

5	Vorwort Sabine Haag und Taco Dibbits
7	Danksagung
8	<i>Rom. Neuer und alter Nabel der Welt</i> Stefan Weppelmann
18	<i>Motion und Emotion. Kunst im Zeitalter der Affekte</i> Gudrun Swoboda
30	<i>Malerische Skulptur</i> Frits Scholten
46	<i>Narziss und die Pathopoeia der Frühen Neuzeit</i> Sebastian Schütze
56	<i>Caravaggio und Bernini, der Seelenleib</i> Giovanni Careri
68	<i>Barocke Körper. Künstlerisches Rollenspiel im Rom des 17. Jahrhunderts</i> Joris van Gastel
80	<i>Vom Affekt zum Wunder. Zur Repräsentation göttlicher Gnade im 17. Jahrhundert</i> Joseph Imorde
88	<i>Das Klassische in der Barockkunst. Geschichte einer unterbrochenen Dialektik</i> Evonne Levy
	KATALOG
96	<u>Meraviglia & Stupore</u>
102	<u>Orrore & Terribilità</u> Andreas Plackinger
120	<u>Amore</u> Victoria von Flemming
140	<u>Visione</u> Joseph Imorde
166	<u>Passione & Compassione</u> Stefan Albl
180	<u>Moto & Azione</u> Arent Boon
208	<u>Vivacità</u> Gudrun Swoboda
240	<u>Antichità & La gran maniera greca</u> Frits Scholten
264	<u>Scherzo</u> Frits Scholten
	ANHANG
286	Provenienz, Literatur und Anmerkungen
300	Bibliografie
322	Werkliste
324	Leihgeber
325	Abbildungsnachweis

Rom, um 1600. Die sanft vor sich hindösende Ewige Stadt wurde durch das Auftauchen einiger ehrgeiziger und außergewöhnlicher Künstler aus dem Schlaf gerissen. Und ehe man sich's versah, verwandelte sich der Ort in einen lebendigen kulturellen Brennpunkt, an dem Maler, Bildhauer und Architekten – oft von außerhalb Roms und manchmal sogar von weit außerhalb Italiens – die Kunstwelt erschütterten. Die Hauptakteure auf dieser Bühne waren der Maler Caravaggio und der Bildhauer Gian Lorenzo Bernini; mit ihren innovativen Werken riefen sie eine Schule ins Leben, die schon bald in ganz Europa NachfolgerInnen fand. Die beiden sind die Galionsfiguren dieser Ausstellung über das Frühbarock in Rom. Sie sind die Vertreter einer neuen Kunst, die erst viel später ihren Namen erhalten sollte, der sich vom Wort »barocco« herleitet, das die Unregelmäßigkeiten von Naturperlen beschreibt.

Caravaggio und Bernini stehen auch für das intensive Wechselspiel zwischen den Schwesterkünsten *pictura* und *sculptura*, das für den Erfolg des römischen Barocks entscheidend war. Daher war es von Anfang an klar, dass in dieser Ausstellung Gemälde und Skulpturen gemeinsam gezeigt werden, als Ausdruck eines gemeinsamen Geistes und Beschwörung des künstlerischen Dialogs vor über drei Jahrhunderten: Maler bezogen ihre Anregung von Skulpturen, Bildhauer entwickelten Methoden, um ihre Arbeit in nahezu malerischer Form zum Leben zu erwecken.

Römischer Barock ist in erster Linie die Kunst der *affetti*, der Gefühle. Die Malern wie Bildhauern gemeinsame Strategie war direkt auf das Innenleben der BetrachterInnen ausgerichtet. Die innersten Gefühle menschlicher Wesen wurden so dargestellt, dass sie bei den BetrachterInnen die gleichen Gefühle erweckten. Augen blicken uns durchdringend an – manchmal erstaunt, manchmal erschrocken – Tränen des Leids oder der Freude fließen, Münder schreien in Schmerz und Not, Lippen sind verbissen zusammengepresst oder geöffnet, als wollten sie zu uns sprechen. Alles ist dynamisch: heftig gestikulierende Arme, wehendes Haar, geballte Fäuste, gespreizte Finger und wallende Gewänder. Sie machen physische und innere Bewegungen sichtbar.

Schönheit war nicht mehr nur gefällig. Als der Kunstkritiker und Biograf Giulio Mancini 1624 verkündet, dass »Schönheit in allen Dingen sein wird«, klingt das wie ein Manifest: Das Schockierende und das Abstoßende waren von da an Teil des ästhetischen Kanons. Und darum geht es in dieser Ausstellung vor allem: wie die Kunst des 17. Jahrhunderts in Rom zur bildlichen Darstellung und Hervorrufung kollektiver Emotionen führte, die nichts an aktueller Resonanz eingebüßt haben. Kunst, die das Publikum, kurz gesagt, überraschte, erstaunte und schockierte und – damals wie heute – anspornte, Empathie und Mitleid zu empfinden.

Die Arbeiten von Caravaggio, Bernini und deren Zeitgenossen entfachten Begeisterung in ganz Europa. Vor diesem Hintergrund sind wir besonders erfreut, dass diese Universalität in unserem Ausstellungsprojekt zum Ausdruck kommt. Neben der beispielhaften Zusammenarbeit zweier berühmter europäischer Museen, dem Kunsthistorischen Museum Wien und dem Rijksmuseum in Amsterdam, spiegelt sie auch die große Bereitschaft zahlreicher internationaler Leihgeber wider, die unsere Initiative mit Begeisterung und Vertrauen unterstützten. Und Gleiches gilt natürlich auch für die Sponsoren – Uniqa, Österreichische Lotterien, ENIT, OMV, Wienerberger und die Privatspender Ari Rifkin, Andrea und Christian Lippert in Wien sowie Ammodo, ING und Kvadrat in Amsterdam –, die es uns ermöglichten, diese ambitionierte Ausstellung in einem dem Gegenstand und der überragenden Qualität der Kunstwerke angemessenen großen Maßstab zu präsentieren. Ihnen allen sind wir zu großem Dank verpflichtet.

Sabine Haag
Generaldirektorin
Kunsthistorisches Museum

Taco Dibbits
Generaldirektor
Rijksmuseum

Rom

Neuer und alter Nabel der Welt

Stefan Weppelmann

Im März des Jahres 1608 bemächtigten sich einige Gestalten Raffaels *Grablegung Christi* [ABB. 1] und schafften die Tafel des Nachts von Perugia nach Rom, auf das kosmopolitische Parkett ambitionierter Adeliger, Kirchenmänner, Künstler, Sammler¹ und Gelehrter, auch an den Ort der Straßenkämpfe, Trickbetrüger, Tagediebe und Prostituierten:² kurz, auf die Bühne des Barocks.³

Kardinal Scipione Borghese (Kat.-Nr. 54), Auftraggeber der nächtlichen Aktion, war bemüht, gleichermaßen den eigenen Glanz wie auch jenen des Kirchenstaates durch seinen Kunstbesitz zu mehren. Für jede seriöse Sammlung war ein Hauptwerk Raffaels unverzichtbar.⁴ Was in Perugia als Diebstahl galt, hatte Scipiones Onkel, niemand Geringerer als Papst Paul V. (reg. 1605–1621), im Nachhinein kurzerhand für rechtens befunden. Das Rückgrat des Machtgefüges zwischen Kirchenstaat und Gesellschaft funktionierte über solche Vetternwirtschaft (*nepotismo*): Die Päpste machten ihre Neffen zu Kardinal-Nepoten und regierten damit Staat und Stadt im Familieninteresse.⁵

Gerade die Borghese setzten größte Energie in dieses Modell, weshalb ihr Wirken auf Kunst und Stadtbild bis heute nachklingt. Kardinal Scipione tat sich als Erbauer der berühmten Villa Borghese hervor [ABB. 2], während der Papst selbst den innerstädtischen Palazzo der Familie erstand. Unter Paul V. wurde die Peterskirche vollendet und Carlo Maderno errichtete deren neue Fassade [ABB. 3]. Auch den Quirinalspalast ließ der Papst erweitern und neben vielem anderen erinnert die opulent mit farbigem Marmor instrumentierte Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore an das prunkvolle Borghese-Pontifikat [ABB. 4].

Der zweite große Bauherr, Sammler und Mäzen des frühen 17. Jahrhunderts war sodann der Pracht liebende Urban VIII. (reg. 1623–1644) [ABB. 5]. Er war dichterisch und schriftstellerisch begabt und der größte Förderer Gian Lorenzo Berninis, in dem er einen »neuen Michelangelo« erkannte. Daher musste der Künstler nun zum Ruhm Urbans ähnlich beitragen wie Michelangelo zur Apotheose Julius II. Unter Urban wurde Bernini mit der skulpturalen Innenausstattung von Sankt Peter beauftragt. 1633 vollendete er das kolossale Viersäulenmonument über dem

Papstaltar und schließlich Urbans Grabmal, ebenfalls in der Peterskirche.

Die Episode um Raffaels *Grablegung* zeigt, dass ihr Schöpfer, hundert Jahre nach seinem Ableben, ungebrochen *en vogue* war, sein Grab wird bis heute im Pantheon verehrt. Barocke Formensprache gründet teils in einer Rückbesinnung auf die Renaissance und ihrer paradigmatischen Bindung an die Natur. Als Erbe Raffaels stilisierte sich dabei insbesondere Annibale Carracci, indem er bereits in Bologna, seiner Geburtsstadt, den Manierismus überwand.⁶ 1594 kam er nach Rom, wo seine eleganten wie pathetisch-ausdrucksstarken Figuren, wie etwa in der Londoner *Beweinung Christi* (Kat.-Nr. 34) oder in der Wiener *Pietà* (Kat.-Nr. 33), rege Nachfolge zeitigten.

Diese Aktualisierung der Hochrenaissance wurde wie selbstverständlich begleitet von einer neuen Wertschätzung der antiken Wurzeln Roms, von der Erinnerung an die einstige Größe des Weltreichs. Hier standen die Tempel und Foren, die reliefierten Ehrensäulen der Kaiser, ihre Triumphbögen, die Statuen der Dioskuren und das bronzene Reitermonument des Marc Aurel (vgl. Kat.-Nr. 47).⁷ Auch erfuhren antike Wandmalerei und Mosaik-kunst erste Wertschätzung⁸ und schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte Julius II. hochbedeutende Antiken im Cortile del Belvedere angesammelt, die bis heute sowohl den Kanon des antiken Schönheitsideals menschlicher Anatomie und Proportion formulieren als auch schlagende Beispiele für Pathos und emphatische Regung liefern: die *Laokoon-Gruppe* [ABB. 6], der berühmte *Torso del Belvedere*, die *Schlafende Ariadne* und die Statuen des *Apollon* und des *Antinoos*. Dieser Präsentation naheifernd, finanzierten Adel und Klerus nun Grabungen und brachten damit zuhauf neue Zeugnisse des antiken *caput mundi* ans Licht. Eine Vielzahl von Publikationen historischer wie antiquarischer Natur waren die Folge.⁹ Den Künstlern oblagen Restaurierung und Ergänzung fragmentarischer Werke, zugleich erhielten sie mit den Funden auch authentische Quellen zur stilistischen Orientierung, wie Berninis *David* (Kat.-Nr. 42) oder Mochis *Hl. Veronika* (Kat.-Nr. 43) verdeutlichen. Die neuen Antiken verlangten nach opulenter Inszenierung:

Bereits im Cinquecento hatten die Farnese dazu ihren prunkvollen Palazzo errichtet. Berühmt und in Rom von stilbildender Wirkung ist darin die für Kardinal Odoardo Farnese von Annibale Carracci, unter Mitarbeit seines Bruders, ab 1597 freskierte Decke der Großen Galerie [ABB. 7]. Das komplexe System aus Einzelbildern – den *quadri riportati* – sollte für spätere Programme monumentaler Deckengestaltung richtungsweisend sein. Hier nun stellte die Familie ihre über mehrere Generationen zusammengetragene Sammlung



ABB. 1 Raffael, Grablegung Christi, 1507. Holz, 184 x 176 cm. Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. 369



ABB. 2 Rom, Villa Borghese, 1608–1617. Entwurf: Flaminio Ponzio; Fertigstellung: Giovanni Vasanio



ABB. 9 Caravaggio, Martyrium des hl. Matthäus, 1599/1600.
Leinwand, 323 x 343 cm. Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle



ABB. 10 Caravaggio, Bekehrung des Saulus, 1602. Leinwand, 230 x 175 cm.
Rom, Santa Maria del Popolo, Cerasi-Kapelle



ABB. 3 Caravaggio, Maria Magdalena, 1595/96. Leinwand, 122,5 × 98,5 cm.
Rom, Galleria Doria Pamphilj, Inv.-Nr. FC 357



ABB. 4 Caravaggio, Lautenspieler, 1595/96. Leinwand, 94 x 119 cm.
Sankt Petersburg, Staatliches Museum Eremitage, Inv.-Nr. 45



ABB. 4 Francesco Mochi, Verkündigung, 1603–1609. Marmor, H. 210 cm (Maria), H. 185 cm (Gabriel).
Orvieto, Santa Maria Assunta





ABB. 8 Gian Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne, 1625.
Marmor, H. 243 cm. Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. CV

Durch Berninis Arbeit war nicht länger die Illusion der Versteinierung einer lebenden Figur – wie beispielsweise in Michelangelos *Nacht* – die gegebene künstlerische Norm, sondern im Gegenteil die Verleugnung und Eroberung des Marmors, die Suggestion »realer« Bewegung und eines Zeitablaufs, um bei den BetrachterInnen *meraviglia* (Überraschung) und *stupore* (Staunen) hervorzurufen.⁵⁵ Näher schien die Bildhauerei der Malerei nicht kommen zu können, jedoch unternahm Bernini 1647–1652 noch einen letzten Schritt in diese Richtung. In dem Schauspiel der *Verzückung der hl. Teresa* in der Cornaro-Kapelle von Santa Maria della Vittoria in Rom (vgl. Kat.-Nr. 27) setzte er alle illusionistischen Mittel ein, um das tote Material in einem Zusammenspiel von Architektur, Skulptur, Licht, farbigem Marmor und Gold zu verleugnen und zu besiegen.⁵⁶ Es ist jene Art von Gesamtkunstwerk, das Bernini selbst als *il meraviglioso composto* (wunderbare Komposition) bezeichnete.⁵⁷

Als der Niederländer Adriaen Vrijburch auf seiner Grand Tour am 19. Dezember 1628 in Rom an den Verwundungen starb, die ihm ein Landsmann bei einem Duell zugefügt hatte, fand er seine letzte Ruhe in der Kirche Santa Maria dell'Anima. Ein Jahr später erhob sich über dem Grab an dem Sockel einer Säule im Kirchenschiff ein scheinbar schlichtes, aber außergewöhnliches Denkmal [ABB. 11].⁵⁸ Es stammte von der Hand des Flamen François du Quesnoy (»il Fiammingo«), der zehn Jahre zuvor nach Rom gekommen war und sich dort als Vertreter einer klassischen Variante der jungen Barockskulptur einen Namen gemacht hatte, eines Klassizismus, dessen Ansatz bereits in Madernos *Hl. Cäcilia* schlummerte. Es wundert nicht, dass diese Orientierung an der Antike von einem Nicht-Italiener weiterentwickelt wurde, da insbesondere das Studium der antiken Skulptur viele KünstlerInnen aus dem Norden Europas nach Rom lockte und die jungen *Fiamminghi* durch der Ergänzungen überlieferter Fragmente das Metier erlernten.⁵⁹



ABB. 9 Jan Muller nach Adriaen de Vries, Merkur und Psyche, um 1597. Kupferstich, 510 x 264 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-32.229



ABB. 10 Gian Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne [ABB. 8]



ABB. 4 Caravaggio, Haupt der Medusa, 1597/98.
Leinwand montiert auf Holz, Dm. 58 cm.
Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv.-Nr. 1351

Im Auftrag von Francesco Maria del Monte führte Caravaggio 1597/98 einen bemalten Schild mit dem Haupt der Medusa [ABB. 4] aus.²⁸ Dieser war als Geschenk für Ferdinando de' Medici bestimmt und sollte offensichtlich in Wettstreit mit einem von Leonardo bemalten Medusenschild treten, der sich damals in den mediceischen Sammlungen befand und wohl in einem Stich von Cornelis Cort überliefert ist. Die Enthauptung der Medusa ist in den *Metamorphosen* des Ovid geschildert.²⁹ Um dem tödlichen Blick der Medusa zu entgehen, bediente sich Perseus eines Kunstgriffs. Ohne sein Gegenüber direkt anzusehen, betrachtete er die Gorgone lediglich im Spiegelbild seines Schildes und konnte sie so enthaupten. Caravaggio hat genau diesen Moment in dramatischer Zuspitzung festgehalten und das schlangengebwehrte Haupt als Spiegelbild auf den konvex gewölbten Schild projiziert. Durch die virtuose Hell-Dunkel-Modellierung scheint es plastisch vor dem grünen Malgrund zu schweben, Mund und Augen sind aufgerissen, Blutströme schießen aus dem eben abgeschlagenen Haupt. Der letzte, grauenhaft verzerrte Blick erscheint wie eingefroren, fixiert den Betrachter und droht diesen seinerseits zu versteinern. Die von Schmerz verzerrte Physiognomie studierte der Maler, ebenso wie die beeindruckend lebendigen Schlangen, nach der Natur. Die Verkürzungen des Spiegelbildes sind von gesuchter Schwierigkeit und wohl mithilfe eines Konvexspiegels beobachtet. Das spektakuläre Geschenk fand keinesfalls in der Gemäldesammlung Aufstellung, sondern wurde in der mediceischen Rüstkammer Teil einer Inszenierung, bei der eine lebensgroße Kriegerfigur, angetan mit einer vom Schah von Persien übersandten Prunkrüstung, das Medusenschild führte, um so die militärischen Tugenden des Großherzogs und seine Unverwundbarkeit als neuer Perseus zu feiern. Vor allem aber ist das *Haupt der Medusa* eine eindrucksvolle Reflexion Caravaggios über Voraussetzungen und Möglichkeiten der eigenen Kunst. Der Mythos der Medusa ist hier zu einem Manifest mimetischer Malerei umgedeutet, die ihren Protagonisten Leben einhaucht und sie zugleich versteinert.³⁰ Caravaggio hat den Blick der Medusa im Spiegel des Schildes fixiert und dabei mit solch dramatischer Lebendigkeit versehen, dass der staunende Betrachter vor Schrecken und Bewunderung erstarrt. Diesen Bedeutungshorizont eröffnet bereits 1603 das früheste überhaupt erhaltene Zeugnis der Rezeptionsgeschichte, Gaspare Murtolas Madrigal *Per lo scudo di Medusa*, in dem sich der Sprecher warnend an den Betrachter wendet, nicht dem täuschenden Trugbild der Malerei zu erliegen und staunend vom tödlichen Blick der Medusa versteinert zu werden.³¹

Im Jahr 1611 führte Guido Reni den *Bethlehemitischen Kindermord* für die Cappella Berò in San Domenico Maggiore [ABB. 5, Kat.-Nr. 10] aus.³² Ausgehend von Raffaels archetypischer, von Marcantonio Raimondi gestochener Bilderfindung hat er das Thema in eine ebenso dramatische wie hoch artifizielle Komposition verwandelt. Mit erhobenen Dolchen gehen die Schergen des Herodes ihrem grausamen Geschäft nach, während verzweifelte Mütter ihre Kinder zu retten suchen oder ihre bereits ermordeten Kinder betrauern. Ein veritables Theater der Affekte, das zugleich in einer streng geometrischen, von sich kreuzenden Diagonalen und rhythmischen Antithesen bestimmten Komposition aufgehoben ist und die Vielzahl der im Hochformat dicht gedrängten Figuren strukturiert. Eine Figur hat Reni kompositorisch besonders hervorgehoben und als Identifikationsfigur für den Betrachter konzipiert. Während alle anderen noch in heftiger Bewegung in das Kampfgeschehen involviert sind, hat die rechts im Vordergrund vor den ermordeten Kindern kniende Mutter ihre Hände gefaltet und den Blick, um göttlichen Beistand und Erbarmen

flehend, gen Himmel erhoben. Keiner hat die Ausdrucksqualitäten des Bildes treffender beschrieben als Giambattista Marino in einem berühmten Gedicht seiner *Galeria*.³³ Er ruft den Maler emphatisch an, »Was machst du Guido? Was machst du?«, und wirft ihm vor, das Leiden der unschuldigen Kinder geradezu zu erneuern und in der sublimen Schönheit seiner Malerei aufzuheben. In den Schlussversen bringt Marino in unübertroffener Verdichtung ein Grundprinzip barocker Wirkungsästhetik, die Verbindung von Grausamkeit und Schönheit, von Schrecken und Wohlgefallen, zum Ausdruck: »... du weißt wohl, / dass auch der tragische Fall ein teures Motiv ist / und oft Schrecken mit dem Gefallen einhergeht.« Marino plante schon früh, dem Bethlehemitischen Kindermord ein ganzes Versepos zu widmen, das er, zweifellos auch durch die Beschäftigung mit Renis Gemälde angeregt, im Verlauf des zweiten Jahrzehnts fertigstellte. Seine *Strage degli innocenti* zirkulierte bald als Manuskript, wurde aber erst posthum 1632 publiziert und dann auch in Übersetzungen verbreitet.³⁴ Renis Gemälde und Marinos Verse sollten dann in einer komplexen Verschränkung Nicolas Poussin (Chantilly, Musée Condé) und Massimo Stanzione (Rohrau, Harrachsche Gemäldegalerie) als »Argumente« ihrer großen Bilderfindungen zu eben diesem Thema dienen.³⁵

Für den Mosaizisten Marcello Provenzale führte Guercino in den Jahren 1618/19 ein Gemälde nach Tassos *Gerusalemme liberata* aus. Seine *Erminia findet den verwundeten Tancredi* [S. 27, ABB. 5] beruht auf der dramatischen Schilderung im XIX. Gesang des

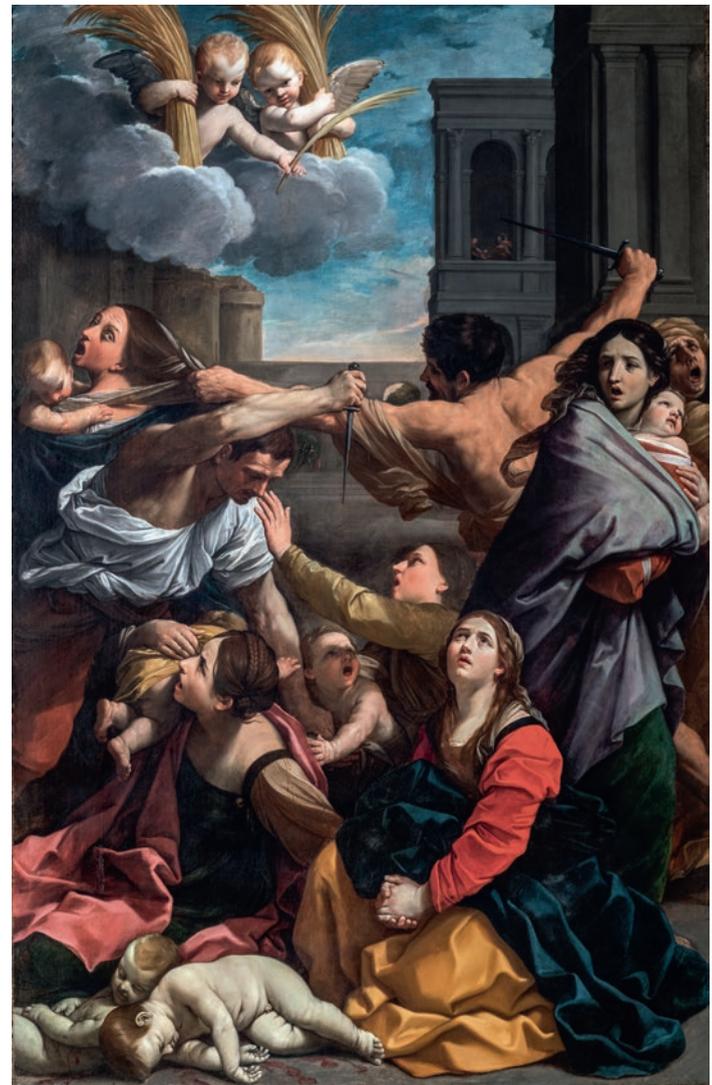


ABB. 5 Guido Reni, Bethlehemitischer Kindermord, 1611. Leinwand, 268 × 170 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 439



ABB. 5 Gian Lorenzo Bernini, Verzückung der hl. Teresa (Detail), 1652.
Marmor, Rom, Santa Maria della Vittoria, Cornaro-Kapelle



ABB. 6 Caravaggio, Martyrium der hl. Ursula, 1610. Leinwand, 142 x 180 cm.
Neapel, Palazzo Zevallos Stigliano, Intesa Sanpaolo Collection



ABB. 7 Gian Lorenzo Bernini, Ekstase der seligen Ludovica Albertoni, 1674.
Marmor, L. 210 cm. Rom, San Francesco a Ripa, Albertoni-Kapelle

von Empfindungen beimit, als Körper im Spannungsfeld intensiver Diskontinuitäten ähnlich denen von erotischen Erlebnissen. Das Werk bleibt auf seine Weise der mystischen Tradition der Karmeliter treu, da es Teresa in die Tradition der sakralen Erotik stellt, eingeführt durch das *Hohelied* und Ende des 16. Jahrhunderts von Johannes vom Kreuz und Teresa selbst eindrucksvoll erneuert. Ohne diese wichtige kulturelle Referenz im Hinterkopf riskieren wir, das kunstvolle Raffinement von Berninis Vorgehen auf eine schlüpfrige Orgasmus-Anspielung zu reduzieren. Im *Hohelied* ist das geliebte Mädchen eine Seele, die sich immerhin so verhält, als wäre sie mit einem begehrenswerten und sinnlichen Leib ausgestattet. In diesem Gründungstext der jüdischen und christlichen Spiritualität findet sich die erste Form des »Seelenleibes«, die dann in franziskanischen und karmelitischen Texten eine besondere Gestalt annimmt. Teresa und Franziskus haben, jeder auf seine Weise, eine Liebesbeziehung mit Christus; die eine stellt sich als »Braut« vor, der andere ist in erster Linie ein »Sohn«, der seinen Vater imitieren will, aber auch ein Liebhaber, der wie Teresa von seinem Geliebten bewohnt wird. Die beiden hier diskutierten Arbeiten experimentieren mit neuen Formen der Sichtbarkeit dieser intensiven Liebeserfahrung und beiden ist eine deutliche Präsenz des Fleisches gemeinsam. Franziskus zeigt darauf und hilft dem Betrachter, es zu fühlen, indem er die Wunde mit den Fingern berührt, Teresas Leib in Ekstase hat eine intensive fleischliche Präsenz; die mystische Hochzeit zeigt sich hier unter ihrem paradoxen Aspekt eines Höhepunkts von sinnlicher und spiritueller Intensität. Die Bewegungen der Seele durch die Form der Falten darzustellen, die die Unterscheidung zwischen Innen und Außen leugnen und stören, ist ein folgenreiches Vorgehen für die Definition der »Leiblichkeit« in der Malerei und Skulptur. Tatsächlich leitet der *Franziskus* in der religiösen Malerei Caravaggios eine

lange Reihe von außergewöhnlichen Experimenten in der verkörpernden Malerei ein, man denke nur an das extreme Beispiel der *Hl. Ursula* (1610) in Neapel, wo sich die Gestalt des Malers im Bild so nah hinter der Heiligen präsentiert, dass sein Kopf zum Körper der Frau zu gehören scheint [ABB. 6]. Der Pfeil, der ihren Leib durchdringt, scheint auch denjenigen des Malers zu treffen, der sie hält, da er seinen Mund in einem lauten Schrei öffnet. Caravaggios körperlos erscheinendes Gesicht drückt Ursulas körperlichen Schmerz aus, während der Ausdruck der Heiligen eher ein spirituelles Erlebnis als körperliches Leiden zu bezeugen scheint. Die viszerale Dimension der Leiblichkeit, die durch die Malerei jener Zeit oft verschleiert wird, drängt sich hier als Hauptaugenmerk aller Figuren und insbesondere der Heiligen auf. In der Ikonografie des Märtyrertums wird die Wunde selten vom Märtyrer selbst betrachtet, der sich zum Himmel wendet, von wo er die Belohnung seines Opfers erwartet. Ursula hingegen senkt ihren Blick und hält ihre Hände in einer Geste der Invagination, die das Eindringen des Pfeils zu begleiten scheint; ihre Selbstzuwendung verwandelt sich in ein versunkenes Empfangen, das eher die Transverberation der hl. Teresa als eine abscheuliche Mordszene evoziert. Dass er den Körper Ursulas mit »zwei Köpfen« ausstattet, ermöglicht dem Maler, die Heilige von ihrem fleischlichen Wahrnehmungsvermögen zu befreien, indem er auf dem Gesicht des Malers im Gemälde den Ausdruck der »natürlichen« Reaktion auf die erlittene Verwundung zeigt. Die Überlappung beider Figuren ist von solcher Art, dass der Maler gleichermaßen in die fleischliche und geistliche Empfindung der hl. Ursula involviert zu sein scheint: Er vertritt den Betrachter im Bild als ein Subjekt, das im Fleisch und in den Affekten berührt wird. Die Heilige verschränkt die Finger auf ihrer Brust und spreizt die Daumen um den Pfeil, als wolle sie ihn einrahmen, während sie mit halb geschlossenem Mund den Blutfaden beobachtet, der aus ihrer Wunde tropft. Das Rot des Blutes wird zum Scharlachrot der Stofffalten, die ihr in Fülle von der Schulter fallen und ihr Martyrium verherrlichen. Das Licht gleißt an ihrem Leib, webt sich in die Maschen des silbern schimmernden Hemdes ein und betont das Weiß ihrer Haut, verklärt durch ein Strahlen, das in seiner Intensität jede »Natürlichkeit« übersteigt. Unter dem Aspekt der »Leibhaftigkeit von Malerei« scheint dieses Gemälde eine außerordentliche Kühnheit darzustellen. Ursula hat einen Leib mit einem fleischlichen »Inneren« von viszeraler Tiefe, lebendig und sinnlich. Doch die Unstimmigkeit ihres Affektausdrucks im Verhältnis zum Schmerz, den sie eigentlich zeigen sollte, markiert eine Diskrepanz, die das Bild verdeutlicht, indem es das versunkene Gesicht der Heiligen neben dasjenige des Malers setzt, das durch einen Schmerzensschrei entsteht wird. Der verdeckte Leib des Künstlers übernimmt die physische Empfindungsfähigkeit der Heiligen, während diese von Licht überflutet wird. Das Gemälde, nämlich die Farbmacht des Gemäldes, bewirkt hier die Sublimierung, die Verschiebung der Intensität des schmerzhaften Empfindens in die blendende Intensität eines weißen, vom Geist bewohnten Fleisches, sodass uns auch die Eingeweide dieses geöffneten Leibes als »Seeleneingeweide« erscheinen.³⁰

Nach der *Hl. Teresa*, einem der am stärksten »betroffenen« Leiber in der Geschichte der Skulptur, wendet sich Bernini einer weiteren Figur zu, die von einer ekstatischen Erfahrung erschüttert wird, der *Seligen Ludovica Albertoni* [ABB. 7]. Sie verdient einen raschen Vergleich mit einer auf eine Erfindung Caravaggios zurückgehenden *Maria Magdalena* [ABB. 8; Kat.-Nr. 25].³¹ Das Gemälde zeigt die Heilige auf einem Stuhl sitzend, von unten beleuchtet. Das weiße, von Falten durchzogene Gewand öffnet sich und lässt den Blick auf die nackten Schultern frei, während der Kopf mit



ABB. 8 Louis Finson nach Caravaggio, Maria Magdalena in Ekstase, 1613. Leinwand, 112,5 x 88,5 cm. Privatsammlung

Barocke Körper

**Künstlerisches Rollenspiel im Rom
des 17. Jahrhunderts**

Joris van Gastel

Für ein während der Wochen des Karnevals 1638 aufgeführtes Theaterstück schuf der große Bildhauer, Architekt, Maler und Stückeschreiber Gian Lorenzo Bernini ein Modell, das ein Besucher mit folgenden Worten beschrieb: »Einsturz eines Hauses mit drei Leuten drinnen, zwei sehen tot aus und einer kaum noch am Leben, und alle drei waren mit größter Kunstfertigkeit und ebensolchem Naturalismus gestaltet, insbesondere einer, als wäre in seinem zerschmetterten Körper jeder Knochen gebrochen, wirklich ein höchst kunstvolles Ding, das Freude machte und Furcht einflößte.«¹ Kein Wunder, dass die Szene unter den ZuschauerInnen Angst verbreitete, wie eine andere Quelle bestätigt: »Er hatte wirklich wahrheitsgetreu [*ad vivum*] die Leiche einer der Personen nachgebildet, die einige Monate davor beim Einsturz des Hauses über der Werkstätte des Schwertschmieds unweit des Zolls erdrückt worden war. Er fertigte die Leiche aus Pappmaché an und ließ sie herumtragen.«² Bernini scheint mit dem gespielt zu haben, was wir den Schrecken des Echten nennen können, indem er das Imaginäre mit den rauen Tatsachen der Wirklichkeit versetzte.

Und in der Tat ist der künstlerische Umgang mit einer Leiche schwierig. Das Gemälde *Der hl. Sebastian wird in die Cloaca*



ABB. 1 Annibale Carracci, Taufe Christi, 1584/85. Leinwand, 167 x 233 cm. Bologna, Santi Gregorio e Siro

Maxima geworfen (1612) von Ludovico Carracci löste beim Auftraggeber, Kardinal Maffeo Barberini, zweifellos einiges Unbehagen aus, eben aufgrund der naturalistischen Manier, in der der Körper des toten Heiligen dargestellt ist (Kat.-Nr. 41). Nachdem es ursprünglich für die Familienkapelle der Barberini in der Kirche Sant'Andrea della Valle bestimmt war, beschloss der Kardinal, es in seinem eigenen Wohnsitz zu behalten. Obwohl er spürte, dass der tote Körper ein starkes Bild schuf, meinte er, dass es wenig zur Andacht einlud.³ Doch nicht nur Leichen konnten eine Quelle des Unbehagens sein. Laut dem Bologneser Biografen Carlo Cesare Malvasia erregte Annibale Carracci mit seiner jugendlichen *Taufe Christi* (1584/85) für die Kirche von Santi Gregorio e Siro [ABB. 1] einiges Aufsehen. Lokale Kritiker unterstellten missbilligend, dass er »einen beliebigen Gepäckträger« für sich Modell stehen ließ und ihn dann »sofort auf der Leinwand« festhielt.⁴ Das Wort »Gepäckträger« sollte sich hier nicht auf eine bestimmte Person beziehen, sondern eher die unteren Klassen meinen, jemanden »von der Straße«, jemanden, der physische Arbeit zu verrichten gewohnt war und die dafür erforderliche Statur besaß. In anderen Worten: Die Erwähnung eines »Gepäckträgers« rief eine Art von Körperbild hervor, das eindeutig kontroversiell war. Annibales Kritiker beeindruckten ihn wenig. Sein Interesse für Randfiguren dieser Art wird in der Tat durch seine Skizzen von Straßenverkäufern und anderen Arbeitern bestätigt, die 1646 in einer Stichfolge veröffentlicht wurden und heute unter dem Namen *Arti di Bologna* bekannt sind.⁵ Unter diesen Blättern befindet sich übrigens auch ein *facchino*, also ein Gepäckträger [ABB. 2].

Eine nicht ohne Bezug dazu stehende, wenngleich direktere Kritik wurde gegen Caravaggio erhoben; in der Tat war sein 1606 für die Cherubini-Kapelle in der römischen Kirche Santa Maria della Scala gemalter *Tod Mariä* seit seinem ersten Entwurf umstritten [ABB. 3]. Obwohl die Quellen unterschiedliche Berichte über den genauen Grund der Ablehnung des Werks durch die



ABB. 2 Simon Guillain nach Annibale Carracci, Il facchino. Kupferstich (Nr. 2) in: *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci*, Rom 1646



1 Michelangelo Merisi da Caravaggio

(Mailand 1571–1610 Porto Ercole)

Narziss

Um 1600

Leinwand, 113,3 × 94 cm

Rom, Gallerie Nazionali d'Arte Antica,

Palazzo Barberini, Inv.-Nr. 1569

Geschenk von Vasilij Bogdanovič

Khvoschinskij, 1916

Dieses nun trotz anfänglicher Skepsis allgemein als ein Werk Caravaggios anerkannte Gemälde ist noch immer nicht vollständig erschlossen und verdient Erörterung.¹ Von den Biografen des 17. Jahrhunderts nicht erwähnt, scheint der früheste Hinweis auf das Werk eine am 8. Mai 1645 an einen gewissen Giovanni Battista Valdibella (oder Valdebella, im Original »Valtebel«) erteilte Ausfuhrgenehmigung zu sein, die 21 Gemälde betrifft, die von Rom nach Savona gesandt werden sollen.² Dieses Dokument, das die Urheberschaft Caravaggios bestätigt, wurde vom Bildhauer Niccolò Menghini (1610–1655) geprüft und unterzeichnet.³ Der 1638 zum Commissario alle antichità di Roma ernannte Menghini war ein Oberaufseher des römischen Kulturerbes und in dieser Funktion dafür verantwortlich, die unerlaubte Ausfuhr von Kunstwerken zu verhindern. 1641 zum Principe der Accademia di San Luca gewählt, war er auch ein erfahrener Künstler mit engen Verbindungen zur päpstlichen Familie der Barberini.⁴ Die Bedeutung seiner Bestätigung des *Narziss* als ein Werk Caravaggios wurde bislang nicht erkannt. Valdibella war Mitglied einer Kaufmannsfamilie aus Savona, die in diesem Fall wahrscheinlich im Namen der Gavotti tätig war, einer ebenfalls aus Savona stammenden adligen Familie; und in der Tat findet sich im Inventar von Camillo Gavotti aus dem Jahr 1679 ein als »Narciso che si specchia alla fonte« bezeichnetes Gemälde.⁵ Der nächste, in der Literatur ebenfalls meist übersehene Hinweis findet sich erst 1847 in Federigo Alizeris Führer durch Genua, in dem ein »Narciso al fonte, Michelangelo da Caravaggio« in der Sammlung des Marquis Francesco Serra erwähnt wird. Diese Fakten bestätigen nicht nur die Zuschreibung an Caravaggio, sondern belegen auch, dass das Gemälde mit großer Wahrscheinlichkeit über zwei Jahrhunderte in Ligurien verblieb.⁶

Der berühmte Narziss-Mythos, der auch in Ovids *Metamorphosen* enthalten ist, erzählt von einem Jäger – jung und gutaussehend, aber herzlos –, der alle Annäherungsversuche unbarmherzig zurückwies. Zur Vergeltung verdammt ihn die Göttin Nemesis dazu, für immer den Schmerz unerwidelter Liebe erdulden zu müssen. Eines Tages erblickte er in einer Quelle sein Spiegelbild, verliebte sich in dieses Abbild seiner selbst, von dem er sich nicht losreißen konnte, bis er schließlich in dem Versuch, sein eigenes Bild zu ergreifen, ertrank. Im Unterschied zu der für Caravaggio typischen, originellen Lösung bemühen sich die meisten anderen Darstellungen um eine ländliche Szenerie voller Bäume und Pflanzen.⁷ Hier jedoch deutet ein unerwartet dunkler Hintergrund auf Narziss' Hinscheiden hin, und Caravaggio zeigt genau jenen Moment, in dem der über die Schönheit seines eigenen Spiegelbildes erstaunte Protagonist in einem vergeblichen Versuch, sein eigenes Bild zu verführen, zart die Wasseroberfläche liebkost. Die meisterliche Darstellung fängt die *meraviglia* der

Situation für den Protagonisten ein – und löst bei den BetrachterInnen ein ebensolches Gefühl aus –, beschrieben durch den fast vollkommenen Kreis rund um das hell erleuchtete Knie als Mittelpunkt, den Narziss und seine seitenverkehrte Spiegelung.⁸

Im Einklang mit seiner düsteren Weltläufigkeit wurde auf die kompositionellen Analogien zwischen der spiegelverkehrten Figur im Gemälde und jenen, üblicherweise auf Spielkarten abgebildeten Figuren aufmerksam gemacht.⁹ Die Anregung zu dem Gemälde könnte von zwei römischen Statuen der Sammlung Barberini ausgegangen sein, die einen vornübergebeugten Narziss darstellen, der sein Bild betrachtet; eine solche Bezugnahme auf antike Quellen war typisch für Caravaggio und seine Zeitgenossen.¹⁰ Doch Caravaggio griff auch auf seine eigenen Motive zurück, und die starken Ähnlichkeiten der Pose des Narziss mit jener der Figur des Saulus in Caravaggios *Bekehrung des Saulus* [S. 15, ABB. 10] legen eine weitgehende Gleichzeitigkeit nahe. Caravaggio könnte sogar dieselben Vorzeichnungen für beide Bilder verwendet haben.¹¹

Narziss, ein »profanes« Sujet, entspricht dem in der Frühen Neuzeit weit verbreiteten neuplatonischen Zugang zu heidnischer Kultur und Literatur.¹² So könnte das Gemälde als Verweis auf den berühmten griechischen Spruch »γνώθι σαυτόν« (»erkenne dich selbst«) verstanden worden sein, der Selbsterkenntnis als Mittel einer Annäherung an Gott fordert.¹³ Eine andere Möglichkeit wäre, dass Caravaggio vor der Selbstgefälligkeit des Egoismus und der physischen Schönheit warnen und die BetrachterInnen ermahnen wollte, ihr Heil darin zu suchen, über den eigenen Horizont hinauszublicken.¹⁴ CR



2 Gian Lorenzo Bernini
 (Neapel 1598–1680 Rom)
Medusa
 Rom, 1638–1640
 Marmor mit Spuren einer
 ursprünglichen Patina, H. 46 cm
 Rom, Musei Capitolini,
 Palazzo dei Conservatori
 Inv.-Nr. MC 1166

Obwohl diese *Medusa* nicht in der frühesten Dokumentation der Werke des Bildhauers erwähnt wird,¹ sprechen ihr Stil, die Kühnheit in der Ausführung der sich wild auf dem Kopf windenden Schlangen und das sehr spitzfindige Konzept der Marmorskulptur – »an awful pun«² – stark für Berninis Autorenschaft. Als der Marchese Francesco Bichi 1731 die Skulptur dem Palazzo dei Conservatori schenkte, wurde in der Inschrift auf dem Sockel nur von einem »celeberrimi statuarii« (sehr berühmten Bildhauer) gesprochen.

Die monströse Medusa, mit einem Nest von Schlangen als Haarschmuck, besaß die Fähigkeit, jeden in Stein zu verwandeln, der sie anschaute. Der Held Perseus aber entging ihrer tödlichen Macht, indem er sie »indirekt« über seinen polierten Metallschild anblickte. So konnte er sie gefahrlos im Schlaf enthaupten.

Berninis Büste zeigt – gemäß ihrem Wesen – das erstarrte Haupt der Medusa, noch bevor Perseus ihr den Kopf vom Körper trennte. Dabei ließ sich der Künstler weniger von Caravaggios illusionistischem Gemälde [S. 50, ABB. 4] mit ihrem Bildnis inspirieren, sondern von mehreren Gedichten aus Giambattista Marinos *Galeria* (1619). So lud der Dichter durch Medusa selbst implizit die Bildhauer dazu ein, das Thema ihrer Versteinerung als Bildgegenstand zu wählen: »Ich weiß nicht, ob mich sterblicher Meißel skulptierte, oder ob, mich selbst im klaren Glas spiegelnd, mein eigener Blick mich so machte.«³ Berninis Antwort auf Marino ist ein Zeugnis technischer Virtuosität und Lebendigkeit, das das Erstaunen (*stupore*) des Betrachters wecken soll, der dadurch ebenfalls »versteinert«.⁴ Damit bezog sich Bernini auf eine andere Zeile in Marinos Sonett, wo Medusa den Leser warnt, dass selbst die Blicke einer Marmorversion ihres Antlitzes – eines Kunstwerkes – den Betrachter zu Stein erstarren lassen können.⁵ So entsteht, zumindest für die Eingeweihten, ein Paragone zwischen zwei Schwesterkünsten: *ut scultura poesis* – Poesie als sprechende Skulptur und Skulptur als schweigende Poesie.⁶

Da Medusa von dem italienischen Schriftsteller und Theoretiker Cesare Ripa mit Eifersucht und ihre Schlangen mit den bösen, einem schlechten Herz entspringenden Gedanken in Verbindung gebracht wurden,⁷ lässt sich das Werk auch als Sinnbild für das zum Schweigen bringen eifersüchtiger Verleumdungen und somit als Sieg der schweigsamen Weisheit interpretieren.⁸ Für Bernini mag es sogar eine persönlichere, aktuellere Bedeutung gehabt haben, als Hinweis auf das abrupte Ende seiner leidenschaftlichen Liebesaffäre mit Costanza Piccolomini (Bonarelli) im Jahre 1638,⁹ deren Gesichtszüge eindeutig mit denen der Medusa verwandt sind.¹⁰ Somit wäre die Skulptur um 1638–1640 als Gegenstück zu der zarten Porträtbüste von Costanza entstanden.¹¹ FS



3 Michelangelo Merisi da Caravaggio (Mailand 1571–1610 Porto Ercole) *Knabe, von einer Eidechse gebissen* Um 1597/98 Leinwand, 65,8 × 49,5 cm Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi Inv.-Nr. 1980 N.78

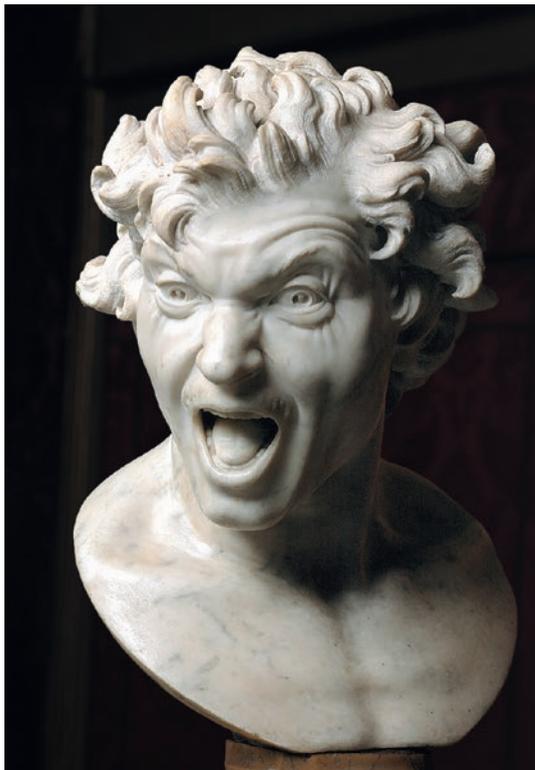
Ein hübscher Knabe greift nach den Kirschen vor ihm, als plötzlich eine Eidechse aus der Dunkelheit schnell und zubeißt. Erschrocken zieht er seine Hand zurück und stößt vor Schmerz wie Erstaunen einen kleinen Schrei aus. Durch die ruckartige Bewegung gleitet sein Hemd herab und entblößt sinnreichend die rechte Schulter – ein Detail, das Caravaggio betont ins Licht setzt. Liebreizen, Begehren, Empfindungen von Erstaunen bis Schmerz – das Bildgeschehen nimmt sich mit alledem wie ein Kaleidoskop der Erregungszustände aus, die der Protagonist *gleichzeitig* verkörpert.

Die Faszination, welche von dem Gemälde ausgeht, liegt denn auch weniger in der Vielzahl emblematisch-allegorischer Deutungsalternativen,¹ als vielmehr in der unerhört exzentrischen Verbildlichung des Zusammenspiels von körperlichem Empfinden, leidenschaftlicher Erregung und affizierter Bewegung.

Mit Recht ist auf flämische und niederländische Vorläufer des 16. Jahrhunderts verwiesen worden;² vor allem Ausdrucksstudien (Tronien) spielen für dieses Werk eine wichtige Rolle.³ Der *Knabe, von einer Eidechse gebissen* ist sodann ein ungewöhnlicher Grenzgänger, nicht nur wegen der darin zur Schau gestellten Gefühlsmischung, sondern auch aufgrund seines Changierens zwischen Porträt- und Genremalerei.⁴ Aufschlussreich ist auch ein Vergleich mit dem antiken Paradebeispiel menschlicher Empfindungsdramatik schlechthin, dem *Laokoon* [S. 11, ABB. 6].

Dieser zeigt, wie klassische Pathosformeln – beispielhaft umgesetzt etwa in Berninis *Anima dannata* [ABB. 3A] – zwar in die barocke Affektinszenierung Einzug halten, jetzt allerdings gebrochen und karikiert werden, was zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht nur in Italien üblich war.⁵

Caravaggios *Knabe* kommt seinem Publikum ungeheuer nahe und nutzt diese Unmittelbarkeit, um sein gespieltes Entsetzen mit Gesicht und Körper regelrecht zur Schau zu stellen: Sein rechter Arm nebst hochgezogener Schulter soll das *körperliche* Empfinden des Schockmoments betonen, Spannung wird dazu in die stark abgespreizten Finger gelegt, übertrieben nervös unterstreichen die Faltenzüge des Hemdes die Gesamtbewegung; affiziert ist sogar die Stirn in tiefe Falten gelegt. Noch manierter verkörpert der linke, abwehrend erhobene Arm das Entsetzen als *Movens* für Körper und Seele: Hier wird die Hand zum Kulminationspunkt des *orrore* und ist gleichsam so bewegt, als hätte sie ein Eigenleben entwickelt. Der Knabe schaut dabei sein Gegenüber direkt an, so als erschreckte ihn der Betrachter mehr als das kleine Reptil – und man darf vermuten, dass der Eidechsenbiss auch als *scherzo* gemeint war.⁶ Das Gemälde ist eine Provokation, und dass die Bildidee gerade deshalb erfolgreich war, belegen diverse Redaktionen.⁷ SW



3A Gian Lorenzo Bernini, *Anima dannata*, 1619. Marmor, H. 38 cm. Rom, Palazzo di Spagna