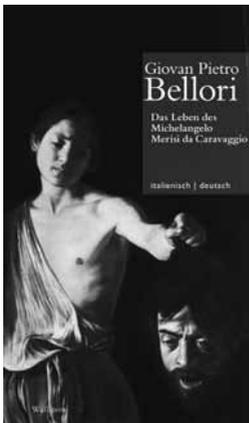




Giovan Pietro Bellori; L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto. Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten (Giovan Pietro Bellori; *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten Bd. I, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug); hrsg., eingeleitet, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Kommentar unter Mitarbeit von Sabrina Leps. Übersetzung von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow; Göttingen: Wallstein Verlag 2018; 232 S., 17 Abb.; ISBN 978-3-8353-3365-9; € 24



Giovan Pietro Bellori; La Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio. Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio (Giovan Pietro Bellori; *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten; Bd. V, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug); übersetzt, hrsg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen, Übersetzung und Kommentar unter Mitarbeit von Anja Brug und Isabell Franconi; Göttingen: Wallstein Verlag 2018; 164 S., 14 Abb.; ISBN 978-3-8353-3366-6; € 24

Giovan Pietro Belloris *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) ist wohl das wichtigste, mit Sicherheit aber das einflussreichste Werk der italienischen Kunstliteratur des Seicento (Abb. 1). Dennoch und trotz seines vergleichsweise überschaubaren Umfangs ist das Buch bisher nicht ins Deutsche übertragen worden; einzig vom kurzen, den Viten vorangestellten Text *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, den Bellori ursprünglich 1664 als Rede an der römischen Accademia di San Luca vorgetragen hatte, existierten bislang zwei deutsche Übersetzungen, von Franz Christoph von Scheyb (1774) und Kurt Gerstenberg (1939).¹ Daneben liegt seit 2005 als einzige nicht italienische Ausgabe des gesamten Werks eine englische Übersetzung von Alice Sedgwick Wohl mit Kommentaren von Hellmut Wohl und einer Einführung von Tommaso Montanari vor.²

Diese Lücke schließt nun die auf dreizehn Bände angelegte Ausgabe, die unter Federführung von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug im Wallstein Verlag erscheint. Nach dem Vorbild der deutschen Vasari-Edition des Wagen-

1 Franz Christoph von Scheyb, *Orestrio. Von den drey Künsten der Zeichnung [...]*, I, Wien 1774, S. 24–45; Giovanni Pietro Bellori, *Die Idee des Künstlers*, übers. von Kurt Gerstenberg, Berlin 1939.

2 Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, übers. von Alice Sedgwick Wohl, Cambridge u. a. 2005.

bach-Verlags ist jeder Band einem oder höchstens zwei Künstlern gewidmet und von einem anderen Herausgeber verantwortet, der jeweils den Text Belloris in einem nachgestellten Essay analysiert. Die Publikation geht auf ein 2008 mit Mitteln der DFG begonnenes Forschungsprojekt zurück, deren Mitglieder sich in regelmäßigen Treffen über Probleme der Übersetzung und Belloris Terminologie austauschten.

2018 sind als erste Teile des Projekts Band I, der neben einer Reihe von Paratexten die erwähnte *Idea* enthält und von Oy-Marra selber herausgegeben wurde, sowie Band V mit der Biographie Caravaggios unter Federführung Valeska von Rosens erschienen.³ Die sehr ansprechend gestalteten und handlichen Bände wenden sich ausdrücklich nicht nur an Fachleute, sondern auch an ein interessiertes Laienpublikum. Dass dieser schwierige Spagat weitgehend gelingt, ist vor allem der glücklichen Entscheidung zu verdanken, den italienischen Text (nach der maßgeblichen Edition Evelina Boreas von 1976⁴) parallel zur deutschen Übersetzung abzudrucken, so dass der Leser je nach Neigung oder Ziel der Lektüre den italienischen oder den deutschen Text oder auch beide im Vergleich lesen kann. Die neue Ausgabe bietet so gegenüber der englischen Edition wie auch gegenüber der deutschen Vasari-Ausgabe, welche nur die Übersetzung enthalten, einen unschätzbaren Mehrwert. Hervorzuheben ist auch die Anordnung der Anmerkungen zum Text als Fußnoten, was dem Leser das lästige Hin-und-her-Blättern erspart. Weitere Pluspunkte der Edition sind der maßvolle Preis und die großzügige Illustrierung: Neben den Kupferstichen ist jeweils auch das Incipit der Kapitel in der Originalausgabe (Abb. 2, 3) reproduziert, und die wichtigsten in Text und Essay erwähnten Werke sind in einem separaten Tafelteil farbig abgebildet. Umfangreiche Literaturverzeichnisse und Register zu Namen, Orten und Werken sowie Begriffen beschließen jeweils die Bände.

Der erste Band enthält nebst dem erwähnten Vorwort eine sehr lesenswerte allgemeine Einführung der Herausgeberin zum Autor und zu seinem Werk, die im Vergleich zu den einleitenden Texten von Giovanni Previtali in der italienischen Ausgabe von 1976 oder Tomaso Montanari in der englischen Übersetzung von 2005 allerdings relativ knapp ist. So verzichtet Oy-Marra auf eine Darstellung der Forschungsgeschichte zu Bellori und seinen *Viten* und folgt in den kurzen Abschnitten zur Biographie des Autors, zur Entstehung des Buches, zur Auswahl und Anordnung der Künstler, zur Publikationsgeschichte und zur zeitgenössischen Rezeption der *Viten* und ihrer Methodik im Wesentlichen den in der neueren Forschung dominierenden Positionen von Elizabeth Cropper und Tomaso Montanari, ohne den Versuch einer dezidierten Neubewertung vorzunehmen. Man könnte das als verpasste Chance ansehen; doch hat die Entscheidung für eine sehr schlanke allgemeine Einleitung den Vorteil, dass diese auch für Laien gut lesbar ist – im Gegensatz etwa zum mit viel

3 Seit Abschluss dieses Manuskripts sind drei weitere Bände erschienen (Bd. III: *Das Leben des Domenico Fontana*, Bd. VI: *Das Leben des Peter Paul Rubens / Das Leben des Anthonis van Dyck* sowie Bd. VII: *Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi*), die in einem späteren Heft dieser Zeitschrift besprochen werden.

4 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976; vgl. auch die neue Auflage Turin 2009, mit einem Nachwort von Tomaso Montanari.



Abb. 1: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, Frontispiz (Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut, Rom, <http://dlib.biblhertz.it/Gh-BEL4261-2720>)

Polemik beladenen und damit für Nichtfachleute schwer zugänglichen Text Previtalis. Sie ist im Übrigen auch eine Konsequenz des ‚dezentralen‘ oder polyphonen Gesamtkonzepts der Reihe, die den Kommentar zum Text den Herausgebern der Einzelbände anvertraut.

Auch für die Übersetzungen der einzelnen Biographien zeichnen verschiedene Personen verantwortlich. Gemeinsam ist den hier besprochenen Bänden, dass sich die Übersetzerinnen offensichtlich um größtmögliche Nähe zum Originaltext bemühten. Diese Entscheidung führt allerdings dazu, dass die im zeitgenössischen Vergleich sehr elegante, klare und schnörkellose Sprache Belloris in der deutschen Fassung manchmal etwas schwerfällig und umständlich, zuweilen auch unidiomatisch klingt. Zugleich hätte man sich für manche Wörter oder Wendungen eine passendere deutsche Entsprechung vorstellen können.⁵ Doch schmälern solche Einwände den Nutzen der Übersetzung keineswegs.

Schwerer wiegen hingegen einige Ungenauigkeiten, die vor allem im Band zur *Idea*, insbesondere in den Paratexten, leider nicht selten sind. Es ist zu bedauern, dass

⁵ So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, nicht einsichtig, warum in der *Idea* die Wendung ‚ritrarre dal naturale‘ als ‚der Natur entwinde[n]‘ (I, 85) übersetzt wird und nicht einfach mit ‚nach der Natur abbilden‘.



Abb. 2: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 3 (Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut, Rom, <http://dlib.biblherz.it/Gh-BEL4261-2720>)

offenbar kein systematischer Abgleich mit der in der Regel sehr zuverlässigen englischen Fassung Sedgwick Wohls und – für den Text der *Idea* – mit den älteren Übersetzungen von Scheybs und Gerstenbergs vorgenommen wurde. Die Abweichungen vom Originaltext sind in vielen Fällen nur unnötig – etwa wenn prädikative Adjektive zu attributiven werden⁶ oder Modus und Tempus von Verbformen nicht korrekt wiedergegeben sind⁷ – oder gar kurios, wie der „signore francese“ (der französische

6 Beispielsweise in zwei Passagen am Anfang der *Idea*: „[...] e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti“ (I, 56), wo das Wort „eccellenti“ meines Erachtens nicht attributiv („die ihr eigenen vortrefflichen Wirkungen“; I, 57), sondern prädikativ zu verstehen ist, wie das Sedgwick Wohl tut: „and even though nature intends always to make its effects excellent“ (Bellori/Wohl 2005 [s. Anm. 2], S. 57; vgl. auch von Scheyb 1774 [s. Anm. 1], S. 24). Das gleiche gilt für den vielzitierten Satz „onde [l'idea] non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte“ (I, 62), der etwas umständlich als „weshalb sie der Natur nicht nur nacheifert, sondern sich ihr überlegen macht und uns ihre erlesenen und vollendeten Werke offenbart, die uns jene [die Natur] gewöhnlich nicht in allen Teilen vorführt“ (I, 63) übertragen ist. Die Adjektive „eleganti e compite“ haben jedoch auch hier prädikative Funktion, so wie in Sedgwick Wohls Version: „revealing its works to us elegant and finished“ (Bellori/Wohl 2005 [s. Anm. 2], S. 58; vgl. auch Bellori/Gerstenberg 1939 [s. Anm. 1], S. 12, während sie hingegen von Scheyb 1774 [s. Anm. 1], S. 25, ebenfalls attributiv interpretiert).

7 Häufig sind zum Beispiel Konjunktivformen falsch übersetzt. So wird in Belloris Widmungsbrief an Colbert die Hoffnung des Autors, die Unterstützung Charles Errards möge ihm Zutritt zur



Abb. 3: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 201 (Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut, Rom, <http://dlib.biblhertz.it/Gh-BEL4261-2720>)

Großmeister des Malteserordens Alof de Wignacourt), welcher zum „Herrn Francesco“ mutiert (V, 42f.). An einigen Stellen verändert die Übersetzung jedoch die Aussage des italienischen Texts so sehr, dass sie dessen Verständnis erheblich beeinträchtigt. Im Vorwort an den Leser beispielsweise wird ein Gestus der Bescheidenheit Belloris – seine Entscheidung, sich dem Urteil der Kenner anzuvertrauen statt sich zum Richter über die Qualität der Werke emporzuschwingen (I, 44: „se io non avessi stimato più opportuno il rimettermi anzi al giudizio de' sapienti, che farmi giudice ed arbitro della perfezione di esse“) – ins Gegenteil verkehrt, so dass der Satz gemessen an den rhetorischen Konventionen der Zeit geradezu arrogant klingt: „[...] hätte ich es nicht für angemessener gehalten, mich vielmehr über das Urteil der Kenner zu stellen und mich selbst zum Richter und Schlichter über deren Vollkommenheit zu machen“ (I, 45). Im Auszug aus den *Eikones* – der übrigens nicht, wie im Kommentar angegeben (I, 48, Anm. 1), aus den Texten Philostrats II., sondern aus dem Proömium der jüngeren *Eikones* Philostrats IV. stammt⁸ – beschreibt der Autor das Vergnügen,

Gunst des Adressaten verschaffen („mi apra l'adito alla grazia dell'E.V.“; I, 34), in der deutschen Fassung zu einer Gewissheit („eröffnet er mir den Zugang zur Gnade Eurer Exzellenz“; I, 35).

8 Vgl. Bellori/Wohl 2005 (s. Anm. 2), S. 54, Anm. 1, 2.

das die Täuschung des Auges durch die Malerei bereitet: „imperoiché il rimanersi a quelle cose che non sono come se fossero, ed esser da loro indotto a creder che sieno, come non è bastante a dilettere?“ (I, 48). Eine wortgetreue deutsche Fassung könnte lauten: „Denn jenen Dingen, die nicht sind, gegenüberzustehen und von ihnen zum Glauben verleitet zu werden, sie seien – wie könnte das nicht ausreichen, um uns zu erfreuen?“⁹ In der publizierten Übersetzung wird hingegen das Dasein der Dinge – ihre vorgetäuschte Existenz – zum Sosein, wodurch der Sinn des Satzes völlig entstellt wird: „denn das Festhalten an jenen Dingen, die nicht sind, wie sie sein sollten, und durch diese verleitet zu sein zu glauben, dass sie so seien: Genügt dies nicht, um zu erfreuen?“ (I, 49).

In einzelnen Fällen haben die problematischen Stellen der Übersetzung aber auch Auswirkungen auf die Interpretation des Textes im Essay. Ein Beispiel ist Belloris Kritik am Aristoteles-Kommentar von Lodovico Castelvetro (I, 80: „Dal che apparisce non essere giustamente ripreso Aristotele nella Tragedia dal Castelvetro“), die in der Fußnote, in Anlehnung an Panofsky, Borea und Wohl, mit einer Passage des zweiten Teils von Castelvetros Ausgabe von 1570 in Verbindung gebracht wird (I, 80, Anm. 103).¹⁰ Abweichend von allen älteren Übersetzungen der *Idea* ist jedoch das Verb ‚riprendere‘ hier nicht in der Bedeutung ‚tadeln‘ wiedergegeben,¹¹ sondern im Sinne von ‚übernehmen‘, ‚verstehen‘, wofür der Sprachgebrauch des Seicento keine Grundlage bietet.¹² „Deshalb scheint Aristoteles in der Tragödie von Castelvetro nicht richtig verstanden worden zu sein [...]“ (I, 81). Ausgehend von Rudolf Preimesbergers Beobachtung, dass Castelvetro in seiner Übersetzung von Aristoteles’ *Poetik* das griechische Verb ‚mimesthai‘ nicht mit ‚imitare‘, sondern mit ‚rassomigliare‘ wiedergibt,¹³ vermutet Oy-Marra daher, dass Belloris Kritik auf diesen kleinen lexikalischen Unterschied abzielt, der eine Einschränkung der Nachahmung auf die Ähnlichkeit (‚similitudo‘) impliziert (I, 147). Bisher hatten jedoch alle Kommentatoren übersehen, dass sich Bellori in Tat und Wahrheit auf eine ganz andere Passage Castelvetros bezieht, nämlich die Diskussion zu einem Abschnitt aus dem Kapitel über die Tragödie;¹⁴ es handelt sich um eine der zahlreichen Stellen, in denen Castelvetro die Argumentation des Philosophen kritisiert. Bellori gibt die Passage ziemlich wörtlich wieder und zitiert anschließend die entsprechende Stelle

9 In diesem Sinne auch Bellori/Wohl 2005 (s. Anm. 2), S. 53.

10 Lodovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Wien 1570, S. 39v–40r (II, 1; vgl. Ausg. Basel 1576, S. 72); ders., *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, hrsg. von Werther Romani, Rom/Bari 1978, S. 100f. Vgl. Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Erwin Panofsky *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, hrsg. von John Michael Krois, Hamburg 2008, S. 299f., Anm. 28; Bellori/Borea 1976 (s. Anm. 4), S. 19, Anm. 3; Bellori/Wohl 2005 (s. Anm. 2), S. 64, Anm. 42.

11 Vgl. von Scheyb 1774 (s. Anm. 1), S. 34; Bellori/Gerstenberg 1939 (s. Anm. 1), S. 18; Bellori/Wohl (s. Anm. 2), S. 60.

12 Vgl. das Lemma im *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 4. Aufl., Florenz 1729–1738, IV, S. 213.

13 Rudolf Preimesberger, „Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – ‚ritrarre‘ statt ‚imitare‘ (1579)“, in: *Porträt*, hrsg. von Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 288–296, hier: S. 192.

14 Castelvetro 1570 (s. Anm. 10), S. 189r (III, 16); ders. 1576 (s. Anm. 10), S. 342; Castelvetro/Romani 1978 (s. Anm. 10), S. 446.

der *Poetik* (XV, 14; 1454b, 8–14),¹⁵ um zu zeigen, dass es darin nicht um die Porträtmalerei geht, für die allein Castelvetro Einwand gelte. Durch den Übersetzungsfehler und die Verwechslung der beiden Passagen gerät Oy-Marras darauf aufbauende Analyse von Belloris Auseinandersetzung mit Aristoteles und Castelvetro (I, 147–149) auf den Holzweg und geht teilweise an den Intentionen des Autors vorbei.

Von vereinzelt Fehlern wie in diesem Abschnitt abgesehen, bieten die umfangreichen Anmerkungen eine nützliche Hilfestellung zum Verständnis des Texts. Allerdings ist die Frage erlaubt, ob selbst zu Künstlern wie Michelangelo und Raffael, die auch einem interessierten Laienpublikum ein Begriff sein dürften, erklärende Angaben notwendig sind. Besonderes Augenmerk wurde auf die Erklärung der künstlerischen Terminologie Belloris gelegt, die schon im DFG-Projekt eine wichtige Rolle gespielt hatte.¹⁶ Ausgewählte italienische Schlüsselbegriffe sind im deutschen Text in eckigen Klammern hinzugefügt, was auch deshalb sinnvoll ist, weil es oft schwierig ist, eine passende deutsche Entsprechung zu finden; tatsächlich ist die Übersetzung nicht immer gleichermaßen überzeugend.¹⁷

Den zweiten Schwerpunkt der Bände bilden jeweils die Essays zu den Texten, die zweifellos Referenzwerke für die zukünftige Bellori-Forschung sein werden. Elisabeth Oy-Marras Analyse der *Idea* – die bis dato umfangreichste Untersuchung dieses zentralen Quellentexts der Seicento-Kunst – beginnt mit einer ausführlichen Rezeptionsgeschichte, wobei sie erstmals die bisher weitgehend übersehene Adaption von Belloris Text durch Franz Christoph von Scheyb von 1774 ins Licht der Forschung rückt (I, 115–117). In Anknüpfung an Elizabeth Cropper unterstreicht die Autorin, dass die Bedeutung der *Idea* weniger in inhaltlicher Innovation als in ihrer Rhetorik liegt; ihre Untersuchung zielt daher darauf ab, die „kompilative Struktur der *Idea* als ein zeittypisches literarisches Verfahren“ zu betrachten, „dessen argumentative Qualität nicht im Hinblick auf die Entwicklung neuer, nicht weiter zurückführbarer Ideen gemessen werden, sondern auf die Art und Weise der Zusammenstellung der Quellen“ (I, 121). Es folgt eine gründliche Analyse von Belloris Quellen und deren Funktion innerhalb seiner Argumentation, mit der er, wie Oy-Marra überzeugend darlegt,

15 In der Anmerkung (I, 81f., Anm. 107) wird – mit Verweis auf Panofsky 2008 (s. Anm. 10), S. 300, Anm. 30 – das Zitat irrtümlicherweise auf das II. Kapitel der *Poetik* (1448a) bezogen. Tatsächlich gibt Panofsky jedoch die richtige Passage an.

16 Siehe dazu auch den Tagungsband *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris „Viten“ und der Kunstdliteratur der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014.

17 Dies gilt etwa für den Ausdruck ‚fierrezza‘, den Bellori für Caravaggios späten Mal zur Charakterisierung einer bestimmten Qualität des Ausdrucks oder der Malweise bei verschiedenen Künstlern (Ludovico Carracci, Alessandro Tiarini, Dentone, Lorenzo Garbieri, Emilio Savonanzi und Guercino) verwendet, als Synonym für ‚forza‘ und Gegenpol zu ‚grazia‘ beziehungsweise ‚dolcezza‘ (Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, S. 380, 538, II, S. 173, 212, 298, 360, 567). Es handelte sich also schon zu Belloris Zeit um einen eingeführten Begriff der Kunstkritik, der mit dem Wort ‚Wildheit‘ nicht adäquat wiedergegeben ist.

den Nachweis der Überlegenheit einer ideengeleiteten Nachahmung gegenüber dem bloßen Kopieren der sichtbaren Natur zu führen sucht.

Die Autorin stellt sodann die Schrift in den kulturellen Kontext ihrer Entstehungszeit, wobei sie insbesondere die Bezüge auf die zeitgenössische Kunstproduktion und die Rolle der *Idea* innerhalb der Vitensammlung analysiert. Dabei wendet sich Oy-Marra, einer allgemeinen Tendenz der neueren Forschung folgend, gegen die bis in die Siebzigerjahre vorherrschende Interpretation, die „zu vorschnell die Kritik an Caravaggios Malerei mit den teils polemischen Bemerkungen am Schluss der *Idea* zusammengelesen und damit ein Bild von Belloris angeblich normativem, allein auf die Carracci ausgerichteten Kunstgeschmack gezeichnet [hat], das durch ein genaues Betrachten der Textstellen infrage gestellt werden muss“ (I, 158). Diesen Anspruch löst die Studie allerdings nicht wirklich ein. Zwar ist es richtig, dass Bellori in seiner Polemik gegen die Künstler der „pratica“ einerseits und die „naturalisti“ andererseits (I, 88–91) keine Namen nennt; die von Evelina Borea vorgeschlagene Identifikation ersterer mit den Manieristen und letzterer mit Caravaggio und seinen Nachfolgern ist also nicht mit absoluter Sicherheit zu beweisen (I, 166). Boreas Vermutung ist aber mehr als nur plausibel, denn im Incipit zur Vita Annibale Carraccis werden die beiden Tendenzen, die der Künstler mit seinem neuen Stil überwindet, mit denselben Begriffen beschrieben, wobei Bellori ausdrücklich Caravaggio und den Cavalier d'Arpino als ihre Hauptvertreter nennt;¹⁸ und sicherlich lässt sie sich nicht mit dem Hinweis entkräften, dass Bellori auch Giovanni Lanfranco vorwirft, sich der „pratica“ hinzugeben (I, 167). Ebenso muss Oy-Marras Mahnung, einen möglichen Wandel von Belloris Kunstverständnis und Geschmack zu berücksichtigen und „Vorsicht walten zu lassen in der Interpretation eines zugespitzt vorgetragenen Redetextes“ (I, 167), entgegengehalten werden, dass wir es nicht mit dem Transskript der Rede von 1664 zu tun haben, sondern um eine für die Drucklegung vermutlich mehr oder weniger stark redigierte Fassung.

Wie auch Valeska von Rosen in ihrem Essay zur Caravaggio-Vita darlegt, ist es zweifellos zutreffend, dass Bellori dessen Malerei nicht grundsätzlich verdammt. Daraus umgekehrt den Schluss zu ziehen, dass er keine dezidiert klassizistische Kunsttheorie vertrat, hieße aber meines Erachtens, die Evidenz des *Idea*-Texts zu verkennen. In der Beurteilung des Kunstschriftstellers Bellori sind vielmehr zwei Dinge auseinanderzuhalten: auf der einen Seite seine persönlichen Vorlieben, die zweifellos der klassizistischen Tendenz des Barock vom späten Annibale Carracci über Domenichino, Sacchi und Poussin bis hin zu Maratti galten und sich in seiner Kunsttheorie reflektierten (beziehungsweise umgekehrt); auf der anderen Seite seine kritische

18 Vgl. Bellori/Borea 1972 (s. Anm. 4), S. 33: „e gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all'imitazione. [...] Michelangelo da Caravaggio [...] copiava puramente li corpi come appariscono agli occhi, senza elezzione [...]“ Vgl. in der *Idea*: „Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi [...]“ (I, 90). Auch in der Vita Caravaggios spricht Bellori von den „vecchi pittori assuefatti alla pratica“, die Caravaggios Naturalismus kritisiert hätten (V, 90); damit kann nur die ältere Generation der späten Maniera gemeint sein.

Fähigkeit, guter und vor allem historisch bedeutender Kunst seinen Tribut zu zollen, auch wenn sie nicht ganz seinem Geschmack entsprach.

Diese professionelle Distanz, die ein wichtiger Aspekt von Belloris Modernität ist, bringt auch von Rosen in ihrem Essay zur Sprache, indem sie ausdrücklich zwischen der persönlichen Sicht Belloris auf Caravaggio und dem Caravaggio-Bild, das er in der Biographie entwirft, unterscheidet (V, 85f.). Die Grundthese der Autorin ist, dass „Belloris Caravaggio-Vita aus dem Impuls heraus entstand, ein ungewöhnliches künstlerisches ‚operare‘ [...] kunsttheoretisch adäquat zu reflektieren und nicht vorrangig kritisch zu bewerten“, das heißt „eine neue und ungewöhnliche Auffassung malerischer Nachahmung der Natur theoretisch-begrifflich zu erfassen, für sie eine prägnante Terminologie und Sprachbildlichkeit zu entwickeln und ihre Voraussetzungen im antiken Kunstdiskurs aufzuzeigen“ (V, 81f.). Damit wendet sich von Rosen gegen die noch in der jüngeren Caravaggio-Forschung dominierende Tendenz, Belloris Darstellung als überwiegend kritisch, ja tendenziös zu interpretieren (V, 84f.).

In ihrer detaillierten Analyse der relativ kurzen Vita zeigt von Rosen überzeugend auf, dass Bellori Caravaggios neues Malereikonzept weitgehend sachlich analysiert; dabei formuliere der Autor eine „Auffassung von Nachahmung, die ethisch konnotiert ist, mit ‚Wahrheit‘ und ‚Reinheit‘ verbunden und mit einem Imitationskonzept kontrastiert wird, das die Nachahmung der Natur mittels der Nachahmung der antiken Skulptur zu erreichen sucht“ (V, 95). Zu Recht bemerkt sie, dass auch die dramatischen biographischen Ereignisse in einem distanziert-neutralen Ton geschildert werden (V, 95).

In der Analyse von Belloris Gesamtbeurteilung Caravaggios legt von Rosen sodann dar, dass für den Autor nicht dessen Kunst selber das Problem war, sondern der schlechte Einfluss, den er auf eine ganze Generation jüngerer Künstler ausgeübt habe (V, 98–102). Diese Differenzierung kann sie bis in die Terminologie nachweisen: So verwendet Bellori für die Naturnachahmung Caravaggios das positiv besetzte Verb ‚imitare‘, für dessen Nachfolger aber ‚copiare‘, das die gedankenlose, mechanische Wiedergabe bezeichnet (V, 101).¹⁹ Dass Bellori allerdings mit seiner Kritik an der spätmanieristischen Malerei, die Caravaggio in Rom antraf, „implizit Vasaris Direktive einer *imitatio naturae* via *imitatio artis* und zugleich dessen *disegno*-Konzept“ angegriffen habe (V, 103), erscheint weniger plausibel. Die Verurteilung der späten Maniera war schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Gemeinplatz der Kunstkritik, der sich auch bei einem Autor wie Baglione findet, welcher heute selber dieser Richtung zugerechnet wird;²⁰ die Kritik bezog sich dabei nicht auf das von Vasari propagierte ‚imitatio‘-Konzept, sondern nur auf dessen verfehlte Anwendung.

19 Es ist kein Widerspruch, dass Bellori am oben zitierten Beginn der Vita Annibale Carraccis auch im Falle Caravaggios von ‚copiare‘ spricht (vgl. oben, Anm. 18); denn hier dient dessen Malerei als Negativfolie, um die Kunst Annibales zu preisen.

20 Vgl. die Einleitung der Vita Agostino Carraccis: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642, S. 105. Vgl. auch das Traktat Giovanni Battista Agucchis, in: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 247.

Problematisch ist auch von Rosens Interpretation jener Passage, in der Bellori die veristische Wiedergabe des menschlichen Körpers durch Caravaggio beschreibt: „[...] egli aspirava all' unica lode del colore, siché paresse vera l'incarnazione, la pelle, e 'l sangue, e la superficie naturale [...]“ (V, 18). Da sie „incarnazione“ mit „Fleischwerdung“ übersetzt, ortet von Rosen hier eine „schöpferische Dimension“, die auch durch die Begriffe „operare“, „potere“ und „forza“ unterstützt werde (V, 105f.). Es wäre nun allerdings erstaunlich, wenn Bellori ausgerechnet die Malerei Caravaggios, der er aufgrund des Künstlers Weigerung, das Naturvorbild mithilfe der „elezione“ zu verbessern, eine höhere, geistige Dimension zumindest implizit abspricht,²¹ mit einer derart religiös konnotierten Metapher nobilitieren würde. Plausibler ist es deshalb, dass der Autor das Wort ‚incarnazione‘ in seiner zweiten Bedeutung verwendet, welche das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ab der vierten Ausgabe von 1729–1738 angibt (mit Belegen aus dem 16. Jahrhundert), nämlich als Synonym für ‚carnagione‘, also ‚Inkarnat‘ oder ‚Hautfarbe‘.²² Ebenso fällt es schwer, dem Verb ‚operare‘ im Kontext der *Vite* eine spezifisch „schöpferische Dimension“ zuzuschreiben, auch wenn, wie von Rosen bemerkt, die Werke Gottes in der Vulgata als „opera“ bezeichnet werden (V, 106). Das Wörterbuch der Crusca umschreibt das Bedeutungsfeld des Wortes sehr allgemein und neutral als „Fare, Impiegare il suo sapere, e la fatica, e l'esercizio in checchessia“, und Bellori wie auch sein Bologneser Zeitgenosse Carlo Cesare Malvasia verwenden es für die Tätigkeit der unterschiedlichsten Künstler, zumeist ohne dass damit eine besondere schöpferische Qualität verbunden wäre.²³

Die These, dass Bellori mit seiner Analyse von Caravaggios Arbeitsweise ein originelles kunsttheoretisches Konstrukt entwickelte (V, 106), ist daher zumindest mit einem Fragezeichen zu versehen. Ungeachtet solcher Einschränkungen legt Valeska von Rosen aber einen höchst anregenden Essay vor, der Belloris Caravaggio-Vita ganz neue Perspektiven abzugewinnen vermag und sich – auch dank seiner hohen sprachlichen Qualität – selbst dort mit Gewinn liest, wo man den Ausführungen der Autorin nicht oder nur bedingt zustimmen mag. Dies gilt mutatis mutandis für die ersten beiden Bände der Bellori-Ausgabe insgesamt: Es handelt es sich zweifellos um ein Standardwerk, das der weiteren Erforschung Belloris besonders im deutschen Sprachraum wichtige Impulse geben und für Barockforscher aller Stufen ein unverzichtbares Hilfsmittel sein wird – wenn auch mit der Empfehlung, die Übersetzung jeweils am Originaltext zu prüfen. Auf jeden Fall darf man auf die weiteren Bände gespannt sein.

SAMUEL VITALI

Kunsthistorisches Institut in Florenz

21 Siehe das Zitat oben, Anm. 18.

22 *Vocabolario* (s. Anm. 12), II, S. 770. Auch die englische Ausgabe übersetzt in diesem Sinne mit „complexion“ (Bellori/Wohl 2005 [s. Anm. 2], S. 180).

23 Malvasia gebraucht es vielmehr auch mit negativer Konnotation, etwa wenn er Amico Aspertinis „pennelli [...] da buon prezzo“ beschreibt, mit denen dieser seine schlechten Werke gemacht habe, „operando allora per dispetto, ò per vendetta“ (Malvasia 1678 [s. Anm. 17], I, S. 142).