

Gehaltes die kleine Marmorbüste des Freiherrn von Diamantstein; interessant das große Doppelrelief des Kurfürstenpaares, das einst über dem Eingang der Gemäldegalerie hing. Bemerkenswert der Entwurf eines Denkmals für Johann Wilhelm als Triumphator, dessen hoher Sockel mit der ausgewogenen Schichtung von Waffen und Trophäen an das Monument Grupellos auf dem Mannheimer Paradeplatz erinnert.

Eine Überraschung bedeuten die Gemälde der Hofmaler Antonio Belucci und Jan Frans van Douven als beachtliche eigenständige Leistungen der Zeit Tiepolos: Beluccis Kolossalgemälde der Trauung Johann Wilhelms mit Maria Anna Josepha von Habsburg ist mehr als repräsentative Historienmalerei, ist ein eindrucksvolles Bild in bewegtem Aufbau und stark in der Darstellung der physiognomischen Eigenart der agierenden Persönlichkeiten. Douven dagegen erweist sich – mit einem großen Reiterbildnis des Kurfürsten aus München wie mit den verschiedenen Porträts Johann Wilhelms (vor allem in dem Bildnis aus dem Todesjahr 1716) und Anna Maria Luisas – als Maler von überdurchschnittlichem Rang: ungemein sicher in der Erfassung individueller Züge, die er mit virtuoser Pinselführung und fein nuancierter Farbgebung festhält, ohne je in flache Routine abzugleiten. Gerade hierfür ist das Porträt des Komponisten Sebastiano Moratelli von Douven in Düsseldorf gemalt, ein überzeugender Beleg. Auch Johann Rudolph Byss, dessen Folge der Vier Jahreszeiten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für die Ausstellung hergeliehen haben, ragt in seinen vielfigurigen Allegorien dank einer erfindungsreichen Komposition der Personen und Gruppen weit über das gängige Maß zeitgenössischer Hofmaler hinaus; die Begegnung mit diesen subtil gemalten, farbig lebendigen Bildern bedeutet einen schönen Gewinn. Seltsam fremd, eigentlich unzeitgemäß nimmt sich in diesem Kreise der dem Kurfürsten zum Teil auch persönlich nahestehenden Maler (Douven war sein Berater beim Aufbau der Düsseldorfer Gemäldegalerie!) das Werk des Süddeutschen Bernhard Keil (früher Antonio Amoroso zugeschrieben) aus: ein erstaunlich realistisch dargestelltes, frisch gemaltes „Schlafendes Mädchen“ (München), das – wie Georg Poensgen treffend im Katalog bemerkt – „in Thema und Malweise die Kunst eines Courbet vorwegnimmt“.

Ludwig W. Böhm

ZWEI WIRKUNGEN VON ANTONIO CARRACCIS SINTFLUTBILD

(Mit 3 Abbildungen)

Für die Genesis des Sintflutbildes von Antonio Carracci im Louvre (Abb. 1) ist der Hinweis auf Michelangelo wesentlich (G. Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du XVIème siècle . . .* Les Carraches, Paris 1913, S. 224), und zwar können die Gesamtkomposition und manches Figürliche aus dem Sintflutbild der Sixtinischen Kapelle abgeleitet werden. Über die Wirkungen des Werkes haben wir eine Äußerung von Roberto Longhi, der sich vor zwei Figuren darin an Franzosen des 17. und 19. Jahrhunderts erinnert fühlt (Precisioni nelle Gallerie Italiane I. La R. Galleria Borghese, Roma 1928, S. 140 f.; zitiert und erweitert: Katalog der Mostra dei Carracci,

Bologna 1956, Nr. 114). Beobachtungen in dieser Richtung lassen sich noch vermehren und präzisieren.

Poussins Bild *Der Winter oder die Sintflut im Louvre* (Abb. 4a) bringt die gleichen Grundelemente des Bildaufbaus: den steilen Komplex links am Rand, mit dem einen scharfen Absatz, dem überhängenden Baum; den breiten Hügel in der rechten Bildhälfte, der sich als zweifache Folge mehr abgerundeter Kuppen aufbaut (wobei bezeichnenderweise Antonio das, was bei Poussin nur Landschaftsform ist, z. T. aus Figuren und Landschaft zusammensetzt); zwischen beiden, gleich in Ansicht und Ausschnitt, das kentende Boot mit dem Mann an der Spitze und die einprägsame Horizontale darüber. (Bei dieser Beziehung im Ganzen können auch erzählerische und formale Einzelheiten des Winters von Antonio abgeleitet werden, wie der Schwimmende mit dem Pferd im Vordergrund, dem bei Antonio der vorn im flatternden Mantel, noch mehr der im Mittelgrund entspricht; der Blitz, das optisch Zerspaltene des Hügels rechts. Möglich ist auch, daß der Mann mit erhobenen Händen in Poussins kentendem Boot durch den mit ausgebreiteten Armen bei Antonio rechts oben angeregt ist: beidemale ein Hereinnehmen der Reflexion in das Geschehen ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts. Das Motiv des Hinreichens, bei Poussin rechts, scheint direkt von Michelangelos *Sintflut* herzukommen.)

Die Ähnlichkeit beider Werke ist derart, daß man Antonios *Sintflut* als Vorstufe zu Poussins *Bilderfindung* bezeichnen muß. Ob das Bild, das später aus der Sammlung Mazarins in den Besitz des Königs kam, bei Poussins Aufenthalt in Paris 1640–42 schon dort war, oder ob er es noch in Italien kennenlernte, läßt sich z. Z. nicht sagen; eine heute verschollene Replik war in Bologna (Katalog, zit. Abs. 1), im Quirinalspalast hatte Antonio die gleiche Invention in einem kleinen Fresko behandelt (Abb. J. Hess, *Agostino Tassi* . . . München 1935, T. VIa), doch steht das *Olbild* im Louvre Poussin näher.

In der „Verlandschaftlichung“ der *Sintflutdarstellung* hat Antonio einen großen Schritt von Michelangelo auf Poussin zu getan, und zwar ist es die Festigung des Bildes durch große, baumeisterlich in bildparallele Zonen geordnete Komplexe im Sinne Annibale Carraccis, und schon in einer bestimmten Signifikanz gerade der *Sintflutlandschaft*, was Poussin weiterführen konnte. Zu gerade Annibales Vorarbeit für Poussin ist hier ein Zeugnis mehr. Freilich, was Poussin mit seiner streng und reich fugierten Gestaltung erreicht hat: daß die Landschaft in ihrer Gesetzmäßigkeit zum überlegenen Gegenspieler der isolierten Menschen, zum Gefäß göttlichen Willens wird, das ist sein Eigenes – darin, daß das Unabänderliche gerade in den Elementen der Ruhe spricht, ist der Winter dem Werk Michelangelos, mit allem im Grunde Trennenden, mehr vergleichbar als alles, was beide Künstler historisch verbindet.

Ganz auf dem *Figürlichen* beruht, was den Einfluß von Antonio Carraccis *Sintflut* auf ein völlig anderes Werk wahrscheinlich macht, nämlich auf Géricaults *Floß der Medusa* (Abb. 4b). Teils sind mehr gegenständliche, teils mehr formale Motive in beiden Werken einander ähnlich. Daß der Kopf einer sonst voll sichtbaren Gestalt

ins Wasser taucht, wie bei Géricaults erst in der endgültigen Fassung eingefügtem Mann rechts unten und dem Kind auf Antonios Bild etwa an gleicher Stelle, ist eine sehr auffällige Einzelheit. Der Rückenakt im Gestus des Sichhochstemmens (Antonio: links unten; Géricault: auf dem Floß rechts vorne; auf der zweiten Vorstudie zum Floß der Medusa ganz nackt), wohl auch der Hingesunkene zwischen den Armen eines Vorgebeugten (Antonio: rechts unten; Géricault: links unten) und vielleicht auch der Vorgebeugte mit vorgestrecktem linkem Arm (beidemale unten Mitte, bei Antonio mit dem Pferd, bei Géricault aufs Gesicht gesunken) sind vergleichbar, wenn auch bei Géricault in der Form und im Tun verändert und durch Naturstudium und neuen Naturgehalt innerlich verwandelt. Vor allem aber erscheint in der mittleren unteren Partie von Antonios Sintflutbild die Gesamtbewegung des Géricaultschen Hauptwerkes vorbereitet: von gebeugten Figuren steigt sie nach rechts oben zu heftig gereckten an (das Sichanhalten, Einander-ziehen, das folierende flatternde Tuch finden sich beidemale), stark wirken die gestreckten Arme.

Was mit dem Sintflutbild vergleichbar ist, hat Géricault erst nach und nach in seine Konzeption aufgenommen (Abb.en K. Berger, Géricault und sein Werk, Wien 1952, 42 - 45, Katalog Clément 98, 99, 97). Wir müssen m. E. auf einen anhaltenden Eindruck der Sintflut Antonios auf Géricault schließen. Das Vorbild Michelangelos, das man öfters nennt, hätte in diesem Falle also indirekt auf den Romantiker gewirkt. Wenn ein und dasselbe Bild Antonios für zwei so grundverschiedene Werke Vorbild sein konnte, so ist das in der künstlerischen (nicht nur kompositionellen) „Dichte“ der strukturellen Schichtung des einst hochgeschätzten Werkes begründet.

Eine Analyse dessen, was gerade Antonio Carracci dem Géricault bedeuten konnte, müßte auf die äußere Pathetisierung Michelangelos verweisen, auf eine Rhetorik, die sich ebenso der „klassizistischen“ formalen Klärung wie des „naturalistisch“ Krasen und der grellen Lichtführung bedient; die konsequente Gesamtbewegung im Bilde Antonios (konsequenter als bei anderen Bolognesen außer G. Reni) erscheint bei Géricault, gerade in der Kundgebung letzter verzweifelter Kraft, als Elan. Wichtiger noch scheint ein allgemeiner Gesichtspunkt: daß noch die „romanhafte“ Schilderung ausgesetzter Menschen, die dem Floß der Medusa seinen Rang in der Kunst unserer Epoche verleiht, Bildvorstellungen urtypischer, heilsgeschichtlicher Ereignisse in der „alten“ Kunst weiterbilden konnte.

Wilhelm Messerer

REZENSIONEN

Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge von Hans Barth, Pierre Beausire, Paul-Henry Boerlin, Johann Doerig, Wilibald Gurlitt, Paul Hofer, Hanspeter Landolt, Reto Roedel, Edmund Stadler, Rudolf Stamm, Fritz Strich, Georg Thüner, Hans Tintelnöt und Richard Zürcher. Herausgegeben von Rudolf Stamm. München, Lehnen Verlag, 1956, 446 S. m. 52 Abb. im Text und auf 24 Taf.

Im Wintersemester des Jahres 1954/55 wurde auf Anregung der Sprachlich-Historischen Abteilung der Handelshochschule St. Gallen ein Vortragszyklus durchgeführt,