

Italienforschung

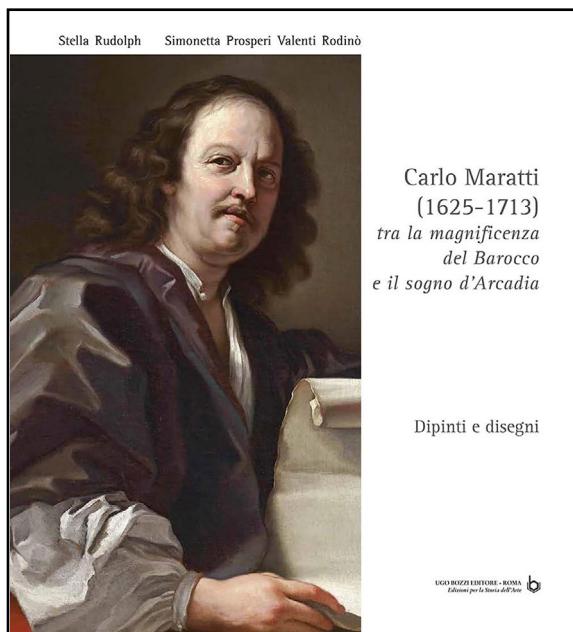
Carlo Maratti – „Primo pittore d’Italia“? Offene Fragen zur Werkgenese

Stella Rudolph und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Carlo Maratti (1625–1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d’Arcadia – Dipinti e disegni. Chronologischer Anhang von Elisa Martini, Bibliographie und Indizes von Michela Corso. Rom, Ugo Bozzi Editore – Edizioni per la Storia dell’Arte 2024. Bd. 1: XVI, 293 S.; Bd. 2: 958 S., zahlr., größtenteils farb. Abb. ISBN 978-88-7003-069-3. € 480,00

Prof. i. R. Dr. Jörg Martin Merz
Kunsthistorisches Institut
Universität Münster
j.merz@uni-muenster.de

Carlo Maratti – „Primo pittore d’Italia“? Offene Fragen zur Werkgenese

Jörg Martin Merz



I. Stella Rudolph begann mit Forschungen zu einem Katalog der Gemälde Carlo Marattis in den 1970er Jahren. Seitdem hat sie über zwei Dutzend Aufsätze und Katalogbeiträge sowie eine Monographie (1995) über den Marchese Pallavicini, Marattis wichtigsten Mäzen, publiziert. Nach ihrem Tod im Mai 2020 übernahm Simonetta Prosperi Valenti Rodinò die Vervollständigung des Katalogs, die sich als führende Spezialistin für italienische Barockzeichnungen im vorangegangenen Jahrzehnt intensiv mit Maratti und seinem Kreis beschäftigt hatte. Dieser Konstellation ist es zu verdanken, dass die beiden vorliegenden Bände nicht nur das malerische Werk, sondern auch die damit in Verbindung stehenden Zeichnungen umfassen. Seit der ersten wissenschaftlichen Bearbeitung von Marattis Œuvre in einem umfangreichen Aufsatz von

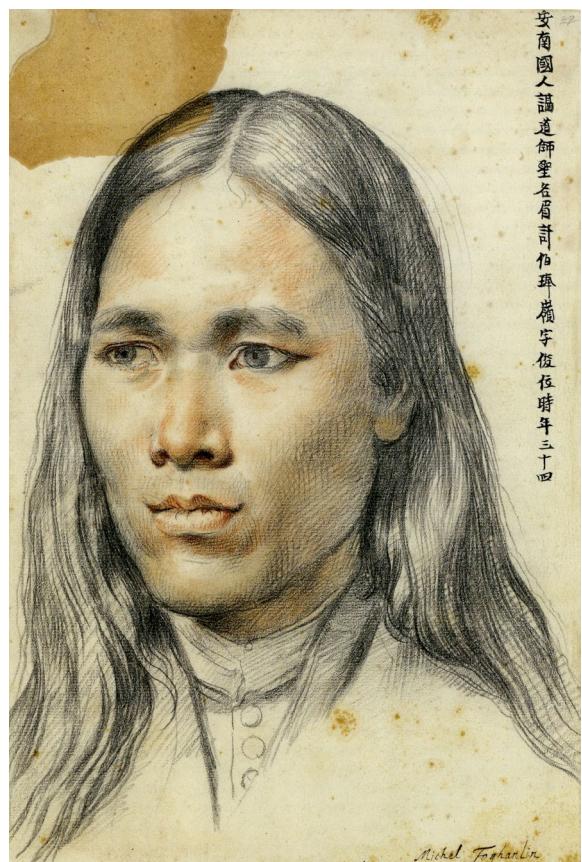
Amalia Mezzetti (Contributi a Carlo Maratti, in: *Rivista dell’Istituto nazionale d’archeologia e storia dell’arte* 4, 1955, 253–354) vervielfachte sich das Wissen über den Künstler und sein Werk. Beflügelt von den Veranstaltungen aus Anlass seines 300. Todesjahres 2013 hat sich die Publikationsaktivität erheblich intensiviert. Die jetzt vorgelegte Monographie mit neun einleitenden Kapiteln zu Leben und Werk im ersten Band sowie einem detaillierten *catalogue raisonné* im zweiten Band – beide aufs Reichste mit meist exzellenten Farbabbildungen ausgestattet – macht aus Maratti, sieht man von Caravaggio ab, nun den am besten erforschten und am aufwendigsten publizierten Maler und Zeichner des römischen Barock.

II. Maratti war alles andere als ein *fa presto*. Im Unterschied zu seinem Zeitgenossen Luca Giordano (1634–1705), dem dieses nicht unbedingt schmeichelhafte Epitheton anhaftet, verzeichnet der vorliegende Katalog lediglich 251 Nummern – während in dem schon 1966 erstmals publizierten Katalog des neapolitanischen Kollegen rund 600 Werke katalogisiert sind, deren Zahl in der Neuauflage von 1992 auf 734 Nummern anwuchs und denen in Ergänzungsbänden von 2003 sowie 2023 weitere 329 bzw. 153 Gemälde hinzugefügt wurden. Eher vergleichbar ist das Lebenswerk des aus Genua stammenden Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1639–1709), Marattis schärfster Konkurrent in Rom, dessen 226 Katalognummern zählendes malerisches Werk in gleicher Ausstattung beim gleichen Verlag 2009 publiziert wurde (vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 64, 2011, 143ff.).

Unter Vernachlässigung verlorener und nicht erfassbarer Arbeiten entstanden in den 70 Jahren von Marattis Kunstproduktion (1642–1712) statistisch

gesehen gerade einmal drei, höchstens vier Werke pro Jahr (wobei in seinen letzten Jahren – besonders nach einem Schlaganfall 1706 – viele Arbeiten von seinen zahlreichen Schülern und Mitarbeitern übernommen wurden). In Gaullis 50 Schaffensjahren waren es immerhin vier bis fünf Werke jährlich, während Giordano in 54 Jahren auf einen durchschnittlichen jährlichen Output von über 22 Gemälden und Fresken kam. Diese schematisch ermittelten Zahlen sagen natürlich wenig über die bewältigte Malfläche, die Anzahl der Figuren und die malerische Qualität aus, bieten aber einen Einstieg dafür, die Breite und Vielfalt von Marattis Œuvre genauer zu betrachten.

III. In Camerano (Marken) geboren, trat Maratti um 1637 in Rom in das Atelier von Andrea Sacchi ein, dem er bis zu dessen Tod 1661 verbunden blieb. Ein fröhreifes Talent scheint er nicht gewesen zu sein, vielmehr durchlief er eine jahrelange, besonders auf zeichnerischen Studien basierende Ausbildung. Erste Aufträge erhielt er von Freunden seiner Familie, bevor er an Projekten seines Lehrers mitarbeitete. So war er in den späten 1640er Jahren unter Sacchis Leitung an den Fresken im Lateransbaptisterium beteiligt, dann übernahm er selbständig Kapellendekorationen in S. Isidoro und in S. Marco. Nachdem er 1657 eines der beiden exponierten Fresken an den Stirnwänden der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast ausgeführt hatte (das Pendant stammt von Pierfrancesco Mola), folgte erst 1673–77 als letzter Auftrag in dieser Technik die Dekoration der Wölbung im Salone dell’Udienza des Palastes der Papstfamilie Altieri. Bei diesem großen und prestigeträchtigen Fresko scheint Maratti seine Grenzen gegenüber den konkurrierenden Freskanten erkannt zu haben – vor allem gegenüber dem schon genannten Gaulli, aber auch gegenüber Ciro Ferri, Giacinto Brandi und später Andrea Pozzo. Sein Abschied von der Freskomalerei, der flächen- und figurenmäßig größten Gattung im römischen Barock, ist in den einleitenden Kapiteln zur Karriere des Künstlers nicht eigens thematisiert. Die anderen Schwerpunkte seiner Tätigkeit – Porträts, Altarbilder, Madonnen und Kollaborationen mit Ma-



| Abb. 1 | Carlo Maratti, Bildnis des Michel Foghanlin, um 1680. Schwarzer und roter Stift auf weißem Papier, 411 × 273 mm. Vatikanstadt, BAV, Vat. Lat. 14166-2.
Rudolph/Prosperi Valenti Rodinò, Bd. 2, S. 1107

lern von Landschaften und Stillleben – werden dagegen in den folgenden Kapiteln behandelt. Porträts malte Maratti während seiner ganzen Laufbahn, meist Büsten oder Halbfiguren, selten Ganzfiguren. Im Katalog werden insgesamt 48 zwischen 1644 und 1703 entstandene Werke vorgestellt (Gaullis Œuvre umfasst 72 Porträts). Alle Porträtierten sind in distinguerter Haltung wiedergegeben und naturalistisch gestaltet. Zu den herausragenden Beispielen zählen das Sitzporträt von Papst Clemens IX., die Halbfigur von Marattis Freund und Biograph Belleri und die lebensgroßen Pendants in ganzer Figur der Engländer Dillon und Spencer, die ähnlich in Porträts englischer *Milordi* auf der Grand Tour im 18. Jahrhun-



| Abb. 2 | Carlo Maratti, *Der Tod des Heiligen Franz Xaver*, 1674–79. Öl/Lw., 545 × 270 cm. Rom, II Gesù. Rudolph/Prosperi Valenti Rodinò, Bd. 1, S. 73, Fig. A26

dert von Pompeo Batoni zu finden sind. Eine einmalige allegorische Komposition stellt das Ganzfigurenporträt von Niccolò Maria Pallavicini zusammen mit dem Künstler dar, denen der Musengott Apoll den Aufstieg zum Tempel der Tugend weist. Während zu diesem Gemälde elf vorbereitende Zeichnungen bekannt sind, haben sich zu anderen Bildnissen nur selten Zeichnungen erhalten. Sicherlich hat es weitere Studien gegeben, zumal zahlreiche Porträtzeichnungen ohne zugehörige Gemälde erhalten sind, darun-

ter die von Innozenz XI. in Auftrag gegebenen bemerkenswerten Bildnisse der sechs Gesandten aus Siam (1688). | Abb. 1 |

IV. Den Porträts entsprechen zahlenmäßig ungefähr Marattis Altarbilder. Anfangs an kleine Kirchen außerhalb Roms geliefert, bildete die 1651 entstandene mittelgroße *Anbetung der Hirten* (275 × 175 cm) auf einem Seitenaltar der kleinen Kirche S. Giuseppe dei Falegnami am Forum Romanum Marattis erstes öffentliches Werk in Rom. Kontinuierlich folgten weitere Aufträge in der Stadt und für andere italienische Orte (Anagni, Ancona, Ascoli, Camerano, Forli, Neapel, Palermo, Palestina, Pescia, Pietrasanta, Siena, Turin und Urbino), einmal auch für Palma di Mallorca und für den Kaiserhof in Wien. Ab den 1670er Jahren waren ganz große Formate (5 m und höher) zu bewältigen, namentlich *Der Tod des Hl. Franz Xaver* in II Gesù | Abb. 2 |, die *Immaculata* in S. Maria del Popolo, die *Madonna und Heilige* in S. Carlo al Corso und die *Taufe Christi* in St. Peter. Auf diesen mit gewissenhafter graphischer Vorbereitung konzipierten und perfekt ausgearbeiteten Altartafeln beruht wohl die mehrfach genannte, aber nicht näher erläuterte Reputation Marattis als „primo pittore di Roma“ bzw. „d’Italia“ (26, 68, 81).

Parallel dazu entstanden unzählige Madonnen, Heilige Familien und andere Andachtsbilder in kleineren Formaten (meist unter einem Meter hoch), die dem Künstler die herablassende Titulierung als „pittore di madonnine, e Carluccio delle madonne“ einbrachten (Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* (Rom 1672), hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, 590). Häufig orientierte sich Maratti an Madonnen Raffaels oder Guido Renis, und nicht zufällig trugen mehrere Gemälde fälschliche Zuschreibungen an den Madonnenmaler Giovan Battista Salvi, il Sassoferato (1609–1685).

Neben zahlreichen weiteren Gemälden mit religiösen oder biblischen Themen spielen die übrigen Gattungen eine geringere Rolle im Œuvre. Fünfzehn Werke führte Maratti als Figurenmaler für Landschaften (mit mythologischen Szenen), Stillleben und Dekorationen

von Spiegeln zusammen mit den jeweiligen Spezialisten Gaspard Dughet, Mario Nuzzi und Giovanni Stanchi, Karel van Vogelaer, Franz Werner van Tamm, Christian Berentz und Jan Frans van Bloemen aus. Als Historienmaler hat er sich nicht profiliert. Nach dem Auftrag *Augustus schließt den Janustempel*, einem der zehn Gemälde berühmter italienischer Künstler für die Galerie La Vrillière in Paris (heute in Lille), den er in den 1650er Jahren vermutlich von Sacchi übernahm, kam einzig noch die großformatige Szene *Auffindung von Romulus und Remus* (heute in Potsdam) aus seinem Atelier. | Abb. 3 | Er soll daran von 1680 bis 1692 gearbeitet haben.

Etwas häufiger sind mythologische Szenen im Œuvre vertreten, die im Kreis der Accademia dell'Arcadia Anklang fanden und in der phantasievollen Beschreibung des Gartens der Arkadier von Giovan Mario Crescimbeni erwähnt sind (*L'Arcadia*, Rom 1708, 133–136; Maratti war seit 1704 Mitglied dieser 1690 gegründeten literarischen Gesellschaft). Meist handelt es sich um relativ einfache Kompositionen mit einer oder zwei Figuren. Nur die 1679–81 für Ludwig XIV. gemalte Szene *Apoll und Daphne* ist komplexer komponiert. In Frankreich wegen der Nuditäten in Ungnade gefallen, zählt das nach Brüssel gelangte Bild

heute zu Marattis berühmtesten Werken nicht zuletzt wegen des brillanten Kupferstiches von Robert Audenaerde und Belloris Panegyrik *Dafne trasformata in lauro*, die im Anhang zur Biographie des Künstlers erstmals 1731 und dann wieder 1821 publiziert wurde.

In Marattis späten Jahren dominieren Arbeiten im Vatikanischen Palast und in St. Peter. 1693 ernannte ihn Innozenz XII. zum Kustos der Werke Raffaels und Michelangelos, nachdem er zuvor die Restaurierung der Carracci-Fresken in der Galleria Farnese und der Raffael-Fresken in der Villa Farnesina geleitet hatte. 1702/03 folgte die Restaurierung der Fresken in den vatikanischen Stanzen. Abgesehen von dem schon genannten Taufbild in der ersten linken Seitenkapelle von St. Peter lieferte Maratti die Kartons für die Mosaiken in der Wölbung des Vestibüls der zweiten Seitenkapelle und vollendete die von Ciro Ferri begonnene Mosaikdekoration in der dritten Seitenkapelle. Die Kompositionen der Lünetten wiederholte er in Tafelbildern.

V. Während die einleitenden Kapitel vor allem von den Werken selbst handeln, sind die biographischen Daten im Anhang (288–293) in Regesten zusammen-



| Abb. 3 | Carlo Maratti,
*Auffindung von Romulus
und Remus*, 1680–92. Öl/
Lw., 263 × 394 cm. Potsdam,
Schloss Sanssouci,
Bildergalerie,
Inv. GK I 5282 ↗



| Abb. 4 | Carlo Maratti, Entwurf zum Hochaltarbild von S. Filippo in Turin, 1710. Feder und Lavierung in Braun, auf Papier, 330 × 160 mm. Verbleib unbekannt.

Foto: Roberto Ferretti

gestellt. Etwas zu kurz gerät dabei die Rolle Marattis in der Accademia di San Luca, der er seit 1662 angehörte. 1664 und ab 1700 bekleidete er das Amt des Principe, das ihm Clemens XI. 1706 auf Lebenszeit bestätigte. Im Kapitel über die *Fortuna critica* kommt zum Ausdruck, dass Maratti im Klassizismus erwartungsgemäß nicht so heftiger Kritik ausgesetzt war wie die drei „B“ des römischen Hochbarock (Bernini, Borromini, Berrettini), die Francesco Milizia als „peste del gusto“ abkanzelte (*Dizionario Delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797, 114). Dagegen wurde er – etwa von Joshua Reynolds – als eklektischer

Nachfolger von Raffael, Carracci und Reni geringgeschätzt. Erst die Forschungen im 20. Jahrhundert brachten seine Bedeutung in der römischen Barockmalerei wieder zur Geltung.

Im umfangreichsten Kapitel (172–285) wird das breite Spektrum von Marattis Zeichenkunst nach Gattungen gegliedert behandelt (Kopien, besonders nach Raphael und der Antike – Akademien – Figuren, Köpfe, Draperien – Repliken – Bravourstücke sowie die unten genannten Gruppen A–F). Mit Elan und souveräner Expertise führt Simonetta Prosperi Valentini Rodinò exemplarisch durch das gesamte Œuvre. Wichtige Erkenntnisse sind hierbei, dass Maratti den bei Sacchi gelernten Methoden treu blieb. So übernahm er die Eigenart, Studienblätter meist mit mehreren Detailzeichnungen zu füllen, so, als herrschte Papierknappheit. Bei den frühen Federzeichnungen orientierte sich Maratti auch an der Carracci-Schule. Spätere Kompositionsskizzen in Feder oder Rötel sind erstaunlich dynamisch gestaltet im Unterschied zu den diszipliniert durchgeführten Studien. Detailstudien haben sich häufiger erhalten als Studien ganzer Figuren, bei denen es vor allem um die Drapierung der Gewänder geht. Präsentationszeichnungen, d. h. Kompositionsentwürfe zur Vorlage beim Auftraggeber, zeichnen sich durch klare Federzeichnung und lebendige Lavierung aus. Manche Porträts wurden mit so feinen Strichlagen in Rötel modelliert, als wären sie mit Silberstift gezeichnet. Marattis Stichvorzeichnungen, über die eine separate Publikation angekündigt wird (185, Anm. 60), sind mit malerischen Weißhöhungen durchgeführt – wie sie schon bei Pietro da Cortona und später bei Giuseppe Passeri zu finden sind.

VI. Im chronologisch aufgebauten *catalogue raisonné* werden 22 nicht erhaltene Gemälde durch Kupferstiche oder Zeichnungen repräsentiert. Natürlich sind in den Katalogeinträgen auch Bozzetti und gegebenenfalls mehrere Versionen der gleichen Komposition behandelt und abgebildet. Daran schließen sich die mit dem betreffenden Werk in Verbindung stehenden Zeichnungen an, die mit kurzen technischen

und bibliographischen Angaben vorgestellt und anschließend zusammenfassend besprochen werden. Allerdings wird nur ein Teil von ihnen abgebildet. Den Schluss (1066–1171) bilden die Gruppen A–F von Entwürfen für Skulpturen (Apostelfiguren in S. Giovanni in Laterano u. a.), kunstgewerbliche Arbeiten, Porträts und Selbstporträts, ein paar Karikaturen und Zeichnungen für besondere Anlässe sowie für verlorene und nicht ausgeführte oder nicht dokumentierte Werke und Entwürfe für Schüler.

Um gleich damit zu beginnen: Für das späte Altarbild *Die Madonna mit dem Kind erscheint dem Heiligen Johannes dem Täufer, dem Bischof Eusebius und den Seligen Amedeo und Margherita von Savoyen* auf dem Hochaltar von S. Filippo in Turin sind drei Kompositionsskizzen und drei Studien katalogisiert (cat. 246.1–6). Zwischen den Skizzen und den Studien ist eine Kompositionzeichnung einzuordnen | Abb. 4 | (330 × 160 mm, Feder und Lavierung in Braun), die vermutlich als Präsentationszeichnung diente, denn sie ist gerahmt, weist am oberen Rand bereits eine Lünette auf und wurde mit der für Maratti typischen lebendigen Lavierung ausgearbeitet. Nach Auskunft des früheren Besitzers, Duca Roberto

Ferretti (1923–2005), dem das hier wiedergegebene Foto verdankt wird, habe er dieses Blatt dem letzten König von Italien, Umberto II. von Savoyen, kurz vor dessen Tod 1983 im Exil geschenkt.

Die Zeichnung *David und Abigail* in Haarlem, Teyler Museum, Inv. H 116 | Abb. 5 |, mit einer alten Zuschreibung an Pietro da Cortona, wird jetzt aus stilistischen Gründen überzeugend Maratti zugeschrieben (Carel van Tuyl van Seeroskerken, *The Italian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2021, Bd. 2, 416, Kat. 480, mit Farbab.; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 75, 2022, 113–121 ↗). Die Komposition entspricht einem großen Mezzotinto-Blatt mit der Beischrift: „Peint par Pietro Cortona“ – „gravé par Bernard.“ (590 × 925 mm, Exemplar im British Museum, hier | Abb. 6 | spiegelbildlich wiedergegeben). Vermutlich reproduzierte der Wiener Kupferstecher Johann Bernard ein fälschlich Cortona zugeschriebenes Gemälde in der Sammlung Esterházy, das heute nicht mehr nachweisbar ist. Eine auffällige Gemeinsamkeit besteht darin, dass die vor dem reitenden David kniende Abigail schräg von hinten dargestellt ist und nicht wie in allen anderen Darstellungen dieses Themas – nicht nur aus

| Abb. 5 | Carlo Maratti, *David und Abigail*, um 1700. Feder und Lavierung in Braun über Rötel und roter Lavierung, auf Papier, 247 × 373 mm. Haarlem, Teyler Museum, Inv.no. H 116. Foto: Jörg Merz



dem Maratti-Kreis – zum Betrachter hin gewendet erscheint (Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, „La bottega di Maratti tra laboratorio e certamen“, in: Mario Bevilacqua u. a. [Hg.], *In Arcadia – Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, Rom 2024, 75–80). Tatsächlich scheint es ein Gemälde Marattis mit diesem Thema gegeben zu haben: In dem 1737 erstellten Nachlassinventar der Zeichnungen des bereits 1707 verstorbenen Maratti-Schülers Giacinto Calandrucci heißt es in einer Gruppe von Kopien nach Gemälden Marattis unter Nr. 247 „David e Abigail cop. [ia] del d.o“ (Anne-Lise Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: Lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, in: *Bollettino d'arte* 86/118, 2001, 79–121, hier 109).

VII. Die Verbindung von Katalogtexten und Abbildungen sämtlicher Gemälde mit einer Auflistung, teilweisen Reproduktion und Besprechung der zugehörigen Zeichnungen zwischen zwei Buchdeckeln gleicht einer Quadratur des Kreises. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, die Zeichnungen in einem sepa-

raten Band zusammenzustellen? So hätte der Katalog der Gemälde entlastet und eine größere Auswahl an Zeichnungen abgebildet werden können (von 20 Katalognummern zu *Apoll und Daphne* (cat. 138) sind nur fünf abgebildet und von 39 Zeichnungen zum Hochaltarbild in S. Carlo al Corso (cat. 172) sind es lediglich sechs). Insgesamt werden über 1000 Zeichnungen erwähnt, aber nur deutlich weniger als die Hälfte reproduziert. Diese veranschaulichen zwar ein breites Spektrum von Marattis Zeichenkunst, machen aber den kreativen Prozess nur fragmentarisch nachvollziehbar. Für eine gründliche Beschäftigung mit dem graphischen Œuvre ist es deswegen erforderlich, die Kataloge und Online-Präsentationen der betreffenden Museen zu konsultieren – vor allem von Düsseldorf, Madrid und Windsor, wo sich die größten Konvolute befinden. In Anbetracht von über 2000 eigenhändigen Zeichnungen Marattis (173) und vermutlich mindestens nochmals so vielen Blättern aus seinem Umkreis sind auf diesem Gebiet noch zahlreiche weitere Erkenntnisse zu erwarten.



| Abb. 6 | Johann Bernard, David und Abigail, um 1810–20 (spiegelbildlich reproduziert). Mezzotinto, 590 × 925 mm. London, British Museum, Nr. 1950,0401.37.

© The Trustees of the British Museum ↗