gibt im Übrigen auch sonst keine archäologischen Belege, die für die Existenz der Königin oder Meneliks sprechen.[555]

Exotischen Charakter hat auch das Bild *Krösus zeigt Solon seine Schätze*. Im Zentrum stand der sagenhaft reiche lydische König Krösus mit seinem Sohn, dem Philosophen Solon seine Schätze zeigend. Der König und sein Sohn reich gekleidet, der Philosoph dagegen schlicht, einen Totenschädel haltend. Nach Überlieferung von Herodot hätte Krösus Solon gefragt, wer glücklicher sein könnte als er, worauf dieser antwortete, dass sich erst nach dem Tod entscheiden ließe, wer im Leben glücklicher war, woraufhin Krösus ihn für einen Narren hielt. Die moralisierende Legende wurde besonders im 17. Jahrhundert zum beliebten Bildthema, um der vermögenden Herrschergesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Das Bild zeigt außerdem die seit Rembrandt in Mode gekommene Vorliebe für die Präsentation üppiger orientalischer Kleidung.

4.14.4 Nicolas Poussin

Nicolas Poussin (1594–1665) war ein führender Maler des französischen Barocks, obwohl er den Großteil seines Arbeitslebens in Rom verbrachte.[556] Bis zum 20. Jahrhundert blieb er eine wichtige Inspirati-

554 Clapp, N.: Die Königin von Saba, Berlin 2002, S. 21
555 Daum, W. (Hrsg.): Die Königin von Saba: Kunst, Legende und Archäologie, Stuttgart 1988, S. 90
556 Keazor, H.: Nicolas Poussin 1594–1665, Hong Kong/Köln/London 2007, S. 24

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

onsquelle für klassisch orientierte Künstler wie Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres und Paul Cézanne.

Poussin arbeitete in Rom für einen Kreis führender Sammler, außer für eine kurze Zeit, als Kardinal Richelieu ihn nach Frankreich befahl, als erster Hofmaler dem König zu dienen. Die meisten seiner Werke sind Geschichtsbilder mit religiösen oder mythologischen Themen, die oft ein großes Landschaftselement beinhalten.[557]

Nicolas Poussins früher Biograph war sein Freund Giovanni Pietro Bellori, der erzählt, dass Poussin in der Nähe von Les Andelys in der Normandie geboren wurde.[558] Quentin Varin, ein örtlicher Maler, unterrichtete Poussin, bis er im Alter von achtzehn Jahren nach Paris migrierte. Dort trat er in die Ateliers des flämischen Malers Ferdinand Elle und dann von Georges Lallemand ein. Er fand die französische Kunst in einem Stadium des Übergangs vor: das alte Lehrlingssystem war nicht mehr zeitgemäß, und die akademische Ausbildung war noch nicht von Simon Vouet etabliert. In Paris war Poussin von der italienischen Kunst beeindruckt, die er in der königlichen Sammlung betrachtete, und studierte Gravuren nach Raffael und Giulio Romano.

.Er versuchte nach Rom zu reisen, aber nach dem Erreichen von Florenz wurde er gezwungen, vielleicht wegen einer Krankheit, nach Paris zurückzukehren.[559] Im Jahr 1622 traf er Giambattista Marino, den Hofdichter von Marie de Medici, in Lyon..Marino beschäftigte ihn mit Illustrationen für eine geplante Ausgabe von Ovids *Metamorphosen*. Diese Zeichnungen, die im Schloss Windsor aufbewahrt wurden, gehören zu den wenigen identifizierbaren Werken von Poussin, die vor seiner Ankunft in Rom durchgeführt wurden. Es wird vermutet, dass es diese frühe Freundschaft mit Marino war, und die Inbetriebnahme von Illustrationen seiner ovidischen Poesie, die die prominente Erotik in Poussins frühen Werken begründete oder zumindest verstärkte.

557 Herklotz, I.: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei, in: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 88–114, hier S. 90

558 Joch, P.: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin, Hamburg 2003, S. 80

559 Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 78

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Poussin war dreißig, als er 1624 in Rom ankam. Durch Marino lernte er Marcello Sacchetti kennen, der ihn wiederum einem anderen seiner frühen Gönner, Kardinal Francesco Barberini, vorstellte. Später wurde Cassiano dal Pozzo, der Sekretär des Kardinals, ein guter Freund und Patron. Zwei große Aufträge zu dieser Zeit führten zu Poussins frühen Ruhm, der *Tod des Germanicus* (1628), der zum Teil von den Reliefs des Meleager-Sarkophags inspiriert wurde, und der Auftrag *Martyrium des Hl. Erasmus* für den *Petersdom*.[560]

Während der späten 1620er und 1630er Jahre experimentierte er und formulierte seinen eigenen Stil. Er studierte die Antike sowie Werke wie Tizians *Bacchus und Ariadne* und die Verehrung der *Venus*.[561] im Casino Ludovisi und die Gemälde von Domenichino und Guido Reni. Es war die Blütezeit des Barocks in Rom: Bernini, nachdem er seinen Ruf in der Skulptur etabliert hatte, entwarf den großen bronzenen Baldachin in St. Peter; eine geniale architektonische Phantasie entstand in den Werken von Borromini.

Poussin lernte anderen Künstlern in Rom kennen und tendierte dazu, sich mit klassizistischen künstlerischen Neigungen zu befassen: dem französische Künstler Jacques Stella, Claude Lothringen; Domenichino und Andrea Sacchi.[562] Zu der Zeit war das Papsttum Roms erster Schirmherr der Künste. Poussins *Martyrium des Hl. Erasmus* für St. Peter war Poussins einziger päpstliche Auftrag, die ihm von Kardinal Barberini, dem päpstlichen Neffen, gesichert wurde, und Poussin wurde nicht mehr gebeten, große Altarbilder zu schaffen oder große Skalendekorationen für einen Papst zu malen. Abgesehen von Kardinal Francesco Barberini, gehörten seine ersten Gönner Kardinal Luigi Omodei, für die er die *Triumph der Flora* (1630–32) produzierte, Kardinal de Richelieu, der verschiedene *Bacchanale* in Auftrag gab, Vin-

560 Herklotz, I.: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei, in: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 88–114, hier S. 93

561 Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 82

562 Kayling, A.: Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg 2002, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

cenzo Giustiniani, für den er das *Massaker der Unschuldigen gemalt hat*. Darunter waren auch Cassiano dal Pozzo, der der Besitzer der ersten Reihe der *sieben Sakramente wurde* (Ende der 1630er Jahre), und Paul Fréart de Chantelou, mit dem Poussin bei der Unterschrift von Sublet de Noyers 1640 nach Frankreich zurückkehrte.[563]

Ludwig XIII. verlieh ihm den Titel des ersten Malers an seinem Hofe.[564] In zwei Jahren in Paris produzierte er mehrere Bilder für die königlichen Kapellen (das *letzte Abendmahl*, gemalt für Versailles, jetzt im Louvre), acht Karikaturen für die Gobelin Tapisserie-Manufaktur, die Serie der Aufgaben des *Hercules* für den Louvre, *Triumph der Wahrheit* für Kardinal Richelieu (Louvre) und viele kleinere Arbeiten.

Angewidert von den Intrigen von Simon Vouet, Fouquières und dem Architekten Jacques Lemercier, zog im Poussin im Jahre 1642 nach Rom zurück.[565] Dort beendete er im Jahre 1648 für Chantelou die zweite Reihe der *Sieben Sakramente*, und auch seine edle *Landschaft mit Diogenes*. Diese Malerei zeigt den Philosophen, der mit einer Tasse seinen letzten weltlichen Besitz wegwarf, nachdem er einen Mann beobachtet hat, der Wasser trinkt, indem er seine Hände schröpft. Im Jahre 1649 malte er die *Vision des Paulus* (Louvre) und 1651 die *Heilige Familie* (Louvre) für den Duc de Créquy. Jahr für Jahr produzierte er weiterhin eine enorme Vielfalt an Werken, von denen viele in der Liste von Félibien enthalten sind.[566]

Er wurde nach 1650 von einem sich weiter verschlechternden Zittern in der Hand beunruhigt, was in seinen späten Zeichnungen offensichtlich ist. Er starb am 19. November 1665 in Rom und wurde in der Kirche von San Lorenzo in Lucina begraben. Chateaubriand spendete im Jahre 1820 das Denkmal für Poussin.

In Poussins Werk ist ein Überleben der Impulse der Renaissance mit der bewussten Bezugnahme auf die Kunst der klassischen Antike

563 Keazor, H.: Nicolas Poussin 1594–1665, Hong Kong/Köln/London 2007, S. 53

564 Panowsky, E.: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, Berlin 2002, S. 15

565 Herklotz, I.: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei, in: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 88–114, hier S. 110

566 Häfner, R.: Mysterien im Hain von Ariccia. Nicolas Poussins „Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria“ im intellektuellen Kontext um 1630, München 2011, S. 82

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

als Maßstab der Exzellenz gekoppelt.[567] Unter den vielen, die seine Bilder wiedergaben, sind Claudine Stella, Picart und Pesne zu nennen. Poussins Werke aus seinen ersten Jahren in Rom zeigen den Einfluss der Poesie von Ovid und Tasso. In seinen Werken wird durch die Poesie eine Konsonanz zwischen der heidnischen und der christlichen Welt geschlagen. Obwohl die sinnliche Poesie seiner frühen Periode aus strengen späteren Werken wie *den Vier Jahreszeiten* (1660–64) fehlt, bleibt die Vermischung von christlichen und heidnischen Themen: der *Frühling* wird traditionell mit der römischen Göttin Flora verbunden, der *Sommer wird von der biblischen Ruth* symbolisiert.[568]

Im Gegensatz zum warmen und atmosphärischen Stil seiner frühen Gemälde entwickelte Poussin von den 1630er Jahren eine kühlere Palette, eine trockenere Note und eine bühnenhafte Darstellung von Figuren, die in einem gut definierten Raum verstreut waren. Im Bild *Triumph von David* (um 1633–34) sind die Figuren, die die Szene verkörpern, in Reihen angeordnet, die wie die architektonische Fassade, die als Hintergrund dient, parallel zur Bildebene sind. Die Gewalt der Vergewaltigung der Sabinerinnen (um 1638, Louvre) hat die gleiche abstrakte, choreographierte Qualität, die in *einem Tanz zur Musik der Zeit* (1639–40) zu sehen ist.[569]

Die Themen Tragödie und Tod sind in Poussins Werk weit verbreitet. Dies wird besonders in den zwei Gemälden *Die arkadischen Hirten* deutlich.[570] Die Bilder werden auch als *Die Hirten von Arkadien* oder *Et in Arcadia Ego* bezeichnet. Beide Bilder zeigen eine Gruppe von idealisierten Hirten vor einem antiken Grabmal mit der Inschrift ET IN ARCADIA EGO. Die beiden Fassungen, die im Abstand von

567 Joch, P.: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin, Hamburg 2003, S. 113

568 Kayling, A.: Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg 2002, S. 32

569 Herklotz, I.: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei, in: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 88–114, hier S. 98

570 Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 79

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rund zehn Jahren entstanden sind, werden in Chatsworth House in Devonshire und im Louvre aufbewahrt.

Das Bild aus Chatsworth House wird in einem um 1677 angelegten Inventar des Kardinals Camillo Massimi (1620–1677), einem von Poussins wichtigsten Mäzenen, verzeichnet. Ende des 17. Jahrhunderts kam das Bild in die Sammlung des Louis-Henri de Loménie de Brienne (1635–1698), seit 1761 gehörte es William Cavendish, 4. Duke of Devonshire. Heute ist es Teil der Devonshire Collection in Chatsworth House, Chatsworth. Das im Besitz des Louvre befindliche Bild wurde von Bellori in den *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* von 1672 erwähnt. 1685 wurde es von Ludwig XIV. erworben und ging in der Folge in die Sammlung des Louvre ein.

Bei den beiden Bildern Poussins sind deutliche formale Unterschiede zu erkennen.[571] Die frühe Fassung zeigt im Hochformat eine Waldlandschaft mit einem hoch aufgesockelten Sarkophag, auf dem ein Totenkopf liegt. Im Vordergrund lagert ein mit Lorbeer oder Olivenzweigen bekränzter Flussgott, die Personifikation des Alpheios, der durch Arkadien fließt, und der in der Arkadienpoesie häufig eine Rolle spielt. Zwei Hirten und eine Hirtin lesen erregt und mit gespannter Aufmerksamkeit die Inschrift ET IN ARCADIA EGO. Im Bild dominieren warme Braun- und Ockertöne.

Die spätere Fassung des Themas ist in einem Querformat dargestellt.[572] In einer bukolischen Landschaft unter einem heiteren Himmel und vor den aufragenden Bergen Arkadiens im Hintergrund, befindet sich, parallel zum Betrachter, ein schlichtes, aus Steinblöcken aufgemauertes Grabmonument mit der gleichen Inschrift. Vier Personen, symmetrisch angeordnet, befinden sich ruhig und in kontemplativer Haltung vor dem Monument, wobei die beiden knienden Hirten, die der Inschrift mit ihren Zeigefingern folgen, von zwei stehenden Personen flankiert werden. Ein junger Hirte stützt sich auf das Monument und betrachtet versonnen den vor ihm knienden Gefährten. Eine weibliche, antik gekleidete Figur flankiert gleich einer Statue die rechte

571 Keazor, H.: Nicolas Poussin 1594–1665, Hong Kong/Köln/London 2007, S. 66ff.

572 Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 79 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seite der Gruppe. Sie hat ihre Hand auf die Schulter des jungen Hirten gelegt, der auf die Inschrift zeigt und der sie fragend anschaut. In diesem Bild gibt es keinen Totenkopf als Sinnbild eines Memento mori.[573]

Die Schäferdichtung war eine beliebte Literaturgattung der europäischen Renaissance und des Barock in der Tradition der Bukolik. Aus den sizilisch-griechischen Hirtengesängen entstanden, wurde die Bukolik im Hellenismus zur literarischen Gattung. Einzuordnen ist sie zwischen dem Drama und dem Epos: Vom Epos borgt sie das epische Versmaß, den Hexameter. Die einzelnen Gedichte sind oft als Dialoge zweier Hirten aufgebaut, was der bukolischen Dichtung einen dramatischen Charakter verleiht. Als reizvoll galt die Gattung unter anderem aufgrund der Spannung zwischen ihrem heroischen Versmaß und ihrer Beschreibung alltäglicher Szenen einfacher, „unheroischer" Menschen.[574]

Ihr bedeutendster Vertreter ist Theokrit, dessen Idyllen (griech. *Eidyllia*, wörtl. „kleine Bildchen") in der Magna Graecia oder auf Kos spielen und sich durch einen mitunter kruden Realismus der Darstellung des Hirtenlebens auszeichnen. Auch Moschos und Bion von Smyrna schrieben bukolische Gedichte.

In der lateinischen Literatur wird die Bukolik von Vergil rezipiert, der den Schauplatz seiner *Hirtengedichte* (Eklogen) nach Arkadien verlegt.[575] Der Realismus in der Schilderung des Hirtenlebens weicht stellenweise einer Verklärung und Idealisierung desselben als ein (aus der Sicht des Stadtbewohners) idyllisches und sorgenfreies Leben. Vergils Sichtweise und seine poetischen Techniken haben die europäische nachfolgende Tradition der Gattung maßgeblich geprägt.

Dichter lateinischer Bukolik zur Zeit Kaiser Neros sind Calpurnius Siculus und der anonyme Verfasser der *Einsiedler Gedichte*. Spätrömische Nachfolger sind Nemesian und Severus Sanctus Endelechius. Im Zuge der Karolingischen Renaissance tritt Modoinus als Verfasser bukolischer Dichtungen am Hof Kaiser Karls des Großen auf. Im Codex

573 Häfner, R.: Mysterien im Hain von Ariccia. Nicolas Poussins „Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria" im intellektuellen Kontext um 1630, München 2011, S. 97

574 Keazor, H.: Nicolas Poussin 1594–1665, Hong Kong/Köln/London 2007, S. 92

575 Keazor, H.: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Regensburg 1998, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gaddianus ist ein anonymes Hirtengedicht aus dieser Epoche überliefert (*Carmen bucolicum Gaddianum*).[576]

Ein beliebtes Thema ist der Bericht von einer spröden, abweisenden Geliebten, der ein Liebender gegenübersteht, der ihr völlig ausgeliefert ist, sich nach ihr verzehrt und leidet. Gefühle wie unerfüllte Liebe, Lobgesänge auf eine Schäferin, Wehmut in Anbetracht einer schöneren Vergangenheit oder einer verlorenen Heimat zählen zum typischen Gegenstand der künstlerischen Darstellung.[577]

Die Begriffe *arkadische* und *bukolische* Dichtung sowie *Schäfer-* und *Hirtendichtung* werden synonym gebraucht. Die Schäferdichtung entstammt der Tradition der Hirten- oder auch arkadischen Dichtung, als deren früher Vorläufer Vergils *Bucolica* (um 40 v. Chr.) gilt. Ein weiteres Schlüsselwerk ist der Roman Daphnis und Chloe des Griechen Longos.[578]

Bereits Platon und Pausanias erwähnen den mythischen Arkadierkönig Lykaon; laut Pausanias VII opferte Lykaon auf dem Altar des Zeus ein Kind und besprengte den Altar mit dem Kinderblut, worauf ihn der Gott augenblicklich in einen Wolf verwandelte; laut Lykophron wurden sowohl Lykaon als auch seine 50 Söhne in Wölfe verwandelt; laut Hyginus verlangte Jupiter nur Lykaons Tochter Callisto, aber kein Menschenopfer, daher verwandelte er Lykaon in einen Wolf und erschlug dessen Söhne mit einem Blitz; laut Ovid (48–17 v.u.Z.) war es nur Lykaon, welcher dem Zeus das Fleisch eines Gefangenen, teils gekocht und teils geröstet, vorsetzte.[579] Zeus ließ daraufhin das Dach seines Hauses einstürzen und verwandelte den fliehenden Lykaon in einen Wolf. Ovid (Metamorphosen, 1, 163 ff.) und Pausanias (Hellas, 8.2.1–6) beschrieben die Lykanthropie ausdrücklich als Strafe für Genuss von Menschenfleisch und stellten die damals in den Wäldern von

576 Denzler, M.: Et in Arcadia ego In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1968, Sp. 117–131, hier S. 128

577 Brandt, R.: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung, 3. Auflage, Freiburg im Breisgau und Berlin 2006, S. 59

578 Marin, L: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten, in: Kemp, W. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 110–146, hier S. 132

579 Kayling, A.: Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg 2002, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Arkadien lebenden Lykanthropoi (wörtliche Übersetzung: "Wolfsmenschen", die antike Umschreibung für das modernere Vampir-/ Werwolfmotiv) als derart Verfluchte dar.

Im ersten Buch beschreibt Ovid die „Vier Weltalter".[580] Am Anfang dieses Kapitels in den Versen 89 – 112 stellt er das „Goldene Zeitalter" dar, in dem die paradiesischen Zustände unter der Herrschaft des Saturns beschrieben werden. Einen kleinen Einblick in dieses Gedicht und in die Hintergründe von Ovids Denken folgt nun.

Das Gedicht lässt sich insgesamt in fünf Abschnitte gliedern. Im Ersten werden in den Versen 89–93 die rechtliche Situation und die Gesetzgebung geschildert. Im „Goldenen Zeitalter" gibt es weder Richter („vindice nullo", „sine vindice", „nec turba timebat ora iudicis"), noch sind Gesetze nötig („nec verba minantia aere fixo"). Das Wort des Richters hebt Ovid besonders hervor, indem er den Abschnitt mit „vindice" beginnen und enden lässt. Des Weiteren gibt es keine Bestrafung und keine Furcht („poena metusque aberant"), denn es herrschst ohne Zwang („sponte sua") Friede und Gerechtigkeit („fidem rectumque colebat"). Alles in allem lässt sich sagen, dass im „Goldenen Zeitalter" ohne Zwänge und Gesetze ein friedliches Zusammenleben herrscht, in dem alle ohne einen Richter auskommen.[581]

Der nächste Abschnitt reicht vom Vers 94 bis zum 96. Vers. Hier sagt er, dass es noch keine Schiffe („pinus caesa") gab und betont das noch nicht („nondum") besonders durch zwei Längen im Vers. Außerdem haben die Sterblichen („mortales") noch kein anderes Land gesehen („nulla praeter sua litora norant"). In diesem Abschnitt will Ovid sagen, dass es noch keinen Handel in jenem Zeitalter gibt, da er, wie sich im vierten Abschnitt noch herausstellen wird, nicht nötig ist.

Den dritten Abschnitt von 97 – 100 beginnt Ovid wieder mit „nondum" und betont dieses „noch nicht" also durch eine Anapher. Dadurch wird klar, dass es in späteren Zeitaltern nicht mehr diese paradiesischen Zustände geben wird. Im Absatz selbst sag Ovid, dass es keine befestigten Kriegsburgen („fossae praecipites oppida cingebant"), keine Kriegshörner („non tuba directi, non aeris cornua flexi")

580 Schindler, W.: Ovid "Metamorphosen". Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss, Annweiler 2005, S. 63

581 von Albrecht, M.: Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen, Heidelberg 2014, S. 72

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

oder jegliche andere Kriegsgegenstände („non galeae, non ensis“) gibt. Er sag, dass die Menschen ohne Verwendung des Krieges („sine militis usu“) eine sanfte Friedenszeit („mollia otia“) durchlebten. Dieser Abschnitt wird also geprägt von der Nutzlosigkeit des Krieges im „Goldenen Zeitalter“ und bekräftigt noch mal den ersten Teil des Gedichtes, denn es sind keine Richter nötig, wenn alle friedlich leben.[582]

Damit Ovid seine Behauptung aus dem zweiten Teil noch mal verbal unterstreichen kann, schildert er nun von Vers 101 bis 106 die Situation, wie die Menschen hier überleben.[583] Denn ohne Handel und ohne dass man die Erde verletzen oder bearbeiten muss, gab sie von sich aus alles zum Überleben Nötige. Die Menschen sind glücklich („contenti“) mit den Speisen, die niemand erzwang („nullo cogente“) und sammeln ihre Nahrung („arbuteos fetus“, „montana fraga“, „corna“, „mora“, „glades“). Zu dieser paradiesischen Zeit muss nämlich nichts erarbeitet oder angebaut werden, denn die Welt, in der sie leben, sorgt von sich aus wie eine Mutter für ihre Kinder.[584]

Die Schilderung all dieser Zustände rundet Ovid in seinem letzten Teil des Gedichts (108 – 112) durch eine allgemeine Landschaftsbeschreibung bzw. Zusammenfassung durch die Extreme. Zuerst beschreibt er die Umgebung und das Klima. Es herrscht ein ewiger Frühling („ver aeternum“) und sanfte Winde wehen umher. Ovid beschreibt des Weiteren, dass die Erde von selbst Getreide vorzeigen kann („fruges tellus inatara ferebat“) und dass sie das Land ist, wo Milch und Honig fließt. Durch diesen Abschnitt will Ovid vermutlich die paradiesischen Zustände im „Goldenen Zeitalter“ noch mal bekräftigen, indem er die äußerste Übertreibung, das sog. Schlaraffenland beschreibt.[585]

Die erste Erwähnung eines Grabmals mit einer Inschrift (hier für Daphnis) vor einem idyllischen Hintergrund findet sich in Vergils Werk Eclogae. Vergil versetzte das von Theokritos in den sogenannten

582 Schindler, W.: Ovid "Metamorphosen". Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss, Annweiler 2005, S. 87

583 von Albrecht, M.: Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen, Heidelberg 2014, S. 36

584 Brandt, R.: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung, 3. Auflage, Freiburg im Breisgau und Berlin 2006, S. 46

585 Marin, L: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten, in: Kemp, W. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 110–146, hier S. 134 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eidyllia idealisierte sizilianische Bauerntum in die griechische Landschaft Arkadien. Arkadien ist für ihn das Land, in dem die Dichtung ihren Ursprung und ihre Heimat hat und die damit auch die imaginäre Heimat eines jeden Dichters ist.[586]

Petrarcas Freund Giovanni Boccaccio beschreibt die Urzeit in seiner lateinischen Schrift *De mulieribus claris* („Über berühmte Frauen") in dem Kapitel über die mythische Ceres, die römische Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit. Boccaccio hält Ceres für eine menschliche Königin, welche die Landwirtschaft einführte und der zuvor praktizierten Sammelwirtschaft des Goldenen Zeitalters ein Ende setzte.[587] Er zählt Vorzüge und Schattenseiten beider Wirtschaftsformen auf. Dabei kommt er zum Ergebnis, dass die Verhältnisse vor der Einführung des Ackerbaus barbarisch und unzivilisiert gewesen seien. Andererseits habe die Zivilisation zur Entstehung von Lastern und Übeln geführt (Privateigentum, Armut, Sklaverei, Hass, Neid, Kriege, Luxus und Verweichlichung), die so gravierend seien, dass die Lebensweise des Goldenen Zeitalters doch vorzuziehen sei. In anderem Zusammenhang nimmt Boccaccio wiederholt auf die Überlieferung von der Herrschaft Saturns Bezug, wobei er besonders die Einfachheit und Mäßigung der damaligen Lebensweise hervorhebt. Auch der Humanist Colucci Salutati verweist bei seinem Lob der Askese und seiner Forderung nach Verzicht auf überflüssige Güter auf die glücklichen Zeiten der Genügsamkeit und Unschuld unter Saturn.

Ein Renaissance-Humanist, der sich intensiv mit der antiken Zeitalterlehre auseinandersetzte, war Guillaume Postel.[588] Er identifizierte das Goldene Zeitalter mit der Epoche, die auf die Sintflut folgte. Scharfe Kritik am Konzept des Goldenen Zeitalters übte Giordano Bruno als entschiedener Anhänger des Fortschrittsideals. Er meinte, die Lebensweise der damaligen Menschen sei tierisch oder sogar noch unterhalb des Niveaus vieler Tierarten gewesen. Erst die Erfindungen, die Schritt

586 Evans, R.: Utopia antiqua. Readings of the Golden Age and Decline in Rome, London 2008, S. 39

587 Kubusch, K.: Aurea Saecula: Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid, Frankfurt am Main u. a. 1986, S. 132

588 Gatz, B.: Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967, S. 53

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

für Schritt aus diesem Zustand herausführten, hätten den Menschen über das tierische Dasein emporgehoben.

Bei den gelehrten Renaissance-Humanisten war die Vorstellung verbreitet, ihre eigene Zeit sei ein neues Goldenes Zeitalter oder ein solches sei zumindest am Anbrechen. Schon Petrarca sah in dem politischen Reformer Cola di Rienzo, mit dem er befreundet war und den er bewunderte, einen Erneuerer der im Goldenen Zeitalter herrschenden Verhältnisse. Die Humanisten verwendeten den Begriff metaphorisch im Sinne von „Blütezeit", wenn sie damit aktuelle Verhältnisse charakterisieren wollten.[589] Sie hatten dabei nicht das antike Ideal eines naiven Daseins kulturloser Naturmenschen im Sinn, sondern dachten im Gegenteil an die Früchte ihrer Bildungsbestrebungen oder auch an ruhmreiche politische Machtentfaltung. Poggio Bracciolini verglich in einer Rede an Papst Nikolaus V. den damaligen Aufschwung von Wissenschaft und Literatur mit den Verhältnissen der Zeit Saturns. Der Vergleich bezieht sich nur auf den Aspekt einer glanzvollen Üppigkeit, die völlige Bildungsferne des Goldenen Zeitalters nach dem antiken Mythos lässt Poggio dabei außer Betracht.

Auch Marsilio Ficino war der Überzeugung, in einem Goldenen Zeitalter zu leben, was er mit den literarischen und künstlerischen Leistungen der Humanisten begründete. Ähnlich äußerte sich Erasmus von Rotterdam über die zu seinen Lebzeiten anbrechende neue Ära, wobei er aber nicht einen Sachverhalt feststellen, sondern nur eine Hoffnung ausdrücken wollte.

Aegidius von Viterbo, ein einflussreicher Humanist und Theologe, entwickelte den Gedanken eines christlichen Goldenen Zeitalters. Dabei stützte er sich unter anderem auf Ideen von Vergil und Laktanz. 1507 hielt er eine Rede über dieses Thema, in der er darlegte, dass das christliche Goldene Zeitalter dank den Leistungen von König Manuel I. von Portugal und Papst Julius II., deren Zeitgenosse er war, nunmehr voll verwirklicht werden könne. Später übertrug Aegidius in seiner *Historia XX saeculorum* die Erwartung einer neuen goldenen Zeit auf das Pontifikat des 1513 gewählten Papstes Leo X.

589 Evans, R.: Utopia antiqua. Readings of the Golden Age and Decline in Rome, London 2008, S. 116

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dichter im Umkreis des in Florenz im späten 15. Jahrhundert dominierenden Politikers und Mäzens Lorenzo il Magnifico priesen ihn als Urheber eines Goldenen Zeitalters. Lorenzo sah sich selbst in dieser Rolle und nahm in seiner eigenen Dichtung auf die Erneuerung des „irdischen Paradieses" der goldenen Zeit Bezug.[590]

Der Dichter Jacopo Sannazaro (1458–1530) fügte in seinen Schäferroman Arcadia Eklogen ein, die für die neuzeitliche Hirtenpoesie vorbildlich wurden.[591] In der sechsten Ekloge lässt er, an Vergils vierte Ekloge anknüpfend, den alten Hirten Opico das Goldene Zeitalter rühmen. Damals seien die Götter selbst Hirten gewesen, sie hätten die Schafe auf die Weide getrieben und Hirtenlieder gesungen. Die nostalgische Schilderung der damaligen Verhältnisse, verbunden mit einer Klage über die Gegenwart, bietet die vertrauten antiken Motive, darunter den ewigen Frühling, und als zusätzliches Element die Liebesfreiheit: Es habe keine Eifersucht gegeben. Dieser erotische Aspekt wird zwar nur in sechs Versen behandelt, war aber für den Dichter von zentraler Bedeutung. In der Antike gehörte er noch nicht zu den gängigen Merkmalen des Goldenen Zeitalters.

Noch weit stärker hebt Torquato Tasso in seinem 1573 uraufgeführten Schäferstück Aminta den Gedanken der Liebesfreiheit hervor.[592] Mit dem Vers *O bella età dell'oro* („O schönes Goldenes Zeitalter") leitet Tasso seine an Sannazaros *Arcadia* anknüpfende Darstellung ein. Schön sei das Goldene Zeitalter gewesen, doch nicht wegen seiner traditionell gepriesenen Vorzüge (ewiger Frühling, Überfluss an Nahrung, Gewaltlosigkeit und Unbesorgtheit usw.), sondern allein deswegen, weil der Begriff „Ehre", ein leeres Wort ohne Inhalt, ein Götzenbild der Irrtümer und des Betrugs, mit seinem harten, tyrannischen Zwang noch unbekannt gewesen sei. Damit meint Tasso, dass noch keine restriktive Sexualmoral den Liebesgenuss gehemmt habe.

590 Gatz, B.: Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967, S. 86

591 Kubusch, K.: Aurea Saecula: Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid, Frankfurt am Main u. a. 1986, S. 113

592 Häfner, R.: Mysterien im Hain von Ariccia. Nicolas Poussins „Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria" im intellektuellen Kontext um 1630, München 2011, S. 99

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vielmehr habe das „goldene und glückliche Gesetz“ der Natur gegolten, wonach erlaubt ist, was gefällt.

Giovanni Battista Guarini veröffentlichte 1590 die Tragikkomödie Il Pastor fido, in der er einen Gegenentwurf zu Tassos Ideal präsentierte. In diesem Stück herrschen bei den Menschen des Goldenen Zeitalters Sitten, die christlichen Moralvorstellungen entsprechen. Schon im 15. Jahrhundert hatte Angelo Poliziano die Meinung vertreten, im Goldenen Zeitalter sei die Liebesleidenschaft noch unbekannt gewesen.[593]

Eine von der gängigen völlig abweichende Auffassung vertrat der in neulateinischer Sprache dichtende Gelehrte Naldo Naldi, der den Mythos vom Goldenen Zeitalter für eine Lüge hielt. Er war der Ansicht, dass alle Übel des Eisernen Zeitalters schon in der Urzeit existierten.

Der französische Dichter Jean-Antoine de Baif behandelt das Thema der goldenen Friedenszeit unter Saturn mehrfach. Neben die Idealisierung der mythischen Vergangenheit tritt bei ihm die Hoffnung aufeine neue goldene Zeit. In seiner Gedichtsammlung *L'amour de Francine* befindet sich das Sonett *Que le siecle revinst de celle gent dorée* („Möge die Epoche dieses goldenen Geschlechts zurückkehren“), in dem er seine Sehnsucht nach der erotischen Freiheit des Goldenen Zeitalters äußert.[594] Pierre de Ronsard thematisiert diese Nostalgie in den Hirtengesängen seiner ersten Ekloge, wo zunächst der Hirte Navarrin das glückselige, unschuldige und friedliche Leben in der mythischen Urzeit verherrlicht und seine Sehnsucht nach diesen Verhältnissen ausdrückt, worauf ein anderer Hirte, Guisin, die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters in der Gegenwart Frankreichs, unter der Regierung von König Karl IX. (1560–1574), ankündigt.

In England stellt der Dichter Edmund Spenser in seinem Epos The Faerie Queene das Goldene Zeitalter, *the golden age of Saturn old*, seinem eigenen „steinernen“ gegenüber, in dem die Menschen sich nach seinem Urteil in härtesten Stein verwandelt haben. In Saturns Epoche seien die Menschen „dreifach glücklich“ gewesen, denn es habe noch keine Besitztümer, keinen Unterschied von „Mein und Dein“ gegeben. An Tassos Ideal der Liebesfreiheit knüpft Samuel Daniel an, dessen

593 Evans, R.: Utopia antiqua. Readings of the Golden Age and Decline in Rome, London 2008, S. 108

594 Keazor, H.: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Regensburg 1998, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gedicht *A Pastorall* (*O happy golden age*) eine englische Version von Tassos berühmten Versen ist.

Um 1530 schuf Lucas Cranach d. Ä. das Gemälde *Das Goldene Zeitalter*, das sich jetzt in der Alten Pinakothek in München befindet.[595] Der Hofmaler des im Großherzogtum Toskana regierenden Herrschers Cosimo I. de' Medici, Giorgio Vasari, malte im Palazzo Vecchio in Florenz einen Freskozyklus *Die Zeitalter des Menschen*. Von Jacopo Zucchi stammen drei um 1570/1580 entstandene Gemälde, die das Goldene, das Silberne und das Eiserne Zeitalter darstellen. Unklar ist, welcher Künstler im späten 16. Jahrhundert das erotische Gemälde *Das Goldene Zeitalter* schuf, das – vielleicht zu Unrecht – Agostino Carracci zugeschrieben wird und sich jetzt im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Zu den Malern und Zeichnern, die im 16. Jahrhundert das Sujet des Goldenen Zeitalters wählten, gehörten auch Hendrick Goltzius und Maerten de Vos.

Die griechische Landschaft Arkadien war so in der Renaissance und im Barock zum Symbol für das Goldene Zeitalter geworden, in dem die Menschen als glückliche Hirten lebten und sich im Einklang mit der Natur ganz der Muße, der Liebe, der Dichtung und Musik hingaben.[596]

Die unterschiedliche Stimmung der beiden Bilder Poussins spiegelt sich in ihren formalen und stilistischen Unterschieden wider, die emotionale Verfasstheit der Personen zeigt sich auch in der der Komposition.[597] Erstaunen und Aufgeregtheit der Beteiligten wird im ersten Bild durch die gegenläufige Bewegung der sich synchron bewegenden Hirtengruppe auf der einen und den dunklen in den Vordergrund strebenden Baumstämmen auf der anderen Seite verdeutlicht. Sich kreuzende Diagonale, ein tiefer Fluchtpunkt, ein niedriger Horizont lassen den Sarkophag monumental und überwältigend wirken. Die kontemplative und elegische Stimmung des zweiten Bildes wird durch

595 Denzler, M.: Et in Arcadia ego In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1968, Sp. 117–131, hier Sp. 119

596 Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 87

597 Ebd., S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kühle Farbe und eine auf Symmetrie, Klarheit, Ausgewogenheit und Harmonie angelegte Komposition erzeugt. Die bogenförmige über die Mitte des Bildes laufende Horizontlinie umfasst die symmetrisch und bildparallel aufgebaute Personengruppe, die beiden statuarisch aufgefassten Randfiguren rahmen die in der Komposition komplementären Hirten ein.

Der lateinische Satz ET IN ARCADIA EGO ist eine Ellipse: Es fehlt die Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat (die Kopula esse), was je nach dem Sinnzusammenhang im Präsens oder in einer nichtpräsentischen Form zu ergänzen ist.[598] Das erlaubt keine eindeutige Übertragung in eine andere Sprache und führte zu unterschiedlichen Übersetzungen und Interpretationen. Diese hatten wiederum unterschiedliche Deutungen der Bilder zur Folge. Während Bellori 1672 den Satz im Sinne von „dass das Grab sich noch in Arkadien befindet und dass der Tod inmitten des Glücks seinen Platz hat" verstanden hat, schlug André Félibien, Biograph, Bewunderer und eifriger Propagandist der Werke Poussins, eine andere Deutung vor: „Arkadien ist eine Gegend, von der die Dichter als köstliches Land gesprochen haben: doch hat man durch diese Inschrift betonen wollen, daß derjenige, der sich im Grab befindet, in Arkadien gelebt hat, und daß der Tod inmitten der Glückseligkeit anzutreffen ist."[599]

Auftraggeber und Auftragssituation sind nicht bekannt, es gibt keine Ausführungen von Poussin selbst zu den Bildern, zeitgenössische Quellentexte, auf die sich die Interpreten beziehen könnten, sind nicht vorhanden.[600] Interpretationen müssen sich daher zunächst auf Informationen stützen, die die Bilder selbst hergeben. Grundsätzliche Unterschiede ergeben sich vor allem durch unterschiedliche Auslegung der lateinischen Inschrift einerseits und aus dem Versuch, die weibliche Figur zu erklären.

598 Marin, L: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten, in: Kemp, W. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 110–146, hier S. 134

599 Denzler, M.: Et in Arcadia ego In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1968, Sp. 117–131, hier Sp. 128

600 Keazor, H.: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Regensburg 1998, S: 119

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ausgangspunkt für alle Deutungen ist der lateinische Satz ET IN ARKADIA EGO, für den es bisher keine Belegstelle in der antiken oder mittellateinischen Literatur gibt und der erstmals überhaupt auf dem Bild der Arkadischen Hirten von Il Guercino aus den frühen Zwanzigern des 17. Jahrhunderts auszumachen ist.[601] Grabmal, Inschrift und Totenschädel der frühen Fassung lassen den Schluss zu, dass es sich – wie auch bei Il Guercino – um ein Memento Mori-Bild handelt, in dem der Topos vom Tod, der im Leben und Erleben des Glücks allgegenwärtig ist, visualisiert wird.

Anders das Louvre-Bild: Grabmal und Inschrift sind zwar vorhanden, es fehlt jedoch der Totenschädel mit seiner plakativ-eindeutigen Botschaft. Diese Fassung wurde in der Kunstwissenschaft unterschiedlich oder sogar kontrovers interpretiert. Nach Panofskys mit Mitteln der Ikonologie in Gang gesetzten Deutung kamen andere aus der Perspektive der Philologie, vor allem was das Arkadienbild Vergils und seine Folgen in Kunst und Literatur betrifft, der Semiologie sowie unter philosophischen und psychoanalytischen Aspekten hinzu.

Erwin Panofsky hat sich 1936, nach seiner Flucht aus Deutschland, zum ersten Mal mit den Methoden der Ikonologie mit dem Thema auseinandergesetzt, 1955 eine erweiterte und revidierte Fassung seiner ersten Analyse verfasst und 1968 einen weiteren ergänzenden Aufsatz zu diesem Thema veröffentlicht. Panofsky geht vor allem auf die bisherigen Übersetzungen der Inschrift ein und analysiert den Wandel der Interpretationen. Er stellt fest, dass die bis heute am meisten verbreitete Übersetzung „Auch ich war in Arkadien" dem Originaltext bzw. der lateinischen Grammatik nicht gerecht werde.[602] Sie sei vielmehr erst durch Poussins zweites Bild nahegelegt worden, in der sich eine elegische Stimmung manifestiere. Zwar werde in der Fassung „Auch in Arkadien (bin) ich" werde der lateinischen Grammatik Gewalt angetan, doch erst in der neuen Bedeutung sei Poussins Komposition Gerechtigkeit widerfahren.

Der Marburger Philosoph Reinhard Brandt interpretiert die weibliche Figur als *Pittura*, die Allegorie der Malerei, bzw. in seinem Arka-

601 Denzler, M.: Et in Arcadia ego In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1968, Sp. 117–131, hier Sp. 130

602 Panowsky, E.: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, Berlin 2002, S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dien-Buch als Pittura, die zugleich als *Daphne-Laura* eine Allegorie des Ruhms der Malkunst darstelle.[603] Poussins Figur ist zwar mit keiner der damals üblichen Attribute ausgestattet, der Lorbeer spielt aber als Hintergrund des Grabmals und als Kranz auf den Häuptern der Hirten eine nicht zu übersehende Rolle. Dargestellt werde die Entdeckung der Malkunst durch den Menschen wie es Plinius im Buch 35 seiner Naturalis historia erzählt. Zu lesen sei das Bild als Beitrag Poussins zu der damals virulenten Debatte, ob die Malerei, die ja nicht in den Kanon der sieben Artes Liberales aufgenommen war, nur ein Handwerk ist, sondern vielmehr einen gleichberechtigten Rang unter den Künsten einnimmt. Nach Brandts Interpretation ist daher die Sprecherin des Satzes „Et in Arcadia Ego" die Malerei selbst.[604]

Der französische Philosoph Jean-Louis Vieillard-Baron deutet den lateinischen Satz als „Ich, der Maler, ich überlebe den Tod im Land der Künstler, die durch ihre Werke unsterblich geworden sind". Er betrachtet die arkadischen Hirten aus philosophischer Sicht als eine Meditation Poussins über die Malerei und über den Tod. „Es ist in erster Linie ein Werk der Meditation: die Meditation über das Handwerk des Malers und über den Tod ruft die bildliche Repräsentation hervor, sie ist die Quelle des Bildes, das seinerseits Meditation von der Seite des Betrachters aus in Gang setzt."[605] Viellard-Baron setzt Poussins Bild in den Kontext einer Gedankenwelt, die von platonischen Vorstellungen geprägt ist. Das mythische Arkadien ist die Heimat der Dichter. Auch der Maler des Bildes, repräsentiert durch EGO, ist in Arkadien zu Hause. Die Unsterblichkeit der Schönheit (*l'immortalité du beau*) wird im Bild symbolisiert durch die Gestalt der antik gekleideten Frau. Die Schönheit entkommt dem Tod, denn dank der Kunst des Malers bleibt sie vor unseren Augen gegenwärtig.

Das Gemälde *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* von Nicolas Poussin wurde 1651 in Frankreich gefertigt. Poussin hat hierzu

603 Brandt, R.: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung, 3. Auflage, Freiburg im Breisgau und Berlin 2006, S. 31

604 Brandt, R.: Nicolas Poussin. Et in Arcadia Ego in: R. Brandt: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte. 2. Auflage, Köln 2001, S. 265–282, hier S. 269

605 Zitiert aus Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit., Berlin 2008, S. 74–90, hier S. 87

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ölfarben auf eine 193 x 274cm große Leinwand aufgetragen.[606] Es ordnet sich in die Gattung der Landschaftsmalerei ein. Poussin malte das Werk für den römischen Gelehrten und Freund Cassiano del Pozzo.

In der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* hat Poussin eine Darstellung nach den Metamorphosen des Ovid (IV, 55–105) vorgenommen.[607] Inhalt ist die tragische Liebegeschichte des babylonischen Paares Pyramus und Thisbe. Im Vordergrund wird die Szene der Geschichte dargestellt, in der Pyramus bereits tot am Boden liegt. Er hatte seine Geliebte erwartet und lediglich ihren blutbefleckten Schleier gefunden. Demnach glaubte er irrtümlicherweise, dass sie von dem Löwen getötet worden ist und stürzte sich anschließend ins Schwert.[608] Thisbe, die sich nur wenige Schritte links von ihm befindet, rennt in der Erkenntnis, dass ihr Geliebter tot ist, mit entsetzter Miene zu ihm hin, mit der Absicht ihm in den Tod zu folgen. Im Mittelgrund des Bildes sind die fliehenden Farmer und ihre Viehherde zu sehen, die gerade von dem Löwen gerissen wird. Die Szene mit dem Löwen schafft den Bezug zu der mythologischen Erzählung.[609] Poussin verbindet in seinem Werk die mythologische Liebeserzählung mit den Naturgewalten, die sich durch die Landschaft ziehen. Wobei das Gewitter, sowie die darauf reagierende Landschaft für ihn im Vordergrund stehen und in seiner Beschreibung eine ausführlichere Erwähnung finden.[610]

Die Figuren im Bilde wirken in ihrer Bewegung stark dynamisch, wie in der aktiven Handlung eingefroren und daher sehr realitätsnah. Sie spielen ihre Rolle im Bild gemäß dem Wetter.[611] Im linken unteren Teil des Bildes liegt Pyramus, die Arme weit von sich gestreckt und den Kopf schlaff zur Seite fallend. Die Haltung kennzeichnet ihn als bereits verstorben. Die stark in sich gesunkene schwache Körperhaltung von Pyramus steht im Kontrast zu der sehr dynamischen Bewegung von Thisbe. Thisbe, die sich links neben Pyramus befindet, hat

606 Wild, D.: Nicolas Poussin, Katalog der Werke, Band 2, Zürich 1980, S. 18
607 Verdi, R.: Poussin and Claude at Frankfurt. In: Burlington Magazine Vol. 130, No.1022 (1988), S. 393–395, hier S. 394
608 Bätschmann, O.: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt am Main 1987, S. 2.
609 Ebd., S. 5–7
610 Wild, D.: Nicolas Poussin, Katalog der Werke, Band 2, Zürich 1980, S. 12
611 Alte Meister. 1300–1800 im Städel Museum, hrsg. Von Jochen Sander, Ostfildern 2011, S. 219.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihre Arme gen Himmel erhoben und kämpft gegen den starken Wind an. Dies wird durch ihre Kleidung, die sich nach hinten wölbt, verdeutlicht. Der weite Ausfallschritt ihrer Beine zeigt, dass sie auf ihren Geliebten zustürmt. Es scheint beinahe so, als würde sie sich bereits in die offenen Arme von Pyramus und damit gleichzeitig in den Tod stürzen. Die leicht gekippte Haltung von Thisbe verstärkt dies. In ihrem Gesicht spiegelt sich, durch ihre wehleidig schauenden Augen und dem zum Schrei geöffneten Mund, ihre tiefe Erschrockenheit über den Anblick des toten Pyramus.[612]

Hinter Pyramus, im Mittelgrund, befinden sich weitere Figuren: Ein Hund, Pferde und eine Viehherde. Sie sind durch das Unwetter und durch die Flucht vor dem Löwen, der ihr Pferd angreift, stark bewegt dargestellt. Die Mimik der Farmer ist aufgrund des Schreckens von Dramatik erfüllt. Einige Farmer setzen sich zur Wehr, andere reiten den Berg hinauf zurück in die Stadt. Weiter im Hintergrund befindet sich auf einer kleinen Insel am See weiteres Vieh, dies jedoch scheint von der Unruhe nichts mitzubekommen.[613]

Zwei Blitze am Himmel, im Zentrum des Bildes, schlagen jeweils in eine Eiche auf der Insel im See und in einen Berg im Hintergrund des Bildes ein. Die Blitze verlaufen diagonal zu Thisbe hin, dies lenkt den Blickpunkt des Betrachters zusätzlich auf sie. Zudem unterstreicht der Blitz, als erschreckendes blendendes Naturphänomen, auch Thisbes Gemütszustand beim Anblick von Pyramus. Ihr Schmerz entspricht sozusagen dem Unwetter. Rechts neben Pyramus liegt in seinem Blut das Schwert, mit dem dieser sich in den Tod stürzte. Auch Thisbe wird laut Erzählung, mit diesem Schwert ihren Geliebten in den Tod folgen. Im Hintergrund wird durch eine Ansammlung von Häusern, einer Basilika und einem Tempel eine Stadt angedeutet. Im Zentrum des Bildes befindet sich ein spiegelglatter See und hinter diesem sind eine Küste und Berggipfel auszumachen. Mehrere Bäume und Sträucher unterstützen die Landschaft hauptsächlich im Vorder- und Mittelgrund.

Im Kontrast zu der Stadt, in der alles friedlich und vom Gewitter unberührt scheint, steht die wilde karge Naturlandschaft mit den Bäu-

612 Badt, K.: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, S. 154

613 Kitson, M.: The relationship between Claude and Poussin in landscape. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24. (1961), S. 142–162

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

men und groben Felsen, die dem stürmischem Gewitter zum Opfer fällt. Poussin bringt in diesem Bild die Naturkräfte zum Ausdruck und zeigt, welche Auswirkungen sie auf Mensch, Tier und Pflanzen haben.[614]

Betrachtet man die Landschaft, fällt vor allem auf, wie der starke Wind Bäume zum biegen bringt, den See im Hintergrund jedoch unberührt lässt. Der Wind im Gemälde wird ausschließlich durch die Gebärden der Menschen und die Biegung der Pflanzen sichtbar gemacht, der See muss demnach absichtlich von Poussin unberührt gemalt worden sein. Mit dieser künstlerischen Freiheit, nicht etwa Unvermögen, wiedersetzt Poussin sich der Naturgesetze.[615]

Betrachtet man das Zusammenspiel von Wetter, Natur und Handlung, so ergeben sich einige Zusammenhänge. Die unruhigen Bewegungen der lebenden Figuren gehen mit den kräftigen Windböen des Gewitters einher und unterstützen damit die Dramatik. Die Leblosigkeit von Pyramus hingegen spiegelt sich in dem glatten ruhigen See, im Zentrum des Bildes, wieder. Die tragische Geschichte wird demnach in die Landschaft übertragen. Poussin hat der Natur in seinen Landschaftsbildern häufig Ideen zugeordnet, dies auch in Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe.[616]

Die Dramatik des Liebesunglücks, die mit der düsteren stürmischen Naturgewalt einhergeht, wird durch passende Farben unterstützt. Es sind vor allem die düstereren Farben, die das Bild kennzeichnen. Jedoch finden sich in der Kleidung der Figuren auch leuchtende Farben, wie beispielsweise blau, gelb und rot wieder. Der Himmel ist von blau-schwarzen Wolken durchzogen und die hügelige Landschaft wirkt durch Braun- und Rottöne eher karg und unfruchtbar.[617] Der Hautton von Pyramus, ein unnatürlich gräulicher Farbton, unterstreicht die Leblosigkeit seines Körpers. Trotz der dunklen Töne sind

614 Licht, F. S.: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel 1954, S. 162

615 Bätschmann, O.: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt am Main 1987, S. 27

616 Wright, C.: Poussin, Gemälde, Ein kritisches Werksverzeichnis. Landshut 1989, S. 109

617 Van Helsdingen, H.-W.: Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes. In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art Vol. 29, No. ¾ (2002), S. 152–183, hier S. 165

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Farben überlegt aufeinander abgestimmt und wirken zusammen sehr harmonisch.

Pyramus und Thisbe werden von dem Licht der Blitze hell erleuchtet. Das Licht zieht sich diagonal bis links in den Hintergrund und wird dort zunehmend stärker, wo sich ein Riss in der Wolkendecke befindet und bereits Sonnenlicht durchlässt. Der gesamte Vordergrund ist an vielen Stellen von schwarzen Schatten durchzogen. Das Gemälde wirkt in Anbetracht des Gewitters und der großen dunklen Wolkendecke trotzdem gut ausgeleuchtet. Die Figuren, Sträucher und Felsformationen im Vordergrund sind gut auszumachen.

Die im vordersten Teil des Bildes dargestellten Figuren von Pyramus und Thisbe, sind von allem Figuren am größten ausgearbeitet, dies legt zum einen die Bedeutung für das Bildthema fest und zeigt zum anderen die Distanz zu den anderen Figuren. Der hinterste Punkt am Horizont wird schemenhaft dargestellt, wodurch das Bild mehr Tiefe bekommt.[618] Die Figuren und Architektur, die zum Horizont hin immer kleiner werden, verstärken die Tiefe und Räumlichkeit zusätzlich. Die allumfassende Zentralperspektive ermöglicht dem Betrachter ein Blick auf das ganze Geschehen zu bekommen und gleichzeitig einen großen Teil der Landschaft zu überblicken, um die ganze Auswirkung des Unwetters und der Atmosphäre einzufangen.

Die Anordnung im Raum ist energiegeladen.[619] Die Aufteilung der Figuren wirkt asymmetrisch, ganz so als hätte das Gewitter mit seinen starken Windböen die Symmetrie durcheinander gebracht. Die Landschaft die im Vordergrund hauptsächlich in Horizontalen gegliedert ist, wird ausschließlich von der unnatürlichen Haltung der Thisbe durchbrochen.[620]

Die Architektur, rechts und links im Hintergrund des Bildes, verfolgt eine bestimmte Anordnung und rahmt das Geschehen ein. Der große Fels mit dem sich biegenden Baum links im Vordergrund vertieft die Rahmung der Szene. Poussins Ziel war es weniger eine natura-

618 Licht, F. S.: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel 1954, S. 162.

619 Bätschmann, O.: Das Unsichtbare im Sichtbaren: Nicolas Poussins „Landschaft mit Pyramus und Thisbe" 1651. In: Klassizismus (1987), S. 19–39, hier S. 26

620 Wright, C.: Poussin, Gemälde, Ein kritisches Werksverzeichnis. Landshut 1989, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

listische Landschaft zu kreieren, sondern mit überlegten Inszenierungen die Landschaft dazu zu bringen, die Stimmung der Szene widerzuspiegeln.[621]

Poussin orientierte sich bei seinem Werk Bethlehemitischen Kindermord neben der Darstellung in der Bibel und an dem Bild Bruegels d.Ä. über dasselbe Thema.[622]

Das Bild Bruegels d. Ä. dürfte ursprünglich tatsächlich einen Kindermord gezeigt haben, durch umfangreiche Übermalungen ist dieser Titel heute allerdings nicht mehr ohne weiteres nachvollziehbar: Allem Anschein nach wird ein winterliches flämisches Dorf geplündert.[623] Die Fußsoldaten sind als einheimische Flamen gekleidet und die in rote Jacken gekleideten Reiter als wallonische Söldner, die schwarz gepanzerten Reiter in der Bildmitte sind durch die senkrecht gehaltenen Lanzen als spanische Truppen zu identifizieren. Rechts umringen hilfesuchende Dorfbewohner einen Herold, der die Aktion überwacht, links im Vordergrund kniet aus demselben Grund ein Bauer vor einem berittenen wallonischen Söldner nieder. Die Dorfstraße führt in einer Kurve zu einer Brücke, auf der ein Reiter positioniert ist. Die Dorfkirche ist aus der Mitte versetzt. Nachdem der Horizont durch Hausdächer verdeckt ist, macht das Bild einen abgeschlossenen, platzartigen Eindruck.

Es ist offenbar eine spanische Strafexpedition gegen ein unbotmäßiges niederländisches Dorf. Die Plünderer rauben und töten Tiere und zerstechen Stoffbündel, am rechten unteren Rand tritt einer die Tür zu einer Gastwirtschaft ein, während andere durch ein Fenster einsteigen. Ganz im Vordergrund rechts befindet sich ein Wasserloch mit darin liegenden Fässern und Baumstämmen, rechts davon stehen zwei Hutweiden. Das Hauptgeschehen findet gut sichtbar in der Bildmitte statt, ist also nicht versteckt, wie in etwa der *Kreuztragung* oder der *Bekehrung des Paulus*.

Das Kunstwerk wurde je nach Quelle 1625 oder 1629 geschaffen. Als erstes Werk für einen privaten Sammler beeinflusste es Poussins

621 Badt, K.: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, S. 67

622 Dietrich, W./Link, C.: Die dunklen Seiten Gottes: Willkür und Gewalt, Bd 1, 4. Auflage 2002, S. 69ff.

623 Baumann, G.: Gottesbilder der Gewalt im Alten Testament verstehen, Darmstadt 2006, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

späteres Schaffen wie auch Werke anderer Künstler. Auf dem großformatigen Bild sind im Vordergrund auf einem Platz, der hinten durch einen Tempel oder Palast und links von Säulen begrenzt wird, drei Personen zu sehen. Ein römischer Soldat in rotem Umhang erhebt gerade sein Schwert, um einen am Boden liegenden Säugling zu töten. Eine ebenfalls in rot gekleidete kniende Frau versucht mit schmerzverzerrtem Gesicht, den Soldaten an der Ausführung des Mordes zu hindern. Im Hintergrund flieht eine zweite Frau mit einem bereits toten Säugling im Arm.

Das ganze Bild ist auf die Emotion der Frau in der Bildmitte zentriert.[624] Der Blick des Betrachters wird vom Künstler über zwei Diagonalen zum Gesicht der Frau geleitet. Die eine Diagonale steigt dabei vom Kopf des Kindes über den Oberschenkel des Soldaten zum Kopf der Frau im Hintergrund auf. Die zweite Diagonale führt vom Gewand der Frau, ihrem Oberkörper und dem Oberkörper des Soldaten zum Kopf desselben. Beide Diagonalen treffen sich im Gesicht der Frau.

Der biblische Stoff des Königs Herodes dem Großen, der alle Jungen unter zwei Jahren töten lässt, weil seine Späher ihm nicht den Aufenthalt des kleinen Jesus ausfindig machen konnten, wurde bereits von Malern vor Poussin verarbeitet. Im Unterschied zu diesen Künstlern, die die Szene mit vielen interagierenden Figuren darstellten, konzentriert sich Poussins Bild auf drei Personen.[625]

Poussin kam – wie oben bereits beschrieben – im Jahre 1624 in Rom an, wahrscheinlich aus Venedig kommend und in tiefer Armut. In Rom erhielt er mehrere Aufträge, unter denen sich auch der *Kindermord zu Bethlehem* befand. Der Auftraggeber, Vicenzo Giustiniani, bestellte es zur Gestaltung eines neuen Anwesens in Rom. Das Werk von Poussin war dazu bestimmt, oberhalb einer Tür zu hängen und deshalb nicht aus der Nähe betrachtet werden zu können. Dies bewog den Künstler zu einer eher einfachen Darstellung, die den Schrecken und die Emotionen der Szene in den Vordergrund stellte. Dieser Auftrag, der für Poussin das erste eines privaten Sammlers war, wurde zu einem großen Erfolg. Es brachte dem Künstler die Anerkennung aller Liebhaber der aufgeklärten Kunst seiner Zeit ein. Es bewog den Maler dazu,

624 Badt, K.: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, S. 39

625 Dietrich, W./Link, C.: Die dunklen Seiten Gottes: Willkür und Gewalt, Bd 1, 4. Auflage 2002, S. 72

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich in der Folge auf Bestellungen privater Sammler zu konzentrieren, und weniger auf Bestellungen seitens des Staates oder der Kirche.[626]

Das Bild kam mit dem Rest der Sammlung Giustinianis im Jahre 1807 nach Paris in die Sammlung von Lucien Bonaparte, der es später Maria Luisa von Spanien überließ. Ihr Erbe, Herzog Karl II. von Parma verkaufte es 1840 nach London, wo es mehrmals den Besitzer wechselte. Seit der Fertigstellung der Großen Galerien im Schloss Chantilly in den 1880er Jahren ist das Gemälde dort untergebracht. Seit der Schenkung des gesamten Schlosses durch den Duc d'Aumale ist das Bild im Besitz des Instituts de France.

4.14.5 Claude Lorrain

Claude Lorrain (um 1600–1682) war ein französischer Maler, Zeichner und Graveur der Barockepoche. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens in Italien und ist einer der bedeutenden Landschaftskünstlern, abgesehen von seinen Zeitgenossen in der niederländischen „Goldenen Zeitalter".[627] Seine Landschaften werden in der Regel in das prestigeträchtigere Genre der Geschichtsmalerei durch die Hinzufügung einiger kleiner Figuren verwandelt, die typischerweise eine Szene aus der Bibel oder der klassischen Mythologie darstellen.[628]

Ende der 1630er Jahre war er der führende Landschaftsmaler in Italien und bekam hohe Preise für seine Arbeit. Er war nicht generell ein Neugestalter in der Landschaftsmalerei, außer bei der Einführung der Sonne in viele Gemälde, die vorher selten gewesen waren. Er wurde im unabhängigen Herzogtum von Lothringen geboren, und fast alle seiner Werke wurden in Italien gemacht. Vor dem späten 19. Jahrhundert wurde er als Maler der „römischen Schule" angesehen.[629] Seine Gönner stammten auch meistens aus Italien, nach seinem Tod wurde er bei englischen Sammlern sehr beliebt. Er war ein fruchtbarer Schöp-

626 Krieger, K-S.: Gewalt in der Bibel. Eine Überprüfung unseres Gottesbildes. Münsterschwarzach 2002, S. 66
627 Wein, H.: Claude: Die Poetische Landschaft (Ausstellungskatalog), 1994, London 1994, S. 16
628 Röthlisberger, M.: Claude Lorrain: Die Gemälde, London 1979, S. 22
629 Ebd., S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fer von Zeichnungen und schuf sehr oft monochrome Aquarelle.[630] Er produzierte über 40 Radierungen, oft vereinfachte Versionen von Gemälden, vor allem vor 1642. Er malte Fresken in seiner frühen Karriere, die eine wichtige Rolle bei der Reputation spielten, die aber verloren gegangen sind.

Die frühesten Biographien von Lorrain sind Joachim von Sandrarts *Teutsche Akademie* (1675) und Filippo Baldinuccis *Notizie de 'professori del disegno da Cimabue in qua* (1682–1728).[631] Sowohl von Sandrart als auch Baldinucci kannten den Maler persönlich. Von Sandrart kannte ihn gut und lebte mit ihm für eine Weile, während Baldinucci wahrscheinlich nicht mit ihm vertraut war. Er leitete viel von seinen Informationen von Claudes Neffen, der mit dem Künstler lebte, ab.

Claude Gellée Lorrain wurde vermutlich 1600 in Chamagne/Lothringen als Sohn einer Bauernfamilie geboren. Nach Baldinucci starben Lorrains Eltern, als er zwölf Jahre alt war, und er lebte dann in Freiburg mit seinem älteren Bruder Jean. Jean lehrte Claude die Grundlagen der Zeichnung. Claude reiste dann nach Italien und arbeitete zunächst für Goffredo Wals in Neapel und trat dann in die Werkstatt von Agostino Tassi in Rom ein. Sowohl Wals als auch Tassi waren Landschaftsmaler, die ehemalige sehr obskure und produzierende kleine Werke, während Tassi eine große Werkstatt mit Schwerpunkt auf Freskenplänen in Palästen hatte.

Seine erste und letzte längere Reise unternahm er 1625, auf welcher er Venedig, Bayern, seine lothringische Heimat und Nancy besuchte, wo er als Freskenmaler bei Claude Deruet arbeitete. 1626 kehrte er nach Rom zurück und mietete sich ein Haus in der Via Margutta, in der Nähe der Spanischen Treppe und Trinita Dei Monti. Auf seinen Reisen blieb Lorrain kurz in Marseille, Genua und Venedig und hatte die Gelegenheit, die Natur in Frankreich, Italien und Bayern zu studieren. Von Sandrart traf Lorrain in den späten 1620er Jahren und berichtete, dass bis dahin der Künstler eine Angewohnheit hatte, im Freien zu skizzieren, vor allem im Morgengrauen und in der Dämmerung. Das erste datierte Gemälde von Lorrain, *Landschaft mit Vieh und Bau-*

630 Kitson, M. Claude Lorrain, "Liber Veritatis", London 1978, S. 33

631 Habertsatter, T.: Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Salzburg 2002, S. 124

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ern von 1629, zeigt bereits einen gut entwickelten Stil und Technik. In den nächsten Jahren wuchs sein Ruf stetig, was die Aufträge vom französischen Botschafter in Rom (1633) und dem König von Spanien (1634–35) belegen. Baldinucci berichtete, dass ein besonders wichtiger Auftrag von Kardinal Bentivoglio, der und den Künstler Papst Urban VIII empfiel. Vier Gemälde wurden für den Papst im Jahre 1635–38 gemacht, zwei große und zwei kleine auf Kupfer.

Er fuhr fort, viele wichtige Aufträge zu erfüllen sowohl in Italien als auch außerhalb. Um 1636 fing er an, seine Werke zu katalogisieren, indem er die Schilder von fast allen seinen Bildern fertig machte. Diesen Band nannte er den *Liber Veritatis* (Buch der Wahrheit).[632]

Im Jahre 1650 zog Lorrain in ein Nachbarhaus in der Via Paolina (heute Via del Babuino), wo er bis zu seinem Tod lebte. Im Jahre 1663 erkrankte Lorrain an Gicht. Er hat nach 1670 weniger gemalt, aber die nach diesem Datum fertiggestellten Arbeiten beinhalten wichtige Bilder wie *Küstenblick mit Perseus* (1674), gemalt für den berühmten Sammler Kardinal Camillo Massimo und *Ascanius, der den Hirsch von Sylvia* schießt; Claudes letztes Gemälde, das von Fürst Lorenzo Onofrio Colonna, seinem bedeutendsten Gönner in den letzten Jahren, beauftragt wurde. Der Künstler starb am 23. November 1682 in seinem Haus. Er wurde ursprünglich in Trinita dei Monti begraben, aber seine Überreste wurden 1840 nach San Luigi dei Francesi verlegt.

Er verbrachte seine meiste Zeit in Rom, hatte aber einen großen Einfluss auf die Kunst in Frankreich.[633] Seine Bilder, vor allem seine großen Werke, malte er nur nach Auftrag. Zu seinen Auftraggebern gehörten die internationale Aristokratie, Päpste, Könige, Kardinäle und Bischöfe.[634] Lorrain war der Mitbegründer der französischen Landschaftsmalerei im 17.Jahrhundert, obwohl er den Großteil seiner Bilder in Italien malte. So war es bis damals zum Beispiel üblich, in freier Natur nur zu zeichnen. Lorrain aber wagte sich mit Ölfarben nach draußen und zeigte somit seinen Hang zum Natürlichen. Diese

632 Wein, H.: Claude: Die Poetische Landschaft (Ausstellungskatalog), 1994, London 1994, S. 16

633 Habertsatter, T.: Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Salzburg 2002, S. 126

634 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 98

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vorgehensweise nannte man Plein-air-Malerei.[635] Nicht umsonst wird er in der Geschichte der Kunst als einer der größten Landschaftszeichner bezeichnet[636] und als „Raffael der Landschaft"[637] gefeiert. Die Tradition der französischen Landschaftsmalerei, in der die Natur eng mit dem Menschen verbunden, ist dient als Rahmen für geschichtliche oder mythologische Themen, dem Leben der Heiligen oder auch der einfachen Hirten.

Sein Stil entstand aus einer Tradition der Landschaftsmalerei in Italien, meistens Rom, geführt von nördlichen Künstlern, die im Stil des Nordmanierismus ausgebildet wurden. Matthijs Bril war um 1575 in Rom aus Antwerpen angekommen und wurde von seinem Bruder Paul begleitet.[638] Beide spezialisierten sich auf Landschaften, zunächst als Hintergründe in großen Fresken, eine Technik, die offenbar auch von Lorrain einige Jahrzehnte später genommen wurde. Matthijs starb mit 33, aber Paul blieb in Rom bis nach Ankunft von Lorrain dort aktiv, obwohl kein Treffen zwischen ihnen aufgezeichnet wurde. Hans Rottenhammer und Adam Elsheimer waren andere nördliche Landschaftsgestalter, die mit Bril verbunden waren.

Diese Künstler stellten das Genre der kleinen Kabinettbilder in den Mittelpunkt, oft auf Kupfer, wo die Figuren von ihrer Landschaftsumgebung dominiert wurden, die sehr oft dichtes Waldland nicht weit hinter den Figuren im Vordergrund platzierten. Paul Bril begann, größere Bilder zu malen, wo die Größe und das Gleichgewicht zwischen den Elementen und die Art der Landschaft verwendet werden.[639]

Die frühere italienische Renaissance-Tradition der Landschaftsmalerei hatte im späteren 16. Jahrhundert an Dynamik verloren und der dominierende Maler des Anfangs des 17. Jahrhunderts, Caravaggio, vermied alle Landschaftselemente, auch in biblischen Szenen. Andere Künstler brauchten für viele Szenen Landschaftshintergründe, aber diese wurden routinemäßig behandelt. Domenichino, der von

635 Habertsatter, T.: Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Salzburg 2002, S. 128

636 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 40

637 Friedlaender, W.: Claude Lorrain. Berlin 1921, S. 103

638 Rand, R., Claude Lorrain: Der Maler als Zeichner, Yale 2007, S. 54

639 Kitson, M. 1978.: Claude Lorrain, "Liber Veritatis", London 1978, S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1602 in Rom war, begann dort eine Reihe von Landschaften, die aus Mythologie, Religion und Literatur sowie aus Genreszenen stammten. Diese hatten in der Regel einen offenen Blick in einem Teil der Komposition, sowie einen steilen Hügel in einem anderen. Auch wenn die Aktion zwischen den wenigen kleinen Figuren heftig ist, gibt die Landschaft einen Eindruck von Gelassenheit. Die Kompositionen sind vorsichtig und ausgeglichen. Die *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten* von Annibale Carracci (um 1604) ist eine der besten italienischen Landschaften des Anfangs des Jahrhunderts.

Ausgehend von den großen Landschaftskompositionen der italienischen Künstler Annibale Carracci und Domenichino sowie der atmosphärischen Behandlung des Lichts bei Leonardo da Vinci entwickelte Lorrain eine völlig neue Auffassung der Landschaft als psychischen Ausdrucksträger.[640] Für ihn waren topografische Zusammenhänge und Naturbeobachtungen nur eine Anregung, um die poetische Stimmung zum Beispiel der im Nebel sich verflüchtigenden Ferne zu erfassen.

Im Unterschied zur niederländischen Landschaftsauffassung in der Malerei sind bei Lorrain die Dinge in ihrer natürlichen Unvollkommenheit nicht darstellungswürdig; vielmehr soll der Künstler schöne Gegenstände malen, die Natur durch geistige Schau vervollkommnen. In sonnenbeglänzte Landschaften der römischen Campagna oder in Hafenbildern mit antiken Bauten und schimmernden Meeresflächen fügte Lorrain biblische oder mythologische Szenen ein, die nur Staffagecharakter haben.[641] Er wurde damit für die Maler der Romantik und des Impressionismus sowie insbesondere für die Engländer William Turner und John Constable zum Vorbild.

Zum Spätwerk des Künstlers gehören *Ostermorgen*, die *Landschaft mit Noli me tangere* (1681).[642] Die biblische Szene ist nur sehr klein im Vordergrund dargestellt. Das Interesse des Künstlers gilt vielmehr der sich nach hinten in eine weite Ferne öffnenden Landschaft, in der sich das idealisiert gezeigte Jerusalem im frühmorgendlichen Dunst ab-

640 Mannocci, L.: Die Radierungen von Claude Lorrain, Yale 1988, S. 55

641 Sonnabend, M./Whiteley, J./Ruemelin, C.: Claude Lorrain: Die verzauberte Landschaft. Oxford 1972, S. 23

642 Kitson, M.: Die Kunst von Claude Lorrain (Ausstellungskatalog), London 1969, S. 23

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeichnet. Die mit malerischen Mitteln gestaltete Verblauung des Hintergrunds verstärkt die perspektivische Fernwirkung und den Sog des Betrachters in die Bildtiefe.

Die meisten Gebäude in der Nähe des Vordergrundes seiner Gemälde sind großartige imaginierte Tempel und Paläste im allgemein klassischen Stil, aber ohne den Versuch der archäologischen Strenge wie in Poussins Äquivalenten. Die Elemente werden von echten Gebäuden ausgeliehen, die sowohl alt als auch modern sind. Lorrain besaß wenig Kenntnis davon, wie eine alte Palastfassade aussah, seine Paläste wirken eher wie die römischen Paläste der Renaissance, in der viele seiner Klienten lebten.

Ein Beispiel für eine topographische Malerei mit „modernen" Gebäuden ist *eine Ansicht von Rom* (1632), die den Blick aus dem Dach des Hauses von Lorrain abzubilden scheint.[643] Seine Pfarrkirche und die erste Grabstätte von Santa Trinita del Monte und andere Gebäude wie der Quirinalpalast.nimmt die linke Seite des Gemäldes auf, aber auf der rechten Seite hinter einer Gruppe von Genrefiguren in der modernen Kleidung, ist eine Statue von Apollo und ein römischer Tempel, die beide entweder ganz imaginär oder zumindest nicht in ihren eigentlichen Orten platziert sind. Im Londoner *Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba* (1648) ist das Schiff im Zentrum der Komposition modern, die anderen weniger. Dort war Lorrain innovativ, die Sonne selbst als Lichtquelle in seinen Gemälden einzuschließen.

Nicht vor Annibale Carracci und seinem Schüler Domenichino sehen wir die Landschaft im Mittelpunkt einer Leinwand von einem großen italienischen Künstler.[644] Die reine Landschaft, wie das reine Stillleben oder die Genremalerei, spiegelte einen in der Öffentlichkeit ästhetischen Standpunkt wider, dem es an moralische Ernsthaftigkeit fehlte. Rom, das theologische und philosophische Zentrum der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, war für einen solchen Bruch mit der Tradition nicht ganz bereit.

In dieser Angelegenheit von der Bedeutung der Landschaft war Claude ein Homo novus.[645] In einer vorromantischen Zeit lebend,

643 Russell, H. D. 1982. Claude Lorrain, 1600–1682, New York 1982, S. 39

644 Lagerlöf, M. R.: Ideale Landschaft: Annibale Carracci, Nicolas Poussin und Claude Lorrain. New Haven 1990, S. 76

645 Rand, R., Claude Lorrain: Der Maler als Zeichner, Yale 2007, S. 49

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeigte er nicht die unbewohnten Panoramen, die in späteren Jahrhunderten geschätzt werden sollten, wie bei Salvatore Rosa. Er malte eine pastorale Welt von Feldern und Tälern, die nicht von Schlössern und Städten entfernt waren. Wenn der Ozeanhorizont dargestellt wird, ist es von der Einstellung eines belebten Hafens. Vielleicht, um die öffentliche Notwendigkeit für Gemälde mit edlen Themen zu füttern, sind seine Bilder voller Halbgötter, Helden und Heiligen, obwohl seine reichlich vorhandenen Zeichnungen und Skizzenbücher beweisen, dass er mehr an der Szenografie interessiert war.[646]

John Constable beschrieb Claude als „den vollkommensten Landschaftsmaler, den die Welt je gesehen hat", und erklärte, dass in seiner Landschaft „alles schön ist – alles liebenswürdig – alles ist Annehmlichkeit und Ruhe, der ruhige Sonnenschein des Herzens".[647]

Lorrain gilt als Begründer der Hafen- und Seelandschaft. Sein großformatiges Gemälde *Die Einschiffung der Königin von Saba* (1648) zeigt dies eindrucksvoll.[648] Dort sieht der Betrachter das weich vom fernen Horizont strahlende Licht und die subtile, alle Bildteile umfassende atmosphärische Stimmung, für die seine Bilder schon zu seinen Lebzeiten sehr geschätzt wurden. Licht und Luft spielen die Hauptrollen in diesem Bild, zusammen mit den idealen Architekturen rechts und links des Hafens, die von römischen Bauten der Antike und von Bauwerken der Renaissance inspiriert sind. Die Titel gebende Einschiffung der Königin von Saba, die nach biblischer Überlieferung König Salomo besuchte, bleibt dagegen eher ein Randmotiv bzw. wird Staffage. Das Bild wurde als Pendant zur *Landschaft mit der Hochzeit von Isaak und Rebekka* (1648) gemalt, in der Lorrain eine arkadische Ideallandschaft an einem Fluss malte.[649]

Sein Auftraggeber, der römische Kardinal Camillo Pamphili konnte die beiden Bilder nicht mehr erwerben, da er eine Ehe geschlossen hatte und daraufhin vom Papst aus Rom verbannt worden war. Über

646 Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 1, Freiburg 2006, S. 132

647 Wein, H.: Nationalgalerie Kataloge (neue Serie): Französische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts, London 2001, S. 14

648 Fry, R.: Vision und Design, 2. Auflage, Oxford 1981, S. 77

649 Habertsatter, T.: Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Salzburg 2002, S. 127

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihren ersten Besitzer, den Herzog von Bouillon, gelangten sie nach England. Hier pflegte man im 18. Jahrhundert ein klassisches Stilempfinden, baute Villen im Stil des italienischen Renaissancearchitekten Andrea Palladio und schätzte Lorrains klassische Landschaften.[650]

Das Claude-Glas wurde nach Lorrain in England benannt, obwohl es keine Anzeichen dafür gibt, dass er es benutzt oder davon wusste oder etwas Ähnliches.[651] Das ist ein kleiner, getönter und gerahmter, leicht nach außen gewölbter Spiegel, der im 18. Jahrhundert dazu benutzt wurde, Landschaften unter ästhetischem Aspekt zu betrachten. Der Benutzer eines Claude-Glases hielt den Spiegel so vor sein Gesicht, dass er die Landschaft in seinem Rücken in dem Rahmen betrachten konnte. Ziel dieser besonderen Art der Naturbetrachtung war es, Landschaftsausschnitte zu entdecken und ästhetisch zu genießen, die an die Gemälde Lorrains erinnerten. Durch die konvexe Wölbung des Spiegels wurde die vom Spiegel erfasste Landschaft auf einem deutlich kleineren Sichtfeld abgebildet, konnte also mit einem Blick erfasst werden. Durch die Tönung des Glases wurden außerdem die Farbabstufungen deutlicher hervorgehoben.

Claude-Gläser waren bei Touristen und Amateurkünstlern weit verbreitet, die schnell die Ziele der Satire wurden. Hugh Sykes Davies beobachtete, wie sie sich von dem Objekt entfernten, das sie malen wollten, und kommentierte: "Es ist sehr typisch für ihre Einstellung zur Natur, dass eine solche Position wünschenswert sein sollte."[652]

In seinem Werk *Die Verstoßung der Hagar* treten aus einem antiken Gebäude drei Personen heraus.[653] Abraham führt die Leibmagd Hagar und den gemeinsamen Sohn Ismael in die Weite. Hagar muss das Haus verlassen, da sie von Sara, der Ehefrau Abrahams, nicht mehr geduldet wurde. Aus einem Fenster beobachtet Saras leiblicher Sohn Isaak den Abschied.

Sara konnte aufgrund ihres hohen Alters vorraussichtlich keine Kinder mehr gebären. Wie die Tradition es verlangte, musste demnach

650 Kitson, M.: Die Kunst von Claude Lorrain (Ausstellungskatalog), London 1969, S. 66

651 Russell, H. D.: Claude Lorrain, 1600–1682, New York 1982, S. 37

652 Mannocci, L.: 1988, Die Radierungen von Claude Lorrain, Yale 1988, S. 28

653 Sonnabend, M./Whiteley, J./Ruemelin, C.: Claude Lorrain: Die verzauberte Landschaft. Oxford 1972, S. 90

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Leibmagd Hagar ihre eigenen Söhne der Herrin übergeben. Sie gebar Ismael. Sara wurde einige Zeit später überraschend doch schwanger – Isaak wurde geboren. Aus Missgunst sollten Hagar und Ismael das Haus verlassen – Sara wollte die einzige Frau im Hause sein. Abraham, der beide Söhne liebte, willigte erst nach einer Vision Gottes ein und verstieß schließlich die Ägypterin.

In Lorrains Gemälde führt Abraham Hagar und den Sohn ins Freie. Durch eine Zeigegeste lenkt er auch den Blick des Betrachters in die weite Landschaft. Kein Reiseziel ist in Sicht. Beide brechen ins Ungewisse auf. Dennoch wirkt die Landschaft beruhigend: der See ist still, die Sonne taucht die Szene in ein warmes Abendlicht, zwei Ziegen grasen auf dem Weg. Noch nichts weist darauf hin, dass Hagar sich mit ihrem Sohn bald verlaufen sollte.

Lorrain baut die Personen oft wie nebensächlich in seine Gemälde ein.[654] Und doch waren gerade diese Figuren unabdingbar, um das Gemälde im Sinne der akademischen Einstufungen aufzuwerten. Ohne sie wäre es ein einfaches Landschaftsbild - nun liegt ein Historiengemälde vor, was von der Akademie als die höchste Malkunst betrachtet wurde.[655]

Das Bild *Seehafen bei Sonnenaufgang*, wurde 1674 für den Kurfürstlich Bayerischen Rat Franz von Mayer gemalt und hängt heute in der Alten Pinakothek in München. Es hat die Maße 72 x 96 cm. Dieses Bild ist die Kopie der 1634 gemalten Küstenlandschaft, welche für den Bischof von Le Mans gefertigt wurde und heute in der Eremitage von St. Petersburg hängt.[656] Allerdings benutzte Lorrain nicht dieses Bild als Vorlage, sondern die Zeichnung des Liber Veritatis (ein Buch, das ca. 195 Zeichnungen nach seinen Gemälden enthält).[657]

Spontan fällt der Blick zuerst auf die Sonne, wandert über das Meer hinunter auf die Boote mit den arbeitenden Menschen, dann auf den Strand, weiter nach rechts zu dem Triumphbogen und zum linken Bildrand auf das Segelschiff. Im Vordergrund sieht man drei Men-

654 Chiarini, M.: Claude Lorrain – Ausgewählte Zeichnungen, Pennsylvania 1968, S. 38

655 Stumpf, A.: Kunst und Architektur in Frankreich, 1500–1700, 2. Auflage, London 1957, S. 65

656 Roethlisberger, M.: Im Licht von Claude Lorrain. München 1983, S. 90

657 Fry, R.: Vision und Design, 2. Auflage, Oxford 1981, S. 116ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen am Strand, die auf ihrem Gepäck sitzen, miteinander sprechen und anscheinend warten. Links von ihnen stehen zwei Arbeiter, die Holzbalken beiseite schieben. Auf dem Boot, das sich im Bildmittelgrund befindet, finden sich drei weitere Arbeiter mit Waren von dem Segelschiff aus dem linken Bildrand, welches anscheinend von dem kleinen Boot entladen wird. Auf dem Segelschiff befindet sich ein Mann, der ein weiteres Boot belädt, das sich direkt neben dem Schiff befindet. Außerdem sieht man zwei weitere Ruderboote im Wasser, einmal mit einem einzelnen Ruderer, der auf den Strand zusteuert, zum anderen eine Gruppe von Menschen, die auf die Stufen des Triumphbogens im rechten Bildteil zusteuern. Im rechten Bildrand sieht man einen Triumphbogen, der dem Titusbogen am römischen Forum gleicht.[658] Aus dem Bogen schreitet eine Gruppe Menschen hinaus. Der Triumphbogen ist mit Bäumen und Sträuchern bewachsen, macht somit einen ungepflegten Eindruck. Die Stufen des Bogens reichen direkt ans Wasser, was etwas ungewöhnlich wirkt. Im Hintergrund links und rechts sieht man Befestigungstürme, ein weiteres Gebäude verschwindet rechts hinten im Dunst. Die aufgehende Sonne spiegelt sich im Meer und ist eher im linken Bildteil zu finden. Darüber hinaus sieht man weitere Bäume zwischen dem Titusbogen und dem rechten Befestigungsturm und es finden sich weitere Segelschiffe im Dunst des Hintergrundes. Insgesamt sieht man fünf Segelschiffe und drei Ruderboote im Bild. Links im Hintergrund verschwindet im Dunst eine Ansammlung von Häusern, vermutlich eine Stadt. Dahinter kann man gerade noch einen Berg erkennen. Der Himmel ist bewölkt.

Der Blick des Betrachters strebt eigentlich immer zur Sonne hin, was daran liegt, dass die perspektivischen Fluchtlinien in der Mitte des Bildes knapp unterhalb der Sonne zusammenlaufen. Ausnahme ist der Schrägmast des Segelschiffes links im Vordergrund. Er zeigt weit über die Sonne hinaus, welche im goldenen Schnitt angelegt ist. Die Linie des Schrägmastes verläuft parallel zu den Stöcken der Arbeiter. Die perspektivischen Fluchtlinien bilden mit den horizontalen und vertikalen Linien des Bildes ein festes tektonisches Gebilde, das einen

658 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 96

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lichtraum einbindet.[659] Die Diagonalen im Bild entstehen durch die Seitenlinie des Segelschiffes links vorne, den am Strand stehenden Koffer, verlängert durch den Bug des Ruderbootes, in dem der einzelne Mann sitzt, die Treppenstufenlinien und die Linien des Titusbogens. Die Balken am Strand bilden dazu ein gekreuztes Diagonalenspiel. Die Sonne bildet mit den beiden Befestigungstürmen jeweils seitlich von ihr eine horizontale Linie, fast parallel zum Meer. Die einzig wirklich waagrechte Linie bildet der Horizont, welcher wie die Sonne im goldenen Schnitt angelegt wurde. Lorrain teilte das Bild in fünf Teile, der Horizont befindet sich dabei auf zwei Fünftel der Bildhöhe (vom unteren Bildrand aus gesehen).[660] Senkrechte Linien bilden die Masten der Schiffe und der Triumphbogen. Die Strandlinie findet sich in dem linken Turm über den rechten beiden Türmen im Hintergrund wieder. In dem Bild finden wir auch einige Repoussoirs, dargestellt in dem Strand, den Menschen darauf, den Ruderbooten vor dem Strand, in dem Segelschiff am linken Bildrand und dem Triumphbogen, da sie alle dunklen Gegensätze zu der Sonne und dem reflektierenden Meer bilden und den Tiefeneindruck somit verstärken.

Lorrain baute seine Bildlandschaften von der Ferne auf und wurde somit Vorbild für spätere Maler und Aquarellisten des 18. und 19. Jahrhunderts.[661] Die Luftperspektive zeigt, dass die Farben des Vorder- und Mittelgrundes dunkel sind, im Hintergrund heller und die Konturen dabei schwächer werden. Die Farben lösen die harten Grenzen der Formen.[662] Je mehr Landschaften er malt, desto mehr wächst der Raum in die Tiefe, so dass immer neue Tiefendimensionen entstehen. Vertikale und horizontale Linien bilden ein klares Raumgefüge.[663] Der Blick des Betrachters ist im Bild über der Szene.

Die Farben im Bild sind sehr vielfältig, doch bis auf die Sonne weniger leuchtend. Das Meer hat einen gedämpften türkis-blauen, mit

659 Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 186

660 Askew, P.: Claude Lorrain 1600–1682. A Symposium, Studies in the History of Art Vol. 14. Hannover/London 1984, S. 30

661 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 56

662 Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 186

663 Gerstenberg, K.: Claude Lorrain, Baden-Baden 1952, S. 30

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einem gelegentlich weißen Ton, wird nach vorne hin allerdings fast schwarz. Die Sonne ist weiß-gelb, der Himmel schwankt zwischen hellgelb und blaugrau, der Triumphbogen ist grau und der Strand gelb-braun und die grauen Wolken haben weiße Ränder. Die Schiffe sind dunkelbraun und die Kleidung der Menschen ist vorwiegend in Erdtönen (grau, braun, grün, rotbraun) gehalten, bis auf einen Mann in weiß. Die Frau, die am Strand auf dem Koffer sitzt, trägt als einzige Person im Bild ein blaues Gewand, das sofort ins Auge sticht und sie zu etwas Besonderem macht. Die Leuchtkraft der Farben ist in Lorrains Bildern immer dann besonders ausdrucksstark, wenn Licht und Dunkel in weichen Übergängen miteinander verschmelzen.[664]

Die natürliche Lichtquelle im Bild ist die Sonne, die ihre Strahlen an dem stillen, lichterfüllten Morgen in fast jeden Winkel schickt.[665] Der Betrachter schaut fast automatisch in die Sonne, wird aber nicht geblendet, da der Dunst des Morgens die Intensität der Sonne mildert. Doch auch das Meer könnte man noch indirekt als Lichtquelle begreifen, da es das Licht der Sonne speichert und widerspiegelt. Lorrain war einer der ersten, der den direkten Blick in die Sonne gemalt hat. Der Betrachter spürt förmlich die Wärme der Sonne und des neuen Tages. Günther Bergmann schreibt: „Claude erreichte solche Farb- und Licht-Modulationen, indem er die langsam trocknende Ölfarbe mit einem breiten weichen Spezialpinsel „vertrieb", das heißt: vorsichtig verwischte und verteilte. Später lasierte er das Bild: dabei trug er eine dünnflüssige transparente Farbschicht auf die Untermalung auf, um dadurch die Töne zu variieren, aufzuhellen oder abzudunkeln."[666] Lorrain versucht in seinen Bildern das Licht und seine Stimmungsmacht in der Landschaft herauszufinden.[667]

Das Entscheidende dabei bleibt, dass alles in seinen Landschaften lichterfüllt ist und Mensch und Natur eine Einheit darin bilden. Damit hat er etwas Neues in der Kunst geschaffen: die Befreiung des Lichts.

664 Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 186

665 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 97

666 Ebd. S. 84

667 Gerstenberg, K.: Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923, S. 88

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Claude Lorrain war mit Rembrandt der größte Lichtmaler des 17. Jahrhunderts.[668]

Bereits Goethe sagte über Lorrain „In Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig" und bezeichnete seine Landschaften somit als „klassisch – „ideal".[669] Die ideale Landschaft kam erstmals als neue Form in Mode mit Annibale Carracci, Domenichinos, Paul Bril und Adam Elsheimer um und nach 1600. Mit Claude Lorrain und Nicolas Poussin hatte diese neue Form ihren Höhepunkt. Später wurde es üblich, von differenzierten Modi zu sprechen: vom heroischen und vom idyllisch-arkadischen Charakter der Landschaft.[670] Die italienische Landschaft wird als die ideale Landschaft angesehen, die mit ihrer Formbestimmtheit und Farbenklarheit für die Maler einfach ideal war.[671]

Lorrain wird als Stammvater der klassisch idealen Landschaft in arkadischer Ausformung betrachtet. Die ideale Landschaft wurde damals höher bewertet, als die Abbildung willkürlicher Naturausschnitte. Sie stellt ihren eigenen kleinen in sich gekehrten Kosmos der Schönheit dar, ohne die echte Natur zu verbessern. Meist wird sie als Schauplatz bedeutender historischer oder mythologischer Ereignisse gesehen.[672]

Doch was will eine „ideale" Landschaft? Eine ideale Landschaft soll „exakt nachgeahmte und sorgfältig ausgewählte Naturbestandteile in vollkommener Weise neu zusammensetzen", den „zeitlosen Zustand einer komponierten Welt exemplarischen Charakters" haben und sie „weist der Kunst die Aufgabe zu, dem Menschen den Sinn der göttlichen Natur zu erschließen". Und „der Betrachter solcher Landschaften kann die so vermittelten ethischen Vorstellungen nachempfinden und auf sein eigenes Verhalten beziehen".[673]

Die „ideale" Landschaft ist eine aus verschiedenen Naturvorbildern komponierte Landschaft, die den Betrachter zum Nachdenken

668 Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 186
669 Ebd., S. 184
670 Hackert P. u.a., Heroismus und Idylle. Köln 1984, S. 36
671 Gerstenberg, K.: Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923, S. 141
672 Hackert P. u.a., Heroismus und Idylle. Köln 1984, S. 164
673 Ebd., S. 166

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auffordert und sein Gefühl ansprechen soll.[674] Des Weiteren kann man Landschaften nicht nur als klassisch ideal, sondern auch als arkadisch, heroisch oder pastoral differenzieren. Die Unterscheidung der Arten ist allerdings etwas schwierig, da sie sich in der Definition oft überschneiden.

Mit Lorrain verband man damals das gültige Vorstellungsbild von Arkadien.[675] Er war der Maßstab für alle weiteren Maler. Sie bewunderten an ihm das Können, die Illusion von Wirklichkeit zu erschaffen, das heißt die Vollkommenheit der Vorstellung eines paradiesähnlichen Raumes. Der Ursprung von Lorrains ländlichen Hirtenlandschaften, ist in arkadischen Hirtendichtungen (Vergil) begründet.[676] Mit diesen römisch-antiken Hirtenidyllen verbindet man den immer idealen Charakter einer geschlossenen, pastoralen Traum- oder Wunschwelt, in die der Mensch fliehen kann. Diese Abgeschlossenheit findet man auch in den pastoralen Landschaften Lorrains, die eine römische Campagna darstellen, eine kleine, überschaubare Welt, das verloren geglaubte Goldene Zeitalter (locus amoenus).

Sie besteht aus verschiedenen Elementen wie zum Beispiel eine Quelle oder ein Gewässer als Lebensspender, üppige Vegetation, naturverbundene, idealisierte Hirten und Schäfer (anstatt Städter), die tanzen, feiern und gemeinsam musizieren. Gesellschaft bekommen sie meist von Pan, dem Hirtengott der Griechen, Nymphen und Satyrn, die das Göttliche der Natur darstellen.

Mit diesen göttlichen Gestalten entbehrt das Bild nun jegliche Realität. Doch ist bis ins 18.Jahrhundert das Arkadische kaum jemandem ein Begriff. So unterscheidet zum Beispiel Roger de Piles (1635–1709) das Heroische vom Pastoralen, während Hagedorn den Unterschied zwischen dem Arkadischen und Pastoralen nicht berücksichtigt.[677]

674 Lagerlöf, M. R.: Ideale Landschaft: Annibale Carracci, Nicolas Poussin und Claude Lorrain, Haven 1990, S. 52

675 Stumpf, A.: Kunst und Architektur in Frankreich, 1500–1700, 2. Auflage, London 1957, Penguin 1957, S. 114

676 Hackert P. u.a., Heroismus und Idylle. Köln 1984, S. 37

677 Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 183

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Doch spielt in der arkadischen Landschaft die Idylle eine nicht unwichtige Rolle. Das Wort leitet sich aus dem griechischen Wort „eidyllion“ ab, was soviel wie „kleines Bild“ heißt, aber auch kleine, selbstständige Gedichte beinhaltet und folglich ihren Ursprung ebenfalls in der Literatur hat.[678] Die arkadische Landschaft setzt sich aus einem idyllischen und imaginären Schauplatz zusammen. Idylle wird als lieblich bezeichnet, eine Mischung aus Realität und Traum in einem abgegrenzten Raum, in dem einfache Personen und Götter leben. Der Mensch und seine Umgebung bilden in der idyllisch-arkadischen Landschaft eine Einheit ohne jeglichen Wertunterschied. Die Idylle strebt danach das Tugendhafte in dem moralisch verkümmerten Menschen wieder aufblühen zu lassen.[679]

Nicolas Poussin (1594–1665) war ein Hauptmeister der „paysage moralisé“ und der heroischen Landschaft. „Paysage moralisé“ definiert das Ziel der heroischen Landschaft. Diese entsteht aus der idealen Landschaft, die als Schauplatz eines Helden dient und in dem Betrachter die tiefsten Empfindungen hervorruft und ihn in ihrer scheinbar kühleren Welt und der dargestellten Handlung miteinbezieht. Sie will mit den Elementen der Ordnung in dem Chaos das Bestehen einer göttlichen Vorsehung aufzeigen, somit die Einbildungskraft und das moralische Denken des Menschen anregen.

Doch dieses Bild der heroischen Landschaft verändert sich ein wenig im Laufe der Zeit. Laut Lairesse sind wesentliche Merkmale einer heroischen Landschaft die heroische Staffage, Bauten und Personen, die sich durchaus in der Malerei des 17.Jahrhunderts wiederfinden, zum Beispiel in Poussins „Phokion-Landschaft“, in der die antike Architektur dem Bild etwas Erhabenes und folglich Heroisches verleiht.[680] Landschaft an sich ist somit noch nicht heroisch. Doch wandelt sich diese Ansicht. Noch Poussin zeigte in seiner Darstellung der Sintflut, dass geradewegs die Landschaft das eigentlich heroische Element des Bildes ist, indem er auf Architektur verzichtete. Der in der heroischen Landschaft dargestellte Mensch hat nur den einen Zweck, das Erhabene der Natur, ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Men-

678 Russell, H. D. Claude Lorrain, 1600–1682, New York 1982, S. 68
679 Hackert P. u.a., Heroismus und Idylle. Köln 1984, S. 168
680 Gerstenberg, K.: Claude Lorrain. Baden-Baden 1952, S. 17

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen zu versinnbildlichen.[681] Die Ordnung der Landschaft wird nicht mehr von dem Menschen festgesetzt, sondern genau umgekehrt: der Mensch ordnet sich in die Bilddarstellung ein. Hatte man zuerst (in der Renaissance) noch das Heroische in dem Menschlichen verkörpert, so schreitet man nun (im Barock) zu einer Symbolisierung des Heroischen durch reine Naturformen, an die sich die Auflösung und Assoziierung bestimmter Gefühle knüpfen.[682]

Besonders auffallend in Lorrains Hafenbildern sind die vielen Schiffe. Bis Casper David Friedrich sah man das Schiff als Symbol für die menschliche Lebensreise. Erst mit dem 18.Jahrhundert galten Lorrains Schiffe als Einladung zu einer Reise, bei der das Glück jenseits des Horizonts liegt.[683] Etwas absonderlich bei den Schiffen ist allerdings, dass jegliche Kanonen fehlen, mit denen die Segelschiffe damals ausgestattet waren. Vermutlich wollte Lorrain die friedliche Stimmung in seinen Bildern dadurch nicht beeinträchtigen. Das Meer war damals das Sinnbild der Unendlichkeit, die Sonne mit ihren Strahlen war göttliches Licht. Doch war es damals unter seinen Zeitgenossen ebenso üblich, die Schiffe als Zeichen der Kirche zu sehen. Der Mast stand für das Kreuz und die Besatzung war das Symbol für Christus und die Evangelisten. Das Bild war somit der Schauplatz religiöser Symbolik.[684]

Viele seiner Bilder enthalten reale und imaginäre Architekturmotive, diese Zusammensetzung, auch bezeichnet als „Capriccio", waren im 17. Jahrhundert unter den Malern sehr beliebt. Als Vorbilder dienten Lorrain römische Renaissancebauten. Im *Seehafen bei Sonnenaufgang* ist zum Beispiel der Titusbogen des Forums Romanum dargestellt. Lorrain kam es darauf an, das sagenhafte Licht aufzufangen und zu reflektieren. Deshalb sind die Gebäude nie in Gänze zu sehen, sondern immer nur Flächen davon. Nicht nur die Zeitlosigkeit, sondern auch die Vergänglichkeit war in seinen Bildern ein Leitmotiv war.[685]

681 Hackert P. u.a., Heroismus und Idylle. Köln 1984, S. 168
682 Gerstenberg, K.: Claude Lorrain. Baden-Baden 1952, S. 20
683 Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999, S. 97
684 Ebd., S. 24
685 Ebd., S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4.15 Giovanni Martinelli, Carlo Dolci und Evaristo Baschenis

Giovanni Martinelli (1600–1659) absolvierte eine Lehre im Atelier von Jacopo Ligozzi in Florenz und blieb dort bis 1625. Wenig ist über seine frühen Tage als Künstler bekannt. Es scheint jedoch, dass er relativ erfolgreich war, wenn man bedenkt, dass der Kommandant des Malteserordens und der Patron von Caravaggio, Fra Francesco Dell'Antella, im Jahre 1622 eine Reihe von Werken für die Kirche von San Leonardo in Grosseto ihm in Auftrag gegeben hat.

Obwohl es in den folgenden zehn Jahren keine dokumentierte Spur des Künstlers gibt, wohnte er höchstwahrscheinlich in Rom. Dort kam er wahrscheinlich mit den Gemälden von Caravaggio und der seiner Nachfolger in Berührung. Diese These kann durch den Stil Martinellis im Altarbild mit dem *Wunder des Maultiers*, heute in der Kirche von San Francesco in Pescia, gestützt werden. Das Gemälde aus dem Jahre 1632 zeigt eine tiefe Adhäsion an Caravaggio in Bezug auf die naturalistische Beherrschung und den Gebrauch von Licht.

Während all dieser Jahre malte Martinelli auch Allegorien, die durch den herrschenden Einfluß von Orazio und Artemisia Gentileschi gekennzeichnet waren. Die Gesichter der Protagonisten in den Gemälden jener Jahre werden mit außerordentlicher Klarheit und mit außerordentlich klaren, kalten Farbtönen beleuchtet. Im Jahre 1636 schrieb sich Martinelli in die Accademia del Disegno in Florenz ein. Teilweise wegen des Einflusses der Werke von Francesco Furini und Cesare Dandini begann er dann, komplexere Allegorien zu malen und die Farbtöne zu verdunkeln. Die Gemälde in dieser stilistischen Phase unterscheiden sich deutlich von denen, die in den früheren Perioden erstellt wurden. Im Jahre 1638 vervollständigte Martinelli eine Reihe von Fresken für die Certosa del Galluzzo bei Florenz. Der Künstler starb 1659 und hinterließ der Nachwelt eine bedeutende Arbeit, die von späteren Zeitgenossen viel mehr Anerkennung fand als zu Lebzeiten des Künstlers.

Giovanni Martinelli war ein wichtiger Vertreter der allegorischen Darstellung.[686] In perfekter Harmonie mit dem Klima der glühenden philosophischen und moralischen Debatte, die von den örtlichen Aka-

686 Fry, R.: Vision und Design, 2. Auflage, Oxford 1981, S. 87ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

demien praktiziert wurde, besaß er eine bemerkenswerte Fähigkeit, in seinen Figuren eine fesselnde Symbolik zu erzeugen. Seine allegorischen Werke sind von seltener Eleganz und raffiniertem formalem Geschmack, der dem der anderen Vertretern des Florentiner Seicento wie Francesco Furini, Cesare Dandini und Lorenzo Lippi weit überlegen war.

Martinelli konzentrierte sich darauf, die Eleganz und Schönheit der weiblichen Figur zu gestalten. Die meisten Frauengestalten in seinen Gemälden sind mit langen und schlanken Händen, leicht geteilten Lippen und einem Band in den Haaren dargestellt, wie in seiner Reihe von den vier Allegorien. Martinelli widmete auch einen großen Teil seiner Arbeit dem Erstellen religiöser Themen und biblischer Geschichten und lud sie mit starken moralischen Konnotationen auf. Dies wird in dem *Fest von Balthasar*, *Ecce Homo* oder das *Urteil Salomos* deutlich.

Carlo Dolci (1616–1686) war ein italienischer Maler der Barockzeit, der hauptsächlich in Florenz tätig war und für seine religiösen Bilder bekannt war, die oft in vielen Versionen wiederholt wurden. in jungen Jahren ging er bei dem Künstler Jacopo Vignali in die Lehre.[687] Seine sorgfältige Technik machte ihn ungeeignet für groß angelegte Freskenmalerei. Er beendete sein Porträt von Frau Ainolfo de Bardi, als er erst sechzehn Jahre alt war.Er malte vor allem religiöse Werke, die in der Regel klein im Maßstab waren, obwohl er auch ein paar lebensgroße Bilder gemacht hat. Er wiederholte oft die gleiche Komposition in mehreren Versionen, und seine Tochter, Agnese Dolci, machte auch hervorragende Kopien seiner Werke.[688]

Im 14. und 15. Jahrhundert blühte Florenz auf und setzte die Maßstäbe in der europäischen Kunst und Kultur. Viele Künstler und Gelehrte siedelten sich an: Donatello, Botticelli, Michelangelo, Machiavelli, Leonardo da Vinci und Galileo Galilei. Florenz wurde gleichzeitig Handels- und Finanzzentrum. Die reiche Dynastie der Medici stieg im 15./16. Jahrhundert zu einer Großmacht auf und prägte die Stadt wie keine andere Familie. Cosimo I. de Medici war der erste bedeutende der Familie, der 1537 als Herzog die Regentschaft übernahm. Durch

687 McCorquodale, C.: Carlo Dolci David mit dem Haupt Johannes des Täufers, London-Cambridge 1979, S. 65

688 Hay, G. Carlo Dolci, London 1908, S. 67

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ein geschicktes Spiel und präzise ausgewählte Kundschaft schuf sich Cosimo ein Netzwerk aus bedeutenden Politikern, Handelsleuten bis in die höchsten Ränge der katholischen Kirche. Der Einfluss der Medici und der geschickte Geschäftssinn ließen Florenz prosperieren und zur Kulturhochburg zweier Jahrhunderte in Europa aufsteigen. Stellvertretend steht hierfür unter anderem die Fertigstellung der Kuppel der Santa Maria del Fiore, die als technische Meisterleistung gilt. Doch die kulturelle Bedeutung von Florenz schwand im 17. Jahrhundert. Die Medici starben aus, und als Franz I. Stephan, der Ehemann von Maria Theresia, ihr Nachfolger und als *Franz II.* Großherzog der Toskana (1737–1765) wurde, gelangte Florenz in den Besitz der Habsburger.

Dolci war für seine Frömmigkeit bekannt. Es wird gesagt, dass jedes Jahr während der Passionswoche eine Halbfigur des Erlösers, der die Dornenkrone trägt, gemalt hat. Die großartige Art, die kräftige Färbung oder die Luminosität und die dynamische Emotion des bolognisch-römischen Barocks sind Dolci und dem Barock in Florenz fremd. Während er in eine lange Tradition der prestigeträchtigen offiziellen Florentiner Malerei passt, erscheint Dolci konstitutionell blind für die neue Ästhetik, die von der florentinischen Tradition gefesselt wird, die jede gezeichnete Figur unter einem Mikroskop des Akademismus hält.

Unter seinen besten Werken sind *St Sebastian*, *Die vier Evangelisten in Florenz Christus bricht das Brot*, die *St. Cecilia an der Orgel* sowie *Anbetung der Könige* in der Nationalgalerie in London. Er malte auch ein großes Altarbild (1656) für die Kirche von Sant 'Andrea Cennano in Montevarchi.Begabt mit großer Technik, war er der größte Florentiner Maler des 17. Jahrhunderts und genoss außerordentlichen Ruhm während seiner Lebenszeit bis zum 19. Jahrhundert, als der Geschmack für seine pathetischen und holographische religiösen Darstellungen zu sinken begann. Er war ein Maler besonders isolierter Figuren, ein beliebter Portraitmaler und einer der stärksten Performer der sakralen Malerei.[689]

Wegen seiner intensiven Frömmigkeit erklärte Dolci seine Absicht "nur Werke zu malen, die die Früchte der christlichen Frömmig-

689 Heinz, G.: Carlo Dolci, Studien zum Religiosen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XX, 1960, S. 526–538, S. 532

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

keit in denen, die sie sahen, inspirieren würden."[690] Dolci spezialisierte sich auf hingebungsvolle Werke, obwohl er auch seinen internationalen Ruf durch die Porträts und Stilleben verdiente, die er für seine anspruchsvollen Gönner anfertigte. Dolci war spezialisiert auf Details in aufwändigen Textilien, Schmuck, und das Gesicht und die Hände der dargestellten Personen. Bei ihm war auch der Reiz des Affektierten das treibende Moment; eine fade Süßlichkeit, ein sentimentaler Ausdruck charakterisieren seine Andachtsbilder, und zur Erreichung einer plastischen Wirkung glaubte er der schwarzen Schatten trotz seiner sonst harmonischen Färbung nicht entbehren zu dürfen.[691]Im Jahr 2015 widmete die Pfalzgalerie im Palazzo Pitti in Florenz Dolci eine monografische Ausstellung kuratiert von Sandro Bellesi und Anna Bisceglia. Die Galerie ist in der Tat das Museum mit den meisten seiner Werke in der Welt.

[692]

Viele Quellen behaupten, dass der Hauptmitarbeiter von Evaristo Baschenis der Maler Bartolomeo Bettara (1639–1688) war.

Evaristo Baschenis machte seine Lehre bei dem Maler Giancomo Barbelli von 1639 bis 1642. Dann begann Baschenis, sich für die Religion zu begeistern und nahm das Amt des Priesters an.[693] Dies erlaubte ihm zu reisen und seine künstlerische Tätigkeit mit maximaler Freiheit und die Verfügbarkeit von Zeit zu verfeinern. Wirtschaftlich ging es Baschenis sehr gut, er brauchte nicht das Malen als Broterwerb, sondern war frei in seiner Themenwahl und Zeiteinteilung.

Evaristo Baschenis konzentrierte sich fast ausschließlich auf das Genre der angewandten Stillleben, er porträtierte die Atmosphäre in seinen geheimnisvollen und beunruhigenden Bildern, vor allem Musikinstrumente.[694] In den Werken von Baschenis war die menschliche Figur ist praktisch nicht vorhanden. Die Musikinstrumente, werden oft durch eine dünne Schicht von Staub verhüllt, als ob er das Verstreichen der Zeit und das kurzlebige Symbol als eine Art vanitas anzeigen

690 McCorquodale, G. Malerei in Florenz 1600–1700, London-Cambridge 1979, S. 35
691 Cantelli, G.: Verzeichnis der Florentiner Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, Fiesole 1983, S. 101
692 Belotti, B.: Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, Bergamo 1959, S. 28
693 Tintori, G.: Vedere la musica, Cinisello 1985, S. 39
694 Belotti, B.: Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, Bergamo 1959, S. 42

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wollte. Das Interesse an Musikinstrumenten ist logisch aufgrund der Tatsache, dass Evaristo Baschenis auch ein beliebter Musiker der Zeit war, wie unter anderem in seinem Selbstporträt *Triptychon* zu sehen ist. Darüber hinaus kombiniert er die Praxis der Musik mit Poesie, Literatur und dem Studium der Geschichte, was weit verbreitete Praxis zu der Zeit in den Adelsfamilien Bergamos war.[695]

Der burgundische Monsi Bernardo berichtet, dass der Maler eine Freundschaft mit Jacques Courtois, der oft in der Lombardei auf Geschäftsreise war, pflegte. Brieflicher Kontakt zwischen Courtois und Baschenis ist nachweisbar, Baschenis malte auch einige Exemplare seiner Werke, wonach bei Sammlern eine große Nachfrage bestand. Im Mittelpunkt seiner Arbeit stand aber die Ausschmückung des Klosters San Giorgo Maggiore in Venedig.[696] Eine kleine Holztafel von ihm wurde auch Schloss Masino (Turin) gefunden.

4.16 Salvator Rosa

Salvator Rosa (1615–1673) war ein Maler, Dichter und Druckmacher, der in Neapel, Rom und Florenz tätig war. Als Maler war er für die Epoche des Barocks unorthodox und extravagant und ein Vorläufer der Romantiker.

Rosa wurde in Arenalla geboren, am Rande von Neapel. Seine Mutter war Giulia Greca Rosa, Mitglied einer der griechischen Familien Siziliens. Sein Vater, Vito Antonio de Rosa, drängte seinen Sohn, Anwalt oder Priester zu werden und schob ihn in ein Kloster ab. Doch Rosa zeigte eine Vorliebe für die Künste und lernte heimlich mit seinem mütterlichen Onkel Paolo Greco die Malerei. Nach dem Tod seines Vater ging er nach Rom, wo er von 1634–36 blieb.[697] Als er nach Neapel zurückkehrte, begann er, die von Vegetation bewachsenen Landschaften und zerklüfteten Stränden, Bergen und Höhlen zu malen..Er war einer ersten, der romantische Landschaften malte, mit einer besonderen Wendung für Szenen von oft turbulenten und

695 Tintori, G.: Vedere la musica, Cinisello 1985, S. 42
696 Geddo, A.: Evaristo Baschenis, Milano 1965, S. 33
697 Schmidt, H. W. Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas. Halle (Saale) 1930, S. 27 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schroffen Szenen mit Hirten, Räubern, Seeleuten, Soldaten.. Diese frühen Landschaftsbilder wurden von Privathändlern gekauft. Er kehrte 1639 nach Rom zurück, wo er von Kardinal Francesco Maria Brancaccio, Bischof von Viterbo, aufgenommen wurde. Für die Chiesa Santa Maria delle Morte in Viterbo malte Rosa seine erste und eine seiner wenigen Altarbilder, die *Ungläubigkeit von Thomas*.[698]

Sein wichtigster Förderer war Aniello Falcone (1607–1656), ein Maler und Kupferstecher. Falcone war Schüler des Malers Jusepe de Ribera, genannt *Lo Spagnoletto*.[699] Später ließ er sich als Künstler in seiner Heimatstadt nieder und eröffnete ein Atelier, das sich schon bald zu einer veritablen Malerschule vergrößerte. Als 1647 gegen die spanische Fremdherrschaft ein Volksaufstand unter Führung des Fischers Tomaso Aniello, genannt *Masaniello* ausbrach, schloss sich Falcone mit Schülern und anderen Künstlern diesem an. Unter dem Namen *Campagnia della morte* verübten sie Attentate und Anschläge, welche aber von den spanischen Besatzungstruppen brutal vergolten wurden. Nach der blutigen Niederschlagung der Revolte floh Falcone nach Frankreich, kehrte aber nach einigen Jahren wieder nach Neapel zurück.

Falcone malte besonders Schlachtenbilder und erwarb sich dadurch den Namen eines *Orakels der Schlachten* (Oracolo delle battaglie).[700] Seine Kupferstiche gelten als leicht und geistreich behandelt. Gemeinsam mit Rosa galt Falcone als Begründer der Schlachtenmalerei als einer realistischen Darstellung der Kriegshandlung und das wichtigste Vorbild für Jacques Courtois. Er gilt als der erste italienische Maler, der fiktive Schlachtengemälde im zeitgenössischen Gewand schuf, ohne eine Zentralfigur zu heroisieren.

Neben der Malerei hatte noch eine weitere Vorlieben: Musik, Poesie und Literatur.[701] In Rom freundete er sich mit Pietro Testa und

698 Gurasch, H. u.a. (Hrsg): Salvator Rosa. Genie der Zeichnung, Köln 1999, S. 29

699 Aurnhammer, A. u.a. (Hrsg.): Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik, Freiburg/B. 2008, S. 111

700 Bußmann, K./Schilling, H.: 1648 – Krieg und Frieden in Europa. Katalogband und zwei Textbände, Münster 1998 [Dokumentation der Europaratsausstellung zum 350-jährigen Jubiläum des Westfälischen Friedens in Münster und Osnabrück.] Münster/Osnabrück 1998, S. 145

701 Patty, J. S.: Salvator Rosa in French literature. From the bizarre to the sublime, Lexington 2005, S. 69

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Claude Lorrain an. Während eines römischen Karnevalsspiels schlüpfte er in einer Maske, in der sein Charakter über Rom geschult wurde, um satirische Rezepte für Krankheiten des Körpers und insbesondere des Geistes zu verteilen. Im Kostüm wehrte er sich gegen die farcischen Komödien, die im Trastevere unter der Leitung von Bernini gehandelt wurden.

Während seine Stücke erfolgreich waren, machte er sich durch diese Tätigkeit auch mächtige Feinde unter Patronen und Künstlern, darunter Bernini. Ende 1639 musste er nach Florenz umziehen, wo er acht Jahre blieb. Zu Anfang war er von Kardinal Gian Carlo de 'Medici eingeladen worden. Zu dem starren Kunstmilieu von Florenz stellte er seine Leinwände von wilden Landschaften vor. Ein anderer Malerdichter, Lorenzo Lippi, teilte mit Rosa die Gastfreundschaft des Kardinals und denselben Freundeskreis. Lippi ermutigte ihn, das Gedicht *Il Malmantile Racquistate* zu veröffentlichen. Er war auch mit Ugo und Guilio Maffei vertraut und wurde mit ihnen in Volterra untergebracht, wo er vier Satirestücke *Musik*, *Poesie*, *Malerei* und *Krieg* schrieb. Etwa zur selben Zeit malte er sein eigenes Porträt, das heute in der National Gallery in London hängt.

Im Jahre 1646 kehrte er nach Neapel zurück und scheint mit dem 1648er Aufstand von Masaniello sympathisiert zu haben, wie eine Passage in einer seiner Satiren zeigt. Ob er am Aufstand teilnahm, ist unbekannt. Er kehrte 1649 in Rom zurück. Hier konzentrierte er sich zunehmend auf großformatige Gemälde, die für die Maler des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich waren. Dazu gehörten *Demokrit unter den Gräbern*, *der Tod von Sokrates*, *Gerechtigkeit.* Es war um diese Zeit, dass Rosa seine Satire namens *Babylon* schrieb.

Seine Kritik an der römischen Kunstkultur brachte ihm mehrere Feindschaften ein. Es wurde behauptet, dass die veröffentlichten Satiren nicht seine eigenen waren, sondern gestohlen waren. Rosa entrüstete diese Anklage; um seinen Gegner zu entgegnen, schrieb er die letzte der Serie mit dem Titel *Neid*. Unter den Bildern seiner letzten Jahre waren das *Schlachtstück* und *Saul und die Hexe von Endor*, *Polykrates und die Fischer* und der *Eid von Catilila*.[702] Während er mit einer Reihe von satirischen Porträts beschäftigt war, wurde Rosa von Was-

702 Schmidt, H. W. Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas. Halle (Saale) 1930, S. 63

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sersucht angegriffen. Er starb ein halbes Jahr später. Sein Grab ist in Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, wo ein Porträt von ihm gespendet wurde.

Er war ein bedeutender Radierer, mit einer sehr beliebten und einflussreichen Reihe von kleinen Drucken über Soldaten.[703] Unter seinen Schülern waren Evangelista Martinotti von Monferrato, sein Bruder Francesco Der anhaltendste Einfluss von Rosa lag in der späteren Entwicklung romantischer und malerischer Traditionen in der Malerei..Im Allgemeinen mied er in seinen Landschaftsbildern die idyllischen und pastoralen ruhigen Landschaften von Claude Lorrain und Paul Bril und schuf brütende, melancholische Phantasien. Er beeinflusste auch den Landschaftsstil von Gaspard Dughet.

Eine neuere Ausstellung von Turners Werk, im Prado in Madrid, stellt fest, welche großen Einfluss Rosa auf Turner in seinen Landschaften hatte. Eine weitere Ausstellung von Rosas Werk 2010 in der Londoner Dulwich Picture Gallery betonte die Fremdheit von Rosas Malerei und Themen und zeigte seine Begeisterung für Banditen, Wildnis und Magie. In einer Zeit, in der die Künstler oft von Patronen sehr eingeschränkt waren, hatte Rosa ein plötzliches Unabhängigkeitsstreben, der die besondere Rolle des Künstlers zelebrierte. Er weigerte sich, auf Provisionsbasis zu malen oder einen Preis vorher zu vereinbaren, und er wählte seine eigenen Untertanen. Er malte rein für seine eigene Befriedigung: „Ich muss von Begeisterung transportiert werden und ich kann nur meine Bürsten benutzen, wenn ich in Ekstase bin.“[704]

Die Satiren, die zwar zu Lebzeiten weitgehend verbreitet waren, wurden erst 1719 veröffentlicht. Sie sind geschrieben ohne viel literarische Korrektheit, aber bemerkenswert temperamentvoll.[705] Sie sind schräg, verleugnend, und von diesem Gesichtspunkt aus zu monoton in der Behandlung. Rosa erscheint hier als ein Rebell gegen alle Ränge und Zustände der Menschen und ein Verfechter der Armen und der

703 Regel, W. (Hrsg): … Hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen … Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007, S. 66

704 Ebd., S. 76

705 Aurnhammer, A. u.a. (Hrsg.): Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik, Freiburg/B. 2008, S. 37

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

moralischen Tugend sowie des katholischen Glaubens. Er war jemand, der geliebt oder angefeindet wurde, sein Wesen polarisierte in extremster Form. Am besten trifft die folgende Charakterisierung zu: „Salvator Rosa ist der selbsternannte "Pictor Succensor", der vom "furor poeticus" angefeuerte, seiner Kunst und seinem Künstlertum allein verpflichtete Maler, der alles für Freiheit gibt und 'kynischen' Idealen entsprechend äusseren Reichtum und den Tod verachtet. Er ist gebildet und fordert ausdrücklich, dass der Künstler über Bildung verfüge."[706]

4.17 Camillo Guarino Guarini

Camillo Guarino Guarini (1624–1683) war Architekt und Autor von Abhandlungen und Werke der Mathematik und Philosophie. Nach dem Vorbild Francesco Borrominis arbeitete Guarini in Turin, wo er einer der Führer des Barocks im Piemont wurde. Seine wohl beste Arbeit ist die Capella Sindone im Dom von Turin.[707] Die konische Kuppel der Kapelle ist ein bautechnisches Meisterwerk und wird von einer originellen Struktur aus versetzten Bogen getragen, einem korbartigen Geflecht aus dunklem Marmor. Die Spitze, eine dreistöckige Laterne, war ursprünglich im Inneren mit vergoldeten Bronzestrahlen und Sternen ausgestattet und symbolisierte das göttliche Gnadenlicht, das von oben auf die Gläubigen fällt. Ein weiteres wichtiges Werk Guarinis ist der Palazzo Carignano in Turin. Hinter der gebrochenen Fassade im Mittelteil des Baues liegt ein imposanter Treppenaufgang. Die geschwungene Linie der mit Ziegeln verschalten Fassade wirkt durch den Lichteinfall und den Schatten äußerst plastisch, der Helldunkel-Effekt wird durch die tiefe Nische über dem Hauptbalkon noch betont. Das Gesims und andere horizontale Schmuckelemente folgen der geschwungenen Linie der Oberfläche.Indice

Guarino Guarini wurde 1624 in Modena geboren. Er trat in die Fußstapfen seines älteren Bruders Eugene und trat im September 1639 in den "Orden des Teatini" ein. Am 22. Oktober 1639 zog er in den

706 http://www.bibliothek-oechslin.ch/publikationen/edition-bibliothek-oechslin/salvator-rosa

707 Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997, S. 76ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Noviziat in Rom in das Kloster von San Silvestro al Quirinale, wo er bis 1647 Theologie, Philosophie, Mathematik und Architektur studierte. In diesem hielten sich berühmte Künstler wie Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini auf. Vor allem Borromino spielte eine entscheidende Rolle in der künstlerischen Entwicklung des jungen Guarinis.

Guarini ging im Februar 1645 nach Venedig in das Kloster von San Nicola dei Tolentini, wo er seine theologischen Studien erfolgreich abgeschließen konnte und Subdiakon wurde. Zurück in Modena im Jahr 1647 wurde er zum Priester und Wirtschaftsprüfer des Chieti Hauses, das ihm wiederum die Aufsicht über die Arbeit der San Vincenzo Kirche übertrug.[708] Dabei wurde von den Architekten Bernardo Castagnini und Bartolomeo Avanzini unterstützt. Die Arbeit dauerte wegen der prekären Bedingungen und vor allem Geldmangels vier Jahre lang. Im Jahre 1655 wurde er zum Propst des Hauses Teatina von Modena ernannt, musste aber dieses Amt wegen Streitigkeiten wieder aufgeben. Guarini ging daraufhin zurück in seine Heimatstadt Modena. Zwischen 1655 und 1666 reiste er viel in Italien umher und war zunächst als Lehrer für Theologie, Philosophie und Mathematik und dann auch als Architekten tätig. In dieser Zeit konnte er seine Kenntnis der verschiedenen architektonischen Ansätze verfeinern.

Im Jahr 1662 ging Guarini im Herbst nach Paris, wo er für die Überwachung der Arbeiten an der Kirche von Sainte Anne la Royale verantwortlich war. Guarini veränderte völlig das schon geplante Projekt, ohne es zu Abschluss zu bringen. In Frankreich war der Architekt in der Lage, sein Wissen in der gotischen Architektur Interesse zu erweitern. Dabei stand die Arbeit von Mansart und die Erforschung der projektiven Geometrie von Girard Desargues im Mittelpunkt.[709]

Guarini verließ Paris und die Leitung von Sainte Anne la Royale im Oktober 1666 nach einem Streit um Geld mit dem Bruder Camillo Sanseverino. Er ging nach Turin und wurde Leiter der Renovierung der Kirche von San Lorenzo.[710] Die Kirche hat einen zentralen acht-

708 Viale, V. (Hrsg.): Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino, 30 settembre – 5 ottobre 1968, Band 1, Torino 1970, S. 43

709 Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997, S. 104

710 Zürcher, R.: Piemont und das Aosta-Tal, München 1976, S. 138

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

eckigen Grundriss, an den Seiten eine konvexe Form und mit einem elliptischen Querschnitt, der eine Hauptachse in der Zusammensetzung führt.

Guarini wurde die Leitung des unfertigen Baus der Grabtuchkapelle des Turiner Doms übertragen. In religiöser und kunstgeschichtlicher Hinsicht ungleich bedeutender als der schlichte Hauptbau ist die unmittelbar hinter der Vierung der Kathedrale angefügte Kapelle, die im 17. Jahrhundert für den kostbarsten Schatz des Hauses Savoyen, das seit 1587 im Dom aufbewahrte Turiner Grabtuch, die *Sacra Sindone*, errichtet wurde. Den Zugang bilden die beiden in die Achse der Seitenschiffe gelegten Treppenläufe seitlich des Chors, die zu runden Vorräumen hinaufführen, um das Niveau der Kapelle zu erreichen. Dieses war bestimmt von der Höhe des piano nobile im baulich unmittelbar anschließenden Schloss, um der Herzogsfamilie einen ungehinderten Zugang zu der auch als Grablege der Savoyer bestimmten Kapelle zu erleichtern. 1657 hatte Amadeo Castellamonte mit dem Rundbau begonnen. Er ist innen mit einer regelmäßigen Abfolge von Bogenstellungen im Serliana-Schema umgeben. Als ein Jahrzehnt später Guarini die Leitung des unfertigen Baus übernahm, unterbrach er das Gleichmaß dieser unteren Zone, indem er sie mit drei Öffnungen zu Vorräumen unterbrach und mit einer ganz ungewöhnlichen Kuppelkonstruktion überwölbte: Jeweils zwei Nischen werden von einem großen Bogen überspannt, so dass diese im Dreieck angeordneten Rippen drei Pendentifs (die üblicherweise in der Baukunst dazu dienen, von den *vier* Ecken eines Grundrissquadrats zur runden Kuppel überzuleiten) begrenzen, die den Fußkreis der Kuppeltrommel tragen. Dieser Tambour ist wieder in ruhigen sechsfachen Rhythmus gegliedert und darüber schließt sich das 1682 vollendete Kuppelgewölbe mit einem vielfach durchbrochenen Netzwerk aus Segmentbögen an, die in sechs Schichten versetzt übereinander getürmt sind.[711] Diese statisch ungemein differenzierte Abfolge von Baugliedern spielt zudem mit wechselndem Lichteinfall. Die Zahl *Drei* ist ein mehrfach wiederkehrendes Motiv der Kapellenarchitektur. Guarini, der auch Mathematiker und Theologe war, hatte sie bewusst als Trinitätssymbol eingesetzt. Seine Formerfindungen in dieser Kapelle gehören zu den großartigs-

711 Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997, S. 112

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten der ganzen Barockzeit, sie haben weder ein Vorbild, noch eine spätere Nachahmung oder Weiterentwicklung gefunden.

Der Palazzo Carignano war einst die Residenz der namensgebenden Fürsten von Carignan, eines Zweigs des Hauses Savoyen. Es befindet sich an der Via *Accademia delle Scienze* und beherbergt heute das *Museo nazionale del Risorgimento*. Der Bau des Palazzo Carignano als eine angemessene Residenz für die Familie Savoyen-Carignan wurde von Emmanuel Philibert Amadeus, dem ältesten Sohn von Thomas Franz von Savoyen-Carignan, in Auftrag gegeben. 1679 begannen die Arbeiten nach Plänen Guarinis.[712]

Zwischen 1848 und 1865 diente der Palast als Sitz des Abgeordnetenhauses des *Subalpinen Parlaments*. Mit der Gründung des geeinten Königreichs Italien 1861 wurde der Palazzo Carignano in seiner bisherigen Struktur zu klein und deshalb erweitert. Als die italienische Hauptstadt 1865 von Turin nach Florenz verlegt wurde, verlor der Palazzo Carignano seine Funktion. Seitdem beherbergt er diverse Institutionen und kulturelle Einrichtungen.

Auf einem quadratischen Grundstück entwarf Guarini ein weitläufiges Gebäude aus unverputztem Backstein. Der Mittelteil der barocken Westfassade weist bis heute eine außergewöhnliche Gestaltung auf. Der wellenförmige konkav-konvex-konkave Rhythmus orientiert sich an Francesco Borrominis römischer Kirche San Carlo alle Quattro Fontane. Hinter der Rundung befindet sich ein elliptisch geformter Turm. Das Hauptgebäude umgibt einen großen Innenhof. Die ehemalige Gartenfassade war hingegen eher schlicht gestaltet.

Der Umbau ging auch nach dem Umzug des Parlaments bis 1871 weiter. Vor allem die einstige Gartenfassade und nach dem Abriss der Gartenmauern nunmehrige Ostfassade wurde neu gestaltet. Sie erhielt ein eklektisches Aussehen mit Säulen und Pilastern aus weißem Stein und rotem Stuck. Der ehemalige Garten des Palazzo Carignano wurde zur Piazza Carlo Alberto umgestaltet, heute einer der wichtigsten Plätze der Turiner Altstadt. Seine Mitte schmückt ein bronzenes Reiterdenkmal Carlo Albertos von 1861. Die früheren Stallungen an der

712 Viale, V. (Hrsg.): Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino, 30 settembre – 5 ottobre 1968, Band 1, Torino 1970, S. 64

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ostseite des Platzes, 1790 klassizistisch erneuert, beherbergen heute die Turiner Nationalbibliothek.

Die Kirche San Lorenzo an der Piazza Castello in Turin wurde von 1667 bis 1680 durch Guarini entworfen.[713] Ein in romanischer Zeit erwähnter Kirchenbau wurde nach Übergabe an den Orden der Theatiner (1634) für einen Neubau abgerissen. Dieser kam bis 1661 nur schleppend voran, so dass 1666 der Theatinerpater Guarino Guarini an das Projekt berufen wurde. Der gelehrte Philosoph, Mathematiker und Architekt stammte aus dem nahen Modena, hatte aber schon in Messina gebaut und die iberische Halbinsel bereist, von wo er Anregungen aus der islamischen Architektur aufnahm, die dann deutliche Auswirkungen auf seine in Turin realisierten Entwürfe hatten. Nach einem erneuten Abbruch des bis dahin Gebauten begannen 1667 die Arbeiten gemäß Guarinis Plänen. Die Kirche wurde 1680 geweiht. Bau der Fassade, des Chors (1730) und Ausstattungsarbeiten zogen sich aber noch bis ins 18. Jahrhundert hin. Der Theatinerkonvent wurde 1802 aufgelöst.

Die nicht mehr von Guarini entworfene durchfensterte Front reiht sich unauffällig in die Palastfassaden der Umbauung des Schlossplatzes ein.[714] Dahinter aber, um die Breite der Vorhalle zurückgesetzt, erhebt sich über der Dachlandschaft die Kuppel, deren außerordentliche Konstruktion sich erst im Inneren durch einen Blick in die Höhe erschließt. Das Erdgeschoss ist noch traditionell mit einer Andeutung von Kreuzarmen und Eckkapellen versehen, doch ist die Raumstruktur durch Vor- und Rückschwünge fantasievoll verunklärt. Guarini steigert die Auflösung der Außenhülle und die Zunahme des Lichtes noch mit zunehmender Höhe. Virtuos durchdringen sich geometrische Bögen, bilden einen „Skelettstern sphärisch gespannter Bandrippen", dessen Vorbilder in der Moschee von Cordoba (961–965) oder der Heilig-Grab-Kapelle in Torres del Río (12. Jahrhundert) gesehen werden können.[715] Die sich überkreuzenden Rippen spielen vermutlich auf den Rost an, auf dem der Heilige Laurentius zu Tode gemartert wurde. Mit noch größerer Kühnheit, aber nach nur auf den ersten Blick ähnlichen Prin-

713 Leinberger, I./Pippke, W.: Piemont und Aosta-Tal, 4. Auflage, Ostfildern 2013, S. 166

714 Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997, S. 77

715 Zürcher, R.: Piemont und das Aosta-Tal, München 1976, S. 190

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zipien, konstruierte Guarini die Kuppel der Grabtuchkapelle im Turiner Dom.[716]

Der erste Altar rechts zeigt eine Kreuzigung von Andrea Pozzo (1678), der Hochaltar nach Entwurf von Guarini (1680–1696) im querelliptischen Chor enthält ein Gemälde des Hl. Laurentius von 1775. Der Skulpturenschmuck entstand überwiegend um 1738. Die Ausmalung des Kirchenraumes wurde nach 1802 erneuert.

Am südwestlichen Ortsrand wurde 1676 bis 1684 von Guarino Guarini das riesige Castello di Racconigi als Residenz für die Fürsten von Carignano aus einer Nebenlinie des Savoyer Herrscherhauses begonnen. Erweiterungen im 18. und 19. Jahrhundert geben dem Komplex eine stilistisch uneinheitliche Anmutung. Aus den Jahren 1825 bis 1845 stammt die Umgestaltung der Eingangssituation mit dem Schlossplatz, seinem Lanzengitter, den flankierenden Nebengebäuden und der 120 m breiten Hauptfront. Deren klassizistisches Giebelportal wird flankiert von zwei mächtigen Vorsprüngen (1758), die im Kern noch die Ecktürme eines gotischen Vorgängerbaus enthalten. Dahinter ragt ein Zentralturm mit seinen Bogenfenstern und dem geschweiften Dach auf, der noch zu Guarinis Bauphase gehört.

Die Gartenseite zeigt Guarinis Planung unverfälschter.[717] Zwei monumentale Ecktürme beziehen sich motivisch auf die Hauptfassade, Gliederungselemente und Fensterformen ziehen sich einheitlich über die 15 Achsen, auch die Dachformen sind einander harmonisch angepasst. Lediglich die Rampentreppe (1848) weicht in ihrer Farbigkeit und abweisend wirkenden Anordnung von Guarinis Intentionen ab.

Die aktuelle Innenausstattung stammt aus dem 18. und 19. Jahrhundert: Klassizistischer Eingangssaal (1757, gemalte Kassettendecke um 1840) mit Skulpturen zu den Taten des Herkules, aus der gleichen Zeit der Diana-Saal auf der Gartenseite, Chinesischer Salon mit Stukkaturen um 1680, „etruskisches“ Arbeitszimmer mit antiken Originalen und andere historistisch ausgemalte und dekorierte Räume. Der Park, ursprünglich nach Plänen André Le Nôtres angelegt, wurde ab 1820 durch einen Landschaftsgarten ersetzt. 1834 wurde hier das landwirtschaftliche Versuchsgut *La Margeria* errichtet, mit einer neugoti-

716 Schomann, H.: Reclams Kunstführer Italien, Bd.1/2, Piemont, Ligurien, Aosta-Tal, Ditzingen 1982, S. 38

717 Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen Dreiflügelanlage, der 1850 noch ein Gewächshaus als verglaste Eisenkonstruktion angegliedert wurde.[718]

4.18 Giovanni Battista Gaulli

Giovanni Battista Gaulli (1639–1709), auch Baciccio oder Baciccia genannt, ist bekannt für seine großen illusionistischen Gewölbefresken in der Gesu-Kirche in Rom. In seiner Arbeit wurde er im Wesentlichen von Gian Lorenzo Bernini beeinflusst. Er hat alle Päpste von Alexander VII. bis Clemens IX. porträtiert, außerdem zahlreiche Kardinäle und Prinzen.[719]

Gaulli wurde in Genua geboren, wo seine Eltern an der Pest 1654 starben. Mitte des 17. Jahrhunderts war Genua ein kosmopolitisches künstlerisches Zentrum, das sowohl kommerziellen als auch künstlerischen Unternehmen aus nord-europäischen Ländern, darunter auch Länder mit nichtkatholischen Bevölkerungsgruppen wie England und den niederländischen Provinzen, offen stand. Maler wie Peter Paul Rubens und Anthony van Dyck blieben für einige Jahre in Genua. Gaullis früheste Einflüsse waren eine eklektischen Mischung dieser ausländischen Maler und anderer lokaler Künstler wie Valerio Castello, Giovanni Benedetto Castiglione und Bernardo Strozzi. In den 1660er Jahren experimentierte er mit der kühleren Palette und dem linearen Stil des Klassizismus der Bologneser Schule.

Er wurde zuerst von dem genuesischen Kunsthändler Pellegrino Peri, der in Rom lebte, entdeckt.[720] Peri stellte ihn Bernini vor, der ihn unterstützte. Er fand einen Gönner in dem Genueser Giovanni Paolo Oliva, einem prominenten Jesuiten. Im Jahre 1662 wurde er in die römische Künstlergilde, die Accademia di San Luca aufgenommen, wo er später mehrere Ämter ausüben sollte. Im nächsten Jahr erhielt er seinen ersten öffentlichen Auftrag für ein Altarbild in der Kirche von San

718 Schomann, H.: Reclams Kunstführer Italien, Bd.1/2, Piemont, Ligurien, Aosta-Tal, Ditzingen 1982, S. 77

719 Petrucci, F. in: Roma Barocca, in: Fagiolo, M./Portoghesi, P. (Hrsg.): Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Mailand 2006, S. 125

720 Petrucci, F.: Baciccio Giovan Battista Gaulli 1639–1709, Rom 2009, S. 132

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rocco. Nebenbei schuf er mythologische und religiöse Werke für zahlungskräftige Kunstliebhaber.

Nach einem Besuch in Parma 1669, wo er die Freskendecke in der lokalen Kathedrale sah, nahm Gaullis Werk einen malerischen, weniger linearen Stil an. Seine Komposition, organisiert *di sotto in su* („von unten nach oben"), beeinflusste sein späteres Werk. Auf seinem Höhepunkt war Gaulli einer der angesehensten Porträtmaler Roms.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gestaltete Gaulli die umfangreiche Inneneinrichtung der Kirchen Sant'Andrea und die Chiesa Nuova. Die Deckenfresken der Kirche Il Gesu war jedoch Gaullis Hauptwerk. Berninis überzeugender Unterstützung wurde die prestigeträchtige Ausschmückung der Kirche dem erst 22-jährigen Gaulli übertragen. Der ursprüngliche Vertrag stellte fest, dass die Kuppel in zwei Jahren abgeschlossen sein sollte, und der Rest bis zum Ende von zehn Jahren. Gaullis Fresko am Hauptgewölbe wurde am Heiligabend 1679 enthüllt. Danach fuhr er bis 1685 mit anderen Teilen in der Kirche fort.[721]

Gaullis Programm für das Kirchenschiff wurde wahrscheinlich von Oliva und Bernini streng beaufsichtigt.[722] Es ist nicht klar, wieviel alle drei beigetragen und ob sie alle die gleiche Philosophie geteilt haben. In der *Verherrlichung des Namens Jesu* scheint der Himmel wie in einer Vision die gebaute Architektur zu durchbrechen und in den Kirchenraum einzudringen.

Robert Engpass beschreibt in seiner Monographie die Komposition folgendermaßen: „Wir sehen die Bewohner des Himmels, die in Anbetung vor dem Heiligen Licht knien, das von dem Monogramm Jesu ausstrahlt. Es zieht die Gesegneten in den Himmel und schleudert die Verdammten hinab in die Hölle. (...) Alle Figuren sind in starker Verkürzung dargestellt. Wir sehen sie kopfüber durch den Äther schlingern, heraufschießen oder hinabstürzen. (...) Wie in einem Theater schauen wir für einen Moment entrückt dem Schauspiel zu,

721 Ebd., S. 210

722 Graf, D.: Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese e Giovanni Battista Gaulli, Düsseldorf 1976, S. 49

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Hineindrängen der himmlischen Heerscharen in den profanen Kirchenraum."[723]

Gaullis Fresken waren eine bahnbrechende Leistung in der illusionären Malerei, dass das Panorama in wahrer Perspektive „di sotto in su" betrachtet wird, ähnlich wie Cortonas großartige Allegorie im Palazzo Barberini. Gaullis Decke ist ein Meisterwerk der Quadratura (architektonischer Illusionismus), der stuckierte und gemalte Figuren und Architektur kombiniert. Berninis Schüler Antonio Raggi stellte die Stuckfiguren zur Verfügung.

Eine Reihe solcher Decken wurden in den Schiffen der römischen Kirchen in den letzten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gemalt, darunter Andrea Pozzos Allegorie in der römischen Jesuitenkirche Sant Ignazio sowie Domenico Maria Canuti und Enrico Haffners Apotheose in dem Gotteshau Santi Domenico e Sisto. Im 18. Jahrhundert setzten Tiepolo und andere den Stil der Quadratura in großartiger Weise fort. Aber als sich die Hochbarock zum spielerischeren Rokoko entwickelte, schrumpfte die Beliebtheit dieses Stils.In seinen späteren Arbeiten entwickelte sich auch Gaulli in diese Richtung.[724] So sieht man im Gegensatz zu der Pracht seiner Komposition bei Il Gesù Gaulli allmählich weniger intensive Farben und zartere Kompositionen nach 1685. Gaulli hatte eine große Anzahl von Schülern, die bekanntesten darunter sind Ludovico Mazzanti, Giovanni Odazzi und Giovanni Battista Brughi.

4.19 Andrea Pozzo

Andrea Pozzo wurde in Trient im Jahr 1642 am 30. November, dem Festtag des Apostels Andreas, nach dem er auch benannt wurde, geboren.[725] Seine Kindheit und Jugend verlebte er in Trient, wo er bis zu seinem 17. Lebensjahr die örtliche Jesuitenschule besuchte. Schon als Schüler trat Pozzo durch seine künstlerische Begabung hervor und deshalb entschlossen sich seine Eltern ihn anschließend bei einem Tri-

723 http://www.deutschlandfunk.de/il-baciccio-meister-des-kolorits.871.de.html?dram:article_id=126562

724 Petrucci, F.: Baciccio Giovan Battista Gaulli 1639–1709, Rom 2009, S. 352

725 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 15

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

enter Kunstmaler in die Lehre zu schicken. Im Laufe seiner Malereiausbildung wechselte Pozzo mehrmals die Meister und arbeitete so in verschiedenen Werkstätten in Trient, Como und Mailand.

1665 tritt Pozzo im Alter von 23 Jahren in das Jesuitenkolleg in Mailand ein. Eine Predigt über die Eitelkeit alles Irdischen, die er hörte, soll in ihm den Entschluß in das Kloster zu gehen, geweckt haben.[726] Dort widmete er sich den unterschiedlichsten künstlerischen Projekten. Vornehmlich fertigte er Entwürfe für Festdekorationen und Fresken. Für diese Arbeiten wurde er auch häufig in andere Jesuitenkollegien Oberitaliens geschickt. Durch seine Werke erlangte Pozzo eine große Bekanntheit über die Grenzen seines eigenen Kollegs hinaus und wurde 1681 nach Rom berufen. Leider verstarb kurz nach Pozzos Ankunft sein Protegier, der maßgeblich seine künstlerische Karriere förderte, und so wurde von Pozzos Schaffen innerhalb des Kollegs derart wenig Notiz genommen, daß er nach kurzer Zeit in den Küchendienst abgeschoben werden konnte. Die alljährlichen Aufbauten zu den Quarant 'ore Gebeten, eine der wenigen ihm noch verbliebenen kreativen Aufgaben, gelangen ihm allerdings immer wieder so spektakulär, daß er es dadurch wieder zu einem gewissen künstlerischen Ansehen brachte.[727]

Von seinem wiedergewonnenen Ruhm als Künstler wollte Pozzo aber zunächst nicht viel wissen, vielmehr versuchte er sich noch eindringlicher geistlichen Aufgaben zu widmen. Folglich lehnte er auch Gesuche ab, in Mailand oder Turin zu arbeiten.[728] Als Vittorio Amadeo II., der Ducca von Turin, aber weiterhin nachdrücklich auf seinen Auftrag an Pozzo bestand, wandte sich Pozzo direkt an den Papst, von dem er in seiner Ablehnung dem Fürsten gegenüber unterstützt wurde. Diese nun endgültige Abweisung von höchster Stelle beantwortete der verärgerte Ducca von Turin mit Repressalien gegen den Jesuitenorden in seinem Herrschaftsbereich. Diese Episode machte deutlich welch große Wertschätzung Pozzo inzwischen genoß, dass sogar der Papst

726 Bösel, R.: "L'architettura sacra di Pozzo a Vienna", in Battisti, A.: Andrea Pozzo. Convegno internazionale Andrea Pozzo e il suo tempo. Milano 1992, S. 161–176 hier S. 162

727 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 38

728 Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas. Bd.3. Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959, S. 117

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den Konflikt mit einem Landesherren in Kauf nahm, nur um ihn in Rom zu halten.

In dieser Zeit um 1700 folgten nun für Pozzo die großen römischen Aufträge: Die Ausgestaltung von San Ignazio und die Ausmalung der Ignatiuskapelle in Il Gesu.[729] Neben unzähligen kleineren Werken inner- und außerhalb Roms, entwarf und baute Pozzo für seinen Orden Kirchen in Dubrovnik, Montepulciano und im Trento. International bekannt wurde er durch sein 1700 erschienenes zweibändiges Werk „Perspectiva Pictorum et Architektorum".

1702 folgte der Vielumworbene einer Einladung des Kaisers Leopold I. und war fortan in Wien tätig. Während seiner ihm noch verbleibenden sieben Jahre schuf Pozzo in Wien sein sogenanntes Spätwerk: Die Ausmalung der alten Favorita für den Kaiser, die Fresken im Palais der Liechtensteins und die Um- und Ausgestaltung der Kirche der Jesuitenuniversität. Andrea Pozzo starb am 31. August 1709. Pozzo wurde in der Kirche des Profeßhauses der Jesuiten öffentlich aufgebahrt und anschließend auch dort beigesetzt. Zu seinem Andenken prägte man eine Gedenkmünze.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren die Arbeiten Andrea Pozzos wesentlich für die theoretische Ausformulierung und praktische Umsetzung der Perspektive in der bildenden Kunst, vor allem aber bei der Gestaltung von Theaterkulissen.[730] Mit seinem um 1700 erschienenden Traktat lieferte er ein Handbuch für die Anwendung perspektivischer Gesetze, mit denen die optisch richtige Darstellung der unterschiedlichsten Räume möglich wurde. Ein wesentliches Moment seiner Karriere bildete hierbei seine lebenslange Zugehörigkeit zum Orden der Jesuiten.[731] Bei ihnen fand er günstige Rahmenbedingungen für seine Arbeit, die sich hervorragend in die gegenreformatorisch-barocke Kunstauffassung des Ordens einpaßte. Der langen Tradition des Jesuitentheaters verpflichtet, beschäftigte sich Pozzo intensiv mit dem technischen Aufbau und der malerischen Gestaltung von Bühnenszenerien. In seinem Traktat machte er konkrete Vorschläge für die Be-

729 Brauneck, M./Schneilin, G.(Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg 1990, S. 179

730 Kautzsch, W.: Das Barocktheater im Dienste der Kirche, Leipzig 1931, S. 54

731 Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas. Bd.3. Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959, S. 120

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

malung der Kulissen und den Bau von Theatern. Oberstes Ziel war ihm dabei immer die perfekte optische Täuschung. Das Erschaffen räumlicher Illusionen erprobte er bereits mit den prächtigen Festdekorationen für die Ordenskirchen, den so genannten Theatra sacra. Aufgebaut wie Kulissen folgten sie den gleichen perspektivischen Gesetzten wie die eigentlichen Bühnenbilder. Dabei waren sie so eindrucksvoll, daß sie in Konsequenz sogar die Gestaltung der Altäre selbst prägten.

Der ideale Theaterbau, so wie Pozzo ihn sich vorstellte, kann an Hand von genau bemaßten Skizzen aus seinem Traktat rekonstruiert werden. Dabei richtet sich das Augenmerk auf die Anlage der Perspektivzusammenhänge, die in einem Punkt, der Fürstenloge, das perfekte Bild generieren. Die Kulissen auf der Bühne werden schräg aufgestellt und in Quadraturtechnik bemalt, so dass es möglich wird, die Szenerie perspektivisch richtig und dabei motivisch völlig frei zu gestalten.

Pozzo Arbeiten fußten in den Ordensprinzipien der Jesuiten und ihrem gegenreformatorischem Auftrag das Volk zu erziehen. Die Vermittlung der teilweise sehr komplexen Glaubensinhalte drängte zu einer eindringlichen Verbildlichung mit zunehmendem Gebrauch illusionistischer Techniken. Am augenfälligsten zum Tragen kamen diese Methoden in den Andachtsaufbauten der Kirchen und in den Theaterinszenierungen der Jesuiten.[732]

Die Jesuiten, denen Andrea Pozzo Zeit seines Lebens angehörte, waren im Ursprung ein spanischer Bettelorden, der um 1540 von Ignatius von Loyola als „Societas Jesu“ gegründet wurde. Nach höfischer und militärischer Karriere, wandte er sich zunehmend religiösen Studien zu. Durch mystische Erlebnisse, seine sogenannten Visionen, fühlte er sich berufen einen Orden aufzubauen. Die wichtigsten Prinzipien, denen sich die Mitglieder dieser „Gesellschaft Jesu“ unterwerfen mußten, waren Armut, Keuschheit und Missionsarbeit.

Nachdem die ursprünglichen Pläne von Ignatius von Loyola Palästina zu missionieren scheiterten, unterstellte er sich 1540 mit seinem neuen Orden Papst Pius III. In der aus diesem Anlaß verfaßten Bulle „Regimini Militantis“ wurden die Ziele und Aufgaben des Ordens festgeschrieben. Demzufolge sollten die Jesuiten in der Hauptsache den

732 Baur-Heinhold, M.: Theater des Barock, München 1966, S. 45

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

christlichen Glauben durch Predigt verbreiten. Dies äußerte sich im starken Engagement der Jesuiten in der Missionsarbeit, die sie bis in die entlegensten Gebiete, vornehmlich Südamerikas führte. Den Mönchen wurde eine sehr lange Reihe von Exerzitien auferlegt, im Laufe derer sich ihre Gottestreue durch Gebete und Predigten festigen sollte. Diese Glaubensstärke sollte weitergegeben werden durch intensive seelsorgerische Arbeit in den Kirchengemeinden und die individuelle Betreuung Gläubiger, besonders im Beichtstuhl.

Des Weiteren verschrieben sich die Jesuiten der Caritas, dem christlichen Gebot der Nächstenliebe, und engagierten sich deshalb stark in der Armenfürsorge. Doch nicht nur mit Gebeten und Almosen wandten sich die Jesuiten an die Bevölkerung, auch die christliche Unterweisung der Jugend gehörte von Beginn an zu den Ordenspflichten. In den neugegründeten Jesuitenkollegien und Universitäten boten sie Schulausbildung und betrieben intensive Wissenschaftspflege. Im Gegensatz zu anderen Orden der Zeit verzichteten die Jesuiten auf ein bestimmtes Ordenskleid, einen vorgeschriebenen täglichen Gebetsrhythmus und der Zuordnung der Mönche zu festen Klöstern.[733]

Der bedeutende Erfolg ihrer Arbeit während der Gegenreformation verschaffte den Jesuiten großen Einfluß im kirchlichen und auch im weltlichen Bereich. Ausgehend von Spanien und Frankreich führte dies zu einer starken Gegenbewegung und schließlich erwirkte eine sehr komplexe Kräfteverbindung aus politischen, antiklerikalen und auch theologischen Interessen die Aufhebung des Ordens im Jahre 1773. Andrea Pozzo gehörte dem Orden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, zu einer Zeit seiner größten Entfaltung und Bedeutung.

Das Jesuitentheater entwickelte sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts aus den Theaterspielen an den Gymnasien des Ordens.[734] Ausgehend vom Schuldrama humanistischer Prägung entstand dort eine Theaterform, die religiöse und pädagogische Aufgaben verband. Die Stoffe und Themen der Aufführungen wurden nahezu ausschließlich der Heiligen- und Kirchengeschichte entnommen. Sie demonstrierten letztendlich immer den Sieg der Kirche und dienten damit

733 Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas. Bd.3. Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959, S. 138

734 Baur-Heinhold, M.: Theater des Barock, München 1966, S. 47

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vorrangig der gegenreformatorischen Glaubenspropaganda.[735] Anfang des 17. Jahrhunderts wurde das Jesuitentheater, ausgehend von Italien, neben der neu entstandenen Oper ideell und dekorativ zum wesentlichen Beförderer des barocken Theaters. Die meist reich dotierten Orden stellten ihren Bühnen großzügig finanzielle Mittel zur Verfügung, so dass diese verschwenderisch mit Dekoration und Ausstattung umgehen konnten. Im Jesuitentheater konnte mit immer neuen Verwandlungskünsten und Maschinerien experimentiert werden. „Gleichwohl darf gesagt werden, daß die Entfaltung des barocken Jesuitentheaters (...) zum Glanzvollsten gehört, das die Bühnenwelt Europas im 17. Jahrhundert aufzuweisen hatte. Denn in Optimalf ä llen wird hier eine Art von Gesamtkunstwerk erreicht, in dem Wort, Gesang und Tanz, Gebärde und Maske, Prunkkostüm und Prunkdekoration zur dynamischen Einheit eines in immerwährender Bewegung befindlichen Bühnenkosmos verschmolzen werden."[4]

Pozzo schrieb das zweibändige Werk der *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, es legt die Methode der Perspektivmalerei anhand von über zweihundert reich illustrierten Beispielen dar.[736] Er behandelt darin nicht nur die „Wissenschaft der Scheinarchitektur" sondern erläutert auch deren Konstruktionsprinzipien und stellt die Architekturmalerei mit der richtigen Darstellung dar. Die *Perspectivae* sind das literarische Hauptwerk Pozzos und sind somit auch als Primärquelle für sein Werk unverzichtbar. Er widmete das Werk dem deutschen Kaiser Leopold I., dessen Ruf nach Wien er auch 1702 nachkam, um dort 1709 auch zu sterben.

Das sogenannte Traktat über die perspektivische Malerei wurde in den Jahren 1693 Band I bzw. 1700 Band II in Rom in der damaligen Gelehrtensprache Latein veröffentlicht. Dem folgten dann rasch auch Übersetzungen in das Englische, Italienische, Deutsche und Französische. Die schnelle Verbreitung des Werkes, es gab schon 1729 eine erste chinesische Übersetzung, verdeutlicht nicht nur, wie bedeutend und wichtig das Werk als Lehrmittel schon für die Zeitgenossen war, sondern auch wie umfassend auch das „jesuitische Netzwerk" in der neu-

735 Kautzsch, W.: Das Barocktheater im Dienste der Kirche, Leipzig 1931, S. 67
736 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 50

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeitlichen Welt war.[737] Nichts desto trotz spiegelt es selbstverständlich auch den enormen Einfluss Pozzos auf die damalige Kunstwelt wider, da er damals als sozusagen internationaler Künstler sich eines großen Bekanntheitsgrades erfreute, so dass er auch 1701 an den kaiserlichen Hof nach Wien gerufen wurde. Es sollte sich im Laufe der Jahre als Standartwerk für perspektivische Malerei etablieren und findet selbst heute noch Eingang in die Gegenwartskunst, wie Burda-Stengels Buch über die Videokunst eindeutig darlegt.

Allein schon der deutsche Text des Augsburger Fontispitz von 1706 erläutert sozusagen als Klappentext den Inhalt und beschreibt den Autor als Angehörigen des gegenreformatorischen Ordens der Jesuiten: „Worinnen gezeigt wird/wie man auf das allergeschwindest und leichteste alles/was zur Architectur und Bau-Kunft gehört/ins Perspectiv bringen solle/Inv eniert/gezeichnet und erstlich heraus gegeben in Rom/von dem vortrefflichen Andrea Pozzo, der Soc. Jesu Fratre."[738]

Daraus wird dem Leser des Bandes sofort klar, dass es sich um die perspektivische Malerei der Architektur handelt. Darüber hinaus darf man jedoch auch nicht übersehen, wie klar und deutlich genannt wird, dass Pozzo Jesuit ist. Damit einhergehend wird zumindest für die zeitgenössischen Leser sofort verdeutlicht, dass der Autor als jesuitischer Bruder alleine dem Papst selbst unterstand. Durch diesen sakralen biographischen Hintergrund war davon auszugehen, dass der Anteil an rein profaner Architektur eher gering und selbstverständlich absolute Linientreue zum heiligen Stuhl vorhanden sein würde.[739]

Das Traktat gliederte Pozzo zuerst einmal, rein chronologisch, in zwei Bände. Jedoch sind sie nicht aufeinander aufbauend, wie Pozzo in der Einleitung des zweiten Bandes selbst schreibt, „daß, wie wenig auch einer sich in dem ersten Theil geübt haben möchte, so bald er nur dis Werk zu lesen unter die Hand genommen, derselbe gleich sey dem ersten Anschauen ihren Mühe alles darum begreiffen werde, daß hier nichts vorhanden, so von dem vorigen etwa merklich mißstimmig wä-

737 Brauneck, M./Schneilin, G.(Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg 1990, S. 177

738 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 47

739 Tintelnot, H.: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 49

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

re“.[740] Pozzo formuliert das Ziel des Werkes in der Einleitung an den Leser in Band I.: „Die perspectivische Risse der Gebäude, davon hier gehandelt wird, können weder Schönheit noch Proportion haben, wenn sie solche letztere nicht von der Bau-Zunft hernehmen und entlehnen. Dahero dann eine Nothwendigkeit se yn will, daß man sich eine Zeitlang in dem Zeichnen üben, und solcher Zunft dermassen mächtig werde, daß man aus einer jeden Aufziehung den Grund zu formieren, wie auch das Profil oder Durchschnitt aufzurichten wisse;“[741]

Das Traktat ist daher als Lehrbuch für die perspektivische Malerei zu verstehen, dies erklärt auch noch seine weitere Verbreitung, da es auch zum Studium sowohl für Architekten als auch für Maler verwendet wurde. Pozzo klärt auch schon in seiner Widmung, dass für ihn der Zweck dieser Form der Malerei die Täuschung des menschlichen Auges ist.[742]

Methodisch geht Pozzo immer nach demselben Muster vor, zuerst stellt er ein Objekt vor, welches er dann in den Grundund Aufrissen gezeigt wird. Darauf hin werden in den nächsten Abbildungen die Grundund Aufrisse nacheinander in die Perspektive gesetzt, so dass anschließend das ganze Objekt mittels Konstruktionslinien perspektivisch dargestellt wird. Die Abbildungen werden immer durch erläuternde Texte erklärt und deren Vorgehensweisen veranschaulicht.

Pozzo gibt dem Leser selbst in seiner Einleitung mit auf dem Weg, „ich muß aber hier einen höchst nutzlichen und wichtigen Rath beyrufen, so darinn bestehet, daß man nöthig habe, die zweyte Figur wohl verstehen, bevor man zu der dritten fortschreitet“ so dass die einzelnen Bände selbst inhaltlich aufbauend geschrieben sind, jedoch nicht, wie schon formuliert, nicht die Bände sich aufeinander beziehend. Weiter gibt er auch mit auf den Weg, das Werk mit Gedult und Sorgfalt zu studieren, „ergibt sich etwas in der Auslegung, welches man Anfangs nicht so bald genug begreiffen kan, so darf nur die Figur desto öfter mit Fleiß angesehen und betrachtet werden“ da dies vor allem durch den inhaltlich aufbauenden Charakter des Werkes von nöten ist.[743]

740 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 51
741 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 53
742 Kautzsch, W.: Das Barocktheater im Dienste der Kirche, Leipzig 1931, S. 89
743 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 57

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In dem Traktat werden drei Wirklichkeitsebenen der Architektur besprochen, diese sind zuerst die realen Architekturen, wie der von Pozzo gestaltete Ignatiusaltar in Il Gesú, dann die Abbildung von Scheinarchitektur, wie die gemalte Hochzeit zu Cana, und schließlich Abbildungen, die weder als reale Architektur noch als gemalte Scheinarchitektur jemals vorhanden waren. Es zeigt sich, dass der Wirklichkeitscharakter der Abbildungen nur von sekundärer Natur ist, und wie Pozzo selbst schreibt, verbindet sich die Fiktion mit der Wirklichkeit. Dies zeigt sich auch in der Abbildung des Längsschnittes von Sant' Ignazio, wo die reale Architektur der Kirche abgebildet wird, jedoch mit einer Kuppel, die zwar der von Pozzo gemalten Scheinkuppel architektonisch entspricht, aber als reale Architektur dargestellt wird. Es lässt sich daher sagen, dass die Verbindung von Fiktion und Wirklichkeit die Stärke von Pozzos erzeugten Illusionen ausmacht.

Auf das Langhausfresko lässt es sich daher beziehen, da er dort einen Zwischenbereich entwickelte, wo er mit den gemalten Mensolen und realen Stichkappenfenster Fiktion und Realität kunstvoll verband. Neben seinen Entwürfen für das Theater arbeitete Pozzo, zeitweise auch hauptsächlich, an der Ausgestaltung der Ordenskirchen. Die dort aufgestellten Kulissen waren wesentlich bei der Entwicklung der Perspektivkonstruktion und nahmen deshalb in seinem Traktat breiten Raum ein.[744] Die Theatra sacra waren riesige Schauwände und Kulissen, die zu besonderen Feiertagen in den Kirchen als temporäre Festdekorationen aufgebaut wurden.

1685 schuf Andrea Pozzo ein Schaubild mit dem Thema der *Hochzeit zu Kanaan* für die Kirche Il Gesu in Rom.[745] Es wurde aufgestellt zum vierzigstündingen Gebet in der Karwoche während der Aussetzung der Eucharistie. Das Schauwerk wurde auf sechs Tuchwände gemalt, die schräg hintereinander gestellt die gesamte Breite des Chores einnahmen. Der Chorbereich mit Hauptaltar, der eigentliche „Schauplatz" der sakralen Handlung während der Gottesdienste, war dadurch nicht mehr sichtbar. Er wurde verstellt durch eine Architekturstaffage aus einer Abfolge von Triumphbögen, die durch Kolonnaden untereinander verbunden waren. Eine Treppenanlage führte hoch auf einen

744 Baur-Heinhold, M.: Theater des Barock, München 1966, S. 120

745 Zucker, P.: Die Theaterdekorationen des Barock. Eine Kunstgesschichte des Bühnenbildes, Berlin 1925, S. 90

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

terassenartig ausgebildeten Sockel, den Spielort der Handlung. Die titelgebende Szene mit den Hochzeitsgästen erschien dort gleichsam en miniature. Sie wirkte nur wie ein Vorwand diesen großartigen Architekturprospekt in den Kirchenraum einzupassen. Um den illusionistischen Effekt der Kulissen zu steigern wurden diese nachts durch an ihren Rückseiten verborgenen Kerzen beleuchtet. Pozzo schrieb dazu: „Diese vortreffliche Architectur oder Gebäude ist aus denen vorhergehenden Vorbereitungen hergenommen, und hat selbiges nicht nur bey Tag, sondern auch fürnehmlich bey Nacht, und dem Schein der angezündeten Kertzen das Aug ungemein vergnüget: Dann es waren derselben zerschiedene Theils offentlich aufgesteckt, theils aber ganz verborgen, damit nemblich dadurch die sechs unterschiedliche Ordnungen oder Reyhen der Tuch-Wänden, aus welchen die ganze Machina zusammen gesetzt war, recht beleuchtet werden möchten."[746]

Der Augpunkt dieser Kulissenkonstruktion, von dem aus gesehen alle Fluchtlinien richtig zusammenliefen, ruhte am Eingang des Kirchenschiffes. Die gemalte Architektur wurde so gleichsam zum Schlussprospekt des realen Kirchenraums und auch das Kirchenschiff wurde somit bühnenwirksam.[747] Die hintereinander gestaffelten Wandpfeiler des Kirchenbaus schlossen sich in ihrer Abfolge perspektivisch mit dem Schlußprospekt zusammen und so entstand auch im Langhaus ein kulissenhafter Raumeindruck, der das Kirchenschiff wie eine Vorbühne wirken ließ.

Im Entwurf eines Theatrum sacrum mit dem Thema *Christus heilt die Lahmgeborenen* spielte die Szene in einem durchbrochenen Rundbau, der von eingeschossigen Kolonnaden umfangen wurde.[748] Zu diesem Podium, das an den Typus der kirchlichen Oratorienbühne erinnerte, führte eine konkav-konvexe Treppenanlage. Auch bei diesem Entwurf blieb die gemalte Architektur die Hauptsache und das Geschehen des Wunders wurde beiläufig wie in einer Art Tabernakel präsentiert. Ausgeführt wurde das Ganze wiederum in perspektivischer Malerei auf Schrägkulissen. Stärker noch als im ersten Beispiel wurde hier, durch in die Szene führende Figuren und die nach vorne aus-

746 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 68
747 Kindermann, H.: Bühne und Zuschauerraum, Graz 1963, S. 62
748 Wilberg-Vingau, P.: Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio, Kiel 1966, S. 54

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schwingende Treppenanlage, zwischen Real- und Illusionsraum vermittelt. Befriedigt über seine gelungene Täuschung berichtete Pozzo: „Dahero es auch eine unlaugbahre Sache ist, das grosse Risse oder Gemählde, wann sie nach denen Regulen der Bau-Mahler- und Perspektivkunst gemacht sind, das Auge trefflich betriegen: Allermassen ich mich noch wohl erinnere, daßich etliche Persohnen gesehen, die diese Stafflen hinauf steigen wollten, auch den Betrug nicht eher vermerckt, bißsie selige mit den Händen betastet."[749] Der hier geschilderte Versuch der Betrachter das Bild zu betreten zeigt, wie stark die Trennlinie zwischen den verschiedenen Realitätsebenen verwischt wurde.

Die Bühnenszenerie strahlte über die Rampengrenze hinaus in den Gemeinderaum, wo die versammelten Gläubigen wie auf einer Vorbühne betend, singend und musizierend als Akteure am Geschehen teilnahmen. Dennoch wurde der Altarraum als Bühne nicht betretbar, er blieb Bezirk höherer Ordnung, den zu betreten nur den durch höhere Weihe privilegierten Akteuren, den Priestern, gestattet war.[750]

Der Betrachter wurde in ein Spiel mit verschiedenen Realitätsgraden eingebunden, und damit einem dialektischen Prozeß unterzogen, der ein spezifisch barockes Kunstphänomen darstellt.[751] Auf der einen Seite wurde alles unternommen, um den Betrachter in einen größeren Gesamtkomplex einzubeziehen, und andererseits wurde er auf Distanz gehalten vom Bereich einer gesteigerten Realität des Sakralen, das er als optische Vision wahrnahm.

Im ersten Band seines Traktats zeigt und erläutert Pozzo den idealen Theaterbau an Hand von Grundriß und Längsschnitt des Zuschauerraums und der Bühne. In den entsprechenden Aufrissen wird die Konstruktion der Kulissen genauestens beschrieben.

Der Theaterbau fußt im Idealfall auf einem langrechteckigen Grundriß, dessen Kanten in der Breite 18 und in der Länge 36 Meter messen sollten. Die Bühenrampe teilt die Fläche in zwei Hälften für Zuschauerraum und Bühne. Mit der Linie der Bühnenrampe wird nun ein Parallelogramm konstruiert, an dem sich alle Raumverhältnisse re-

749 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 61

750 Kautzsch, W.: Das Barocktheater im Dienste der Kirche, Leipzig 1931, S. 103

751 Tintelnot, H.: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 98

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geln. Die Endpunkte markieren den Perspektivpunkt des Bühnenbildes und gegenüber den idealen Platz des Zuschauers, der natürlich in der Fürstenloge zum Liegen kommt.[752] Den Zuschauerraum auf seiner nahezu quadratischen Grundfläche umschließt ein Logenhaus aus fünf übereinanderliegenden Rängen. Nicht nur diese Ränge folgen einem dem Grundriss eingeschriebenen Halbkreis, sondern auch das an seinen Rändern in drei Stufen ansteigende Parkett ordnet sich amphitheatralisch der Bühne zu. Vor dem etwa 1,60 Meter hohen Bühnenboden sollte gleichsam tiefergelegt das Orchester spielen.

Das Proszenium ist durch die Eingänge in das Parkett deutlich vom Logenhaus getrennt und eher als rahmende Schauwand für die 8 Meter breite Bühnenöffnung zu verstehen. Seine zwei kulissenartig hintereinandergestaffelten Wände erzeugen bereits eine Tiefenwirkung, die dann noch deutlicher in der Bühnendekoration zum Tragen kommt. Die Bühne selbst steigt auf ihrem quadratischen Grundriß in einem Verhältnis von 1:9 nach hinten an. Sie ist in zwei szenische Bereiche geteilt, die je nach Bedarf und gewünschtem Effekt getrennt oder zusammen bespielt werden können. Die vordere Szene bilden über eine Tiefe von sieben Meter sechs Paar schräggestellte Verwandlungskullissen, die gedreht und auch zur Seite geschoben werden könne.[753] Nach hinten abgeschlossen wird die Szene von zwei Schiebeprospekten, die, wenn sie seitlich weggezogen werden, den Blick freigeben auf die dahinter liegende zweite Spielfläche. Dieser Übergang sollte nach Pozzos Vorstellung unbedingt für besondere perspektivische Effekte genutzt werden. Die hintere Szene ist mit ihren vier Metern nicht nur kürzer als die Vordere, sie ist, mit ihren vier Paaren geradestehenden Kulissen und einem Schlussprospekt, auch wesentlich einfacher aufgebaut und nicht verwandelbar.[754]

Der Hauptpunkt der Perspektive liegt im Schnittpunkt der Grenzlinien der Kulissenreihen oder im Aufriss gesehen in dem Punkt, in dem sich der horizontale Sehstrahl mit der Steigung des Bühnenbodens trifft. Ausgehend von dieser Stelle wirft Pozzo ein Parallelo-

752 Kindermann, H.: Bühne und Zuschauerraum, Graz 1963, S. 76

753 Brauneck, M./Schneilin, G.(Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg 1990, S. 181

754 Zucker, P.: Die Theaterdekorationen des Barock. Eine Kunstgesschichte des Bühnenbildes, Berlin 1925, S. 118

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gramm über die Ecken der Rampe und findet gegenüber auf der Rückwand des Zuschauerraums den Augpunkt der Perspektivkonstruktion, in dem sich das Bild stimmig formt.

Somit rückt er den besten Platz im Theater aus dem Parkett hoch in die Mittelloge, die dann dem Fürsten die ihm gebührenden besten Sichtverhältnisse bietet. Pozzo beschreibt den Blick von dort: „Wenn die Theaterszene nach der von uns angegebenen Methode gemalt ist, wird sie dem am Punkt F (Fürstenloge) sitzenden Zuschauer wie ein nach dem perspektivischen Gesetzen gemaltes Tafelbild erscheinen, das auf der Linie A (Rampe) aufgestellt ist.“[755] Die eigentlich doch recht geringe Tiefe der Bühne zeigt vermutlich Pozzos Absicht, die beschriebene Kulissenanlage auch in bescheideneren Verhältnissen anwenden zu können, denn in diesen Fällen könne man sich ja der malerischen Mittel bedienen, um eine ausreichende Tiefenwirkung zu erzielen. Entscheidend und unabdingbar ist die gemeinsame Mittelachse, der sich Bildraum und Blickraum optisch unterordnen. Der Zuschauerraum und die Bühne treten in eine eng fixierte Beziehung, in der sich der reale Raum des Zuschauers scheinbar im zentralperspektivischen Bühnenbild fortsetzt.[756]

Den Aufbau und die Bemalung einer Kulissenbühne erläutert Pozzo in seinem Traktat mit Hilfe genauer Konstruktionsgraphiken. Das wesentliche Moment die perspektivische Illusion zu perfektionieren ist die Schrägstellung der Kulissen. Diese dient jedoch nicht nur der optischen Täuschung, auch im praktischen Spielablauf böten sich laut Pozzo wesentliche Vorteile. Die schräge Stellung der Kulissen sei „aber viel zweckm äß iger und bequemer für diejenigen, so denen spielenden Personen einsagen, oder die Schieber zu ziehen, oder andere dergleichen Arbeit zu verrichten, weil sie viel verborgener stehen und mit mehrer Freiheit ihr Ambt verwalten können.“[757]

Nach den Gesetzten der darstellenden Geometrie konstruiert Pozzo aus dem Grundriss der zu malenden Architektur einen exakten

755 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 67
756 Wilberg-Vingau, P.: Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio, Kiel 1966., S. 78
757 Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Plan für die Gestaltung der Kulissen.[758] Dabei überträgt er an Hand eines Fluchtpunkts den Grundriß in die Perspektive. Dieser wird anschließend erst waagerecht und dann senkrecht an der diagonalen Tiefenlinie gespiegelt und somit als Ganzes in die Vertikale gezogen. Die Skizze wird nachher mit Hilfe der Technik des Quadrierens auf die einzelnen Kulissen übertragen.

Durch dieses System gelingt es sogar sehr freigeformte Architekturen perspektivisch richtig und bespielbar auf die Bühne zu bringen. In seinem sogenannten Galerie-Entwurf wird eine barocke Bogenhalle mit gedrehten Säulen und verkröpftem Gebälk auf acht Kulissen verteilt. Bemerkenswert ist dabei auch, wie das Deckengewölbe in Form halber Soffitten gleich an die Rahmen angeschlossen ist. Die einzelnen Kulissen sind hier als hohe Bogendekorationen konzipiert.

Mit dem von Pozzo entwickelten Modell der schrägen Kulissen und ihrer Bemalung in Quadraturtechnik eröffneten sich für das Bühnenbild neue Möglichkeiten. Bisher bildete jede Kulisse eine geschlossene Bildeinheit. Gleichmäßige Wandgestaltungen konnten so leicht auf Kulissen aufgeteilt und hintereinandergestaffelt werden. Durch Pozzos Methode löst sich die Bildeinteilung von der Begrenzung der einzelnen Kulisse. Motive und Objekte können nun kulissenübergreifend angelegt werden, so daß die Konturen des einzelnen Kulissenrahmens verschwinden.[759] Malerische Szenerien und Ornamentierungen können frei entworfen werden, denn sogar Rundbauten lassen sich auf flachen Kulissen allein durch Malerei vortäuschen. Es ist nicht mehr erforderlich Rücksicht zu nehmen auf die Begrenzungen der einzelnen Kulissenflächen, da diese zum frei verfügbaren Trägermaterial werden. Es können nun Bühnenräume kreiert werden die überhaupt frei sind, auch frei vom Zwang der regelnden Architektur.[760] Die theatrale Raumkomposition muß nicht einmal mehr den tektonischen Sinn der

758 Schöne, G.: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach Perspektivbüchern, Leipzig 1933, S. 77

759 Tintelnot, H.: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939., S. 127

760 Schöne, G.: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach Perspektivbüchern, Leipzig 1933, S. 69

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Architektur beachten, sie kann sich der absolut-optischen Illusion hingeben.

Die römische Kirche Sant‘ Ignazio, eigentlich mit vollständigem Namen Sant‘ Ignazio di Loyola a Campo Marzio, ist an der Piazza di Sant‘ Ignazio unweit des Pantheons gelegen.[761] Die barocke Hallenkirche mit basilikalem Grundriss ist das Gotteshaus der *Collegio Romano*, dem 1582 gegründeten Jesuitenkolleg, das unmittelbar anschließt. Sie war 1626 von dem Nepoten Gregors XV. Ludovico Ludovisi (1595–1632) zu Ehren der Kanonisierung seines Onkels, dem Ordensgründer der *Societas Jesu*, Ignatius von Loyola (1491–1556), gestiftet worden.[762] Ab dem Jahr 1629 gingen die Bauarbeiten an dem Gotteshaus aus finanziellen Gründen jedoch nur schleppend voran, sodass die Kirche erst 1662 schließlich vollendet werden konnte. Der Sakralbau wurde unter der Leitung von dem Jesuitenpater Orazio Grassi (1583–1654) errichtet und zählt selbst heute, neben der Mutterkirche des Jesuitenordens Il Gesú, zu dem wichtigsten Gotteshaus des Jesuitenordens.

Mit der Ausmalung von Sant‘ Ignazio wurde Andrea Pozzo beauftragt. Als Hemmschuh für die Vollendung des Baues erwies sich neben dem Geldmangel, die Auseinandersetzung mit den Dominikanern von Sant Maria spora Minerva, die Einspruch gegen die geplante Kuppel erhoben, weil ihrer Bibliothek das Licht genommen worden wäre. Dies wurde durch eine Ausschreibung für die Lösung des Problems erfolgreich durch Andrea Pozzo mit einer gemalten Scheinkuppel gelöst, so dass die Baulücke geschlossen wurde und ein langwieriges juristisches Verfahren gegen den konkurrierenden Dominikanerorden vermieden wurde.

Da Sant‘ Ignazio immer noch einem riesigen Mausoleum inmitten der farbigen Pracht anderer römischer Kirchenbauten glich, wurde Pozzo nun auch beauftragt, ab 1685 Chor und Vierung auszumalen. Dem folgte dann, nach einer Unterbrechung, ab 1688 das monumentale Langhaus, mit der größten Denkenfläche, die je in Rom ausgemalt

761 Haskell, F.: Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. Yale 1980, S. 88

762 Bösel, R.: "L'architettura sacra di Pozzo a Vienna", in Battisti, A.: Andrea Pozzo. Convegno internazionale Andrea Pozzo e il suo tempo. Milano 1992, S. 161–176, hier S. 166

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurde, und ab 1698 eine Neugestaltung des Ignatiuszyklus im Chorbereich bis zu deren Vollendung im Jahr 1701.[763]

Als Pozzo das *Collegio Romano* verließ, hatte er eine der eindrucksvollsten Gesamtausmalung einer römischen Kirche geschaffen.[764] Der Betrachter sieht sich nicht mit einem Nebeneinander fragmentarischer Sinnprovinzen konfrontiert, sondern die Allgegenwart von dem Heiligen Ignatius von Loyola bildet immer thematische Systematik, so dass ikonographisch immer dieser Grundtenor in der ganzen Kirche zu finden ist. Seien es Motive, welche die Entwicklung des von Ignatius von Loyola gegründeten Jesuitenorden darstellen, wie in die drei Gemälde der Apsis, über die Vierungsdekoration mit symbolträchtigen Szenen aus dem Alten Testament, zu dem Fresko im Hauptschiff, das für den Beobachter ganz klar das Kircheninnere dominiert.

Das Langhaus der Kirche Sant' Ignazio wurde in den Jahren 1641 bis 1644 nach den Plänen von Grassi ausgeführt.[765] Im Langhaus öffnen sich massive Säulenarkaden zu den Seitenkappelen, diese tragen ein Gebälk, mit der anschließenden Zone der Stichkappenfenster und dem Tonnengewölbe selbst. Die Stirnseiten beginnen direkt nach der Fasade und enden mit der Vierung und deren gemalten Scheinkuppel.

Nach der Fertigstellung des Chores und der Vierung, wo er durch seine gemalte Scheinkuppel den Beweis für sein perspektivisches Verständnis der Malerei erbrachte, wurde Pozzo durch den Jesuitenorden auch der Auftrag zur Bemalung des Langhausgewölbes zugesprochen.[766] Pozzo wurde nicht nur wegen seines hervorragenden Könnens und seiner guten körperlichen Verfassung, er war zu diesem Zeitpunkt 46 Jahre alt, ausgewählt, sondern auch da die Patres des Ordens darauf bedacht waren, eine Einheitlichkeit des Kircheninnenraumes durch das Beibehalten seiner Bildprogramme und deren Ausführung herbeizuführen. Nichts desto trotz darf nicht vergessen werden, dass Pozzo selbst ein Angehöriger des Ordens war und somit von diesem direkt bezahlt wurde. Durch diesen Umstand spielt der geringere Kostenauf-

763 Burda-Stengel, F.: Andrea Pozzo and Video Art, Philadelphia 2013, S. 54
764 Waterhouse, E.K.: Baroque Painting in Rome: The Seventeenth Century, London 1937 S. 97
765 Haskell, F.: Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. Yale. 1980, S. 89
766 Turner, J.: Grove Dictionary of Art, London 1990, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wand bei der Verteilung des Auftrags für den chronisch finanzschwachen Orden, man denke nur an die Verzögerung des Kirchenbaus ab 1629 wegen fehlender finanzieller Mittel, eine nicht zu verkennende Rolle.[767]

4.20 Filippo Juvarra

Filippo Juvarra (1678–1736), der im spätbarocken Stil arbeitete. war einer der Architekten, die für die Neugestaltung Turins vom 17. bis ins 18. Jahrhundert verantwortlich waren, die ein Erscheinungsbild von in Europa fast einzigartiger Einheitlichkeit hervorbrachte.

Bis zur Ernennung zur Hauptstadt Savoyens war Turin noch mittelalterlich geprägt. Die Neugestaltung war so durchgreifend, dass keine der bestehenden 21 Pfarrkirchen bestehen oder unverändert blieb. Neue Schneisen wurden durch die alte Bebauung geschlagen: Die wichtigste Achse, parallel zur römischen *cardo* entlang der heutigen *Via Roma* zielte vom neuen Herrscherpalast an der gleichzeitig umgestalteten *Piazza del Castello* auf ein Schloss im Süden der Stadt, die diagonale *Via Po* hingegen negierte das Rechteckraster, um auf den Palast ausgerichtet zu sein, auch sie erschloss ein Stadterweiterungsareal innerhalb des neu errichteten Bastionsgürtels. Von Bebauung freigehaltene Plätze schufen eine Bühne für fürstliche Feierlichkeiten und Festzüge. Erscheinung und Struktur der Stadtplanung wurden so zu einer Inszenierung absolutistischer Herrschermacht. Mehrere Edikte um 1640 verpflichteten den Adel in kurzer Zeit, ihre Paläste nach vorgegebenen Fassadenentwürfen zu realisieren. Die Turiner Straßenfronten bildeten eine geradlinig fortlaufende, aber in der Erdgeschossebene sich oft mit Arkaden zur Straße öffnende Fassadenreihe. Erst dahinter beginnt die architektonische Freizügigkeit und die barocke Vielfalt der Raumanordnungen, den Höfen, Treppenhäusern und Innenräumen. Oft wurden die Häuser von verschiedenen Schichten der städtischen Gesellschaft gemeinsam genutzt: Erdgeschoss und Hinterhof von Kaufleuten und Handwerkern, das *piano nobile* vom Adel, die Oberge-

767 Levy, E. A.: A canonical work of an uncanonical era: re-reading the chapel of Saint Ignatius (1695–1699) in the Gesù of Rome. Princeton 1993 S. 59

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schosse von der unteren Mittelschicht. Die Erhebung zur Monarchie 1720 gab Anlass zu neuen Straßenzügen (*Via Garibaldi*, *Via Milano*, 1736), repräsentativen Umgestaltungen (*Palazzo Madama*, *Piazza Castello*) und Neubauten im Stadtumfeld (*Wallfahrtskirche Superga, 1731, Schloss Stupinigi 1734)*.

Juvarra wurde in Messina auf Sizilien in einer Familie von Goldschmieden und Graveuren geboren. Nachdem er seine prägenden Jahre mit seiner Familie in Sizilien verbracht hatte, wo er Messinas Festlichkeiten für die Krönung von Philip V. von Spanien und Sizilien entwarf, zog Juvarra 1704 nach Rom.[768] Dort studierte er Architektur mit Carlo und Francesco Fontana.

Die erste Phase seiner selbstständigen Karriere bestand aus Entwürfen für Zeremonien und Feiern, und vor allem mit Set-Designs für Theater. Juvarras Set-Designs enthalten die *Scena per Angolo*, wörtlich „Szenen in einem Winkel".[769] Ferdinando Galli Babiena behauptet, es in seine *Abhandlung Architettura Civile* (1711) erfunden zu haben. Allerdings war der Stil schon einmal in Gebrauch, auch in den Werken von Juvarra. Dieser Stil unterscheidet sich von der im sechzehnten Jahrhundert entwickelten Einpunktperspektive, die im siebzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatten.Ein paar frühe Zeichnungen von Juvarra, datiert 1706, sind mit dem Teatro S. Bartolomeo in Neapel (1706) verbunden, ob er tatsächlich die Set-Designs für das Theater abgeschlossen hat, ist unbekannt.

Die Mehrheit seiner Arbeit im Theater und Set-Design fand in Rom unter der Schirmherrschaft von Kardinal Ottoboni statt. Er unterstützte den Wiederaufbau des Kabinetts-Privattheaters im Palazzo della Cancelleria und entwarf auch Sets für Opern im Theater. Die erste Oper, für die Juvarra alle Sets entwarf, war *Costantino Pio*. Das Libretto war von Kardinal Ottoboni, die Musik war von Carlo Francesco Pollarolli (1653–1723). Die Oper wurde 1709 uraufgeführt und war eine der ersten Opern, die nach der Aufhebung der päpstlichen Verbote im weltlichen Theater erscheinen sollten Juvarra arbeitete auch an Set-Designs für Auftritte, die von Ottoboni im Teatro Capranica gesponsert wurden. Sein anderer Hauptpatron in Rom war Königin Ma-

768 Pommer, R.: Architektur des achtzehnten Jahrhunderts im Piemont, München 1967, S. 66

769 Gritella, G.: Juvarra: L'architettura, Torino 1992 S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ria Casimira, die verwitwete Königin von Polen, für die Juvarra Opern in ihrem kleinen Heimtheater im Palazzo Zuccari aufführen ließ.[770] 1713 führte ihn ein Theaterprojekt nach Genua.

Im Jahre 1706 gewann Juvarra einen Wettbewerb für die Ausgestaltung der neuen Sakristei am St. Peter, organisiert von Papst Clemens XI. Außerdem wurde er Mitglied der renommierten Accademia di San Luca. Im Jahre 1708 schuf er sein erstes architektonisches Werk, und das einzige, das in Rom verwirklicht wurde: die kleine, aber hervorragend ausgeführte Antamoro-Kapelle in der Kirche von San Girolamo della Carita, die er in enger Zusammenarbeit mit seinem engen Freund, dem französischen Bildhauer Pierre Le Gros, konzipierte, der für die Ausführung der skulpturalen Komponenten verantwortlich war.

Nach dem Aufenthalt in Rom verbrachte Juvarra einige Zeit in seiner Heimat Messina, wo er ehrgeizige Pläne für den Bau entlang der Hafenseite mit einer massiven gewölbten Palast fassade für Residenzen und Unternehmen entwickelt, der allerdings nie vewirklicht wurde. Er war in auch einigen Projekten in der Lombardei tätig, darunter ein monumentaler Altar für die Wallfahrtskirche von Caravaggio und der Altar für die Bergamo-Kathedrale. Er entwarf auch den dekorativen Glockenturm für die Kathedrale von Belluno.

Juvarras Periode der intensivsten Tätigkeit als Architekt begann im Jahre 1714, als er nach Piemont ging, wo Victor Amadeus II. von Savoyen ihn zuerst in einem szenografischen Projekt beschäftigte, dann bekam Juvarra die Position des Hofarchitekten. Der Ruhm, den er im Piemont erwarb, führte ihn zu einigen der reichsten Adligen und königlichen Höfe Europas: 1719 war er in Portugal und plante den Palast bei Mafra für König Johann V. (1719–20) Weiterhin reiste nach London und Paris.

Eines von Juvarras Meisterwerk, die Basilika-Kirche von Superga, wurde 1731 erbaut und erhebt sich an der Spitze eines Berges mit Blick auf die Stadt Turin.[771] Es war ein malerisches Denkmal und königliches Mausoloeum für die Familie von Savoyen. Zuerst wurde die Seite wegen eines Gelübdes gewählt, das von dem damaligen Herzog und

770 Viale Ferraro, M.: Filippo Juvarra: Scenografo e Architetto Teatrale Torino 1970, S. 23

771 Pommer, R.: Architektur des achtzehnten Jahrhunderts im Piemont, München 1967, S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem zukünftigen König Victor Amadeus II. von Savyen genommen wurde, als er das Feld der Operationen bei der Verteidigung der Stadt von den belagerten französischen Armeen während der Schlacht von Turin überblickte. Der Bau war mühsam und dauerte vierzehn Jahre, darunter zwei Jahre, um die Bergspitze zu glätten. Sie warmit unglaublichen Kosten und Mühe verbunden, um die Steine und Lieferungen auf den Gipfel zu bringen. Hinter der Kirche war ein Kloster. Der klassische Portikus ist an eine zentrale Kirche mit einer sehr vertikalen, fünfundsiebzig Meter großen Barockkuppel angehängt;letzterer schafft einen Berg auf einem Bergeffekt.

Juvarra entwarf auch die Fassade der Kirche von Santa Christina (1715–1718), die Kirche von San Filipo, die Kirche von Santa Croce, die Basilika della Natività und die Kapelle von San Giuseppe (1725) in der Kirche von Santa Teresa in Turin. Er baute auch in Turin die Kirche der Gesegneten Jungfrau des Karmins (1732–1736), wo sich der Raum um die zentrale Halle konzentriert, mit der szenografischen Wirkung des Lichts von oben. Er half auch, das Innere vieler Kirchen in Turin zu schmücken. Er baute auch andere Kirchen, darunter die Kirche von San Gregorio in Messina in Sizilien.In Mantua fügte er der Alberti- Kirche von Sant'Andrea eine große, unbekleidete Kuppel hinzu.[772]

Juvarra erhielt auch einen Auftrag zur Wiederherstellung und Sanierung des massiven Palastkomplexes der Savoyer Monarchie in Venaria Reale, der Reggia di Venaria Reale und ihrer Kirche Sant'Uberto. Die Kirche Sant'Uberto trug eklektische Einflüsse mit einer achteckigen Kuppel und umgreifenden Flügeln, die nach außen wölben.

Eines seiner Meisterwerke im Palastbau ist die Fassade (1718–21) des Palazzo Madama im Zentrum von Turin.[773] Es erinnert an die Formalität von Palladios Palazzo Chiericati, aber mit der Erweiterung von Details und Fenstern. Während die Fassade ein luftiges *Klavier nobile zu* beherbergen scheint, ist es in der Tat nur eine szenische, fast theatralische Geste und schützt einen grandiosen Einstiegstreppeneingang zu einer mittelalterlichen Burg. Diese Arbeit war auch Teil eines ehrgeizigen Programms, um die überfüllte, mittelalterliche Gestaltung des

772 Viale Ferraro, M.: Filippo Juvarra: Scenografo e Architetto Teatrale Torino 1970, S. 43

773 Borbonese, E.: Guida di TorinoTorino 1898, S.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zentralen Turins in eine offenere und geplante Reihe von verbundenen Plätzen umzuwandeln.

Juvarra baute auch die dritte Erweiterung von Turin im Westen nach dem orthogonalen System, das von Ascanio Vitozzo und Carlo di Castallamonte eingeführt wurde: das Projekt umfasste den Bau des Palazzo Martini di Cigala (1716) und des Quartieri Militari (1716–1728). Er half auch, einen Palast in Mailand zu entwerfen, undschuf Entwürfe für die Aktualisierung der Burg von Rivoli.

Am bekanntesten jedoch sind das Jagdschloss und der Park von Stupinigi in der Nähe von Turin. Der offene Baukomplex umfasst einen großzügigen Hof, im Mittelteil befindet sich der große, von einer Kuppel gekrönte Ballsaal. Ein Bronzehirsch, ein Werk des Bildhauers Francesco Ladatte, prangt als weithin sichtbares Wahrzeichen auf dem höchsten Punkt des Gebäudes.

Herzog Viktor Amadeus II. benötigte für sich in der Nähe der Residenzstadt Turin eine angemessene Residenz für die Jagd und beauftragte seinen Hofarchitekten Filippo Juvarra mit dem Bau eines Schlosses.[774] Juvarra legte 1729 die Pläne für sein letztes großes Werk in Italien vor.

Jagdschlösser finden sich ab der Frühen Neuzeit in vielen europäischen Ländern. Meist wurde im Jagdschloss das die Jagd beschließende Bankett begangen, manchmal diente es auch für Feste und ähnliche Veranstaltungen. Oft wird die Bezeichnung mit dem Lustschloss gleichgesetzt – zumal die Jagd unter den feudalen Aristokraten nicht nur Nahrungserwerb, sondern vor allem Freizeitvergnügen war –, doch unterscheiden sich Lustschloss und Jagdschloss sowohl in der Funktion als auch in der Architektur.[775] Lustschlösser sind in ihrem Ausstattungsprogramm frei, während Jagdschlösser immer Bezug zur Jagd haben: Dies kann durch Geweihe und andere Trophäen geschehen, durch Jagdgemälde, aber auch durch das bewusste Zeigen von Holz oder natürlichen Materialien; Jagdschlösser können im Übrigen durchaus kostbar ausgestattet sein. Im Gegensatz zu Lustschlössern waren Fachwerkbauten oder Blockhütten keine Seltenheit, erhalten ha-

774 Griseri, A.: Das Jagdschloß Stupinigi bei Turin, Herrsching 1989, S. 25ff.

775 Laß, H.: Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006, S. 36

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ben sich jedoch nur wenige aufwändige Bauten aus Stein, die heute das Verständnis vom Jagdschloss bestimmen.[776]

Der Bau Juvarras und Kern des künftigen Barockschlosses bestand aus einem großen, mehreckigen und kuppelüberwölbten Festsaal, der mit vier Flügelbauten in der Form eines Andreaskreuzes gerahmt war. Diese vier Flügel nahmen weitere Festsäle und die Privaträume des Herrscherpaares auf, der Bau war bis 1734 weitgehend beendet. Juvarra hatte sorgfältig auch die kleinsten Details des Palastes geplant, bis er 1735 nach Spanien abreiste und den vollendeten Bau hinter sich ließ. Bereits wenige Jahre später erschien dem neuen Herzog Karl Emanuel III. dieses „Palazzina" genannte Schlösschen zu klein und er beauftragte die Architektenfamilie Bernard mit der Erweiterung des Baus durch Anfügung einer Reihe von Seitenflügeln, wodurch das Schlösschen sich zum Schloss erweiterte.[777]

Eine breite Allee, die ihren stadtseitigen Fluchtpunkt im Königspalast findet, läuft schnurgerade auf das Jagdschloss zu. Mitten durch eine Abfolge von Flügelbauten hindurch nähert sich der Besucher dem großen, sechseckigen Ehrenhof vor dem Hauptgebäude. Seine Kuppel wird von einem kupfernen Hirsch bekrönt und deutet damit schon von weitem den Zweck des Gebäudes an.[778] Dessen Zentrum ist der *salone*, ein runder, architektonisch klar begrenzter, aber reich dekorierter Festsaal, der von einer auf vier Pfeilern ruhenden Kuppel überspannt wird. Ausgestattet mit augentäuschender Architekturmalerei und reicher Dekoration sah ein Zeitgenosse in ihm „ein *capricchio* oder den Traum eines Architekten, der in einem Palast undenkbar wäre, den man aber in einem Landhaus wagen zu können glaubte".[779] Auch andere Räume des Schlosses sind im ursprünglichen, stilreinen Zustand der bis etwa 1760 vervollständigten Ausstattung erhalten geblieben. Sie wird bestimmt durch helle Farben und eine heitere Grundstimmung. Kostbare Materialien wie Spiegel, chinesische Tapeten und Seidenstoffe, aufwändige Schnitzereien und illusionistische Himmelsmalerei bedienten die Bedürfnisse nach neuen Reizen in einer Gesell-

776 Philipp, K. J.: Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006, S. 210
777 Prina, F.: Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst, München 2006, S. 149
778 Balma Mion, C.: Lodovico Bò (1721–1800). Misuratore, soprastante, Milano 2007, S. 102
779 Griseri, A.: Das Jagdschloß Stupinigi bei Turin, Herrsching 1989, S. 93

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schaft, die durch diesen Luxus mit anderen europäischen Fürstenhöfen konkurrierte. Das zentrale Motiv der Innenausstattung ist die Jagd, auf die in zahlreichen Gemälden Bezug genommen wird.

Bemerkenswert ist, dass der gesamte Grundriss kaum rechte Winkel bietet und das Schloss somit bis ins Detail einem gigantischen Ornament gleicht, zusammen mit den heiteren Dekorationen der Fassaden deutet der Bau damit schon das nahende Rokoko und die Abkehr von den strengen barocken Formen an. Man kann ihn den schönsten aller Paläste des 18. Jahrhunderts nennen. Er bietet eine neue, gültige Interpretation der barocken Konzepte von Zentralisierung und Ausdehnung und drückt trotz seiner Ausmaße die intime und gefühlvolle Einstellung der Epoche aus.[780]

Das Schloss von Stupinigi ist der Mittelpunkt eines großen Schlossparks, welcher wiederum das Zentrum des ehemaligen Jagdgebietes darstellt.[781] Die ineinander übergehenden Innenhöfe vor dem Palast sind mit prächtigen Buchsbaumparterres und Blumenbeeten verziert, die Umgebung ist durch die große Sichtachse gegliedert und durch einen weiten Landschaftspark geformt. Als *Parco nationale di Stupingi* steht er unter besonderem Schutz.

Am Weihnachtsabend im Jahre 1734 wurde die alte Königliche Residenz der Alcazar in Madrid durch Feuer zerstört.Dies veranlasste den bourbonischen König von Spanien, Philip V., um Juvarra zu bitten, den Bau eines neuen Palastes zu überwachen. Im April 1735 zog der Architekt nach Madrid und begann für den Bau zu planen. Die lineare Fassade hatte eine formale Starrheit, die in einigen seiner anderen Werke fehlt. Er führte zusätzlich Entwürfe für die Fassade des Sommerpalastes von Granja de San Ildefonso und für einige Teile des Palacio Real de Aranjuez durch.Juvarra starb aber plötzlich im Januar 1736, weniger als neun Monate nach seiner Ankunft in Spanien.[782]

Einige Forscher schreiben seinen Stil dem Unterricht von Carl Fontana in Rom zu. Aber Juvarra besaß viele andere Einflüsse, darunter die Architektur von Pietro da Cortona und Francesco Borromini.

780 Norberg-Schulz, C.: Spätbarock und Rokoko, Stuttgart 1985, S. 140

781 Tomann, R. (Hrsg.): Die Kunst des Barock – Architektur, Skulptur, Malerei, Stuttgart 1997, S. 67

782 Viale Ferraro, M.: Filippo Juvarra: Scenografo e Architetto Teatrale, Torino 1970, S. 55

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Er wurde wahrscheinlich auch von den Werken von Guarino Guarini beeinflusst. Barocke Architekten, die als Juvarras Nachfolger gelten, sind Bernardo Vittone und Benedetto Alfieri. Juvarra und Johann Fischer von Erlach beeinflussten sich durch ihre Gravuren. Juvarras barocke Kunst und Architektur verlor die Gunst der Adeligen mit dem Aufstieg des Neoklassizismus. 1994 fand eine große Ausstellung seiner Entwürfe in Genua und Madrid statt.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5 Merkmale der Epoche des Rokoko

Als Reaktion auf die pathetische Repräsentation und Würde des Barock entwickelte sich die Epoche des Rokoko. Es dominierte ein verspielter Dekorationsstil mit hellen Farben, der vom Außen- auf den Innenraum verlagert wird, verbunden mit beschwingter Musikalität und lockerer Ausschmückung.

Die Blütezeit des Rokoko lag etwa zwischen 1720 bis 1780 in Europa und in den Kolonialreichen Spaniens und Portugals.[783] Der Begriff Rokoko lehnt sich an das französische Wort für Muschel- und Grottenwerk, Rocaille, an. Die reiche Ornamentik und Dekoration an Bauten und Möbeln gekennzeichnet durch Zierlichkeit, Intimität und Leichtigkeit ist beispielhaft für das Rokoko. Das Rokoko ist eine Stilrichtung französischen Ursprungs, die sich vor allem während der Regierungszeit Ludwigs XV. (1723–1774) entwickelte.

In der älteren Kunstgeschichtsforschung wird Rokoko als Spätbarock bezeichnet.[784] Es bestehen trotz des organischen Übergangs erhebliche Unterschiede: Waren visuell vermittelte Gestaltung, Monumentalität und Ernst Charakter des Hochbarock, so erscheint das Rokoko leicht, heiter, elegant und verspielt. In der Kunst des Rokoko zeigen sich Züge von Harmonie, Sinn für Intimität und die Ablehnung des theatralischen Charakters des Barock. Das Rokoko prägte sich vor allem als Dekoration für die Innenausstattung. Aber auch in Architektur, Malerei und in der erfundenen Porzellanherstellung verwischt überreich verspieltes, oft exotisches Dekor, die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit.[785] Bezaubernde Schlösser und Kirchen, der natürlich gestaltete Landschaftsgarten, filigrane Porzellanfiguren und die

783 Bauer, H./Sedlmayr, H.: Rokoko: Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992, S. 24

784 Rose, H.: Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660–1760. München 1922, S. 18

785 Locher, H.: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950, München 2001, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

das flüchtige Glück festhaltende Malerei versinnbildlichen die ersehnte „Leichtigkeit des Seins“ jener Epoche.[786]

Waren die Strukturen während des Barock pompös, gewichtig und dunkel, sind sie im Rokoko eher grazil, beschwingt und leuchtend. Die Beschaffenheit der Bilder ist lockerer und die Farben sind fröhlicher als im Barock. Die Malerei des Rokoko enthält folgende Merkmale:[787]

- Festlich
- Gefühlsbetont
- Geschwungene Linien
- Unbeschwert
- Zärtlichkeit und Erotik

Die Pastellmalerei wurde dabei mit seinen weichen, zarten Farben zur bevorzugten Technik.[788] Die neue malerische Auffassung wurde in Venedig, Paris und London entwickelt und verbreitete sich in Europa. Bei den Bildern steht immer auch das neue Lebensgefühl dieser Gesellschaft im Vordergrund. Die Farben wurden heller, der Gesamteindruck wirkte weitaus fröhlicher, ein spielerisches Element ist oft vorhanden. Die Rokokomalerei findet sich allerdings nicht nur auf Gemälden. Auch in der Deckenmalerei in Kirchen, der Porzellanmalerei und in Heiligenbildern setzte sich die Rokokomalerei durch.[789]

Im Rokoko verstärkt sich gegenüber dem Barock zudem noch einmal enorm die Popularität der klassischen Mythen und Götter, die zu Lasten christlicher Darstellungen einen immer größeren Raum einnehmen.[790] Die Antike vor allem in ihrer mythischen Ausprägung findet sich überall in der höfischen Gesellschaft. Homer, Hesiod und andere Vorsokratiker werden widerentdeckt und rezipiert. Paläste wurden mit mythischen Gestalten geschmückt, man setzt sich antike Tempel in die Gärten und lässt sich als antike Gottheiten porträtieren. His-

786 Vennemann, K.: Die Höfe der Sonnenkönige: Architektur, Kunst, Ornamentik, Berlin 1977, S. 27

787 Bauer, H./Sedlmayr, H.: Rokoko: Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992, S. 31

788 Wegmann, N.: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 66

789 Preziosi, D.: The art of art history: a critical anthology, Oxford u. a.1998, S. 175

790 Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur, Heidelberg 2005, S. 55

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

torische Gestalten und Mythen werden dabei frei verwoben. Alexander der Große oder Perseus, Kleopatra oder Venus dient als exotische Dekoration, das der Gegenwart den notwendigen Glanz verleihen soll.[791]

Ganz besonders beliebt waren Szenen, in denen zum Beispiel Karnevalsveranstaltungen wiedergegeben wurden. Diese Eigenart war hauptsächlich bei italienischen Malern des Rokoko zu beobachten. Französische Künstler beschränkten sich auf die Darstellung der Kleidung, die oft aus wertvollen Stoffen bestand. Zudem gaben sie verstärkt die Einrichtungsgegenstände der damaligen Zeit wieder. Hingegen hatten die Werke deutscher und österreichischer Künstler nicht selten sinnliche, lockere Nuancen.

Es herrschte eine Tendenz zur Verweltlichung, eine sinnliche Ästhetik und eine erotische und lockere Darstellung der höfischen Welt.[792] Der Wunsch nach einem Leben in Arkadien nach dem Vorbild von Poussin äußert sich in Liebesszenen, stimmungsvollen Idyllen, bukolischen Landschaften und Festlichkeiten im Freien. Dargestellt werden in ländlicher Landschaft mit üppiger Vegetation meist verliebte Paare, Tänzer, schöne Damen und Hirten. Oftmals in Form von Schäferszenen mit Unterhaltung oder Vertraulichkeiten inmitten einer Parklandschaft. Einige diese Bilder sind erotischer Natur. In Frankreich wurde als Reaktion auf die absolutistischen Festlichkeiten und Zusammenkünfte im frühen 18. Jahrhundert der neue Bildtyp des fete galante geschaffen.[793] Im Vordergrund stehen die Komposition des Bildes, Details wie Stoffe, Möbel und weniger psychologische Elemente. Vertreter des fete galante sind Antoine Watteau, Francois Boucher, Jean-Baptiste Pater, Jean François de Troy, Jean-Honoré Fragonard oder Nicolas Lancret.[794] Das besondere an den Bildern Antoine Watteaus ist jedoch die darauf befindliche Kleidung der dargestellten Personen, die tatsächlich seiner Phantasie zu entspringen schienen und in der Realität so nicht zu finden waren.[795] In England war William Ho-

791 Toth, K.: Weib und Rokoko in Frankreich. Aus dem Erleben eines Zeitgenossen Charles Pinot Duclos, Wien 1924, S. 97

792 Anger, A.: Literarisches Rokoko, Stuttgart 1990, S. 90

793 Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Nürnberg 2005, S. 160

794 Posner, D.: Antoine Watteau, Berlin 1984, S. 32

795 Plax, J. A.: Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France, Cambridge, 2000, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

garth der angesehenste Maler des Rokoko. In seinen Bildern findet man amüsante Darstellungen und manchmal auch Karikaturen der herrschenden Gesellschaftsschicht. Diese sozialkritischen Aspekte nehmen eine absolute Sonderstellung in der Malerei des Rokoko ein.

Die verspielte Kunst des Rokoko kennzeichnete die Malerei des 18. Jahrhunderts und scheint im völligen Gegensatz zum aufblühenden Zeitalter der Vernunft und Aufklärung zu stehen, da das Gefühl wie noch nie zuvor in der Malerei thematisiert wurde.[796] Wie Hermann Bauer schreibt, scheint es, als wenn das Kunstwerk sich selbst nicht ernst nehmen würde.[797] Gegensätzliche Momente werden ins Spiel gebracht, Inhaltliches kann durch besondere formale Qualitäten ironisiert werden. Diese tiefe Ironie eröffnet die verschiedensten Sehweisen. Sobald man aber glaubt, die gewählte als richtig zu empfinden, so wird sie wieder verworfen, und eine neue bietet sich an. In diesem Witz und in dieser Ironie, die das Kunstwerk an sich zum Gegenstand des Spieles macht und durch die Leichtigkeit der Darstellung und der bewusst asymmetrischen Konzeption betont wird, liegt die große Schönheit der Hauptwerke des Rokoko begründet, wie Bauer betont.[798] Die Werke ziehen den Betrachter in ihren Bann, es scheint, als wenn ein Phantom verfolgt werden müsste. Der Betrachter scheint etwas sehr Vergängliches wahrzunehmen, das sich von einem Moment auf den anderen wandeln kann. Improvisation und Gestaltung des Transitorischen sind zu einem immanenten Kunstprinzip geworden. Im Kunstwerk wird kaum mehr ein Bezug über seine Grenzen hinaus gesucht, weder zum Naturvorbild hin, noch zum Symbol. Insofern kann das Rokoko als aufgeklärt bezeichnet werden. Es sieht in dem mit Pastellfarben gemalten Bild nicht Abbild einer Wirklichkeit, sondern ein künstliches Gebilde.

In der Hochphase des Absolutismus durchdrang die Macht der Herrscher das gesamte Leben der Gesellschaft, Kultur und auch der Kunst.[799] Nach der repräsentativen Größe der Architektur des 17.Jahrhunderts setzte sich in der Baukunst des Rokoko die Sehnsucht nach

796 Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur, Heidelberg 2005, S. 69
797 Bauer, H.: Rokokomalerei, Mittenwald 1980, S. 12
798 Ebd., S. 13
799 Preziosi, D.: The art of art history: a critical anthology, Oxford u. a.1998, S. 178

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Raffinesse und Leichtigkeit durch. Die Entwicklung des Rokoko als neuer Architekturstil lässt sich als Reaktion auf den pompösen, erhabenen Stil des französischen absolutistischen König Ludwig XIV. (1638–1715) verstehen, an dem sich die anderen europäischen Herrscher orientierten. Der Reiz der Rokokoarchitektur liegt in der Fassadengestaltung und der hoch entwickelten Raumdekoration.[800]

Auf Grund der angepassten Funktionalität an das Gesamtbauwerk wurden die Proportionen und Ausmaße zierlicher, die Aufteilung der Architekturelemente leichter. Die Aufmerksamkeit kam nicht nur dem Gesamtbau, sondern auch dem einzelnen Detail und der Dekoration zu. Die Verspielheit einzelner Elemente vor allem an Palästen, die zeitaufwändig hergestellt wurden, fiel manchem Betrachter erst beim zweiten Anblick ins Auge.[801] So wurden Fenster, die durch feine ornamentale Rahmung auffallen, und Außenbauplastiken als dekorative Bereicherung des Gebäudes angesehen, die eine Wand leichter und aufgelöster erscheinen lassen sollten.

Voraussetzung für eine zeitgemäße Empfindung von Harmonie war die detaillierte Gestaltung der Gesamtanlage und die passende Zusammenfügung der einzelnen Details. Die Architektur sollte elegant, bequem und besonders in der Innenausstattung komfortabel sein.[802] Deshalb kam es im Rokoko zu einer herausragenden Beachtung des Interieurs, wobei die sich die einzelnen Künste wie Bildhauerei, Malerei und Kunsthandwerk zu einem regelrechten Gesamtkunstwerk zusammenfügten.[803] Die ländliche Umgebung der Bauten fand im Rokoko zunehmend Beachtung. Ein künstlich angelegter, frisch gepflegter Garten wurde zum Stil des Rokoko. Am Reißbrett angelegte Wege, säuberlich geschnittene Büsche und Bäume sowie architektonische Elemente, wie Brücken, Treppen, Fontänen und Statuen waren dabei äußerst beliebt. Die organisatorische Beherrschung und Bändigung

800 Bernet, C.: Barock und Rokoko, Norderstedt 2015, S. 162
801 Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Nürnberg 2005, S. 138
802 Krüger, R.: Das Zeitalter der Empfindsamkeit, Leipzig 1972, S. 95
803 Wegmann, N.: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Natur war auch ein Zeichen von Macht und Luxus, den die Herrscher den Besuchern suggerieren wollten.[804]

Diese Geisteshaltung galt nicht nur für Könige oder andere Alleinherrscher. Vor allem in Frankreich versuchte sich der Hochadel in seinen Pariser Stadtwohnungen gegenseitig in künstlerischer Raffinesse zu übertreffen. Die Innenräume waren für ein intimes und komfortables Wohnen angelegt. Im Gegensatz zum ausschließlich Repräsentativen des Barock, trennte man im Rokoko den privaten Bereich der Wohnung von einem öffentlichen, dem Besuch zugänglichen Bereich ab. Den Rest überließ man der Phantasie des Betrachters.[805]

Als Dekorationselement des Rokoko entwickelte sich die Rocaille, ein Ornament in Muschelform, heraus und wurde in vielen unterschiedlichen Variationen an der Außenfassade, in der Raumgestaltung sowie im Kunsthandwerk und der Malerei verwendet. Die Rocaille ist folglich das stilprägende Element des Rokoko. Sie findet ihren Ursprung in den Grotten und Gartensälen des 17.Jahrhunderts, die oftmals mit Muscheln dekoriert wurden. Das Rocailleornament des Rokoko geht jedoch weit über die Muschelform hinaus.[806]

Die Architektur des Rokoko bestand aus schwungvollen Linien, die fließend ineinander übergingen. Die Rocaille fand sich sowohl in den Interieurs als auch in den Außenbereichen. Der Innenraum jedoch wurde mit allen Möglichkeiten an Farbe und Ornamentik gestaltet. In den Privatbereichen wie Wohn- oder Schreibzimmer und vor allem in den Empfangsbereichen der Möbel fanden sich muschelförmige Ornamente. Die Rokokofassade wirkt durch rhythmisch gegliederte Bauteile und eine natürliche, meist einheitliche Farbgebung. Die Giebel an Häusern waren oft mit blumigen Ornamenten versehen, welche einen schönen Rahmen bildeten. S-Kurven und C-Schwünge bestimmen die Form der Rocaille.[807] Sie tritt am häufigsten an Übergängen auf, so dass Raumgrenzen und in den Räumen befindliche Ecken aufgelöst

804 Preziosi, D.: The art of art history: a critical anthology, Oxford u. a.1998, S. 178
805 Vennemann, K.: Die Höfe der Sonnenkönige: Architektur, Kunst, Ornamentik, Berlin 1977, S. 149
806 Koch, W.: Brockhaus Baustilkunde, Gütersloh 2013, S. 152
807 Preziosi, D.: The art of art history: a critical anthology, Oxford u. a.1998, S. 26

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

werden. Durch diese rankende und züngelnde Ornamentik wird ein musikalisch schwingender Charakter des Gesamtwerks erreicht.[808]

Charakteristisch für diese Zeit waren sorgfältig gefertigte Stuckarbeiten auf Wänden und Decken. Auch Spiegel wurden oft zu Dekorationszwecken verwendet. Dazu benutzte man statt mehrerer ganzer Spiegel Spiegelscherben, welche an Decken und Wänden Platz fanden, was einen lockeren und leichten Lebensstil vermittelte und eigentlich gegen alle vorangegangenen Konventionen hätte verstoßen müssen. Verzierungen entstanden hauptsächlich in Innenräumen aber auch an Hausfassaden.

Schwerpunkte des Rokokotils waren die höfischen und städtischen Zentren wie Paris, München, Potsdam, Sankt Petersburg, wo J. A. Meissonier und F. Cuvilliés d.Ä. wirkten. Meissonnier war als Zeichner und Architekt an der Innengestaltung von Schloss Choisy und Schloss Fontainebleau beteiligt.[809] Zwischen 1738 und 1756 veröffentlichte Cuvilliés d. Ä. mehr als fünfzig Bücher zur Innenausstattung von Räumen und zu Gestaltungselementen wie Wandpaneelen, Zimmerdecken, Möblierung und schmiedeeisernen Dekorationsobjekten. Die Stiche in diesen Büchern trugen dazu bei, Geschmack und Stil des Rokoko in ganz Europa zu verbreiten. Für Dresden entwarf Cuvilliés um 1759 eine Planung zur Neugestaltung des Zwingergartens, einschließlich der Errichtung eines neuen Residenzschlosses, der aber nicht realisiert wurde.

Bedeutende Rokokobauten in Deutschland sind z.B. das von Knobelsdorff errichtete Schloss Sanssouci in Potsdam oder das Lustschloss Solitude bei Stuttgart.[810] In Süddeutschland ist die Rokokoarchitektur im Kirchenbau in Ornamentik, Grund- und Aufriss, Stuck, Plastik und Malerei hoch entwickelt. Ganz im Sinne des Rokoko gelang es den Brüdern Asam dort auf beeindruckende Weise, Malerei, Plastik, Lichtführung, Raumgestaltung und Architektur zu einem einheitlichen Gesamtkunstwerk zu verbinden.[811] Sie schufen 1723/24 in nicht ganz eineinhalb Jahren die Freskierung und Stuckierung des Freisinger Doms

808 Paegelow, C.: Internationales Architektenlexikon, Stuttgart 2004, S. 211
809 Luserke-Jaqui, M. u. a.: Literatur und Kultur des Rokoko, Stuttgart 2001, S. 80
810 Bernet, C.: Barock und Rokoko, Norderstedt 2015, S. 149
811 Kürzeder, C./Ariane Mensger, A. u. a.: Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther, München 2014, S. 44 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und orientierten sich bei der Wahl der Farben für Fresken und Stuck an den Farben des Hochaltargemäldes von Peter Paul Rubens, so dass der Eindruck des Raumes ein harmonisches Gesamtbild hinterlässt. Ihr bekanntestes Bauwerk ist die Kirche Sankt Johann Nepomuk in München.

5.1 Venedig und seine Rokokokunst

Infolge des Sacco di Roma (1527) und nach der Eroberung von Florenz durch die kaiserlichen Truppen im Jahr 1530 wurde Venedig zum wichtigsten Anziehungspunkt für eine Reihe von prominenten Flüchtlingen aus beiden Kunstzentren.[812] Unter ihnen war der aus Florenz stammende Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino, der von 1529 bis 1570 das Amt des *Protomaestro* innehatte und damit oberster Architekt der *Serenissima* war. Auch der in Rom ausgebildete Veroneser Architekt Michele Sanmicheli, dem vor allem die Aufgaben als Militärarchitekt zufielen, kam 1527 nach Venedig, desgleichen Sebastiano Serlio, der Schüler von Peruzzi war. Während seines Aufenthaltes in Venedig (1527–1539) veröffentlichte er dort das spätere IV. Buch seines mehrbändigen Architekturtraktates. Mit diesem Kreis illustrer Künstler stand auch der Dichter und Weltmann Pietro Aretino (1492–1556) in Verbindung, der die schillerndste und umstrittenste Persönlichkeit aus dem römisch-florentinischen Humanistenkreis war.[813] Er gab der künstlerischen Entwicklung in der Lagunenstadt entscheidende Impulse und sollte einer der wichtigsten Vermittler zwischen Venedig und Mantua werden. Aus der Sicht der italienischen Historiker war Venedig die einzige italienische Macht, die sich ihre traditionellen Rechte und Freiheiten und den Status einer Republik bewahrt hatte.

Im Unterschied zu Florenz hatte Venedig eine exklusiv durch die Aristokratie ausgeübte Regierung.[814] Wahlberechtigt für die Regierungsämter waren nur die seit 1315 in das „Goldene Buch" einge-

812 Pfisterer, U.: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 176

813 Freiherr von Pölnitz, G.: Venedig, München 1951, S. 108

814 Zorzi, A.: Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, 2. Auflage, Hildesheim 1992, S. 132

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schriebenen Familien. Aus ihnen konstituierte sich der Große Rat (*Consiglio Maggiore*), der aus 480 Mitgliedern bestand und der den Dogen auf Lebenszeit wählte. Das einzige Kontrollgremium war der vom Senat auf Zeit ernannte und für die Sicherheit zuständige *Consiglio dei Dieci*, unter dem man sich eine Art Inquisition vorstellen muss. Er etablierte sich im Laufe der Jahrhunderte als die mächtigste Institution des Staates und war u.a. auch dazu in der Lage, den Dogen zu entmachten. Venedigs innenpolitische Verhältnisse waren dank des gut eingespielten Regiments und dank des Wohlstandes der Stadt stabil.

Die Handelsbeziehungen brachten Venedig und seine Bürger in Kontakt mit einer internationalen Klientel, die nicht nur das kontinentale Europa, sondern alle Anrainer des östlichen Mittelmeers, den Balkan, den griechisch-byzantinischen und auch den vorderasiatischen Raum einschloss.[815] Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahr 1453 wandelte sich jedoch die politische Situation der Serenissima grundlegend. Trotz guter wirtschaftlicher Beziehungen zu den Osmanen bröckelte die Machtbasis, auf der Venedigs sprichwörtlicher Reichtum mit einem jährlichen Exporterlös von 10 Millionen Dukaten beruhte.

Die Geschichte Venedigs lässt sich in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in drei Abschnitte einteilen.[816] Von 1494 bis 1508 gelang es der Stadtrepublik, aus der verworrenen italienischen Situation erhebliche Vorteile zu ziehen. Unter dem Zwang, sich nach zwei langen und verlorenen Kriegen gegen die Osmanen (1479, 1503) neue Ressourcen erschließen zu müssen, richtete Venedig seine Interessen in verstärktem Maße auf das Festland und betrieb eine ausgesprochen aggressive Territorialpolitik, mit der es sich viele Feinde machte.[817]

Der zweite Abschnitt umfasst die Jahre von 1508 bis 1516, die von ständig wechselnden Besitzverhältnissen auf der *Terraferma* und vom Verlust der globalen wirtschaftlichen Vormachtstellung gekennzeichnet waren. Das Schicksalsdatum war die Niederlage der *Serenissima*

815 Rösch, G.: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000, S. 83

816 Huse, N.: Venedig: Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen, München 2005, S. 147

817 Rösch, G.: Venedig und das Reich. Handels- und verkehrspolitische Beziehungen in der deutschen Kaiserzeit, Tübingen 1982, S. 73

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gegen die in der Liga von Cambrai zusammengeschlossenen europäischen Mächte bei Agnadello am 14. Mai 1509, bei der Venedig alle seine Festlandsbesitzungen einbüßte.[818] Im nächsten Jahr schon revanchierte sich die Markusrepublik jedoch mit einem Sieg über Kaiser Maximilian I. in der Nähe von Padua und paktierte in den kommenden Jahren erfolgreich sowohl mit den Franzosen wie mit dem Papst.[819] Im Frieden von Noyon (1516) und im Vertrag von Brüssel (1517) erhielt es schließlich fast alle seine Festlandbesitzungen zurück. Nun kam es auch zu einer Einigung mit Kaiser Maximilian I.

Der dritte Abschnitt zwischen 1517 und 1530 war durch wechselnde Bündnisse gekennzeichnet. Venedig paktierte abwechselnd mit dem deutschen Kaiser und mit den Franzosen und widersetzte sich allen Versuchen zur Etablierung eines italienischen Staatenbundes. Es kam jedoch in Bologna immerhin zu einer generellen Friedensvereinbarung, die auch von Venedig mitgetragen wurde.[820]

Ab 1530 stabilisierte sich das Verhältnis Venedigs zu seinen früheren Gegnern. An die Stelle der politischen Ambitionen traten nun die Handelsinteressen und die zunehmende Bedeutung der Stadt als kultureller und merkantiler Umschlagsplatz. Der Reichtum nahm wieder zu, die Besitzungen auf der *Terraferma* warfen Gewinn ab. Ihren künstlerischen Ausdruck findet diese Prosperität vor allem in den Villen, die seit den dreißiger Jahren im Gebiet zwischen Vicenza und Padua errichtet wurden. Eine der frühesten Villen ist die des Humanisten Giangiorgio Trissino bei Vicenza, die zwischen 1530 und 1538 entstand und deren noch deutlich von Peruzzis Villa Farnesina beeinflusster Bau vor allem deswegen bemerkenswert ist, weil er sich mit dem Aufstieg von Andrea Palladio verbindet, der, vom Bauherrn hier entdeckt, von ihm seitdem gezielt gefördert wurde.

Die Bevölkerung Venedigs wuchs in dieser Zeit auf 175 000 Bewohner an, Gleichzeitig etablierte sich zwischen den Patriziern und den unteren Schichten (*popolani*) eine kleine, aber sehr wohlhabende

818 Goy, R. J.: Stadt in der Lagune. Leben und Bauen in Venedig, München 1998, S. 127

819 Zorzi, A.: Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, 2. Auflage, Hildesheim 1992, S. 129

820 Rösch, G.: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000, S. 91

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schicht von Bürgern, die den Status von Bürgern (*cittadini*) hatten und bei denen es sich meistens um Dienstleiser, Juristen, Kaufleute und wohlhabende Gewerbetreibende und Handwerker handelte. Diese Schicht wurde zu einem der wichtigsten Träger der Renaissance in Venedig, da sie sich vor allem in frommen Bruderschaften organisierte, die sich in den Dienst karitativer Aufgaben stellten und dafür eigene Gebäude errichteten, die zugleich Schauplätze der gesellschaftlichen Repräsentation waren.[821] Träger dieser Einrichtungen waren die den Bruderschaften übergeordneten und nach beruflichen Sparten getrennten *scuole*, das venezianische Pendant zu den *arti* in Florenz, die in etwa den in Deutschland üblichen Zünften entsprechen. Auf der künstlerisch hochrangigen Ausstattung der Gebäude, die in Analogie zur Institution ebenfalls als *scuola* bezeichnet werden, beruht ein Großteil des Glanzes der venezianischen Renaissance.[822] Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Tizian und andere Künstler fanden hier ein reiches Betätigungsfeld, das zugleich das Forum wurde, auf dem künstlerische Konkurrenzen ausgetragen wurden und Innovationen zustande kamen.[823]

Ausschlaggebend für den allmählichen Niedergang Venedigs als Handelsmacht, und damit als europäischer Machtfaktor, war der im Zeitalter der Entdeckungen zunehmende Bedeutungsverlust des Handels in der Levante und der damit einhergehende Aufstieg neuer Mächte.[824] Diese Mächte verfügten zudem über Organisations- und Kreditformen, die in Venedig nicht zur Verfügung standen. Durch seine geografische Lage und durch Fehleinschätzung der Bedeutung der Entdeckungen der neu erschlossenen Ressourcen der Neuen Welt und Ostindiens und damit von den sich verlagernden Handelsströmen (Atlantischer Dreieckshandel und Gewürzroute) abgeschnitten, wurde Venedig durch die aufstrebenden Staaten Portugal, Spanien, Niederlande und Großbritannien wirtschaftlich und machtpolitisch allmäh-

821 Rösch, G.: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000, S. 93

822 Pfisterer, U.: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 109

823 Freiherr von Pölnitz, G.: Venedig, München 1951, S. 84

824 Romanelli, G. (Hrsg.): Venedig. Kunst & Architektur. 2 Band, Köln 1997, S. 118

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lich überflügelt.[825] Es besaß zudem aufgrund seiner relativ geringen Bevölkerungszahl und des Mangels an rohstoffreichen Kolonien nicht die Möglichkeiten einer merkantilen Wirtschaftspolitik im großen Stil. In Europa spezialisierte sich Venedig auf den Handel mit Luxuswaren, vor allem mit Glas, und die Landwirtschaft.

Die Venezianische Malerei prägte mehr als sechs Jahrhunderte das Abendland. Die großen Meister des 16. Jahrhunderts Tizian, Bassano, Veronese und Tintoretto beeinflussten nicht nur das künstlerische Schaffen ihrer Zeit, sondern auch das Wirken der nachfolgenden Künstlergenerationen.[826] Obwohl im 17. Jahrhundert ein Niedergang der venezianischen Malerei zu verzeichnen war, konnte die schöpferische Vitalität des Quattrocento und des Cinquecento im 18. Jahrhundert wieder gefunden werden und somit die Settecentomalerei zu ihrer prächtigen Entfaltung gelangen.[827] So schrieb im Jahre 1736 Graf Gustav de Tessin: „Es steht fest, dass die Schule von Venedig auf sehr gutem Fuße steht“ und 22 Jahre später erklärte der französische Kunstkenner Cochin, dass sich Venedig immer noch rühmen könne, die fähigsten Maler von ganz Italien zu besitzen, die Hand in Hand gehen könnten mit den besten, die man in ganz Europa nennen könne.[828] Mit Sebastiano Ricci begann eine Neubelebung der venezianischen Malerei. Zwar werden neue Tendenzen in seiner Malerei deutlich, allerdings ist er noch dem römischen Hochbarock verpflichtet. Da die Maler Jacopo Amigoni, Giovanni Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera das Ideal melancholischer Eleganz, eingebettet in einer zarten verschwommenen Elegie über den vergangenen Barock aufgreifen, können sie deshalb als Wegbereiter der venezianischen Rokokomalerei gesehen werden.[829].

Im 18. Jahrhundert zeichnete sich das Ende der Republik Venedig ab, die im März 1797 dann auch für immer unterging.[830] Mit der Republik starb auch der Geist der Stadt Venedig, deren Bild und deren

825 Rösch, G.: Venedig und das Reich. Handels- und verkehrspolitische Beziehungen in der deutschen Kaiserzeit, Tübingen 1982, S. 90
826 Gombrich, E. H.: Eine Geschichte der Kunst, London 1995, S. 159
827 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 8
828 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 12
829 Longhi, R.: Venezianische Malerei, Berlin 1995, S. 100
830 Concina, E.: Kirchen in Venedig. Kunst und Geschichte, München 1996, S. 156

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Söhne, deren Malerei und Literatur und vor allem deren Mythos von Extravaganz und Glanz, von Theater und Verlockung, von Arroganz und Pathos sich in ganz Europa verbreitet hatten. Bis dahin hatten sich alle europäischen Länder das einzigartige Venedig als Vorbild genommen.

Der Abgesang auf die traditionsreiche Republik wurde im 18. Jahrhundert eingeleitet.[831] Politisch wurde Venedig zwar immer unbedeutender, doch erlebte die Kunst nach dem Niedergang im 17. Jahrhundert zunächst eine neue Blüte. Dabei lösten sich die Künstler von der rein venezianischen Tradition, die von Tizian und Veronese geprägt wurde und adaptierten neue formale Qualitäten.[832] So wurden Einflüsse der Bologneser Schule mit denen aus der römischen und Genueser Kunst verknüpft. Das Kunstspektrum in Venedig entwickelte eine hohe Vielseitigkeit: Es gab Einflüsse des koloristischen und erzählerischen Klassizismus von Sebatiano Ricci bis Tiepolo, des höfischen Rokoko von Amigoni und Pellegrini, des ruhigen Naturalismus mit rokokohaften Anklängen von Rosalba Carriera und der Historien- und Vedutenmalerei.[833] Venezianische Künstler reisten unermüdlich durch Europa und verbreiteten die Verve und den Ruhm Venedigs und verschleierten somit den sich bereits vollziehenden Untergang der einst so stolzen und mächtigen Adelsrepublik.[834] Das venezianische Rokoko von Amigoni, Pellegrini und Carriera, das vom theatralisch anmutigen Illusionismus geprägt wird, kennzeichnete neben den französischen Rokokoeinflüssen, in denen die Zerbrechlichkeit, Zierlichkeit und Leichtigkeit des Dargestellten stärker betont wird, die Kunst Europas.[835]

Vor allem die Vedutenmalerei erfreute sich in Europa ausgesprochener Beliebtheit. Eine Vedute (*veduta* ‚Aussicht') ist in der Malerei

831 Romanelli, G.: Venedig und seine Kunst im 18. Jahrhundert, in: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler, Düsseldorf 1992, S. 11

832 Goy, R. J. : Venetian Vernacular Architecture. Traditional Housing in the Venetian Lagoon, Cambridge u. a. 1989, S. 128

833 Pallucchini, R.: La pittura veneziana del settecento, Venedig 1960, S. 32

834 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 89

835 Romanelli, G.: Venedig und seine Kunst im 18. Jahrhundert, in: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler, Düsseldorf 1992, S. 12

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Grafik die wirklichkeitsgetreue Darstellung einer Landschaft oder eines Stadtbildes.[836] Gemäß der Kunsttheorie der Zeit ist das Ziel die Wiedererkennbarkeit, alle anderen Aspekte der Bildgestaltung (Licht und Schatten, Farben etc.) sind weniger wichtig. In der Geschichte der Gartenkunst wird häufig auch die einzelne, von einem oder mehreren festgelegten Blickpunkten zu beobachtende Gartenszenerie als Vedute bezeichnet.[837]

Das Genre der Vedutenmalerei ist der Landschaftmalerei zuzurechnen. Meist wird der Begriff als Synonym für Stadtansicht benutzt. In der Forschung wird allgemein das 17. Jahrhundert als Entstehungszeit angegeben.[838] Man kann allerdings fragen, ob der Beginn eines künstlerischen Interesses an Stadtporträts nicht weit früher anzusetzen ist. Sicher sind jedoch in der venezianischen Malerei um 1500 zahlreiche Gemälde zu finden, welche die Darstellung der Stadtarchitektur zum Thema haben. Das prominenteste Beispiel ist der von Gentile Bellini für die *Scuola San Giovanni Evangelista* konzipierte Kreuzesreliquienzyklus (um 1495). Bellinis *Prozession auf dem Markusplatz* (1495) oder Vittore Carpaccios *Wunder der Reliquie vom heiligen Kreuz* (1494) müssen sicher zumindest als Vorläufer der Vedutenmalerei bezeichnet werden.[839] Zweck solcher Stadtansichten war es, wichtige Monumente von historischer oder religiöser Bedeutung bzw. besondere Feierlichkeiten (Prozessionen, Erbhuldigungen etc.) zu verewigen. Der Kupferstich ermöglichte seit der Barockzeit weite Verbreitung.

Vorläufer der Veduten in der frühen Neuzeit waren topografisch zuverlässige Darstellungen in religiösen und profanen Historien, wie etwa die Genfersee-Landschaft auf Konrad Witz' 1444 entstandenem Gemälde *Der Wunderbare Fischzug* oder die Panoramaansicht Zürichs auf dem Altarbild *Felix und Regula* (um 1500) von Hans Leu dem Älteren, während Heinrich Bichlers 1480 für das Freiburger Rathaus gemalte *Schlacht bei Murten* eine der ersten Veduten aus der Vogelschau

836 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 49

837 Koschatzky, W.: : Die Meister der Wiener Vedute, Wien 2002, S. 121

838 Schnabel, W.W.: Städte-Bilder. Typen und Funktionen von Stadtdarstellungen in Alba Amicorum des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Hofmann-Randall, C. /Jakob, A. (Hg.): Erlanger Stadtansichten. Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderten, Erlangen 2003, S. 80–103, hier S. 83

839 Concina, E.: Kirchen in Venedig. Kunst und Geschichte, München 1996, S. 117

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war.[840] Als Folge humanistischer Gelehrsamkeit verbreiteten sich solche Vogelschau-Veduten von Schweizer Städten zu Beginn des 16. Jh. etwa in Petermann Etterlins *Kronica* (1507) oder Sebastian Münsters *Cosmographia* (1544).[841] Unter dem Einfluss niederländischer und italienischer Vorbilder schufen im späten 16. Jh. Jos Murer, Gregor Sickinger und Martin Martini grossformatige Planveduten von Zürich, Freiburg, Bern und Luzern. Diese basierten auf dem jeweiligen Stadtplan, auf dem Bauten in Kavalierperspektive eingefügt wurden. Solche der Obrigkeit gewidmeten oder von ihr in Auftrag gegebenen idealisierten Darstellungen der Stadt in der Verkleidung eines realistischen Abbilds repräsentierten den Herrschaftsanspruch des Patriziats. Zu gesamteuropäischer Bedeutung führte ab 1615 Matthaeus Merian dieses Genre mit Grossveduten u.a. zu Basel, Genf, Krakau und Paris sowie mit einem neuen, im *Theatrum Europaeum* (ab 1629) und in der *Topographia Germaniae* (ab 1642) publizierten Vedutentyp, bei dem die in die Landschaft eingebetteten Städte und Burgen von einem realen Betrachterstandpunkt aus dargestellt wurden.[842] Dieser Form bedienten sich auch einige Berner Künstler wie Albrecht Kauw, der ab 1659 Ansichten von lokalen Landvogteischlössern malte.

Maßgeblich für den ungeheuren Erfolg dieses Genres war der Italien-Tourismus der englischen Aristokratie, der im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte; es war üblich geworden, als „Souvenir" von der „Grand Tour" nach Italien Bilder der römischen Antike oder der norditalienischen Städte, die man besucht hatte, nach England mitzunehmen.[843] Bernardo Belotto und Giovanni Battista Pinaresi allerdings wichen von diesem Konzept ab: Während Piranesi zunehmend phantastisch-antike Capriccios malte, zeugen Bellottos Gemälde mehr und mehr von seiner Beschäftigung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit.

Eine Vedute bildet ein Panorama ab, meist mit Blick auf einen Fluss, einen Kanal, einen Platz oder eine Straße, die den Blick linearperspektivisch in die Tiefe ziehen. Zu unterscheiden sind davon das „städtische Interieur" und solche Bilder, die die Schnittstelle von Stadt

840 Kemp, M. (Hrsg.): Dumont Geschichte der Kunst, Köln 2003, S. 188
841 Koschatzky, W.: : Die Meister der Wiener Vedute, Wien 2002, S. 122
842 Goy, R. J.: Stadt in der Lagune. Leben und Bauen in Venedig, München 1998, S. 76
843 Romanelli, G. (Hrsg.): Venedig. Kunst & Architektur. 2 Band, Köln 1997, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Land zum Thema haben und die beiden Sujets Vedute und Landschaft verbinden.[844] Veduten haben oft etwas Prospekt- oder Kulissenhaftes. Sie dokumentieren einerseits die besonders anziehenden und reizvollen Seiten einer Landschaft, einer Gruppe von Gebäuden usw. im Sinne einer „Ansicht" – eine Funktion, die später Fotografie und die Ansichtskarte übernahmen – wollen aber auch als Bild an sich, als Gemälde, Kunstwerk über die Funktion hinaus, Dokument zu sein, wahrgenommen werden.[845]

Als „Vater der neuzeitlichen Vedute"[846] gilt der niederländisch-italienische Maler Gaspar van Wittel (Vanvitelli), der in Holland das Malerhandwerk erlernte, aber sein Leben zum großen Teil in Rom verbrachte, wo er seine Erfahrungen an die italienischen Meister vermittelte. Durch ihn wurde die camera obscura als Arbeitsgerät in die italienische Vedutenmalerei eingeführt, der sich auch die Hauptvertreter der venezianischen Schule der Vedutenmalerei Canaletto, Bernando Bellotto, Francesco Guardi, Domenico Quaglio und Michele Marieschi bedienten.[847]

5.1.1 Sebastiano und Marco Ricci

Sebastiano Ricci (1659–1734) war ein Vertreter der spätbarocken venezianischen Schule. Ricci repräsentiert eine späte Version des kräftigen und leuchtenden kortonesischen Stils der grandiosen Freskenmalerei.

1671 kam er zu Federico Cervelli nach Venedig. Ob dies sein erster Meister war, ist umstritten. Es könnte auch Sebastiano Mazzoni gewesen sein.[848] Im Jahre 1678 führte eine jugendliche Liaison zu einer unerwünschten Schwangerschaft und letztlich zu einem größeren Skandal, als Ricci beschuldigt wurde, die junge Frau zur Abtreibung zu be-

844 Kemp, M. (Hrsg.): Dumont Geschichte der Kunst, Köln 2003, S. 189
845 Schnabel, W.W.: Städte-Bilder. Typen und Funktionen von Stadtdarstellungen in Alba Amicorum des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Hofmann-Randall, C. /Jakob, A. (Hg.): Erlanger Stadtansichten. Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderten, Erlangen 2003, S. 80–103, hier S. 93
846 Freiherr von Pölnitz, G.: Venedig, München 1951, S. 135
847 Gombrich, E. H.: Eine Geschichte der Kunst, London 1995, S. 137
848 Rizzi, A.: Sebastiano Ricci, Milano 1989, S. 27 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wegen, um die Ehe zu vermeiden. Er wurde eingesperrt und erst nach dem Eingreifen eines Adligen, vermutlich eines Pisani-Familienmitgliedes, freigelassen. Er heiratete die schwangere Mutter 1691.

Nach seiner Freilassung zog er nach Bologna, wo er in der Nähe der Pfarrei San Michele del Mercato lebte.[849] Sein Gemäldestil wurde anscheinend von Giovanni Gioseffo dal Sole beeinflusst. Am 28. September 1682 wurde er von der Bruderschaft des Heiligen Johannes von Florenz beauftragt, eine Version *von Johannes dem Täufer* für ihr Oratorium zu malen. Am 9. Dezember 1685 beauftragte der Graf von San Segundo bei Parma Ricci mit der Dekoration des Oratoriums der *Madonna de Serail*, was er bis Oktober 1687 in Zusammenarbeit von Ferdinando Galli-Bibiena beendete und eine Bezahlung von 4.482 Lira erhielt. Im Jahre 1686 beauftragte der Herzog Ranuccio II. Farnese von Parma Ricci mit der *Pietà* für ein neues Kapuziner-Kloster. In den Jahren 1687–88 dekorierte Ricci die Wohnungen der Herzogin von Parma in Piacenza mit Leinwänden.

Anscheinend im Jahre 1688 verließ Ricci seine Frau und seine Tochter und floh von Bologna nach Turin mit seiner neuen Gefährtin Magdalena, der Tochter des Malers Giovanni Peruzzini. Er wurde wieder eingesperrt und fast hingerichtet, wurde aber schließlich durch die Fürsprache des Herzogs von Parma befreit.[850] Der Herzog beschäftigte ihn und gab ihm ein Monatsgehalt von 25 Kronen und Quartier im Palais Farnese in Rom. Im Jahre 1692 wurde er beauftragt, die *Krönung von Karl* dem *Großen in der Vatikanstadt* im Auftrag von Ludwig XIV zu kopieren, was er erst 1694 beendet hatte. Der Tod des Herzogs Ranuccio im Dezember 1694, der auch sein Mäzen war, zwang ihn, nach Mailand zu ziehen, wo er im November 1695 Fresken in der Ossuary Kapelle der Kirche von San Bernardino dei Morti vervollständigte. Am 22. Juni 1697 malte er im Auftrag Graf Giacomo Durini Fresken in der Kathedrale von Monza.

1698 kehrte er nach zehn Jahren in die venezianische Republik zurück. 1700 freskierte er die Kapelle des Santissimo Sacramento in der Kirche von Santa Giustina von Padua. Im Jahre 1701 beauftragte der venezianische Geograph Vinzenzo Maria Coronelli Ricci mit einer

849 Rizzi, A.: Sebastiano Ricci disegnatore, Milano 1975, S. 54

850 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 116

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leinwand der *Himmelfahrt Mariens*, die in die Decke der Sakristei der Basilika Santi Apostoli in Rom eingefügt wurde. 1702 bemalte er die Decke der Blauen Halle im Schloss Schönbrunn mit der Allegorie der fürstlichen *Tugenden* und *der Tugend*, die die Erziehung und Hingabe des künftigen Kaisers Joseph I. veranschaulichte..Im Jahre 1704 führte er in Venedig eine Leinwand von *San Procolo* für die Kuppel von Bergamo und eine *Kreuzigung* für die Florentiner Kirche von San Francisco de Macci aus.[851]

Während seines Aufenthalts absolvierte er zunächst eine große Freskenserie über allegorische und mythologische Themen für den Palazzo Fenzi. Nach dieser Arbeit wurde Ricci zusammen mit dem Quadraturisten Giuseppe Tonelli von dem Großherzog Ferdinando de 'Medici beauftragt, Räume im Pitti-Palast zu schmücken. Dies waren himmlische Darstellungen, die luftiger und heller waren als die üblichen Freskenmalereien in Florenz. Diese Arbeit bedeutete für ihn den künstlerischen Durchbruch und Aufträge aus anderen Ländern.[852] Im Jahre 1711 malte er zusammen seinem Neffen Marco Ricci *Esther zu Assuero* und *Moses' Rettung aus dem Nil* für den Taverna-Palast.

Dann ging er mit seinem Neffen Marco nach London, wo er von Lord Burlington den Auftrag erhielt, acht Wände mit mythologischen Themen auszustatten. Darunter waren *trifft Ariadne*, *Diana und Nymphen*, *Bacchus und Ariadne*, *Venus und Amor*, *Diane und Endymion*, und *Amor und Flora*. Außerdem dekorierte die Kapelle im Bulstrode House in der Nähe von Gerrards Cross für Henry Bentinck, 1. Herzog von Portland, mit einem Zyklus von Wandmalereien, die Szenen aus dem Leben Christi darstellten. George Vertue beschrieb das Schema als „eine edle freie Erfindung, große Kraft der Lichter und Schatten, mit Vielfalt und Freiheit, in der Zusammensetzung der Teile".[853] Die Kapelle wurde im 19. Jahrhundert abgerissen, aber es existieren noch Ölmodelle. Ricci entwarf auch Glasmalereien für die Kapelle des Herzogs von Chandos.

Am Ende des Jahres 1716 verließ er mit seinem Neffen England und ging nach Paris, wo er Watteau traf und sein Werk *Triumph der*

851 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 118
852 Rizzi, A.: Sebastiano Ricci, Milano 1989, S. 126
853 Zitiert aus Wittkower, R.: Palladio und englischer Palladianismus. London 1974, S. 213

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weisheit über die Unwissenheit überreichte, um die Aufnahme in die Königliche Französische Akademie für Malerei und Skulptur zu erreichen, was am 18 Mai 1718 passierte. Er kehrte 1718 als reicher Mann nach Venedig zurück. Im selben Jahr verzierten die Riccis die Villa von Giovanni Francesco Bembo in Belvedere bei Belluno. Im Jahre 1722 war er einer von zwölf Künstlern, die beauftragt wurden, ein Gemälde auf Leinwand eines der Apostel als Teil eines dekorativen Schemas an der Kirche von St. Stae in Venedig beizutragen. Zu den anderen beteiligten Künstlern gehörten unter anderem Tiepolo, Piazetti und Pellegrini. Von 1724 bis 1729 an arbeitete Ricci häufiger für das Königshaus von Savoyen in Turin. Ricci starb am 15. Mai 1734 in Venedig.

Riccis Stil beeinflusste andere venezianische Künstler wie Francesco Polazzo, Gaspare Diziani, Francesco Migliori, Gaetano Zompini und Francesco Fontebasso. Er machte viele Kopien der Werken von Paolo Veronese, sowohl einzelne Köpfe als auch ganze Kompositionen. Einige dieser Kopien wurden von George III gekauft. Riccis Kunst stellte ein neues Ideal dar, eines von klarer und reicher farbenfroher Schönheit, in der er den Weg für Tiepolos Kunstwerke ebnete. Das Gemälde der Figuren des venezianischen Rokoko ist nicht ohne Sebastiano Riccis Vorarbeiten denkbar.

In seiner Anthologie kontrastiert Wittkower den leichten, leuchtenden Stil von Ricci mit der dunkleren, emotionaleren intensiven Malerei von Piazzetta. Wie Tiepolo schrieb er Ricci den Rang eines internationalen Künstlers zu.[854] Moschini bemerkt in seiner Würdigung zu Rizzi: „Wir sehen in ihm die Synthese der barocken Zierlichkeit und der individualisierten und substantiellen Malerei, die wir später wieder in Tiepolo sehen werden. Auf der einen Seite der Einfluss von Cortona gerichtet und indirekt, und auf der anderen die aufmerksame Malerei des Einsiedlers Magnasco. (…) Eine neue Synthese, die weit neue Malerhorizonte eröffnete, auch wenn die Szene nicht die eines Balletts ist.“[855]

Marco Ricci wurde in Belluno geboren und erhielt seinen ersten künstlerischen Unterricht von seinem Onkel Sebastiano, wahrscheinlich in Mailand im Jahre 1694–1696. Er ging mit seinem Onkel im Jah-

854 Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien, 1600–1750, London 1993 S. 480ff.

855 Moschini, G.A.: Guida per la citta di Venezia, Band II, Venezia 1817, S. 194

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

re 1696 nach Venedig, musste aber nach einem mysteriösen Tod eines Gondoliers aus der Stadt fliehen. Er besuchte Rom, wo er seit einiger Zeit mit seinen ersten eigenen Aufträgen beschäftigt war. Ab dem Jahre 1706 arbeitete er mit seinem Onkel an der Dekoration der Sala d'Ercole im Palazzo Fenzi in Florenz.[856] Riccis Neigung zur Zusammenarbeit mit anderen Künstlern macht seinen frühen Stil schwer zu verfolgen. Seine Einflüsse reichen von Claude Lorrain, Gaspard Dughet und Salvator Rosa bis hin zum naturalistischen Stil der Landschaftsmalerei in Venetien im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Persönlich mit Ricci bekannt war der genuesische Maler Alessandro Magnasco, dessen Stil von loser Farbe und seiner langen, dünnen, drahtigen Figuren in einer Reihe von Riccis frühen Werken auftauchen.[857]

Eingeladen von Charles Montagu, dem 4. Graf von Manchester, und dem britischen Botschafter in Venedig, reiste Ricci Ende des Jahres 1708 nach England. Auf seinem Weg dorthin machte er Station in den Niederlanden, um die holländische Landschaftsmalerei zu studieren. Die beiden malten die Bühnenlandschaft für zwei italienische Opern, *Pyrrhus und Demetrius* von Alessandro Scarlatti und Nicola Haym und *Camilla* von Antonio Maria Bononcini und Silvio Stampiglia mit englischem Libretti von Owen McSwiney.[858] Mit Pellegrini malte er sechs große mythologische Leinwände im Burlington House. Ricci kehrte 1711 nach Venedig zurück, kam aber mit dem Onkel Sebastiano im darauffolgenden Jahr nach England zurück, mit dem er an mehreren Aufträgen zusammenarbeitete. Während seiner Zeit in England malte Marco Ricci mehrere Capriccios, und die *Opernprobe* für Charles Howard, 3. Earl of Carlisle. Seine Produktion als Landschaftskünstler kann in vier Kategorien eingeteilt werden: alpine oder pastorale Ansichten, gewalttätige Landstürme und Ruinen und Szenen von Dörfern oder Höfen.[859] Während das Medium von vielen seiner Arbei-

856 Pedrocco, F.: Visionen von Venedig: Gemälde des 18. Jahrhundert,London/New York 2002, S. 54

857 Giacometti, M.: Die Herrlichkeit von Venedig: Kunst im achtzehnten Jahrhundert, New Haven/London 1994, S. 77

858 Selfridge-Feld, E.: Eine neue Chronologie der venezianischen Oper und verwandter Genres, 1660–1760,Stanford 2007, S. 96

859 Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien, 1600–1750: Das späte Barock, 1675–1750, New Haven 1999, S. 127

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten Öl auf Leinwand war, wendete er die auch in seiner Produktion bei kleineren Werken Tempera auf Ziegenfell an.

Marco Ricci kehrte 1716 nach Venedig zurück und lebte mit seinem Onkel dort bis zu seinem Tod 1730. Riccis Produktion in den 1720er Jahren war erstaunlich, seine Werke umfaßte Landschaften, Capriccios, Gouachen auf Pergament, Zeichnungen von Bühnengestaltungen und Karikaturen.[860] Er arbeitete mit Sebastiano an monumentalen figurativen Gemälden. Ab 1723 hat Marco Ricci mehrere Teller aus eigenen Entwürfen geätzt, bestehend aus Ansichten und Landschaften, mit Ruinen und Figuren, darunter ein bemerkenswerter Satz von 23 Drucken, die Piranesi antizipieren. Wichtige Gönner von Ricci in Venedig waren der englische Konsul Smith und Zanetti d.Ä. Marco Ricci gilt als Initiator eines neuen venezianischen Landschaftsstils, der zu einem unmittelbaren internationalen Erfolg wurde.

5.1.2 Gaspare Vanvitelli

Gaspare Vanvitelli (1653–1736), eigentlich Gaspar van Wittel, war ein niederländischer Maler und Zeichner, der eine zentrale Rolle bei der Entwicklung des Genres der Vedutenmalerei spielte.

Vanvitelli wurde in den Niederlanden als Sohn eines Wagenmachers geboren. Er studierte Malerei in Amersfort bei Thomas Jansz van Veenendaal und Matthias Withoos. Sein erstes erhaltenes Werk malte er in Hoorn im Jahre 1672, wohin er nach der französischen Invasion und Besetzung von Amersfoort geflohen war. Bald jedoch kehrte er nach Amersfoort zurück, wo er bis 1674 blieb. Dann ging er zusammen mit seinem Freund Jacob van Staverden, einem anderen Schüler von Withoos, nach Italien. Wie sein ehemaliger Lehrer Withoos trat er in die Bentvueghels ein, eine Vereinigung von hauptsächlich niederländischen und flämischen Künstlern, die in Rom arbeiteteten. Sein Spitzname in den Bentveughels war „Toorts van Amersfoort“ (Fackel von Amersfoort). Er arbeitete mit dem flämischen Maler Abraham Genoels und Hendrik Frans van Lint in Rom zusammen, der in der ers-

860 Selfridge-Feld, E.: Eine neue Chronologie der venezianischen Oper und verwandter Genres, 1660–1760,Stanford 2007, S. 98 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der führenden Vedutenmaler wurde.[861]

Van Wittel verbrachte fast sein ganzes Leben in Italien. Er lebte hauptsächlich in Rom, aber besonders zwischen 1694 und 1710 bereiste er auch das Land und malte in Florenz, Bologna, Ferrara, Venedig, Mailand, Piacenza, Urbino und Neapel.[862] Van Wittel war der bevorzugte Vedutenmaler der römischen Adelsfamilien, wie den Odescalchi, den Colonna, den Albani oder den Ottoboni, deren Paläste und Villen er malte. Er wurde 1711 Mitglied in der Accademia di San Luca in Rom. Seine letzte Arbeit stammt aus dem Jahre 1730.

Van Wittel hat an der Entwicklung der Vedutenmalerei einen großen Anteil. Er mag von den Zeichnungen des flämischen Zeichners Lieven Cruyl beeinflusst worden sein, der in den 1660er Jahren eine Reihe von Stadtansichten von Rom produziert hatte. Einige der Ansichten, die er während seines Besuchs in Venedig um 1697 gemalt hat, malte Canaletto in der Perspektive und in dem Winkel, in dem die Szene präsentiert wird, nach. Seine erste Vedute entstand auch aus seiner Zusammenarbeit mit Cornelis Meyer, der Zeichnungen von van Wittel benutzte, um einen seiner Traktate mit einer Reihe von gravierten römischen Ansichten zu illustrieren. Van Wittel benutzte einige dieser Zeichnungen für Tempera und Ölvedute aus den frühen 1680er Jahren. Sein Stil der Vedute wurde etwa 10 Jahre später gebildet.

Seine Anastz entwickelte sich von dem der niederländischen Maler in Italien, deren Arbeit römische Ruinen und andere römische Sehenswürdigkeiten mit einbezog. Gemälde platzierten immer Architektur in die umliegende Landschaft. Er zeigte große architektonische Komplexe in einer Gesamtansicht. Sein Werk könnte daher als eine Mischung aus Landschafts- und Stadtarchitektur als einfacher Vedutenmalerei gesehen werden.[863] Es ist möglich, dass er sich der Hilfe einer camera obscura bei seinen Werken bediente.

Seine kompositorischen und perspektivischen Prinzipien blieben in den 1690er Jahren gleich, nur das Thema änderte sich. Im Rom gab es im 17. Jh. bei Reisenden und Pilgern eine große Nachfrage nach An-

861 Harparth, R.: Gaspar van Wittel, München 1983, S. 9
862 Pallucchini, R.: La pittura veneziana del settecento, Venedig 1960, S. 32
863 Giacometti, M.:Die Herrlichkeit von Venedig: Kunst im achtzehnten Jahrhundert, New Haven/London 1994, S. 27 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sichten der Hauptsehenswürdigkeiten, die bislang lediglich als Kupferstiche angeboten wurden. Van Wittel, dessen älteste Rom-Vedute 1681 entstand, war der erste Maler in Italien, der Veduten als Ölgemälde ausführte. Thomas Coke, Earl of Leicester und Erbauer von Holkham Hall, Norfolk, erwarb mindestens sieben Veduten von van Wittel während seiner Grand Tour in den Jahren 1715 und 1716. Sein wohl bekanntestes Bild ist *Veduta di Villa Medici a Roma* (*Ansicht der Villa Medici in Rom*) aus dem Jahre 1685. Sein Sohn Luigi Vanvitelli war einer der führenden Architekten des 18. Jahrhunderts in Italien.

5.1.3 Rosalba Carriera

Rosalba Giovana Carriera (1673–1757) gehörte zu den wichtigsten Personen des italienischen Portraitsgenres. In ihren jüngeren Jahren spezialisierte sie sich auf Porträt-Miniaturen, bevor sie Karriere in der Porträtmalerei machte. Carriera wurde später für ihre Pastellarbeit bekannt, ein Medium, das den Rokokotil mit seinen weichen Kanten und schmeichelhaften Oberflächen ansprach.[864]

Am 7. Oktober 1675 wird die Malerin Rosalba Carriera in Venedig geboren. Ihre Familie stammte aus dem Kleinbürgertum in Venedig, und als Kind begann sie ihre künstlerische Karriere, indem sie Spitzenmuster für ihre Mutter machte, die sich im Handel damit engagierte. Bereits im Alter von 14 Jahren beginnt Carriera als Schülerin des Giuseppe Diamantini mit dem Zeichnen und kopiert Ölbilder.

Die damalige Popularität des Schnupftabakens brachte Carriera auf die Idee, Miniaturen für die Deckel von Schnupftabakboxen zu malen. Damit machte sie sich einen Namen und feierte ihre ersten Erfolge. Prominente ausländische Besucher in Venedig, junge Söhne des Adels und Diplomaten wollten von ihr porträtiert werden. Zu den Porträts ihrer frühen Periode gehören die von Maximilian II. von Bayern und Friedrich IV von Dänemark. Um 1700 erschuf sie schon Miniaturen und 1703 ihre ersten Pastellporträts. Im Jahre 1704 wurde sie von der römischen Accademia di San Luca zum „Accademico di merito“

864 Balitzki, G.: Pastellmalerei, Wiesbaden 2002, S. 52 f

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ernannt. Dies war ein Titel, der für nichtrömische Künstler und Künstlerinnen reserviert wurde.[865]

Durch die Hinwendung zu psychologisierenden Porträts und der allmählichen Abwendung vom Repräsentationsbildnis erfährt Rosalba Carriera zunehmend die Wertschätzung des europäischen Adels. Spätestens mit der Einladung an den Düsseldorfer Hof 1706 beginnt Rosalba Carrieras internationale Karriere. Die Porträts von ihr waren so sehr gefragt, dass sie in Paris Gast des großen Kunstsammlers Pierre Crozat war. 1719 lässt sich gar Antoine Watteau von Carriera porträtieren. Ihr Schwager, der Maler Antonio Pelligrini, verheiratet mit ihrer Schwester Angela, war auch in Paris in diesem Jahr. Pellegrini wurde von John Law, einem britischen Finanzier und Abenteurer, beschäftigt, um die Decke des Grand Salle im neuen Bankgebäude zu malen.

Carrieras andere Schwester, Giovanna und ihre Mutter, besaßen Einfluss in Frankreich. Beide Schwestern, besonders Giovanna, haben ihr geholfen, die Hunderte von Porträts zu malen, die sie ausführen wollte. Carrieras Tagebuch während ihren 18 Monaten Aufenthalt in Paris wurde später von ihrem gewidmeten Verehrer Antonio Zanetti, dem Abbé Vianelli, im Jahre 1793 veröffentlicht. Ihre umfangreiche Korrespondenz wurde auch veröffentlicht.

In der kurzen Zeit, die sie in Paris verbrachte, trug ihre Arbeit dazu bei, die neuen aristokratischen Geschmäcke des Hofes und die Erweiterung des Geschmacks der Pariser zu befriedigen. Nicht mehr diente die Kunst nur den Bedürfnissen der Monarchie. Ihre Freiheit, ihre Buntheit und ihre Zauber wurden in den Rokoko-Stil eingespritzt, der bald die gesamte Kunstlandschaft beherrschte.[866]

Trotz ihres Erfolges in Paris kehrte sie 1721 zu ihrem Haus im Canal Grande nach Venedig zurück. Carriera besuchte zusammen mit ihrer Schwester Giovanna dann Modena, Parma und Wien und wurde mit viel Begeisterung von Herrschern und Bürgern empfangen. Später unternahm Carriera eine lange Reise zum königlichen Hof in Wien. In dieser Zeit wurde Kaiser Karl VI. ihr Wohltäter und fühlte sich voll und ganz verpflichtet, ihre Arbeit zu unterstützen. Der Kaiser sammel-

865 von Hoerschelmann, E.: Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst und Kulturgeschichte des 18. Jh, Leipzig 1908, S. 75

866 Jary, M.: Die Pastellkönigin, München 2005, S. 76

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

te eine große Sammlung von mehr als 150 ihrer Pastelle.[867] Im Gegenzug arbeitete die Kaiserin unter ihr und erhielt eine formale künstlerische Ausbildung.

Nach dem Tod ihrer Schwester Giovana im Jahre 1738 fiel Carriera in eine tiefe Depression. 1746 lässt die Sehkraft der Malerin stark nach, 5 Jahre später erblindet Rosalba Carriera vollends. Sie überlebte ihre ganze Familie und verbrachte ihre letzten Jahre in einem kleinen Haus im Dorsoduro-Viertel von Venedig, wo sie im Alter von 84 Jahren starb.

Zum Zeitpunkt ihres Todes war der Rokoko-Stil nicht so populär wie vorher. Trotzdem besaß sie immer noch ein starker Einfluss für viele der Künstlerinnen, die ihr nachfolgten, wie Catherine Read, Adélaine Labille-Guiard und Elisabeth Vigée Le Brun.[868] Sie übte mit ihrer Malerei bedeutenden Einfluss auf Maler wie La Tour, Perroneau, Liotard und Mengs aus. Sie revolutionierte die Welt der Technik, indem sie farbige Kreide in Stöcke band, was zur Entwicklung einer viel breiteren Palette an vorbereiteten Farben führte. Dies erweiterte die Verfügbarkeit und die Nützlichkeit des Pastellmediums. Carriera spielte eine wichtige Rolle bei der Popularisierung des Rokokotils in Frankreich und England, wo König George III. ein großer Sammler ihrer Arbeiten war.

Carriera war die erste weibliche Malerin, der einen neuen Stil in der Kunstgemeinschaft einleitete. Der Rokoko-Stil betonte die Verwendung von Pastellfarben. Spontane Pinselstriche, Tanzlampen, subtile Oberflächenklangfarben und ein weicher, eleganter Ausdruck waren ihre Markenzeichen. Sie war bekannt dafür, die Seiten der weißen Kreide über eine Unterzeichnung von dunkleren Tönen zu ziehen, um die schimmernde Textur von Spitze und Satin zu erfassen. Sie konnte auch Gesichtszüge und die weichen Kaskaden von Puderhaaren hervorheben.

Carriera hatte viele Gönner, die sich für ihre Arbeit interessierten.[869] Ihr frühestes bekanntes Pastellporträt zeigt den Sammler Anton Maria Zanetti (1700). Joseph Smith war ein anderer von ihren Vereh-

867 Ebd., S. 80
868 Ludorf, H.: Pastelle – Landschaften und Blumen, Freiburg i. Br. 1991, S. 124
869 von Hoerschelmann, E.: Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst und Kulturgeschichte des 18. Jh, Leipzig 1908, S. 119

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rern, er sammelte auch eine große Menge ihrer Werke. König Georg III. kaufte diese Stücke im Jahre 1762. Diese Sammlung enthielt eines von vielen ihrer Selbstporträts.

Ihr bekanntestes Selbstporträt ist eines, das sie zur Medici-Sammlung von Selbstporträts in der Uffizien-Galerie in Florenz beigetragen hat. Dieses Stück war anders, weil sie sich davon abwandte, sich selbst zu idealisieren, wie es ein Brauch der Ära war. Stattdessen war es ungeschminkt und ehrlich in ihrer Darstellung, mit einer größeren Nase, dünnen Lippen und einem tiefen Grübchen in ihrem Kinn. Ihr Selbstporträt divergiert von den typischen Erwartungen der männlichen Frauenkünstler der Zeit, indem sie auf ein unlackiertes Aussehen zielte. Ein solches Beispiel ist ihr *Selbstbildnis als alte Frau* (1746), deren verfallene Augen auf die Augenprobleme hinweisen, die sie im Leben geplagt haben.

Ihre Porträts waren sehr raffiniert und schmeichelhaft, in einer Pose vom Körper etwas weg gedreht und der Kopf drehte sich dem Betrachter. Carriera hatte eine ungewöhnliche Fähigkeit, Texturen und Muster zu repräsentieren: sorgfältig neu entstandene Stoffe, Goldgeflechte, Spitzen, Pelze, Juwelen, Haare und Haut des prächtigen materiellen Lebensstils ihrer reichen und einflussreichen Gönner. Da nur wenige Arbeiten von Rosalba Carriera datiert sind, ist eine genaue chronologische Zuordnung heute schwierig. Ebenso ist eine Benennung der abgebildeten Personen nicht immer möglich.[870]

Carriera war nicht nur Porträtmalerin, sie schuf auch ein paar allegorische Stücke, darunter *Die vier* Jahreszeiten, *Die vier Elemente* und *Die vier Kontinente*. Diese Allegorien wurden von schönen, nymphähnlichen und kaum bekleideten Frauen mit Symbolen vertreten, die auf die Bedeutung des Stückes bezogen wurden.

5.1.4 Jacopo Amigoni

Das Datum und der Ort der Geburt Jacopo Amigonis sind in der Forschung umstritten. Meist wird diese auf die Jahre 1675 oder 1682 datiert. Geht die jüngere Forschung davon aus, dass Amigoni in Neapel

870 Jary, M.: Die Pastellkönigin, München 2005, S. 44

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geboren ist, da er sich selbst in einem Schriftstück aus dem Jahre 1750 als in Neapel gebürtig und 68 Jahre alt bezeichnet[871], so weisen aber Rolf Kultzen und Wolfgang Holler darauf hin, dass er wahrscheinlich in Venedig geboren ist, da alle bekannten Schriftstücke des 18. Jahrhunderts ihn als Venezianer bezeichneten.[872] Der Sterbeort Madrid und das Todesdatum des 22. 8. 1752 sind allerdings überliefert.

Zudem gilt als gesichert, dass Amigoni seine künstlerische Ausbildung in Venedig erhielt. Sein künstlerisches Schaffen wurde von Luca Giordano und Pietro da Cortona beeinflusst. Es ist archivarisch belegbar, dass der erste Aufenthalt Amigonis im Ausland seine Zeit in Süddeutschland ab ca. 1715 war. Der Vermerk „fora" in der venezianischen Malerzunft aus dem Jahre 1711 verdeutlicht jedoch, dass der Maler wohl schon vor seinem Aufenthalt in Süddeutschland außerhalb Venedigs tätig war. Amigonis Verbleiben in Deutschland ist bis zum 1. 7. 1729 nachweisbar. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in Italien suchte er dann noch ein letztes Mal München und Ottobeuren auf. In London traf er dann Ende des Jahres 1729 ein.[873] Seinen zehnjährigen Aufenthalt in England unterbrach er nur, um mit seinem Freund, dem seinerzeit international hochberühmten Tenor Il Farinelli, für einige Monate in Paris zu verweilen. Obwohl der größte Teil der Decken- und Wandgemälde in Palästen und Landsitzen des englischen Adels nicht mehr vorhanden ist, ist bekannt, dass Amigoni in den ersten Jahren in England sehr viele Aufträge ausführte. Amigonis Ölgemälde sind noch in Moor Park (Hertfordshire) und Mereworth Castle zu betrachten.

Später malte er Porträts für englische und russische Herrscherfamilien, da das Interesse an großen dekorativen Wandmalereien nachließ. Neben der Porträtmalerei wurden in diesen Jahren die kleineren Staffeleibilder mit alttestamentarischen, mythologischen und galanten

871 Pallucchini, R.: La pittura veneziana del settecento, Venedig 1960, S. 32

872 Holler, W.: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986, S. 3, und Kultzen, R./Reuss, M.: Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts (Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München), München 1991, S. 17

873 Voss, H.: Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig, in: Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen, 39. Bd., Berlin 1918, S. 151

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Motiven prägend für sein Schaffenswerk.[874] Die Beliebtheit seiner Werke wird in der häufigen Verwendung seiner Gemälde als Stichvorlagen, die wiederum als Motive für die Porzellanbemalung oder die Möbeldekoration dienten, deutlich. 1739 kehrte er nach Venedig zurück, um dort und in der weiteren Umgebung künstlerisch tätig sein zu können. Im Jahre 1747 folgte Amigoni der Berufung zum Hofmaler Ferdinands VI. am spanischen Hof. Gewiss hat auch die künstlerische Konkurrenz in Venedig ihn dazu bewogen, das Angebot des spanischen Königs anzunehmen.[875] Neben seinem Gemälde im königlichen Palast von Aranjuez schuf Amigoni bis zu seinem Tode im Jahre 1752 vor allem eine große Zahl von Porträts der vornehmen Gesellschaft.[876]

Für die Behandlung der Stilentwicklung von Amigonis Werk während seiner Zeit in Deutschland ist die Feststellung von großer Bedeutung, dass Amigoni wiederholt Italien aufsuchte und sich an den künstlerischen Entwicklungen des Auslandes orientierte. Er erhielt somit Anregungen aus verschiedenen Einflusssphären, die sein künstlerisches Spektrum erheblich erweiterten und sein Oeuvre bis zum Ende seiner künstlerischen Laufbahn prägten.[877]

Das größte Fresko, das Amigoni in seiner Schaffenszeit gemalt hat, ist das Deckenfresko *Der Zweikampf des Äneas mit Turnus* im Weißen Saal des Neuen Schlosses Schleißheim.[878] Als inhaltliche Vorlage diente der Schluss des zwölften und abschließenden Kapitels der Äneis des römischen Dichters Publius Vergilius Maro: Der Zweikampf zwischen Äneas und Turnus. Einige Darstellungen in Amigonis Fresko illustrieren konkret den Wortlaut des antiken Epos, so dass auf die Rezeption der in dem Werk beschriebenen Szene nicht verzichtet werden kann: Nach dem Untergang Trojas gelangt Äneas an die Küste Latiums, das ihm vorbestimmte Ziel seiner Reise. Der hier regierende König Latinus hat durch ein Orakel erfahren, dass ein Fremder landen werde und seine Tochter Lavinia ihm als Gemahlin vorbestimmt sei. Gegen den Wil-

874 Kultzen, R./Reuss, M.: Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts. (Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München), München 1991, S. 17
875 Fiocco, G.: Die Venezianische Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1968, S. 60
876 Holler W.: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986, S. 4
877 Martini, E.: La pittura del settecento veneto, Milano 1972, S. 23
878 Hennessey, L. G.: Jacopo Amigoni (1685–1752), New York 1983, S. 15

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

len des Fatums lehnen sich unter der Obhut Junos die Frau des Latinus, Amata, und der Rutulerfürst Turnus, der Lavinia ehelichen will, auf. Nachdem Venus, die Mutter und Schützerin des Äneas, ihren Gemahl Vulkan um Waffen für Äneas gebeten hat[879], treffen die beiden Rivalen nach langen Kämpfen zu einem entscheidenden Zweikampf aufeinander. Das Schicksal erfüllend, unterliegt Turnus dem Äneas, wie im Gemälde dargestellt wird. Äneas, zum Stoß bereit, beugt sich über den am Boden liegenden Turnus, dessen Schwert auf dem Boden liegt.[880]

Für die Darstellung des Geschehens verzichtet Amigoni auf das zu jener Zeit weit verbreitete Prinzip Pozzos, bei dem die Realarchitektur der Wand mit Hilfe einer perspektivischen Architekturmalerei verlängert oder über dem wandabschließenden Gesims mit einer Quadraturmalerei angesetzt wird, um so eine gemalte, vermittelnde Rahmenzone zwischen die Wand und den eigentlichen Bildgegenstand des Freskos zu setzen. Das Fresko Amigonis beginnt über dem schmalen Eierstabgesims, wobei die Plafondfläche zweigeteilt ist.[881] Die erste Zone wird durch eine weite, ausgedehnte Himmelszone geprägt. Der lichte, bläuliche und bewölkte Himmel ist Ort einer umfangreichen olympischen Götterschar, die von den Wolken aus den Zweikampf verfolgen. Umschlossen wird die Rundung des Himmelshalbkreises von der zweiten Zone, einer vergleichsweise schmalen terrestrischen Szenerie. Die Fläche staffelt sich in hintereinander gesetzte, braun-grünliche Streifen, die sich bläulich blasser werdend im Hintergrund verlieren. Die Farben des Freskos erzeugen einen kühl-lichten, milchig-hellen Gesamteindruck, wobei die Farben kühles Blau, Altrosa, Ocker, Beige und Brauntönen dominieren.[882]

Amigonis kompositorische Aufgabenstellung bestand darin, eine himmlische und eine auf dem Erdboden sich zutragende Szenerie mit großem Figurenaufwand zu verbinden. Die notwendig große Figuren-

879 Diese Szenerie wird im Fresko Asams im Treppenhaus illustriert, so dass der Weiße Saal diesem anschließend die Geschichte fortsetzt.

880 Vergil, Äneis, in: Vergil, Sämtliche Werke, hrsg. von J. und. M. Götte, München 1972, S. 113ff., XII, 950–952

881 Holler W.: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986, S. 28ff.

882 Ebd., S. 30 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fülle kann im Fresko platziert werden, weil mehrere hügelige Streifen, fast scherenschnittartig hintereinander gestaffelt wurden.[883] Die Hügelanordnung ist trotz angestrebter Tiefendimension nicht nach oben auf den Mittelpunkt des Plafonds hin ausgerichtet. Sie scheint vielmehr zentrifugal nach außen hinten zu streben. Eine derartige Erzeugung von Tiefenräumlichkeit in der Deckenmalerei steht den höhenzugsorientierten Deckenbildern Pozzos oder Gaullis entgegen. Dennoch wird Amigonis Frühwerk eindeutig von italienischen Vorbildern beeinflusst. Die Einführung eines Bodenstreifens, der als rundherum laufende Zone aufgefasst wird, eine lichte himmlische Sphäre in der Mitte und die formale Beziehungslosigkeit zwischen Wand und Deckengestaltung sind für die venezianische und bologneser Malerschule charakteristisch. Besonders deutlich wird der Bezug zu Luca Giordanos Deckenfresko in San Martino in Neapel.[884] Übereinstimmungen lassen sich in der Akzentuierung der Mitte des Bodenstreifens auf einer emporragenden, burgartigen Hintergrundsarchitektur, in der Betonung der Ecken durch Figuren, in der Fülle der Kämpfenden und in dem Abkippen des Figurenraumes nach hinten finden. Eine nähere Verwandtschaft zur venezianischen Deckenmalerei, die von bolognesischen, römischen, neapolitanischen, teilweise französischen Schulen sowie auf Rückgriffe auf die eigene venezianische Tradition des Cinquecento im ausgehenden Seicento und beginnenden Settecento bestimmt war, ist offensichtlich. Die komplexe und vielfältig verflochtene Struktur der Malerei Venedigs zu dieser Zeit prägt entscheidend Amigonis künstlerische Entwicklung.[885]

5.1.5 Giovanni Antonio Pellegrini

Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) war einer der führenden venezianischen Geschichtsmaler des frühen 18. Jahrhunderts. In seinem Werk verschmolz der Renaissance-Stil von Paolo Veronese mit dem

883 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 98

884 Voss, H.: Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig, in: Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen, 39. Bd., Berlin 1918, S. 153

885 Hennessey, L. G. Jacopo Amigoni (1685–1752), New York 1983, S. 15

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Barockstil von Pietro da Cortona und Luca Giordano.[886] Immer auf der Suche nach neuen Aufträgen reiste er nach England, den südlichen Niederlanden, der niederländischen Republik, Deutschland, Österreich und Frankreich. *Alexander an der Leiche des toten Darius*. Er gilt als wichtiger stilistischer Vorgänger von Giovanni Battista Tiepolo. Einer seiner Schüler war Antonio Visentini.

Als sein künstlerisches Talent sich zeigte, wurde er Schüler des Mailänder Malers Paolo Pagani. Er reiste mit Pagani nach Mähren und Wien in Jahren seiner Lehrzeit. Doch auch die Arbeit des venezianischen Künstlers Sebastiano Ricci hatte einen bedeutenden Einfluß auf seine Arbeit.

Sein Onkel brachte den Zwanzigjährigen zur weiteren Ausbildung nach Rom, wo er sich unter dem Einfluss von Luca Giordano und Baciccia in der Malerei vervollkommnen konnte. Dort entwickelte er seine typische anmutige und leichte Malweise mit luftig-zarten Pastellfarben, die dem Geschmack seiner Zeit so entgegenkamen. Nach seiner Rückkehr nach Venedig wurde er mit vielen wichtigen Aufträgen betraut. 1701 war er für die *Scuola del Cristo di S. Marcuola* und für die *Corporatione della lana* tätig. 1702 bis 1703 malte er in Padua das Deckenfresco für die Bibliothek. Pellegrini schmückte außerdem die Kuppel über der Treppe an der Scuola Grande di San Rocco.[887]

Pellegrini besuchte England von 1708 bis 1713 auf Einladung des Grafen von Manchester. Hier hatte er bedeutenden Erfolg: Er schuf Wandmalereien in einer Reihe von englischen Landhäusern, darunter auch im Kimbolton Castle für den Earl of Manchester, im Castle Howard (wo seine Arbeit 1940 meistens zerstört wurde) und Narford Hall, Norfolk, für Sir Andrew Fontaine. In London arbeitete er am 31 St. James's Square für den Herzog von Portland, wo er die Halle und das Treppenhaus und einige Räume auschmückte.[888]

1711 wurde Pelligrini Direktor von Sir Godfreys Knellers Akademie in London. Er stellte Entwürfe für die Dekoration der Innenkuppel des neuen St. Paul's Cathedral vor und soll Christopher Wrens Lieblingsmaler gewesen sein. Als die Aufträge nachließen und die

886 Levey, M.: Painting in Eighteenth Century Venice, 2. Auflage, Oxford 1980 S. 76
887 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 130 f.
888 Croft-Murray, E.: Decorative Painting in England 1530–1837, Band 2, London 1971, S. 85

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Aristokratie vermehrt Marco und Sebastiano Ricci den Vorzug gab, verließ er 1713 England und ging an den Düsseldorfer Hof von Jan Wilhelm, für den er u.a. 40 großformatige Allegorien im Schloss Bensberg malte. Auch die Garnisonskirche Düsseldorf erhielt einige Bilder von Pellegrini.

Nach dem Tod seines Förderers wechselte er häufig seine Aufenthaltsorte. Wie viele der reisenden italienischen Künstler seiner Zeit ging er dorthin, wohin er von dem jeweiligen Mäzen gerufen wurde. 1716 war er in Antwerpen, 1718 in Den Haag, wo er einen Saal im Mauritshuis ausmalte, 1719 in London und Paris, 1722 in Ettal und wieder in Paris, 1724 in Würzburg und Prag, 1725 in Dresden und Wien, 1732 in Padua und Venedig, 1733 war er wieder in Paris, wo er in die Akademie gewählt wurde, danach war er in Mannheim. Nach Fertigstellung der Decke im Mannheimer Schloss kehrte er für immer nach Venedig zurück, wo er auch starb.

5.1.6 Giambattista Piazzetta

Giambattista Piazzetta (1682–1754) wurde als Sohn des Bildhauers Giacomo Piazetta in Venedig geboren. Seine Gemälde sind mit vielen Farben und Kurven versehen, die sowohl religiöse als auch Genreobjekte als Motiv haben.

Er lernte das Gravieren bei seinem Vater und ging dann, um sich in der Malerei ausbilden zu lassen, zu Antonio Molinari (1655–1704).[889] Der Venezianer Molinari war ein Maler des Barock, dessen Einfluss sich in Piazzettas Werk deutlich widerspiegelt, zusammen mit dem von Giuseppe Crespi aus Bologna (1665–1747), der ihn wahrscheinlich als Lehrling beschäftigte.[890] In den Werken von Piazzetta kann man eine starke Entwicklung von der Genremalerei von Crespi feststellen und man merkt, dass ihn die starken Kontraste, auch chiaroscuri genannt, von Caravaggio (1571–1610) sehr inspirierten. Piaz-

889 Mariuz, A/Pallucchini, R.: L'opera completa del Piazzetta, Rizzoli, Milano 1982, S. 31

890 https://www.virtualuffizi.com/de/giovanni-battista-piazzetta.html

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zetta war auch sehr beeindruckt von den Altarbildern, die von Guercino (1591–1666) ein halbes Jahrhundert früher geschaffen wurden.[891]

Piazzetta schuf auch ein Altarblatt für die barocke Klosterkirche in Münsterschwarzach, das aber leider nicht mehr bewundert werden kann. Die Klosterkirche war der Vorgängerbau der heute bestehenden, sogenannten Albert-Boßlet-Kirche des Benediktinerklosters. Sie wurde ab 1727 nach Plänen des Würzburger Hofbaumeisters Balthasar Neumann errichtet, aber bereits im 19. Jahrhundert wieder vollständig abgerissen.[892]

Im Jahre 1744 setzte sich der Abt der Klosterkirche, Christophorus Balbus, mit Piazzetta in Verbindung, um ein weiteres Altarblatt, nämlich die *Anbetung der Hirten*, von ihm zu bestellen.[893] Hierzu bediente er sich zunächst den Vermittlungen des Komponisten Giovanni Platti aus Padua und schickte diesem einen Vorschuss von 100 Dukaten zu, die er Piazzetta übergeben sollte. Der Kontakt über den Italiener scheiterte jedoch und der Münsterschwarzacher Abt suchte neue Vermittlungspersonen. In der Mitte des Jahres 1745 wandte sich Christophorus an Balthasar Augustin Albrecht, der selbst bereits einige Blätter für die Klosterkirche geschaffen hatte. Dieser schaltete wiederum den bayerischen Kabinetts-Sekretär Joseph Askanius von Triva ein, der enge Kontakte zu oberitalienischen Künstlern unterhielt. In einem Brief an das Kloster vom 11. Juli 1745 unterrichtete Albrecht, dass der bayerische Agent Herr von Drebano das Atelier Piazzettas zu erreichen suche.

Im folgenden Jahr benachrichtigte dann ein Abt Capello aus Italien den Prior des Klosters, Sebastian Cönen, darüber, dass er das Gemälde für den Altar im Atelier Piazzettas für Münsterschwarzach in Besitz genommen hatte und unverzüglich dem Kloster zukommen lasse. Noch im Jahr 1746 traf das Gemälde in Franken ein. Mit einem Preis von 500 Gulden ist es das mit Abstand teuerste Altarblatt der

891 Pallucchini, R.: L'Arte di Giovanni Battista Piazzetta, Bologna 1934, S. 26

892 Mahr, J.: Münsterschwarzach. 1200 Jahre einer fränkischen Abtei, Münsterschwarzach 2002, S. 158

893 Kramer, T. u.a.: Suarzacensia. Beiträge zur Geschichte der Abtei Münsterschwarzach anläßlich des 50. Jahrestages ihrer Wiederbesiedlung, Münsterschwarzach 1963, S. 44

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Klosterkirche. Es wurde in der ersten Kapelle der Nordseite aufgestellt.[894]

Piazzettas Ruhm sorgte mit dafür, dass viele Maler das Bild exakt kopierten und Elemente daraus für eigene Gemälde übernahmen. Conrad Geiger und Eustachius Gabriel sind die bekanntesten „Nachfolger" Piazzettas, die im Stile des Venezianers malten. Im Jahr 1803 taxierte man Piazzettas Bild, eine Schätzung setzte den zu erzielenden Preis auf 200 Gulden fest. Das Bild kam 1825 an den Würzburger Theologen Franz Oberthür, der es im Dom zu Würzburg aufhängen ließ. Hier verbrannte es im Jahr 1945 bei einem Luftangriff auf die Stadt.

Um 1710 kehrte er in seine Heimatstadt Venedig zurück. Dort gewann er die Anerkennung als führender Künstler, trotz seiner begrenzten Produktion und seiner unscheinbaren Natur. Tiepolo, der bei einigen Projekten mit Piazzetta zusammenarbeitete, wurde von dem älteren Künstler stark beeinflusst. Im Gegenzug beeinflusste die Helligkeit und Brillanz von Tiepolos Palette Piazzetta in seinen späteren Jahren.[895]

Den Großteil seiner letzten Jahre verbrachte er mit dem Lehren und auch wenn er nicht sehr reich war, war er ein angesehener Künstler. Im Jahre 1750 wurde Piazzetta der erste Direktor der neu gegründeten Accademia di Belle Arti di Venezia, und er widmete die letzten Jahre seines Lebens dem künstlerischen Unterricht.[896] Er wurde 1727 zum Mitglied der Bologneser Accademia Clementina gewählt. Unter den Malern in seinem Atelier waren Domenico Maggiotto, Francesco Dagiu (il Capella), Johann Heinrich Tischbein, Egidio Dall'Oglio und Antonio Marinetti. Der Graveur Marco Pitteri war mit seinem Atelier verbunden und gravierte viele seiner Werke. Unter jüngeren Malern, die seinen Stil emulierten, sind Giovanni Battista Pissati, Guilia Lama, Federico Bencovich und Francesco Polazzo (1683–1753).Er starb am 28. April 1754 in Venedig.

894 Schneider, E.: Die barocke Benediktinerabteikirche Münsterschwarzach, Neustadt an der Aisch 1984, S. 134

895 Mariuz, A/Pallucchini, R.: L'opera completa del Piazzetta, Rizzoli, Milano 1982, S. 66

896 Knox, G.: Giambattista Piazzetta (1682–1754), Oxford 1992, S. 134

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seine wohl bekanntesten Werke sind neben der *Himmelfahrt Mariä* aus dem Jahre 1733 sowie *Die Wahrsagerin* aus dem Jahre 1740, das *Allegorisches Grabmal des Lord Somers, Die heilige Ursula im Gebet, Judith und Holofernes, Junger Fahnenträger, Ländlicher Spaziergang (»Strandidylle«) sowie Rebecca am Brunnen.* Aus seinen noch vorhandenen Zeichnungen stechen die folgenden heraus: *Bildnis des Feldmarschalls Johann Matthias von der Schulenburg, Ein Junge in Begleitung eines Mädchens füttert einen Hund, Junge Frau, ein Gefäss haltend, Porträt eines Mädchens* und *Studien eines schlafenden Kindes.*[897]

Piazzetta definierte die Zeichnung, im Gegensatz zur Malerei, als eigene Form der Kunst neu. Bemerkenswert sind seine vielen sorgfältig dargestellten Zeichnungen von halben Längenfiguren oder Gruppen von Köpfen.[898]In der Regel in Holzkohle oder schwarzer Kreide mit weisser Aufhellung auf grauem Papier, sind diese mit dem gleichen Geist gefüllt, der seine Bilder animiert und von Sammlern als eigenständige Werke gekauft wurde. Er hat auch Gravuren produziert. Da er nicht sehr viele Aufträge im Laufe seiner Karriere generieren konnte, fertigte er Illustrationen für Bücher an, um sich über Wasser zu halten.[899] Diese orientierten sich an der Kunst Rembrandts (1606–1669). Piazzetta schuf komplexe Welten, in denen die Personen stets mehr Rollen hatten, als es auf den ersten Blick schien. Diese Schichtung mehrerer Bedeutungen kommt auch in seinen Werken der Genremalerei vor, wie *Rebecca al pozzo*, *L'indovina*, und *Susanna e i vecchioni*, das sich in den Uffizien befindet. Das dramatische Element ist auch in seinen Werken religiösen Charakters unübersehbar, wie *San Giacomo condotto al martirio* e *L'angelo custode con i santi Antonio da Padova e Gaetano Thiene.*[900]

Piazzetta schuf eine Kunst der warmen, reichen Farbe und eine geheimnisvolle Poesie.[901] Er zeigte oft das bäuerliche Leben in seinen Bildern. Piazzetta war sehr originell in der Intensität der Farbe, die er manchmal in seinen Schatten benutzte, und in der jenseitigen Qualität

897 Pallucchini, R.: L'Arte di Giovanni Battista Piazzetta, Bologna 1934, S. 82ff
898 Knox, G.: Piazzetta: a tercentenary exhibition of drawings, prints, and books, Washington 1983, S. 93
899 https://www.virtualuffizi.com/de/giovanni-battista-piazzetta.html
900 Knox, G.: Giambattista Piazzetta (1682–1754), Oxford 1992, S. 129
901 https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Battista-Piazzetta

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gab er dem Licht, das einen Teil einer Komposition in Erleichterung wirft. Die Gesten und Blicke seiner Protagonisten deuten auf unsichtbare Dramen hin.[902] Seine versteckten Botschaften brachten ihm den Ruf eines Künstlers mit mehr Hintergrund, im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Kollegen, ein.

5.1.7 Giovanni Battista Pittoni und Michele Marieschi

Giovanni Battista Pittoni (1687–1767) war einer der wichtigsten Maler des venezianischen Rokoko. Pittoni wird im Jahr 1687 in Venedig getauft. Er wird in eine Künstlerfamilie hineingeboren und kann seine Ausbildung bei seinem Onkel Francesco Pittoni absolvieren. Mit zwanzig Jahren reiste er nach Bologna, was sich für seine künstlerische Ausbildung als ertscheidend erweisen wird.[903] Dort lernte er die Arbeiten von Guiseppe Maria Crespi kennen und hatte wahrscheinlich auch persönlichen Kontakt zu ihm. Dann kehrte er wieder in seine Heimatstadt Venedig zurück.

In seinem Frühwerk, das den Arbeiten von Nicola Grassi nahesteht, zeigt sich auch der Einfluss von Sebastiano Ricci und Luca Giordano. Auch die Malereien von Piazzetta und Tiepolo befruchten die künstlerische Entwicklung von Giovanni Battista Pittoni. Im Laufe der Zeit aber entfernt er sich zunehmend von der typisch venezianischen Stilsprache und öffnet sich der koloristischen Verfeinerung und hohen Eleganz des französischen Rokoko.[904] Diese Kunstform lernt Giovanni Battista Pittoni durch Vermittlung von Ricci und Pellegrini kennen, vielleicht aber auch auf einer Reise nach Paris. Möglicherweise unternimmt er diese im Jahr 1720 gemeinsam mit seinem Onkel Francesco und den Künstlerkollegen Giovanni Antonio Pellegrini, Rosalba Carriera und Anton Maria Zanetti.

In seinen Werken konzentrierte sich Pittoni auf starke Kontraste von Licht und Schatten und das intensive Drama der Figuren beeinflusst tief die venezianische Kultur des achtzehnten Jahrhunderts. Ne-

902 Fossaluzza, G.: Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984–2000, Venezia 2000, S. 104
903 Binion, A.: I disegni di Giambattista Pittoni, Florenz 1983, S. 88
904 Zava Boccazzi, F.: Pittoni: L'opera complete, Venedig 1979, S. 122

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ben seinen theatralischen, bewegten Fresken und den Staffeleigemälden mit religiösen, mythologischen oder historischen Motiven ist Giovanni Battista Pittoni auch ein herausragender Handzeichner, der lebensvolle Studienblätter und Skizzen hinterlassen hat.[905]

Der Stil von Giovanni Battista Pittoni erweist sich als äußerst einflussreich, denn der Maler arbeitete, auch wenn er die meiste Zeit in seiner Geburtsstadt zubrachte, oft für Auftraggeber aus dem Ausland. Zum Beispiel malte er im Wiener Schloss Schönbrunn, im Palast von San Ildefonso im spanischen La Granja und in Krakau.[906]

Zudem bildete Giovanni Battista Pittoni mit Anton Kern einen Maler aus, der den Stil des Lehrers in Böhmen gesellschaftsfähig machte. Giovanni Battista Pittoni, der zu den Gründungsvätern der venezianischen Akademie zählt und dieser 1758 auch als Präsident vorsteht, verstirbt im Jahr 1767 in seiner Geburtsstadt.[907] Unter Pittonis Arbeiten sind *St. James zum Martyrium* (Kirche San Stae, Venedig), der *Ruhm von St. Dominic* (Basilika des Heiligen Johannes und Paul, Venedig), die *Himmelfahrt* (Louvre, Paris), die *Vision von Santi Ludovico Bertrando* oder *Vincenzo Ferrer und Hyacinth* (Kirche der Jesuiten, Venedig), als seine Meisterwerke anzusehen.

Michele Marieschi (1694–1743) war ein venezianischer Vedutenmaler, dessen Ansichten sich im Gegensatz zu den Werken seiner Zeitgenossen Canaletto und Bellotto stets durch eine ausgeprägte Theatralität auszeichnen und teilweise mit phantasievollen, szenographischen Architekturstudien im Stile Piranesis angereichert sind.[908]

Als sein Hauptwerk gilt eine 1741 publizierte Sammlung von achtzehn Radierungen mit Ansichten der venezianischen Sehenswürdigkeiten (*Magnificentiores selectioresque Urbis Venetiarum prospectus*). Weitere bekannte Werke Marieschis sind die Ölgemälde *Campo Santi Giovanni e Paolo, Venedig* (zwischen 1730 und 1740), *Der Eingang des Canal Grande und die Kirche des Salute* (zwischen 1735 und 1740) und *Santa Maria della Salute, Venedig* (zwischen 1740 und 1741).

905 Pallucchini, R.: I disegni di G. B. Pittoni, Padua 1945, S. 103
906 Zava Boccazzi, F.: Pittoni: L'opera complete, Venedig 1979, S. 122
907 Pallucchini, R.: I disegni di G. B. Pittoni, Padua 1945, S. 121
908 Hector, J.: Pastorale Malerei des Rokoko, Köln 1979, S. 126

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.1.8 Francesco Lazzaro Guardi

Francesco Lazzaro Guardi (1712–1793) war ein venezianischer Künstler, vornehmlich in dem Genre der Vedutenmalerei. Der Künstler zielte im Gegensatz zu Canello nicht darauf ab, in seinen Bildern eine klare Wahrnehmung der Ergebnisse zu erzielen, sondern bietet eine subjektive Interpretation stimmungsvoller, abklingende Stadtbilder. Sein wohl bekanntestes Bild ist *Der Doge auf dem Bucintoro* in der Nähe der Riva di Sant'Elena.[909] Es wurde zwischen 1766 und 1770 gemalt und wird im Louvre in Paris ausgestellt.

Diese Arbeit ist eine Serie von zwölf Gemälden, die die *Solennità dogali* repräsentieren, in denen der Künstler die von Giovanni Antonio Canal gezeichneten Szenen kopiert und die von Giambattista Brustolon für die Feierlichkeiten an der Krönung der Doge Alvise Giovanni Mocenigo im Jahre 1763 eingraviert hat.[910] Dies hat zu einer gewissen Verwirrung geführt, weil die Leinwände früher Canaletto zugeschrieben, obwohl der Stil ganz unverkennbar der von Guardi war.

Dieses Gemälde und die anderen in der Serie repräsentieren die Festa della Sensa, das prächtigste aller venezianischen Festivitäten.[911] Es fand jedes Jahr am Himmelfahrtstag statt, dem Jubiläum der Aufstellung von Dogen Pietro II. Orseolos Expedition für die Eroberung Dalmatiens. Es war auch eine Feier des Vertrags von Venedig von 1177 des Dogen Sebastiano Ziani, Papst Alexander III. und Friedrich Barbarossa, dem Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. In einem prächtigen Staatskahn, der als Bucintoro bekannt war, besuchte der Doge den Lido und feierte die Hochzeit der Seezeremonie von Venedig mit der Adria, indem er einen Ring in das Wasser geworfen hatte.

Francesco Lazzaro Guardi war der Sohn des Malers Domenico Guardi (1678–1716). Die erste Nachricht künstlerische Tätigkeit von Guardi stammt vom 15.12.1731, als der venezianische Graf Giovanni Benedetto Giovannelli in seinem Testament Gemälde der Brüder

909 Friedrichs, C.: Francesco Guardi. Venezianische Feste und Zeremonien, München 2006, S. 14

910 Morassi, A.: Guardi, L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi, Venedig 1973, S. 156

911 Bortolatto, L. R.: L'opera completa di Francesco Guardi, Mailand 1974, S. 31

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Guardi erwähnt. Er hat wohl seine Lehrzeit in der Werkstatt von Canaletto absolviert.

Zu Beginn seiner Karriere malte er Altarbilder. Als sein Konkurrent Canaletto die Stadt verlassen hatte, konzentrierte er sich auf Veduten. Er wählte zunächst venezianische Stadtansichten, die Canaletto mit großem Erfolg gemalt hatte. Bald fand er jedoch seinen eigenen Stil. Seine Bilder unterschieden sich von denen Canalettos durch meist lebhafte Licht- und Schatteneffekte und eine dramatisch gesteigerte, freier und impulsiv erscheinende Malweise mit teils pastosem Farbauftrag. Guardi nahm es aufgrund einer malerischen gesteigerten Wirkung weniger genau mit topographischen Gegebenheiten als Canaletto.[912]

Außer den Veduten und den Bildern venezianischer Feste malte Guardi eine große Zahl von Genreszenen, wie den *Sprechsaal* der Nonnen von San Zaccaria. Dort entwirdt Guardi ein lebhaftes und farbiges Bild der Moden, Sitten und Gebräuche der venezianischen Elite. Adel und reiche Bürger vor aus England und Frankreich besuchten Italien, die sie als Wiege der abendländischen Zivilisation, zusammen mit Griechenland, sehen. Intellektuelle kamen, um zu vertiefen, was sie in Bücher studiert haben: Venedig und die Einzigartigkeit der Umgebung, Florenz und die Kunst der Renaissance, Rom mit seiner Kunst, Kirchen und klassischen Erinnerungen, Neapel, die größte italienischen Stadt zu dieser Zeit und Sizilien mit seinen griechischen Tempel und sein Mittelmeerklima. Dies alles eröffnete einen neuen Markt für die Kunst: Die Besucher wollten Erinnerungen kaufen. Dies konnte in der Malerei die Ansicht eines städtischen Ort oder einer Landschaft sein, aber auch ein Ort mit architektonischen Ruinen. Guardi bediente diese Nachfrage, indem er monumentale Bilder Venedigs malte und von denVerkäufen gut leben konnte.[913]

Bald erhielt Guardi Aufträge von privaten Mäzenen und von offizieller Seite der Republik Venedig. 1782 dokumentierte er in vier Gemälden den Besuch von Papst Pius VI. in Venedig. Als das russische

912 Friedrichs, C.: Francesco Guardi. Venezianische Feste und Zeremonien, München 2006, S. 44

913 Morassi, A.: Guardi, L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi, Venedig 1973, S. 344

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Großfürstenpaar die Stadt besuchte, malte er die Festlichkeiten, die zu deren Ehren veranstaltet wurden.[914]

Seine Bilder haben eine klare, gleichmäßige Beleuchtung und zeichnen sich durch ihre stimmungsvolle Atmosphäre aus. Sie sind in der Farbe kräftiger und reicher als die seines Lehrers Canaletto, aber weniger detailliert in der Zeichnung. Trotz solcher Unterschiede wurden seine Bilder immer wieder seinem berühmteren Lehrer zugeschrieben. Einige seiner Bilder sind *Capriccios*: malerische Zusammenstellung von sowohl existierenden als auch erfundenen Architekturen und Landschaften. Der Begriff wurde von Jacques Callot eingeführt, der eine 1617 entstandene Serie von Radierungen für den Herzog Cosimo II. de' Medici *Capricci di varie figure* nannte. Der berühmteste Capriccio-Maler ist Giovanni Battista Piranesi. Neben den berühmten *Carceri* („Kerker"), die an und für sich reine Architekturvisionen sind, hat Piranesi auch zahlreiche römische Porträts und Architekturelemente auf seinen Vedutenstichen willkürlich zusammengestellt. Oft sind diese Capricci die einzigen Dokumente verlorener antiker Kunstwerke.

Guardis Farbauswahl mit einer ganzen Reihe von dichten und ausgeprägten Tönen, die in einer grassierenden Helligkeit gipfeln, oft in zarten Schattierungen aufgetragen, war eines seiner Markenzeichen. Das Licht auf einer alten Mauer oder ein Spiegelbild des Himmels im Wasser waren dabei nicht rein visuelle Emotionen. Seine Landschaftsbilder sind als Erlebnis im Zusammenhang der einzelnen Kompositionen des Bides zu sehen. Damit ist er einer der Begründer der romantischen Landschaft, die fast ein Jahrhundert später zur vollen Blüte gelangen sollte.[915] Seine grossformatigen Tafelbilder vom Canal Grande, der Rialto-Brücke, den Palästen, den Kirchen oder den belebten Plätzen erzeugen eine Magie des Gegenwärtigen. Der als Kopist beginnende Guardi hat bald seine eigene Kunst gefunden: Die Variationen der Vorlagen Canalettos treten zurück, sein Pinselstrich wirkt freier und die Perspektive setzt stärkere, dramatische Akzente. Guardi verschiebt die Bildachsen, denen das theatralische Venedig innewohnt, seine Bil-

914 Morassi, A.: Settecento veneziano inedito, in: Arte veneta 3/1949/1950, Nr. 81 S. 83

915 Bortolatto, L. R.: L'opera completa di Francesco Guardi, Mailand 1974, S. 111 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der steigern die Gefühle damit ins Unermessliche.[916] Der Wurf der Schatten setzt Gewichte an, die Stimmung schwelgt in dunkleren Tönen. Licht- und Schatteneffekte finden sich auch bei Canaletto, doch Guardi schafft es in weitaus fulminanterer Form, in seinen Landschaften den Spagat zwischen Melancholie und Alltag darzustellen. Die malerische Umkleidung mitsamt der Menschen bringen Alltagsleben, Architektur und Natur zusammen.

5.1.9 Giovanni Battista Tiepolo

Giovanni Battista Tiepolo (1694–1770) wurde am 05.03.1696 in Venedig als Sohn des Kaufmanns Domenico Tiepolo und seiner Ehefrau Orsetta geboren. Sein Vater starb allerdings ein Jahr nach seiner Geburt und hinterließ seine Frau mit fünf Kindern in wohlhabenden Verhältnissen.

Tiepolo war der bedeutendste Künstler der venezianischen Schule am Ende ihrer Hochblüte im 18. Jahrhundert.[917] Seine Söhne Gian Domenico und Lorenzo waren ihm unersetzliche Gehilfen bei seinen großen Bilderzyklen und Fresken an Wänden und Gewölben. Die Tiepolos behandelten religiöse, mythologische, historische und traditionelle Themen. Gian Battista Tiepolo nutzte all die aus Experimenten resultierenden Erfahrungen seiner Vorgänger und schuf monumentale Kompositionen, in denen die Figuren meist in einem mit Wolken verhangenen Himmel schweben. Im Deckenfresko der Villa Cordellina *La fama che vince il tempa* (Der Ruhm besiegt die Zeit) von 1743 ist dies deutlich zu beobachten.[918]

Tiepolo war gleichzeitig einer der besten Kolorististen des Rokoko. In seiner Phantasie erstanden die Mythen der Antike wieder und nahmen neue Formen an. Er kreierte unermüdlich neue Allegorien zur Verherrlichung der Mythen seiner Zeit. Alle Werke aus der Werkstatt

916 Friedrichs, C.: Francesco Guardi. Venezianische Feste und Zeremonien, München 2006, S. 62

917 Brown, B.L. u.a: Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch, Abbeville 1994, S. 17

918 Eschenfelder, C.: Tiepolo. Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770, Stuttgart 2001, S. 48

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Tiepolo aufzuzählen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Ihre Fresken findet man in den prunkvollen Palästen ebenso wie an den Decken der Residenzen der deutschen und spanischen Kaiser. Gian Domenico Tiepolo nahm das ländliche Leben und die bäuerliche Kultur zum Motiv für seine Fresken in der Villa Valmarana, in der Nähe von Vicenza. Die Bauern werden dabei in traditioneller Kleidung vor venezianischen Landschaftsansichten gezeigt.

Im Jahre 1715 kam Tiepolo mit 19 Jahren in die Lehre zu dem Maler Gregorio Lazzarini. Außerdem bildete er sich selbständig weiter unter dem Einfluss von Giovanni Battista Piazzetta und Sebastiano Ricci.[919] 1719 heiratete er Cecilia Guardi, die Schwester der Maler Antonio und Francesco Guardi, die ihm neun Kinder gebar. 1727 kam sein erster Sohn Giovanni Domenico in Venedig zur Welt und neun Jahre später sein zweiter Sohn Lorenzo, ebenfalls in Venedig. Nur von diesen beiden ist immer die Rede, die sie, wie auch ihr Vater, Maler wurden. Nach seinen ersten Aufträgen in Venedig und Udine 1710–1729, reiste er zwischen 1731 und 1737 in die Lombardei und nach Venetien. 1737 bis 1750 folgten die ersten größeren Dekorationen, besonders 1741 bis 1750 die dekorativen Zyklen in Venedig.

Im Sommer 1750 begannen die Würzburger Jahre. Tiepolo erhielt die Aufforderung, in die fränkische Hauptstadt zu kommen, um den Speisesaal, später Kaisersaal genannt, der neuen Residenz mit Fresken auszumalen. Dies sollte in Übereinstimmung mit den Plänen des aus Böhmen gebürtigen Architekten Balthasar Neumann geschehen. Die Verhandlungen wurden in Venedig von dem deutschen Bankier Mehling geführt, einem Agenten des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau. Am 12. Oktober 1750 unterschrieb Tiepolo den Vertrag für die Ausmalung des Würzburger Kaisersaales gegen ein wahrlich fürstliches Gehalt. Im Dezember desselben Jahres kam er dann mit seinen beiden Söhnen nach Würzburg.[920]

Im April 1751 besuchte Fürstbischof von Greiffenclau Tiepolo in seinem Atelier und sah sich dessen Entwürfe für die Fresken im Kaisersaal an. Zehn Tage später begann Tiepolo mit der Arbeit im Kaisersaal. Am 04. Juli 1752 vollendete er dort nach 15 Monaten das letzte

919 Christiansen, K.: Giambattista Tiepolo: 1696–1770, New York 1997, S. 25
920 Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994, S. 21

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der drei Fresken. Bereits im April 1752 besichtigte Fürstbischof von Greiffenclau Tiepolos Entwurf für das Treppenhausfresko. Im Juli unterschrieben beide den Vertrag dafür. 1753, nach über einem Jahr, jedoch mit großen Unterbrechungen, vollendete Tiepolo das Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Am 08.11. desselben Jahres, also nach drei Jahren in Deutschland, verließen die Tiepolos Würzburg. 1754–1761 nahm Tiepolo Tätigkeiten in Venedig und Venetien an und von 1762–1770 war er in Madrid. In Venedig war er unter anderem zwei Jahre Präsident der Accademia di Pittura e Scultura. Am 27.03.1770 starb Giovanni Battista Tiepolo unerwartet im Alter von 74 Jahren in Madrid.[921]

Das Gemälde *Apollo & Daphne* ist eines seiner Meisterwerke.[922] Es wurde 1743 bis 1744 von ihm in Madrid mit Öl auf Leinwand gemalt. Es ist 96 x 79 cm, groß und befindet sich heute im Museum Louvre in Paris. Die Malweise ist dynamisch und schwungvoll. Der Betrachter befindet sich ungefähr auf der Höhe der Figuren und bekommt direkten Einblick auf die Szene, da er unmittelbar an das Geschehnis heran geholt wird. Der Maler zeigt simultan das Ende der Verfolgung durch Apollo und den Beginn der Transformation der Nymphe Daphne in einen Lorbeerstrauch.

Alle vier Figuren wurden zentral ins Bild gesetzt. Die fast nackte Daphne befindet sich auf der Flucht vor der Leidenschaft Apolls. Sie ist nur bekleidet mit einem wallenden rosa-goldenen Tuch, welches nur noch mit einer Art Gürtel unterhalb der Brust an ihrem Körper befestigt ist und trotz der Dynamik der Bewegung ihren Unterleib bedeckt. Ihr blondes lockiges Haar trägt sie zu einer Frisur am Hinterkopf zurückgesteckt. Während ihre Augen auf ihre Hand gerichtet sind, hat der Verwandlungsprozess bereits begonnen und die Finger ihrer rechten Hand transformieren sich in grüne Zweige. Dasselbe Ziel haben auch die Augen Apollos, welcher voller Schrecken die ersten Züge der Verwandlung beobachtet. Auch Daphnes Verfolger Apollo ist so gut wie nackt. Auch sein Scharmbereich ist nur mit einem roten Tuch bedeckt, welches in Folge schwungvoller Bewegung voluminös hinter

921 Knox, G.: Tiepolo: A Bicentenary Exhibition 1770–1970 Exhibition Catalogues from the Fog Art Museum: A Bicentenary Exhibition, 1770–1970, New York 1978, S. 9ff.

922 Rundmann, J.: Kunst und Mythologie, Potsdam 1996, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihm her schwingt. Sein Haupt trägt eine (Lorbeer-) Krone, umrahmt von einem Lichtkranz und an seinen Füßen hat der Maler Sandalen angedeutet. Außerdem ist Apollo mit einem Bogen und einem Gürtel für die Pfeile ausgestattet. Mit seiner linken Hand greift er nach dem Bein der fliehenden Jungfrau. Seine Hand befindet sich am oberen Bereich des Oberschenkels und lässt seine sexuellen Absichten vermuten.

Zu Füßen der beiden befindet sich, halb sitzend, halb liegend, ein muskulöser Mann. Sein langes weißes Haar lässt vermuten, dass es sich um einen alten Mann handelt. Er stützt sich seitlich auf einen umgeworfenen großen Krug. Auch er ist nur leicht abwärts der Hüfte mit einem blauen Tuch bedeckt, welches mit einem Gürtel an seinem Körper festgehalten wird. In seiner rechten Hand hält er ein langes hölzernes Ruder. Sein Blick ist auf das kleine nackte Kind gerichtet, welches sich unter dem wallenden Tuch der Daphne an deren Bein klammert, vielleicht aber auch stützt. Die Flügel des nackten Jungens weisen auf seine Identität als Engel hin. Der Schultergurt für die Aufbewahrung von Pfeilen legt nahe, dass es sich bei dieser Figur um Amor (Eros/Cupido) handelt.[923]

Die Kulisse der Szene ist eine Landschaft mit einigen Bäumen im Hintergrund und Bergen in der Ferne. Einer der pinienartigen Bäume ragt hoch in den tief blauen Himmel hinaus und wölbt sich wie ein Schirm über das Haupt der Nymphe. Auch dort, wo die Bäume wachsen, scheint der Fuß eines Berges oder Hügels zu sein, welcher zum rechten Bildrand hin ansteigt. Unterhalb der Wölbung des Bogens in der Hand Apolls hat der Maler vor der Bergkette eine kleine Stadt oder ein Dorf angedeutet. Der Untergrund, auf dem sich die Figuren befinden, ist steinig und staubig.

Das kräftige Rot der Bekleidung Apollos erzeugt einen dramatischen Kontrast zum tiefen Blau des Hintergrundes. Die dunklen Bäume und deren Schatten bilden wiederum einen starken Helldunkelkontrast zu den hell beleuchteten Körpern der Figuren. Die Szene scheint erleuchtet von einer von rechts kommenden Lichtquelle, vermutlich der tief stehenden Abendsonne, die die Häuser im Hintergrund in stimmungsvolles Licht versetzt. In *Apollo & Daphne* erkennt man die, für Tiepolo typischen farbigen Schatten. Seine Schatten sind

923 Morassi, A.: G. B. Tiepolo, Köln 1955, S. 55

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

keine dunklen Abgründe mehr, sondern greifen die atmosphärische Farbe der angrenzenden Farbflächen auf.[924]

Eine Signatur lässt sich auf den zur Verfügung stehenden Abbildungen nicht erkennen.[925] Vermutlich ist bei dem Original das Kürzel *AM* zu finden, welches der Maler nach seiner Entlassng aus den Lehrjahren einsetzte. Diese Signatur bedeutet *Artium Magister* (Meister der Künste) und spiegelt die neue Selbstständigkeit wieder. Da *Apollo & Daphne* 1743/44 entstand und Tiepolo seit 1717 als selbständiger Maler in den Zunftregistern Venedigs auftaucht, fällt das Werk ganz eindeutig in das Zeitfeld der Signatur *AM*. Das Kunstwerk hängt im Pariser Louvre, umfasst von einem kunstvoll verzierten vergoldeten Holzrahmen. Leider fehlen an dieser Stelle Informationen, um mit Bestimmtheit zu sagen, ob es sich hier um die originale Berahmung aus dem 18ten Jahrhundert handelt.

Wie der Titel des Bildes nahelegt, handelt es sich bei der dargestellten Szene um eine Geschichte aus der griechischen Mythologie, festgehalten in Ovids *Metamorphosen*. In dem Mythos erlegte Apollo Python, einen riesigen schlangenähnlichen Drachen, der die Orakelstätte Delphi bewachte, welche Apollo sich nach seinem Sieg für sich auserwählte. Hochmütig gestimmt nach seinem Erfolgserlebnis, das er sich mit tausend Pfeilen erkämpft hatte, traf er auf Eros (Amor/Cupido) und legte ihm voller Stolz nahe, das Bogenschießen lieber den Männern zu überlassen. Eros war erbost über diesen Hohn, schoss einen seiner Pfeile auf Apollo und zwang ihn so dazu sich in die Nymphe Daphne zu verlieben. Daphne jedoch wurde von Eros stumpfer Pfeilspitze getroffen, so dass sie gegen jegliche Bemühungen Apollos immun blieb. Um der lästigen und unermüdlichen Verfolgung ihres Verehrers zu entkommen, verwandelte sich die Nymphe in einen Lorbeerstrauch.[926]

In der Information zu dem Gemälde Tiepolos auf der Homepage des Louvres in Paris benennt Corinne Dollfuss die halb liegende, halb sitzende Figur im Vordergrund als den Flussgott Alpheus (Alphei-

924 Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994, S. 32
925 Eschenfelder, C.: Tiepolo. Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770, Stuttgart 2001, S. 79
926 Ebd., S. 35

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

os).[927] In Ovids Metamorphosen wird berichtet, dass Alpheus sich in die spröde Nymphe Arethusa verliebte, als diese einmal nackt in einem Gewässer badete. Die Nymphe floh und Alpheus folgte ihr über lange Zeit in Gestalt eines Mannes. Die Flucht führte Arethusa über Berge und Täler, bis sie vor lauter Verzweiflung und Erschöpfung ihre Herrin Artemis (Diana) um Hilfe rief, worauf hin diese sie in eine Quelle verwandelte. Alpheus nahm wieder die Gestalt eines Flusses an und versuchte von jenem Tag an sein Wasser mit dem der Quelle zu vereinen.

Tiepolo verdichtet die Erzählung von Apollo und Daphne auf den dramatischen Moment der Metamorphose der Nymphe.[928] Simultan zeigt er sowohl die Flucht als auch den Höhepunkt der Geschichte. Diese Augenblicksgestaltung ist typisch für das Rokoko. Die Dynamik der Situation lässt sich deutlich an der Körperhaltung der Figuren Apollo und Daphne, sowie an der fliegenden Kleidung der beiden ablesen.

Apollo, oder auch Apollon, ist der Sohn des Zeus (Jupiters) und der Letos (Letonas). Er ist Gott „des Lichtes, der sittlichen Ordnung und des edlen Maßes, aber auch der Weissagungen und Orakelstätten, der Inspiration in Musik und Dichtung".[929] Aufgrund der Konnotation seines Namens mit Licht und Sonne wird er häufig dem Sonnengott Helios (Sol) gleichgesetzt und Phoibos (Phöbus) genannt. Außerdem ist Apoll, der meist eine Leier bei sich trägt, der Anführer der neun Musen der Künste. Ausgestattet mit Pfeil und Bogen, mit denen er sowohl Krankheit als auch Tod schicken kann, erfüllt er außerdem die Funktion des Gottes der Heilkunst.

Die Figur des Apollos erscheint erschrocken über die Verwandlung der Auserwählten. Vielleicht war ihm das Ausmaß der Folgen seines Lustrausches nicht bewusst, oder sein Erschrecken ist Zeugnis der Erkenntnis, dass seine Liebe nun unerfüllt bleiben wird. Der Strahlenkranz, welcher sein Haupt umrahmt, verweist auf seine Position als Gott des Lichtes. Auf die Leier, die zusätzlich zu Pfeil und Bogen zu

927 Knox, G.: Tiepolo: A Bicentenary Exhibition 1770–1970 Exhibition Catalogues from the Fog Art Museum: A Bicentenary Exhibition, 1770–1970, New York 1978, S. 13

928 Avagnina, M.E.: Tiepolo. Die vicentinischen Villen, Mailand 1990, S. 102 f.

929 Brown, B.L. u.a: Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch, Abbeville 1994, S. 95 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den Attributen des Gottes der Inspiration in Musik und Dichtung zählen, hat der Maler in *Apollo & Daphne* verzichtet. Hier scheint der musische Aspekt weniger von Bedeutung zu sein, sondern vielmehr die Männlichkeit im Vordergrund zu stehen. Der Pfeil ist seit Alters her ein Symbol der Virilität. Apollo hat mit seinen todbringenden Pfeilen den gefährlichen Drachen erlegt und somit eine Heldentat vollbracht. Von Pfeil und Bogen geht (bei Apollo wie bei Amor) eine große Macht aus. Bei dem einem ist es die Macht Personen ins Jenseits zu befördern, bei dem anderen das Vermögen über das Lieben und Nichtlieben der Umwelt entscheiden zu können. Das Kräftemessen, bzw. die Prahlerei des vermeintlich Stärkeren mündet in die Bestrafung Apollos durch den nicht minder starken Amor. Seine Kraft und Männlichkeit werden Apollo nun zur Last, da die Nymphe sich seiner Leidenschaft auf dramatische Weise entzieht. Nach der tragischen Verwandlung Daphnes wurde der Lorbeerstrauch Apollo geweiht. In diesem Werk lässt der Maler ihn bereits die Lorbeerkrone tragen und verbindet ihn somit mit Daphne.[930]

Die Bergnymphe Daphne ist nicht bereit, ihre Jungfräulichkeit für den jungen Gott aufzugeben. Als sie ihm nicht entfliehen kann, bleibt ihr nur noch die Verwandlung in einen Lorbeerstrauch. Die Wangen der jungen Nymphe sind gerötet. Diese Färbung mag eine Folge der langen Verfolgungsjagd sein, könnte aber auch die Scham vor dem sie bedrängenden Apollo ausdrücken. Ihre blonden Locken fallen aus der zusammengesteckten Frisur heraus. Die Nacktheit der beiden Hauptfiguren Apollo und Daphne unterstützt die Erotik der Szene.

Amor klammert sich an das Bein der sich in Transformation befindenden Daphne und versteckt sich unter dem wallenden Stoff vor Apollo.[931] Seine schutzsuchende Position und die gesenkte Kopfhaltung wirken fast so, als habe ihm der Maler ein wenig Reue hinzu gedichtet. Seine Rache an Apollo für dessen herablassende Worte nimmt eine dramatische Wendung und hat nun fatale Folgen für die unschuldige Nymphe.

Es stellt sich die Frage, warum Tiepolo den Flussgott Alpheus in die Szene integrierte. In Ovids Metamorphosen gibt es keinen direkten

930 Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994, S. 54
931 Eschenfelder, C.: Tiepolo. Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770. Köln 2001, S. 48

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zusammenhang zwischen ihm und der dramatischen Begegnung von Amor, Apollo und Daphne. Studiert man allerdings beide Erzählungen, so kristallisiert sich deutlich eine Parallele heraus: In beiden Erzählungen Ovids vollzieht sich die Metamorphose einer der Leidenschaft eines Gottes entfliehenden Nymphe. Tiepolo gelang es Mythen, Historien und auch theologische Szenen frei zu interpretieren und gekonnt in Szene zu setzen. Mit einer geschickten Balance zwischen Ernsthaftigkeit und Humor näherte er sich den damals populären Themen und gewann damit besondere Aufmerksamkeit von Sammlern und Liebhabern. Auch die Integration des Flussgottes in die Erzählung scheint eine individuelle Interpretation und Komposition des Künstlers zu sein. Tiepolo vereint die beiden vor Leidenschaft entbrannten Götter, die beide dasselbe Schicksal teilen.[932]

1764/65 griff Tiepolo dasselbe Thema wieder auf und integrierte wieder den Flussgott in die Szene. Das Bild mit dem Titel *Apollo Pursuing Daphne* hängt in der *National Galery* von Washington und ist Teil der *Kress Sammlung*. Saviani nennt „Apollo, Dafne, Peneo (und) Cupido" als die Figuren auf dem Gemälde.[933] Peneo ist wie Alpheus ein Flussgott. Allerdings wird er in Ovids Metamorphosen als der Vater von Daphne genannt. Auf die Bitte seiner Tochter, ihr die ewige Jungfräulichkeit (*perpetua virginitate*) zu gewähren, verwandelt er sie auf ihrer Flucht vor Apollo in einen Lorbeerstrauch. Zweck dieser Metamorphose ist es, seiner Tochter die Schönheit und somit die Attraktivität für ihren Verfolger zu nehmen. Vermutlich handelt es sich in den beiden Werken nicht um zwei verschiedene Flussgötter, sondern es wurde beide Male entweder Alpheus oder Peneo in die Szene integriert. Beide Flussgötter sind Figuren aus Ovids Metamorphosen. Aufgrund der nahen Verwandtschaft zu Daphne liegt die Identifikation des Flussgottes als Peneo nahe. Der Vater geht seinem Versprechen nach und beschützt die Jungfräulichkeit seiner Tochter. Noch mehr als im ersten Werk wird der Zusammenhalt von Vater und Tochter deutlicher: Wie hinter einem Schutzschild liegt der alte Gott hinter seiner

932 Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994, S. 49
933 Brown, B.L. u.a: Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch, Abbeville 1994, S. 85

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Urne und Daphne bringt sich gerade, halb springend, halb über die Urne stolpernd, an der Seite ihres Vaters in Sicherheit.[934]

Zurück zum ersten Werk fällt auf, dass der große Baum, der sicht schützend über Daphne neigt, an einen Schirm erinnert. Die Bergnymphe verschmilzt langsam mit der Natur. Fast scheint es so, als unterstütze dieser Baum die Verwandelung Daphnes, indem er der Nymphe Schutz bietet. Der kräftige Farbkontrast sowie der Helldunkelkontrast betonen die Dramatik der Szene. Die idyllische Umgebung erinnert an das Gebiet der Umgebung „Veneziens, wo sich Hochgebirge und Ebene, die gewaltigen Gegensätze der Erdoberfläche, in feinsten Übergängen begegnen und verbinden".[935] Die Plastizität der Formen der Natur lässt sich mit dem Auge nachempfinden. Außerdem gelingt es Tiepolo durch geschickte Perspektivkunst Tiefe und Raumweite zu erzeugen. Tiepolo lässt den blau leuchtenden Himmel frei, ein für die damalige Zeit überraschendes, aber durchaus beliebtes Kompositionsmerkmal in den Ausführungen des venezianischen Malers.

Wie in anderen Werken Tiepolos hat auch in *Apollo & Daphne* das Licht einen wichtigen Stellenwert. Durch die Schatten lässt sich eine Lichtquelle von rechts erahnen, die die Szene in dramatisches Licht taucht. Das Licht in der Malerei Tiepolos ist als eigenständiges Element zu nennen. Auf diese Weise gelingt es ihm detaillierteste Farbnuancen zu präsentieren. Der Lichteinfall erzeugt natürlich wirkende Reflexe und eine rhythmische Komposition von Licht und Schatten. Nach seiner Rückkehr nach Venedig entstand sein erstes bedeutendes und großformatiges Altarbild *Die Erziehung der Jungfrau Maria*, das er für eine Kirche (gen. Santa Maria della Fava) ausführte.[936]

Das Werk *Die Erziehung der Jungfrau Maria* ist ein weiteres wichtiges Werk von Tiepolo.[937] Im Zentrum steht Maria als junges Mädchen, liest in einem aufgeschlagenen Buch, unterwiesen von ihrer Mutter, die neben ihr sitzt. Der Vater, rechts von ihr, ist ins Gebet vertieft und hat die Augen zum Himmel erhoben. Auffällig in der Komposition ist hier die diagonale Linie von den drei Engelsköpfen unterhalb des Buches zu den drei großen Engeln oberhalb Marias, die den Weg ins Himmel-

934 Morassi, A.: G. B. Tiepolo, Köln 1955, S. 44
935 Ebd.
936 Ebd., S. 48
937 Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

reich symbolisiert. Der starke Hell-Dunkel- Kontrast in der Beleuchtung erinnert an Tiepolos frühere Werke, aber jetzt dominiert eine satte Farbigkeit den Gesamteindruck.

In dieser Zeit entstanden noch weitere große Altarbilder und Fresken, von denen besonders die in der Villa Loschi interessant sind, da sie sich mit besonderen Themen beschäftigen. In Anlehnung an Cesare Ripas *Iconoligia,* eine Sammlung abstrakter Begriffe und Vorstellungen, die durch Menschenfigur, die mit verschiedenen Attributen versehen ist, ausgedrückt werden soll, malte Tiepolo seine Fresken. Bildthemen wie z.B. *Die eheliche Eintracht* oder *Die Tugend krönt die Ehre*.[938]

Das Bild *Die eheliche Eintracht* zeigt eine noble und etwas steife Atmosphäre, was auch in Tiepolo bisher untypischer, klassizistischer Malweise zum Ausdruck kommt. In einer sehr matten Farbigkeit zeigt dieses Fresko die Allegorie der ehelichen Eintracht. Sie wird symbolisiert durch ein junges Paar, das sich an den Händen hält. Ein Herz in der Mitte der beiden, von dem aus jeweils eine Kette um den Hals der Frau und des Mannes gelegt ist, drückt die Verbundenheit beider Ehepartner aus.

Die nach antiker Mode gekleideten, oft frontal gemalten Figuren erscheinen ziemlich bewegungslos und unbeteiligt wie Statuen, die Gesten beschränken sich oft nur auf das Halten ihrer Attribute, was man hier im Bild gut sehen kann. Architektur und Landschaft sind auf ein Minimum reduziert und das Licht scheint gedämpft in der fast windstillen Atmosphäre. Diese Bilder stellen unter Beweis, wie flexibel Tiepolo die Wünsche seiner Auftraggeber umsetzen konnte.

1736 schien Tiepolo bereits den Rang eines international anerkannten Künstlers erlangt zu haben.[939] Im gleichen Jahr arbeitete er auch für mehrere Auftraggeber außerhalb Venedigs. Ebenfalls in diesen Zeitraum fällt die Entstehung des monumentalen Altargemäldes der *Verehrung der Dreifaltigkeit durch den Hl. Papst Clemens*.

Tiepolo hat kurze Zeit vor seinen letzten Aufträgen einen Vertrag mit dem Dominikanerorden in Venedig unterschrieben, in dem die Ausstattung der Jesuitenkirche Santa Maria del Rosario festgelegt wur-

938 Avagnina, M.E.: Tiepolo. Die vicentinischen Villen, Mailand 1990, S. 44

939 Brown, B.L. u.a: Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch, Abbeville 1994, S. 136

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

de. Ab 1738 entstanden insgesamt 40 Fresken unterschiedlicher Größe innerhalb der kurzen Zeit von 12 Monaten.[940] 1740 brach Tiepolo ein letztes Mal nach Mailand auf, um im Auftrag des Marschalls Giorgio Antonio Clerici die Ausstattung des großen Saals in dessen Palast auszuführen. Das Fresko *Der Lauf des Sonnenwagens* war die erste ausgereifte, monumentale Dekoration weltlichen Inhalts für einen adeligen Auftraggeber und begründete den Ruhm des Künstlers als Spezialist für Palastausstattungen.

Hier erkennt man wieder das Prinzip des illusionistisch geöffneten Himmels, der immer lebendiger konzipiert wird. Verschiedene Figurengruppen, unregelmäßig angeordnet in einem von unterschiedlicher Farbigkeit und verschiedenen Wolkenformen geprägten Himmel, zwingen den Betrachter umherzugehen und ständig seine Richtung zu ändern, um das Gesamte zu erfassen. In der Mitte sieht man in hellem Licht den Sonnenwagen Apolls, der von einzelnen mythologischen Figuren und olympischen Göttern umgeben ist. (Hier auf einer Wolke Venus, darunter Amor und oben links Jupiter mit Adler, seinem Attribut.) Schon 1740 wurde Tiepolo in einem Gedicht als „imitatore", als Nachahmer Veroneses gerühmt. Und es war schon seit langem bekannt, dass Tiepolo sich von Veroneses Darstellungen hat inspirieren lassen.[941]

Dies macht sich besonders an der Übernahme von Bildmotiven, der besonderen Farbgebung, den Figuren und der Bildarchitektur bemerkbar. Verschiedene Figurentypen, ähnlich in Haltung und Kleidung, den festlichen Gewändern, kann man in Tiepolos Bildern wiedererkennen. Immer wiederkehrende Bildmotive sind auch verschiedene Tiere wie kurzgeschorene Hunde oder Äffchen. Auch die Hintergrundarchitektur war ähnlich. Was das Kolorit betrifft, ist schon Veronese durch seine hellere Farbpalette und seine Vorliebe für kräftige, kontrastreiche Buntfarben von Tintoretto abgewichen. Auch Tiepolo richtete sich nach dieser Vorliebe, denn von der Hell-Dunkel-Malerei hielt er nicht so viel.[942]

Obwohl Tiepolo so viel von der Malerei Veroneses übernommen hat, ist natürlich nicht zu übersehen, dass zwischen den beiden Künst-

940 Morassi, A.: G. B. Tiepolo, Köln 1955, S. 89
941 Avagnina, M.E.: Tiepolo. Die vicentinischen Villen, Mailand 1990, S. 63
942 Ebd., S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lern zwei Jahrhunderte liegen und sich die Kunstauffassung in dieser Zeit doch etwas verändert hat.[943] 1745 lieferte Tiepolo das monumentale Altarblatt mit dem *Martyrium des Hl. Johannes, Bischof von Bergamo.* Bei einigen Nebenfiguren nimmt man hier an, dass sein Sohn Giandomenico sie fertiggestellt hat. Er zählt ab ungefähr 1745 zu den engsten Mitarbeitern Tiepolos, den er auf seinen Arbeitsreisen begleitete und unterstützte.

Einer seiner bedeutendsten Aufträge, die Tiepolo in den 1740er Jahren ausführte, war die Ausstattung des Palastes Labia in Venedig.[944] Er schuf hier seine größte profane Dekoration, die er je in Venedig anzufertigen hatte. Der große Saal ist vollständig mit einer Freskendekoration ausgestattet. Die Wände des Raumes sind durch eine illusionistische Scheinarchitektur geöffnet, in die die realen Öffnungen der Türen und Fenster integriert sind. Dort spielen sich die Szenen *Begegnung von Antonius und Kleopatra* sowie das *Gastmahl der Kleopatra* ab. Durch den kulissenartigen Rahmen bleibt der Charakter von Theaterszenen erhalten. Tiepolos durch Witz und Ironie geprägte Darstellungsweise ist mit vielen erzählerischen Details ausgeschmückt. Diener, Soldaten, Musiker und andere Figuren auf Tribünen und Balkonen bevölkern den Raum.

5.1.10 Antonio Canal, genannt Canaletto

Antonio Canal, genannt Canaletto (1697–1748) war ein bedeutender venezianischer Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts. Er arbeitete auch als Typograf und Graveur und realisierte seine Werke in Venedig und England.[945] Im 18. Jahrhundert waren wirklichkeitsnahe Stadtansichten, auf denen die schönsten Bauwerke und die angenehmen Seiten des Lebens in der Stadt zu sehen waren, groß in Mode. Einige venezianische Künstler spezialisierten sich auf die so genannten Veduten, darunter auch Caneletto.

943 Rüdiger, K.: Veroneses Kunstauffassung und seine Zeit, München 1997, S. 138
944 Christiansen, K.: Giambattista Tiepolo: 1696–1770, New York 1997, S. 93
945 Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien: 1600–1750, S. 189

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sein Vater, Benedetto Canal (1674–1744), bei dem er seine Ausbildung genoss, war ein Maler theatralischer Szenen. Dort lernte er grundlegende Kenntnisse und Anwendung der Regeln der illusionistischen architektonischen Perspektive. Nach einem längeren römischen Aufenthalt war Canaletto so fasziniert von der Stadt und seiner Bewohner, dass er begann, Landschaften zu malen. In Rom kam er mit Viviano Codazzi (1604–1670), Gaspar van Wittel (1653–1736) und Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) zusammen.

Als er sich zurück nach Venedig begab, führte er die Landschaftsmalerei hier ebenfalls fort und schuf eines seiner Werke, das die meiste Beachtung fand, *Cortile dello scalpellino* (1726–1730).[946] Wahrscheinlich lernt er in dieser Zeit bei Luca Carlevarijs (1663–1730), einem venezianischen Landschaftsmaler. Sein erstes dokumentiertes Werk ist ein Capriccio aus dem Jahre 1723. In diesen ersten Jahren übte er den Stil der freien Hand, zeichnete sich aber in den folgenden Jahren immer mehr durch akkurate Details aus, die zu einem typografischen, genauen Stil führten.

Allerdings sind Stadtpanoramen in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts schon populär. So ist es der holländische Künstler Gaspar van Wittel, der um 1680 in Rom erste Veduten zu malen beginnt. Einheimische Künstler griffen mit der wachsenden Nachfrage diesen Trend dankend auf.

Canelatto malte weite Landschaftsbilder der venezianischen Kanäle und des Dogenpalastes, ein Beispiel der gotischen Architektur.[947] .*Canal von Palazzo Balbi Rialto, Rio Beggar, Piazza San Marco,* alle zwischen 1719 und 1723 datiert, kontrastiert Canaletto Licht und Schatten helldunkel von einem blau-grünen Farbbereich bis zu grausilber und kalten Töne. Es waren sehr beliebte Werke der Sammler seiner Zeit, wie zum Beispiel *Il Canal Grande e la chiesa di Santa Maria della Salute* aus 1730 und *Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione* aus dem Jahre 1732. Aus dieser Periode sind auch *Il Palazzo Ducale e piazza san Marco* und die *Veduta del Canal Grande*, die sich in den Uffizien befinden. In manchen Motiven nahm er auch historische Bege-

946 Terpitz, D.: Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto. 1697–1768, Köln 1998, S. 55

947 Schwander, M. (Hrsg.): Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet, Ostfildern 2008, S. 63

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

benheiten und städtische Festlichkeiten mit auf, und zwar in einem impressionistischen Stil, weit vor seiner Zeit.

In dem Werk *Ritorna del Bucintoro al molo il giorno dell'Ascensione* sieht man eine Ansicht des Dogenpalastes und des Markusplatzes vom Canal Grande aus gesehen. Der Bucintoro, die Prunkbarke des Dogen, ist von festlich geschmückten Gondeln umgeben. Die Menschen in den Gondeln schützen sich mit Sonnenschirmen vor der Hitze. Wie viele andere auf Veduten spezialisierte Maler verwendete Canalotto ein Hilfsmittel, die Lochkamera, einen Vorläufer des modernen Fotoapparates. Über ein Loch in einem dunklen Gehäuse und ein System aus Linsen und Spiegeln wurde das Bild auf eine Mattscheibe projiziert. Im Halbdunkel zeichnete der Künstler dann sorgfältig die perspektivische Projektion der Gebäude nach.

Das Gemälde *L'Imboccatura del Canal Grande alla Salute Riprodotta a tergo* zeigt die Ansicht Venedigs mit Blick vom Canal Grande auf die Kirche Santa Maria della Salute.[948] Der Blick in den Canal Grande vom Wasser aus gesehen, auf dem ruhigen Kanalwasser zahlreiche Gondeln und links an der Mole anliegende Segelschiffe mit eingezogenen Segeln, mit reicher Figurenstaffage. Links im hellen Licht, zwischen den flankierenden Gebäuden, sieht man eine Fassade mit hohem Treppenanstieg und Kuppel mit den großen Steinvoluten der Kirche Santa Maria della Salute. An der rechten Bildseite staffeln sich die Fassaden der zum Teil noch gotischen, venezianischen Paläste mit davor anlegenden Gondeln. Im blauen Firmament ziehen helle Wolken in Parallelzügen in einer Diagonale von links nach rechts oben. Die in den Gondeln, Booten und Schiffen agierenden Personen werden lebendig wiedergegeben, zum Teil in narrativen Posen und Bezügen wie etwa links auf dem Segelschiff, auf dem ein Schiffsführer auf einen nobel gekleideten Herren deutet, der offensichtlich eine Gondel zu besteigen beabsichtigt, während hinter diesem Mann in langem Mantel weitere Männer in bewegten Haltungen wiedergegegeben sind.

Die Tatsache, dass diese Veduten in der Regel als Auftragsarbeiten für ausländische Venedigbesucher entstanden, erklärt, warum diese Gemälde sich heute fast alle in deutschen und englischen Museen oder

948 Links, J. G.: Canaletto. Complete revised, updated and enlarged, London 1994, S. 97ff.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Privatsammlungen befinden. Einer der größten Auftraggeber von Canaletto war in der Tat der englische Konsul von Venedig.[949] Durch dessen Vermittlung kam Canaletto dann auch nach London, wo er ebenfalls zahlreiche Veduten malte.

Aufgrund des hohen Interesses einiger englischer Gönner, begab sich Canaletto 1746 nach England und blieb dort mehr oder weniger bis 1755.[950] Auch die dortigen fertig gestellten Bilder zeigen weite Landschaften, unten diesen die Brücke von Westminster (1746) und des Northumberland House (1752). Sein Stil wirkt jedoch überladend und die Bilder wirken wie eine maschinelle Reproduktion, ohne Leben, und Kritiker und Gönner verloren ihr Interesse.

Er ging zurück nach Venedig, wo er wieder aufgenommen und 1763 in die Accademie eingeladen wurde. Er blieb und arbeitete dort bis zu seinem Tod im Jahre 1768. Sein Werk, bekannt während er lebte und auch das ganze 18. Jahrhunderte hindurch, wurde weiterhin gewertschätzt und verkauft. Sein Erbe wurde unter seinen Schülern aufgeteilt, unter ihnen Francesco Guardi (1712–1793), Michele Marieschi (1710–1743), Giuseppe Bernardino Bison (1762–1844) und sein Neffe Bernardo Bellotto (1720–1780).

5.1.11 Pietro Longhi

Das 18. Jahrhundert läutete in Venedig nach fünf Jahrhunderten Kriegshandlungen eine Ära des Friedens ein. Der langersehnte Frieden führte zu einer veränderten Perspektive, wobei viele Venezianer die Freuden ihrer Stadt genossen und sich weniger darauf konzentrierten, die politische und wirtschaftliche Macht der Stadt auszubauen. Die Venezianer wandten sich den Freuden und Feiern zu. In den 1740er Jahren begann der venezianische Maler Pietro Longhi (1701/1702–1785) Genreszenen des Adels zu malen, die sie in verführerischen und verbotenen Aktivitäten zeigten.[951] Oft wurden diese Männer und Frauen

949 Henning, A./Börner, A./Dehmer, A. (Hrsg.): Canaletto. Ansichten vom Canal Grande in Venedig. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung zweier Gemälde von Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, Dresden 2008, S. 15

950 Ebd. S. 17

951 Pignatti, T.: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974,

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Oberklasse maskiert..Die durch Masken geschützten Individuen des Adels wollten aus Mißtrauen einen Abstand zwischen der Außenwelt und dem Träger platzieren..Dieser Abstand erlaubte es dem Träger, das erwartete Maß an Anstand und Sittlichkeit der Gesellschaft zu erhalten. Pietro Longhis Gemälde sind nicht nur Gattungsszenen, die das venezianische Leben darstellen, sondern aus dem Wunsch des venezianischen Adels geboren worden, das friedliche Überleben der Stadt zu erhalten.[952]

Pietro Longhi wurde in Venedig geboren. Er wurde zunächst von dem Maler Antonio Balestra unterrichtet, dann von Guiseppe Maria Crespi, der in seiner Zeit für religiöse und Genremalerei hoch angesehen wurde. Longhi kehrte 1732 nach Venedig zurück. Unter seinen frühen Gemälden sind einige Altarbilder mit religiösen Themen. Seine erste bedeutende dokumentierte Arbeit war ein Altarbild für die Kirche von San Pellegrino im Jahre 1732.[953] Im Jahre 1734 vollendete er Fresken in den Wänden und Decke der Halle in Ca' Sagredo, die den *Tod der Riesen* darstellt. In den späten 1730er Jahren begann er sich auf die kleineren Genrewerke zu spezialisieren. Daher wurde er als der „venezianische William Hogarth" bezeichnet, der Themen und Ereignisse des Alltags in Venedig malte.

Andere Gemälde sind eine Chronik der täglichen Aktivitäten wie die *Glücksspiel*-Salons (*Ridotti*), die im 18. Jahrhundert vermehrt aufkamen. Fast die Hälfte der Figuren in seinen Genremalereien ist gesichtslos, hinter den venezianischen Karnevalsmasken verborgen. In manchen Gemälden fallen die unsichere oder naive Haltung und Umstände und die puppenähnliche Zartheit der Personen auf. Dass diese puppenähnliche Qualität eine absichtliche Eitelkeit Longhis war, wird durch die geschickte Darstellung von Figuren in seinen früheren Gemälden und in seinen Zeichnungen bestätigt. Die zahlreichen Zeichnungen von Longhi, typisch in schwarzer Kreide oder Bleistift, die mit weißer Kreide auf farbigem Papier verstärkt wurden, wurden oft um ihrer selbst willen gemalt, und nicht als Studien für Gemälde.

Von 1763 war Longhi Direktor der Akademie für das Zeichnen.Seit dieser Zeit begann er intensiv mit der Porträtmalerei zu arbei-

952 Berenson, B. R. Longhi, Lettere e scartafacci 1912–1957, Milano 1993, S. 79
953 Pignatti, T.: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974, S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten und wurde dabei von seinem Sohn Alessandro unterstützt. Am 8. Mai 1785 starb er, möglicherweise nach einem Herzinfarkt.[954]

Gefeierte Genreporträts wurden von zeitgenössischen Künstlern in Italien wie Gaspare Traversi und Guiseppe Maria Crespi produziert. Longhi hatte nicht nur die Welt der großen Mythologie der Geschichte verlassen, die oft dem venezianischen Adel zugeschrieben wurde, sondern wohnte auch in ihrer intimen Gegenwart, wie es nur wenige Maler in Venedig getan hatten.

Longhi malte für die bildliebenden Venezianer ihr eigenes Leben in all ihren gewöhnlichen häuslichen und modischen Phasen. In den Frisierszenen hören wir den Klatsch des Friseurs in den Schneiderszenen das Geschwätz der Magd,in der Tanzschule die angenehme Musik der Violine. Ein Ton von hoher Höflichkeit, von großer Verfeinerung, gepaart mit einer alldurchdringenden Fröhlichkeit, unterscheidet Longhis Bilder von den Werken von Hogarth.[955]

In zahlreichen Gemälden zeigte Longhi maskierte Figuren, in verschiedenen Handlungen vom Spielen bis zum Flirten. Im Vordergrund von Longhis Malerei *Das Treffen des Procuratore und seiner Frau* ist eine Frau zu sehen, die von einem Mann begrüßt wird, der vermutet wird, ihr Ehemann zu sein. Die Frau und ihr Mann sind entlarvt, aber links sitzt eine sitzende Frau, um einen maskierten Mann anzurufen, der sich über ihre Schulter lehnt. Diese Handlung kann darauf hindeuten, dass die Maske der Frau, die eine Öffnung für den Mund fehlt, sie dazu zwingt, sich selbst zu entlarven, um zu sprechen. Eine andere Interpretation ist, dass die Frau an dem maskierten Mann interessiert ist, um ihre Maske zu entfernen, um ihre wahre Identität zu enthüllen.

In dem Werk *Scharlatan* (1757) wird der Titelcharakter in den Hintergrund verlegt, wo er auf einem Tisch steht, der von bewundernden Frauen und einem kleinen Jungen umgeben ist. Vordergrund scheint eine maskierte Frau mit ihrem Fächer zu spielen und schaut einen maskierten Mann an, der einen Teil ihres Kleides anhebt.

In dem Werk *Ridotto in Venedig* (ca. 1750er Jahre) zeigt Longhi eine der Hauptspielhallen in Venedig. Die Szene ist mit maskierten und unmaskierten Figuren überfüllt.Der Schwerpunkt in dieser Arbeit

954 Berenson, B. R. Longhi, Lettere e scartafacci 1912–1957, Milano 1993, S. 83 f.

955 Aldi M. Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino, in: Quaderni storici, XXVIII (1993), 28, pp. 108–117, hier S. 109

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zeigt eine vertraute Szene einer schüchternen Frau und eines aggressiven Mannes, der ihr Kleid hebt. Longhi zeigt den Ridotto als einen Ort an, an dem die soziale Elite, die kein öffentliches Publikum ausstellen oder nicht entlarven würde, alle Hemmungen aufgeben und ihre wirklichen Wünsche verfolgen würde.

Den besten Einblick in das Leben des Adels bietet Longhi in seinem Gemälde mit dem Titel *Der Ridotto*.[956] Der Ridotto bei San Moisè war das berühmteste und bekannteste Kasino in Venedig. Darüber hinaus war es in ganz Europa als Ort der endgültigen Dekadenz bekannt. Spieler jeder sozialen Klasse kamen zum Ridotto und neben den nackten Patriziern, die die Bank an jedem Tisch hielten, waren die meisten anderen maskiert. Casinos konnten überall in Venedig gefunden werden und galten als „ein ruhiger Rückzug aus den lauten Cafés: für private Dinner und Konversation, und für persönliches Geschäft, das Diskretion erforderte."[957] Der Ridotto war ein gefährlicher Ort für den Adel, als er den Adel des Anstandes testete und oft viele wohlhabende junge Männer nach einer Nacht an den Tischen verarmt waren. Darüber hinaus lauerten Diebe in den dunklen Straßen um den Ridotto herum, und unbezahlte Schulden wurden oft durch Gewalt eingetrieben. Die Spieler konnten auf die Suche nach Prostituierten unter den maskierten Frauen fündig werden, und in den Räumen im Obergeschoss verkauften die Männer obszöne Bilder und illegale Verse. Der Ridotto wurde vom Zehnerrat als „eine verabscheuungswürdige Mischung von Patriziern, Ausländern und Plebejern, von ehrlichen Frauen und öffentlichen Prostituierten, von Karten und Waffen am Tag und bei Nacht beschrieben, die jeden Status verwechseln, alles verderben und Korrumpte jeden Brauch." Wie man sich vorstellen kann, veranlasste dies die Regierung, Casinos für eine Periode zu schließen, da deren Besucher Verbrechen gegen die Moral begehen.[958]

Aus diesem Grund wurden Masken eine Notwendigkeit für jeden, der sich in den Ridotto wagte. Die Regierung machte sogar Versuche, den Ridotto zu reformieren, indem er die Gewohnheit der Masken regelte. In *Longhis* Gemälde *Der Ridotto* wird dem Betrachter aus der

956 Ebd., S. 110 f.
957 Johnson J. H.: Venedig Inkognito: Masken in der Serene Republic, Berkeley 2001, S. 7 f.
958 Ebd., S. 27 f.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vogelperspektive einen Einblick gegeben. Das Zimmer ist voller Aktivität und zum großen Teil sind die Männer und Frauen alle maskiert. Longhis Bild zeigt dem Betrachter das volle Ausmaß, in dem die Maske benutzt wurde. Die Charaktere, die im Ridotto zu finden waren, waren von so unerlaubter Qualität, dass für den Adel die Masken eine Notwendigkeit waren. Masken führten die doppelte Aufgabe durch, sowohl die Identität zu verbergen als auch den Schutz der Gesellschaft zu gewährleisten.[959]

Auch im Karneval war es üblich, Masken zu tragen. Ein Karnevalsfest (*pullus carnisbrivialis*) in Venedig wird erstmals in der Chronik des Dogen Vitale Falier für 1094 erwähnt.[960] Die Blütezeit des Karnevals in Venedig endete, als 1797 die Markusrepublik durch Napoléon Bonaparte ihre Selbständigkeit verlor und Österreich angegliedert wurde. Der folgende wirtschaftliche Niedergang beeinträchtigte die Selbstdarstellung der Stadt erheblich. Aufwändige Prozessionen und Festumzüge gab es kaum noch. Zudem gibt es verschiedene, teils widersprüchliche Hinweise auf Verbote und Einschränkungen des Karnevals zwischen 1797 und 1815. So soll ein Verbot, Masken zu tragen, unter dem *Regno italico* wieder aufgehoben worden sein. Im 18. Jahrhundert erreichte der Karneval seine größte Pracht, zugleich wurden die Sitten immer lockerer.[961]

Zu Zeiten der Republik Venedig war der Donnerstag vor Aschermittwoch nicht nur der eigentliche Beginn der Fastnacht. An diesem Tag wurde vor allem auch der Sieg des Dogen Vitale Michiel II. über Ulrich II. von Treffen, Patriarch von Aquileia, im Jahre 1162 gefeiert. Aus diesem Grund nahm der Doge traditionell selbst an den Feierlichkeiten teil, zusammen mit dem Senat und den Botschaftern.[962] Es wurden Feuerwerke abgebrannt, Gruppen von Jugendlichen tanzten die arabische *moresca*, und junge Burschen von diesseits und jenseits des Canal Grande bauten menschliche Pyramiden. Die Zünfte der Schmiede und der Metzger schlachteten als Festbeitrag den ursprünglich vom

959 Pignatti, T.: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974, S. 112
960 Vircondelet, A.(Hrsg.): Venedig und seine Geschichte. Die Kunst zu leben, Paris 2006, S. 90
961 Matheus, M. (Hrsg.): Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich, Mainz 1999, S. 19
962 Schwarz, R.D.: Karneval in Venedig, Dortmund 1983, S. 43

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Patriarchen von Aquileia jedes Jahr zu liefernden Ochsen und Schwein; diese blutige Tradition wurde nach 1420 jedoch zur harmlosen Unterhaltung.

Das Fest erreichte seinen Höhepunkt mit dem 1548 erstmals ausgeführten sogenannten *Engelsflug*: ein Akrobat kletterte über ein in der Bucht vor dem *Markusplatz* an einem Floß verankertes doppeltes Seil bis zur Spitze des Campanile und warf von dort aus Blumen in die Menge; dann balancierte er zur Tribüne vor dem Dogenpalast hinunter. Unter den vielen Darbietungen auf dem Markusplatz fand das Marionettentheater unter dem Campanile besonderen Anklang, das immer neue Abenteuer der traditionellen Masken inszenierte. Darüber hinaus wurden dem staunenden Publikum wilde und exotische Tiere in Zwingern präsentiert. Ansonsten gab es Lotterien, Zähne wurden gezogen, Astrologen weissagten die Zukunft, Quacksalber verkauften Heilmittel. In den Ecken des Platzes traten Akrobaten und Seiltänzer auf.

Rauschende Kostümfeste fanden zur Freude der Einheimischen in den schönsten Bauten Venedigs statt, und auf den Gassen wurden die schönsten Masken präsentiert. Fastnachtdienstag, am letzten Tag des Karnevals, erreichte das Fest schließlich seinen Höhepunkt. Tausende von *masqueraders* liefen durch die mit Fackeln beleuchteten Straßen. Zum Schluss wurde zwischen den zwei Säulen am Südrand der *Piazetta* vor dem Markusplatz eine enorme Figur mit Pantalones Maske verbrannt, während die Menge skandierte: „Es ist vorbei, es ist vorbei, der Karneval ist vorbei!“ Dazu läutete die Fastenglocke von San Francesco della Vigna langsam und getragen die Fastenzeit ein.[963]

Im Karneval in Venedig wurde vor allem die Halbmaske getragen, die nur einen Teil oder eine Hälfte des Gesichtes bedeckt. Ursprünglich war sie als Theater- bzw. Sprechmaske gebräuchlich, die – etwa in der Italienischen Commedia dell’arte – den Schauspielern das laute und deutliche Sprechen erleichterte. Im Karneval hatte sie außerdem den Vorteil, dass man ohne größere Schwierigkeiten essen und trinken konnte.

Im 18. Jahrhundert gab es eine Vielfalt von Kostümen: Doktor der Medizin, Lakai, Advokat mit Akten, Teufel, Metzger, Astrologe oder Jäger mit Gewehr-Attrappe. Dazwischen tummelten sich die klassischen

963 Kaminski, M. Venedig – Kunst & Architektur, Köln 2005, S. 440

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Masken, der Harlekin mit seinem Flickenanzug, die schlaue Colombina, der einfallsreiche Diener Brighella, Pulcinella (mit einem Fragezeichen aus Makkaroni), der eitle Dottore oder der prahlerische Capitano.[964] Das Tragen von Masken war in Venedig auch außerhalb des Karnevals üblich, so in den zwei Wochen vor Pfingsten und danach bis Mitte Juni. Später waren Masken außerdem in der Zeit vom 5. Oktober bis zum Beginn der weihnachtlichen Novene am 16. Dezember erlaubt. Zu allen wichtigen Ereignissen wie zum Beispiel offiziellen Banketten und anderen Feierlichkeiten der *Serenissima* ging man mit Maske und Umhang. Des Weiteren maskierten sich Glücksspieler zum Schutz (vor ihren Gläubigern) und verarmte Adlige beim Betteln an der Straßenecke.

Eine beliebte Karnevalsmaske für Frauen war die sogenannte *moretta*.[965] Sie ist klein, oval und bestand ursprünglich aus schwarzem Samt. Sie wird im Mund gehalten, so dass die Trägerin nicht sprechen kann. Neben den traditionellen Masken, die auch in den zur Karnevalszeit aufgeführten Theaterstücken auftauchten, gab es auch andere Masken und Verkleidungen. Ein fast ständig getragenes, wirkliche Anonymität gewährendes Maskenkostüm war die *baùtta*, eine Verkleidung sowohl für Frauen als auch für Männer, die auch außerhalb des Karnevals zu den festgelegten Zeiten erlaubt war.[966] Sie besteht aus einem schwarzen Umhang aus Seide oder Samt, der eine vorne geöffnete Kapuze hat, die das Gesicht frei lässt. Über die Kapuze wird eine schwarze oder weiße Maske (*volto* oder *larva*) gezogen, die das Gesicht nur bis zum Mund bedeckt. Dazu wird über der Maske der typische venezianische Dreispitz getragen.

Das Herstellen und Verkaufen von Masken entwickelte sich mit der Zeit zu einem äußerst einträglichen Geschäft, Länder in ganz Europa wurden mit den bekannten und beliebten venezianischen Masken beliefert.[967] Die Maskenmacher oder „Maschereri“ hatten seit 1436 un-

964 Matheus, M. (Hrsg.): Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich, Mainz 1999, S. 89

965 Vircondelet, A.(Hrsg.): Venedig und seine Geschichte. Die Kunst zu leben, Paris 2006, S. 95

966 Schwarz, R.D.: Karneval in Venedig, Dortmund 1983, S. 76 f.

967 Pfaffenbichler, M. (Kurator): Venedig – Seemacht, Kunst und Karneval, Schallaburg 2011, S. 45

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter dem Dogen Francesco Foscari sogar ihre eigene Satzung. Sie gehörten zur Malergilde und wurden von Zeichnern unterstützt, die Gesichter in unterschiedlichsten Formen entwarfen und mit großer Liebe zum Detail ausführten.[968]

5.1.12 Francesco Zuccarelli

Francesco Zuccarelli (1702–1788) war ein Künstler des italienischen Rokoko. Er gilt als der bedeutendste Landschaftsmaler, der in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Venedig und außerhalb wirkte.[969] Seine arkadisch anmutenden Werke wurden in ganz Europa und vor allem in England, wo er für zwei Jahre wohnte, in Adelskreisen beliebt. Er arbeitete oft mit anderen Künstlern wie Antonio Visentini und Bernardo Bellotto zusammen. Im Jahre 1768 wurde Zuccarelli Gründungsmitglied der Königlichen Akademie der Künste ernannt. Nach seiner endgültigen Rückkehr nach Italien wurde er zum Präsidenten der venezianischen Akademie gewählt. Neben seinen arkadischen Landschaften, die häufig religiöse und klassische Themen verkörperten, schuf Zuccarelli Andachtsstücke und gelegentlich auch Porträts. Neben den Gemälden umfasste sein Werk Radierungen, Zeichnungen und Entwürfe für Wandteppiche sowie eine Reihe von Spielkarten mit Motiven aus dem Alten Testament.[970]

Trotz des Ruhmes, den er zu seinen Lebzeiten erlebte, ebbte die Begeisterung für Zuccarellis Werke im frühen 19. Jahrhundert ab, wobei der Naturalismus in Landschaften zunehmend im Mittelpunkt des Interesses stand.[971] Im Jahr 1959 „entdeckte" ihn der Kunsthistoriker Michael Levey neu und kam zu dem Schluss, dass seine Arbeit einen sehr dekorativen Charakter hat. In jüngster Zeit gab es seit den 1990er Jahren einen weiteren Hype um Zuccarelli unter italienischen Gelehr-

968 Schwarz, R.D.: Karneval in Venedig, Dortmund 1983, S. 117
969 Reitinger, F.: Die blaue Epoche. Reduktive Farbigkeit im Rokoko, Berlin 2016, S. 59
970 Schönberger, A./Soehner, H./Müller, T.: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959, S. 46
971 Bertram, K.: Spielerisches Design. Die Kulturgeschichte des Rokoko, Köln 1987, S. 142

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten, die ihm in mehreren Büchern und Artikeln als bedeutenden Landschaftmaler loben. Seine Gemälde und Zeichnungen werden regelmäßig in Ausstellungen gezeigt.

Geboren in Pitigliano, in der südlichen Toskana, begann Zuccarelli seine Lehre in Rom ca. 1713–14 bei dem Porträtmaler Giovanni Maria Morandi (1622–1717) und seinem Schüler Pietro Nelli (1672–1740), unter dessen Vormundschaft er die Elemente des Designs erlernte und die Lektionen des römischen Klassizismus aufnahm. Er beendete seinen ersten Auftrag in seiner Heimatstadt Pitigliano in den Jahren 1725–27, ein Paar Kapellenaltarstücke.Mit Hilfe der Patenschaft des florentinischen Kunstkenners Francesco Maria Niccolo Gabburri (1676–1742), produzierte er in den späten 1720er und frühen 1730er Jahren mindestens 43 Drucke. Während seiner Periode in Florenz, obwohl er mit figurativen Fächern beschäftigt war, begann er mit Zeichnungen in der Landschaft zu experimentieren. Dabei orientierte er sich an dem römischen Landschaftsmaler Paolo Anesi (1697–1773).

Nach einem Aufenthalt von mehreren Monaten in Bologna zog Zuccarelli 1732 nach Venedig. Vor seiner Ankunft hatte der Tod von Marco Ricci im Jahre 1730 eine Nische auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei geschaffen.[972] Während Zuccarelli weiterhin religiöse und mythologische Werke malte, widmete er sich zunehmend seiner Landschaften und verfeinerte seinen Stil. Seine frühen Bilder aus den 1730er Jahren zeigen auch kurz den Einfluss von Alessandor Magnasco und für einen längeren Zeitraum von Ricci. Zuccarelli brachte eine mildere Palette zu den typisch venezianischen Farben und benutzte Töne von höherem leuchtendem Inhalt als Ricci; die Figuren in seinen idyllischen Landschaften lebten.

Er genoss eine frühe Schirmherrschaft unter anderem durch Marshall Schulenberg, Consul Smith, der sein langjähriger Patron wurde, und Francesco Algarotti, der Zuccarelli dem Kurfürsten von Sachsen, Augustus III. von Polen, empfahl.[973] Er besuchte die Taufe der Tochter des Malers Gaspare Diziani im Jahre 1743, und er arbeitete oft mit anderen Künstlern, darunter Bernardo Bellotto und Antonio Visentini,

972 Reitinger, F.: Die blaue Epoche. Reduktive Farbigkeit im Rokoko, Berlin 2016, S. 79

973 Bertram, K.: Spielerisches Design. Die Kulturgeschichte des Rokoko, Köln 1987, S. 147

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zusammen. Unter der Schirmherrschaft von Consul Smith produzierte er Mitte der 1740er Jahre mit Visentini eine Serie mit neopalladianischer Architektur.[974] Die interessantesten Werke der Zusammenarbeit von Zuccarelli und Visentini waren ein Satz von 52 Spielkarten mit alttestamentlichen Fächern, die 1748 in Venedig veröffentlicht wurden. Die handbemalten Szenen sind Kreise, Diamanten, Herzen und Gläser, die jeweils eine Mischung aus eingeschriebenen Emblemen enthalten. Die Karten beginnen mit der Schaffung von Adam und enden mit einer Schlachtszene mit einem Elefanten, der eine Burg trägt. Die herausragendste Errungenschaft seiner ersten venezianischen Periode war eine Reihe von sieben Leinwänden, die nach einer Notiz in einem Manuskriptkatalog des 18. Jahrhunderts die biblischen Charaktere von Rebecca mit Jakob und Esau darstellen. Die großen Gemälde, die sich heute im Schloss Windsor befinden waren wahrscheinlich ursprünglich in der Villa von Consul Smith in Mogliano untergebracht.

Gegen 1750 erreichte Zuccarelli den Höhepunkt seines Schaffens. Er nutzte helle Farben, die eine lebendige Qualität zeigten, obwohl sie dünn gelegt wurden. Der Künstler Richard Wilson malte ein Porträt von Zuccarelli im Jahre 1751 in Venedig. Im darauffolgenden Jahr diskutierte Zuccarelli die Techniken der italienischen Renaissancemaler mit Joshua Reynolds.

Zuccarelli ging 1752 nach England, nach der Ankunft führte sein dekoratives Talent zu vielfältiger Arbeit, einschließlich der Gestaltung von Wandteppichen mit dem Weber Paul Saunders in der Holkham Hall. Um 1760 stellte er eine Szene aus Macbeth dar, wo Macbeth und Banquo den drei Hexen begegneten. Dies war eines der ersten Gemälde, wo theatralische Charaktere in einer Landschaft dargestellt wurden.[975] Die Arbeit wurde wahrscheinlich inspiriert von der Darstellung von Macbeth durch den Schauspieler David Garrick, ein Bekannter Zuccarellis. Garrick erzählte einmal eine Anekdote über ein Gespräch zwischen Zuccarelli und dem Künstler Johann Zoffany in Bezug auf den Verdienst eines Gemäldes von Benjamin West, dem *Abschied von Regulus*, wo Zuccarello erklärte: „Hier ist ein Maler, der verspricht, Ni-

974 Schönberger, A./Soehner, H./Müller, T.: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959, S. 52

975 Ebd. S. 53

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

colas Poussin zu begegnen."[976]Im Jahre 1762 erwarb König Georg III. dreißig seiner Werke durch den Kauf von Consul Smiths umfangreicher Kunstsammlung und aus der Bibliothek in Venedig. Im Jahre 1763 wurde Zuccarelli Mitglied der venezianischen Akademie. Zuccarelli wurde bald dazu veranlasst, im Jahre 1765 nach London zurückzukehren. Bei diesem zweiten Besuch in England wurde er von dem englischen Adel und Kritiker gleichermaßen gelobt und eingeladen, an führenden Kunstvereinen auszustellen. Darüber hinaus soll König Georg III. das großformatige Bild *Flusslandschaft mit dem Finden von Moses* (1768) in Auftrag gegeben haben.[977] Francesco Zuccarelli wurde auch Gründungsmitglied der Königlichen Akademie der Künste im Jahre 1768.

Nach seiner Rückkehr nach Venedig im Jahre 1771 wurde Zuccarelli mit Zuneigung und Stolz empfangen, und im September desselben Jahres ernannte die künstlerische Gemeinschaft ihn zum Direktor der Akademie der Schönen Künste von Venedig. Im seinem Spätwerk nahm Zuccarelli von seinen gewohnten arkadischen Landschaften Abstand und nahm eine Annäherung an den gegenwärtigen venezianischen Geschmack, der neoklassisch in der Perspektive war, an.[978] Ein Meisterwerk seines späten Schaffens war die *Ungewöhnliche Landschaft mit Brücke, Figuren und einer Statue*. Das Gemälde hat viele Elemente, ein Fischer, ein Wasserfall, eine Brücke mit Tieren, Reisende und ein Bauer. Dieses Werk wurde mit schnellen Pinselstrichen ausgeführt, einer Technik, die für diese Zeit charakteristisch war. Die Atmosphäre ist von Pathos durchdrungen und erinnert an sein früheres Werk *Macbeth und die Hexen*. In dem Werk *Bankett einer Villa* sind die parallelen und abfallenden Landschaftsbänder vergleichbar mit denjenigen, die von englischen topographischen Künstlern begünstigt wurden.

Zuccarelli zeigte wenig Interesse an seiner Rolle als Präsident der verknöcherten venezianischen Akademie, wo er oft von Sitzungen ge-

976 Kultermann, U.: Die Geschichte der Kunstgeschichte. Frankfurt/Berlin/Wien 1981, S. 139

977 Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 1, Freiburg 2006, S. 96

978 Von Marcard, M.: Rokoko oder Das Experiment am lebenden Herzen.: Galante Ideale und Lebenskrisen, Reinbek 1994, S. 89

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

langweilt war. Im Jahre 1774, ohne Ankündigung und zur Bestürzung der Mitgliedschaft, ging er dauerhaft nach Florenz. [979] In der toskanischen Hauptstadt stand Zuccarelli in Kontakt mit Großbritannien, denn im Jahre 1775 schuf er eine Reihe von vier Gemälden für die schottische Residenz des Schlosses Wedderburn auf der Grundlage von Gravuren der Ruinen von Palmyra.[980] Die kleinen türkischen Figuren, die inmitten der klassischen Ruinen stehen, stehen im Einklang mit anderen orientalischen Szenen seiner Spätphase, von denen einige eine Ähnlichkeit mit Gemälden von Giovanni Antonio Guardi für Zuccarellis frühen Patronmarshall Schulenburg in den Jahren 1746–1747 besitzen. Nachdem er seit seiner Jugend Mitglied der Florentiner Akademie für Gestaltung war, wurde im Jahre 1777 ihm die Ehre zuteil, an der Akademie bis zu seinem Auscheiden 1784 zu lehren.

Er starb er am 30. Dezember 1788 in Florenz. Sein langer Nachruf, der in der *Gazzetta Toscana* erschien, beschrieb seine Persönlichkeit als „unkompliziert, demütig, dankbar, mitleidsvoll, großzügig, höflich, mit viel Anmut im Sprechen", und es wurde auch festgestellt, dass er seit seiner Jugend ein „natürliches Genie" für Landschaften besaß.[981]

Der Queen-State-Drawing Room im Schloss Windsor wurde im Jahre 1816 mit sieben Landschaftsbildern von Francesco Zuccarelli, unter einem Deckenfresko von Antonio Verrio, bestückt. Das Zimmer wurde allgemein als das Zuccarelli-Zimmer in der viktorianischen Ära bekannt.

Francesco Zuccarelli war einer der wenigen venezianischen Maler seiner Zeit, der universellen Beifall bekam, auch von Kritikern, die das Konzept von Arkadien ablehnten. Er war bei den Anhängern von Rousseau besonders beliebt. Francesco Maria Tassi (1716–1782), bemerkte in seinem Werk *Leben der Maler, Bildhauer und Architekten von Bergamo*, dass Zuccarelli „Landschaften mit den reizendsten Figuren malt und damit nicht nur Künstler der Neuzeit, sondern auch die großen Genies begeistert. Von der Vergangenheit, denn niemand wußte vorher, wie man die Freuden eines harmonischen Bodens mit Figu-

979 Hillmann, J.: Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, München 1998, S. 136
980 Schönberger, A./Soehner, H./Müller, T.: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959, S. 66
981 Von Marcard, M.: Rokoko oder Das Experiment am lebenden Herzen.: Galante Ideale und Lebenskrisen, Reinbek 1994, S. 119

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren, die anmutig aufgestellt und in den natürlichsten Farben vertreten sind, kombiniert."[982]

Mit der Nachfrage nach mehr repräsentativen Formen der Landschaftsgestaltung im 19. Jahrhundert begann sich eine negative Kritik zu entwickeln, wie es der Kunsthistoriker Michael Levey in einem 1959 erschienenen Artikel Francesco Zuccarelli in England beschreibt: „Turners Ansicht war zurückhaltend, er sagte Zuccarellis Arbeit war ‚meretricious', ohne den Charme und die Gnade von Watteau, und doch waren seine Figuren manchmal schön."[983] Levey trug zu einer Neubewertung des Künstlers bei, indem er den Reiz von Zuccarelli seinen Zeitgenossen näherbrache.

Die Erhebung des ländlichen Lebens als Rückzug aus dem Lärm der Urbanität hatte eine lange und vornehme Geschichte: Denn „Vergil hatte es empfohlen, Petrarca hatte es geübt, Zuccarelli blieb es zu veranschaulichen".[984] In Italien, obwohl sein Werk spärlich im 19. und frühen 20. Jahrhundert behandelt wurde, fiel er niemals in Ungnade wie in England, und die letzten Jahrzehnte haben ein Wiederaufleben von Interesse an Zuccarelli von italienischen Gelehrten gebracht, vor allem durch Federico Dal Forno, der 1994 eine künstlerische Biographie mit sechzig Gemälden veröffentlichte, und Federica Spadotto, die 2007 eine Katalogveranstaltung veröffentlichte. In einem größeren kulturellen Kontext haben die modernen Historiker ihn als eine interessante Figur mit seiner Liebe zum Eskapismus betrachtet.

In der Mitte des späten 18. Jahrhunderts wurde Francesco Zuccarelli weithin nachgeahmt. Künstler, die von ihm beeinflusst wurden, waren u.a. Richard Wilson, Guiseppe Zais, Giovanni Battista Cimaroli und Vittorio Amadeo Cignaroli. Seine Nachahmer bei Gravuren waren Joseph Wagner, Fabio Barardi, Giovanni Volpator, Francesco Bartolozzi und Willian Woollett.[985]

982 Zitiert aus Hillmann, J.: Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, München 1998, S. 157

983 Zitiert aus Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 1, Freiburg 2006, S. 107

984 Reitinger, F.: Die blaue Epoche. Reduktive Farbigkeit im Rokoko, Berlin 2016, S. 90

985 Hillmann, J.: Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, München 1998, S. 176

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seine Gemälde sind selten signiert, aber sie enthalten oft eine Kürbis-Wasserflasche, die von ländlichen italienischen Frauen an der Taille gehalten wurde.[986] Dies ist eine Anspielung auf seinen Nachnamen, wobei Zucco das italienische Wort für Kürbis warEine definitive Eigenschaft, die sich über die langen Jahre seiner Karriere hinweg konstant findet, ist ein ruhiger und vage süßer Ausdruck auf den Gesichtern seiner abgerundeten Figuren.

5.1.13 Giovanni Battista Piranesi

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) war berühmt für seine Radierungen von Rom und von fiktiven und atmosphärischen „Gefängnissen" (*Le Carceri d'Invenzione*).

Piranesi wurde in Mogliano, das zur Republik Venedig gehörte, geboren. Sein Vater war Steinmetz, sein Bruder Andrea brachte ihm Lateinisch und die Kulturgeschichte näher.[987] Später war er unter seinem Onkel Matteo Lucchesi, der ein führender Architekt in *Magistrato delle Acque war*, im staatlichen Dienst tätig und verantwortlich für die Ingenieur- und Restaurierung von historischen Gebäuden.

Ab 1740 hatte er die Gelegenheit, in Rom als Zeichner für Marco Foscarini, den venezianischen Botschafter des neuen Papstes Benedikt XIV., zu arbeiten.[988] Er wohnte im Palazzo Venezia und studierte unter Guiseppe Vasi, der ihn in die Kunst des Gravierens in der Stadt und ihrer Denkmäler einführte. Nach seinem Studium bei Vasi arbeitete er mit den Schülern der französischen Akademie in Rom zusammen, um eine Reihe von *Aussichten* der Stadt zu produzieren. Sein erstes Werk war *Prima parte di Architettura e Prospettiv* (1743), gefolgt 1745 von *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna*.

986 Von Marcard, M.: Rokoko oder Das Experiment am lebenden Herzen.: Galante Ideale und Lebenskrisen, Reinbek 1994, S. 129

987 Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer, Venezia 2010, S. 92

988 Miller, N.: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1994, S. 79

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Von 1743 bis 1747 wohnte er vor allem in Venedig, wo er nach Quellenangaben oft Giovanni Battista Tiepolo besuchte.[989] Dann kehrte er nach Rom zurück, wo er in der Via del Corso eine Werkstatt eröffnete. Von 1748 bis 1774 schuf er eine lange Reihe von Veduten der Stadt, die seinen Ruhm begründeten. Außerdem veröffentlichte er die Schrift *Le Antichità Romane de 'tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* („Römische Altertümer der Zeit der Ersten Republik und der Ersten Kaiser").[990] 1761 wurde er Mitglied der Accademia di San Luca und eröffnete eine eigene Druckerei.

Dann wurde er von Papst Clemens XIII beauftragt, den Chor von San Giovanni in Laterano wiederherzustellen, aber die Arbeit kam nicht zustande. Im Jahre 1764 ersuchte ihn einer der Neffen des Papstes, Kardinal Rezzonico, um die Wiederherstellung der Kirche von Santa Maria del Priorato in der Villa der Ritter von Malta auf dem Aventin zu voranzutreiben. Er kombinierte in seiner Arbeit gewisse alte architektonische Elemente, Trophäen und Wappen mit einer venezianischen Schwärmerei für die Fassade der Kirche und die Mauern der Piazza dei Cavalieri di Malta.[991]

Er schuf 1776 seine bekannteste Arbeit als „Wiederhersteller" der antiken Skulptur, der Piranesi-Vase. 1777–78 veröffentlichte er *Avanzi degli Edifici di Pesto* (Reste der *Kirchen* von Paestum). 1778 starb er nach einer langen Krankheit in Rom und wurde in der Kirche Santa Maria del Priorato begraben. Sein Grab wurde von Guiseppe Angelini entworfen.

Obwohl die soziale Struktur der verkrusteten Aristokratie weiterhin dominierte, belebte Venedig als Zentrum des intellektuellen und internationalen Austausches im 18. Jahrhundert das europäische Geistesleben. Neue Formen des künstlerischen Ausdrucks tauchten auf, die Veduten, die Capriccios, topographische Ansichten, architektonische Fantasien, genaue Darstellungen von alten Denkmälern, die mit imaginären Kompositionen zusammengebracht wurden.

989 Focillon, H.: Giovanni-Battista Piranesi, Gollion 2001, S. 72

990 Reudenbach, B.: G.B. Piranesi: Architektur als Bild. Der Wandel der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, München 1979, S. 52

991 Höper, C./Grötz, S.: Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi: sämtliche Radierungen, Weimar 2003, S. 103

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rom wurde neuer Treffpunkt und intellektuelles Zentrum von Europa für die Vertreter einer neuen Bewegung in den Künsten. Die Stadt lockte Künstler und Architekten aus ganz Europa neben Touristen, Händlern und Antiquaren. Während viele von offiziellen Institutionen wie der französischen Akademie kamen, kamen andere zu den neuen Entdeckungen in Heraculaneum und Pompeji.

Ein besonderes Merkmal von Piranesis Arbeit beruht auf der Interpretation der klassischen Antike, indem sie seine Phantasie zur Erhöhung der Originalität hinzufügt. Durch die Werke von Marco Ricci und besonders Giovanini Paolo Pannini wurde Piranesi mit den architektonischen Werten und der Ruinenphantasie vertraut.[992] Die Reste von Rom entfachten Piranesis Begeisterung. Seine meisterhafte Geschicklichkeit beim Gravieren half ihm, Vasen, Altäre und Gräber zu schaffen, die in der Wirklichkeit fehlten. Seine breite und wissenschaftliche Verteilung von Licht und Schatten vervollständigte das Bild und entwickelte eine auffällige Wirkung. Einige seiner späteren Arbeiten wurden von seinen Kindern und mehreren Schülern vervollständigt.

Die spätbarocken Werke von Claude Lorrain, Salvatore Rosa und anderen enthielten romantische und fantastische Darstellungen von Ruinen. Piranesis Reproduktionen von realen und neu erschaffenen römischen Ruinen beeinflussten den Neoklassizismus.[993] Eines der Hauptmerkmale des Neoklassizismus ist die Einstellung zur Natur und die Verwendung von Vergangenheit. Der Neoklassizismus wurde durch die Entdeckungen in Herculaneum und Pompeji vorangetrieben. Die Wiederentdeckung und Aufwertung von Griechenland, Ägypten und der Gotik schritt voran. Der Blick auf ein Goldenes Zeitalter wechselte von einem statischen zu einem veränderlichen, der von Rousseau und Wickelmann als Reaktion auf das dynamische Wachstum der Gesellschaft inspiriert wurde.

Die breitere und flexible Perspektive der Vergangenheit erzeugte nicht nur die neue Interpretation der Gegenwart, sondern auch die

992 Keller, L.: Piranése et les Romantiques Francais – le mythe des escaliers en spirale, Paris 1966, S. 66

993 Miller, N.: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1994, S. 87

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Forderung nach einer neuen Ausdrucksweise.[994] Es gab ein Phänomen des wachsenden Selbstbewusstseins bei den Künstlern und dem erfinderischen Genie über die begrenzte Autorität der alten Welt. Piranesi entwickelte eine künstlerische Selbstentdeckung der alten Welt, die das Studium vieler Gelehrter und Visionäre auslöste. In der Perspektive des Historikers gab es ein wachsendes Interesse an Zivilisationen, Schicksal der Länder. Piranesi interessierte sich besonders für die griechisch-römischen Debatten, in denen die italienische Zivilisation verwurzelt war. Der Glaube, dass die Künstler ein Recht haben, seine eigenen originellen Ideen zu haben und er Rom als das kulturelle Schicksal betrachtete, wurde das Rückgrat seiner kreativen Arbeit. Sein Werk ist das Ergebnis seines phantasievollen Geistes, der mit dem Geist der Ewigen Stadt verbunden ist.

Während seines ganzen Lebens schuf Piranesi zahlreiche Drucke, die die Ewige Stadt darstellten, die von Intellektuellen gesammelt wurden. Die Lobkowicz-Sammlungen, die im Lobkowicz-Palais untergebracht sind, enthalten eine Gruppe von sechsundzwanzig Gravuren des 18. Jahrhunderts, die von Giovanni Battista Piranesi geschaffen wurden.

Seine Carceri (Kerker) zählen aufgrund ihrer großen künstlerischen Virtuosität zu den einflussreichsten Werken der Druckgraphik überhaupt.[995] Die großformatigen Darstellungen der Carceri stellen verschiedene Innenansichten von ganz ungewöhnlichen Gefängnissen dar, denn trotz der erkennbaren Folterinstrumente, Gitter und Ketten entziehen sich die dargestellten Räume in vielerlei Hinsicht der gewohnten Seherfahrung.[996] Charakteristisch ist vor allem die unrealistische Kombination architektonischer Elemente. Mauern, Rampen, Treppen, Spiralen, Türme, Bögen, Gewölbe und Pfeiler sind auf eigentümliche Weise übereinander gestellt sowie ineinander verschachtelt, womit permanent physikalischen Gesetzen widersprochen wird. Seine Entwürfe sind auf dem Papier gebaute Visionen, die keinerlei Möglichkeit auf Realisierung haben. Piranesi verzerrt Proportionen und durch die Verschiebung der Fluchtpunkte werden die räumlichen Grenzen

994 Lamers-Schütze, P.: Giovanni Battista Piranesi, Köln 2006, S. 89
995 Höper, C./Grötz, S.: Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi: sämtliche Radierungen, Weimar 2003, S. 127
996 http://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aufgehoben. Visualisiert werden diese Visionen mit einer stupenden Radiertechnik. Konträr zu der Mehrzahl zeitgenössischer Architekturansichten, ist Piranesis Strichführung extrem unruhig, geradezu vibrierend.

Piranesi veröffentlichte die vierzehnteilige Radierfolge erstmals 1749/50 in Rom.[997] Das Werk fand zunächst kaum Beachtung. Knapp zehn Jahre später überarbeitete Piranesi sämtliche Blätter, wobei er die Szenen vor allem durch stärkere Hell-Dunkel-Kontraste ins Unheimliche und Bedrohliche veränderte. Diese 1761 erstmals erschienene und um zwei Darstellungen erweiterte zweite Ausgabe hat seine Nachkommen beschäftigt. Zahlreiche bildende Künstler, Schriftsteller und Filmemacher ließen sich von ihr zu eigenen Schöpfungen anregen. Die Bilder, die episch im Volumen scheinbar phantastische labyrinthische Strukturen aufbauen, haben vor allem die Romantik und den Surrealismus beeinflusst.

Die in jeder Hinsicht wunderlichen Aggregate von monumentaler Architektur und Ruine haben vielfältige Deutungen hervorgerufen.[998] Man interpretierte sie als zu Architektur geronnene, alptraumhafte Angstzustände, als blasphemische Abkehr von der göttlichen Weltordnung oder etwa als Inbegriff labyrinthischer Schreckensvisionen. Unstrittig ist, dass diese Werke beim Betrachter zumeist das Gefühl der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins hervorrufen. Als Ausdruck existentieller Bedrohung sind sie zeitlos gestaltet und kommen immer dann ins Spiel der Weltöffentlichkeit, wenn Schreckensvisionen wieder en vogue sind.[999]

Piranesi leistete auch einen Beitrag zur Archäologie und wurde in die Society of Antiquaries of London gewählt. Sein Einfluss von technischen Zeichnungen in antiquarischen Publikationen wird oft unterschätzt. Piranesi versuchte, die meisten alten Denkmäler in Rom mit seinen Gravuren zu bewahren.[1000] Er hinterließ Erläuterungen im unteren Rand über die Struktur und das Ornament. Ein Drittel der

997 http://www.herrenzimmer.de/2011/11/14/giovanni-battista-piranesi-meister-der-fantastischen-architektur/

998 http://www.zeit.de/1976/08/die-welt-ein-kerker

999 Reudenbach, B.: G.B. Piranesi: Architektur als Bild. Der Wandel der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, München 1979, S. 103

1000 Lamers-Schütze, P.: Giovanni Battista Piranesi, Köln 2006, S. 119

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Denkmäler verziert mit Gravuren von Piranesi sind bis heute verschwunden, der Stuck wurde oft gestohlen, wiederhergestellt und ungeschickt modifiziert. Piranesis Arbeit ermöglichte es den Menschen, die Atmosphäre in Rom im achtzehnten Jahrhundert durch seine genaue Beobachtung zu erleben. Er hatte seine Rolle in den Orten der Ausgrabung von Ruinen und die bemerkenswerten Informationen durch sinnvolle Bilder verbreitet.[1001]

5.1.14 Bernardo Bellotto

Bernardo Bellotto (1722–1780) ist vermutlich in Venedig am 20. Mai 1722 geboren worden. Das traditionelle Geburtsdatum des Künstlers, 30. Januar 1721, ist offensichtlich das seines älteren Bruders Michiel Bernardo Antonio Eugenio.[1002] Die Mutter von Bellotto war die älteste der drei Schwestern des venezianischen Vedutenmalers Antonio Canaletto. Bellotto trat in das venezianische Atelier seines Onkels um 1735 ein. Während seiner Lehre, die bis in die frühen 1740er Jahre dauerte, lernte er so gründlich Methoden und Stil seines Meisters, so dass das Problem, Werke von dieser Periode zu einem Maler oder dem anderen zuzuschreiben, bis heute fortfährt.

Bellotto wurde bereits 1738 im Register der Fraglia dei Pittori, der Gilde der venezianischen Maler, eingeschrieben, was darauf hindeutet, dass er sich damals zu einem unabhängigen Maler, Zeichner und Radierer entwickelt hatte. Zwei Jahre später hatte er mehrere unabhängige Ölgemälde venezianischer Szenen hervorgebracht. In den Jahren 1740–1741 begleitete Bellotto seinen Onkel bei einem Besuch auf dem benachbarten Festland entlang der Brenta nach Padua, wo er mehrere Werke mit einem immer eigenständigeren Stil hervorbrachte. Die Gemälde, die während dieser Zeit entstanden sind, zeichnen sich durch einen reifen Stil aus und divergieren von dem Canalettos.[1003]

1001 Keller, L.: Piranése et les Romantiques Francais – le mythe des escaliers en spirale, Paris 1966, S. 86

1002 Kowalczyk, A.: Il Bellotto veneziano nei documenti, Arte Veneta 47 (1995), S 69–77

1003 Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien: 1600–1750, S. 109

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach Aufenthalt in Venedig verbrachte er monatelang in der Lombardei, im Piemont und in Verona, wo er eine große Anzahl von Gemälden herstellte. Während dieser Zeit begann er sich für die Umgebung von Städten und die Landschaft zu interessieren, was zuvor in seiner Arbeit eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Die wichtigsten von Bellottos italienischen Werken sind in der Regel zwei Ansichten des Dorfes Gazzada in der Nähe von Varese. Im Jahre 1745 malte Bellotto zwei Stadtansichten von Turin für Charles Emmanuel III., König von Sardinien und Herzog von Savoyen. Sie waren seine ersten königlichen Auftragsbilder, und er unterschrieb sie mit seinem Vornamen und dem Nachnamen und dem Namen "Il Canaletto", ohne Zweifel, auf seine Beziehung zu seinem berühmten Onkel aufmerksam zu machen.[1004]

Im Juli 1747, als er eine Einladung an den Hof von Dresden erhielt, verließ er Venedig für immer. Von dem Augenblick seiner Ankunft bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1756 war Bellotto im Dienst Augusts II., dem Kurfürsten von Sachsen und König von Polen, sowie seinem mächtigen Premierminister Graf Heinrich von Brühl. Im Jahre 1748 wurde ihm der Titel des Hofmalers verliehen. Zwischen 1747 und den ersten Monaten des Jahres 1753 malte Bellotto vierzehn große Panoramabilder von Dresden und zwischen 1753 und 1756 elf Blicke auf Pirna. Diese fünfundzwanzig Gemälde gehören zu den bedeutendsten Werken des Malers. In diesen Bildern entwickelte Bellotto einen sehr originellen Stil, der nicht mehr mit dem seines Onkels verwechselt werden konnte. Seine Gemälde kombinieren präzise topographische Details mit einem dramatischen Einsatz von Licht und Schatten, alle mit einem lebendigen Gefühl der Atmosphäre. Die geschönten Architekturen, die jedoch auf reale Motive zurückgehen, umfassen Palasthöfe, Arkadenflügel und Treppen in komplizierten Raumfluchten, alle mit Staffagefiguren belebt. Nur wenige Capricci geben ein ganzes Stadtbild zusammengesetzt aus Dresdener Motiven wieder.

Fünf Veduten der Festung Königstein im Elbsandsteingebirge konnte Bellotto nur nach eigenen, 1755/1756 entstandenen, Zeichnun-

1004 Seipel, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto: europäische Veduten, Wien 2005, S. 36

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen in den Jahren 1757/58 vollenden. 1756 begann der Siebenjährige Krieg; Pirna und Königstein waren Hauptkampfgebiete. Da im Verlauf des Krieges Sachsen gänzlich von preußischen Truppen besetzt wurde, war die Auftragslage für ihn sehr schlecht. Sein Auftraggeber, August II. (1733–1763), begab sich zudem ins Exil nach Warschau. Vermutlich fürchtete Canaletto um die Bezahlung seiner Arbeiten vom Königstein, denn er verkaufte sie kurz nach ihrer Entstehung an Kunsthändler, die sie an englische Adelsfamilien veräußerten.

In Bellottos Veduten von Dresden ist die Ansicht zugleich auch eine Vision.[1005] Und zwar nicht so sehr eine Vision des Ortes wie eine der Menschen. Die Gebäude hat er mit der Sicherheit langer Erfahrung hingesetzt. Es sind die Menschen, die unseren Blick gefangen halten. Figuren, Kleider, Gesichter, Gesten deutete Bellotto mit winzigen fetten Klecksen und Farbspritzern an. Er arbeitete mit einer gleichsam erheiternden Sicherheit. So bemächtigte er sich der Welt des Adels in ihren Kutschen, der Dragoner zu Pferd, der bürgerlichen Flaneure, der Krämer und Handwerker – die erregte Sorgfalt, die er auf die Bauwerke wendet, verschwendete er hier an einer menschlichen Haltung, dort an einem Wams. Der kaleidoskopische, vielfarbige Glanz dieses winzigen Durcheinanders von Menschen, die Summe all dieser mit unbeirrbarer Genauigkeit aufgebrachten Farbdetails ist höchst beeindruckend.[1006]

Seine Kompositionen plante Bellotto wohl mit Hilfe eines Apparates, der im 18. Jahrhundert dem heutigen Fotoapparat am nächsten kam: der Camera obscura. Er malte nicht genau nach, was er sah. Er hat Gebäude mit ins Bild genommen, die er von seinem Standpunkt aus nie hätte sehen können, und er hat sie leicht gedreht. Wohl alle Stadtveduten sind mit Hilfe der Camera obscura entstanden. So fing er das alte Dresden vom rechten und vom linken Elbufer ein, sowohl oberhalb als auch unterhalb der Augustus-Brücke, er malte den Neumarkt und den Altmarkt aus verschiedenen Sichten, die Frauen- und

1005 http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/canalettos-dresdener-veduten.html

1006 Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien: 1600–1750, S. 48

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Kreuzkirche, die Altstadt und die Ruinen der im Siebenjährigen Krieg zerstörten Pirnaischen Vorstadt.[1007]

Das wohl bekannteste ist das Ölgemälde *Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke*, das dieser 1748 in Dresden gemalt hat. Die dargestellte Ansicht ist als Canaletto-Blick weltberühmt. Das als Vedute ausgeführte Gemälde wurde von einem Standpunkt auf dem Neustädter Elbufer in der Nähe des heutigen Hotels Bellevue aus geschaffen. Es zeigt im Vordergrund die still dahinfließende Elbe, die von Elbschiffern mit ihren Fahrzeugen belebt ist. Einige werden am diesseitigen Ufer be- und entladen. Neben einem Stapelplatz für Holz sind Lastenträger und Kaufleute mit dem Umschlagen der Waren beschäftigt. Die Familien im Vordergrund sind in dieses Treiben nicht einbezogen, ein eleganter Herr daneben scheint seiner Begleiterin den Hafenplatz zu erläutern.[1008]

Jenseits der Elbe sieht man die prachtvollen Bauwerke der Residenzstadt Dresden, die teilweise von der Augustusbrücke verdeckt werden. Im Vordergrund ist die Bastion Sol der Dresdener Befestigungsanlagen zu sehen mit den dahinter liegenden Häuschen des Italienischen Dörfchens. In dieser Ansiedlung lebten die aus Italien kommenden Handwerker und Künstler, die zur Errichtung der Katholischen Hofkirche nach Dresden geholt worden waren.

Zur Zeit der Schaffung des Gemäldes 1748 war der Turm der Hofkirche nur bis zum unteren Geschoss fertiggestellt, so dass Bellotto sich mit den Bauplänen für dessen Komplettierung im Gemälde behalf.[1009] Ein durch horizontale und vertikale Linien angedeutetes Baugerüst um den Turm der Hofkirche soll dem Betrachter einen deutlichen Hinweis auf den Bauzustand geben. In der endgültig ausgeführten und auch heute noch so vorhandenen Bauausführung des Turmes 1752–1754 wurden jedoch die Geschosse und die Bekrönung erheblich erhöht und auch schlanker ausgeführt. Ähnliches gilt für die im Bild aufgezeigte äußere farbliche Gestaltung des Kirchenschiffes in gelbli-

1007 http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/canalettos-dresdener-veduten.html

1008 Schmidt, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, in Pirna und auf der Festung Königstein. Canaletto-Forum, Pirna 2000, S. 26

1009 Schumacher, A. (Hrsg.): Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa, München 2014, S. 54

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen und weißblauen Farbtönen, die zur Entstehungszeit der Vedute ebenfalls nicht vorhanden war und auch später nie ausgeführt wurde. Sie wurde vermutlich auf Veranlassung von Chiaveri selbst in das Gemälde aufgenommen.[1010]

Rechts hinter der Kirche ist das Dresdner Schloss mit dem Hausmannsturm zu sehen. Links neben der Kirche sieht man das Georgentor mit dem daran anschließenden Stallhof, dessen Nordwand heute mit dem weltberühmten Fürstenzug geschmückt ist. Hinter diesen Bauten ragt der Turm der Kreuzkirche hervor. Das vor dem Stallhof befindliche Gebäude ist das 1894 für den Bau des Ständehauses abgebrochene Fürstenbergische Haus. Daneben sieht man die im 19. Jahrhundert abgerissenen Brühlschen Herrlichkeiten: das Palais, die Bibliothek und die Gemäldegalerie. Diese Bauwerke werden überthront von der mächtigen Kuppel der Frauenkirche.

Der Canaletto-Blick gehört zu einem Zyklus von 14 gleichformatigen Veduten, die Dresden im Auftrag von Kurfürst Friedrich August II. abbilden sollten. Von diesen Gemälden wurden Zweitfassungen von gleicher Größe für den Grafen Brühl geschaffen, wobei diese nach dem Tod von Brühl durch Katherina II 1765 angekauft wurden und einen Grundstock der Eremitage in St. Petersburg bildeten.

Im Winter 1758/1759 zog Bellotto nach Wien, wo er bis Anfang 1761 blieb. Die dreizehn großen Leinwände, die die Hauptattraktionen Wiens aufnahmen, zeichneten die Kaiserin Maria Theresia und betonten ihre Paläste und die Bauwerke. Auf ihrem Geheiß stellte er eine zweite große Serie her, die der Darstellung einer einzelnen Stadt und ihrer unmittelbaren Umgebung gewidmet ist. Er malte neun Bilder der Stadt Wien und vier Bilder von Schloßhof, Niederösterreich. Zur gleichen Zeit malte er für Fürst Liechtenstein zwei Veduten von dessen Gartenpalais. Die Wiener Bilder zeigen einen Blick vom Oberen Belvedere, den Lobkowitzplatz, den Universitätsplatz, den Mehlmarkt (Neuen Markt) und die Dominikanerkirche; je zwei Gemälde zeigen Schönbrunn und die Freyung (mit Schottenkirche).[1011] Nach seiner Abreise

1010 Henning, A./Oesinghaus, S./Bendfeldt, S.: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Hrsg.): Bernardo Bellotto: Der Canaletto-Blick. Sandstein Verlag, Dresden 2011, S. 55

1011 Schmidt, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, in Pirna und auf der Festung Königstein. Canaletto-Forum, Pirna 2000, S. 32

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aus Wien Anfang 1761 besuchte Bellotto den Hof des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern in München, bevor er kurz vor Ende des Jahres nach Dresden zurückkehrte. Hier entstand auch eine Vedute über München und das Schloss Nymphenburg. In dem Bild hebt sich das Münchner Schloss Nymphenburg prächtig vom blauen Himmel ab. Vor der herrschaftlichen Kulisse wandelt die feine Gesellschaft im Park, erfreut sich an den Fontänen der Springbrunnen.

Bellottos zweiter Aufenthalt in Dresden, 1761–1766, war geprägt von finanziellen Schwierigkeiten, die durch die Zerstörung seines Hauses in Pirna während des Krieges herrührten, und den den Tod seines königlichen Gönners.[1012] Graf Brühl bevorzugte auch inzwischen einheimische Künstler für die künstlerischen Angelegenheiten des sächsischen Hofes. Er wurde Lehrer der Perspektivansicht an der Dresdner Akademie der Bildenden Künste, die vor kurzem im Jahre 1764 gegründet wurde. Weiterhin produzierte er auch eine große Anzahl von Repliken seiner früheren Ansichten von Pirna, Königstein, Wien und München, die meisten von ihnen in reduzierten Formaten. Der hohe technische Standard von einigen deutet darauf hin, dass sie von seiner eigenen Hand gemalt wurden. Viele andere wurden mit der Unterstützung von Mitgliedern seines Ateliers fertiggestellt, vor allem von seinem Sohn Lorenzo. Bellotto produzierte auch zwei ungewöhnliche Ansichten des kriegszerrissenen Dresden, und eine große Anzahl von Capricci und Veduten.[1013]

Im Dezember 1766 verließen Bellotto und sein Sohn Dresden mit der Absicht, nach St. Petersburg zu reisen und für die Kaiserin von Rußland, Katharina II. zu arbeiten. Rokoko war langsam aus der Mode gekommen, es brach die Zeit des Klassizismus an. Bellotto hoffte auf bessere Zeiten in St. Petersburg, jedoch entschloss er sich schließlich, die Zwischenstation Warschau nicht mehr zu verlassen.[1014]

1012 Walther, A.: Bernardo Bellotto genannt Canaletto: ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein, 4. Auflage, Dresden 2006, S. 39

1013 Henning, A./Oesinghaus, S./Bendfeldt, S.: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Hrsg.): Bernardo Bellotto: Der Canaletto-Blick. Sandstein Verlag, Dresden 2011, S. 43

1014 Seipel, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto: europäische Veduten, Wien 2005, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Er kam in Warschau Ende Januar 1767 an und wurde sofort am Hofe des letzten Königs von Polen, Stanislaus II. August Poniatowski, beschäftigt. Er wurde 1768 zum Hofmaler ernannt und verbrachte die letzten vierzehn Jahre seines Lebens mit der Arbeit für den König in finanzieller Sicherheit.[1015] Seine wichtigste Arbeit aus dieser Zeit ist eine Reihe von sechsundzwanzig Ansichten von Warschau, die für eine bestimmte Suite im Königsschloss gedacht sind. 22 Bellotto-Gemälde zierten den Saal. Darunter befindet sich ein Historienbild (eine für Bellotto ungewohnte Gattung), das die *Wahl Stanisław August Poniatowskis zum polnischen König* darstellt, die übrigen sind Warschauer Ansichten.

Auf diesen Warschauer Veduten widmet Bellotto der Staffage viel mehr Aufmerksamkeit als noch in Dresden.[1016] Man schätzt, dass circa 3.000 Personen auf den Warschauer Bildern dargestellt sind, davon etwa die Hälfte in Stand und Beruf eindeutig identifizierbar. Die beiden Versionen der *Wahl Stanisław Augusts* und der *Einzug des Gesandten Jerzy Ossoliński in Rom im Jahre 1733* sind mit Personen gefüllt, die trotzdem zum Teil identifizierbar sind.

Bellotto produzierte auch zusammen mit seinem Sohn eine außerordentliche Arbeit für die königlichen Residenzen in Ujazdów und Lazienki am Rande der Stadt.[1017]

Bellotto gebührt das Verdienst, den Stil der venezianischen Vedute in Mitteleuropa eingeführt zu haben. Die barocken Bauwerke Dresdens, Wiens, Münchens und Warschaus präsentierte er in einer so suggestiven Weise, die zu erreichen den einheimischen Künstlern damals unmöglich war. Die Treue der Wiedergabe lässt die Veduten darüber hinaus zu Dokumenten des gesellschaftlichen Lebens jener Zeit werden.

1015 Löffler, F. Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert, Leipzig 2009, S. 76

1016 Walther, A.: Bernardo Bellotto genannt Canaletto: ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein, 4. Auflage, Dresden 2006, S. 98

1017 Schumacher, A. (Hrsg.): Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa, München 2014, S. 90

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.2 Rokokokünstler außerhalb Venedigs

5.2.1 Hendrik Frans van Lint

Hendrik Frans van Lint (1684–1763) gehörte zur Gruppe der flämischen und niederländischen Maler, die in Rom tätig waren. Er war einer der führenden Landschaftsmaler in Rom in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine Gönner waren Roms alte aristokratische Familien sowie europäische Reisende auf ihrer Grand Tour. Der gebürtige Antwerpener reiste 1700 nach Rom, wo er sich der großen Gemeinde der Künstler aus dem Norden anschloss. Der junge Van Lint scheint in der Werkstatt Vanvitellis mitgearbeitet zu haben und bewunderte Claude Lorrain. Er schuf von Lorrain inspirierte Fantasielandschaften und versetzte sie mit Elementen wie Ruinen und antiken Bauwerken, die er auf seinen zahlreichen Ausflügen in die Umgebung Roms studiert hatte.[1018]

Hendrik Frans van Lint wurde in Antwerpen geboren und war der Sohn des Historienmalers Pieter van Lint und seine zweite Frau Anna Moeren. Sein Vater starb, als er erst sechs Jahre alt war. Van Lint wurde 1696 Lehrling von Peeter van Bredael.[1019] Dieser war vor allem für seine Szenen der römischen Viehmärkte inmitten einer Landschaft von Gebäuden bekannt, oft Ruinen aus der Antike, italienische pastorale Landschaften und auch manchmal Schlachtszenen. Er zeigte auch Genreszenen wie Dorffeste, Prozessionen und Commedia del'arte. Van Bredaels sehr phantasievolle Marktszenen schafften es, verschiedene Aspekte des alltäglichen Stadtlebens zu illustrieren.

Van Lint ging unter diesem Einfluss zwischen 1697 und 1700 nach Rom. Hier blieb er für den Rest seines Lebens, außer für einen kurzen Besuch in Antwerpen im Jahre 1710 nach dem Tod seiner Mutter. Im Jahre 1697 trat van Lint in die Bentvueghels ein, eine Vereinigung von hauptsächlich niederländischen und flämischen Künstlern, die in Rom arbeiteten. Er machte es sich zur Gewohnheit, detaillierte Zeichnungen in Bleistift anzufertigen. Er ging häufig in der Landschaft um Rom auf

1018 Bowron, E.P./Rishel, J.J.: Art in Rome in the Eighteenth Century, Houston, 2000, S. 236 f.

1019 Busiri V.: Pieter, Hendrik e Giacomo Van Lint, Rom 1987, S. 167

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Motivsuche, was manchmal bis zu ein paar Wochen dauerte. Auf diesen Expeditionen wurde er manchmal von dem holländischen Maler Theodoor Wilkens begleitet. Van Lint nutzte Vorbereitungsstudien, um Kompositionen auf Leinwand zu entwickeln und oft Ruinen und klassische Gebäude hinzuzufügen, um seine aufwändigen imaginären Landschaften zu schaffen.

Van Lint scheint sich im Kreis des niederländischen Vedutenmalers Gaspar van Wittel, der in Rom als „il Vanvitelli" bekannt ist, bewegt zu haben.[1020] Van Wittel hatte sich 1675 in Rom niedergelassen, wo seine topographischen Ansichten ihn zu einem der am meisten gefeierten Künstler seiner Generation gemacht hatten. Van Lint arbeitete möglicherweise in van Wittels Werkstatt, um dem alternden Künstler bei der Fertigstellung seiner zahlreichen Aufträge zu unterstützen.

Er konnte auf eine erfolgreiche Karriere als Landschafts- und Vedutenmaler zurückblicken. Seine Gönner waren hervorragende Besucher nach Rom und Künstlerokraten auf ihrer Grand Tour sowie einige der großen patrizischen römischen Familien, darunter die Altoviti, Capponi, Pamphili, Sacchetti und Soderini.[1021] Don Lorenzo Colonna mochte seine Arbeit besonders und besaß nicht weniger als 70 Landschaften des Künstlers. Im Jahre 1744 trat er in die *Congregazione Artistica dei Virtuosi al Pantheon ein* und wurde 1755 zum Rektor gewählt. Die Congregazione war eine Körperschaft von Künstlern, die jährliche Ausstellungen ihrer eigenen Gemälde vor dem Pantheon veranstalteten. Er starb in Rom am 24. September 1763 in seinem Haus auf Via del Babuino.

Van Lint war spezialisiert auf Landschaften, die systematisch in zwei Kategorien fallen: idealisierte Landschaften von Menschen in der Natur und Landschaften oder Stadtansichten, die vorwiegend topographisch in der Konzeption sind. Unter seinen frühesten datierten Werken, die in Rom produziert wurden, sind Gemälde aus dem Jahre 1711, einschließlich *Ansicht eines Klosters auf dem Aventin.*

1020 Vlieghe, H.: Flemish Art and Architecture 1585–1700. New Haven 1998, S. 100

1021 Schnabel, W.W.: Städte-Bilder. Typen und Funktionen von Stadtdarstellungen in Alba Amicorum des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Christina Hofmann-Randall/Andreas Jakob (Hg.): Erlanger Stadtansichten. Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderten. Erlangen 2003 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erlangen, 1), S. 80–103, hier S. 87

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seine idealisierten Landschaften folgen weniger dem Stil seiner Zeitgenossen und Landsleute Abraham Genoels und Jan Frans van Bloemen, die sich auf dieses Thema spezialisiert haben. Van Lint ging unter dem Einfluss der arkadischen Landschaften von Claude Lorrain in eine andere Richtung.[1022] Er könnte in zahlreichen römischen Sammlungen Lorrains Arbeiten studiert haben. Es wird angenommen, dass van Lint als Kopist der Arbeit von Lorrain begann, dessen Arbeit stark gefragt war. Erst später fing er an, seine eigenen Kompositionen zu malen und sich dabei an Lorrain sowie Nicolas Poussin zu orientieren.

Die beiden Gemälde mit dem Titel *Landschaft mit einer Wassermühle und Tanzfiguren (Die Hochzeit von Isaak und Rebecca)* und *Landschaft mit der Nurture von Jupiter* sind direkt von Lorrains monumentalen Landschaftspaar in der Galleria Doria Pamphilij, Rom, inspiriert. Insbesondere die erste Arbeit basiert direkt auf *Landschaft mit Tanzfiguren (Die Mühle)*, während die zweite nur in ihrem Gesamtdesign von Lorrains Original der *Ansicht von Delphi mit einer Prozession* inspiriert ist. Van Lint war aber kein sklavischer Nachfolger von Lorrain, sondern ein Erfinder von sich selbst, wie er durch die Tatsache, dass er eine Reihe von Elementen, die von Lorrains Arbeit nicht vorhanden sind, wie der Hund in der Mitte oder der Hirte, der seine Herde über eine Brücke führt.[1023] Van Lint zeigt auch, dass er im Herzen ein Vedutenmaler ist, der die realistischen Ansichten bevorzugt, indem er Lorrains phantastisch gewölbten Palast durch eine Darstellung des Kolosseums und ein Denkmal ersetzt, das er bei zahlreichen Gelegenheiten in seinen römischen Veduten dargestellt hatte. Wie Lorrain hat van Lint den Bäumen in seinen Kompositionen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Das signierte Gemälde *Landschaft mit Figuren und einem Dorf in der Ferne* Van Lints kann mit einer Reihe von Werken des Meisters verglichen werden, die unter dem Eindruck der Ideallandschaften Claude Lorrains stehen.[1024] In der Komposition zeigt sich eine Auffas-

1022 Zwollo, A.: 'Hendrik Frans van Lint', in: Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome (1675–1725), Assen 1973, S. 90–119, hier S. 117

1023 Vlieghe, H.: Flemish Art and Architecture 1585–1700. New Haven 1998, S. 112 f.

1024 Bowron, E.P./Rishel, J.J.: Art in Rome in the Eighteenth Century, Houston, 2000, S. 237

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sung des Bildraums mit einer klaren Abgrenzung der Ebenen zwischen Vordergrund und Horizont. Die Bäume links und die Figurengruppe in der Bildmitte sind der Ansicht mit Fluss, Brücke und antikem Bauwerken entnommen, während der klassische Rundtempel und das kleine vom Kolosseum inspirierte Amphitheater auf dem Hügel in ähnlicher Form in vielen seiner Gemälde auftauchen.

In seinen topographischen Ansichten wurde van Lint zunächst vom Vorbild van Wittels geleitet. Seine frühesten topographischen Ansichten (vedute dal vero) von Rom beinhalteten einen herrlichen Panoramablick auf die Stadt von vielen verschiedenen Ansätzen und Orten wie in den Werken *Blick auf den Titusbogen und Pfalz in Rom* sowie *Rom sowie Ein Blick auf San Giovanni dei Fiorentini* zu sehen ist.[1025] Van Lint malte viele Ansichten von Roms Brücken, die auf einer Mischung aus Naturalismus und Poesie basierten. Seine scharfe Beobachtungsgabe machte ihn im 18. Jahrhundert zum Vedutenmaler.

Van Lint malte auch viele Ansichten der Wasserwege, Wasserfälle und Häfen um Rom und darüber hinaus.[1026] Dazu gehören die Ansichten von Neapel und Venedig, Städte, für die es keinen dokumentarischen Beweis gibt, dass er dort tatsächlich gereist ist. Es ist wahrscheinlich, dass er diese Kompositionen auf der Basis von van Wittels Behandlung ähnlicher Themen entwickelt hat.

5.2.2 Giovanni Paolo Pannini

Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) wurde in Piacenza geboren und starb 1765 in Rom. In seiner Jugend erhielt er Unterricht von Galli da Bibbiena, einem Architekten und Maler, vor allem bekannt für die Beherrschung der Perspektive. Er zog nach Rom im Jahr 1715, wo er die Werke des Maler Benedetto Luti (1666–1724) fasziniert war.

Er wurde dort als der führende Maler der realen und imaginären Ansichten der Stadt berühmt.[1027] Er war der erste Künstler, der sein

1025 Zwollo, A.: Hendrik Frans van Lint, in: Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome (1675–1725), Assen 1973, S. 90–119, hier S. 113

1026 Vlieghe, H.: Flemish Art and Architecture 1585–1700. New Haven 1998, S. 87 f.

1027 Borkemann, K.: Künstlerischer Raffinesse und leichte Farbgestaltung in der Malerei des 18. Jahrhundert, Würzburg 1967, S. 132

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gemälde dem Studium der Ruinen widmete. Er machte auch Gemälde von Festlichkeiten und historischen Ereignissen. Sein internationaler Ruhm erklärt sich vor allem er aus seinen Veduten (Ansichten der realen Stadtlandschaften) und seine Capricci (Blick auf imaginäre oder teilweise imaginäre Landschaften). Vedute sind sozusagen Fotografien von Städten, sehr beliebt bei den reisenden Aristokraten in Italien, die damit ein Erinnerungszeugnis erhalten konnten.[1028]

Pannini wurde dann in Rom als Dekorateur von Palästen wie der Villa Patrizi (1718–1725), des Seminario Romano (1722) für Kardinal Spinola und des Palazzo de Carolis (1720) bekannt sowie für seine Stadtansichten (Veduten) von Rom, wobei er insbesondere Reste der römischen Antike wie das Pantheon porträtierte sowie von Bildern von Gemäldegalerien mit Ansichten von Rom.[1029] Touristen konkurrierten um seine Gemälde der berühmtesten Ansichten in der Stadt und viele Galerien waren bestrebt, um seine sehr populären Arbeiten zu erhalten. Panninis Gemälde widmeten sich auch der französischen Aristokratie. Pannini übte einen mächtigen Einfluß auf eine Anzahl französischer Maler in Rom aus, darunter Hubert Robert. Die kunstgeschichtliche Bedeutung von Pannini liegt darin, dass er als Lehrer an der renommiertesten Kunstakademie in Rom, der Akademie de France, eine Generation französischer und italienischer Maler unterrichtete, wie man das Erbe der italienischen Renaissance mit den Innovationen der französischen Malerei synthetisiert.

Das Bild von der *Piazza Navona* aus dem 1729 handelt von der Herstellung der Feuerwerke und Feier der Dekoration auf der Piazza Navona anlässlich der Geburt des Dauphins. Dauphin (1729–1765) war der Sohn von Louis XV und Marie Leszczynska.[1030]Seine Geburt wurde in Rom mit Festen gefeiert, organisiert von dem Kardinal Melchior de Polignac, Botschafter Frankreich beim Heiligen Stuhl. Sein Werk von *Platz und Kirche Santa Maria Maggiore* 1744 bildet die Basilika Santa Maria Maggiore ab. Sie ist die älteste romanische Kirche in Rom, die der Jungfrau gewidmet ist. Kontrast des Stadtbildes zwischen Schatten und blauem Himmel inspiriert die Phantasie des Betrachters. In der *Ansicht von Rom von Monte Mario im Südosten* aus dem Jahre

1028 Hiffe, B.: Der modische Chic des Rokoko, Hamburg 1973, S. 139
1029 Sörensen, F.: Erotik in der Frühen Neuzeit, Köln 1987, S. 130
1030 Hiffe, B.: Der modische Chic des Rokoko, Hamburg 1973, S. 142

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1749 zeigte er in romantischer Absicht den noch ländlichen Charakter Roms des 18. Jahrhunderts.

Das Malen antiker Ruinen als Zeichen oder Folgen der christlichen Tradition war auch mit dem Namen Pannini verbunden. Die Rückkehr zur römischen Antike von Malern im 18. Jahrhundert führt meist zu Ruinendarstellungen im Rahmen der klassischen biblischen Szenen.

Die *Ruinen mit St. Paul Predigt* aus dem Jahre 1735 zeigen eine biblische Episode in den Ruinen des antiken Rom. Torpographisch sind die Ruinen nicht sehr genau dargestellt, es sind eher romantisierende Darstellungen. Sein Capriccio des römischen Forums aus dem Jahre 1741 ist einer seiner Meisterwerke. Mit Blick von Westen auf einem Blick auf das Forum Romanum und beinhaltet die Ruinen des Titusbogens und die Tempel von Castor und Pollux, Saturn und dem göttlichen Vespasian. Zwischen diesen Denkmälern erscheinen klassische Skulpturelemente aus verschiedenen Sammlungen und emblematischen Figuren der Vergänglichkeit der menschlichen Bemühung.[1031]

Ein biblisches Motiv in antikem Rahmen bietet das Bild *Verehrung der Weisen* (1753–1757). Nach der christlichen Mythologie sind die drei Weisen (Astronomen) einem Sterne vom Geburtsort von Jesus Christus gefolgt. Als Jesus in der Nähe kam, bieten sie ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe an. Das Bild *Abfahrt des Duc de Choiseuk auf der Piazza di San Pietro* aus dem Jahre 1754 hatte ein großes Format. Choiseul, Frankreichs Botschafter beim Heiligen Stuhl, hatte gerade seine erste Audienz bei Papst Benedikt XIV (1675–1758). Vorbei an den ägyptischen Obelisken, mit der Fassade von St. Peter im Hintergrund bildet er die herzogliche Prozession ab. Dieses Bild ermöglicht einen wichtigen Moment in die Beziehungen zwischen Frankreich und dem Papsttum in einem Panorama-Blick auf dem berühmten römischen Platz.[1032]

1031 Borkemann, K.: Künstlerischer Raffinesse und leichte Farbgestaltung in der Malerei des 18. Jahrhundert, Würzburg 1967, S. 147

1032 Hector, J.: Pastorale Malerei des Rokoko, Köln 1979

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.2.3 Luigi Vanvitelli

Luigi Vanvitelli (1700–1773)wurde in Rom von der Architektin Nikola Salvi ausgebildet, mit der er am Bau des Trevi-Brunnens arbeitete. Nach seinen bemerkenswerten Erfolgen bei der Ausscheidung für die Fassade der Basiliks San Giovanni in Laterano (1732) und der Fassade des Palazzo Poli hinter dem Trevi-Brunnen engagierte ihn Papst Clemes XII. für päpstliche Projekte. In Ancona entwarf er 1732 das riesige Lazaretto, ein fünfeckiges Gebäude mit über 20.000 Quadratmetern, das zum Schutz der militärischen Verteidigungsbehörden vor der Gefahr von ansteckenden Krankheiten entwickelt wurde, die möglicherweise die Stadt mit den Schiffen erreichen konnten. Später wurde es auch als Militärkrankenhaus oder als Kaserne verwendet.

In Rom stabilisierte Vanvitelli die Kuppel des Petersdoms, als dieser Risse entwickelte. Daneben fand er noch Zeit, Fresken in einer Kapelle in Sant Cecilia in Trastevere zu malen. Außerdem baute er eine Brücke über den Calore Irpino in Benevento.[1033]

Ab 1742 entwarf Vanvitelli zusammen mit Nicola Salvo die Kapelle des Hl. Johannes des Täufers für König Jose V. von Portugal.[1034] Sie wurde in Rom gebaut, 1747 zerlegt und nach Lissabon versendet, wo es in der Kirche von St. Roch wieder zusammengesetzt wurde. Sie wurde im Jahre 1750 fertiggestellt, obwohl die Mosaiken bis 1752 noch nicht fertig waren. Erbaut aus vielen kostbaren Marmor und anderen kostbaren Steinen sowie vergoldeten Bronze, war es die teuerste Kapelle in Europa bis zu diesem Zeitpunkt.

Vanvitellis technische und technische Fähigkeiten mit seinem Sinn für szenografisches Drama veranlasste Karl VII von Neapel, ihn mit der Ausgestaltung des grandiosen Palastes von Caserta zu beauftragen, der als Neubeginn für die Verwaltung des unregierbaren Königreichs Neapel gedacht war.[1035] Er strebte danach, es den großen europäischen Höfen an Prunk und Glanz gleichzutun. Die Größe des Palastes und die Gärten erinnert an Versailles. Für den Bau des Palastes ließ sich Karl VII. auch durch den Palacio Real von La Granja in seiner Heimat

1033 Nava Cellini, A.: Die Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts, Turin 1982, S.
1034 Riedl, P.A./Seidel, M. (Hrsg.): Die Kirchen von Siena, München 1985, S. 231
1035 Santini, L.: Caserta. Der Palast, der Schloßpark, das alte Caserta, Terni/Narni 1984, S. 14

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Spanien inspirieren.[1036] Der Versailler Palast diente damals als unbedingtes Vorbild für Schlösser in ganz Europa und fand sich in den mächtigen, gleichförmig strukturierten Fassaden von Caserta wieder, während die Anklänge an La Granja – vor allem in den Gärten – den König an seine Heimat erinnern sollten. Karl selbst machte dem Architekten Vorschläge für das Bauvorhaben, doch Vanvitelli berücksichtigte diese nicht in seinen Entwürfen.[1037]

Unter Karl VII begannen sich die Künste in Neapel zu entwickeln, doch die Stadt erschien ihm als Hauptstadt nicht repräsentativ genug. Wie vielen Fürsten im absolutistischen Zeitalter wünschte er sich eine geplante Stadt als neuen Regierungssitz, die nach dem Beispiel von Versailles Mittelpunkt von Politik, Gesellschaft und Kultur werden sollte.[1038] Die Fläche für die neue Palaststadt wurde nördlich von Neapel in der Provinz Caserta gefunden: Karl erwarb dort 1750 für den Preis von 489.343 Dukaten vom Grafen Michelangelo Caetani di Sermoneta einen entsprechend großen Grundbesitz für sein Bauvorhaben. Es könnte jedoch auch möglich sein, dass der Besitz aufgrund eines durch Gaetani begangenen „Vergehens gegen die Bourbonen" beschlagnahmt wurde. Nachdem Vanvitelli seinen endgültigen Entwurf am 22. November 1751 vorgestellt hatte, begann Karl VII. den Bau seiner neuen Residenz noch im gleichen Jahr. Zur festlichen Grundsteinlegung am 20. Januar 1752 bezogen zwei Regimenter und mehrere Schwadronen von Reitern Aufstellung in Form des Grundrisses des neuen Palastes.

Vanvitelli wurde beim Bau des Palastgebäudes durch Marcello Fronton unterstützt. Francesco Collecini war für die Realisierung eines großen Aquädukts für die Wasserversorgung verantwortlich, während Martin Biancour als Obergärtner für die ab 1753 angelegten, weitläufigen Garten- und Parkanlagen fungierte.[1039] Die Hauptarbeiten waren etwa 20 Jahre nach der Grundsteinlegung beendet und schlugen mit 8.711.000 Dukaten zu Buche. Nachfolger Vanvitellis nach dessen Tod

1036 Walton, G.: Louis XIV's Versailles, London 1986, S. 132
1037 Bruzzano, G.: Das Königsschloß von Caserta. Führer durch das Schloß und den Park, Neapel 1997, S. 32
1038 http://www.reise-nach-italien.de/caserta.html
1039 Hersey, G.L.: Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta, Cambridge/London 1983, S. 46

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

am 1. März 1773 wurde sein Sohn Carlo. Bis zur völligen Fertigstellung des Schlosses sollten fast 100 Jahre vergehen.

Karl VII. besuchte den riesigen Palast nur selten. Schon bald nach Beginn der Bauarbeiten gelangte er 1759 in den Besitz der spanischen Krone und wurde Karl III. König von Spanien. Da vertraglich geregelt war, dass er nicht beide Königreiche in Personalunion regieren durfte, ging er zurück in die Heimat und überließ die Großbaustelle seinem Sohn Ferdinand, der das Werk seines Vaters fortsetzte.

Vanvitelli entwarf einen riesenhaften Bau von rechteckigem Grundriss mit Seitenlängen von 247 und 184 Metern und einer Höhe von 38 Metern. Er wird kreuzförmig von zwei inneren Flügeln durchbrochen und gibt dem Palast damit vier große Innenhöfe. Einige seiner Mauern sind über 5,5 Meter dick.[1040] Als materieller Ausdruck der Macht und der Autorität des Fürsten gliedert sich der Palast nicht in die Landschaft ein, sondern dominiert sie. Die großen Gärten mit den Wasserspielen entstanden nach dem Vorbild des Königsschlosses zu Versailles.

Im Inneren des Schlosses gibt es Platz für mehr als 1200 Räume und die Fassaden sind von 1970 Fenstern durchbrochen.[1041] Die Stadt- und die Gartenseite des Palastes wurden mit Portalen in der Form von Triumpfbögen betont. Der Stadtseite wurde ein ovaler Platz vorgelagert, der von niedrigen Seitengebäuden gerahmt werden sollte. Diese Flügel wurden aus Kostengründen jedoch nur in halber Länge erbaut. Ebenfalls aus Kostengründen wich man vom ursprünglichen Plan ab, die Eckrisalite mit turmartigen Aufbauten hervorzuheben und über dem kreuzförmigen Mittelbau eine Kuppel zu errichten.[1042]

Die Raumaufteilung sowie -ausstattung wurde im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte mehrmals verändert, doch sind noch heute viele Möbel aus der Erbauungszeit erhalten und dort ausgestellt. Die Zimmer spiegeln deshalb sehr gut den Geschmack der jeweiligen Epoche, in der sie gestaltet wurden, wider.[1043] In den Schlossräumen sind heute

1040 Santini, L.: Caserta. Der Palast, der Schloßpark, das alte Caserta, Terni/Narni 1984, S. 18

1041 Bruzzano, G.: Das Königsschloß von Caserta. Führer durch das Schloß und den Park, Neapel 1997, S. 22

1042 http://www.reise-nach-italien.de/caserta.html

1043 Jacobitti, G.M.: Il Palazzo Reale di Caserta, Neapel 1994, S. 14

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unter anderem das *Museo Vanvitelliano*, das die Geschichte des Schlosses durch Zeichnungen, Modelle und Skizzen des Architekten dokumentiert, und die Pinakothek mit einer bedeutenden Sammlung von Bourbonenporträts untergebracht. Durch das untere, achteckige Vestibül mit 20 dorischen Säulen gelangt man in das große Treppenhaus mit einer monumentalen, 18,50 Meter breiten Prunktreppe aus Marmor. Der gewaltige Raum ist eines der größten Treppenhäuser des Barocks und leitet über in das obere, ebenfalls achteckige, Vestibül mit 24 ionischen Säulen. Von dort sind die Schlosskapelle und die Paradezimmer zu erreichen.

Die Schlosskapelle hat große Ähnlichkeit mit derjenigen im Schloss von Versailles.[1044] Sie besitzt einen rechteckigen, 36,5 mal 11,7 Meter messenden Grundriss und ein Tonnengewölbe. Das Gemälde über dem Altar stammt von Giuseppe Bonito. Vor dem 2. Weltkrieg waren dort sieben weitere Gemälde zu sehen, doch diese wurden durch Bombenangriffe zerstört.

Um die königlichen Appartements betreten zu können, muss der Besucher zuerst drei große, hintereinander gelegene Säle durchqueren. Der erste *Saal der Hellebardiere* misst 22,5 mal 14,25 Meter und besitzt ein Deckenfresco von Tommaso Bucciano. Ihm schließt sich der *Saal der Leibgarde* mit seinem durch Stuckaturen und Arabesken verzierten Deckengewölbe an. Dahinter befindet sich der *Saal des Alexander*, dessen wertvolle Marmorverkleidung teilweise aus dem Serapistempel von Pozzuoli stammt.

Vom *Saal des Alexander* aus geht es in das *Alte Appartement*, das seinen Namen dem Umstand verdankt, dass es als erstes bewohnt war. Zu der elf Zimmer umfassenden Raumabfolge gehören unter anderem ein orientalisch gestaltetes Studierzimmer, das Arbeitszimmer der Königin mit einem dazugehörigen, luxuriös ausgestatteten Badezimmer sowie das Schlafzimmer Ferdinands II., in dem dieser 1859 starb. Zum *Alten Appartement* gehört auch die von Ferdinands Ehefrau Maria Korolina angelegte Bibliothek. Sie umfasst über 12.000 Bücher, die in drei Räumen aufbewahrt werden. Um sie zu betreten, müssen zuvor zwei prachtvoll geschmückte Lesesäle durchquert werden.

1044 d'Archimbaud, N.: Versailles, München 2001, S. 178

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Bibliothek schließt sich die Pinakothek an. In ihren zehn Räumen werden Werke italienischer und holländischer Künstler des 18. Jahrhunderts gezeigt. Darüber hinaus wird dort eine ikonographisch wichtige Gemäldesammlung mit Werken zur bourbonischen Dynastie aufbewahrt.[1045]

Durch eine Tür in der Westwand des *Saals des Alexander* können die 13 Räume des *Neuen Appartements* erreicht werden. Es wird so bezeichnet, weil es nach gut 38 Jahren Bautätigkeit im Jahr 1845 als letzter Teil des Schlosses fertiggestellt wurde. Es beherbergt neben drei Zeremoniensälen auch die privaten Gemächer des Königs. Der 16,55 mal 12,20 Meter messende *Saal des Mars* ist im Stil des Empire gestaltet. Seinen Namen erhielt er von den vielen Darstellungen des Mars in den Wandreliefs. Im Enfilade-System folgt anschließend der *Saal der Astraea* mit einem Fußboden aus verschiedenen Marmorarten. Von dort betritt der Besucher den *Thronsaal*. Der 36 mal 13,50 Meter messende Raum ist mit zahlreichen Goldverzierungen und den Porträts einiger Könige von Neapel geschmückt.[1046] Sein Deckenfresko von Gennaro Maldarelli zeigt Karl III. bei der Grundsteinlegung des Schlosses.

Zu den sich dem Thronsaal anschließenden Privaträumen des Königs zählen unter anderem der *Ratssaal*, das *Schlafzimmer des Königs* mit dazugehörigem großen Badezimmer, das *Schlafzimmer Joachim Murats* mit einer Möblierung im Empire-Stil und der private *Betsaal des Königs*.

Gleichzeitig mit dem Palast wurde mit dem riesigen, gut 100 Hektar großen Schlosspark begonnen. Abweichend vom Vorbild Versailles wünschte Karl VII. einen Garten, der ihn an seine Heimat Spanien erinnern sollte. So wurde der Berghang in Caserta großflächig in den Park integriert, wie Karl es in kleinerem Maßstab vom Schloss in La Granja kannte. Der Barockgarten wurde als Bergpark konzipiert und besitzt eine mittige Sichtachse von drei Kilometern Länge, die von der nördlichen Gartenseite des Schlosses auf den Hang führt. Sie wurde mit Wasserbassins, Brunnen und Kaskaden ausgestattet. Gerade die

1045 Bruzzano, G.: Das Königsschloß von Caserta. Führer durch das Schloß und den Park, Neapel 1997, S. 29

1046 Hleunig, M.M.: Die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts der königlichen Appartements im Schloß Caserta, Freiburg im Breisgau 1996, S. 77

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zahlreichen Wasserfälle und Kaskaden hatten jedoch nicht nur einen ästhetischen Zweck, sondern dienten auch dazu, die Neigung des Bodens auszugleichen.[1047]

Zu den zahlreichen Brunnenanlagen des Parks gehören der schlichte, von Büsten umstandene *Margheritabrunnen* und der *Brunnen der Delphine* am nördlichen Ende eines 47,5 mal 27 Meter messenden Fischteichs, der auch *Wasserfall der Delphine* genannt wird.[1048] Seinen Namen erhielt der 1776 bis 1779 unter Vanvitelli erbaute Brunnen wegen drei großer auf Felsen errichteter Delphinstatuen, aus deren Mäuler Wasserstrahlen strömen, die den angrenzenden Fischteich speisen. Weitere Brunnen sind der *Äolusbrunnen*, von dessen ursprünglich 54 Statuen nur noch 23 erhalten sind, sowie der 322 mal 17 Meter messende große *Ceresbrunnen* mit sieben kleinen Wasserfällen und einer großen Ceres-Statue in seiner Mitte, die von Nymphen, Drachen, Delphinen, Nereiden und Tritonen umgeben ist. Nördlich davon liegt der *Venusbrunnen* mit 12 kleinen Wasserfällen. Der Name resultiert aus einer Marmorgruppe, welche die von Nymphen, Hunden, Knabengestalten und Amoretten umgebene Statue der Venurs darstellt, wie sie versucht, Adonis von der Jagd abzubringen. Die entlang der Sichtachse angeordneten Brunnen finden im *Diana-und-Aktäon-Brunnen* mit einem großen Wasserfall ihren Höhepunkt. 14 Statuen von Jägerinnen und Jägern flankieren seine Seiten. In der Mitte des Brunnens befinden sich zwei Marmorstatuen, die gemeinsam die *Diana-und-Aktäon-Gruppe* von Paolo Persico, Pietro Solari und Angelo Brunelli bilden.[1049]

5.2.4 Francesco Ladatte

Francesco Ladatte (auch Ladetti, Ladetto)1706 geboren. Es ist nicht viel über seine Ausbildung bekannt. Seine Jugend verbrachte er in Pa-

1047 Hersey, G.L.: Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta, Cambridge/London 1983, S. 62

1048 Bruzzano, G.: Das Königsschloß von Caserta. Führer durch das Schloß und den Park, Neapel 1997, S. 148

1049 Jacobitti, G.M.: Il Palazzo Reale di Caserta, Neapel 1994, S. 134

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ris und besuchte wahrscheinlich Kurse an der Académie royale.[1050] Dort wurde er mit den Werken und den Stil von Thomas Germain, Nicolas und Guillaume Coustou und Jean-Louis Lemoyne vertraut gemacht. Seit 1718 nahm er an Wettbewerben der Akademie teil. Im Jahre 1728 gelang es ihm, den zweiten Preis für Skulptur mit dem Flachrelief *Joram Naamam* und im folgenden Jahr den ersten Preis zu erhalten.[1051] Zwischen Ende 1729 und 1730 verließ Ladatte Paris nach Rom. Im Jahre 1732 wurde er für kurze Zeit in Turin am Hof erwähnt, vielleicht dank der Vermittlung seines Künstlerkollegen van Loo.

Im November 1732 wurde Ladatte für Verzierungen und Relief mit pflanzlichen Elementen und vergoldete Bronzefiguren vom königlichen Palast angeworben. Nach der Vollendung dieser Arbeiten kehrte Ladatte nach Paris zurück.[1052] Dort wurde er zum Mitglied der königlichen Akademie ernannt und nahm an den Salons von 1737 bis 1743 teil. Nach der Vollendung seines Marmorkunstwerkes *Judith* (Paris, Musée du Louvre) wurde er zum außerordentlichen Professor für 28 Wochen ernannt. Dann erhielt er den Auftrag, die Statue von *Louis XV* für den Palast der Konsuln von Rouen zu entwerfen. Danach arbeitete er auch für andere königliche Höfe: eine Terrakottaskizze für die Königliche Kapelle von Versailles oder die *Madonna mit* dem *Kind* und *St. Genevieve* für die Kirche von St-Louis-l'Ile in Paris.[1053]

Es war vielleicht der Mangel an Erfolg, der den Bildhauer zur endgültigen Rückkehr nach Turin veranlasste. Er wurde zum „Bronzebildhauer Seiner Majestät". Neben Aufgaben der gewöhnlichen Verwaltungausrüstung produzierte er Pappmaché für das regionale Theater, Karnevalsutensilien, Silberplatten, Leuchter, Wandleuchter und alle Arten von Bronzearbeiten für die Modernisierung des Königspalastes. In dem Klima der Feierlichkeiten für den Frieden von Aachen meißelte Ladatte die Terrakotta-Gruppe mit dem *Triumph der Tugenden* und entwarf auch einen Brunnen. Ladatte war 1749 für die Arbeit des heili-

1050 Nava Cellini, A.: Die Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts, Turin 1982, S. 211
1051 Meisterwerke des achtzehnten Jahrhundert in Europa zwischen Barock und Klassizismus, Turin 1968, S. 68
1052 Griseri, A.: Kunst und Kunsthandwerk Triumph auf Zeit, Uhren und Einrichtung des Königlichen Palastes in Turin und die Savoyerresidenzen, Mailand 1988, S.
1053 Mossetti, C.Die Kunstpolitik von Carlo Emanuele III, Torino 1987, S. 28 f.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen Pylons im Heiligtum von Vicoforte Mondovi vorgesehen: der Bildhauer musste rein dekorative Sehenswürdigkeiten (Rahmen, Schriftrollen, Girlanden, Trophäen, Köpfe) und vier Statuen dekorieren.[1054] Unter den von ihm in Turin durchgeführten Arbeiten ist auch ein großer Silberthron für die Belichtung von San Sacramento, zwölf große Kerzenleuchter und vier Statuen. Für die St. Johannes der Täufer-Kathedrale führte er Arbeiten durch, er schuf Im Jahr 1778 wurde Ladatte zum Professor der Königlichen Akademie für Malerei und Skulptur in Turin ernannt. Aber die Gesundheit des Bildhauers wurde immer instabiler, er starb in Turin im Januar 1787. Er wurde auf dem Friedhof von St. Peter in Ketten begraben.

1054 Griseri, A.: Barock und Rokoko, Colle, E./Griseri, A./Valeriani, R.: Dekorative Bronzen in Italien. Bronzisti und Schmelzer aus dem siebzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert, Mailand 2001, S. 106–126, hier S. 118

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6 Kunstakademien

6.1 Accademia di belle arti di Venezia

Die Accademia di belle arti di Venezia *(Akademie der Schönen Künste Venedig)* ist eines der ältesten Akademien Italiens und gehört auch heute noch zu den renommiertesten Kunsthochschulen. Die Geschichte der Schule war schon immer durch die Spannung zwischen Tradition und Moderne geprägt.[1055] Da die Akademie gute Professoren für die Lehre verpflichten konnte, hatte die Schule schon in den Anfangsjahren einen guten Ruf und brachte viele namhafte Absolventen von Weltrang heraus.

Die folgenden Künstler aus der Vergangenheit trugen zur Entwicklung und zum hohen internationalen Ansehen der Institution bei: Giovanni Battista Piazzetta, Giambattista Tiepolo, Gaspare Diziani, Giovanni Maria Morlaiter Giannatonio Selva, Antonio Canova, Francesco Hayez, Pompeo Marino Molmenti, Giacomo Favretto, Luigi Nono, Guglielmo Ciardi, Alessandro Milesi, Ettore Tito, Guido Cadorin, Giuseppe Cesetti, Bruno Saetti, Giovanni Giuliani, Virgilio Guidi, Arturo Martini, Alberto Viani, Carlo Scarpa, Afrika, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova sowie Carmelo Zotti.[1056]

Die Accademia di belle arti di Venezia wurde zur Zeit des venezianischen Rokoko am 24. September 1750 gegründet. Nach längeren Diskussionen stellte der Senat Venedigs der Akademie lediglich einen Raum im Fonteghetto della Farina, dem Weizenkontor am Canal Grande, zur Verfügung. Finanziert wurde das ehrgeizige Projekt durch namhafte Patrizier und Künstler. Zum ersten Direktor wurde Giovanni

1055 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 89

1056 https://web.archive.org/web/20150417193449/http://www.accademiavenezia.it/accademia.php?id=1&type=eng

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Battista Piazzetta ernannt.[1057] Piazzetta gilt als einer der angesehensten venezianischen Künstler des 18. Jahrhunderts, insbesondere seine Genregemälde waren richtungsweisend für die venezianische Malerei des Settecento. Typische Arbeiten des Künstlers waren farbenfrohe, religiöse und mystische Motive, sowie Genreszenen. Nach seinem Tod 1754 musste die Akademie wegen Finanzierungsschwierigkeiten schließen.

Aufgrund der Tatsache, dass Venedig aufgrund seines künstlerischen Ranges sich nicht von anderen Städten Italiens abhängen lassen wollte, kamen erneut Gönner zusammen, so dass die Akademie 1756 wiedereröffnet werden konnte. Die Akademie orientierte sich weitgehend an der schon in den Niederlanden existierenden Lukasgilde. Das neue Schuljahr begann jeweils am 18. Oktober, dem Namenstag des heiligen Lukas, dem Schutzpatron der Maler. In der neuen Satzung wurde die Anzahl der Mitglieder der Accademia auf 36 festgesetzt. Dies konnten Maler, Bildhauer oder berühmte Künstler des Umlandes sein, die über 25 Jahre alt waren und ein herausragendes Kunstwerk vorweisen konnten. Anfangs wurden die Fächer Bild, Porträt, Landschaft und Skulptur unterrichtet. Das Studium der Perspektivenlehre und der Architektur wurde zwei Jahre später eingeführt. Später kamen dann durch die wachsende Differenzierung in der Kunstszene weitere Fächer hinzu.

Kurz nach der Gründung wurde die neue Akademie durch den Senat Venedigs offiziell anerkannt.[1058] Kein geringerer als Giovanni Battista Tiepolo war der erste Präsident der Akademie. Als Berater des Präsidenten fungierten Giambattista Pittoni und Giovanni Maria Morlaiter, die die ersten vier Lehrer der Institution auswählten. Offiziell trug sie jetzt den Namen „Accademia di belle arti di Venezia". Die ersten Professoren der Akademie waren Gaspare Diziani, Bartolomeo Nazari und Francesco Fontebasso. Gaspare Diziani war ein sehr beliebter und vielbeschäftigter Maler, der zahlreiche Arbeiten für Kirchen und Klöster in und um Venedig ausführte, wobei ihn seine beiden Söhne Antonio und Giuseppe tatkräftig unterstützten. Bartolomeo Nazari

1057 Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 90

1058 https://web.archive.org/web/20150417193449/http://www.accademiavenezia.it/accademia.php?id=1&type=eng

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war ein gefragter Portraitmaler seiner Zeit. Ab 1756 war er Mitglied der Akademie der Künste in Venedig. 1744 malte er Kaiser Karl VII. und dessen Familie in Frankfurt am Main. Er malte in Venedig im Auftrag der Mäzene und Sammler Johann Matthias von der Schulenburg und auch des britischen Konsuls Joseph Smith. Nazari portraitierte auch den Dogen von Genua. Francesco Fontebasso war ein Maler in der Zeit des Spätbarocks und des frühen Rokoko. Neben Arbeiten im Winterpalais des Zaren schmückte er in Venedig unter anderem eine Kapelle in der Kirche San Francesco della Vigna und malte das Fresko *La Gloria del Paradiso* in der Kathedrale Santa Maria in Colle von Montebelluna.

1807 wurde die Akademie unter der Herrschaft Napoleons in die erste öffentliche Kunsthochschule Venedigs umgewandelt. Da der vorhandene Platz den neuen Anforderungen nicht mehr genügte, zog die Akademie in die Scuola della Carita, den Convento die Canonici Lateranensi und die nicht mehr genutzte Kirche Chiesa di Santa Maria della Carita um.

Der italienische Klassizist Gian Antonio Selva, der 1787 *socio di merito* und 1807 Professur für Architektur an der Accademia di belle arti di Venezia wurde, baute den Gebäudekomplex mit einer gewagten Verschmelzung der Baustile von Gotik und Palladianismus neoklassizistisch um.[1059] Zugleich wurde eine Kunstsammlung für die Studenten geschaffen, die den Kern der heutigen weltberühmten Sammlung der Akademie bildet. Die ersten Bilder hierfür kamen sowohl aus ehemaligen Klöstern und Kirchen aus dem Umland Venedigs als auch aus Nachlässen oder Stiftungen privater Kunstsammler, die mit der Akademie eng verbunden waren. Im Zuge der napoleonischen Besetzungszeit wurden einige der Gemälde nach Frankreich verschleppt, später aber wieder zurückerstattet. Im Laufe der Zeit kaufte die Akademie auch verschiedene Kunstwerke auf. Am 10. August 1817 wurde die Gallerie dell'Akademia für Fachpublikum geöffnet. 1882 wurde daraus wegen des großen Interesses ein selbständiges Museum. Es handelt

1059 Romanelli, G.: Venedig und seine Kunst im 18. Jahrhundert, in: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler, Düsseldorf 1992, S. 20

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich dabei um die weltweit größte Sammlung venezianischer Malerei von der Gotik bis zum Rokoko.[1060]

Die Sammlung ist in drei Gebäuden untergebracht: in der Scuola Santa Maria della Carità, in der von Bartolomeo Buon Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten Kirche Santa Maria della Carità und dem von Palladio entworfenen Konvent der Laterankanoniker. Dort sind Bilder von Gentile und Giovanni Bellini, Canaletto, Carpaccio, Rosalba Carriera, Cima da Conegliano, Crivelli, Giorgione, Guardi, Lotto, Maffei, Mantegna, Paolo Veneziano, Bordone, Pietro da Cortona, Sebastiano und Marco Ricci, Tiepolo, Tintoretto, Tizian, Veronese, den Vivarinis, Zuccarelli und anderen bekannten Künstlern und Künstlerinnen zu sehen.

Dank einer mehrjährigen Vereinbarung mit der Stadt Venedig war es möglich, die Akademie mit weiteren logistischen Verbesserungen auszustatten und sich sowohl in nationalen und internationalen Kontext der Förderung von Projekten zur zeitgenössischen Kunst zu widmen. Im Jahr 2011 anlässlich der 53. Biennale in Venedig bekam die Akademie den Auftrag, um die Biennale zu koordinieren und umzusetzen.[1061]

6.2 Accademia di San Luca

Die Accademia di San Luca war eine 1577 angeregte Vereinigung von Künstlern in Rom. Papst Gregor XIII. war eine wesentliche Triebfeder, so dass sie 1593 von dem erfolgreichen Maler Ferderico Zuccari zusammen mit Kardinal Federico Borromeo gegründet wurde.[1062] Zu den Gründungsmitgliedern gehörte unter anderem der Maler Girolamo Muziano. Sein Meisterwerk ist *Die Auferstehung des Heiligen Lazarus,* das er ursprünglich für die Kirche Santa Maria Maggiore in Rom gemalt hatte. Muziano verband das Talent für die Darstellung von Figuren mit einem Sinn für Landschaften, wovon er bei der Gestaltung seiner heimatlichen Umgebung von Brescia Gebrauch machte. Aus sei-

1060 Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968, S. 119
1061 https://web.archive.org/web/20150417193449/http://www.accademiavenezia.it/accademia.php?id=1&type=eng
1062 http://www.nga.gov/content/accademia/en/intro.html

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ner Hand stammen auch die Grisaille-Fresken in der Santa Maria sopra Minerva in Rom.

Namensgeber der Akademie ist der Evangelist Lucas, der nach der Legende ein Gemälde der Jungfrau Maria schuf und aufgrund dessen als Schutzpatron der Maler gilt. Zuccari war auch erster Präsident der Accademia di San Luca. In seiner Funktion entwickelte erste Ansätze einer Reform des Kunstunterrichts.[1063]

Die erste Akademie, die sich in Italien um die Ausbildung von Künstlern bemühte, war die Accademia del Disegno, die im Jahre 1563 in Florenz von dem Großherzog Cosmimo I. de Medici auf Betreiben des Malers und Kunsthistorikers Giorgio Vasari gegründet wurde. Im Gegensatz zu den Gilden nahm die *Accademia del Disegno* nur bereits anerkannte unabhängige Künstler auf. Nachdem Vasaris Akademie anfing, sich aufzulösen, griff Zuccari seine Ideen auf und etablierte in der *Accademia di San Luca* wieder ein vergleichbares pädagogisches Programm.[1064] Die kunsttheoretische Basis legte er später in der 1607 erschienenen Schrift *Idea de'pittori scultori ed architetti* dar. In seinem Buch geht es um die Ursprünge und Prinzipien der Kunst. Künstlerische Inspiration und Vorstellungskraft seien göttliche Gaben, durch die es dem Künstler möglich werde, der Natur vergleichbare Dinge zu schaffen. Ideen, Vorstellungen und Werke des Künstlers durchlaufen Prozesse, die den Schöpfungen der Natur vergleichbar sind.[1065] Die *disegno interno*, die Idee des Kunstwerks, bedarf des *disegne externo*, der Realisierung durch den Künstler. Indem der Künstler kraft seiner inneren Vorstellungen eine neue Welt schafft, tritt er in einen Wettstreit mit der von Gott geschaffenen Natur.

Durch das Konzept der Betonung von Lehre und öffentlichen Ausstellungen wurde die Accademia di San Luca zum Vorbild für moderne Akademien. Zu den Regularien, die von vielen neueren Institutionen übernommen wurden, gehörte das Spendenaufkommen des Kollegs von Mitgliedern der Akademie einschließlich der späteren Veröffentli-

1063 Acidini Luchinat, C.: Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del cinquecento, Mailand 1999, S. 55

1064 Winner, M./Heikamp, D. (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, München 1999, S. 44

1065 Acidini, C./Capretti, E.(Hrsg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista. Giunti, Florenz 2009, S. 32

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chung. Die Verbreitung dieser Diskurse wurde zu einem Mittel, das der Förderung der Institute und der öffentlichen Akzeptanz von bestimmten ästhetischen Theorien zugutekam. 1635 hatte sich die Accademia di San Luca mit Unterstützung des Papstes Urban VIII. endgültig etabliert. Zu ihren Mitgliedern gehörten die meisten bedeutenden italienischen sowie viele ausländische Künstler. Während des achtzehnten Jahrhunderts erreichte das Prestige der Akademie seinen Höhepunkt.

Ein wichtiger Aspekt der Ausbildung zum Wohl der Kunst waren die Wettkämpfe.[1066] Sie wurden regelmäßig mit Stiftungen und Vermächtnissen von Wissenschaftlern verbunden. Bereits Federico Zuccari, erster Vorsitzender der Akademie, begann im Jahr 1595, die Praxis der Preise an vielversprechende junge Künstler. Seit 1702 wurden die wichtigsten akademischen Wettbewerbe ausgeschrieben. Alle drei Jahren wurden an Maler, Bildhauer und Architekten Medaillen anlässlich der feierlichen Zeremonien, an denen sogar der Papst teilnahm, vergeben. Die Auszeichnungen wurden zu einem der bekanntesten Augenblicken des römischen künstlerischen und kulturellen Lebens. Die Zeremonien wurden ab dem Jahr 1844 in den akademischen Hallen ausgetragen. Der Wettbewerb fand bis 1869 statt.

Die Wettkämpfe wurden geteilt, für jeden der drei Künste in drei Klassen enstprechend zu einer progressiven Schwierigkeit des zugeordneten Themas. Die Teilnehmer hatten ein paar Monate Zeit, ihre Werke herzustellen. Deren Echtheit wurde durch einen improvisierten Test überprüft.

6.3 Accademia delle Arti del Disegno

Die erste Accademia delle Arti del Disegno wurde am 13. Januar 1563 von Cosimo I de Medici unter dem Einfluss des bekannten Kunstgeschichtsschreibers Giorgio Vasari gegründet.[1067] Sie wurde ursprünglich Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno (Akademie und

1066 https://web.archive.org/web/20060507060649/http://www.accademiasanluca.it/flash.asp

1067 http://www.aadfi.it/?page_id=62

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gesellschaft des Zeichnens) genannt und bestand aus zwei Teilen: Das Unternehmen war eine Art Gilde für alle arbeitenden Künstler, während die Akademie für herausragende künstlerische Persönlichkeiten des Hofes der Medici zuständig war und die künstlerische Produktion in der Toskana betreute. Die Institution wurde später Accademia delle Arti del Disegno genannt. Zuerst traf sich die Akademie im Kloster der Santissima Annunziata. Künstler wie Michelangelo Buonarroti, Lazzaro Donati, Francesco da Sangallo, Agnolo Bronzino, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati und Giambologna waren Mitglieder. Die meisten Mitglieder der Accademia waren männlich; Artemisia Gentileschi war die erste Frau, die zugelassen wurde.

Im Jahre 1784 kombinierte Pietro Leopoldo, Großherzog der Toskana, alle Schulen in Florenz zu einer Institution, der neuen Accademia di Belle Arti di Firenze oder der Akademie der bildenden Künste.In der Reorganisation nach der Vereinigung Italiens wurde die Collegio dei Professori dell'Accademia delle Arti del Disegno 1873 wieder von der Regia Accademia di Belle Arti di Firenze getrennt. Sie wurde 1937 völlig unabhängig davon und wurde zugleich in drei Schulen, in Architektur, Malerei sowie Skulptur und Gravur unterteilt.[1068] Skulptur und Malerei wurden unter einem neuen Statut von 1953 getrennte Klassen. Seit 1971 hat die Accademia den Palazzo dell'Arte di Beccai in Orsanmichele als neue Heimat. Das jetzige Statut der Organisation wurde durch Dekret des Präsidenten der Republik Italien veröffentlicht und ist vom 17. Mai 1978 datiert. Seit dem Statut von 1978 ist die Accademia delle Arti del Disegno in fünf Klassen unterteilt: Malerei, Skulptur, Architektur, Kunstgeschichte und Geisteswissenschaften und Wissenschaften. Es gibt vier Klassen der Mitgliedschaft: emeritus, gewöhnlich, Korrespondent und ehrenamtlich.

Herausragende Mitglieder der Accademia sind Sandro Chia, Hans Erni und Anselm Kiefer in der Malerei; Arnaldo Pomodoro, Guiliano Vangiund Dani Karavan in der Skulptur; Massimo Carmassi und Paolo Portoghese in der Architektur; David Whitehouse in der Kunstgeschichte und Salvadore Accardo und Carlo Ginzburg in Geisteswissenschaften und Wissenschaften. Die erklärten Zwecke sind die Förde-

1068 Procacci, U.: La Galleria dell'Accademia di Firenze, La libreria dello stato, Rom 1951.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rung und Verbreitung der Künste und der Schutz und die Erhaltung des kulturellen Erbes weltweit. Die Institution organisiert Konferenzen, Konzerte, Buchpräsentationen und Ausstellungen und wählt bekannte Künstler aus aller Welt als Ehrenmitglieder aus.[1069]

6.4 Accademia degli Incamminati

Accademia degli Incamminati bedeutet soviel wie die Akademie derjenigen, die Fortschritte machen. Sie war eine der ersten Kunsthochschulen in Italien, die 1582 in Bologna gegründet wurde. Manchmal wurde die Akademie auch Accademia dei Carracci nach ihren Gründern die drei Carraccis, Agostino, Annibale und Ludovico genannt. Annibale leitete die Institution aufgrund seiner starken Persönlichkeit und seiner künstlerischen Reputation.

Die Geburt dieser Akademie zeigte den Wunsch der Künstler, auf der gleichen Ebene wie Dichter und Musiker zu stehen, anstatt als einfache Handwerker. Die Accademia degli Incamminati entwickelte sich bald zu einem Treffpunkt für andere Intellektuelle, wie der Arzt Melchiorre Zoppio und der Astronomen Giovanni Antonio Magini.[1070] Auf ihrer Gründungsfeier wählten seine Mitglieder ein heraldisches Emblem für die Institution, bestehend aus einer himmlischen Sphäre mit Ursa Minor in ihrer Mitte und darunter das Motto *Contentione Perfectus*.

Die Accademia degli Incamminati wurde als Privatinstitut gegründet mit dem Ziel, eine umfassende Ausbildung in der Praxis und Theorie sowohl der Kunst als auch anderer Aktivitäten zu schaffen, die allerdings von geringer Bedeutung angesehen werden.[1071] In der Accademia war es den Künstlern erlaubt, den Akt von echten Modellen zu zeichnen, was von der katholischen Kirche der Gegenrefomation verboten worden war.

Der Stil, den die neue Akademie anstrebte, war ein eklektisches Ideal und nahm in den Worten eines Sonetts von Agostino Carracci zu

1069 http://www.aadfi.it/?page_id=62
1070 Bohn, B.: Ludovico Carracci und die Kunst des Zeichnens, London, 2004
1071 Steiner, R.: Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert. München 1991, S. 36

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Niccolò dell'Abbate „von Raphael eine weibliche Gnade der Linie, von Michelangelo eine muskulöse Kraft, von Tizian starke Farben und von Correggio sanfte Farben." Diese Worte schrieb der Kunsthistoriker Giovanni Paolo Lomazzo bezüglich des Stils der Privatakademie in seiner Schrift *Idea del tempio della pittura* aus dem Jahre 1591.[1072] Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) war nebenbei Maler und Kunsttheoretiker. Sein Werk ist dem Manierismus zuzuordnen. Werke von Lomazzo finden sich in Mailand, unter anderem in den Kirchen Sta Maria della Passione, San Marco und San Vittore. Nachdem der Künstler im Alter von 33 Jahren infolge einer Starerkrankung erblindet war, wandte er sich der Erstellung von kunsttheoretischen Schriften zu. Sein kunsttheoretisches Hauptwerk *Trattato dell'arte della Pittura* (Traktat über die Kunst der Malerei), das aus sieben Bänden besteht, erschien 1584 in Mailand und wurde ein so großer Erfolg, dass es ins Englische und Französische übersetzt wurde.[1073]

1072 Cassimatis, M. Z.: Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600). Frankfurt 1985, S. 18

1073 Ebd, S. 19

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

7 Kunstgeschichtsschreibung

7.1 Giorgio Vasari

Giorgio Vasari (1511–1574), ein humanistisch gebildeter Maler und Baumeister, veröffentlichte um 1550 erstmals ein Werk, welches Geschichte und Kunst verbindet und versucht deren Entwicklung darzustellen. Er gilt daher als Begründer einer neuen Gattung und wird vom Wiener Kunsthistoriker und Quellenforscher Julius von Schlosser als „Vater der Kunstgeschichte" bezeichnet.[1074] Geschrieben ist das Werk aus seiner Sicht als Maler und richtet sich in erster Linie an Künstler. Er traf die Auswahl der „ausgezeichnetsten" Künstler selbst und beurteilt sie ohne andere Meinungen dazu einzuholen. Insofern handelt es sich nicht um ein kunstkritisches Werk. Vasaris Viten behandeln neben dem Leben der Künstler an sich auch Informationen zu ihren Werken.

Im April 1550 erscheint die erste Ausgabe der „Lebensbeschreibungen" auf zwei Bände verteilt im Quartformat mit insgesamt 922 Seiten. Sie trägt den Titel „Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer von Cimabue bis in unsere Zeit, in toskanischer Sprache von Giorgio Vasari, Maler aus Arezzo, geschrieben mit einer hilfreichen und nützlichen Einführung in die Kunst". Welchen Zweck Vasari mit seinem Werk verfolgt, ist bereits dem Titel zu entnehmen. Da es sich um „Lebensbeschreibungen" handelt, geht es in erster Linie um den Künstler selbst, sein Leben und seine Persönlichkeit und wie dieses Einfluss auf sein Schaffen nahm und natürlich auch um seinen Beitrag zur Entwicklung der Kunst. Dass Vasari sich so intensiv mit dem Leben und dem Charakter des Künstlers auseinandersetzt ist nicht ungewöhnlich. Dieser Personen-

1074 von Schlosser, J.: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 16

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kult ist nicht seine Erfindung, sondern setzt in Italien bereits mit dem 12. und 13. Jahrhundert ein.[1075]

Da Vasari sich als Maler im Titel nennt, gibt er Aufschluss über die Perspektive, aus der seine Schrift verfasst wurde, nämlich weniger aus der Sicht eines Gelehrten, als von jemandem, der sich mit den technischen Fertigkeiten der Kunst auskennt. Hinzu kommt, dass Vasari in toskanischer Sprache schreibt. Dies zeigt, dass er sich nicht nur an Gelehrte richtet, sondern eher an die Künstler, die selten so gebildet waren, wie es der Autor selbst war. Verleger des Buches ist Torrentino, daher stammt die Bezeichnung *Torrentiniana* für die erste Ausgabe der Viten.[1076]

Anfang des Jahres 1568 erscheint die zweite Ausgabe mit dem Titel: „Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Baumeister, Maler und Bildhauer, geschrieben von Giorgio Vasari, Maler und Architekt aus Arezzo, überarbeitet vom Autor persönlich, bereichert durch Künstlerporträts und seit dem Jahre 1550 bis 1567 um weitere Biographien von lebenden und verstorbenen Künstlern erweitert". Hier können wir dem Titel Neuerungen entnehmen. Zunächst einmal ist auffällig, dass Vasari sich hier nicht nur als Maler, sondern auch als Architekt ausgibt. Dies spricht für das gewachsene Selbstbewusstsein des Autors. Des Weiteren werden Künstlerporträts erwähnt. Hierbei handelt es sich um Holzschnitte, die am Anfang einer jeden Biographie stehen. Die zweite Auflage erscheint in 3 Bänden, ebenfalls im Quartformat mit insgesamt 1012 Seiten und 4 Inhaltsverzeichnissen. Auch sie ist nach ihrem Verleger benannt worden und zwar als *Giuntina***.** Ziel dieser zweiten Ausgabe war es, das neue Material Vasaris, welches sich in den achtzehn Jahren zwischen den beiden Ausgaben angesammelt hatte, in das neue Werk einzugliedern, ohne die bestehende Struktur zu verändern.

Im Gegensatz zu seiner ersten Ausgabe, deren Künstler bis auf Michelangelo zu diesem Zeitpunkt längst verstorben waren, befasst sich Vasari nun mit seinen Zeitgenossen. Hier sind u.a. zu nennen Primaticcio, Tizian, Sansovino, Künstler aus der Lombardei und aus Ferrara. An den Schluss fügt er seine eigene Autobiographie an dieselbe Stelle,

1075 Nova, A./Burzer, K./Davis, C./Feser, S. (Hrsg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 47

1076 Panofsky, E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 193

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die er Michelangelo in der ersten Ausgabe zugedacht hatte. Dadurch bekundet er auch seinen eigenen Anteil an der Geschichte der Kunst. In der zweiten Auflage scheint sich auch seine Sicht der Kunstentwicklung zu ändern. Er scheint von der Idee abgekommen zu sein, dass sich die Entwicklung zwangsläufig bis hin zu einer Perfektion vollzieht, auf die ein Niedergang folgt. Durch das Einbeziehen der zeitgenössischen Künstler zeigt er Vertrauen in deren Wert.

Die erste Ausgabe des Buches beginnt mit der Widmung an Cosimo I., in dem er schreibt: „.deshalb scheint es mir, es werde Euch die Mühe wohlgefallen, welche ich angewandt habe, die Lebensereignisse, Arbeiten, Verfahrensweisen und Verhältnisse all derer aufzuzeichnen, welche jene einst erloschenen Künste zuerst wieder erweckt, darauf allmählich vervollkommnet und bereichert, und endlich zu der Stufe der Herrlichkeit und Hoheit gebracht haben, zu welcher sie in unseren Tagen gelangt sind.“[1077] In dieser Widmung drückt sich Vasaris Ziel aus, den Ruhm der verstorbenen Künstler zu bewahren. Daran schließt sich eine zweite Widmung zu Ehren der Meister der Zeichenkünste, die die von Benedetto Varchi begonnene Debatte über den Vergleich von Malerei und Bildhauerei aufgreift, welche der beiden Künste der anderen überlegen sei: „Doch weil ich glaube, dass die Bildhauer mit zuviel Vermessenheit und die Maler mit zuviel Verachtung gesprochen haben, so sage ich also, dass die Bildhauerei und die Malerei in Wahrheit Schwestern sind, die von einer Mutter, nämlich der Zeichnung, herstammen und die gleichzeitig auf die Welt gekommen sind. Und keine von beiden Künsten übertrifft die andere."[1078]

Somit macht er deutlich, dass für ihn die Meister der drei Gattungen auf einer Stufe miteinander stehen. Bevor nun die „Lebensbeschreibungen“ beginnen, die sich an die klassische und humanistische Biographie anlehnen, gibt Vasari dem Leser eine Abhandlung über die „drei Künste der Zeichenkunst“, also der Architektur, Malerei und Bildhauerei.[1079] Nun folgen die 187 Biographien, eingeteilt in drei Epo-

1077 Rud, E.: Giorgio Vasari. Vater der europäischen Kunstgeschichte, Stuttgart 1964, S. 23

1078 Nova, A./Burzer, K./Davis, C./Feser, S. (Hrsg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 90

1079 von Schlosser, J.: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 39

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen. Die Anfänge macht die *prima età*, beginnend mit Cimabue, der nach Vasari die Kunst wiedererweckte. In diese Phase gehören u.a. auch Nicola und Giovanni Pisano, Giotto, Buanamico Buffalmacco, Simone Martini und Duccio di Buoninsegna. Für Vasari beginnt die Überwindung der „griechischen Manier" in der Malerei zunächst durch Cimabue und wird von Giotto weiterentwickelt. Fortschritte sieht er in der Aufgabe von Umrisslinien und spitz gezeichneten Händen und Füßen, sowie der Schattenlosigkeit. Die Haltung der Figuren wird verbessert, Kolorit, Perspektive und Verkürzung und außerdem der Ausdruck. Danach die zweite Epoche, die *seconda età* (Quattrocento), deren wichtigste Vertreter waren Brunelleschi für die Architektur, Donatello für die Bildhauerei und Masaccio für die Malerei. In dieser Zeit verbessert sich in der Malerei nach Vasari die Komposition, indem sie mit mehr Figuren ausgestattet wird. Die Zeichnung lehnt sich mehr und mehr an die Natur an und auch in der Verwendung des Kolorits sieht er eine Entwicklung.

Den Schluss bildet die dritte Epoche, die *terza età* (Cinquecento), die mit Leonardo beginnend über Raffael verläuft und mit Michelangelo endet. Michelangelo hat für Vasari in allen Bereichen der Kunst Perfektion erreicht „(…) da beschloss er, um uns von so vielen Irrtümern zu erlösen, einen Geist zur Erde zu senden, der allvermögend in jeder Kunst und jedem Beruf sei; der durch sich allein dartun könne, was Vollkommenheit der Kunst der Zeichnung sei in Entwurf, Umriß, Licht und Schatten, um in der Malerei den Dingen Relief zu verleihen; der die Bildhauerei nach richtiger Einsicht zu üben und durch Kenntnis der Baukunst Wohnungen bequem, sicher, gesund, heiter, nach richtigem Verhältnis und reich an mancherlei Schmuck aufzuführen wisse. Zudem gab er ihm wahre Philosophie und die holde Dichtkunst, damit die Welt ihn im Leben, im Wirken, in der Frömmigkeit der Sitten und in allen menschlichen Handlungen als ihr höchst seltenes Vorbild wählte und bewunderte und dass er von uns mehr ein himmlisches denn ein irdisches Gut genannt werde. Und da er sah, dass in solcherlei Fertigkeiten und besonders in diesen ganz eigentümlichen Künsten, das heisst in Malerei, Bildhauerei und Architektur, sich die Geister Toskanas stets weit über die anderen erhoben haben, indem sie mehr als irgendein Stamm Italiens Fleiss und Studium in allen Bereichen aufwenden, wählte er Florenz, die würdigste vor den übrigen

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Städten, zu seiner Heimat, um dort die wohlverdiente Vollendung allen Vermögens schliesslich in einem ihrer Bürger gipfeln zu lassen."[1080]

Diese drei Perioden repräsentieren die drei Stufen der Entwicklung der Kunst.[1081] Die erste ist die Emanzipation. Sie steht für die Überwindung des Mittelalters der *maniera tedesca*. Die zweite steht für die Reifung der Kunst und die dritte steht für die Perfektion, der *perfetta maniera*. Somit ist eine Einteilung in Stilepochen gegeben. Vasari hat das Bild von Wachstum und Blüte der Natur auf die Kunst übertragen, die mit Cimabue neu erweckt wurde, dann gereift ist bis hin zur Perfektion, die durch Michelangelo verkörpert wird, dem sich nach Meinung des Autors der Niedergang zwangsläufig anschließen würde, da Vasari der Überzeugung war, Michelangelo habe sogar die Antike überwunden. Dieses Bild der drei Zeitalter Blüte, Verfall und Neubeginn, die er als Grundlage seiner Kunstentwicklung verwendet, wurde bereits von Plinius benutzt. Die naturgetreue Abbildung, die für Vasari ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung von Kunstwerken ist, findet sich bereits in den Schriften von Platon, in denen er sich mit dem nachahmenden Charakter der Kunst beschäftigt.

Zu den einzelnen Biographien ist zu sagen, dass sie mit einer moralisierenden Einführung beginnen, die uns erzählt, wie dem Künstler durch die Kräfte des Himmels sein *ingenio*, seine Begabung, verliehen wurde. Daraufhin erfahren wir von der Geburt, der Erziehung, dem Werdegang, bis hin zu den Kunstwerken und deren Besonderheit. Hier finden wir auch amüsante Anekdoten über den Charakter und die Eigenheiten des Künstlers, die den Text auflockern. Am Ende einer jeden Biographie geht Vasari auf die Künstler ein, die aus jener betreffenden Werkstatt hervorgingen. Schlussendlich erwähnt er das Datum des Todes jenes Künstlers und seine Grabinschrift. Wie wir der Vite Michelangelos entnehmen können, lobt er die jeweiligen technischen Fertigkeiten eines jeden Künstlers getrennt von den Beschreibungen seiner Werke. Ferner gibt uns der oben genannte Textauszug Auskunft darüber, welche Funktion die Biographien innehaben. Sie dienen als nachahmenswerte sittliche Vorbilder.

1080 Panofsky, E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 196 f.
1081 Rud, E.: Giorgio Vasari. Vater der europäischen Kunstgeschichte, Stuttgart 1964, S. 66

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Darüber hinaus kommt der starke Lokalpatriotismus Vasaris zum Ausdruck, der sich außerdem in seiner Auswahl der Künstler bestätigt, da diese sämtlich aus der Toskana stammen, zumindest in der ersten Ausgabe. Eine Gesamtansicht der Viten Vasaris zeigt, dass sie aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt sind.[1082] Zum einen aus der Biographie berühmter Männer, wie sie bereits seit der Antike z. B. von Plutarch bekannt ist. Zum anderen aus Einleitungen zu jedem Teil, in der er die Stilentwicklung unter dem Gesichtspunkt der drei Zeitalter von Plinius untersucht.

Mit seinen „Lebensbeschreibungen" wollte Vasari den Künstlern ein Denkmal setzen und wider das Vergessen schreiben. Vasari selbst war Maler, Architekt, Zeichner, Schreiber und Sammler. Zu seinen bekanntesten Arbeiten gehören die Uffizien in Florenz (1560–1580er Jahre). Vasari war Kunstintendant am Hofe der Medicis und bedeutender Kunsthistoriker.

7.2 Giovanni Pietro Bellori

Giovanni Pietro Bellori (1615–1696) bespricht in seinen „Vite de' Pittori, Scultori ed Architetteti moderni" von 1672 eine Auswahl von 12 Künstlern seit 1600. Die Künstler, denen Bellori eine Biographie widmet, sind Annibale und Agostino Carraci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Caravaggio, Rubens, van Dyck, Francesco Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi und Poussin.[1083] Bellori beschränkt sich also nicht nur auf italienische Künstler. Die Einleitung zu den „Viten" ist eine Rede, die Bellori 1664 vor der Accademia di San Luca in Rom unter dem Titel „l' Idea del Pittore, dello Scultore e dell' Architteto" gehalten hat. In ihr diskutiert Bellori die Bedeutung der *Idea* und der Darstellung der Schönheit. Seine „Viten" widmete er dem französischen Finanzminister Jean-Baptiste Colbert. Bellori war Biograph, Kunstkritiker und Kunsttheoretiker. Von ihm ist nur eine Zeichnung bekannt. Seit 1671 war Bellori Rektor der Accade-

1082 Nova, A./Burzer, K./Davis, C./Feser, S. (Hrsg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 29

1083 Gerstenberg, K. (Hrsg.): Giovanni Pietro Bellori: Die Idee des Künstlers, Berlin 1939, S. 33

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mia di San Luca in Rom. 1670 wurde er Commissario dell' Antichità bei Papst Clemens X. und 1680 Bibliothekar und Antiquar bei Königin Christina von Schweden. 1689 wurde Bellori Ehrenmitglied der Académie Royale in Paris.[1084]

1084 Bell, J./Willette, T. (Hrsg.): Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge 2002, S. 24ff.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

8 Fazit

Die europäische Malerei und Architektur des Barock begann in Rom. Hier suchte das im Zuge der Gegenreformation wiedererstarkte Papsttum von Paul V. bis Alexander VII. den Glanz zurückzugewinnen, der die nach der Antike verfallene Metropole und dem Sacco di Roma 1527 einst ausgezeichnet hatte. Doch auch der Klerus, darunter vor allem die Jesuiten, vergaben zahlreiche Aufträge für Bauten und deren Ausstattung. Die 1593 gegründete Accademia di San Luca, eine einflussreiche Künstlervereinigung und Ausbildungsstätte, beschleunigte diesen Prozess zusätzlich. Dass im frühen Barock Rom – und nicht mehr Florenz oder Venedig – das wichtigste kulturelle Zentrum Europas war, unterstreicht auch die Tatsache, dass sich hier nahezu alle bedeutenden italienischen und ausländischen Künstler der Zeit zu Studienzwecken aufhielten oder sich wie Lorrain und andere sogar auf Dauer niederließen.

Die Hegemonen des Frühbarocks waren zwei nach Rom zugezogene Künstler: zum einen Annibale Carracci, der sich von 1595 bis zu seinem Tod im Jahr 1609 in Rom aufhielt, zum anderen Michelangelo Merisi, bekannt als Caravaggio, der von Rom aber 1606 fliehen musste, weil er im Streit einen Malerkollegen erschlagen haben soll. Beide Maler setzten gegen die Kunst des späten Manierismus eine neue Lebendigkeit und Kraft, jedoch auf ganz unterschiedliche Weise.

Caravaggio entwickelte eine Hell-Dunkel-Malerei mit härtesten, unaufgelösten Kontrasten: Das Licht dringt in scharfer, künstlicher Ausleuchtung in tiefe Finsternis ein und holt so die Einzelheiten der Darstellung eindringlich, pointiert, grell heraus. Diese Beleuchtung, dargeboten zudem noch in distanzloser Nahsicht, führte im Figürlichen zu einem radikalen Realismus, zu einer mit Händen greifbaren Direktheit, die keine Überhöhung ins Ideale kennt. Dementsprechend verwendete Caravaggio mit Vorliebe einfache, derbe Gestalten aus der Bevölkerung bei mythologischen Bildern und bei Engeln auffallend häufig auch erotische Knaben von weicher, sinnlicher Leiblichkeit. Die

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

künstlerische Welt jener Zeit war angesichts dieser Bilder, die einer Sensation gleichkamen, begeistert und zugleich schockiert. Doch man spürte in ihrem ungeschönten Naturalismus, ihrer Unmittelbarkeit, dem plakativen Hell-Dunkel sofort den gewollten, radikalen Bruch mit jeder Norm.

Auch Annibale Carracci, dessen Bruder Agostino und dessen Vetter Ludovico ebenfalls Maler waren, suchte einen neuen Weg für die Malerei. 1582 gründeten die Carracci eine private Kunstschule in Bologna, die Scuola degli incamminati. Als Grundlage des Unterrichts galt ihnen die klassische Kunst der Antike und der Hochrenaissance sowie das Natur- und Modellstudium. Doch erst in Rom fand Annibale endgültig zu seiner im Einzelnen durchaus realistischen, in der Grundtendenz aber ideal überhöhten Kunst, deren Gestalten von wuchtiger Kraft und beherrschtem heroischem Pathos sind. Ihre einfache, sofort überschaubare Komposition zielt auf einen hohen Stil, der nicht nur den Heiligen, sondern auch den Helden der antiken Mythologie angemessen ist. Annibales Hauptwerk, die Deckenfresken der Galerie im Palazzo Farnese in Rom, zeigen einen Zyklus von Liebesabenteuern der olympischen Götter; dem Thema entsprechend, gesellt sich hier zur heroisch idealen Grundtendenz ein Zug des Heiteren, des freundlich Poetischen, auch des liebenswerten Humors. Diese mythologischen Geschichten sind einem kunstvollen Dekorationssystem eingefügt, das die Illusion hervorruft, als seien zwischen gebauter Architektur, Reliefs und nackten Statuen an der Decke gerahmte Tafelbilder befestigt.

Caravaggio bildete zwar keine Schüler aus, doch seine Kunst erregte auch noch nach seinem Tod höchstes Aufsehen und fand deshalb viele Nachahmer, etwa Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Orazio Gentileschi und dessen Tochter Artemisia. Keiner von ihnen erlebte Caravaggio noch persönlich in Rom; sie studierten vielmehr seine Bilder und übten sich wie gebannt in ähnlichen Hell-Dunkel-Effekten. Diese Art der Malerei breitete sich bald über weite Teile Europas aus. Sie ergriff in der Person von Georges de La Tour Frankreich genauso wie Spanien, vertreten durch Francisco Ribalta oder Francisco de Zurbarán; in den Niederlanden gab es die Utrechter Caravaggisten.

Die Familie der Carracci hingegen bildete die Schüler in Bologna beziehungsweise Rom selbst aus. Ihr Betätigungsfeld waren großfor-

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

matige Altarbilder und Fresken, ausgeführt insbesondere an Decken und in Kuppeln von Kirchen. Von Bologna bis Neapel verbreitete sich die Kunst Annibale Carraccis allmählich zu einem die Zeit prägenden Stil, der jedoch von Anfang an in zwei verschiedene Richtungen unterteilt war: in eine bewegt-pathetische barocke und eine antikisch-beruhigte klassische Strömung, die beide immer mehr von der Hell-Dunkel-Malerei Caravaggios durchsetzt wurden. Der barocken Richtung hatte Rubens einiges zu verdanken, der sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zweimal für kurze Zeit in Rom aufgehalten hatte; zu ihr gehörten unter anderem Giovanni Lanfranco, der die Ausmalung von Kuppeln mit einem figurenreichen Heiligenhimmel beherrschte, und der eher als Kolorist bedeutende Guernico, der Meister lichthaltiger, strahlender Blautöne. Die wichtigsten Vertreter der klassischen Richtung waren Domenichini und vor allem Guido Reni, der den Ruhm der Schule von Bologna auf den Zenit führte.

Eines von Domenichinos Meisterwerken waren seine Fresken von *Szenen aus dem Leben der Heiligen Cäcilia* in der Kapelle von San Luigi dei Francesi. Sein 2,25 x 3,20 Meter großes Ölgemälde *Das Gefolge der Diana beim Vogelschießen* aus dem Jahre 1617 ist wegen seiner Kombination aus dramatischem Moment und edlem Ausdruck ein Höhepunkt der Barockmalerei.

Mit dem an der Kunst Raffaels orientierten Deckenfresko der Aurora im Palazzo Rospigliosi in Rom schuf Reni hinsichtlich Figurenerfindung, Farbe und Komposition das Programmbild der klassischen Richtung des Barock schlechthin. In seinen Altarbildern aber steigerte er mit himmelnden, kalkbleichen Heiligengestalten die Inbrunst bis hart an die Grenze des religiösen Wahns. Diese bis ins 19. Jahrhundert bewunderten Bilder brachten Reni später in Verruf, was auch auf das sakrale Pathos der ganzen barocken Altarmalerei Italiens abfärbte. Hierzu gehörte als Sonderrichtung die Malerei Neapels, der Hauptstadt des im 17. Jahrhundert der spanischen Krone unterstellten Vizekönigreichs Neapel und Sizilien: In den Bildern von Mattia Preti oder Salvator Rosa sinkt das Hell-Dunkel Caravaggios ins Düstere, gänzlich Unwirkliche ab, so als seien die Heiligen in die unterirdische Welt der Kerker und Folterkammern verbannt, in die nie ein Sonnenstrahl fällt.

Ganz neue Perspektiven eröffneten sich der Barockmalerei in Rom seit etwa 1630 mit Pietro da Cortona, einem Universalkünstler, der

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht nur Maler und Architekt, sondern auch ein bedeutender Dekorateur war. Alle drei Gattungen verschmolz er in seinem riesigen Deckenfresko des Saals im Palazzo Barberini: Dessen aus vielen Einzelszenen bestehendes mythologisches Programm, welches das Haus Barberini verherrlicht, geht in einem einzigen Gesamtakkord auf, geordnet durch einen architektonisch-skulpturalen Rahmen mit Durchblicken auf den Himmel in der Mitte und die irdischen Gefilde am Rande der Decke. Da Cortona schuf hier das Urbild für die festliche, überall aus dem Vollen schöpfende, sinnenfreudige Seite des Barock und für ungezählte andere profane Dekorationen von Festsälen, die den olympischen Götterhimmel als Garanten immer währenden Ruhms darstellen.

Das sakrale Gegenstück, das eine ähnliche Wirkung nach sich zog, gelang erst eine Generation später Giovanni Battista Gaulli, genannt Baciccio. Nach einem Entwurf Berninis schuf er am Gewölbe der Kirche Il Gesù ein raumüberspannendes Fresko, das die Verherrlichung des Namens Jesu durch die himmlischen Heerscharen und Heiligen zeigt. Das Bild ist eine einzige Lichtvision, ein rauschhaftes Strömen von Figurenmassen und fließenden Gewändern im dunstigen Lichtnebel auf Wolken. Zu diesem Licht- und Farbrausch lieferte wenig später der Maler und Mathematiker Andrea Pozzo einen wohlkalkulierten Gegenentwurf. An die Decke des Mittelschiffs von Sant' Ignazio, der zweiten Jesuitenkirche in Rom, zauberte Pozzo die verblüffende Illusion einer Architekturszenerie, die sich perspektivisch verkürzt. Sinnhaft erscheint die dem Betrachter allerdings nur dann, wenn er in der Mitte des Langhauses steht; von hier aus ist die scheinräumliche Ausmalung ein virtuoses Kunststück, das sich aber immer mehr verzerrt, je weiter man sich von diesem Blickpunkt entfernt. Pozzos Perspektivkunst war berechenbar und deshalb erlernbar: Hierfür verfasste Pozzo ein Traktat, der für eine weite Verbreitung seiner Kunst sorgte. So stellten die Fresken von Baciccio und Pozzo die Gegenpole dar, zwischen denen sich die Deckenmalerei Europas entwickelte.

Filippo Juvarra war einer der Architekten, die für die Neugestaltung Turins vom 17. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert verantwortlich waren, die ein Erscheinungsbild von in Europa fast einzigartiger Einheitlichkeit hervorbrachte. Juvarra nahm die Bauleitungen und Überarbeitung dutzender Projekte an, er arbeitete an Kirchen, Villen,

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stadtpalazzi und Schlössern. Die Ideen und Anregungen für seine Bauprojekte eignete er sich auf mehreren ausgedehnten Europareisen an, so dass sein Werk auch eine Synthese der europäischen Baukunst des 18. Jahrhunderts ist. Der Turiner Palazzo Madama, das er von 1718 bis 1721 nach den Grundsätzen der Barockarchitektur umgestaltete, diente den Herrschern von Savoyen als Regierungssitz. Die Fassade des Palastes ist deutlich von der Gartenfassade des Schlosses in Versailles angeregt: das rustizierte Sockelgeschoss, die großen Rundbogenfenster des piano nobile mit ihren vorgesetzten Balustraden, darüber das Mezzaningeschoss, und die wie ein Portikus vor die gerade Fassadenlinie gesetzte Säulenstellung.

Artemisia Gentileschi (1593–1656) war die erste Frau, die Mitglied der Accademia di Arte del Disegno in Florenz wurde, was in der patriachalischen Gesellschaft Italiens eine besondere Auszeichnung war. Sie malte viele Bilder von starken und leidenden Frauen aus Mythos und der Bibel. Ihr bekanntestes Werk ist *Judith und Holofernes*; ein bekannter mittelalterlicher und barocker Gegenstand in der Kunst, der die Enthauptung von Holofernes, eine Szene von schrecklichem Kampf und Blutvergiftung zeigt. Die Tatsache, dass sie in jungen Jahren von einem Künstlerkollegen vergewaltigt wurde und sie an der Verfolgung des Vergewaltigers teilnahm, führte zu einer Neurezeption vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts. Die dadurch entstandene Aufwertung ihrer Persönlichkeit überschattet jedoch leider ihre Errungenschaften als Künstlerin.

Obwohl im 17. Jahrhundert ein Niedergang der venezianischen Malerei zu verzeichnen war, konnte die schöpferische Vitalität des Quattrocento und des Cinquecento im 18. Jahrhundert wieder gefunden werden und somit die Settecentomalerei zu ihrer prächtigen Entfaltung gelangen. Es gab Einflüsse des koloristischen und erzählerischen Klassizismus von Sebatiano Ricci bis Tiepolo, des höfischen Rokoko von Amigoni und Pellegrini, des ruhigen Naturalismus mit rokokohaften Anklängen von Rosalba Carriera und der Historien- und Vedutenmalerei.

Zu der Renaissance der venezianischen Kunst trug auch die neugegründete Akademie bei. Die Accademia di belle arti di Venezia wurde zur Zeit des venezianischen Rokoko am 24. September 1750 gegründet. Zum ersten Direktor wurde Giovanni Battista Piazzetta ernannt.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach seinem Tod 1754 musste die Akademie wegen Finanzierungsschwierigkeiten schließen. Aufgrund der Tatsache, dass Venedig aufgrund seines künstlerischen Ranges sich nicht von anderen Städten Italiens abhängen lassen wollte, kamen erneut Gönner zusammen, so dass die Akademie 1756 wiedereröffnet werden konnte. Die Akademie orientierte sich weitgehend an der schon in den Niederlanden existierenden Lukasgilde.

In den 1740er Jahren begann der venezianische Maler Pietro Longhi (1701/1702–1785) Genreszenen des Adels zu malen, die sie in verführerischen und verbotenen Aktivitäten zeigten. Oft waren diese Männer und Frauen der Oberklasse maskiert. Die durch Masken geschützten Individuen des Adels wollten aus Mißtrauen einen Abstand zwischen der Außenwelt und dem Träger platzieren.

Vor allem die Vedutenmalerei war für den neuen künstlerischen Ruhm von Bedeutung. Eine Vedute bildet ein Panorama ab, meist mit Blick auf einen Fluss, einen Kanal, einen Platz oder eine Straße, die den Blick linearperspektivisch in die Tiefe ziehen. Zu unterscheiden sind davon das „städtische Interieur" und solche Bilder, die die Schnittstelle von Stadt und Land zum Thema haben und die beiden Sujets Vedute und Landschaft verbinden. Maßgeblich für den Erfolg dieses Genres war der Italien-Tourismus der englischen Aristokratie, der im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte; es war üblich geworden, als „Souvenir" von der „Grand Tour" nach Italien Bilder der römischen Antike oder der norditalienischen Städte, die man besucht hatte, mitzunehmen.

Als Schöpfer der Vedutenmalerei in Venedig gilt der niederländisch-italienische Maler Gaspar van Wittel (Vanvitelli), der in Holland das Malerhandwerk erlernte, aber sein Leben großteils in Rom verbrachte, wo er seine Erfahrungen an die italienischen Meister vermittelte. Durch ihn wurde auch die camera obscura als Arbeitsgerät in die italienische Vedutenmalerei eingeführt. Antonio Canal, genannt Canelatto, malte weite Landschaftsbilder der venezianischen Kanäle und des Dogenpalastes. *Canal von Palazzo Balbi Rialto, Rio Beggar, Piazza San Marco,* alle zwischen 1719 und 1723 datiert, kontrastiert Canaletto Licht und Schatten helldunkel von einem blau-grünen Farbbereich bis zu grau-silber und kalten Töne. Auch seine Veduten wie *Il Canal Grande e la chiesa di Santa Maria della Salute* aus 1730 und *Il Bucintoro al*

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Molo il giorno dell'Ascensione aus dem Jahre 1732 gehörten zu den Höhepunkten dieser eigenen Kunstgattung.

Bernardo Belotto, der 1747 Venedig verließ und eine eine Einladung an den Hof von Dresden im Dienst Augusts II., dem Kurfürsten von Sachsen und König von Polen annahm, exportierte die Vedutenmalerei nach Deutschland. Zwischen 1747 und den ersten Monaten des Jahres 1753 malte Bellotto vierzehn große Panoramabilder von Dresden und zwischen 1753 und 1756 elf Blicke auf Pirna. Fünf Veduten der Festung Königstein im Elbsandsteingebirge konnte Bellotto nur nach eigenen 1755/1756 entstandenen Zeichnungen in den Jahren 1757/58 vollenden.

Francesco Zuccarelli (1702–1788) gilt als der bedeutendste Landschaftsmaler, der in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Venedig und außerhalb wirkte. Seine arkadisch anmutenden Werke wurden in ganz Europa und vor allem in England, wo er für zwei Jahre wohnte, in Adelskreisen beliebt.

Ihren grandiosen Höhepunkt erreichte die venezianische Kunst dann im 18. Jahrhundert mit der Kunst Giovanni Battista Tiepolos, dem es gelang, die Hegemonie der Malerei noch einmal in die Lagunenstadt zu holen. Geschult durch Giovanni Battista Piazetta, wurde Tiepolo zum Meister des Lichts, das alle Farben zum Leuchten bringt und sogar das Weiß zu einer Buntfarbe erhebt. In Tiepolos Paradies, aus dem alles Dunkle, Trübe verbannt ist, regiert einzig das Schöne in apollinischer Klarheit. Mit Hilfe seiner Söhne Gian Domenico und Lorenzo schuf er zum Teil monumentale Bilderzyklen und Fresken an Wänden und Gewölben. Die Tiepolos behandelten religiöse, mythologische, historische und traditionelle Themen. Als Tiepolo 1750 nach Würzburg berufen wurde und dort in der Residenz das Treppenhaus und den Kaisersaal freskierte, war dies ein künstlerisches Meisterstück. Im Treppenhaus zeigen die Fresken die vier Erdteile. Im Kaisersaal zeigen die Bilder die Hochzeit von Friedrich Barbarossa und Beatrix von Burgund, sowie die Belehnung des Fürstbischofs mit den Rechten eines Reichsfürsten. Insgesamt bilden die Würzburger Fresken ein erdumspannendes Staatsgemälde.

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

9 Literatur

Acidini Luchinat, C.: Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del cinquecento, Mailand 1999

Acidini, C./Capretti, E.(Hrsg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista. Giunti, Florenz 2009

Aldi M. Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino, in:Quaderni storici, XXVIII (1993), 28, pp. 108–117

Alpers, S./Baxandall, M.: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, Yale 1994

Alte Meister. 1300–1800 im Städel Museum, hrsg. Von Jochen Sander, Ostfildern 2011

Angellini, A.: Giannlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena. Siena 1998

Anger, A.: Literarisches Rokoko, Stuttgart 1990

Arlt, T.: Andrea Mantegna – „Triumph Caesars". Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht, Wien 2005

Arnaldi, G.: Italien und seine Invasoren. Vom Ende des Römischen Reiches bis heute, Berlin 2005

Arasse, D./Tönnesmann, A.: Der europäische Manierismus, München 1997

Askew, P.: Caravaggio's Death of the Virgin, Princeton 1990

Ashley, M: Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715, München 1983

Aurnhammer, A. u.a. (Hrsg.): Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik, Freiburg/B. 2008

Avagnina, M.E.: Tiepolo. Die vicentinischen Villen, Mailand 1990

Avery, C.: Bernini, München 1998

Badt, K.: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969

Baglione, G.: Vite de 'Pittore Scultori ed Architetti deall'anno 1641 sino all'anno 1673, Leipzig und Wien 1934

Bätschmann, O.: Das Unsichtbare im Sichtbaren: Nicolas Poussins „Landschaft mit Pyramus und Thisbe" 1651. In: Klassizismus (1987), S. 19–39

Bätschmann, O.: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt am Main 1987

Ballardini, A. u.a.: Der Petersdom in Rom, Petersberg 2015

Balitzki, G.: Pastellmalerei, Wiesbaden 2002

Balma Mion, C.: Lodovico Bò (1721–1800). Misuratore, soprastante, Milano 2007

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bassani-Patch, P.: Les Saints en Bourbonnais, Ville de Souvigny 2008

Bauer, H.: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992

Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F.: Barock. Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, Deutschland, Spanien und den Niederlanden, Köln 2006

Baumgart, F.: Caravaggio – Kunst und Wirklichkeit, Berlin 1955

Baumann, G.: Gottesbilder der Gewalt im Alten Testament verstehen, Darmstadt 2006

Baur-Heinhold, M.: Theater des Barock, München 1966

Bauer, H./Prater, A./Walther, I. F. (Hrsg.): Barock, Köln 2006

Bauer, H.: Rokokomalerei, Mittenwald 1980

Bauer, H./Sedlmayr, H.: Rokoko: Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992.

Bell, J./Willette, T. (Hrsg.): Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge 2002

Belotti, B.: Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, Bergamo 1959

Benassai, S.Visonà, M. (Hrsg.): Quiete, invenzione e inquietudine. Il Seicento fiorentino intorno a Giovanni da San Giovanni, Florenz 2011

Bersani, L.: Ulysse Dotoit, Caravaggio's secrets, Massachusetts 1998

Bertram, K.: Spielerisches Design. Die Kulturgeschichte des Rokoko, Köln 1987

Berenson, B. R. Longhi, Lettere e scartafacci 1912–1957, Milano 1993

Bergel, J.: Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance, München 2009

Bergmann, G.: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft. München 1999

Bernet, C.: Barock und Rokoko, Norderstedt 2015

Bering; K.: Die Peterskirche in Rom: Architektur und Baupropaganda, Weimar 2003

Beyer, R.: Die Königin von Saba, Engel und Dämon. Der Mythos einer Frau, Bergisch Gladbach 1988

Binion, A.: I disegni di Giambattista Pittoni, Florenz 1983

Black Koltuv, B.: Solomon und die Königin von Saba. München 1995

Blum, P. R.: Giordano Bruno, München 1999

Bösel, R.: "L'architettura sacra di Pozzo a Vienna", in Battisti, A.: Andrea Pozzo. Convegno internazionale Andrea Pozzo e il suo tempo. Milano 1992, S. 161–176

Bösel, R. (Hrsg.): Borromini, Architekt im barocken Rom, Mailand 2000

Bodmer, H.: Correggio und die Malerei der Emilia. Wien 1942

Bohn, B.: Ludovico Carracci und die Kunst des Zeichnens, London, 2004

Bombassaro, L. C.: Im Schatten der Diana. Die Jagdmetapher im Werk von Giordano Bruno, Frankfurt am Main 2002

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bonsanti, G.: Caravaggio, Venetien 1988

Borkemann, K.: Künstlerischer Raffinesse und leichte Farbgestaltung in der Malerei des 18. Jahrhundert, Würzburg 1967

Borbonese, E.: Guida di TorinoTorino 1898.

Boschloo, A.W:A.: Annibale Carracci in Bologna: sichtbare Wirklichkeit in der Kunst nach dem Rat von Trent, 's-Gravenhage, 1974

Bortolatto, L. R.: L'opera completa di Francesco Guardi, Mailand 1974

Bousquet, J.: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620. 3. Auflage, München 1985

Brandt, R.: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung,. 3. Auflage, Freiburg im Breisgau und Berlin 2006

Brandt, R.: Nicolas Poussin. Et in Arcadia Ego in: R. Brandt: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte. 2. Auflage, Köln 2001

Brauneck, M./Schneilin, G.(Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg 1990

Braunfels, W.: Kleine italienische Kunstgeschichte, Köln 1984

Becht-Jördens, G./Wehmeier, P.M.: Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665), in: Boehlke, E./Förstl, H./Heuser, M. P. (Hrsg.): Zeit und Vergänglichkeit, Berlin 2008, S. 74–90

Blunt, A.: Borromini. München 1994

Brogi, A.: Ludovico Carracci, Bologna 2001

Breitenbach, H. (Hrsg.): Publius Ovidius Naso: Metamorphosen: lat.-dt./Ovid, Zürich, 1958, Drittes Buch, Zeilen 177–255.

Brown, B.L. u.a: Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch, Abbeville 1994

Brown, B. L. (Hrsg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart, 2001

Bruzzano, G.: Das Königsschloß von Caserta. Führer durch das Schloß und den Park, Neapel 1997

Brüning, R.: Die Berichterstattung über die Schlacht von Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) in Zeitgenössischen Flugschriften. 1 Band, Hamburg 1987

Bußmann, K./Schilling, H.: 1648 – Krieg und Frieden in Europa. Katalogband und zwei Textbände, Münster 1998 Münster/Osnabrück 1998

Burbaum, S. Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini. Oberhausen, 1999

Burck, E.: Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971

Burda-Stengel, F.: Andrea Pozzo and Video Art, Philadelphia 2013

Cantelli, G.: Verzeichnis der Florentiner Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, Fiesole 1983

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Chamberlin, E.R.: The Sack of Rome, London 1979

Chaney, E.: The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance, Routledge2000

Chastel, A.: The Sack of Rome 1527, Princeton NJ 1983

Chiarini, M. 1968. Claude Lorrain – Ausgewählte Zeichnungen, Pennsylvania 1968

Christiansen, K.: Giambattista Tiepolo: 1696–1770, New York 1997

Christiansen, K.: Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. Metropolitan Museum Journal (2004) 39: 101–126

Cristinelli, G.: Baldassare Longhena. Architetto del '600 a Venezia. Le grandi opere dell'architettura, 2. Auflage, Venedig 1978

Ciletti, E.: "Gran Macchina a Bellezza, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006

Clapp, N.: Die Königin von Saba, Berlin 2002

Coarello, F.: Rom. Ein archäologischer Führer, Mainz 2000

Concina, E.: Kirchen in Venedig. Kunst und Geschichte, München 1996

Concina, E./Codato, P./Pavan, V.: Kirchen in Venedig, München, 1996

Croft-Murray, E.: Decorative Painting in England 1530–1837, Band 2, London 1971

Crompton, L.: Homosexualität und Zivilisation, Harvard 2006

Cropper E.: The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome, New Haven and London, 2005

Daum, W. (Hrsg.): Die Königin von Saba: Kunst, Legende und Archäologie, Stuttgart 1988

d'Archimbaud, N.: Versailles, München 2001

Degrazia, D.: Correggio and his legacy. Sixteenth-century Emilian Drawings, Washington, D.C. 1984

De Nicolò Salmazo, A.: Andrea Mantegna, Köln 2004

De Francqueville, R.: Pierre de Francqueville Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548–1615), Paris 1968

De Reyniès, N.: Isaac Moillon, (1614–1673), un peintre du Roi à Aubusson, Aubusson, 2005

De Rynck, P.: Die Kunst Bilder zu lesen 0150 Die Alten Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005

Dempsey, C.: Annibale Carraci and the beginning of baroque style, Fiesole 2000

Denzler, M.: Et in Arcadia ego In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1968, Sp. 117–131

Di Macco, M.: Die Skulpturen von „Beaumont Gallery": vom Ancien Régime zu der Restauration, in der Royal Armory neu geordnet, Torino 1977

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dietrich, W./Link, C.: Die dunklen Seiten Gottes: Willkür und Gewalt, Bd 1, 4. Auflage 2002

Dietsch, M.: Pomp, Prunk und Pathos in der Frühen Neuzeit, Berlin 1983

Dover, K. J.: Homosexualität in der griechischen Antike, München 1983

Durant, W.: Glanz und Zerfall der italienischen Renaissance. Band 8 aus Will und Ariel Durant Kulturgeschichte der Menschheit, 1. Auflage, München 1978

Ebbersmeyer, S.: Sinnlichkeit und Vernunft, München 2002

Ebert-Schifferer, S. (Hrsg.): 'Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruh'. Frankfurt/M. 1988/1989

Ekserdjian, D. Correggio, New Haven/London 1997

Eschenfelder, C.: Tiepolo. Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770. Köln 2001

Evans, R.: Utopia antiqua. Readings of the Golden Age and Decline in Rome, London 2008,

Fink, G.: Ovid, Metamorphosen, Zürich/München 1989

Fiocco, G.: Die Venezianische Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1968

Fischer, H.-J.: Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt, Köln 2001

Fischer, F.W.: Die Bilder der Contarellikapelle (= Lynkevs [Lynkeus].), Biberach 1970,

Fliedner, H.: Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott, Meisenheim 1974

Fornari Schianchi, L.: Correggio. Langewiesche, Königstein/Ts. 1994

Focillon, H.: Giovanni-Battista Piranesi, Gollion 2001

Frank, M.: Baldassare Longhena, Venedig 2004

Freart, R.: L'idée de la perfection de la peinture, Farnborough 1968

Freiherr von Pölnitz, G.: Venedig, München 1951

Freund, W.: Abenteuer Barock. Kultur im Zeitalter der Entdeckungen, Darmstadt 2004

Fried, M.: The Moment of Caravaggio, Princeton NJ 2010

Friedlaender, W.: Claude Lorrain. Berlin 1921

Friedrichs, C.: Francesco Guardi. Venezianische Feste und Zeremonien, München 2006

Frommer, C.: Caravaggios Frühwerk und der Kardinal del Monte,in: Storia dell'arte, 9–10 (1971): 5–29

Fry, R.: Vision und Design, 2. Auflage, Oxford 1981

Full, B.: Eros. In: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 262–275

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Garas, K.: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968

Garrard, M. D.: Artemisia Gentileschi. Princeton University Press 1991.

Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity. University of California Press 2001

Garrard, M.D.: Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton 1989

Gatz, B.: Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967

Geddo, A.: Evaristo Baschenis, Milano 1965

Gerstenberg, K. (Hrsg.): Giovanni Pietro Bellori: Die Idee des Künstlers, Berlin 1939

Gerstenberg, K.: Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923

Gerstenberg, K.: Claude Lorrain. Baden-Baden 1952

Giacometti, M.: Die Herrlichkeit von Venedig: Kunst im achtzehnten Jahrhundert, New Haven/London 1994

Gilbert, C. E.: Caravaggio and his Two Cardinals, University PA 1995

Ginzburg, S.: Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese, Roma 2000

Glancey, J.: Geschichte der Architektur, Starnberg 2006

Gombrich, E. H.: Eine Geschichte der Kunst, London 1995

Götte, J. (Hrsg.): Publius Vergilius Marco: Aeneis: lat.-dt./Vergil, München, Zürich 1983, Fünftes Buch, Zeilen 502–518.

Goy, R. J.: Stadt in der Lagune. Leben und Bauen in Venedig, München 1998

Goy, R. J.: Venetian Vernacular Architecture. Traditional Housing in the Venetian Lagoon, Cambridge u. a. 1989

Graf, D.: Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese e Giovanni Battista Gaulli, Düsseldorf 1976,

Graham-Dixon, A.: Caravaggio: A Life Sacred and Profane, London 2011

Griseri, A.: Kunst und Kunsthandwerk Triumph auf Zeit, Uhren und Einrichtung des Königlichen Palastes in Turin und die Savoyerresidenzen, Mailand 1988

Griseri, A.: Barock und Rokoko, in: Colle, E./Griseri, A./Valeriani, R.: Dekorative Bronzen in Italien. Bronzisti und Schmelzer aus dem siebzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert, Mailand 2001, S. 106–126

Griseri, A.: Das Jagdschloß Stupinigi bei Turin, Herrsching 1989

Gritella, G.: Juvarra: L'architettura, Torino 1992

Gronau, G.: Correggio: Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1907

Gros, P.: Palladio e l'anticio, Venedig 2006

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gurasch, H. u.a. (Hrsg): Salvator Rosa. Genie der Zeichnung, Köln 1999

Habertsatter, T.: Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Salzburg 2002

Hackert P. u.a.: Heroismus und Idylle. Köln 1984

Häfner, R.: Mysterien im Hain von Ariccia. Nicolas Poussins „Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria" im intellektuellen Kontext um 1630, München 2011

Hager, F.-P.: Aufklärung, Platonismus und Bildung bei Shaftesbury. Bern 1993,

Hammer-Tugendhat, D.: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur, in: Eder, F. X./Frühstück, S. (Hrsg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000. Wien 2000. S. 69–92

Harris, A. S.: Kunst des 19. Jahrhunderts, Hall 2008

Harten, J./Martin, J.-H. (Hrsg.): Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006

Hartje, N.: Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis, Tübingen 2004

Harparth, R.: Gaspar van Wittel, München 1983

Hase, E.: Die Epoche des Humanismus und des Barocks, Bielefeld 1994

Haskell, F. Gönner und Maler Kunst und Gesellschaft im Barock in Italien, Yale 1980

Hay, G. Carlo Dolci, London 1908

Hector, J.: Pastorale Malerei des Rokoko, Köln 1979

Heinz, G.: Carlo Dolci, Studien zum Religiosen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XX, 1960, S. 526–538

Held, J.: Caravaggio – Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996

Henning, A./Börner, A./Dehmer, A. (Hrsg.): Canaletto. Ansichten vom Canal Grande in Venedig. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung zweier Gemälde von Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, Dresden 2008

Henze, A./Bering, K./Wiedmann, G.: Kunstführer Rom. 5., neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1994

Hémery, A. u.a.: Nicolas Tournier, 1590–1639, un peintre caravagesque, Ausstellungskatalog, Musée des Augustins, Toulouse, 2001

Henning, A./Oesinghaus, S./Bendfeldt, S.: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Hrsg.): Bernardo Bellotto: Der Canaletto-Blick, Dresden 2011

Hennessey, L. G. Jacopo Amigoni (1685–1752), New York 1983

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Henze, A./Bering, K./Wiedmann, G.: Kunstführer Rom. 5. Auflage, Stuttgart 1994

Herklotz, I.: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei, in: Reinhard Brandt (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig 2001, S. 88–118

Hersche, P.: Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 1, Freiburg 2006

Hersey, G.L.: Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta, Cambridge/London 1983

Hibbard, H.: Caravaggio, New York 1983

Hiffe, B.: Der modische Chic des Rokoko, Hamburg 1973

Hillmann, J.: Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, München 1998

Höckner, C.: Antikes Rom, Köln 2005

Hölscher,T.: Porträt, in: Ders.: (Hrsg.), Klassische Archäologie. Grundwissen. Darmstadt 2002

Holler W.: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986

Höper, C./Grötz, S.: Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi: sämtliche Radierungen, Weimar 2003

Hopkins, A.: Santa Maria della Salute : architecture and ceremony in Baroque Venice, Cambridge 2003

Hopkins, A.: Baldassare Longhena, 1597–1682. Mailand 2006

Hoppe, S.: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003

Hubala, E.: Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Berlin 1990

Huse, N.: Venedig: Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen, München 2005

Ivanoff, N.: Valentin de Boulogne, Milano 1966

Jary, M.: Die Pastellkönigin, München 2005

Jacobitti, G.M.: Il Palazzo Reale di Caserta, Neapel 1994

Jesper, G.: Von der Gotik bis zum Klassizismus, Heidelberg 1964

Joch, P.: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin, Hamburg 2003,

Johnson J. H.: Venedig Inkognito: Masken in der Serene Republic, Berkeley 2001

Karsten, A.: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom, München 2006

Kautzsch, W.: Das Barocktheater im Dienste der Kirche, Leipzig 1931

Kayling, V.: Die Rezeption und Modifikation des platonischen Erosbegriffs in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der antiken und italienischen Tradition, Bonn 2010

Kayling, A.: Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg 2002,

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Killinger, C. L.: The History of Italy, Westport 2002

Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas. Bd.3. Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959

Kindermann, H.: Bühne und Zuschauerraum, Graz 1963

Kitson, M.: The relationship between Claude and Poussin in landscape. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24. (1961), S. 142–162

Kitson, M.: Die Kunst von Claude Lorrain (Ausstellungskatalog), London 1969

König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997

Klotz, H.: Geschichte der Architektur. Von der Urhütte bis zum Wolkenkratzer, München 1995

Koch, W.: Brockhaus Baustilkunde, Gütersloh 2013

Koschatzky, W.: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Herrsching, 1990

Koschatzky, W.: Die Meister der Wiener Vedute, Wien 2002

Keazor, H.: „Il vero modo". Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007

Keazor, H.: "Distruggere la maniera?": Die Carracci-Postille, Freiburg im Breisgau, 2002

Keazor, H.: Nicolas Poussin 1594–1665, Hong Kong/Köln/London 2007

Kerber, B.: Andrea Pozzo, Berlin 1971

König, E.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Köln 1997

Köstler, A./Seidl, E. (Hrsg.), Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Köln u.a 1998, S. 9–14.

Kultermann, U.:Die Geschichte der Kunstgeschichte. Frankfurt/Berlin/Wien 1981

Keller, L.: Piranése et les Romantiques Francais – le mythe des escaliers en spirale, Paris 1966

Kemp, M. (Hrsg.): Dumont Geschichte der Kunst, Köln 2003

Killinger, C. L.: The History of Italy, Westport 2002

Knox, G.: Tiepolo: A Bicentenary Exhibition 1770–1970 Exhibition Catalogues from the Fog Art Museum: A Bicentenary Exhibition, 1770–1970, New York 1978

Kraye, J.: The transformation of Platonic love in the Italian Renaissance. In: Baldwin, A./Hutton, S. (Hrsg.): Platonism and the English Imagination, Cambridge 1994, S. 76–85

Krieger, K-S.: Gewalt in der Bibel. Eine Überprüfung unseres Gottesbildes. Münsterschwarzach 2002

Krüger, R.: Das Zeitalter der Empfindsamkeit, Leipzig 1972

Kubusch, K.: Aurea Saecula: Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid, Frankfurt am Main u. a. 1986

Kürzeder, C./Ariane Mensger, A. u. a.: Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther, München 2014

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kultzen, R./Reuss, M.: Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts, München 1991

Kunst und Geschichte von Florenz, Florenz 2005

Kunz-Saponaro, S.: Rom und seine Künstler, Darmstadt 2008

Lagerlöf, M. R.: Ideale Landschaft: Annibale Carracci, Nicolas Poussin und Claude Lorrain. New Haven 1990

Lambert, G.: Caravaggio 1571–1610, Köln 2005

Lamers-Schütze, P.: Giovanni Battista Piranesi, Köln 2006

Lang, L.: Der Graphiksammler. Berlin 1979

Langdon, H.: Caravaggio: A Life, London 1998

Lapierre, A.: Artemisia: The Story of a Battle for Greatness. Vintage 2001

Laß, H.: Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006

Le Arti di Piranesi. Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer, Venezia 2010

Leinberger, I./Pippke, W.: Piemont und Aosta-Tal, 4. Auflage, Ostfildern 2013

Lehmann, M.: Die Schöpfungen des Barocks, München 1993

Levy, E. A.: A canonical work of an uncanonical era: rereading the chapel of Saint Ignatius (1695–1699) in the Gesù of Rome. Princeton 1993

Levey, M.: Painting in Eighteenth Century Venice, 2. Auflage, Oxford 1980

Licht, F. S.: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel 1954

Lightbown, R.W.: Berninis Bust of English Patrons, in: Art of the Ape of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson, herausgegeben v. M. Barash/L.F. Sandler. New York 1981

Lieberknecht, J.: Klassenunterdrückung im 18. Jahrhundert, Rostock 1974

Lill, R.: Geschichte Italiens in der Neuzeit. 3. Auflage, Darmstadt 1986

Links, J. G.: Canaletto. Complete revised, updated and enlarged, London 1994

Liechtenstein, J./Michel, C.: Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au temps de Guillet de Saint-Georges (1682–1699), Paris, 2009

Locher, H.: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950, München 2001

Locker, J M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven 2015

Löffler: F. Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert, Leipzig 2009

Longhi, R.: Venezianische Malerei, Berlin 1995

Ludorf, H.: Pastelle – Landschaften und Blumen, Freiburg i. Br. 1991

Luserke-Jaqui, M. u. a.: Literatur und Kultur des Rokoko, Stuttgart 2001

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lutz, D.: Artemisia Gentileschi: Leben und Werk, Stuttgart 2011

Macchi, A.: L'uomo Caravaggio – atto unico. prefazione di Stefania Macioce, Roma 1995

Macioce, S./Lippo, A./Moretti, M.: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532–1724, Rom 2003

Farrugia Randon, P.: Caravaggio. Knight of Malta, Malta 2004

Malafarina, G.: L 'Opera completa di Annibale Carracci, Milano 1976

Mannocci, L.: 1988, Die Radierungen von Claude Lorrain, Yale 1988

Manzini, G.B.: Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate à gloria d'un ratto d'Helena di Guido, 2. Auflage Bologna 1949

Marder, T.A.: Bernini and the Art of Architectur, New York/London/Paris 1998

Marin, L: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten, in: Kemp, W. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 110–146

Marder, T.A.: Bernini and the Art of Architectur, New York/London/Paris 1998

Mark, H.E.: Geschichte und Geschichten vom Canal Grande. Ein illustrierter Führer durch Politik und Kunstgeschichte, Geographie und Abenteuer entlang des Canal Grande, Wien 2002

Martini, E.: La pittura del settecento veneto, Milano 1972

Matuschek, S. (Hrsg.): Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne, Heidelberg 2002

May, J. A.: La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948, Berlin 2009

McCorquodale, C.: Carlo Dolci David mit dem Haupt Johannes des Täufers, London-Cambridge 1979

McCorquodale, G. Malerei in Florenz 1600–1700, London-Cambridge 1979

Meid, V.: Barocklyrik. 2. Auflage, Metzler 2008

Mergenthaler, V.: Perseus in: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 567–570

Merz, J. M.: Pietro da Cortona und römisch-barocke Architektur, London 2008

Miller, N.: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1994

Modest, B.: Die sakrale Malerei in der Renaissance und im Barock, Potsdam 1996

Mohr, G.-H.: Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln, 1971

Moog-Grünewald, M.: (Hrsg.): Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne, Heidelberg 2006

Mojana, M.: Valentin de Boulogne, Milano 1989

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Morassi, A.: G. B. Tiepolo, Köln 1955

Morassi, A.: Guardi, L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi, Venedig 1973

Mossetti, C.Die Kunstpolitik von Carlo Emanuele III, Torino 1987

Morassi, A.: Settecento veneziano inedito, in: Arte veneta 3/1949/1950, Nr. 81

Moschini, G.A.: Guida per la citta di Venezia, Band II, Venezia 1817

Nava Cellini, A.: Die Skulptur des achtzehnten Jahrhunderts, Turin 1982

Nelson, J. C.: Renaissance Theory of Love. New York 1958

Nochlin, L.: Why Have There Been No Great Woman Artists?", in Gornick, Vivian; Moran, Barbara K., Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, Basic Books 1971

Norberg-Schulz, C.: Spätbarock und Rokoko, Stuttgart 1985

Nova, A./Burzer, K./Davis, C./Feser, S. (Hrsg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010

Odinius, M.: Das Ende des Zeitalters der Renaissance und der Frühbarock im Lichte der Kulturgeschichte, Köln 1971

Oechslin, W.: Palladianismus. Andrea Palladio. Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008

Paegelow, C.: Internationales Architektenlexikon, Stuttgart 2004

Palla, R.: Falkner, Köhler, Kupferstecher. Ein Kompendium der untergegangenen Berufe, München 1997

Panofsky, E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975

Panowsky, E.: Was ist Barock?, Hamburg 2005

Panowsky, E.: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, Berlin 2002

Pallucchini, R.: I disegni di G. B. Pittoni, Padua 1945

Pallucchini, R.: Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961

Pallucchini, R.: La pittura veneziana del settecento, Venedig 1960

Pancaldi, G. P.: Il Trionfo di Giobbe dipinto da Guido Reni, 2. Auflage, Bologna 1977

Patty, J. S.: Salvator Rosa in French literature. From the bizarre to the sublime, Lexington 2005

Pawlik, J.: Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung. DuMont, Köln 1981

Pfisterer, U.: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002

Pedrocco, F.: Visionen von Venedig: Gemälde des 18. Jahrhundert,London/New York, 2002

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Petrucci, F.: Baciccio Giovan Battista Gaulli 1639–1709, Rom 2009

Petrucci, F. in: Roma Barocca, in: Fagiolo, M./Portoghesi, P. (Hrsg.): Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Mailand 2006

Pevsner, N.: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens, Hamburg 1998

Philipp, K. J.: Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006,

Pijoan, J. (Hrsg.): Arte. Die Kunstgeschichte der Welt, Lausanne 1979

Pignatti, T.: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974

Placzek, Adolf K.: Macmillan Enzyklopädie der Architekten, London 1982

Plax, J. A.: Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France, Cambridge, 2000

Pollock, G.: Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem, in Bal, Mieke, The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People, Chicago 2006

Pommer, R.: Architektur des achtzehnten Jahrhunderts im Piemont, München 1967

Pope-Hennessy, J.: The Drawings of Domenichino at Windsor Castle, London 1948

Porthoghesi, P.: Francesco Borromini, Mailand 1969

Porthoghesi, P.: Francesco Borromini. Baumeister des römischen Barock. Stuttgart und Zürich, 1977

Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 2, New York, 1971

Posner, D.: Annibale Carracci: eine Studie in der Reform der italienischen Malerei um 1590, Band 1, New York, 1971

Posner, D.: Antoine Watteau. Berlin 1984

Puppi, L.: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, München 2000

Prater, A.: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik der Ikonologie und des Helldunkels, Stuttgart 1992

Preziosi, D.: The art of art history: a critical anthology, Oxford u. a.1998

Prina, F.: Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst, München 2006

Procacci, U.: La Galleria dell'Accademia di Firenze, La libreria dello stato, Rom 1951

Procacci, G.: Geschichte Italiens und der Italiener, München 1989

Prohaska, W. u.a.: Caravaggio und der internationale Caravaggismus, Milano 2010

Puglisi, C.: Caravaggio, London 1998

Quagliata, I.: Giambattista Quagliata. Pittore E Architetto Del 600, Monza 2006

Rabb, T.K.: Renaissance Lives: Portraits of an Age. New York 1993

Rand, R.: Claude Lorrain: Der Maler als Zeichner, Yale 2007

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Raspe, M.: Das Architektursystem Borrominis, München 1994

Reinhardt, V.: Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart, München 2003

Reinhardt, V.: Geschichte Roms. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 2008

Reinhardt, V./Sommer, M.: Rom. Geschichte der Ewigen Stadt, Stuttgart 2008

Reinsberg, C.: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland, München 1989

Reitinger, F.: Die blaue Epoche. Reduktive Farbigkeit im Rokoko, Berlin 2016

Rehm, O.: Erlesene Bilder. Freiburg im Breisgau, 2005

Rendina, C: Enciclopedia di Roma, Roma 2000

Regel, W. (Hrsg): …Hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen… Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007

Reudenbach, B.: G.B. Piranesi: Architektur als Bild. Der Wandel der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, München 1979

Riedl, P.A./Seidel, M. (Hrsg.): Die Kirchen von Siena, München 1985

Rizzi, A.: Sebastiano Ricci, Milano 1989

Rizzi, A.: Sebastiano Ricci disegnatore, Milano 1975

Rocke, M.: Forbideen Friedships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence, Oxford 1996

Rösch, G.: Venedig und das Reich. Handels- und verkehrspolitische Beziehungen in der deutschen Kaiserzeit, Tübingen 1982

Rösch, G.: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000

Röttgen, H.: Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt 1992,

Romanelli, G.: Venedig und seine Kunst im 18. Jahrhundert, in: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler, Düsseldorf 1992

Romanelli, G. (Hrsg.): Venedig. Kunst & Architektur. 2 Band, Köln 1997

Romanelli, G./Smith, M. E.: Venedig, München 1997

Roberto, S.: Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nei seicento, Roma 2004

Robertson, C.: Die Erfindungen von Annibale Carracci, Milano, 2008

Röthlisberger, M.: Claude Lorrain: Die Gemälde, London 1979

Rose, H.: Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660–1760. München 1929

Rosendorfer, H.: Kirchenführer Venedig, Leipzig 2008

Rud, E.: Giorgio Vasari. Vater der europäischen Kunstgeschichte, Stuttgart 1964

Rüdiger, K.: Veroneses Kunstauffassung und seine Zeit, München 1997

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rundmann, J.: Kunst und Mythologie, Potsdam 1996

Russell, H. D. 1982. Claude Lorrain, 1600–1682, New York 1982

Santini, L.: Caserta. Der Palast, der Schloßpark, das alte Caserta, Terni/Narni 1984

Seidl, E. (Hrsg.): Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur, Stuttgart 2006

Seipel, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto: europäische Veduten, Wien 2005

Semenzato, C.: L' architettura di Baldassare Longhena, Florenz u. a. 1954

Semrau, M.: Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. 3. Auflage, Esslingen 1912

Schefold, K.: Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst. Hirmer, München 1993

Scheforld, K./Jung, F.: Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, Hirmer, München 1988

Schindler, W.: Ovid "Metamorphosen". Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss, Annweiler 2005

Schleier, E.: Dello stile naturale. Zeichnungen des Giovanni Lanfranco, Berlin, 2005

Schomann, H.: Reclams Kunstführer Italien, Bd.1/2, Piemont, Ligurien, Aosta-Tal, Ditzingen 1982

Schönberger, A./Soehner, H./Müller, T.: Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959

Schmidt, J.:_Wirkungsgeschichte, in: Schmidt-Berger, U. (Hrsg.): Platon: Das Trinkgelage oder Über den Eros, Frankfurt am Main/Leipzig 2004, S. 160–187

Schmidt, W. (Hrsg.): Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, in Pirna und auf der Festung Königstein. Canaletto-Forum, Pirna 2000

Schmidt, H. W. Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas. Halle (Saale) 1930

Schmidt, H./Schmidt, M.: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1984

Schnabel, W. W.: Was ist barock? Zum Geltungsbereich des literaturwissenschaftlichen Epochenschlagworts und Periodisierungskonstrukts, in: Weiß, D.J. (Hrsg.): Barock in Franken. Dettelbach 2004 (Bayreuther Historische Kolloquien, 17), S. 47–79

Schnabel, W.W.: Städte-Bilder. Typen und Funktionen von Stadtdarstellungen in Alba Amicorum des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Hofmann-Randall, C./Jakob, A. (Hg.): Erlanger Stadtansichten. Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderten, Erlangen 2003, S. 80–103

Schneider, G.: Guarino Guarini, ungebaute Bauten, Wiesbaden 1997

Schneider, P.: Die erste Ursache: Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns, Berlin 1999

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schnettger, M.: „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? Die Republik Genua und das Alte Reich in der frühen Neuzeit (1556–1797), Mainz 2006

Schöne, G.: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach Perspektivbüchern, Leipzig 1933

Schütz, S.: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009

Schumacher, A. (Hrsg.): Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa, München 2014

Schwander, M. (Hrsg.): Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet, Ostfildern 2008

Sciberras, K.: "Riflessioni su Malta al Tempo del Caravaggi, in: Paragone Arte LII (629 LII (629/2002), 3–20

Selfridge-Feld, E.: Eine neue Chronologie der venezianischen Oper und verwandter Genres, 1660–1760, Stanford 2007

Selvafolta, O. (Hrsg.): Longhena, Mailand 1982,

Serra, L.: Domenico Zampieri detto il Domenichino, Rome,1909

Semrau, M.: Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden, Esslingen 1912

Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur, Heidelberg 2005

Sengle, F.: Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Nürnberg 2005

Sestieri, G.: Battle Painters. Italian and Foreign Masters of the XVII and XVIII centuries, Rom 1999

Sörensen, F.: Erotik in der Frühen Neuzeit, Köln 1987

Solinas, F./Nicolaci, M./Primarosa, Y.: Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti, Roma 2011

Sonnabend, M./Whiteley, J./Ruemelin, C. Lorrain, Oxford 1972

Spear, R.E.: Domenichino, 1 Band, New Haven and London 1982

Spike, J. T.: Caravaggio, New York/London 2001

Steigerwald, J.: Psyche. In: Moog-Grünewald, M. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008, S. 622–630

Steingräber, E.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985

Steinmetz, C.: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Köln 1989

Sternweiler, A.: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993

Stützer, H.A.: Die italienische Renaissance, Köln 1977

Stupinigi, I.D. Meisterwerke des achtzehnten Jahrhundert in Europa zwischen Barock und Klassizismus, Turin 1968

Struss, D.: Der große Bildatlas der Architektur (The World History of Architecture). Orbisverlag, München 2001

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stumpf, A.: Kunst und Architektur in Frankreich, 1500–1700, 2. Auflage, London 1957, Penguin 1957

Tavenor, R.: Palladio and Palladianism, London 1991

Thode, H.Correggio, Bielefeld 1898

Telesko, W.: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln/Weimar 2005

Terpitz, D.: Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto. 1697–1768, Köln 1998

Terzaghi, M.C.: Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera, Roma, 2007

Tintelnot, H.: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939

Tintori, G.: Vedere la musica, Cinisello 1985Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 2007

Toman, R. (Hrsg.): Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997

Toth, K.: Weib und Rokoko in Frankreich. Aus dem Erleben eines Zeitgenossen Charles Pinot Duclos, Wien 1924

Turner, J.: Grove Dictionary of Art, London 1990

Uhlenhorst, N./Breitner, L.: Denkmäler der Unvernunft, Berlin (Ost) 1975

van Helsdingen, H.-W.: Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes. In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art Vol. 29, No. ¾ (2002), S. 152–183

van der Linden F.: DuMont's Handbuch der grafischen Techniken. Köln 1983

van der Meer, F.: Apokalypse: die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst, Freiburg im Breisgau u.a.: 1978

Vasari, G.: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, Berlin 2004

Vennemann, K.: Die Höfe der Sonnenkönige: Architektur, Kunst, Ornamentik, Berlin 1977

Vennen, I.: Die Bedeutung des Lichts in der Malerei des Barocks, Nürnberg 1982

Venturi, L.: Caravaggio, München 1955

Verdi, R.: Poussin and Claude at Frankfurt. In: Burlington Magazine Vol. 130, No.1022 (1988), S. 393–395

Vergil, Äneis, in: Vergil, Sämtliche Werke, hrsg. von J. und. M. Götte, München 1972, S. 113ff., XII, 950–952

Viale Ferraro, M.:Filippo Juvarra: Scenografo e Architetto Teatrale, Torino 1970

Viale, V. (Hrsg.): Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino, 30 settembre – 5 ottobre 1968, Band 1, Torino 1970

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vollmar, K.: Sprache und Macht der Farben. ars momentum, Witten 2007

von Albrecht, M.: Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen, Heidelberg 2014

Von Brauchitsch, B.: Caravaggio, Frankfurt am Main 2007

von Erffa, H.M.: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Bd.2. Berlin/München 1995

von Hesberg, H.: Römische Baukunst, München 2005

von Hoerschelmann, E.: Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst und Kulturgeschichte des 18. Jh, Leipzig 1908

von Marcard, M.: Rokoko oder Das Experiment am lebenden Herzen.: Galante Ideale und Lebenskrisen, Reinbek 1994

von Rosen, V.: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009

von Schlosser, J.: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924

Voss, H.: Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig, in: Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen, 39. Bd., Berlin 1918

Waddy, P.: Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, in: Strunck, C. (Hrsg.): Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven Petersberg 2007, S. 350–355

Waga, H.:Vita nota e ignota dei virtuos al Pantheon, Roma 1992

Walters, M.: Der Männliche Akt, Harmondsworth, 1978

Walton, G.: Louis XIV's Versailles, London 1986

Walther, A.: Bernardo Bellotto genannt Canaletto: ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein, 4. Auflage, Dresden 2006

Ward, B. R.: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné, The Pennsylvania University Press 1999

Waterhouse, E.K.: Baroque Painting in Rome: The Seventeenth Century, London 1937

Wegmann, N.: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988

Weidinger, E.: Die Apokryphen, Augsburg 1993

Wein, H.: Nationalgalerie Kataloge (neue Serie): Französische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts, London 2001

Wein, H.: Claude: Die Poetische Landschaft (Ausstellungskatalog), 1994, London 1994

Wilberg-Vingau, P.: Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio, Kiel 1966.

Schöne, G.: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach Perspektivbüchern, Leipzig 1933

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wilamowitz-Moellendorf, U.: Platon. Sein Leben und seine Werke, 5. Auflage. Berlin 1959

Wild, D.: Nicolas Poussin, Katalog der Werke, Band 2, Zürich 1989

Winner, M./Heikamp, D. (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, München 1999

Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien: 1600–1750

Wittkower, R.: Palladio and English Palladianism. Palladio und englischer Palladianismus, London 1974

Wittkower, R.: The Drawings of The Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen of Windsor Castle, London 1952

Wittkower, R.: Kunst und Architektur in Italien, 1600–1750: Das späte Barock, 1675–1750, New Haven 1999

Wright, C.: Poussin, Gemälde, Ein kritisches Werksverzeichnis. Landshut 1989

Wurm, A.: Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino, Berlin 2008

Zaunschirm, T.: Kunstwissenschaft. Eine Art Lehrbuch, Essen 2002

Zava Boccazzi, F.: Pittoni: L'opera complete, Venedig 1979

Zitzlsperger, P.: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002

Zöllner, F. (Hrsg.): Griffelkunst. Mythos, Traum und Liebe in Max Klingers Grafik. Leipzig 2007,

Zorzi, A.: Venedig. Die Geschichte der Löwenrepublik, 2. Auflage, Hildesheim 1992

Zorzi, A.: Canal Grande. Biographie einer Wasserstraße, Hildesheim 1993

Zucker, P.: Die Theaterdekorationen des Barock. Eine Kunstgesschichte des Bühnenbildes, Berlin 1925

Zürcher, R.: Piemont und das Aosta-Tal, München 1976

Zuffi, S./Castria, F.: Italienische Malerei, Köln 1998

Zuffi, S.: Die Renaissance – Kunst, Architektur, Geschichte, Meisterwerke. Köln 2008

Zwimpfer, M.: Farbe.Licht.Sehen.Empfinden. – Eine elementare Farbenlehre in Bildern, Bern/Stuttgart 1985

Internetquellen

http://www.aadfi.it/?page_id=62

https://web.archive.org/web/20060507060649/http://www.accademiasanluca.it/flash.asp

https://doi.org/10.5771/9783826866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://web.archive.org/web/20150417193449/http://www.accademiavenezia.it/accademia.php?id=1&type=eng

http://www.nga.gov/content/accademia/en/intro.html

http://www.reise-nach-italien.de/caserta.html

http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/canalettos-dresdener-veduten.html

http://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi

http://www.herrenzimmer.de/2011/11/14/giovanni-battista-piranesi-meister-der-fantastischen-architektur/

http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gao/9781884446054.article.T013950

http://www.zeit.de/1976/08/die-welt-ein-kerker

www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/archives/1993/view/die-lust-der-goetter homosexualitaet-und-kunst-in-der-italienischen-renaissance/

http://www.all-art.org/baroque/albani1.html

http://www.bautz.de/bbkl/c/caravaggio_m.shtml

http://www.bibliothek-oechslin.ch/publikationen/edition-bibliothek-oechslin/salvator-rosa

http://www.deutschlandfunk.de/il-baciccio-meister-des-kolorits.871.de.html?dram:article_id=126562

https://doi.org/10.5771/9783826866798 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zum Autor

Michael Lausberg, Dr. phil (Politikwissenschaften), studierte Pädagogik, Philosophie, Politikwissenschaften und Neuere Geschichte sowie den Aufbaustudiengang Interkulturelle Pädagogik an den Universitäten Aachen, Köln und Amsterdam.“. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Duisburger Instituts für Sprach- und Sozialforschung (DISS) und zudem als freier Publizist tätig. Seine Forschungsschwerpunkte sind politische Theorie, extreme Rechte, Rassismus, Antiziganismus sowie Migration. Regelmäßige Veröffentlichungen im Migazin, in hagalil, Netz gegen Nazis, im DISS-Journal, bei social.net und in der Tabula Rasa.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866786 - Generiert durch IP 216.73.216.56, am 17.01.2026, 23:25:33. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.