

Experimente im Reagenzglas mit „Außeneinfluss“: eine Tagung zur neapolitanischen Barockmalerei

Laboratorium Neapel. Plurale Stilbildung, Künstlerkonkurrenz und Wirkungsästhetik in der neapolitanischen Barockmalerei.

Internationale Tagung im Rahmen der Ausstellung „Caravaggios Erben.

Barock in Neapel“, 9.–11. Februar 2017, Museum Wiesbaden

SAMMLUNGSGESCHICHTE, KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER

Zum Auftakt rekapitulierte Peter Forster (Wiesbaden) die Wechselfälle der Wiesbadener Sammlung. Nach ihrer Stiftung im Jahre 1824 durch Johann Isaak von Gerning ist sie mehrfach neu ausgerichtet worden. Seit 1884 prägten für 100 Jahre Leihgaben aus Berlin die Altmeisterabteilung. Dennoch wandte sich in den 1920er Jahren die Ausrichtung des Hauses der Gegenwarts-kunst zu, was durch den Nationalsozialismus ein abruptes Ende fand. Hermann Voss entfaltete große Energie bei der Aufstockung der Altmeistersammlung und nutzte als „Beauftragter für das Führermuseum“ in Linz alle sich dabei bietenden Chancen. Wohl in Reaktion hierauf kümmerte man sich nach dem Krieg nicht mehr um die Alten Meister, die erst seit 2013 wieder prominent zu sehen sind und auf ihre Provenienzen hin erforscht werden.

Dass Zeiten herausragender Sammlungstätigkeit nicht immer mit Momenten größter politisch-moralischer Lauterkeit koinzidieren, dafür bietet auch die Geschichte Neapels und seiner spanischen Vizekönige Anschauungsmaterial. Über den sechsten Grafen von Monterrey, Manuel de Acevedo y Zúñiga, der 1631–36 in Neapel herrschte, schrieb Carl Justi: „Er war eine Null als Staatsmann, Regent und Feldherr; aber sein winziger Körper umschloß die Habgier, Prunk- und Genußsucht eines Sultans. Die Beute, welche dieser unersättliche Verres aus Italien mitbrachte, war die umfangreichste, die je am Molo von Neapel eingeschifft worden ist“ (Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn ³1923 [EA 1888], Bd. 2, 224). Immerhin, so zeigte Katrin Zimmermann (Würzburg) in ihrem Vortrag, hat diese Tätigkeit dem Fortkommen Monterreys genützt, und auch für die Kunst und Künstler in Neapel war es eine

In der von den Tagungsveranstaltern Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm konzipierten Wiesbadener Ausstellung „Caravaggios Erben“ wurde die Spannweite der neapolitanischen Barockmalerei sinnfällig zwischen dem *David mit dem Haupt des Goliath* nach Caravaggio (Abb. 1) im ersten Saal und Gaspar van Wittels (1652/53–1736) Blick auf Neapel im letzten (Abb. 2): der eine, der auf der Durchreise die neapolitanische Barockmalerei mitbegründete, düster, brutal, aufdringlich, der andere, der fast 100 Jahre später im Auftrag des vorletzten spanischen Vizekönigs die Stadt von außen zeigt, heiter, entspannt und friedlich. Diese Pluralität der häufig von außen initiierten Entwicklungen im Kunstkosmos Neapel, die der umfangreiche Ausstellungskatalog eindrucksvoll dokumentiert (*Caravaggios Erben. Barock in Neapel*. Kat. zur Ausstellung im Museum Wiesbaden vom 14.10.2016–12.2.2017. Hg. v. Peter Forster/Elisabeth Oy-Marra/Heiko Damm, München 2016, Hirmer Verlag, 576 S., zahlr. Ill., ISBN 978-3-7774-2644-0), wurde auf der Tagung produktiv diskutiert, indem sie unter dem Oberbegriff *Laboratorium Neapel* paradigmatische Künstler und die vielfältigen, oft widersprüchlichen Wechselbeziehungen zwischen Stilen, Personen, Kontexten und Entwicklungen in den Blick nahm.

fruchtbare Zeit: Für sein Seelenheil ließ der Vizekönig in seiner Heimat Salamanca eine ganze Klosterkirche neu erbauen und mit Werken von Jusepe de Ribera und Giuliano Finelli ausschmücken. Ein in Neapel bei Domenichino und Giovanni Lanfranco in Auftrag gegebener Gemäldezyklus für das neu errichtete Schloss Buen Retiro, bei dessen Konzeption Monterrey vermutlich eine entscheidende Rolle zukam, erlaubte ihm, die Beziehung zu seinem Schwager Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, und zum König Philipp IV. selbst zu stärken.

„Caravaggios Gemälde der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* [...] ist mit Ausnahme einer einzigen Figur gut erforscht“, betont Rudolf Preimesberger (Berlin) in seinem der Bildausstattung des Pio Monte della Misericordia gewidmeten Katalogessay (Frühe Erben. Giovanni Baglione und Giovanni Vincenzo Forlì im Pio Monte della Misericordia, in: *Caravaggios Erben* 2016, 67–87, hier: 67). Genau dieser Figur, dem aus einem Eselskinnbacken trinkenden Simson, galt sein Abendvortrag. Was hat Simson unter den sieben Werken der Barmherzigkeit verloren? Er verbildlicht nicht, wie man oft gemeint hat, das „Tränken der Durstigen“, das durch die *Caritas Romana* in der rechten Bildhälfte abgedeckt ist, sondern problematisiert den von den Reformatoren bekämpften und vom *Monte* in seiner seelsorgerischen Tätigkeit betonten Zusammenhang von Werken und Gnade. Denn wie Simson irrt, wenn er in der Hybris seines Triumphes über die Philister meint, er habe den Sieg mit dem Eselskinnbacken aus eigener Kraft erfochten und erst durch den daraufhin einsetzenden Durst daran erinnert wird, dass sein Erfolg allein von der göttlichen Gnade abhängt, so könnten die Mitglieder des *Monte* dem Irrtum unterliegen, sich mit ihren Werken aus eigener Kraft das Heil erwerben zu können, welches doch eine freie Gnadengabe Gottes ist. Ein solches typologisches Denken lag schon der kurz zuvor entworfenen Wappenimprese des *Monte* zugrunde. Aus der Interpretation ergeben sich ganz neue Überlegungen, warum die Figur des Simson, die, wie in Röntgenaufnahmen zu erkennen ist, ursprünglich zentral im Bild stand, marginalisiert wurde.

RIBERA ALS ERBE CARAVAGGIOS ZWISCHEN NATURALISMUS UND THEORIEBILDUNG

Dem „Haupterben“ Caravaggios, Jusepe de Ribera, widmeten sich gleich vier Vorträge: Justus Lange (Kassel) untersuchte Riberas Stellung im neapolitanischen Kunstbetrieb nach dem Sturz des Vizekönigs Pedro Girón de Velasco, Herzog von Osuna, im Jahr 1620. Der Maler war gezwungen, sich neue Absatzmöglichkeiten und Aufträge zu erschließen. Deshalb, so Lange, widmete er sich in ebendiesen Jahren der Druckgraphik, in der er Motive seiner malerischen Produktion wiederholte und variierte. Daneben erschloss er sich, als *Academicus Romanus* signierend, ein erweitertes Themenspektrum. Förderlich war wohl auch sein Schwiegervater, Giovanni Bernardino Azzolino, dessen neapolitanische Kontakte ihm zu kirchlichen Aufträgen verholfen haben mögen, wenn nicht gar, wie Lange vorschlug, in einer Kollaboration der beiden der Grund für weniger virtuos ausgeführte Partien von Gemälden wie der *Trinitas terrestris* (Museo di Capodimonte) zu suchen ist.

Riberas spezifisches Verhältnis zur Naturnachahmung provozierte sehr unterschiedliche Annäherungen in drei Beiträgen der Tagung. Bekanntlich war der Naturalismus im Gegensatz zum Klassizismus selten Gegenstand kunsttheoretischer Überlegungen. Elisabeth Oy-Marra (Mainz) ging es darum, Riberas naturalistische Auffassung, auf die in der ästhetischen Theorie seiner Gegner nur abwertend Bezug genommen wurde, aus seinen Werken zu destillieren und in ihrem positiven Selbstverständnis zu rekonstruieren. Seinen *Silen* hat Ribera auf einem *cartellino* signiert, der von einer Schlange zerrissen wird: Offenbar neidet ihm die *natura naturans* die Autorschaft; die Selbstbezeichnung als *Academicus Romanus* verweist hingegen auf den theoretischen Anspruch des Malers. Diesen unterstrich Ribera ebenfalls in seinen betont unklassischen Darstellungen des *Hl. Bartholomäus*, in denen er dem Märtyrer ausgerechnet den abgeschlagenen Kopf des *Apollo Belvedere* als überwundenes Idol entgegenstellt. Eine weniger kontrastive als vielmehr emulative Antwort ist schließlich sein auf Kupfer

Abb. 1 Nach Caravaggio, David mit dem Haupt des Goliath, 1. Hälfte 17. Jh. Öl/Lw., 129 x 96 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Ausst.kat. Caravaggios Erben, München 2016, Kat.nr. 32)

gemaltes Altarbild für die *Cappella del Tesoro*, wo der Maler düsterer Henkerszenen das Publikum überrascht mit strahlenden Farben und gleißendem Licht, mit der *trattatisti* seiner Zeit umtreibenden Wiedergabe der *passioni d'animo* und einem, nach Bernardo De Dominici, *disegno esattissimo*.

Carlo Avilio (Warwick) hinterfragte anhand des Bildnisses der bärtigen *Maddalena Ventura* (Abb. 3) die vorgebliche Naturkopie und suchte im zeitgenössischen Kontext nach Hinweisen auf die Wirkabsicht der festgestellten Abweichungen. Laut den Jahresangaben in der Inschrift kann der Säugling im Arm der Dargestellten keines ihrer drei Kinder sein, und auch die entblößte Brust sitzt anatomisch fragwürdig fast in der Mitte des Körpers. Es ging hier folglich weniger um das reine Abmalen der Natur als um die symbolische Zuspitzung des *mirabile monstrum*, wie es nach Vergil in der bisher wenig beachteten oberen Inschrift genannt wird. Die zeitgenössischen Reaktionen auf solche *monstra* waren abergläubische Furcht, Spott oder wissenschaftliches Interesse am *naturae miraculum*, während Mitleid wohl eher im heutigen Betrachter geweckt wird, der die Würde der Dargestellten anzuerkennen bereit ist.



Einen anderen Weg beschritt Joris van Gastel (Rom), indem er aus der anthropologisch-zeitlosen Wirkung der Gemälde Riberas auf die Anwendbarkeit einer modernen Theorie schloss, um sodann hiermit wiederum zeitgenössische Wissensbereiche abseits der Kunsttheorie für das Gemälde zu eröffnen. Der schon von De Dominici gerühmte *tremendo impasto* Riberas lässt scheinbar die Wollheim'sche *twofoldness* (vgl. u. a. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton 1988) von Maloberfläche und Gegenstand in Eins fallen: Die Haut scheint nicht nur sichtbar, sondern greifbar, körperlich im Bild zu sein, mit oft verstörendem Effekt auf den Betrachter. Diese *slow violence* versuchte van Gastel mit Julia Kristevas Theorie des Abjekten genauer zu fassen. Es kreuzen sich in Ri-



Abb. 2 Gaspar van Wittel, Posillipo mit dem Palazzo Donn'Anna, um 1700/02. Öl/Lw., 73 x 170 cm. Compton Verney, Art Gallery [Ausst.kat. Caravaggios Erben, Kat.nr. 175]

beras Gemälden das Abjekte der dargestellten alten, dem Tod verfallenen Körper und das Abjekte der durch die viskose Ölfarbe zur Haut belebten Leinwand – eine zweifache, phobisch besetzte Grenzverletzung. Während aber das Abjekte im Alten Testament als das Unreine verstoßen wird, so wird es neutestamentlich als Sünde verinnerlicht und in der Erlösung sublimiert. Ein besonderes Verhältnis zu einem solcherart sublimierten Abjekten lässt sich in Neapel als der Stadt der wunderbaren Blutverflüssigung unschwer konstatieren. Die Schockwirkung von Riberas Naturalismus wäre mithin christlich-kathartisch aufzufassen. Fraglich bleibt, ob Sublimierung und Erlösung schon im Gemälde selbst stattfinden oder erst in der rezipierenden Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild.

Die in den Diskussionen über Ribera betonte Hochschätzung der Naturnachahmung in der neapolitanischen Malerei schlug sich auch in den Preisen nieder. Stilleben als *die* Gattung der „bloßen“ Naturnachahmung sind dafür der beste Testfall: Christopher Marshall (Melbourne) vollzog den Anstieg der Preise hierfür bis hin zu Giuseppe Reccos Riesenformaten mit naturalistischen Blumengemälden nach und stellte fest, dass Stilleben, anders als in Rom, nicht generell preiswerter waren als vielfigurige Historienbilder.

WAS IST NAPOLETANITÀ?

Was neapolitanische Malerei sei, diese Frage stellte Stefan Albl (Rom) in seinem Beitrag aus einem ganz anderen Blickwinkel, nämlich anhand des

sowohl seiner inhaltlichen wie seiner temporalen und auktorialen Bestimmung nach rätselhaften sogenannten *Toten Soldaten*, der 1818 in Paris auftauchte, 1865 von der Londoner National Gallery als Velázquez angekauft und seither den unterschiedlichsten Künstlern, zuletzt Aniello Falcone, dem „Oracolo delle Battaglie“ (De Dominicis), zugeschrieben wurde. In das Œuvre dieses Ribera-Schülers lässt sich das Gemälde allerdings, wie Albl demonstrierte, kaum einordnen. Er regte deshalb und wegen der zahlreichen ikonographischen Merkwürdigkeiten an, die Suche auch zeitlich wieder auszuweiten, auch wenn die Ergebnisse der technischen Untersuchung nicht gegen eine Entstehung im 17. Jahrhundert sprechen, und erinnerte an die verschiedenen Spanienmoden im Frankreich des 19. Jahrhunderts. In der anschließenden Diskussion wurde betont, dass der *terminus ante quem* 1818 für Frankreich zu früh erscheine, man den Blick daher vielleicht eher nach England und auch auf eine direkte literarische Anregung lenken sollte.

Mit eindeutig zu identifizierenden literarischen Bezügen befasste sich Sebastian Schütze (Wien), der die von Ferdinando Bologna 1958 konstatierte Stilwende, die *svolta arcadica* in der neapolitanischen Malerei, durch die in Ikonotexten nachweisbaren Verbindungen zwischen den Mitgliedern der *Arcadia* und neapolitanischen Malern konkretisierte. Dabei handelte es sich keineswegs um ein rein römisches Phänomen, denn der wichtigste Ideengeber, Giovanni Vincenzo Gravina, entstammte der voraufklärerischen neapolitani-



Abb. 3 Jusepe de Ribera, Bildnis der Maddalena Ventura, 1631. Öl/Lw., 196 x 127 cm. Toledo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli (Michael Scholz-Hänsel, Jusepe de Ribera. 1591–1652, Köln 2000, S. 58)

Gentileschi. Eine detailgenaue Rekonstruktion der an den verschiedenen Stationen sich wandelnden Werkstatt- und Lebensverhältnisse und die zahlreichen Wiederholungen von Motiven und ganzen Kompositionen brachten ihn zu dem Schluss, dass die Malerin entgegen ihren Aussagen nicht nur nach der Natur und lebenden Modellen malte, sondern auch (heute allerdings verlorene) *Cartoni* verwendete.

Auch in den Vorträgen zu Luca Giordano, Salvator Rosa und Francesco Solimena ging es immer wieder um Fragen der Reflektiertheit künstlerischen Handelns, der Freiheit oder Abhängigkeit der Künstler

und ihrer Kunst von Traditionen, Kontexten oder der eigenen Person. Grundsätzliche Überlegungen hierzu formulierte Helen Hills (York). Sie warnte vor einem Stilbegriff, der zu viel Autonomie und Bewusstheit auf Seiten des Künstlers suggeriere und so das Kunstwerk auf ein Ergebnis künstlerischer oder auftraggeberischer Intentionen reduziere. Sprachliche Abstraktionen und petrifizierte Termini – darunter auch die *napoletanità* – verstellten den Blick für eine komplexere Rea-

tion und ihrer Kunst von Traditionen, Kontexten oder der eigenen Person. Grundsätzliche Überlegungen hierzu formulierte Helen Hills (York). Sie warnte vor einem Stilbegriff, der zu viel Autonomie und Bewusstheit auf Seiten des Künstlers suggeriere und so das Kunstwerk auf ein Ergebnis künstlerischer oder auftraggeberischer Intentionen reduziere. Sprachliche Abstraktionen und petrifizierte Termini – darunter auch die *napoletanità* – verstellten den Blick für eine komplexere Rea-

Francesco Solinas (Paris) verfolgte in seinem Vortrag „Painting and Enterprise“ von Artemisia

lität, in der Werke jenseits der Absichten ihres Entstehungszusammenhangs selbst wiederum Ausgangspunkt von Interaktion und Sinnproduktion würden. Als Paradebeispiel einer solchen über individuelle Intentionalität hinausgehenden komplexen „Maschine“ der Rekonfiguration von „civic sanctity“ könne die *Cappella del Tesoro* gelten.

Luca Giordano machte eine eigene Kunst daraus, in den verschiedensten Stilen malen zu können. Heiko Damm (Mainz) untersuchte in seinem Vortrag die verschiedenen Spielweisen dieses ungewöhnlichen Verhältnisses zu den Stilen, die von Stilkopie und Fälschung über die Anverwandlung eines fremden Idioms bis zur selbstbewussten Auseinandersetzung mit den Prinzipien anderer Maler reichten. Schon früh narrete Giordano Kritiker und Künstler mit täuschenden Stilkopien etwa von Polidoro da Caravaggio oder gar Dürer – und nicht immer deckte er anschließend seine Fälschungen auf. Eine seiner wichtigsten Referenzen war Ribera, dessen Stil er mit der schon von Castiglione in seinem *Cortegiano* geforderten Lässigkeit handhabte, um stärkere Wirkungen als Ribera selbst mit geringerem Aufwand zu erzielen. Nochmals eine andere Dimension gewann diese Auseinandersetzung mit den „Meistern“ in dem heute *Hommage an Velázquez* benannten Gemälde, in dem Giordano die Velázquez'sche Achse von Selbstbespiegelung und Repräsentation nach vorne aus dem Bild heraus noch verlängerte, und zwar durch die öffentliche Entstehung des Bildes vor Publikum – der Malakt als Aufführung.

Die Geschwindigkeit der Produktion des *Luca fa presto* machte Tiffany Racco (Rom) zum Thema, indem sie sie in einen weiteren kulturellen Kontext einordnete: Hinter dem lockeren Pinselstrich verbirgt sich neben der bekannten *sprezzatura* der Malerkavaliere auch ein zukunftsweisendes Zeitregime. Die Beschleunigung malerischer Prozesse seit dem 15. Jahrhundert geht einher mit der Verbesserung und immer weiteren Verbreitung mechanischer Uhren. Entsprechend loben die Theo-

retiker von Alberti über Vasari bis zu Bellori die Leichtigkeit der Hervorbringung und warnen vor zu viel Überlegung, welche die Künstler ins Elend treiben könne. Luca Giordano verkörpere so mit seiner aus intelligenter Arbeitsökonomie resultierenden Schnelligkeit eine ganz eigene *virtus*, der es gelingt, in seinen Werken nicht nur die Kunst zur Anschauung zu bringen, sondern den Wert der Zeit an sich.

KÜNSTLERISCHES SELF-FASHIONING: SALVATOR ROSA UND FRANCESCO SOLIMENA

Zwei sehr unterschiedlichen persönlichen und künstlerischen Bezugnahmen auf Neapel widmeten sich die beiden abschließenden Vorträge. Für Salvator Rosa wurde die Stadt vielleicht gerade deshalb zum Referenzpunkt, weil er sie früh verlassen hatte. Die neapolitanischen Bezüge in seinem *self-fashioning* arbeitete Helen Langdon (London) heraus. Anfänglich half ihm die Berufung auf Ribera, dessen aufsehenerregende Darstellungsweise von Grausamkeit er in seinem in Rom ausgestellten *Prometheus* noch übersteigerte. Auch mit seiner Persona als *Pascariello* im römischen Karneval nahm er spielerisch Bezug auf seine neapolitanische Heimat. In späteren Jahren stand allerdings die Erinnerung an die paradisiische Landschaft in zunehmendem Kontrast zu der Erbitterung ob der Ungerechtigkeit der Welt, als deren Inbegriff Rosa die *patria, serva dei servi*, erschien.

Ein anscheinend wesentlich unproblematischeres *self-fashioning* präsentierte Salvatore Pisani (Paris) am Beispiel Francesco Solimenas. Souverän beherrschte dieser das Theater der Selbstinszenierung und erreichte es, ohne Neapel je oft verlassen zu müssen, dass die europäische Aristokratie um Werke von seiner Hand antichambrierte. Wenigen Bescheidenheitsgesten zum Trotz inszenierte er sich in seinem *Selbstporträt* (Museo di Capodimonte; *Abb. 4*) mit der den Toccalapis haltenden Hand über dem samtenen Kissen als Insignien des Malerfürsten. Andererseits nutzte er seinen Erfolg – im konfliktreichen und brutalen Künstlerklima der Stadt überraschend altruistisch

Abb. 4 Francesco Solimena, Selbstporträt, um 1729/31. Öl/Lw., 129 x 114 cm. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Annette Hojer, Francesco Solimena. 1657–1747. Malerfürst und Unternehmer, München 2011, Taf. 1)



– für die Gründung einer privaten Akademie für junge Künstler und gemeinsam mit seinem Schüler und Freund Ferdinando Sanfelice für die Förderung seiner neapolitanischen Heimatstadt. Die inneren Spannungen und Widersprüche der Stadt, die Rosa mit sich selbst ausfocht, scheinen bei Solimena auf einmal in Leichtigkeit aufzugehen – wenn auch die Entspannung nahe bei der Spannungslosigkeit liegt.

Die Wiesbadener Ausstellung bot erstmals in Deutschland einen repräsentativen Überblick über die neapolitanische Barockmalerei, die sonst fast nur vor Ort – aber auch und gerade dort bisweilen nur unter schwierigen Bedingungen – zu studieren ist. Es manifestierte sich darin auch ein gesteigertes Interesse der internationalen Forschung an der Stadt, die lange Zeit, von Pionierwerken wie Christof Thoenes' berühmtem Reclam-Führer *Neapel und Umgebung* von 1971 abgesehen (unter Mitarbeit von Thuri Lorenz, *Reclams Kunstführer Italien*, Bd. 6, Stuttgart ²1983), überwiegend eine Domäne der regen lokalen Forschung geblieben ist. Die Tagung führte die inhaltliche und methodische Bandbreite gegenwärtiger Ansätze vor Augen, wobei sich oft die „Rand-

stellung“ des Gegenstands als Katalysator für eine produktive Hinterfragung eingeschliffener kunsthistoriographischer Traditionen erwies. So ergaben sich neue Blickwinkel etwa auf den Sinn künstlerischer Mimesis, auf Stilpluralität und auf Kunst als Mittel der Identitätskonstruktion – nicht nur von Künstlern, sondern eben auch von Metropolen wie Neapel. In diese Richtungen wären weitere Forschungen wünschenswert und angesichts der Fülle des immer noch wenig bekannten Materials besonders erfolgversprechend. Die geplante Publikation der Tagungsakten wird dazu einen ersten Beitrag leisten.

HANNO TIESBRUMMEL, M. A.
 Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
 Institut für Europäische Kunstgeschichte,
 Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg,
 tiesbrummel@gmx.de