

HERWARTH RÖTTGEN

Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna

Rom, Ugo Bozzi 2002, XXIII, 634 S. mit 89 Farbabb. und zahlr. S/W-Abb.
 € 249,-. ISBN 88-7003-035-0

In den Jahren um 1600 war Giuseppe Cesari gewiß der einflußreichste Künstler Roms. Damals regierte Papst Clemens VIII. Aldobrandini, der den 1568 in Arpino geborenen Maler schon bald nach seinem Amtsantritt im Jahr 1592 zu seinem bevorzugten künstlerischen Ratgeber erkor und mit entsprechenden Befugnissen ausstattete. Cesaris Stellung, die jener des Domenico Fontana unter Sixtus V. zu vergleichen ist, manifestierte sich in zahlreichen Großaufträgen, die er selbst ausführte oder leitete. Im November 1595 begann er die Ausmalung des großen Saales im Konservatorenpalast, die er Anfang 1599 unterbrechen mußte, um sich der Ausstattung des Querhauses von S. Giovanni in Laterano zu widmen, an die sich wiederum 1603 der große Auftrag für die Mosaizierung der Hauptkuppel von St. Peter anschloß, die Cesari nach einer heftigen Auseinandersetzung mit seinem Konkurrenten Cristoforo Roncalli bis 1612 vollenden konnte. Der Tod seines Protektors Aldobrandini und die Wahl von Papst Paul V. im Jahr 1605 bereiteten der Karriere des im August 1600 zum Christusritter erhobenen Cavalier D'Arpino ein vorläufiges Ende. Doch verstand es der gewandte Cesari, ein Prototyp des erfolgreichen Kunstunternehmers, seine Interessen zu wahren. Ab 1604 konnte er in seinem eigenen Stadtpalast an der Via del Corso eine kleine Hofhaltung mit galanten Festlichkeiten unterhalten, während Caravaggio und Annibale Carracci ihren künstlerischen Ruhm mit sozialer Isolation bezahlten.

Erst die Nachwelt meinte es weniger gut mit Cesari, der im Juli 1640 als Doyen seiner Zunft verstarb. Autoren des frühen Seicento wie Giulio Mancini mögen seine Werke noch

in Parität mit denen Caravaggios und Annibales gesehen haben, doch hat sich dieses Verhältnis inzwischen zum Vorteil seiner Gegenspieler verschoben, die als Protagonisten unterschiedlicher Reformkonzepte den malerischen Entwicklungen des Seicento wesentliche Impulse verliehen haben und zu Recht im Blickpunkt der Forschung stehen. Daß wir dennoch genau über Cesaris Werk unterrichtet sind, ist in erster Linie der Verdienst von Herwarth Röttgen, der mit seinem Buch eine Bilanz seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Maler zieht.

Seit seinen frühen Forschungen zur Ausstattung der Kapelle des Kardinals Matteo Contarelli in S. Luigi dei Francesi (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 1964, 201-227, sowie 28, 1965, 47-68), die Cesari 1592 begann, aber unvollendet seinem ehemaligen Gehilfen Caravaggio überließ, hat Röttgen kontinuierlich Werk und Biographie des Cavalier D'Arpino erschlossen, der im Verlauf von beinahe sechzig Jahren ein äußerst umfangreiches Œuvre geschaffen hat. Einen ersten Überblick bot 1973 die Ausstellung im Palazzo Venezia zu Rom (*Il Cavalier D'Arpino*, Rom 1973), in der weit über hundert Exponate, ein repräsentativer Ausschnitt des Bestandes an Gemälden und Zeichnungen, zu sehen waren. Röttgens Katalog bildete für beinahe drei Jahrzehnte das Referenzwerk zu Cesari und seiner Schule. An seine Stelle tritt nun die neue Werkmonographie. Der opulente Band erfüllt diesen Anspruch vollauf. Die benutzerfreundliche Ausstattung wird einzig durch die mindere Qualität einzelner Farbabbildungen etwas beeinträchtigt; eine Folge der Tatsache, daß sich viele Werke in Privatbesitz befinden oder verloren sind. Gerade dies aber zeichnet Röttgens Arbeit aus, daß er viele Werke überhaupt erst in teilweise entlegenen Privatsammlungen nachzuweisen vermochte und sein Band Kennerschaft mit archivalischer Akribie verbindet.

Den Kern der Monographie bildet das Werkverzeichnis. Mehrere Indices machen den Katalog leicht zugänglich, der im Anhang zu den Arbeiten Giuseppees auch die seines Bruders Bernardino und seiner Schüler umfaßt, so

daß eine Dokumentation des Werkstattbetriebes insgesamt vorliegt. Die von Cesari ab etwa 1582 eigenhändig ausgeführten oder entworfenen Arbeiten sind in 281 Einträgen vorgestellt, wobei auch die komplexeren Ausstattungsprojekte in der Regel als Einheit betrachtet werden. Es erweist sich als Vorzug, daß die zahlreichen Zeichnungen und Vorstudien Cesaris nicht in einem gesonderten Verzeichnis erfaßt, sondern dem jeweiligen Werk zugeordnet sind; wo dies verloren ist, können sie daher an dessen Stelle treten. Bei einem Hauptwerk wie der Mosaizierung der Hauptkuppel von St. Peter entsteht auf diese Weise eine umfassende Darstellung der Werkgenese mit über siebzig Einzelobjekten. In souveräner Beherrschung der Quellenlage werden die einzelnen Arbeiten prägnant vorgestellt. So ist der Katalog, der trotz einer hohen Anzahl verlorener oder verschollener Werke wohl nur noch sehr vereinzelte Nachträge erfahren wird, die konzise Ergänzung zu den 18 ebenso fundierten wie elegant formulierten Kapiteln des Anfangsteils, in denen Röttgen den Werdegang des Malers nachzeichnet.

Erste ergänzende Hinweise betreffen drei Gemälde, die sich 1667 im Besitz des Paolo Maccarani, eines engen Vertrauten des Kardinals Mazarin, in Rom befanden: »Un S. Girolamo che fa orazione avanti un crocifisso dipinto a guazzo tela da sette e cinque [palmi] cornice nera profilata d'oro di mano di Giosepe d'Arpino [...] Due quadri compagni in tela da testa rappresentanti cioè uno il ratto di Proserpina con un Ercole in atto di tirar un'astrale e l'altro quando Ercole levò Cerbero dall'Inferno [...] mano del Cavalier Giuseppe d'Arpino.« (zitiert nach Michela Di Macco, Note su Antonio Mariani detto della Corgna. Pittore »insigne nel copiare« e »stimatore delle pitture«, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rom 1994, S. 207, Anm. 48). Ein *Raub der Proserpina* ist noch 1809 zusammen mit einem *Hieronymus* in der Sammlung Rondinini verzeichnet (Röttgen, S. 506). Nach Di Macco könnte es sich bei dem Bild aus der Sammlung Maccarani um den *Raub der Deianira* handeln, der 1991 in Rom versteigert wurde (Röttgen, S. 492). Anzuzeigen ist ferner ein Eintrag im Nachlaßinventar des Marchese Francesco Serlupi Crescenzi vom Januar 1742: »Altro [quadro] di misura di mezza, testa per alto, rappresentante la deposizione di Cristo dalla Croce in tavola del Cavaliere Giuseppe D'Arpino con cornice usata dorata [...]« (Archivio di Stato Roma, 30 Notai Capitolini, uff. 13,

vol. 537, fol. 53r). Möglicherweise ist dieses Bild mit einem Gemälde identisch, das 1803 in Neapel verzeichnet, seitdem aber nicht mehr nachweisbar ist (Röttgen, S. 499).

Wie der Untertitel der Monographie anzeigt, verlief Cesaris Karriere durchaus nicht geradlinig, seit er im Jahr 1576 oder 1577 zusammen mit seinem Vater, dem Maler Muzio Cesari, aus Arpino nach Rom übergesiedelt war. Schon 1583 war der sechzehnjährige »Gioseppino« an Freskenausstattungen im Vatikan beteiligt und komponierte im Klosterhof von SS. Trinità dei Monti sein erstes Historienbild, die *Kanonisation des Franziskus von Paola*, in das er selbstbewußt sein eigenes Porträt einfügte. Im Vergleich zu den damals führenden Malern in Rom, etwa zu seinen Lehrern Niccolò Circignani oder Giovanni de' Vecchi, kommt in den Werken des jungen Cesari eine eigentümliche Eleganz zum Ausdruck, die ihn in den Augen namhafter Mitglieder des Kardinalskollegiums für weitere Aufgaben qualifizierte. Von 1586 bis 1601 stand Cesari in enger Verbindung zum Kardinal Giulio Antonio Santori, in dessen Palast bei Montecitorio er ein vermutlich sehr umfangreiches Freskoprogramm mit Historienbildern und Allegorien ausführte, das verloren ist wie die beiden Szenen aus dem Leben des hl. Laurentius, die 1588 im Auftrag des Kardinals Alessandro Farnese in S. Lorenzo in Damaso entstanden.

Die Beziehungen der Brüder Cesari zur Familie des Kardinals Santori müssen in der Tat sehr eng gewesen sein. In Ergänzung zu Röttgens Forschungen sei darauf hingewiesen, daß Giuseppe Cesari im April 1601 der Taufpate für eine Tochter der mit Giuliano Costa verheirateten Carmosina Santori gewesen war, während sein Bruder Bernardino im März 1609 deren Sohn Camillo über die Taufe hielt (Archivio Storico del Vicariato di Roma, S. Lorenzo in Damaso, battesimi 1599-1606, fol. 87r, battesimi 1606-1616, fol. 137r). Bei Carmosina Santori handelt es sich sehr wahrscheinlich um eine Nichte des Kardinals Giulio Antonio Santori, die nach seiner Mutter, Carmosina Baratucci, benannt wurde. In der neueren Literatur wird sie aber nicht erwähnt (*Saverio Ricci, Il sommo inquisitore: Giulio Antonio Santori tra autobiografia e storia* [1532-1602], Rom 2002; zur Mutter des Kardinals dort 21-23). Von den Arbeiten, die Cesari für Kardinal Santori



Abb. 1 Niccolò Menghini (zugeschrieben), Grabmal des Giuseppe Cesari D'Arpino. Rom, S. Giovanni in Laterano (Bibliotheca Hertziana)

geschaffen hat, zeugen nur noch eine Vorstudie zu einer *Fama* (Röttgen, S. 234, Nr. 10) und das Mosaik in der Laterne der Santori-Kapelle in S. Giovanni in Laterano (Röttgen, S. 365, Nr. 116, ohne Abbildung).

Es ist schwer zu beurteilen, ob es religiöse oder weltliche Darstellungen waren, die Aurelio Orsi, den Sekretär von Herzog Alessandro Farnese, dazu veranlaßten, ein Lobgedicht auf die Kunst des Cesari zu verfassen: die früheste bekannte literarische Würdigung des Arpinaten, der damals noch gut mit Prospero Orsi,

dem Neffen des Dichters, befreundet war. Da das Gedicht Röttgens Aufmerksamkeit entgegen ist, wird es hier abgedruckt (*Aurelii Ursii romani Carminum libri VIII*, Parma 1589, fol. 76r):

De Josepho Arpinate Pictore

Quot se se in facies vertat Pictura, quot ora

Sumat, et in varias se novet apta vices;

*Graecia ut in Zeusi quondam,
vel Apaele magistro;*

Sic in Josepho Roma superba notat.

*Quicquid agit, Veneres agit hic,
aut format Amores;*

Ridet et hoc uno picta colore Charis

*Magna facis, maiora manent;
rursum incipe, pictor;*

Nil satis artificii; metaq; in arte, parum est.

Auch wenn die Analogie mit Zeuxis und Apelles einen Lobtopos repetiert, lassen die Verse erkennen, daß die Werke Cesaris zumal wegen ihrer Anmut geschätzt waren, welche mit den Anforderungen an die Darstellung religiöser Bildthemen vereinbar war, die den größten Teil seines Œuvres ausmachen. Allein sein Talent, alles zu »Veneres« und »Amores« geraten zu lassen, konnte der für seine amourösen Abenteuer bekannte Cesari gerade dort vortrefflich ausspielen, wo sich seine Neigungen mit einer entsprechenden Themenstellung verbanden. Eine solche Gelegenheit bot ihm die Ausmalung der Loggia im Palast des römischen Aristokraten Corradino Orsini, in der Cesari im Jahr 1594 oder 1595 den Triumph Amors über Pan (*Omnia vincit Amor*) im Kreis von Leda, Proserpina, Ganymed und Adonis mit besonderer Anmut gestaltete. Röttgens Interpretation dieses Bildprogramms als Hochzeitsallegorie basiert auf der Annahme, daß es Corradino in Erinnerung an den Ehebund des Herzogs von Bracciano, Virginio Orsini, ersonnen habe, der 1589 die Großnichte von Papst Sixtus V., Flavia Peretti,

geheiratet hatte. Diese These hatte Röttgen bereits früher entwickelt (*Storia dell'arte* Nr. 3, 1969, 279-295). Neuere Untersuchungen zeigen jedoch, daß Corradino erst nach Vollendung der Loggia mit dem Herzog von Bracciano in engeren Kontakt trat und die Dominanz des Eros in jenem Palast nicht allein Gegenstand intellektueller Erbauung war: Sie bestimmte dessen Ausstattungsprogramm insgesamt, und so überrascht es auch kaum, daß sich in der Kunstsammlung Orsinis eine großformatige Venus von Cesari befand, die ebenfalls um 1595 entstanden sein dürfte (L. Sickel, *The Collection of Corradino Orsini*, in *The Burlington Magazine* 146, 2004, S. 459-466).

Obwohl ein Einzelfall, so ist die Loggia Orsini doch in gewisser Hinsicht kennzeichnend für ein methodisches Problem der Darstellung Röttgens, in der die Lebensumstände des Cesari zwar minutiös aufgezeigt werden, der weitere zeitgeschichtliche Hintergrund aber nicht immer ausreichend erhellt wird. Infolge der Konzentration auf die Gestalt des Protagonisten erschließt sich leider auch das künstlerische Umfeld allein aus der Beschreibung; doch mag es eine primär editorische Entscheidung gewesen sein, auf Vergleichsabbildungen von Werken anderer Maler vollständig zu verzichten. So handelt es sich um eine Werkmonographie im klassischen Sinn mit ihren spezifischen Nachteilen, die hier jedoch durch immenses Detailwissen kompensiert werden. Aus der reichen Erfahrung seiner Studien zur römischen Kunst des späten Cinque- und frühen Seicento gelingt es Röttgen, ein faszinierendes Porträt Cesaris zu zeichnen, ohne dessen künstlerische Leistung zu idealisieren. Unumwunden wird eingeräumt, daß Cesaris Figuren und Kompositionen bereits ab den Jahren um 1615 an Anmut verlieren und zusehends zu Typen und Schemata erstarren; eine Regression, die nirgends deutlicher hervortritt als in den Fresken des Konservatorenpalastes, die Cesari 1595 voller Verve begann und vierzig Jahre später im *Raub der Sabine-*



Abb. 2 Niccolò Menghini (zugeschrieben), Grabmal des Giuseppe Cesari D'Arpino, Detail. Rom, S. Giovanni in Laterano (Bibliotheca Hertziana)

rinnen zu einem kläglichen Abschluß brachte. So steht sein Alterswerk im Schatten seiner früh erworbenen Fama.

Seinem Geltungsanspruch tat dies wenig Abbruch. In seinem um 1631 entstandenen Selbstbildnis in der Accademia di S. Luca präsentiert sich Cesari stolz als Prinzipal der Akademie mit energischen Zügen und dem Kreuz vom Orden des hl. Michael, in den er im Juli 1630 aufgenommen wurde. Seinen herrschaftlichen Wohnsitz in der Via del Corso ver tauschte er indes um 1635 mit einem Haus in der Via dei Serpenti, in dem er am 3. Juli 1640 verstarb. Offen sind einige Fragen zu Cesaris Nachlaß, da bislang weder ein Testament noch ein Inventar seiner Besitztümer gefunden wurde. So ist schwer zu bestimmen, wie wohlhabend er tatsächlich gewesen war und ob er es noch einmal unternommen hatte, in seinem

Palast eine Kunstsammlung aufzubauen, nachdem er 1607 zahlreiche Gemälde – darunter Frühwerke Caravaggios – der Papstfamilie Borghese hatte überlassen müssen, um der Kapitalstrafe für den Verstoß gegen das Waffenverbot zu entgehen.

Doch auch in Unkenntnis seines letzten Willens weiß man, daß Cesari in S. Maria in Ara-coeli beigelegt werden wollte, in jener Kirche, die mehrfach Schauplatz offizieller Zeremonien gewesen war, zu denen er zumindest Teile der ephemeren Dekoration entworfen hatte (Röttgen, S. 508f.). In seinem Bericht über die Beisetzung des Arpinaten verweist Baglione auf ein heute verlorenes ovales Gemälde mit einem Salvator, das Cesari möglicherweise schon 1607 für die vierte Säule im linken Seitenschiff der Kirche geschaffen hatte. Die von Baglione nahegelegte Annahme, Cesari habe sein erstes Grab an jener Säule gefunden, ist unzutreffend, da sich nachweisen läßt, daß er tatsächlich erst im Mai 1628 die Konzession für eine eigene Grablege »*conspectu pilastrum seu spatij inter cappellam Sanctissimi Crucifixi et Sancti Bonaventurae et cappellam Sancti Matthei*« im rechten Seitenschiff erhalten hat.

Nach Aussage der neu ermittelten Dokumente sollte Cesaris Grablege an die Stelle zweier älterer Familiengräber treten. Im März 1628 traf er zunächst mit Sofonisba di Giovanni Battista Meli die Übereinkunft, den Grabstein des im August 1562 verstorbenen Antonello Meli und den des Evangelista Tari († 1575) versetzen zu dürfen (Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, sez. I, vol. 215, fol. 301). Tatsächlich liegen die beiden Grabsteine heute nicht mehr an der bezeichneten Stelle, sondern ein wenig entfernt davon (Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Rom 1869, I, S. 175, Nr. 668, und S. 188, Nr. 717). Dafür erhielt Sofonisba Meli 13 scudi. Cesaris Kontrakt mit den Franziskanern von S. Maria in Ara-coeli datiert vom 2. Mai 1628 (Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, sez. I, vol. 215, fol. 327-328).

Um 1643 wurden seine Gebeine nach S. Giovanni in Laterano überführt, wo ihm seine Erben ein stattliches Grabmal errichteten (Abb. 1, 2). Es bleibt unklar, warum Röttgen dieses Monument zwar erwähnt, es aber nicht in seinen Katalog der Bildnisse Cesaris aufgenommen hat. Bei der Porträtbüste, seinem einzigen plastischen Bildnis, soll es sich immerhin um ein Werk des Hofbildhauers des Kardinals Francesco Barberini, Niccolò Menghini handeln, der die Züge des Verstorbenen offensichtlich nach dem Vorbild des erwähnten Selbstporträts in der Accademia di S. Luca gestaltet hat (Röttgen, S. 457). Seit Juni 1641 war Menghini für drei Jahre Cesaris Nachfolger im Amt des Principe der Akademie, was die Zuschreibung zwar plausibel macht, aber nicht bestätigt; ein Problem, das der Verfasser an anderer Stelle erörtert (Niccolò Menghini: »statuario di casa« del cardinale Francesco Barberini, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del Convegno intern. [Rom, 7.-11. Dezember 2004], im Druck).

Cesaris Grabmal ist ein Sinnbild für den Werdegang des Künstlers. Fast hat es den Anschein, als spräche aus seinem Aufwand ein Mißtrauen gegenüber der Beständigkeit des hinterlassenen Werks. Und so ist der Anker an den Konsolen der Säulen nicht nur ein Zitat aus dem Wappen des Cavalier D'Arpino. Er erinnert zugleich an das Attribut des hl. Clemens und damit an den Patron jenes Papstes Aldobrandini, der dem jungen Cesari einst ein wesentlicher Rückhalt gewesen war: gleichsam ein Indiz, daß Cesari Untersuchungen zur Sozialstruktur des römischen Kunstmarktes ein dankbares Studienobjekt bietet. Diesen Spezialforschungen hat Herwarth Röttgen eine unentbehrliche Grundlage geschaffen.

Lothar Sickel