

STÉPHANE LOIRE

Musée du Louvre - Département des Peintures. École italienne, XVIIe siècle - 1. Bologne

Paris: Réunion des Musées Nationaux 1996. 483 Seiten, zahlr. Abb., 16 Farbtaf. FF 450

Über die italienischen Gemälde des Louvre konnte man sich zuletzt im zweiten Band des zwischen 1979 und 1986 erschienenen *Catalogue sommaire illustré* informieren (*Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Koordination von Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud, Paris 1981). In vierspaltigem Satz ist hier jedes Werk mit etwa 5 bis 15 Zeilen und einer briefmarkengroßen Abbildung abgehandelt. Davor gab es lediglich summarische Kataloge der ausgestellten Werke, sieht man von der *Description raisonné des peintures du Louvre. Écoles étrangères. Italie et Espagne* ab, die Seymour de Ricci 1913 publizierte. Vor diesem Hintergrund ist die Initiative, nun einen *Catalogue raisonné* vorzulegen, besonders zu begrüßen. Der erste Band der neuen Reihe, die nicht auf das 17. Jh. beschränkt bleiben soll, ist der bolognesischen Schule gewidmet, von der der Louvre die vollständigste Sammlung außerhalb Italiens besitzt. Viele der Gemälde, unter denen sich herausragende Werke der Hauptmeister befinden, gelangten schon im Jahrhundert ihrer Entstehung nach Frankreich und in die Sammlung Ludwigs XIV. (das Inventar Le Bruns von 1683 nennt 84 bolognesische Bilder), die von den spektakulären Verkäufen der Sammlungen Ludovisi in Rom, Gonzaga in Mantua und Charles I. in London profitierte. Unter den späteren Erwerbungen befinden sich nur 26 Bilder, die in der Zeit der Revolution und Napoleons in Italien requiriert wurden.

Die bolognesischen Künstler konnten in unserem Jahrhundert durch zahlreiche Monographien und Ausstellungen mehr Interesse auf sich ziehen als die anderer italienischer Malerschulen. Zu diesem am besten erforschten Bereich der italienischen Seicentomalerei hat

auch der Autor des vorliegenden Katalogs schon wichtige Beiträge – namentlich zu Guercino – geliefert. Seine Eingrenzung des Bearbeitungszeitraums auf die zwischen 1555 und 1654 geborenen Künstler entspricht den entwicklungsgeschichtlichen Zäsuren: es ist die Zeit vom Auftreten der Carracci bis zum Tod ihrer Schüler und Enkelschüler.

Der Katalog ist in zwei Teile gegliedert. Die 94 im Louvre befindlichen Gemälde bilden den Hauptteil (S. 42-369), während 96 auswärts deponierte Bilder in einem Repertoire behandelt sind (S. 370-435). Dazu kommen eine sammlungsgeschichtliche Einleitung und die von den Louvre-Katalogen bekannten sorgfältigen Indices sowie eine umfangreiche Bibliographie. In beiden Teilen ist der positivistische Apparat gleichmäßig durchgeführt. Allein dies ist eine beachtliche Leistung, umfaßt doch die Bibliographie zu jedem einzelnen Bild oft mehr als 30 Titel, bei den zahlreichen berühmten Gemälden können es leicht über 100 sein, und bei der berühmtesten »Ikone«, Renis *Raub der Helena*, sind es 218 zuzüglich 11 Nachweise in Bestandskatalogen und 5 in Ausstellungen! (In der Reni-Monographie von Pepper 1984 finden sich lediglich 32 Titel.) Im zweiten Teil beschränken sich die Katalogeinträge auf die nötigsten Angaben und auf kleine Abbildungen – leider! –, denn darunter befinden sich allein 10 Gemälde von Albani, über den noch immer keine neue Monographie erschienen ist. Erlaubte das Layout in diesem Teil keine Differenzierung der Präsentation zwischen Originalen und Kopien?

In den Katalogeinträgen nimmt nach der Rekonstruktion der Geschichte der Bilder die Diskussion der Zuschreibungen breiten Raum ein. Diese ist bei den weniger prominenten Gemälden der Carracci-Schule notorisch schwierig, namentlich bei Landschaften. Im wesentlichen zeigt sich hier aber ein weitgehender Kon-



Abb. 1
 Joachim von Sandrart
 nach Guido Reni,
 Deianeira. München,
 Bayer. Staatsbibliothek
 (BStB)

sens in der neueren Forschung. Der Katalog verzeichnet nur einzelne Neubestimmungen und Präzisierungen (siehe Index S. 440), etwa die jetzt Albani zugeschriebenen Bilder *Anbetung der Hirten* (Inv. 193, Louvre) und *Verkündigung* (Inv. 191, Clamecy), die bisher als Annibale bzw. Agostino Carracci galten, oder die Zuweisung des Tondos *Madonna mit Kind* (Inv. 523, Louvre) von Reni an seinen Schüler Francesco Gessi.

Eine wichtige Ergänzung zu Domenichinos Œuvre, die bisher als Grimaldi geführte *Landschaft mit Wäscherinnen* (Inv. 318, Louvre), geht auf Clovis Whitfield (1988) zurück.

Im Hauptteil finden sich von den zweitrangigen Meistern (Amidano, Bonone, Caletti, Cantarini, Faccini, Gessi, Grimaldi, Manzoni,

Schedone, G. A. Sirani, Spada, Tiarini und Viola) nur einzelne Gemälde. Die großen Namen sind dagegen mit Werkgruppen vertreten (Albani 14, Carracci-Familie 16, Domenichino 12, Guercino 11, Reni 14). Diesen galt mit Recht die besondere Aufmerksamkeit des Autors, der die jeweiligen Abschnitte gewissermaßen zu partiellen Monographien ausarbeitete (mit zahlreichen Abbildungen von Zeichnungen und Vergleichsbeispielen). Eine chronologische Anordnung – statt nach Inventarnummern – hätte diesen Eindruck noch verstärkt. Lediglich bei der Auswahl der Farbbildungen, wie bei der Herstellung insgesamt (Paperback), hatten ökonomische Kriterien Vorrang. Der Reichtum an Informationen und Überlegungen, die mit großer Klarheit und Souveränität dargelegt werden, ist in der hier gebotenen Kürze nicht angemessen zu würdigen.

In Albanis Œuvre nehmen die sog. *Vier Elemente* eine zentrale Stellung ein. Loire weist darauf hin, daß die Anregung für diesen Auftrag Ferdinando Gonzagas nicht unbedingt von den etwas früher entstandenen vier *Venus*-Tondi für Kardinal Scipione Borghese ausgegangen sein muß, sondern stärker mit Hinblick auf die Dekoration der Villa Favorita in Mantua konzipiert worden sein könnte. Dennoch hängen die beiden Zyklen in formaler und ikonographischer Hinsicht miteinander zusammen und spielen auch für die späteren Zyklen für den Comte de Carrouge und für Kardinal Maurizio von Savoyen eine Rolle. Gemeinsam sind ihnen die vielfältigen Aktionen der Amoren und die poetischen Qualitäten der Bilderzählung, die namentlich von Marinos *L'Adone* angeregt erscheinen. In diesem Sinne führte Viktoria von Fleming die Interpretation des Borghese-Zyklus' weiter (*Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*, Berlin 1996).

Die Hauptgruppe in Albanis *Toilette der Venus* könnte von einer verlorenen Komposition angeregt worden sein, die Raffael für die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina entwarf, aber nicht ausführte, und die in einer Zeichnung von Alberto Alberti überliefert ist (K. Herrmann-Fiore, *Disegni degli Alberti*, Ausst. Kat., Rom 1984, S. 176-79, Kat. 108 mit Abb.).

Die in den letzten Jahren mehrfach diskutierten Fragen zur Galerie La Vrillière referiert Loire erneut im Zusammenhang mit Guercinos *Kampf der Römer und Sabiner* und Renis *Raub der Helena*, zwei Werken aus dieser Galerie. Noch immer ist nicht vollständig geklärt, ob und wie Renis Gemälde, das erst nach 1638 in La Vrillières Besitz gelangte, als Vorbild für Format und Komposition der anderen, zum Teil schon ab 1635 beauftragten Bilder dienen konnte. Für Loire lassen die geringfügigen Abweichungen von Renis Bildformat

und die nicht kohärent erscheinende Ikonographie der zuerst beauftragten Bilder die Möglichkeit offen, es könnte sich um unabhängige Aufträge gehandelt haben. Er referiert aber auch die Ansicht von Antoine Schnapper (*Curieux du grand siècle*, Paris 1994, S. 169), daß solche Übereinstimmungen mit Reni doch ein sehr großer Zufall wären. Letzteres scheint Cortonas Beitrag zu diesem Zyklus, das um 1637 entstandene Bild *Caesar und Cleopatra*, zu bekräftigen. Zwar wurde die Komposition zunächst als Breitformat mit kleineren Figuren gezeichnet, doch unterwarf sich Cortona bei der Ausführung den Vorgaben Renis (Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona*, Florenz 1982, Abb. 217f.).

Mit der Auflistung der Nachstiche und Kopien bei jedem der behandelten Bilder (vor allem Gemälde, aber auch andere Medien) ist ein ungemein reiches Material für die Rezeptionsgeschichte der bolognesischen Malerei namentlich in Frankreich zusammengetragen. Dies ließe sich zu einem Katalog in der Art des Bandes *Raphaël et l'art français* (Ausst. Grand Palais, Paris 1983/84) ausarbeiten. Auf einzelne Aspekte weist Loire eigens hin, etwa auf die pikante Tatsache, daß Renis *Schlüsselübergabe an Petrus* (Inv. 526, Louvre) im 19. Jh. gerne für Gefängniskapellen in französischen Provinzstädten kopiert wurde.

Bei Renis *Verkündigung* (Inv. 521, Louvre) wäre zu ergänzen, daß der Anstoß zu diesem Auftrag Maria de' Medicis vermutlich von einem Geschenk des Kardinals Bernardino Spada ausging, der der Königin 1624 als Nuntius ein kleines Gemälde Renis mit diesem Thema in einem von Pietro da Cortona entworfenen Silberrahmen überbrachte (vgl. J. Merz, *Pietro da Cortona*, Tübingen 1991, S. 49). Soweit ich sehe, ist dieses Bild noch nicht identifiziert worden.

Als aufschlußreiches Beispiel der Rezeption Guido Renis sei eine Rötzelzeichnung Joachim von Sandrarts in der Bayer. Staatsbibliothek München angefügt (*Abb. 1*), die nach Rudolf A. Peltzer, der sie publizierte, ohne das Vorbild zu erkennen, »zum Besten gehört, was Sandrart gezeichnet hat« (Sandrart-Studien, in: *Münchner Jb. d. bild. Kunst* N.F. 2, 1925, S. 143; vgl. Christian Klemms Sandrart-Monographie von 1986, S. 350). Tatsächlich ist es eine Kopie der Deianeira aus Renis *Nessus raubt Deianeira*. Das Blatt ist 1688 datiert, wurde also gewiß nicht vor dem Original und kaum vor einer Kopie des Gemäldes, sondern wohl nach einem Stich gezeichnet. Da der Kentaur weggelassen ist und die Figur an den Überschneidungen ergänzt wurde, erscheint sie als selbständige und für einen anderen Zusammenhang verwendbare Studie. Welche Bildideen beschäftigten den deutschen Künstler in seinem Todesjahr?

Das sind nur Marginalien zu diesem fundamentalen Werk, auf dessen zweiten Band mit den übrigen Seicento-Bildern man sich schon freuen darf.

Jörg Martin Merz