

# Neues zu Giovan Battista Gaulli

Francesco Petrucci  
**Baciccio. Giovan Battista Gaulli.**  
 1639-1709.  
 Rom, Ugo Bozzi Editore 2009. 728 S.,  
 170 farbige u. 688 s/w Abb.  
 ISBN 978-88-7003-046-6

**S**eit 2009, dem 300. Todesjahr, und damit 45 Jahre nach der ersten Monographie von Robert Enggass (1964) über den in Genua geborenen und hauptsächlich in Rom tätigen Barockmaler liegt eine neue gewichtige monographische Darstellung mit Œuvre-katalog vor. In der Zwischenzeit war die Gaulli-Forschung – abgesehen von Enggass' eigenen Ergänzungen – vor allem durch Dieter Graf (Katalog der Zeichnungen in Düsseldorf 1976 u. a.), Beatrice Canestro Chiovena (Aufsatzsammlung 1998), Maurizio Fagiolo dell'Arco (Ausstellungen in Ariccia 1999 und 2001) und Francesco Petrucci selbst vorangetrieben worden: In der umfangreichen Bibliographie des vorliegenden Bandes mit etwa 1400 Titeln (bei Enggass sind es nur 217) finden sich über 40 Publikationen von ihm. Die reich bebilderte neue „Summe“ gliedert sich wie folgt: In den ersten fünf Kapiteln (6-350) ist zunächst die Karriere des Künstlers insgesamt dargestellt, bevor die Werkgruppen Porträts (A), Freskozyklen (B), Altarbilder (C) und Galeriebilder (D) behandelt werden. In diese Gruppen ist auch der Œuvre-katalog gegliedert (351-637), an den sich Listen der verlorenen (E) und zurückgewiesenen (F) Werke anschließen. Im Anhang sind – wie bei Enggass, nur wesentlich ausführlicher – Dokumente zusammengestellt (672-690), gefolgt von der Bibliographie sowie Personen- und Ortsregistern. Bei letz-

teren wäre eine stärkere Differenzierung wünschenswert gewesen, erscheinen doch bei Stichworten wie „Bernini“, „Ariccia“ oder „Roma“ bis zu 400 Verweisstellen.

**I**m ersten Kapitel (6-127) werden die einzelnen Phasen der Biographie, die Tätigkeitsbereiche und die stilistische Entwicklung beschrieben. Nachdem er Genua wahrscheinlich wegen der Pestepidemie 1657 verlassen hatte, trat Gaulli in Rom bald als Freskant hervor. Er geriet nicht in den Einflussbereich Pietro da Cortonas und seiner Schule, die das Feld beherrschten, wurde auch kein „Einzelkämpfer“ wie Pierfrancesco Mola, Giacinto Brandi oder Francesco Cozza, sondern schloss sich Gianlorenzo Bernini an, der immer eine „malende Hand“ benötigte. Nach dem Tod von Carlo Pellegrini (+1649) und Guidubaldo Abbatini (+1656) übernahm Guillaume Courtois/Guglielmo Cortese Anfang der 1660er Jahre bei Aufträgen in Ariccia und Castel Gandolfo diese Funktion und scheint jener „pittore Franzese“ gewesen zu sein, den der Biograph Lione Pascoli als Gaullis erste römische Kontaktperson nennt.

Auch der Kunsthändler Pellegrino Peri, ein Landsmann aus Genua, und der Blumenmaler Mario de' Fiori sollen Gaullis Verbindung zu Bernini gefördert haben. Anfang der 1660er Jahre wies sich der Maler erstmals mit einem Werk in der Öffentlichkeit aus, dem Altarbild in der zweiten rechten (!) Seitenkapelle in S. Rocco, heute in der Sakristei (Kat. C1), dessen Auftraggeber und genaue Datierung nach wie vor unbekannt sind. In wenigen Jahren überwand Gaulli den „archaischen“ Stil dieses Bildes und gestaltete seither seine Figuren und Gewänder mit einer bewegten Lebendigkeit. Petrucci weist in diesem Zusammenhang auf den Einfluss Bologneser Künstler hin, doch sollte mehr an Bernini gedacht werden, bei dem Gaulli nach den Angaben in Nicola Pios kur-

zer Vita eine regelrechte Lehrzeit absolviert hatte. Eine Reise nach Oberitalien im Frühjahr/Sommer 1669 – mit Berninis Empfehlungsschreiben – und verschiedene Kopien nach venezianischen Meistern in Gaullis Nachlass unterstreichen seine künstlerische Position als Kolorist. Der Protektion des Meisters verdankte Gaulli seinen ersten großen Freskoauftrag, die Pendentifs in S. Agnese in Piazza Navona (1666-72), auf die sein Hauptwerk folgte, die Dekoration der Wölbungszone des Gesù (1672-85).

Gaullis Beziehungen zu anderen Künstlern – Malern, Bildhauern und Kupferstechern – werden von Petrucci etwas summarisch behandelt. Wichtig ist die Beobachtung, dass sich der Maler mehr an den „unübersichtlichen“ Figurationen Lanfrancos als an denjenigen Pietro da Cortonas orientierte, bei denen die Einzelfiguren selbständiger bleiben. Letzteres machte er sich lediglich bei einzelnen Gemälden zunutze. So ist der Silen auf dem „Bacchanal“ (Versionen in São Paolo und in Würzburg, Kat. D54 und D54a) ein spiegelbildliches Zitat nach der entsprechenden Figur in Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. Sehr cortonesk sind auch die Figuren rechts unten auf der „Taufe Christi“ im Louvre (Kat. D50), die auf dem Vorbild für die Gesamtkomposition, einem von François Spierre nach Bernini ausgeführten Kupferstich, nicht vorkommen.

Gaullis Zeichnungen für Kupferstiche und seine Entwürfe für dekorative Arbeiten sind nicht sehr zahlreich. Diese Gebiete überließ er der Künstlerfamilie Schor, Cortona, dessen Schüler Ciro Ferri und anderen. Er wurde kein universaler „Dekorateur“, sondern verabschiedete sich nach der Fertigstellung des Gesù von Berninis „bel composto“ der drei Künste. Seine Kartons für die Mosaiken im Vestibül der Taufkapelle von St. Peter (ab 1685, Kat. B20-B26) kamen nicht zur Ausführung, das Projekt einer Deckendekoration in der Sala del Maggior Consiglio im Palazzo Ducale in Genua (1693) scheiterte, und sein letztes Fresko in der Wölbung des Langhauses von SS. Apostoli (1707, Kat. B34) ist wie ein Tafelbild von der übrigen Dekoration abgegrenzt.

In der Gattung Porträt hat die Erfassung von Gaullis Œuvre den größten Zuwachs erfahren. Während Enggass 1964 lediglich ein Dutzend Bildnisse als Spitze eines vermuteten Eisberges vorstellte, konnte Petrucci die Zahl auf über siebzig erhöhen (Kat. A1-A72), zuzüglich der Varianten und der verlorenen Exemplare (Kat. E1-149). Dieses Kapitel (128-171) und der zugehörige Teil des Œvrekatalogs (352-439) basieren auf dem Katalog der Ausstellung in Ariccia 1999 und auf Petruccis Expertise, die er zuletzt in seinem dreibändigen Werk *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento* (Rom 2008) unter Beweis gestellt hat. Er kann sich auf Pascoli berufen, der Gaulli bescheinigt, schon bei seiner Ankunft in Rom ein exzellenter Porträtist gewesen zu sein und im Laufe seiner Karriere unzählige Porträts der sieben damaligen Päpste, aller Kardinäle und wichtiger Persönlichkeiten angefertigt zu haben. Wie Bernini (man erinnere sich an Chantelous Notizen zur Porträtbüste Ludwigs XIV.) habe er die Personen nicht in ruhiger Pose, sondern in Bewegung und sprechend studiert. Diesen hohen Anspruch lebendiger Wiedergabe lösen zahlreiche Werke ein, namentlich das vor kurzem wiederentdeckte Porträt Alexanders VII. von 1666 in der Nationalgalerie in Sofia (Kat. A8), das Porträt Clemens' IX. von 1667 im Palazzo Chigi in Ariccia (Kat. A11) oder das Porträt des Kardinals de Bouillon von 1670 in Versailles (Kat. A31).

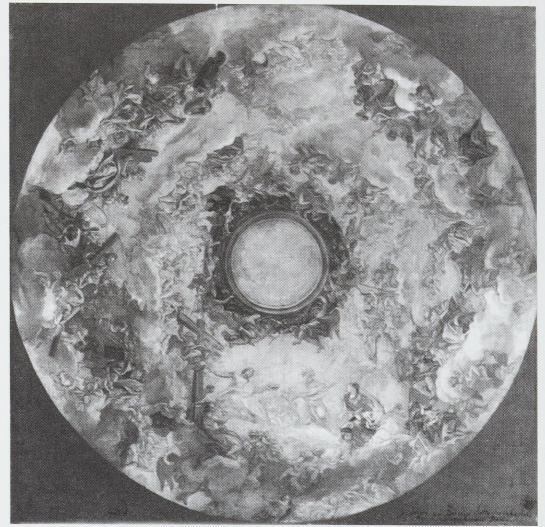
Andere Beispiele erreichen dagegen nicht diese Qualität. Dies gilt insbesondere für die sogenannten „eigenhändigen“ Repliken, bei denen sich die Frage stellt, ob und warum der Maler absichtlich hinter seinen Fähigkeiten zurückblieb – oder eben doch Schüler bzw. andere Kopisten beschäftigt wurden. Fragezeichen sind beispielsweise bei den sämtlich als Originale angesehenen Versionen der Porträts der Kardinäle Spinola und Ginetti (Kat. A38a-c und A39-A40) angebracht, die auf den Farbabbildungen (166; siehe auch die ganzseitigen Farbtafeln in Petruccis *Pittura di Ritratto*, Bd. I, 114-117) deutliche Qualitätsunterschiede erkennen lassen. Auf diesem Gebiet müssen die Forschungen noch weitergehen, gilt es

doch einerseits, die Spreu vom Weizen zu trennen, und andererseits die immer noch zahlreichen verschollenen Porträts wiederzuentdecken. Vier „inediti“ (Kat. A4a, A20a, A60, A70) stellt Petrucci erstmals vor.

### GAULLI UND BERNINI

Bereits konsolidiert hat sich die Forschungslage bei den Freskozyklen, bei denen Petrucci den bekannten Werken (S. Agnese – Gesù – SS. Apostoli und ein paar kleinere Projekte) lediglich einen Bozzetto zu einer unidentifizierten Dekoration (Kat. B39) hinzufügen kann. Seine Ausführungen im Überblickskapitel (172-278) und im Œuvre-katalog (440-515) ergänzen sich, enthalten jedoch auch Wiederholungen. Nicht immer werden die vorliegenden Informationen kritisch hinterfragt. So ist bei der ausführlichen Behandlung der Dekorationen im Gesù (1672-85; 192-256, 458-490) nur summarisch (238) auf Berninis Rolle als Berater hingewiesen, nachdem dessen diesbezügliche Zeichnungen im Kapitel „Berninismo“ (38-61) kurz besprochen worden waren. Dabei bleibt außer acht, dass Zeichnungen Berninis nur für das zuerst ausgeführte Kuppelfresko bekannt sind, das in einem schon früher publizierten und von Petrucci (39, 197, 686) mehrfach zitierten *Avviso* vom 20. April 1675 ziemlich reserviert aufgenommen wurde: „Hanno li P.P. Gesuiti scoperto la cupola della loro [chiesa] del Giesù dipinta da nuovo con disegno del Cavalier Bernino, e fattura d’un tale Baccici Fiorentino, e da molti virtuosi non viene troppo lodata l’inventione del primo, come anche il lavoro del secondo.“ Berninis direkte Mitwirkung scheint dem Autor dieses Textes nicht von Vorteil gewesen zu sein.

Für die mit einheitlicherem Duktus komponierten Szenen der Pendentifs und für das spektakuläre Langhausfresko liegen – soweit bisher ersichtlich – weder Entwürfe Berninis vor, noch ist in den Quellen von seiner Mitarbeit die Rede. Zwar wurde das Langhausfresko bei der Vorbesichtigung durch eine Gruppe von Kardinälen und Künstlern am 12. August 1679 kritisch kommentiert („sarebbe bellissima se fossero le pitture meno spropositate, e di qualche altra mano“), sonst aber



**Abb. 1 Giovanni Battista Gaulli, Glorie der Hl. Agnes. Öl auf Leinwand, 99,4 x 99 cm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast (Medienzentrum Rheinland)**

mit großem Beifall aufgenommen. Das kann einerseits darauf zurückzuführen sein, dass die beiden Künstler ihre Zusammenarbeit – nicht zuletzt wegen der Kritik am Kuppelfresko – nun besser aufeinander abgestimmt hatten, andererseits deutet es auf Gaullis selbständige Adaptierung und Weiterentwicklung der Modelle Berninis hin (Quarant’Ore-Dekorationen, Cornaro-Kapelle, Sakristeifresko in S. Spirito in Sassia, Cattedra Petri u. a.).

Petrucci schließt sich der vorherrschenden Meinung an, die drei Bozzetti und die damit in Verbindung stehenden Zeichnungen für das Kuppelfresko in S. Agnese in Piazza Navona (Kat. B27-B29) seien nach *Ciro Ferris Tod* 1689 entstanden. Dies basiert auf Nachrichten nicht in Gaullis Viten, sondern in denjenigen Ferris. So überliefert Pascoli, Gaulli sei, nachdem Maratti abgelehnt habe, gefragt worden, Ferris Fresko zu vollenden (vgl. J. M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf, München/Berlin* 2006, 257-261). Baldinucci schreibt, Gaulli hätte das Fresko „ritocato colla martellina“, d. h. abgeschlagen, um ein vollständig neues Fresko zu malen, wie dies auf dem Düsseldorfer Bozzetto mit der Gesamtansicht der Kuppel (Abb. 1) entworfen ist. Dies ist aber kaum plausibel, da das Fresko 1689 weitgehend fertiggestellt war. Bereits 1688 hatte Louis Dorigny die Zeichnungen für die zwei Jahre später von seinem Bruder Nicolas publizier-



Abb. 2 Gaulli, Loth und seine Töchter. Feder in Braun über schwarzem Stift, grau laviert, 206 x 282 mm. Privatbesitz (Fotoarchiv Merz)

ten Stiche angefertigt. Eher dürfte sich Gaulli um den Auftrag bemüht haben, als er Anfang der 1670er Jahre die Pendentiffresken ausführte und Ferris Bozzetto für die Kuppel den auftraggebenden Giovanni Battista Pamphilj nicht überzeugte.

In ähnlich offensiver Weise scheint er sich mit einem großen Bozzetto, jetzt in Caen (Kat. C20), um das Altarbild in der Taufkapelle von St. Peter bemüht zu haben, wo er an den Kartons für die Mosaiken im Vestibül arbeitete, das Gemälde aber an Carlo Maratti vergeben wurde (J. M. Merz, *Marattis „Taufe Christi“ in Sankt Peter*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 36, 2009, 301-325, hier 301). Durch eine Frühdatierung des Düsseldorfer Bozzettos (Abb. 1) wird dessen stilistische Verwandtschaft mit den Gesù-Fresken verständlich, auf die Petrucci hinweist.

Das gleiche gilt für eine mit dem Bozzetto in Verbindung stehende Düsseldorfer Zeichnung, die Hugh Macandrew und Dieter Graf um 1675 datieren (Dieter Graf, *Giovanni Battista Gaullis Ölskizzen im Kunstmuseum Düsseldorf*, in: *Pantheon* 21, 1973, 162-180, hier 172, 175, Abb. 19).

### GAULLI VERSUS POZZO

Zum wichtigsten Konkurrenten Gaullis entwickelte sich Andrea Pozzo, der in der Jesuitenkirche in Frascati und dann im Gesù zunächst kleinere Fresken ausführte, ehe er von 1685-94 in der zweiten Jesuitenkirche Roms, Sant'Ignazio, mit stупender Quadratur- und Figurenmalerei brillierte und damit die reinen Figurenszenen Gaullis an Kunstfertigkeit und Vielseitigkeit übertraf. Danach stellte er beim Ignatius-Altar im Gesù sein

Können als Architekt unter Beweis und publizierte einen zweibändigen Traktat. Erst als Pozzo in Wien tätig war (ab 1702), erhielt Gaulli wieder einen großen Freskoauftrag, das schon erwähnte Wölbungsfresko in SS. Apostoli. In der Zwischenzeit hatte er sich verstärkt auf die sakrale Tafelmalerei und auf Galeriebilder verlegt, die nicht zu Pozzos Stärken gehörten. Bis 1680 waren nur acht der insgesamt 30 religiösen Sujets seines Œuvres entstanden, und erst unter den späten Werken befinden sich die bedeutenden Altarbilder wie „Die Geburt des Täuflers“ in S. Maria in Campitelli (1694-96; Kat. C22), „Christus mit der Jungfrau Maria und dem Hl. Nikolaus von Bari“ in S. Maria Maddalena (1697-98, Kat. C23) oder „Der Hl. Märtyrer Julian“ (1704-06, Kat. C27). Allerdings sind darunter keine Hochaltarbilder und keines der ganz großen, über fünf Meter hohen Altargemälde.

Während Petrucci bei den sakralen Sujets nur ein „inedito“ hinzufügen kann, den Bozzetto zu einer „Madonna in der Glorie“ (Kat. C18), der mit einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett in Verbindung steht, sind es bei den Galeriebildern vier „inediti“ (Kat. D27, D29, D41, D42). Sie tragen allerdings nichts Wesentliches zu den insgesamt 85 Nummern dieses Teils des Œuvres bei. Zahlenmäßig verteilen sich die Bilder etwa paritätisch vor und nach 1680, doch sind die bedeutenden vielfigurigen Historien wie „Der Streit zwischen Achill und Agamemnon“ in Beauvais (1693-95, Kat. D61), „Der Großmut des Scipio“ in Genua (1695-1700, Kat. D66) oder die beiden Joseph-Szenen in Ajaccio (ca. 1695-1700, Kat. D73-D74) sämtlich in der späten Zeit entstanden. Gaullis Stärken zeigen sich in Einzelfiguren wie dem (nach Berninis „Rio de la Plata“ des Vierströbrunnens gestalteten) „Sel. Giovanni Chigi in einer Landschaft“ in Ariccia (Kat. D21) oder dem „Schutzengel“ in Genua (Kat. D46), der zu früheren Versionen dieses Themas von Cortona und Maratti in Wettstreit tritt. Weniger beeindruckend sind dagegen die biblischen und mythologischen Historien. An ihnen fand schon ein Mäzen mit verfeinertem Geschmack wie Niccolò Maria Pallavicini wenig Gefallen. In seine sorgsam aus-

gewählte Sammlung nahm er nur ein Gemälde Gaullis auf, und zwar „Scipios Großmut“, von dem eine kleinformatige Version und ein Bozzetto erhalten sind (Kat. D56, D56a).

**M**it der Beobachtung, dass die lichtvollere Palette und klassischeren Figuren in Gaullis Spätwerk für die Malerei des *Settecento* vorbildlich wurden, sind Ansätze zur *fortuna critica* des Künstlers angedeutet, die allerdings kaum weiter ausgearbeitet werden. Auch ohne dies hat Francesco Petrucci mit souveräner Kenntnis der römischen Barockmalerei, Kennerschaft und Fleiß eine beeindruckende Monographie verfasst. Aus dem hiermit erreichten Forschungsstand ergibt sich als neues Desiderat ein *Catalogue raisonné* der Zeichnungen Gaullis, in dem einerseits die im vorliegenden Werk lediglich erwähnten „connected drawings“ in ihrer Bedeutung für den kreativen Prozess zu untersuchen sind. Andererseits müssen die zahlreichen Blätter ohne Beziehungen zu ausgeführten Werken sowie die Werkstatt- und Schülerarbeiten zusammengestellt werden (bereits bei den Pendentifs in S. Agnese 1670 hatte Gaulli fünf Mitarbeiter, sein wichtigster Schüler war Giovanni Odazzi 1663-1731), um die Wirkung und Bedeutung des Meisters als Zeichner würdigen zu können. Als Beispiel sei hier der Kompositionsentwurf „Loth und seine Familie fliehen aus dem brennenden Sodom“ vorgestellt (Abb. 2). Er schließt sich thematisch den Gemälden „Loth und seine Töchter“ in Genua und Greenville (Kat. D52-53) und einer Zeichnung in Düsseldorf (FP 1915, Graf 1976, op. cit., Kat. 437, Abb. 564) an, stellt aber eine eigenständige Komposition dar.

---

**PROF. DR. JÖRG MARTIN MERZ**  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster,  
Institut für Kunstgeschichte, Domplatz 23,  
48143 Münster, j.merz@uni-muenster.de