

# Wissenschaftliche Einblicke in das „Zeitalter der Affekte“: Caravaggio, Bernini (and friends) in Wien

**Caravaggio & Bernini. Entdeckung der Gefühle.** Kunsthistorisches Museum, Wien, 15.10.2019–19.1.2020; **Caravaggio – Bernini. Baroque in Rome.** Rijksmuseum, Amsterdam, 15.2.–7.6.2020. Katalogbuch hg. v. Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann. München/London/New York, Prestel Verlag 2019. 325 S., 265 Farbbabb. ISBN 978-3-7913-5920-5. € 45,00

Ausstellungen zu Caravaggio und Umkreis positiv hervorsteicht. Es geht in der Ausstellung weder um Stilentwicklung, Zuschreibungen oder Schulzusammenhänge noch um eine politische Deutung der Werke vor dem Hintergrund der religiösen Auseinandersetzungen im sogenannten konfessionellen Zeitalter. Stattdessen war das erklärte Ziel, mittels einer beeindruckenden Fülle erstklassiger Leihgaben von internationalen Institutionen und aus Privatbesitz und orientiert an historischen Leitbegriffen aus dem Kunstdiskurs des 17. Jahrhunderts, den Blick für die Bildkultur im „Zeitalter der Affekte“ zu schärfen.

Charakteristisch für den kunsttheoretischen Diskurs der Zeit ist, dass das affektive Potenzial der Kunstwerke dezidiert in den Vordergrund gerückt wurde, wie Sebastian Schütze in seinem Aufsatz „Narziss und die Pathopoeia der Frühen Neuzeit“ im Katalogbuch darlegt. Als verbindendes Element zwischen Künstlern und Kunstformen führt daher das Interesse an einer Darstellung der unmittelbaren Verknüpfung von *motio* und *emotio* mittels einer elaborierten Affektsprache als roter Faden durch die Schau. Gudrun Swoboda hat dieser Engführung von leiblicher und seelischer Bewegung einen umfassenden, das Ausstellungskonzept einführenden Katalogaufsatz gewidmet, während Frits Scholten den durch die Nebeneinanderstellung von Malerei und Skulptur visualisierten Paragone zwischen den Kunstgattungen in seinem Essay zu „Malerischer Skulptur“ in seiner historischen Dimension diskutiert. Das Konzept der Ausstellung trägt der Tatsache Rechnung, dass Affektdarstellung und -übertragung als Darstellungsintention und Wirkungsabsicht, anders als die nachträglich eingeführten Stil- und Epochennarrative, die historischen Parameter waren, zwischen denen sich Produktion, Rezeption und Diskurs im 17. Jahrhundert hauptsächlich ab-

---

**D**ie auf die Antike zurückgehende Affektenlehre, die als Begriff primär aus der Musiktheorie des Barock bekannt ist, steht im 17. Jahrhundert auch in den bildenden Künsten symptomatisch für eine differenzierte Reflexion innerer Erlebnisse und das Erkunden formaler Strategien, um Emotionen bildlich auszudrücken und auf die Rezipienten zu übertragen. Anstelle formalästhetischer Barock-Konzepte, die in der Forschungsliteratur in der Nachfolge Heinrich Wölfflins seit dem späten 19. Jahrhundert kursierten und in der Museumsarbeit bis heute zu finden sind, bieten die Kuratoren der Kooperations-Ausstellung „Caravaggio & Bernini. Entdeckung der Gefühle“, Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann vom Kunsthistorischen Museum in Wien und Frits Scholten vom Rijksmuseum in Amsterdam, eine differenzierte Perspektive auf die künstlerischen Positionen des römischen Frühbarock. Sie legen ein Konzept vor, das durch seinen Fokus auf die historischen Anforderungen und Fragestellungen in der Produktion und Rezeption der Kunstwerke unter den zahlreichen

spielten. Die barocke Terminologie, nach der die Ausstellungsbereiche in Wien gegliedert waren, ist dem heutigen Rezipienten zwar nicht mehr voraussetzungslos zugänglich, weist jedoch durch den Fokus auf das mitreißende Potenzial der Affekte durchaus auch Parallelen zur modernen Bildsprache auf.

**D**ass mit Caravaggio und Bernini die beiden für den römischen Barock in der öffentlichen Wahrnehmung paradigmatischen Künstler zu den Titelfiguren der Schau erkoren wurden, hat freilich mehr mit ihrem werbewirksamen Bekanntheitsgrad als mit ihrem tatsächlichen Stellenwert innerhalb der Ausstellung zu tun. Anders als der irreführende Titel suggeriert, stehen die beiden nämlich nicht im Zentrum der Schau, auch wenn sie mit jeweils rund zehn Exponaten verhältnismäßig umfangreich vertreten sind. Stattdessen werden Caravaggio und Bernini zusammen mit zahlreichen weiteren Protagonisten der römischen Kunstszene in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entlang eines klug gewählten Leitfadens in ihrer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung des römischen Frühbarock und in ihrer Relation zum zeitgenössischen Kunstdiskurs vorgestellt. Dass hierbei Caravaggio ausgerechnet mit Nicolas Poussin und Bernini mit François Duquesnoy gemeinsam ausgestellt werden, ist – wie Frits Scholten in seinem einführenden Katalogtext zu „*antichità & la gran maniera greca*“ dezidiert hervorhebt – ein längst überfälliger Schritt hinaus über eine Dichotomie von Barock und Klassizismus. Mit ihrem Aufsatz „Das Klassische in der Barockkunst. Geschichte einer unterbrochenen Dialektik“ problematisiert Evonne Levy im Katalogbuch den formalistischen Barockbegriff und zeigt in einer umfassenden Forschungskritik noch einmal auf, weshalb die Wölfflin'sche Unterscheidung zwischen Klassizismus und Barock einer wissenschaftlichen Prüfung nicht standhält. Der Essay steht exemplarisch für die kritische Revision etablierter Narrative durch das Kuratorenteam, auf deren Grundlage ein alternatives Ausstellungskonzept überhaupt erst möglich war.

## IM WECHSELBAD DER GEFÜHLE

Die Gegenüberstellung von Werken, die als verbindendes Element das gleiche Darstellungsinteresse teilen, ermöglichte einen fruchtbaren Dialog zwischen den verschiedenen Künstlern und Kunstgattungen. Die Säle der Wiener Ausstellung waren in Sektionen gegliedert, die mit zentralen Begriffen aus dem barocken Kunstdiskurs betitelt wurden: *meraviglia & stupore, orrore & terribilità, amore, moto & azione, vivacità, passione & compassione, visione & scherzo*. Im Katalogbuch, das in leicht veränderter Aufteilung der Werke ebenfalls nach den genannten Schlagworten gegliedert ist, werden die Themenbereiche in kurzen Einführungstexten von wechselnden Autoren in ihrer historischen Relevanz umrissen und diskutiert.

Vor dem Betreten der Ausstellung visualisierte ein Stadtplan Roms mit markierten Künstlerhäusern, Ateliers und Aufbewahrungsorten von zentralen Werken die unmittelbare Nachbarschaft von Künstlern, Kunstwerken und Auftraggebern und wies auf Vernetzung und Rezeptionsverhältnisse hin. Ergänzend zum hauseigenen Bestand des KHM konnte das Kuratorenteam mit rund 70 internationalen Leihgaben eine repräsentative Auswahl namhafter Künstler versammeln. Neben zentralen Werken von Caravaggio und den Bozzetti für wichtige Auftragsarbeiten Berninis waren Gemälde von Orazio und Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Annibale Carracci, Nicolas Poussin und Skulpturen von Francesco Mochi, François Duquesnoy und Giuliano Finelli zu sehen – um nur einige zu nennen. Darunter auch selten bzw. nie gezeigte Werke aus Privatsammlungen wie Berninis „Groteske Männerköpfe“ (*Abb. 7*) oder Artemisias „Maria Magdalena in Ekstase“ (*Abb. 1*). Es fanden jedoch leider nicht alle im Katalog besprochenen Objekte in der Ausstellung Platz, so dass die sorgfältig zusammengestellten Themenbereiche des Katalogbuchs nicht vollständig in der Ausstellung abgebildet waren.

Bereits der Auftakt der Schau zeigte ein spektakuläres Compendium an Affekten, wodurch der Einstieg ins Thema selbsterklärend gelang: Auf einen Jünglingskopf mit wallender Lockenpracht von Francesco Mochi, der den Eintretenden er-

staunt entgegen blickte, folgten Caravaggios „Narziss“, der – versunken in die verliebte Betrachtung seines eigenen Spiegelbilds – gewissermaßen als Rezeptionsanweisung für die Bildbetrachtung fungierte, Berninis schmerzverzerrtes Medusenporträt, das in direktem Paragone mit Gedichten aus Giambattista Marinos „Galeria“ (1619) als „ut scultura poesis“ entstand (Kat. 2), sowie Caravaggios „Knabe, von einer Eidechse gebissen“ als maximale Steigerungsform einer Gefühlspalette zwischen Schmerz, erotischer Erregung und Erschrecken. Stefan Weppelmann beschreibt Caravaggios Gemälde im Katalogtext daher treffend als Grenzgänger zwischen den Affekten, wie auch zwischen den Bildgattungen und deutet die extreme Darstellung als Karikierung der von der Laokoongruppe entlehnten, klassischen Pathosformel und als gezielte Provokation zeitgenössischer Sehgewohnheiten (Kat. 3; vgl. hierzu auch Jürgen Müller, „Cazzon da mulo“. Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen*, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, 180–214).

Visuell unterstützend für die emotional gesteigerte Wirkung der Objekte war die dunkle Lichtregie der Räume mit gezielter Spot-Beleuchtung der Objekte. In direkter Blickachse zum Eingang erschütterte Guido Renis „Bethlehemitischer Kindermord“ (Abb. 2) mit tragischer Grausamkeit. Jacob Burckhardt bezeichnete das Gemälde als „die vollkommenste pathetische Komposition des [17.] Jahrhunderts“ (zit. n. Kat. 10). Reni malte es 1611 für die Cappella Berò in der Bologneser Dominikanerkirche. Das Altarbild übte auf die Zeitgenossen offenbar eine starke affektive Wirkung aus, denn Giambattista Marino zelebrierte 1619 in seiner dichterischen Reflexion von Renis Gemälde, die im Katalog zitiert und auch auf dem Saaltext abgedruckt war, den *contrapposto* von Schönheit und Schrecken als Faszinosum.

### SPIELARTEN DER LIEBE

Es folgte ein in dramatischem Dunkelrot gehaltener Saal, der den ambivalenten Spielarten des „amore“ gewidmet war. Der für die Liebesthematik naheliegendste Bereich handfester zwischen-

menschlicher Beziehung wurde mit Nicolas Pousins „Rinaldo und Armida“ nur durch ein einziges Gemälde repräsentiert. Stattdessen suchte das Kuratorenteam durch die Konfrontation allegorischer Darstellungen mit einer expliziten, an den Rezipienten adressierten Erotik in der Darstellung von Heiligenfiguren den Transfer der individuellen Erfahrungsdimensionen von Liebe auf das komplexe Feld des barocken Liebesdiskurses.

Mit der Berliner Version von Giovanni Bagliones Gemälde „Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor“ als Auftakt, das als direkte Reaktion auf Caravaggios „Amor als Sieger“ für Marchese Vincenzo Giustiniani entstand, und Alessandro Algardis Skulpturengruppe mit den ringenden Brüdern „Eros und Anteros“ im Zentrum des Saals, wurde die Präsentation des Affektbereichs Liebe gezielt auf den zeitgenössischen Diskurs zu irdischem Eros und himmlischem *amor virtutis* zugeschnitten. Bagliones *invenzione*, die er in zwei verschiedenen Fassungen für Vincenzos Bruder, Kardinal Benedetto Giustiniani, anfertigte, sorgte seinerzeit durch die Ambivalenz möglicher Lesarten für Aufsehen in Rom und zog ihm den Spott seines Konkurrenten Caravaggio und anderer Künstler zu. Unabhängig von den kritisierten Punkten bezog er ganz im Sinne des Trienter Konzils Stellung zur seit der Antike diskutierten „Psychomachia“ zwischen göttlicher und irdischer Liebe und schuf eine neue christliche Allegorie (Kat. 12; vgl. hierzu auch Rudolf Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor“ der Berliner Gemädegalerie, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*, hg. v. Valeska von Rosen/Klaus Krüger/dems., München u. a. 2003, 243–260).

In Kombination mit den erotisch inszenierten Körpern des „hl. Sebastian“ (Abb. 3), dem ersten eigenständigen Werk Berninis, und des rätselhaften und skandalträchtigen Täufers Johannes im Knabenalter, den Caravaggio 1602 für die Brüder Mattei malte, sollte die Ambiguität und Deutungs-offenheit visualisiert werden, die charakteristisch für künstlerische Bilderfindungen ist, die in Ausei-

**Abb. 1 Artemisia Gentileschi, Maria Magdalena in Ekstase, um 1620/25. Öl/Lw., 81 x 105 cm. Privatsammlung (© Foto: Dominique Provost)**



nersetzung mit dem Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden Wandel des Diskurses über die „richtige“ und „wahre“ Liebe entstanden. Wie Victoria von Flemming in ihrem einflussreichen Katalogtext darlegt, bewegte sich

die Debatte um Wesen, Formen und Moral der Liebe zwischen den Polen einer Erörterung von Beginn und Verlauf, Disziplinierung und Ziel der Liebe und einem im 17. Jahrhundert aufkommenden Sensualismus antiker Provenienz. Die unterschiedlichen Positionen des Diskurses wurden von den Künstlern aufgegriffen, was zu ambivalenten, oftmals metaphorisch aufgeladenen Bilderfindungen führte. Aus dem Konzept des Saals fielen lediglich die Vater-Sohn-Sujets von Guercino und Andrea Sacchi heraus, die sich inhaltlich und ästhetisch nicht recht in diesen Kontext fügten.

### **EROTISCHE EKSTATIKER**

Innovativ und zugleich inhaltlich anspruchsvoll für die Vermittlung an ein breites, nicht-wissenschaftliches Publikum war der dritte Themenkomplex des Saals: die als erotisches Erleben geschilderte, mystische Ekstase christlicher Heiliger. Als Beispiele für eine solche Sublimierung irdischer Erotik in der Erfahrungsdimension der „himmlischen“ Gottesliebe waren Caravaggios „Hl. Franziskus in Ekstase“, ein Terrakotta-Bozzetto für Berninis „Verzückung der hl. Teresa“ und zwei ekstatische Magdalenen zu sehen – letztere

in einer erstmals gezeigten Fassung von Artemisia Gentileschi (Abb. 1) und in einer Version von Louis Finson als Platzhalter für eine verlorene und häufig rezipierte *invenzione* Caravaggios. Bei allen vier handelt es sich um Werke von starker erotischer Affektsprache. Weshalb jedoch die übrigen Gemälde aus der Sektion „visione“, die im Katalog als ein Block präsentiert sind, in der Wiener Ausstellung deutlich separiert wurden, ist inhaltlich nicht nachvollziehbar.

Eine differenzierte Vermittlung der komplexen Thematik gelang im Katalog durch die Beiträge von Joseph Imorde, mit dem einer der führenden Forscher zu diesem Themengebiet gewonnen werden konnte: zum einen durch seinen anregenden Aufsatz „Vom Affekt zum Wunder“ über die psychologische Dimension der Affekte im Kontext praktizierter christlicher Spiritualität und zum anderen durch seinen Einleitungstext zum entsprechenden Katalogkapitel, in dem er die vielschichtige Phänomenologie der christlichen Vision prägnant umreißt. Für einen tieferen Einstieg in die in der Ausstellung hergestellte Engführung von „amore“ und „visione“ sorgte der Aufsatz von Giovanni Careri. Careri beschreibt Caravaggios Fran-

ziskus und Berninis Teresa als radikal neuartige Positionen hinsichtlich der Frage nach der Darstellbarkeit mystischer Erfahrung und diskutiert den innovativen Zugriff auf die Visualisierung ekstatischer Seelenzustände mittels sinnlicher Leiblichkeit. Die verlorene ekstatische Magdalena Caravaggios und ihre Affektsprache deutet er vor die-

sem Hintergrund als dionysische Mänade und somit als Manifestation einer uralten Pathosformel spiritueller Verzückung, die auf die Heiligenikonographie angewendet wird und als vorbildlich für die weitere Entwicklung der Darstellungsformen spiritueller Ekstase von zahlreichen Künstlern, unter anderem von Bernini, rezipiert wurde.



Zentrale Werke Berninis wie die „Verzückung der hl. Teresa“ aus der Cappella Cornaro sind selbstverständlich nicht auszustellen, weshalb eine Schau, die Bernini im Titel trägt, die unrealistische Erwartung auf eine repräsentativere Auswahl an Exponaten schürt, die zwangsläufig enttäuscht werden muss. Nichtsdestotrotz führten die stattdessen gezeigten Bozzetti an den konzeptuellen Kern der bildhauerischen Entwürfe des Künstlers. Frits Scholten spricht in seiner Katalognummer zu Berninis „Teresa“ dessen spezielle Strategie der Affektdarstellung an, durch wild wallende, unrealistische Faltenkaskaden die empfundenen „*moti dell' anima*“ zu visualisieren (Kat. 27).

Abb. 2 Guido Reni, Bethlehemischer Kindermord, 1611. Öl/Lw., 268 x 170 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 439 [Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausst.kat., hg. v. Sybille Ebert-Schifferer/Andrea Emiliani/Erich Schleier, Frankfurt a. M. 1988, S. 23]

Abb. 3 Gian Lorenzo Bernini, Hl. Sebastian, 1617. Marmor, 98 x 42 cm. Privatsammlung; als Leihgabe im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Madrid (Foto: Christine Tauber)

### MOTION = EMOTION

Der den Begriffen „moto & azione“ und „vivacità“ gewidmete Saal wartete mit eindrucksvollen Leihgaben auf, die vergessen ließen, dass das angekündigte Ausstellungsthema Emotionen und Affekte hier nicht konsequent durchgehalten wurde. Während Arent Boon in seinem Katalogtext zum Themenkomplex „moto & azione“ entsprechend der historischen Definition

des italienischen Begriffs „moto“ als „Grund des Aufwühlens jedweder Sache, eine Leidenschaft des Geistes eines Menschen“ (181) die untrennbare Verbindung von Bewegung und Emotion im Barock herausarbeitet und die Schlüsselposition der definierten „moti“ für die künstlerische Darstellung betont, fand diese Interpretation im Saaltext



kaum Erwähnung, so dass für die Besucherinnen und Besucher nicht evident war, dass es sich bei „moto & azione“ im barocken Diskurs um Affekte handelt, da Bewegung und Emotion im heutigen Verständnis keine Einheit darstellen.

Der Saaltext strich stattdessen das narrative Potenzial dargestellter Bewegung heraus. Bei den

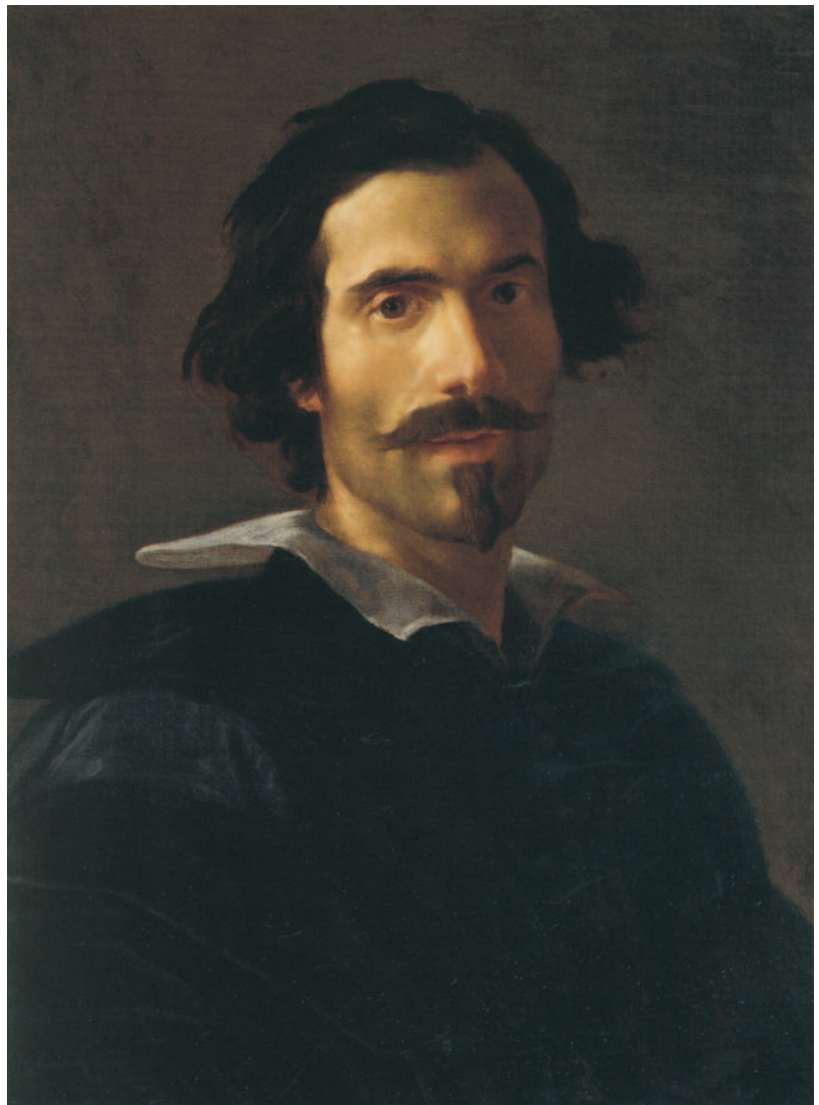


Abb. 4 Caravaggio, Fra Antonio Martelli in der Kleidung eines Malteserritters, 1607/08. Öl/Lw., 118,5 x 95,5 cm. Florenz, Galleria Palatina, SBAS FI 160113 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_Fra\\_Antonio\\_Martelli-Caravaggio\\_\(1610\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Fra_Antonio_Martelli-Caravaggio_(1610).jpg))

gezeigten Werken fiel die durch spektakuläre Bewegungsmomente angestrebte Allansichtigkeit ins Auge, die einen Beitrag zur in der Ausstellungsbeschriftung nirgends explizit erwähnten, aber implizit vorgeführten Paragonedebatte darstellt. Das Gleiche gilt für den Themenbereich „vivacità“, für den Gudrun Swoboda im Katalogtext einen Bezug zur Affektschilderung herstellt, der jedoch innerhalb der Ausstellung ebenfalls ungeklärt blieb. Völlig ohne Bezug zum Affekthema steht die lediglich im Katalog, nicht aber in der Ausstellung präsentierte Sektion „antichità & la gran maniera greca“. Hier handelt es sich zweifellos um zentrale Schlagworte für den zeitgenössischen Kunstdiskurs, jedoch nicht um Gefühlszustände. So vermittelte sich das Konzept der Ausstellung ohne die flankierende Lektüre des Katalogs nicht in vergleichbar stringenter Weise.

Nichtsdestotrotz waren in der Sektion „moto & azione“ mit einem Bernini-Bozzetto für seine revolutionär neuartige „David“-Skulptur, die den alttestamentlichen Helden in äußerster Körperspannung in dem hochkonzentrierten Moment festhält, bevor er den tödlichen Stein auf seinen Gegner schleudert, dem Bozzetto für seinen Triton der „Fontana del Moro“ auf der Piazza Navona und für seinen für den Obelisk vor Santa Maria sopra Minerva realisierten Elefantensockel sowie einer Kleinbronze von Francesco Mochi, die als Vorstufe seiner innovativen Vierungsfigur der „hl. Veronika“ für St. Peter in Rom entstand, eindrucksvolle Beispiele aus dem Bereich der Skulptur für das Durchdeklinieren der Figur in Bewegung versammelt. Ebenso hochkarätig war die Qualität der Leihgaben, die für die Sektion „vivacità“ zusammengebracht werden konnten, darunter Berninis Porträtbüsten von Kardinal Richelieu und Thomas Baker, Giuliano Finellis in Konkurrenz mit seinem Lehrer Bernini entstandene Büste Kardinal Scipione Borgheses, Caravaggios Porträts von Fra Antonio Martelli (Abb. 4) und Maffeo Barberini, sowie die Künstlerselbstporträts von Bernini (Abb. 5)

**Abb. 5 Gian Lorenzo Bernini, Selbstporträt, um 1638/40. Öl/Lw., 62 x 46 cm. Florenz, Gallerie degli Uffizi (Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese. Ausst.kat., hg. v. Anna Coliva/Sebastian Schütze, Rom 1998, S. 227)**



und Simon Vouet. Negativ fielen hier lediglich die Schwächen in der Ausstellungsarchitektur ins Gewicht. Sowohl die gedrängte Präsentation der Objekte im Falle der Porträts als auch die starken Wechsel in den Höhen der Sockel und Vitrinen für die Bozzetti sowie die teilweise mangelhafte Ausleuchtung der Objekte, die auch an anderen Stellen

in der Ausstellung auffiel, taten der Sichtbarkeit der Exponate einen gewissen Abbruch.

Sehr gelungen war der Abschnitt „passione & compassione“, in dem das Affektthema mit erstklassigen Leihgaben wieder aufgegriffen wurde, darunter Guercinos am Grab trauernde „Maria Magdalena mit zwei Engeln“, zwei hochemotionale Pietà-Darstellungen Annibale Carraccis sowie das bereits in London und München gezeigte, Lo Spadarino zugeschriebene Gemälde „Christus zeigt seine Wunden“ (Abb. 6) zwischen der Wiener Dornenkrönung Caravaggios und Mattia Pretis „Ungläubigem Thomas“. Das recht abrupte Ende der Ausstellung bestand aus einem beengten Kabinett, in dem der Themenbereich „Scherzo“ mit ei-

nem abermals vom Affekt-Konzept abweichenden „Epilog“ zur Caravaggio-Nachfolge einen willkürlich wirkenden Schlussakkord bildete, bevor die Besucherinnen und Besucher in den Ausstellungsshop geschleust wurden, der flächenmäßig im Verhältnis zu großzügig bedacht war. Dass ein fantastisches Großformat wie Valentin de Boulognes „Fünf Sinne“ deshalb zusammen mit dem an sich für das Thema höchst sinnvollen Kapitel „Scherzo“, das mit Berninis persönlichem Kutschenschmuck („Vier groteske Männerköpfe“; Abb. 7) sowie humoristischen Skulpturen von Duquesnoy, Algardi und Pietro Bernini aufwarten konnte, auf minimaler Fläche Platz finden musste, war eine bedauerliche Entscheidung.





Abb. 6 Lo Spadarino, Christus zeigt seine Wunden, um 1625/35. Öl/Lw., 132,2 x 97,8 cm. Perth and Kinross Council Scotland, Perth, Museum and Art Gallery (Utrecht, Caravaggio und Europa, Ausst.kat., hg. v. Bernd Ebert/Liesbeth M. Helmus, München 2018, Abb. 49)

### WISSENSCHAFT FÜR ALLE

Den historischen Blick der Zeitgenossen auf die Kunstwerke zu rekonstruieren und für den heutigen Betrachter nachvollziehbar zu machen, war das größte Verdienst der Ausstellung. In Kombination mit dem instruktiven Katalogbuch stellte die Wiener Schau ein überzeugendes Gesamtkonzept dar, das sich deutlich von den bisherigen Ausstellungen zu Caravaggio, Bernini und Zeitgenossen abhebt. Fraglich ist hingegen, wie gut es tat-

sächlich gelang, den differenzierten wissenschaftlichen Zugriff auf die Kunst des römischen Frühbarock auch dem breiten Publikum näherzubringen und nicht nur Kennern der Materie. Positiv hervorzuheben ist, dass im begleitenden Booklet, das am Ausstellungseingang kostenfrei zur Verfügung stand, einzelne Schwerpunkte

und Thesen aus dem Katalog in komprimierter Form aufgegriffen und das avancierte Deutungsangebot somit für alle Besucherinnen und Besucher bereitgestellt wurde. Auch in den Wandtexten wurde das Saalthema nach einer kurzen Einführung in das historische Verständnis der Terminologie zum Teil auf ausgewählte Exponate angewandt. Als zeitgenössisches Dialogangebot war mit der kleinen Werkschau „Klaus Mosettig – The David Plates“ im Bassano-Saal des Kunsthistorischen



Abb. 7 Gian Lorenzo Bernini, Vier groteske Männerköpfe, 1650–55. Vergoldete Bronze, H. 15 cm. Rom, Privatsammlung (<https://caravaggio-bernini.khm.at/scherzo/>)

Museums eine neue Werkserie des österreichischen Künstlers zu sehen, die in Auseinandersetzung mit Röntgenaufnahmen von Caravaggios „David mit dem Haupt Goliaths“ aus der hauseigenen Sammlung entstanden ist, jedoch in keiner erkennbaren Verbindung zur Affekthematik stand. Insgesamt ist das Konzept der Ausstellung in Kombination mit den Forschungsbeiträgen im Begleit-

katalog ein gelungenes Beispiel für die Verbindung von universitärer Wissenschaft und Museumsarbeit.

**THERESA WAGENER, M.A.**  
 Doktorandin am Kunsthistorischen Institut  
 der Ludwig-Maximilians-Universität,  
 Zentnerstr. 31, 80798 München,  
 So.Wagener@campus.lmu.de

## Der Apostelzyklus von Michael Willmann wiedervereint

**M**ichael Willmann (1630–1706), bedeutendster Maler des schlesischen Barock und einer der wichtigsten Barockkünstler in Mitteleuropa, schuf mit dem Gemäldezyklus der „Martyrien der Apostel“ für die Zisterzienserabtei Leubus (Lubiąż) sein unbestrittenes Hauptwerk. Es machte den Namen des Künstlers europaweit bekannt und das

Zisterzienserkloster berühmt. Zum ersten Mal seit dem Zweiten Weltkrieg war der 16teilige Zyklus jetzt wieder in seiner Gesamtheit zu sehen. Das Nationalmuseum in Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) präsentierte ihn im Rahmen seiner Ausstellung „Willmann. Opus magnum“ (22.12.2019–26.4.2020) in den Räumen des Museums für zeitgenössische Kunst im „Vier-Kuppel-Pavillon“ in Breslau (Wrocław).

Michael Willmann wurde 1630 in Königsberg geboren. Als angehender Maler kam er mit 20 Jahren nach Amsterdam, er bereiste Europa und fand schließlich in Arnold Freiberger einen mächtigen und einflussreichen Förderer. Freiberger war Abt