

**Nicole Hartje: Bartolomeo Manfredi (1582–1622).** Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis; Weimar: VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2004; 464 S. mit 180 Abb., davon 22 in Farbe; ISBN 3-89739-433-2; € 89,-

Mit dem vorliegenden Buch legt Nicole Hartje eine überaus umfangreiche – in Teilen vielleicht zu umfangreiche – Monografie über den italienischen Frühbarockmaler Bartolomeo Manfredi vor, die aus ihrer im Jahr 2000 vorgelegten Bonner Dissertation hervorgegangen ist. Damit verschafft sie dem ersten Nachfolger Caravaggios die verdiente Gelegenheit, aus dem Schatten seines genialen Vorbildes herauszutreten.

Das fünfseitige Inhaltsverzeichnis läßt schnell erkennen, daß der Band keineswegs nur von Manfredi handelt, auch wenn er einen fast 100seitigen konzisen Werkkatalog enthält, sondern ausführlich von seinen direkten Nachfolgern und Nachahmern, die sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts an Caravaggios Bildideen und Bildintentionen orientierten, auch wenn kaum einer dieser Maler den großen Lombarden noch selbst erlebt hatte.

Nicole Hartjes Interessen gelten sowohl Manfredi als auch dem „International Caravaggesque Movement“ (Benedict Nicolson, 1979), und zwar dem Teil der Bewegung, der auf Manfredis Mittlerrolle fußt. Ihre erklärtermaßen „komparatistische“ Methode verbindet die hergebrachten Bild- und Motivvergleiche mit der Untersuchung der sich wandelnden ikonographischen Bedeutung eines Bildthemas in der historischen Abfolge Caravaggio – Manfredi – Nachfolger. Die dabei auftretenden ikonographisch bedeutsamen Veränderungen, die Variationen und Filiationen eines bestimmten Bildthemas durch die Nachfolger Caravaggios bilden den Gegenstand eingehender Analysen, die einen großen Teil des Buches ausmachen.

Sehr gründlich referiert die Autorin den Forschungsstand (S. 27–41), ausgehend von den großen Caravaggio-Forschern der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts: Roberto Longhi, Hermann Voss, Matteo Marangoni und Lionello Venturi. Aus deren Arbeiten schälte sich ein erster Nukleus von Werken Manfredis heraus, der nicht mehr Caravaggio selbst zugeschrieben werden konnte, wie es die Inventare des 17.–19. Jahrhunderts suggerierten. Es waren dies die Jahre ab 1914 bis 1943, als Longhi in „Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia“ ein Resumée seiner Forschungen vorlegte; 1951 stand die Mailänder „Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi“ ganz im Zeichen von Longhis Ergebnissen.

In den folgenden Jahrzehnten legten Benedict Nicolson (1967: Festschrift Anthony Blunt, 1979: *The International Caravaggesque Movement*) und Alfred Moir (*The Italian Followers of Caravaggio*, 1967) erneute Werkverzeichnisse zu Manfredi vor. Diese wurden in den 70er und 80er Jahren u. a. von Jean-Pierre Cuzin und Arnaud Brejon de Lavergnée (über Manfredi und die französischen Caravaggisten) sowie Albert Blankert und Leonard J. Slatkes (über die niederländischen Caravaggio-Nachfolger) ergänzt. Ihren Niederschlag fanden diese Forschungen in den Ausstellungen „I Caravaggeschi francesi“ (Rom/Paris, 1973/74) und „Holländische Malerei in neuem Licht“ (Utrecht/Braunschweig 1986/87). Mina Gregori, Richard Spear, Klara Garas,

Maurizio Marini, Gianni Papi und viele andere steuerten in ihren Beiträgen neue Erkenntnisse zum Caravaggismus-Thema bei.

Seit den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ist die Zahl der Caravaggio/Caravaggisten-Ausstellungen – auch ohne jeden historischen Anlaß – sprunghaft gestiegen, allemal von großem Publikums-Erfolg gekrönt. Nicole Hartje hat sie bis 2004 genau verzeichnet (S. 438–443); bis heute sind so viele Caravaggio-Ausstellungen („Caravaggio – Final Years“, Neapel/London 2005/06; „Rembrandt/Caravaggio“, Amsterdam 2006, „Caravaggio – Auf den Spuren eines Genies“ in Düsseldorf) hinzugekommen, daß man nur noch von einer unfaßbaren Vermarktung, ja einem regelrechten „overkill“ eines revolutionären Genius sprechen kann.

Zum wichtigen Markstein für die Kenntnis Manfredis wurde die Ausstellung „Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus“, die 1987 in Cremona stattfand. Sie vereinte als erste alle erreichbaren Gemälde Manfredis und ergänzte sie um Werke von Dirck van Baburen, Nicolas Tournier, Nicolas Régnier und Valentin de Boulogne. Der Katalog von Mina Gregori, Jean-Pierre Cuzin, Giuseppe Merlo u. a. wurde zur Grundlage für alle weiteren Manfredi-Studien.

Nach Nicole Hartje (Biographie S. 45 ff.) stammt Manfredi aus dem „Herzogtum der Gonzaga“, womit wohl der Einflußbereich des Mantuaner Herzogs Guglielmo Gonzaga (1538 – 1587) gemeint ist. Genauer betrachtet gehörte jedoch der kleine Ort Ostiano, wo Manfredi 1582 geboren wurde, zu diesem Zeitpunkt zum eigenständigen Herzogtum Sabbioneta des Regenten Vespasiano Gonzaga (1531 Fondi – 1591 Sabbioneta). Dieser hatte sehr früh, 1532, seinen Vater Luigi, gen. Il Rodomonte, verloren und erbte 1540 beim Tod seines Großvaters Ludovico Gonzaga die lombardischen Besitztümer Ostiano, Rodigo, Bozzolo, Rivarolo Mantovano und Sabbioneta, das zu dieser Zeit nicht mehr war als ein halbwegs befestigter Flecken<sup>1</sup>.

Wie bekannt, machte Vespasiano seit den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts aus Sabbioneta eine völlig neue Idealstadt (Roma Nova) mit mächtigen Befestigungen, einem zentralen Stadtplatz, umgeben vom Palazzo Ducale und weiteren Palästen. 1562 wurde hier eine Akademie eröffnet; in den 80er Jahren wurden der Gartenpalast und die bedeutende Antikengalerie eingerichtet. 1586 begann der Bau der Begräbniskirche SS. Incoronata, 1588 der Bau des freistehenden Theaters. 1577 war Vespasiano von Kaiser Rudolf II. zum Herzog ernannt worden. Seine städtebaulichen Anstrengungen verlangten den Einsatz zahlreicher Architekten, Bildhauer und Maler, von denen hier nur die prominentesten wie Vincenzo Scamozzi, Leone Leoni und Bernardino Campi genannt seien. Dessen Mitarbeiter und Schüler Fornaretto Mantovano, Alberto Cavalli, Michelangelo da Verona, Pietro Martire Pesenti, Carlo Urbino versahen die genannten Gebäude mit Freskenzyklen und Dekorationsmalereien<sup>2</sup>.

Es wäre denkbar, daß Manfredis Vater, „messere“ Mercurio, „persona di una certa importanza“<sup>3</sup> in den Diensten des Vespasiano Gonzaga stand und direkte Kon-

1 LEANDRO ZOPPÈ: *Itinerari Gonzageschi*; Mailand 1988, S. 198–203.

2 SUSANNE GROETZ: *Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers*; Marburg 1993, passim.

3 GIUSEPPE MERLO: *Precisazioni sull'anno di nascita di Bartolomeo Manfredi*, in: *Paragone arte* 435, 1986, S. 42–46.

takte mit Sabbioneta unterhielt. Hier könnte auch der junge Bartolomeo seine ersten künstlerischen Eindrücke empfangen haben, auch wenn die Herrschaft über Ostiano bald nach Vespasianos Tod 1591 in die Hände von Giulio Cesare Gonzaga, dem Grafen von Bozzolo, überging<sup>4</sup>.

Giulio Mancinis Notiz, Manfredi habe die erste Ausbildung als Maler in Mailand, Cremona und Brescia erfahren, ist sehr allgemein gehalten. Viel wahrscheinlicher ist eine erste Lehrzeit in Mantua, wo Herzog Vincenzo I. Gonzaga in den 1590er Jahren die Reggia in vielen Teilen um- und neugestalten ließ. 1595 wirkte hier Antonio Maria Viani (um 1555–1629) als „prefetto delle fabbriche“; Ippolito Andreasi (um 1548–1608) und Francesco Borgani (um 1557–1624) waren mit architektonischen und dekorativen Aufgaben beschäftigt<sup>5</sup>. Cristoforo Roncalli, gen. il Pomarancio (um 1557–1624), war im August 1595 in Mantua in Gefangenschaft geraten, bald darauf jedoch von Vincenzo I. wieder freigelassen worden. Die diesbezüglichen Dokumente, 1987 von Raffaella Morselli publiziert<sup>6</sup>, lassen jedoch keinen direkten Rückschluß auf Manfredi zu, weder den, daß Roncalli Manfredi kennenlernte, noch den, daß der damals achtjährige, spätere Herzog Ferdinando (1587–1626) von dem 13jährigen Bartolomeo in irgendeiner Weise Notiz genommen hätte. Dies schließt jedoch nicht aus, daß Manfredi etwa in den Jahren 1596 bis 1599/1600 die „principii della professione“ in Mantua erlernte; hier hätte er auch Ottavio Leoni (1578–1630; 1598/99 in Mantua tätig)<sup>7</sup>, oder sogar Peter Paul Rubens, der 1600 in Mantua eintraf, kennenlernen können, um von hier aus mit einer Empfehlung Herzog Vincenzos I. nach Rom zu gehen, wo er ein „apprendistato“ von etwa drei Jahren bei Il Pomarancio absolviert haben könnte.

Daß der im Baglione-Prozeß von 1603 gegen Caravaggio von diesem „un certo Bartolomeo servitore“ benannte Diener mit Manfredi identisch sein könnte, wurde zwar vielfach diskutiert, ist aber eher unwahrscheinlich, da sich weder in den Dokumenten noch in der zeitgenössischen Literatur (Giulio Mancini, Giovanni Baglione) die mindesten Hinweise auf eine künstlerische Aktivität dieses „servitore“ Bartolomeo finden. Der Gedanke, Manfredi sei Lehrling bei Caravaggio gewesen, liegt zwar nahe (so Sandrart 1675: „dessen discipulo Manfredi“), paßt aber weder zu einem Maler, der 1603 seine Lehrzeit wohl schon lange abgeschlossen hatte, noch zu Caravaggio, der keine Lehrlinge über drei oder vier Jahre hin ausbildete.

Mancini bezeugt: „Questo giovaneto se ne venne a Roma dove in queste accademie si diede al disegno“. Dies deutet auf seine Ankunft in Rom um 1600/02 hin, nicht auf ein späteres Datum; es fehlen jedoch Dokumente oder datierte Frühwerke, die über den Zeitraum 1600–1610 gesicherte Erkenntnisse liefern könnten.

Das Jahr 1606 – die Flucht Caravaggios aus Rom – hält Nicole Hartje für den Beginn einer eigenständigen Entwicklung des nun 24jährigen Künstlers, der bis 1610

4 ZOPPÈ (wie Anm. 1), S. 202–203, S. 50–57 (Bozzolo).

5 Zu A. M. Viani: Thieme-Becker, Bd. 34, Leipzig 1940, S. 323; zu I. Andreasi: AKL, Bd. 3, Leipzig 1990, S. 22. – Zu F. Borgani: AKL, Bd. 13, München/ Leipzig 1996, S. 30.

6 RAFFAELLA MORSELLI: Manfredi and Pomarancio: some new documents, in: *The Burlington Magazine* 129, 1987, S. 666–668.

7 Vgl. EDUARD A. SAFARIK: Domenico Fetti 1588/89 – 1623, Ausst. Kat. Mantua; Mailand 1996, S. 280 (Ottavio Leoni).

imstande ist, eine eigene Werkstatt in S. Andrea delle Fratte einzurichten. Die Künstler – außer Caravaggio –, die im ersten Jahrzehnt in Rom tätig waren, sind Legion (z. B. Annibale Caracci, Guido Reni, der Cavaliere d'Arpino, Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Peter Paul Rubens, Lodovico Cigoli, Federico Zuccaro, um nur die bedeutendsten zu nennen): diese und zahlreiche andere mochten direkt oder indirekt ihren Einfluß auf Manfredi ausüben, der sich jedoch in den wenigen Bildern dieses Jahrzehnts (Kat. A1–A7) nur selten fassen läßt.

Besser rekonstruierbar ist dann das zweite Jahrzehnt, dem alle bekannten Hauptwerke angehören (Kat. A8–34), während in den letzten Lebensjahren Manfredis einziges Altarbild in Leonessa (Rieti) entstand und ein Auftrag des Herzogs Ferdinando Gonzaga über vier mehrfigurige Gemälde (wohl für die Villa Favorita bei Mantua) aus dem Jahr 1622, dem Todesjahr Manfredis, dokumentarisch belegt ist<sup>8</sup>.

Ein kurzer Abriss der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts beginnt mit Giulio Cesare (nicht Cesare Giulio, wie an verschiedenen Stellen zitiert) Giglis „Pittura trionfante“ von 1615, und geht dann auf Giulio Mancinis „Considerazioni sulla pittura“ von 1617/21 (ed. Marucchi 1956) ein, der Manfredi der Schule Caravaggios zuteilt. Giovanni Bagliones „Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti“ von 1642 sind voll von Tadel über den Mangel an „disegno“ und den unsoliden Lebenswandel Manfredis. Francesco Scannellis „Microcosmo della Pittura“ von 1657 erwähnt Manfredi nur kurz als Mitglied der toskanisch-römischen Schule („talento derivante da Michelangelo da Caravaggio“). Ausführlich hingegen beschreibt Giovanni Pietro Bellori in seinen „Vite di Pittori, Scultori ed Architetti Moderni“ von 1672 einzelne Gemälde Manfredis und bezeichnet ihn als „neuen Caravaggio“ („si trasformó nel Caravaggio“); ja er stellt ihn sogar über Caravaggio („con qualche diligenza e freschezza maggiore [...]“). Bei Bellori, dem Exegeten des klassizistischen Kunstideals der Carracci und des Nicolas Poussin, erfährt Manfredi eine sehr eingehende, dabei unerwartet objektive Würdigung.

Die Reihe schließt mit Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“ von 1675, der mit dem Begriff „des Manfredi Manier“ in der Vita des Gerard Seghers auf die Abhängigkeit dieses und anderer Caravaggisten von Manfredi hinwies. Für die internationale Caravaggismus-Forschung des 20. Jahrhunderts, die seit Longhi 1943 den Begriff „Manfrediana Methodus“ verwandte, war damit eine vieldiskutierte und methodisch höchst ergiebige Grundlage geschaffen worden.

Es folgt ein Kapitel über die Auftraggeber und Sammler von Werken Manfredis; zu diesen zählten in erster Linie – wie bei Caravaggio – der Marchese Vincenzo Giustiniani, in dessen großer Sammlung zahlreiche Caravaggisten vertreten waren. In Rom waren weiterhin der Kardinal Ludovico Ludovisi, Matteo Barberini, die Verospi und der Kardinal Alessandro d'Este schon frühzeitig im Besitz von Werken Manfredis, in Siena Agostino Chigi, in Florenz der Großherzog Cosimo II., in Turin Herzog Carlo Emanuele I., der bereits 1631/35 sechs Gemälde Manfredis besaß.

8 MORSELLI (wie Anm. 6), S. 667/668 – ENRICO PARLATO: Manfredi's Last Year in Rome, in: *The Burlington Magazine* 134, 1992, S. 442.

In England fanden seine Werke den Weg in die Sammlungen von George Villiers, dem Herzog von Buckingham, und in die des Königs Karl I.; in Frankreich verzeichnen die Sammlungen des Kardinals Jules Mazarin, des Everhard Jabach und des Königs Ludwig XIV. Gemälde Manfredis, in Brüssel schließlich die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Auch in Amsterdam waren Manfredis Arbeiten bekannt, d. h., daß Manfredis Ruhm bereits im 17. Jahrhundert weit über die Alpen nach Norden gedrungen war.

In Kapitel II („Manfredi und Caravaggio“) arbeitet Nicole Hartje die Stellung Manfredis, der von Baglione 1642 als Imitator Caravaggios bezeichnet worden war, gegenüber seinem Vorbild in differenzierter Weise heraus. Die kunsttheoretischen Begriffe des 16. Jahrhunderts („imitazione d'altrui“, „emulatio“ u. a.) zum Vorbildgebrauch (Vasari, Lomazzo, Armenini u. a.)<sup>9</sup> sowie der moderne Begriff der „aktiven Apperzeption“ von Herwarth Röttgen<sup>10</sup> spielen in dieser Untersuchung eine wichtige Rolle; anhand der aufgeführten Werke wird klar, daß sich Manfredi, stets von Caravaggios Vorbild ausgehend, bei seinen Gemälden durch die bewußte ikonographische Differenzierung von diesem Vorbild abnabelt und sein eigenes künstlerisches Profil entwickelt. Dieser Vorgang wird an der „Züchtigung des Amor“ (Chicago, Art Institute), am „Triumph Davids“ (Paris, Louvre) und am „Zinsgroschen“ (Florenz, Uffizien) ausführlich exemplifiziert.

Kapitel III: „Bartolomeo Manfredi und die Manfrediana Methodus“ schließt den 1. Teil des Bandes ab. Bei Sandrart (1675) ist von „des Manfredi Manier“, in der lateinischen Ausgabe, der „Academia nobilissimae Artis pictoriae“ von 1683 (in der Vita des Nicolas Régnier) von „methodum [...] Bartholomaei Manfredi“ die Rede; Roberto Longhi latinisierte 1943 diesen Begriff in „Manfrediana Methodus“ und bezog ihn, wie alle Caravaggismus-Forscher danach, auf den „pittore più alla moda“ unter den Caravaggisten und auf die „scuola principale“ für die niederländischen Naturalisten in Rom in der Zeit von 1610–1620. Sandrart behandelte in der Vita Manfredis besonders dessen „Conversationen Spielen/Gastungen/Soldaten und dergleichen“, „meist halbe Figuren in Lebensgröße“. Auch in der Vita Seghers' findet sich fast dieselbe Formulierung. Nicole Hartje interpretiert treffend Sandrarts Beschreibungen derartiger „Conversationen“, die als profane Figurenbilder zwar direkt von Caravaggio hergeleitet sind, aber in ihrer neuen Ausformung durch Manfredi eine kaum zu überschauende Nachfolge auslösten.

Den größten Teil des Manfredi-Bandes bildet der 2. Hauptteil „Manfredi und die europäischen Filiationen der Manfrediana Methodus“ (S. 141–286). Er ist wiederum in fünf große Kapitel unterteilt:

Das Thema der Dornenkrönung Christi bei Manfredi: Die Wirkung in der europäischen Caravaggio-Nachfolge – „Bacchus und ein Trinker“ und die Wirkungen

9 KLAUS IRLE: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens; Münster/ New York/ München/ Berlin 1997, S. 1–18, 38–56 und passim.

10 HERWARTH RÖTTGEN: „Mein Haus soll ein Bethaus heißen, ihr aber habt eine Diebeshöhle daraus gemacht“. Das Paradigma für Caravaggios' „Martyrium des Hl. Matthäus“ und die innere Verwandtschaft zweier unterschiedlicher Themen, in: *Pantheon* 59, 1992, S. 55–60.

einer Kombination aus Mythologie und Genre – Das Thema der Wahrsagerin bei den Caravaggisten: zur Rolle Manfredis bei seiner Popularisierung – Manfredis Gesellschaften bei Tisch: Die Begründung des großfigurigen Genrebildes – Die Verleugnung Petri von Manfredi: Die Einführung eines in den Niederlanden und in Frankreich wirksamen Prototyps. Die jeweiligen „Untertitel“ dieser Kapitel geben die Richtung der Untersuchungen vor: Es geht nicht nur um den jeweiligen Rückgriff Manfredis auf Caravaggios Vorlagen (die im Fall der „Dornenkrönung“ von Manfredi mehrfach variiert wurde), sondern auch um eigenständige Neuschöpfungen wie „Bacchus und ein Trinker“ (Rom, Gall. Nazionale dell'Arte Antica/Palazzo Barberini) und besonders die fünf „Gesellschaften bei Tisch“, in denen sich Manfredis Intentionen vom profanen Figurenbild am reinsten ausdrücken. Mit diesen ungeheuer populären Gemälden und ihrer weitverzweigten Nachfolge (zu der auch Johann Liss' „Gelage von Soldaten und Dirnen“ in Nürnberg, Replik bzw. Kopie in Kassel gehört, das um 1622/25 in Rom entstand) beschäftigt sich die Autorin sehr ausführlich, besonders mit den Filiationen von Valentin de Boulogne (um 1614–1632 in Rom) und den Utrechter Caravaggisten Gerard Honthorst und Gerard Seghers.

Bei der „Verleugnung Petri“ in Braunschweig schließlich attestiert Nicole Hartje Manfredi eine „caravaggeseke Bildsprache in ihrer Vollendung“: in ihr vollziehe sich die Verschmelzung des biblischen Themas mit der profanen „Tischgesellschaft“ in höchst origineller Weise. Gerard Honthorst, Valentin, Nicolas Régnier und Jean Jacques Tournier nahmen das Thema sehr bald auf; seine Wirkung strahlte weiter auf Gerard Seghers, Theodor Rombouts, Leonaert Bramer und Rembrandt aus, nicht zuletzt auch auf Georges de La Tour.

Eine Schlußbetrachtung handelt von der Arbeitsweise Manfredis, der „si trasformò nel Caravaggio“ (Bellori 1672), von seinen Kompositionsprinzipien, der Bildung seiner Figurengruppen, die sich so stark von Caravaggio unterscheiden, seiner Lichtführung mit ihren eigenen Beleuchtungseffekten, seiner Farbwahl, den standardisierten Figurentypen, von der „Handlungsarmut“, d. h. der mangelnden Aktion in seinen Bildern. Sie handelt aber erwartungsgemäß auch von der überragenden Bedeutung, die die Manfrediana Methodus für die Entstehung und die Ausbreitung des Caravaggismus in Europa hatte.

Der Werkkatalog (S. 291–390) bildet in seiner überaus gründlichen Bearbeitung ein willkommenes Instrument für alle weitere Beschäftigung mit Manfredi und seinem Umfeld. Nicole Hartje zählt 36 eigenhändige Werke, die sie drei Perioden zuteilt: den Jahren 1604–1610/12, 1610/12–1616, 1616–1622.

Bei einem Maler, von dem kein signiertes und/oder datiertes Gemälde erhalten ist, ist der Versuch der Einführung einer relativen Chronologie über die Maßen schwierig und nur von der persönlichen Einschätzung durch den jeweiligen Autor abhängig. Unter dieser Prämisse scheint Nicole Hartjes chronologisches Gerüst wohl ausgewogen.

Der in sehr kühlen Farben gehaltene „Triumph Davids“ (Paris, Louvre) könnte m. E. wegen seines Bezuges auf Guido Renis „David mit dem Haupt Goliaths“ von ca. 1604 (Paris, Louvre, und weitere Fassungen) früher als 1614 entstanden sein. Der „Ec-

ce homo“ in Memphis (Tenn.) setzt nicht nur Lodovico Cigolis Gemälde von 1607, sondern auch Domenico Fetti's „Ecce homo“ (beide Florenz, Palazzo Pitti bzw. Uffizien) von ca. 1613 voraus<sup>11</sup>. Die Aufhellung der Palette bei „Apoll und Marsyas“ (London, Derek Johns) und der auffällige Klassizismus dieses Bildes weisen eher auf die Zeit des „Hl. Sebastian“ (Paris, G. Sarti, um 1620) und auf das Altarbild von Leonessa (Rieti, um 1619/21) voraus. Das Portrait des Bartolomeo Chenna in Krakau, datiert 1609 (Kat. Nr. C2), gehört wohl nicht in Manfredis Oeuvre. Vielleicht läßt sich der Katalog der eigenhändigen Werke um den „Schreibenden Hl. Hieronymus“ (Mailand, Privatsammlung) erweitern, wie John Gash jüngst vorgeschlagen hat<sup>12</sup>.

Ein Archivalienteil (S. 393–401) und ein umfassendes Literaturverzeichnis schließen den Textteil ab; unter den 22 guten Farbabbildungen vermißt man das wichtige Frühwerk „Allegorie der vier Jahreszeiten“ (Dayton/Ohio) und das „Konzert“ (ehem. Slg. Waddingham), das (als farbiger Ausschnitt) den Einband ziert. Die knapp 160 Schwarzweiß-Abbildungen sind von unterschiedlicher Qualität und teilweise kaum zu beurteilen.

Auch wenn man an verschiedenen Stellen den Blick auf das römische Umfeld, auf Maler wie Antiveduto Gramatica, Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Guido Reni, Orazio Riminaldi, Bartolomeo Cavarozzi, Giovanni Serodine, besonders aber den auf Jusepe Ribera (1612–16 in Rom tätig) und weitere Maler vermißt, hat Nicole Hartje ein gründliches Kompendium über Manfredi und den europäischen Caravaggismus vorgelegt, das die zahlreichen Diskussionen über dieses Thema in hohem Maße beleben und bereichern wird.

JÜRGEN M. LEHMANN  
Kassel

<sup>11</sup> SAFARIK (wie Anm. 7), S. 93 Nr. 12.

<sup>12</sup> JOHN GASH: Caravaggio and Europe, Milan, in: *The Burlington Magazine* 148, 2006, S. 56–57.

**Elisabeth Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. bis Alexander VII.** Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*; Vierte Folge, Band V); München: Deutscher Kunstverlag 2005; 385 S. mit 245 SW-Abb.; ISBN 3-422-06530-X; € 88,-

Die römische Deckenmalerei des Frühbarock gehört zu den prägnantesten Phänomenen der italienischen Kunstgeschichte. In dichter Folge treibt hier eine überschaubare Zahl von Künstlern die Entwicklung einer Kunstgattung mit Macht voran und schafft innerhalb weniger Jahrzehnte einen imposanten Bestand von maßgeblichen Werken. Fast wie in einem Lehrbuch läßt sich die Abfolge der formalen und programmatischen Neuerungen im Spannungsfeld zwischen Nachahmung, Gegenentwurf und Überbietung studieren. Erstaunlicherweise fehlt bislang in der kunstgeschichtlichen