

7892

Pantheon, 1937, p. 146-9

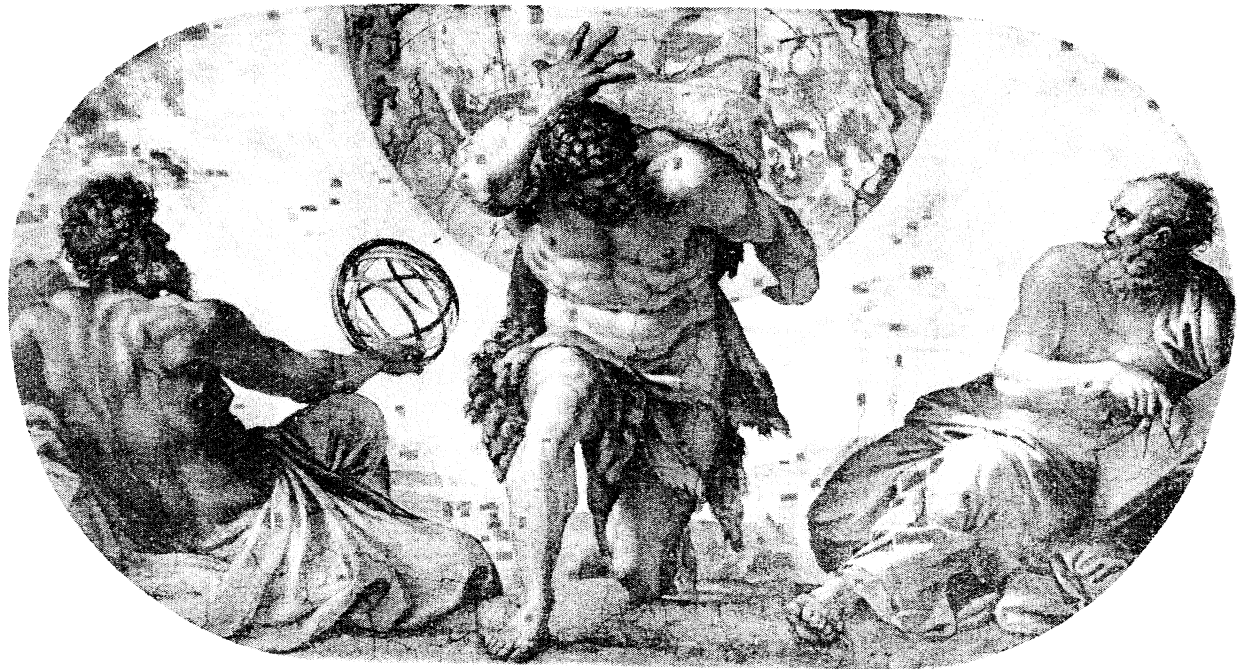


Abb. 1. ANNIBALE CARRACCI. HERKULES ZWISCHEN PYTHAGORAS UND EUKLID
ROM, PALAZZO FARNESE

DIE FRESKEN DES ANNIBALE CARRACCI IM CAMERINO DES PALAZZO FARNESE IN ROM

VON HEINRICH BODMER

Im Jahre 1595 verließ Annibale seine Vaterstadt Bologna und siedelte, einem Ruf des Kardinals Farnese folgend, nach Rom über. Hier begann, im Wettstreit mit der römischen Künstlerschaft und angeregt durch die neue Umgebung, eine Zeit fruchtbarsten

zeitig macht sich eine neue Tendenz zur Klärung des Bildinhaltes und zur Beruhigung des kompositionellen Aufbaus geltend.

In diesem Augenblicke tritt der Künstler an seine erste größere Aufgabe, die Ausschmückung des



Abb. 1. ANNIBALE CARRACCI. HERKULES ZWISCHEN PYTHAGORAS UND EUKLID
ROM, PALAZZO FARNESE

DIE FRESKEN DES ANNIBALE CARRACCI IM CAMERINO DES PALAZZO FARNESE IN ROM

VON HEINRICH BODMER

Im Jahre 1595 verließ Annibale seine Vaterstadt Bologna und siedelte, einem Ruf des Kardinals Farnese folgend, nach Rom über. Hier begann, im Wettstreit mit der römischen Künstlerschaft und angeregt durch die neue Umgebung, eine Zeit fruchtbarsten und erfolgreichsten Schaffens, die den Meister nach wenigen Jahren auf den Höhepunkt seiner Kunst führen sollte. Die Ausmalung des Palazzo Farnese, welche die Veranlassung zu der Berufung nach Rom gewesen war, wurde nicht sofort in Angriff genommen. Es entstanden vielmehr eine Reihe kleinerer Werke, die stilistisch mit den Arbeiten der bolognesischen Periode zusammenhängen. Jetzt macht sich der Künstler von der ihm als Erbe seiner bolognesischen Erziehung anhaftenden Häufung bewegter Massen im Bildraum frei. Er beginnt seine Kompositionen straffer zu gliedern und führt einen festeren Zusammenhang innerhalb der Figuren durch. Es entsteht als erstes Werk „Christus und das kananäische Weib“ für die Hauskapelle im Palazzo Farnese (ob identisch mit der Darstellung in Budapest?) und kaum viel später die Darstellung von „Venus und Mars“ im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Noch ist die große Bewegungsfülle, welche den um 1592 bis 1595 in Bologna entstandenen Werken ihr Gepräge gab, nicht völlig überwunden. Aber gleich-

zeitig macht sich eine neue Tendenz zur Klärung des Bildinhaltes und zur Beruhigung des kompositionellen Aufbaus geltend.

In diesem Augenblicke tritt der Künstler an seine erste größere Aufgabe, die Ausschmückung des Camerino im Familienpalast der Farnese heran. Über die Entstehung berichtet Bellori: „... e perchè avanti di compirla ... [la galleria] ... s'infrappose il camerino da esso dipinto nel medesimo Palazzo“¹⁾. Es handelt sich also um eine Arbeit, die den Zweck hatte, den Künstler für seine größere Aufgabe der Ausmalung der Galerie vorzubereiten. Daß Annibale nicht eines der üblichen Dekorationssysteme des herrschenden Manierismus mit reicher architektonischer Gliederung wählte, sondern die ganze Decke mit einem üppigen Rankenwerk überspannt, ist für seine Auffassung bezeichnend. Er will dem Gewölbe Leichtigkeit und Elastizität verleihen. Die figurierten Darstellungen sollen dem Ornament gegenüber zurücktreten, um sich dann freilich, auf einen kleineren Raum beschränkt, um so freier und ungehemmter entfalten zu können. Eine Zeichnung in Windsor (Nr. 2065) gibt uns über den Entwicklungsgang der Deckengliederung Aufschluß. Schon hier ist ein qua-

¹⁾ Bellori (ed. 1728), S. 10.



ANNIBALE CARRACCI. HERKULES ZWISCHEN PYTHAGORAS UND EUKLID
ROM, PALAZZO FARNESE

RESKEN DES ANNIBALE CARRACCI IM RINO DES PALAZZO FARNESE IN ROM

VON HEINRICH BODMER

5 verließ Annibale seine Vaterstadt iedelte, einem Ruf des Kardinals Farach Rom über. Hier begann, im Wettömischen Künstlerschaft und angeregt e Umgebung, eine Zeit fruchtbarsten hsten Schaffens, die den Meister nach n auf den Höhepunkt seiner Kunst Die Ausmalung des Palazzo Farnese, ranlassung zu der Berufung nach Rom wurde nicht sofort in Angriff genomanden vielmehr eine Reihe kleinerer ilistisch mit den Arbeiten der boloriode zusammenhängen. Jetzt macht tler von der ihm als Erbe seiner boloriehung anhaftenden Häufung bewegter ldraum frei. Er beginnt seine Komffer zu gliedern und führt einen festeren g innerhalb der Figuren durch. Es rstes Werk „Christus und das kana für die Hauskapelle im Palazzo Farisch mit der Darstellung in Budapest?) l später die Darstellung von „Venus Kunsthistorischen Museum zu Wien. große Bewegungsfülle, welche den um in Bologna entstandenen Werken ihr nicht völlig überwunden. Aber gleich-

zeitig macht sich eine neue Tendenz zur Klärung des Bildinhaltes und zur Beruhigung des kompositionellen Aufbaus geltend.

In diesem Augenblicke tritt der Künstler an seine erste größere Aufgabe, die Ausschmückung des Camerino im Familienpalast der Farnese heran. Über die Entstehung berichtet Bellori: „... e perchè avanti di compirla . . . [la galleria] . . . s'infrappose il camerino da esso dipinto nel medesimo Palazzo“¹⁾. Es handelt sich also um eine Arbeit, die den Zweck hatte, den Künstler für seine größere Aufgabe der Ausmalung der Galerie vorzubereiten. Daß Annibale nicht eines der üblichen Dekorationssysteme des herrschenden Manierismus mit reicher architektonischer Gliederung wählt, sondern die ganze Decke mit einem üppigen Rankenwerk überspannt, ist für seine Auffassung bezeichnend. Er will dem Gewölbe Leichtigkeit und Elastizität verleihen. Die figurierten Darstellungen sollen dem Ornament gegenüber zurücktreten, um sich dann freilich, auf einen kleineren Raum beschränkt, um so freier und ungehemmter entfalten zu können. Eine Zeichnung in Windsor (Nr. 2065) gibt uns über den Entwicklungsgang der Deckengliederung Aufschluß. Schon hier ist ein qua-

¹⁾ Bellori (ed. 1728), S. 10.



Abb. 2. ANNIBALE CARRACCI. HERKULES VOR DER SPHINX
ROM, PALAZZO FARNESE

dratisches Mittelfeld vorgesehen. In der Längsachse des Saales schließen sich kleine Medaillons an, die das Auge zu den halbkreisförmigen Lünetten am Gewölbeansatz der Stirnseiten hinlenken. Die Längsseiten des Gewölbes werden von Spitzkappen gegliedert, welche ein flachgedrücktes breiteres Mittelfeld einrahmen. Alle übrigen Teile der Decke werden dem mächtig sich ausbreitenden, von geschwungenen Voluten gegliederten Rankenwerk eingeräumt, in welchem Putten und Faune an den Zweigen emporklettern und sich mit den Rahmen der figürlichen Darstellung zu schaffen machen. Die endgültige Fassung vereinfacht diesen Kompositionsgedanken. In erhabenen Stucco gearbeitete Gurten steigen hier aus den Ecken des Gewölbes empor und vereinigen sich mit den Rahmen der Felder zu einem festen System tragender und stützender Glieder, in welche die figurierten Darstellungen zwanglos eingefügt sind.

Das Thema für die Darstellungen der einzelnen Felder bildet der in der zeitgenössischen Literatur häufig behandelte Kampf der Tugend und des Lasters. Im Mittelpunkt der Darstellung steht die Szene von „Herkules am Scheidewege“, die in Öl ausgeführt die Mitte des Gewölbespiegels einnimmt. Dieses Werk ist heute durch eine Kopie ersetzt. Das Original befindet sich im Besitze der Gemädegalerie in Neapel. Die drei Mittelfelder behandeln das Herkulesthema. Die vier Lünetten am Gewölbeansatz führen den Gedanken durch Heranziehung von Beispielen aus dem Perseus- und Odysseus-Mythos weiter. Weniger klar ist dagegen der Zu-

sammenhang mit der Legende von „Amphinomus und Anapus“. Den Gedanken an eine Darstellung des „Bellerophon und der Chimäre“ (Louvre, Nr. 7204), für die eine Zeichnung im Louvre vorliegt, hat der Künstler später wieder fallengelassen. Das Hauptinteresse konzentriert sich, nach der Zahl der dafür erhaltenen Zeichnungen zu urteilen, auf die Herkulesdarstellungen. Die Gesamtkomposition von „Herkules und Atlas“ (Abb. 1) ist in der Louvrezeichnung (Nr. 7205) fixiert. Dazu treten Einzelstudien zu dem Astronomen links (Louvre, Nr. 7327), in dem wir wohl Pythagoras erblicken dürfen, und zu dem auf der Erde gelagerten Mathematiker (Louvre, Nr. 7331), vermutlich Euklid. Eine prachtvolle Zeichnung der Pariser Sammlung (Louvre, Nr. 7206) beschäftigt sich mit der Gestalt des den Atlas tragenden Herkules. Von den Vorstudien zu der Szene „Herkules vor der Sphinx“ (Abb. 2) hat sich dagegen nur eine Zeichnung erhalten (Louvre, Nr. 7414), die sich mit dem Motiv der kauernenden Sphinx auseinandersetzt.

Ein besonderes Interesse bringt der Künstler den beiden Darstellungen aus der Odyssee entgegen. Die beiden Gestalten der Ruderer in der „Begegnung der Seefahrer mit den Sirenen“ (Abb. 3) sind in einem schönen Blatt im Louvre (Nr. 7324) mit derselben Meisterschaft durchgezeichnet, wie der am Heck des Schiffes befindliche Steuermann (Louvre, Nr. 7334). Dagegen haben zwei Studien zu einem das Schiff vom Ufer abstoßenden Matrosen (Louvre, Nr. 7333) und zu einem stehenden Ruderer (Akademie in Venedig, Nr. 289) in dem ausgeführten Gemälde keine Verwendung gefunden. Die Studie zu der



Abb. 3. ANNIBALE CARRACCI. ODYSSEUS UND DIE SIRENEN
ROM, PALAZZO FARNESE

Sirenengruppe in Windsor (Nr. 2026) ist dagegen mit ganz geringen Änderungen in das Fresko hinübergenommen worden.

Geringer ist das vorliegende zeichnerische Material für die Darstellung „Perseus überwindet die Medusa“ (Abb. 4). Die Gesamtkomposition ist in einer Studie in Windsor (Nr. 2357) festgelegt, während der Künstler die Bewegung der auf den Beschauer zuschreitenden und sich umwendenden Minerva in dem Blatte des Louvre (Nr. 7355) behandelt. Das Bildmotiv von „Amphinomus und Annapus“ (Abb. 5) hat den Künstler weniger beschäftigt. In der Windsor-Zeich-

nung (Nr. 1850) ist das eilende Voranstürmen der Jünglinge mit ihrer schweren Last in einer Weise wiedergegeben, die sich von der definitiven Fassung im Fresko kaum unterscheidet.

Vielleicht in höherem Maße, als man heute annimmt, ist Annibale bei der Raumeinteilung und dem kompositionellen Bildaufbau der Fresken des Camerino von den Gestaltungsprinzipien der italienischen Hochrenaissance abhängig gewesen. Das die ganze Deckenwölbung gliedernde Rankenwerk erscheint wie die Quintessenz und die letzte Folgerung aus einer langen Entwicklung, die in den Grotesken Raf-



Abb. 4. ANNIBALE CARRACCI. PERSEUS ÜBERWINDET DIE MEDUSA
ROM, PALAZZO FARNESE



Abb. 3. ANNIBALE CARRACCI. ODYSSEUS UND DIE SIRENEN
ROM, PALAZZO FARNESE

in Windsor (Nr. 2026) ist dagegen gegen Änderungen in das Fresko hinübergerufen. Das vorliegende zeichnerische Material (Abb. 3) zeigt, wie die Gesamtkomposition in einer Studie (Nr. 2357) festgelegt, während der Künstler die auf den Beschauer zuschreitenden Minerva in dem Blatte (Nr. 7355) behandelt. Das Bildmotiv „Amphinomus und Annapus“ (Abb. 5) hat den Künstler beschäftigt. In der Windsor-Zeich-

nung (Nr. 1850) ist das eilende Voranströmen der Jünglinge mit ihrer schweren Last in einer Weise wiedergegeben, die sich von der definitiven Fassung im Fresko kaum unterscheidet. Vielleicht in höherem Maße, als man heute annimmt, ist Annibale bei der Raumeinteilung und dem kompositionellen Bildaufbau der Fresken des Camerino von den Gestaltungsprinzipien der italienischen Hochrenaissance abhängig gewesen. Das die ganze Deckenwölbung gliedernde Rankenwerk erscheint wie die Quintessenz und die letzte Folgerung aus einer langen Entwicklung, die in den Grotesken Raf-



ANNIBALE CARRACCI. PERSEUS ÜBERWINDET DIE MEDUSA
ROM, PALAZZO FARNESE



Abb. 5. ANNIBALE CARRACCI. AMPHINOMUS UND ANAPUS
ROM, PALAZZO FARNESE

faels in den Loggien ihren Ausgangspunkt hat und sich in den reichen Dekorationen des römischen Manierismus fortsetzt. Die Abhängigkeit von den Großmeistern des Cinquecento tritt in den figürlichen Darstellungen noch deutlicher hervor. Wie dort, ist der menschliche Körper als Bewegungs- und Ausdrucksfaktor zum alleinigen Mittelpunkt des Bildinteresses gemacht. Er wird nicht mehr beeinträchtigt durch die erstikende Bewegungs- und Figurenfülle des Manierismus, sondern tritt uns in der kristallinen Klarheit einer auf wenige Gestalten beschränkten und sich frei im weiten Raum entfaltenden Figurengruppe entgegen. Die Bewegung ist von jedem konventionellen Schematismus und von jeder akademischen Nüchternheit frei. Sie besitzt Feuer, Kühnheit und eine große Mannigfaltigkeit des psychologischen Ausdrucksvermögens. Aber jedes Übermaß ist vermieden, jede Heftigkeit gemildert. Damit hat sich die entscheidende Neuorientierung vollzogen. Im Studium der Werke Raffaels und im täglichen Umgang mit der Antike hat Annibales Anschauung jenen Läuterungs- und Reinigungsprozeß durchgemacht und jene neue Freiheit gewonnen, die ihn instand setzen sollte,

allen Strömungen des römischen Kunstlebens zum Trotz, ein neues klassisches Bildideal zu verwirklichen. Es wäre aber durchaus falsch, wollte man Annibale deswegen als einen Akademiker bezeichnen und seiner Kunst, wie das während langer Zeit geschehen ist, den Vorwurf des bewußten Eklektizismus machen. Vielmehr bewährt sich seine künstlerische Kraft und Eigenart gerade darin, daß er den in Rom empfangenen Eindrücken seine eigene starke Anschauung gegenüberstellt und sich zu einem künstlerischen Ausdruck durchringt, der von irgendeiner zeitgenössischen Tendenz nicht berührt wird. Von der eingeschlagenen Bahn läßt sich der Künstler auch in Zukunft nicht mehr abbringen. Seine nächste Arbeit, die große Galerie, ist ein unverhülltes und in seiner Gedankenfülle nicht mehr zu übertreffendes Bekenntnis zu dem neuen auf dem Ausgleich aller Gegensätze beruhenden klassisch-antischen Bildideal. Aber die größere Unmittelbarkeit der Anschauung und die reinere Verkörperung seines neuen Stilwillens vermitteln uns die Fresken des Camerino, in denen sich der Künstler ohne das feierliche Pathos, welches der monumentale Repräsentationsraum forderte, frei und ungehemmt aussprechen konnte.