

Battaglien.

**Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in
Italien**

Inaugural-Dissertation
Zur Erlangung des Grades eines Dokortitels
Des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften
Der Freien Universität Berlin

Vorgelegt von Oliver Tostmann

Tag der Disputation: 11. Juli 2008

Referent: Prof. Thomas W. Gaehtgens

Koreferent: Prof. Sybille Ebert-Schifferer

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
I. Problemstellung	2
II. Forschungsstand	8
III. Zielsetzung und Vorgehensweise.....	15
I. Prolegomena zum Schlachtenbild. Italien im 17. Jahrhundert	18
1. Krieg und Politik	18
2. Krieg und Gesellschaft	28
3. Der Kunstmarkt: Schlachtenbilder als Handelsware.....	38
II. Die Geburt einer Gattung. Die Schlachtenmalerei im frühen 17. Jahrhundert.....	47
1. Zur Theorie des Schlachtenbildes um 1600	48
a. Zwischen Geschichte und Poesie: Das Schlachtenbild in der Kunsttheorie	48
b. Das Schlachtenbild als paradigmatische Historia	51
c. Künstlerische Freiheiten	57
d. Zur Präsentation von Schlachtenbildern um 1600	58
2. Künstlerische Innovationen: Zum Kupferbild.....	63
a. Filippo Napoletanos „Konstantinsschlacht“	63
b. Eine „Konstantinsschlacht“ ohne Konstantin? Zur Frage des Bildhelden	65
c. Napoletano und seine Sammler	68
d. Aniello Falcones „Alexanderschlacht“	72
e. Der flüchtende Held	77
3. Narrative Digressionen: Das Capriccio	82
a. Die Schlacht als <i>Capriccio</i> . Zu Jacques Callots Schlachtendarstellungen.....	82
b. Zwischen Faktizität und Fiktion: Antonio Tempesta	86
c. Zum Erfolg von Schlachtencapricci um 1630	89
d. Die Kraft der Phantasie	93
e. Leonardismus	95
4. Das Schlachtenbild als Sammlerbild.....	98
a. Michelangelo Cerquozzi und das moderne Schlachtenbild.....	98
b. Sammler und Auftraggeber Cerquozzis	105
c. Von der Anarchie des Kampfes.....	111
d. Zum Aspekt der „Sozialdisziplinierung“	113
e. Die „Battaglia“ zwischen Historie und Genre	117
III. Die Erkundung neuer Grenzen. Die Schlachtenmalerei in der Jahrhundertmitte	119
1. Salvator Rosas „Großes Schlachtenbild“ als ideales Schlachtenbild?	121
a. Zur Frage des Bildhelden	121
b. Das Motiv des Türkenkampfes	124
c. Die „Große Schlacht“ als ideale <i>Historia</i> ?	126
d. Künstlerische Vorbilder	128
e. Zur Ästhetik des Schmerzes. Zwischen dem Angemessenen und dem Häßlichen ...	132
f. Zum ‚Poema eroicomico‘	137
g. Zum zeitlichen Kontext des Bildes	139
h. Die „Große Schlacht“ als Friedensallegorie?	142

2. Kriege und Kreaturen. Zur Ausformung des heroischen Schlachtenbildes durch Pietro da Cortona.....	146
a. Zur „Alexanderschlacht“ Cortonas.....	146
b. Klassische Vorbilder	152
c. Zeitgenössische Vorbilder	153
d. Zwischen Florenz und Rom	157
e. Alexander als Tugendheld	158
f. Das Alexanderthema und die Sacchetti	161
g. Die Sacchetti als Sammler von Schlachtenbildern.....	166
h. Die letzten Jahre des Barberini- Pontifikats	168
3. „L'eccesso dei vizi“: Kodierungsstrategien bei Aniello Falcone.....	172
a. Aniello Falcones „Plünderungsszene mit Schlacht im Hintergrund“	172
b. Zum Zeitbezug der Erzählebenen	174
c. Die „Plünderungsszene“ ein Schlachtenbild?	177
d. Der Vizekönig von Neapel	179
e. Neapel nach dem Masaniello-Aufstand.....	183
f. Zur Kodierung des Reiterbildes	188
g. Die „Plünderungsszene“: Ein Bildmodell	191
4. Zwischen Faktizität und Fiktion. Zum Überschaubild.....	194
a. Die Schlachtendarstellung aus der Überschau	194
b. Die Rolle der Druckgraphik: „De Bello belgico“	197
c. Geschichtskonzepte zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Wahrscheinlichkeit‘	203
d. Die Krise der Ereignisschilderung bei Jacques Courtois	206
e. Mathias Medici als Auftraggeber von Überschaubildern.....	210
IV. Der Sieg der Malerei. Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts	216
1. ‚Anticamento moderno‘ oder ‚modernamente antico‘? Zur ‚Heroischen Schlacht‘ Salvator Rosas	217
a. Zur Entstehungsgeschichte der ‚Heroischen Schlacht‘	217
b. Vorstudien	220
c. Das Tötungsthema	221
d. „Dunkle“ Andeutungen	223
e. Sublime Bildstrategien	226
f. Auseinandersetzungen zwischen den ‚antichi‘ und ‚moderni‘	231
g. Rosas Widersprüche	233
h. Rom und die ‚Heroische Schlacht‘	235
2. L'ideal classique? Ein diplomatisches Geschenk Alexanders VII. an Ludwig XIV. ...	240
a. Die Frankreichreise Flavio Chigis 1664.....	240
b. Zur „Alexanderschlacht“ von Guglielmo Cortese.....	242
c. Divergierende Bildkonzepte	246
d. Der Absender des Geschenks: Alexander VII.....	250
e. Der Empfänger des Geschenks: Ludwig XIV.	254
3. Talent und Kalkül. Zu Jacques Courtois	262
a. Die Anforderungen des Kunstmarkts	263
b. Zur Arbeitstechnik von Jacques Courtois	266
c. Mitarbeiter und Kopisten.....	271
d. Römische Erfolgsstrategien.....	276
e. Der Maler und seine Sammler: Jacques Courtois und Nicolò Sagredo.....	279
f. Sammler unter sich: Florenz und die Schlachtenmalerei.....	284

4. “Il brio del pennello” : Zum Erfolg des Malerischen.....	290
a. Die „ultima maniera“ von Jacques Courtois	291
b. Die Technik der bravura.....	293
c. Das „Pittoreske“ oder das „Malerische“	295
d. Parma: Zentrum der Schlachtenmalerei um 1800	300
e. Die „Josuaschlacht“ Ilario Spolverinis	303
f. Nacht in Parma.....	306
Epilog	313
Abbildungsverzeichnis	321
Literaturverzeichnis.....	329
1. Archivalien und gedruckte Quellen.....	329
II. Sekundärliteratur	335
Dank	375
Abbildungen	

Zusammenfassung *“Battaglien. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien“* von Oliver Tostmann

Die Dissertation untersucht die Entwicklung der Schlachtenmalerei während des 17. Jahrhunderts in Italien. In den ersten Dekaden entstand dort eine Gattung, die sich allein der Darstellung von Schlachten- und Gefechtsszenen widmete. Darstellungswürdig wurden fortan Szenen, in denen anonyme Kombattanten auf einem unlokalisierbaren Schlachtfeld gegeneinander ankämpfen. Diese Gattung lässt sich zwischen den beiden Polen der Historien- und der Genremalerei einordnen.

Vor dem historischen Hintergrund des politischen Machtverfalls von italienischen Staaten widmet sich die Arbeit vor allem der Frage, welches Interesse Sammler und Auftraggeber an den Bildern hatten. Die Schlachtenmalerei lässt sich als eine aristokratische Gattung charakterisieren. Bedeutende Sammler von *battaglien* wie etwa Mathias Medici, Nicolo Sagredo und Dorothea-Sophie Farnese werden in der Arbeit vorgestellt. Weiters fällt auf, wie unterschiedlich die Figur des Helden dargestellt wurde. *Battaglien* zeichnen sich nicht unbedingt durch die völlige Absenz eines Helden aus, sondern dieser konnte im Unterschied zum klassischen Historienbild in vielfachen Facetten dargestellt werden.

Die Entwicklung der Gattung wird anhand von herausragenden Bildern von Filippo Napoletano, Aniello Falcone, Salvator Rosa, Pietro da Cortona und Jacques Courtois nachvollzogen. Dabei wird der Einfluß von nordeuropäischen Vorbildern deutlich, die die Entwicklung in Italien stark prägten. Nicht nur kämpften zahlreiche bedeutende Auftraggeber und Sammler auf den Schlachtfeldern nördlich der Alpen, sondern zahlreiche aus dem Norden kommende künstlerische Neuerungen wurden in Italien aufgesogen. Eine Vermittlerposition kam dabei den Künstlern selbst zu, die wie etwa Johann Wilhelm Baur, Jacques Courtois oder Pandolfo Reschi aus dem Norden stammten. Anstatt sich auf die Wiedergabe mehr oder minder stark schematisierter Vorbilder zu begnügen, konzentrierten sich ab der Jahrhundertmitte die Künstler auf eine verstärkt malerische Darstellung von Schlachtendarstellungen. Das Thema einer

Schlacht trat damit gegenüber ihrer formalen Gestaltung in den Hintergrund. Als Ergebnis entstanden Bilder, in denen das Thema der Schlacht als Vorwand für formale Experimente des Künstlers genommen wurde. Im Vergleich mit der Entwicklung der Gattung in anderen Ländern wie Frankreich oder den Niederlanden war dieses Phänomen in Italien einzigartig.

Synopsis “*Battaglie. Studies of baroque battle paintings in Italy*” by Oliver Tostmann

This dissertation deals with the rise of the genre of battle paintings in Italy during the seventeenth century, showing its particularities and similarities with other genres. A battle scene consists generally of an anonymous combat scene, fought in a non-localizable setting. This work sheds light on the various aesthetic and social requirements for battle paintings, instead of reconstructing the oeuvres of certain painters. The formation and development of the genre vacillated between the two poles of history painting and genre painting. Questions concerning the relationship between battle paintings and their historical background, as well as iconographical studies of the “*battle scene without a hero*” are equally explored.

The study analyzes works from Filippo Napoletano, Aniello Falcone, Salvator Rosa, to Jacques Courtois and Ilario Spolverini without neglecting the broader European context. Many prominent Italian commissioners of the genre fought abroad, and important artistic innovations of the genre also came from Northern Europe, especially the Netherlands. The impact of painters such as Pieter Paul Rubens, Pieter Van Laer, and Johann Wilhelm Baur cannot be overstated in this context. However, their influence was equally balanced in Italy with the frequent emulation of classical examples of the sixteenth century, such as the *Battle of Constantine* by Giulio Romano and the *Battle of Anghiari* by Leonardo da Vinci, to name just a few. The particular taste of Italian commissioners was also fundamental for the development of the genre. Unlike other ‘modern’ genres in Italy, battle paintings had been the favored genre of a small and restricted group of aristocratic

patrons. The art market shaped the development of the genre only after the mid-seventeenth century. That said, the dissertation deals with prominent collectors such as Mathias Medici, Nicolo Sagredo, and Dorothea-Sophie Farnese.

A further important shift in the rendition of battle paintings took place during the second half of the seventeenth century. The specific subject of a battle diminished in favor of a pure artistic dissolution. As a result, form was triumphing over content. At the end of the century common painterly notions such as *bravura* or *pittoresco* were closely related to battle paintings. These specific developments exemplify the uniqueness of *battaglie* in comparison with other genres and with battle paintings made in European countries such as in France or in the Netherlands.

Einführung

Am 06. März 1706 feierte im römischen Konservatorenpalast die *Accademia del Disegno* im Rahmen des *Concorso Clementino* die Prämierung der alljährlichen Sieger. Den Teilnehmern aus der *prima classe* wurde zuvor ein komplexes Thema gestellt. Es handelte sich um eine Episode aus der römischen Geschichte, um das Eingreifen der Sabinerinnen in die Schlacht zwischen den Römern und Sabinern. Das selten dargestellte Thema bot die Gelegenheit eine vielfigurige Schlachtendarstellung in ihrer Dynamik, ihren verschlungenen Tier- und Menschenkörpern in einer anspruchsvollen Komposition, kurz, in einer „*difficilissima assegnata Istoria*“ wiederzugeben¹.

Als Sieger der *prima classe* wurde in der *gran Sala* des Konservatorenpalastes ein Entwurf von Anton Clemens Lünenschloß prämiert, der mit seiner Kompositionsformel deutlich auf das berühmte Fresko von Giuseppe Cesari, der „Schlacht des Tullus Hostilius“ anspielte (Ab. 1, 2, 3)². Mit der *gran Sala* wurde der kongeniale Präsentationsort des Entwurfs gefunden, konnte der Betrachter doch vor Ort die formalen Gemeinsamkeiten zwischen Cesaris kurz vor 1600 geschaffenen Vorbild und Lünenschloß's Entwurf von 1703 studieren³. Vergleicht man die beiden Bilder, so ist festzustellen, dass sich Lünenschloß hinsichtlich der Auffassung einer Schlacht eng an Cesari orientierte. Zwei antike Heere, bestehend aus Reitern und Fußsoldaten, prallen hier wie dort frontal im Bildvordergrund aufeinander. Die Kämpfenden sind jeweils großfigurig und variationsreich wiedergegeben. Die Komposition wurde in beiden Fällen sorgfältig auf die Darstellung der Hauptpersonen, der *attori principali*, abgestimmt. Vorschnell könnte man meinen, dass sich in den gut hundert

¹ Die Wettbewerbe wurden von 1702-1869 ausgerichtet. Das Thema für 1706 lautete: “Si rappresentasse, quando le rapite Sabine, radunate insieme, corrono piangenti, e scarmigliate ad impedir l'incominciata crudel battaglia fra Romani, e Sabini, i quali, per tradimento di Tarpèa, avevano havuto l'ingresso nella Rocca di Campidoglio. Le Sabine dunque, mischiandosi fra`Combattenti, & esagerando col pianto, e con le preghiere a i Conforti, e Consanguinei la strettezza irrevocabile della parentela, e la ricevuta Prole, ottennero la Pace.” In: G. Ghezzi: *Relazione. Le belle arti in lega con la poesia per l'Accademia del Disegno. Celebrata in Campidoglio il di 6. Maggio 1706*, S. 8, Rom 1706; Zur Zeremonie der Preisverleihung siehe: Ebenda: S. 10ff.

² Clemes Anton Lünenschloß: Das Eingreifen der Sabinerinnen in die Schlacht zwischen Römern und Sabinern, Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Martin von Wagner-Museum (Inv. Nr. 9620); Giuseppe Cesari, Cavaliere d'Arpino: Le storie dell'origine di Roma. Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti ed i Fidenati, Fresko, 10,00 x 14,00m, Rom/Konservatorenpalast, 1597-1601; Sieger war neben Antonio Clemente Lünenschloß Christofaro Giussani, G. Ghezzi: *Relazione*, 1706, S. 54

³ S. Morét machte erstmals auf die stilistischen Beziehungen zwischen dem Entwurf von Lünenschloß und Cesaris Fresko aufmerksam. Auf die Bedeutung der Prämierung von Lünenschloß's Entwurf für die Schlachtenmalerei geht Morét nicht näher ein. S. Morét: *Ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts in Rom. Zeichnungen von Anton Clemens Lünenschloß für den Concorso Clementino der römischen Accademia di San Luca im Jahre 1706*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 32. Band, 2005, S. 255-270; Zum Fresko von Giuseppe Cesari: H. Röttgen: *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002, S. 304-308

Jahren, die zwischen der Ausführung der beiden Bilder liegen, in der Entwicklung der Schlachtenmalerei nicht viel verändert habe.

Durch die Aufgabenstellung des *concorso* wird nicht zuletzt die Hochschätzung eines Schlachtenthemas von Seiten der akademischen Kunstkritik deutlich. Schlachtendarstellungen galten seit jeher als Bildthemen mit dem höchsten künstlerischen Schwierigkeitsgrad. Legendär ist etwa der Wettstreit zwischen Leonardo und Michelangelo in der *Sala del Gran Consiglio* in Florenz, zu dessen Themen ebenfalls Schlachtendarstellungen gehörten. Für die Abschlußarbeit der *prima classe* der römischen *Accademia* wurde also mit der „Schlacht zwischen Römern und Sabinern“ ein Thema gewählt, das ob seiner Anerkennung von Seiten der Kunstkritik und des Publikums auf eine lange Tradition in Italien zurückblicken konnte.

Davon abgesehen offenbart die Prämierung des Entwurfs von Lünenschloß durch die *Accademia* noch etwas Weiteres. Für den Betrachter des 21. Jahrhunderts offenbart sich die Bedeutungslosigkeit dieser Institution vor dem Hintergrund der jüngsten künstlerischen Entwicklungen in der Schlachtenmalerei. Von den formalen Möglichkeiten und stilistischen Nuancen der zeitgenössischen Schlachtenmalerei nimmt der prämierte Entwurf keinerlei Notiz. Lünenschloß wählte eine überladene und zudem steife Figurenansammlung, die 100 Jahre zuvor um 1600 hochaktuell, um 1700 jedoch hoffnungslos veraltet war. Der *concorso* von 1706 legt die Vermutung nahe, dass die Entwicklung der modernen Schlachtenmalerei außerhalb der Mauern der *Accademia* stattgefunden haben mußte und wirft zugleich mehrere Fragen auf. Wie hat sich die Schlachtenmalerei in der Zwischenzeit von 1600 bis 1700 entwickelt? Warum scheint Lünenschloß's Entwurf keinen Bezug zu den zeitgenössischen Strömungen zu haben? Und schließlich, handelt es sich beim Entwurf von Lünenschloß überhaupt um ein Schlachtenbild?

I. Problemstellung

Um 1700 konnte die Schlachtenmalerei in Italien auf eine rasante Entwicklung während der vergangenen hundert Jahre zurückblicken. In keinem anderen Land Europas entstanden derart viele Schlachtenbilder in einer vergleichbaren thematischen Varianz und hohen ästhetischen Qualität. Ab dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts verselbständigte sich das Thema zu einer eigenen Gattung. Schlachtenbilder wurden fortan in den verschiedensten Medien, wie dem Kupfer- oder Leinwandbild und der Druckgraphik dargestellt. Entsprechend unterschiedlich waren auch die Anforderungen an das Schlachtenbild. Von der traditionell heroischen Schlacht, die häufig auf Teppichen oder Fresken dargestellt wurde, über das mittelformatige

Galeriebild bis hin zum kleinformatigen Schlachtenstück, das ein anonymes Scharmützel inmitten einer weiten Landschaft darstellen konnte, reichte um 1700 die Palette der unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten. Spezialisierte Maler wie Aniello Falcone, Jacques Courtois oder Michelangelo Cerquozzi sorgten für die Verbreitung der Bilder, die über Italien hinaus bald in ganz Europa nachgefragt wurden. Mit ihnen stellten sich auch die berühmtesten Maler des 17. Jahrhunderts, wie Pietro da Cortona, Luca Giordano oder Salvator Rosa den Herausforderungen des Themas. Sie malten im Lauf ihrer Karriere vielbewunderte Schlachtenbilder.

In den zeitgenössischen Bildbeschreibungen und Inventaren werden Schlachtenbilder zwar unisono als *battaglien* bezeichnet, doch deutet die breite Spanne von schlachtenmalenden Künstlern bereits auf das zentrale gattungsspezifische Problem hin. Anders als im Falle eines Porträts oder eines Landschaftsbildes fällt es wesentlich schwieriger die Frage zu beantworten, was ein Schlachtenbild genau ist. Gehört zu ihr ein siegreicher Feldherr, der kämpfend über einen Verlierer in der Schlacht triumphiert? Oder fallen darunter nur jene Bilder, die unidentifizierbare Schlachten ohne Sieger und Verlierer darstellen? Folgte man diesem zweiten Ansatz, dann wäre Lünenschloß's Entwurf sicherlich kein Schlachtenbild. Lünenschloß zeigt vielmehr eine klar benennbare, antike *istoria*, deren Hauptakteure deutlich herausgearbeitet wurden. Handelt es sich daher bei Bildern, in denen Schlachten von historischen, mythologischen oder biblischen Helden dargestellt waren, um Schlachtenbilder oder eher um Historienbilder mit Schlachtendarstellungen? Es verwundert nicht, dass angesichts dieser Unterschiede schon die Zeitgenossen Probleme mit einer klaren terminologischen Trennung der unterschiedlichen Bildtypen hatten. Sie fassten diese unter der Bezeichnung von *battaglien* zusammen⁴. Angesichts der unklaren Benennung der Bilder als *battaglien* stellt sich ferner die Frage, ob auf den Bildern tatsächlich überall Schlachten dargestellt sind. Häufig handelt es sich vielmehr um kleinere Gefechte, oder gar um militärisch unwichtige Scharmützel, die ihrerseits schwer von genrehaften Überfallszenen abzugrenzen sind. Doch selbst diese Bilder ungewissen militärischen Inhalts wurden von den Zeitgenossen oftmals den *battaglien* zugeschlagen. Es bleibt daher festzuhalten, dass den als *battaglien* bezeichneten Gemälde kein stringentes Konzept zugrunde lag. Der Korpus von Schlachtenbildern ist damit nicht nur thematisch inkohärent, die Bilder erfüllten oftmals auch völlig unterschiedliche Funktionen.

Ein Grund für diesen verwirrenden Eindruck von den vielfältigen Typen an Schlachtenbildern hängt mit der zeitgenössischen Kunsttheorie zusammen. Denn für die

⁴ Vergleiche als Beispiel J. v. Sandrart: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hg. von A. R. Peltzer, München 1925, S. 289f.; 352

Entwicklung des Schlachtenbildes in Italien ist die fast vollständige Absenz einer kritischen Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Gattung bezeichnend. Das Schlachtenbild des 17. Jahrhunderts ist in einem terminologischen Raum zu verorten, dessen Pole einerseits durch die traditionelle *istoria* und andererseits den *genere bassi*, wie den Landschafts- oder Genrebildern, abgedeckt werden⁵. So konnte beispielsweise zu Beginn des 18. Jahrhunderts Lione Pascoli die von Andrea Camassei 1648 in Rom gemalte „Konstantinsschlacht“ folgendermaßen beschreiben:

*„Dipinse in San Giovanni in fonte la battaglia, ed il trionfo di Costantino: Si vedono in quella due numerosi eserciti, il vinto confusamente tra`morti in fuga, il vittorioso, che ferendo, tagliando, uccidendo, coraggiosamente l`investe, e perseguita, e Massenzio miseramente sommerso nel fiume.“*⁶

Pascoli verstand – ganz traditionell – das Bild einer Schlacht als Ausdruck der exemplarischen Heldentat Konstantins. Die Schlacht dient lediglich der Illustration seiner Tugenden. Auch der in Neapel lebende Lord Shaftesbury schien 1712 vergleichbares im Sinn gehabt zu haben:

*“It is here (in Schlachtenbildern/O.T.) that we may see heroes and chiefs (such as the Alexanders or Constantines) appear, even in the hottest of the action, with a tranquillity and sedateness of mind peculiar to themselves: which is indeed, in a direct and proper sense, profoundly moral.”*⁷

Ähnlich wie bei Pascoli werden bei Shaftesbury Schlachten, Helden und deren Tugenden in eine direkte Argumentationslinie gesetzt. Entscheidend ist ein Einschub, den Shaftesbury offenbar für notwendig hielt um dem gesamten Passus über Schlachtenbilder Profil zu verleihen.

⁵ Bezeichnend hierfür Filippo Baldinucci. In der Vita von Jacques Courtois spricht er von einer „*gran maniera di fare battaglie*“, dann in Bezug auf die Schlachtenmalerei von einem „*genere singolarissimo*“, um schließlich in einem anderen Zusammenhang bei Salvator Rosa die Schlachtenmalerei in einem Zug mit Landschaften, Hafen- und Seebildern, sowie Nachtstücken zu erwähnen. F. Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florenz 1846/47 (Reprint Florenz 1974), 7 Bde, Bd. V., S. 208, 210; Bd. IV., S. 487. In der berühmten Gattungshierarchie A. Félibiens fehlen Schlachtenbilder ganz. Nachdem die „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule mehrmals von ihm als Beispiel für eine gelungene Historie herangezogen wurde, nennt Félibien „*les Tableaux Allégoriques, les Paysages, les Animaux, les Marines, les Fruits, les Fleurs, & plusieurs autres qui ne sont qu`un effet que l`imagination du Peintre.*“ Sollten Schlachtenbilder etwa auch zu letzteren zählen? Wahrscheinlich nicht, denn zu Salvator Rosa schreibt Félibien: „*(...) dont le véritable génie étoit de peindre des batailles, n`étoit pas agréable dans les autres grands sujets*“. Andererseits reiht er Michelangelo Cerquozzi, bei ihm als „Michel Ange des Batailles“ bezeichnet, unter den Malern von Stilleben ein. So heißt es: „*Bien que ces sortes d`ouvrages (Michel del Campidoglio/O.T.) ne soient pas les plus considerables dans l`art de peindre, toutefois ceux qui s`y font le plus signalez, n`ont pas laissé d`acquérir la reputation, comme Labrador, De Somme, & Michel Ange Des Batailles*“. A. Félibien: *Entretiens sur les vies et les ouvrages*, Paris 1725, 6 Bde, Bd. IV, 178f., Bd. VI, S. 27; Auch bei Félibien wird demnach das Schlachtenbild nicht näher gattungshierarchisch bestimmt.

⁶ L. Pascoli: *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Rom 1736 (Reprint Amsterdam 1965), 2 Bde, Bd. I, S. 40

⁷ A. Earl of Shaftesbury: *Second Characters or the Language of Forms*, hg. v. B. Rand, Cambridge 1914, S. 54

„By the word moral are understood, in this place, all sorts of judicious representations of the human passions; as we see even in battle pieces; excepting those of distant figures, and the diminutive kind; which may rather be considered as a sort of landscape.“⁸

Für Shaftesbury war die traditionelle Einheit zwischen Schlachten und Helden nicht mehr selbstverständlich: sie wurde erklärungsbedürftig. Ein Bildtypus, bei dem Helden offenbar eine untergeordnete oder gar keine Rolle mehr spielten, zwang ihn zu differenzieren. Es ist anzunehmen, dass Shaftesbury damit die einzige überlieferte Stimme war, die am Ende des 17. Jahrhunderts die Varianz der modernen Schlachtenmalerei zumindest ansatzweise reflektierte. In der zeitgenössischen Kunsttheorie gehörten Schlachtenbilder entweder zu den Historienbildern oder sie bildeten eine niedere Gattung mit genrehaften Zügen. Die Brücke zwischen den beiden Ausprägungen wurde nicht geschlagen. Einmal mehr konnte damit die Kunsttheorie die Entwicklungen in der künstlerischen Praxis nicht mehr hinreichend erklären⁹.

Auf Seiten der Malpraxis lässt sich im 17. Jahrhundert ein anderes Bild zeichnen. Die Künstler machten sich die Diskrepanz zwischen traditionellem Anspruch und theoretischem Freiraum zu Eigen und konnten diesen ausnutzen. Das theoretische Erbe der Gattung, nach dem das Schlachtenbild als die höchste Ausformung des Historienbildes angesehen wurde, war grundlegend für die weitere Entwicklung des Sujets¹⁰. Zeitgenössische Schlachtenbilder spielten häufig mit der daraus entstandenen Fallhöhe, die in der Brechung der traditionellen Auffassung aufklaffte. Dreh- und Angelpunkt war hierbei die Rolle des Bildhelden. Das Schlachtenbild entwickelte sich zu dem maßgeblichen Bildthema, in dem das klassische Konzept des Historienbildes, veranschaulicht durch die exemplarische Tat eines Helden, nach und nach ausgehöhlt wurde. Wenn Werner Busch attestiert, dass „das Thema des Helden nie zuvor und nie wieder danach eine solche Rolle gespielt (habe/O.T.), wie in der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, so fand diese Beschäftigung mit der Heroik in der Schlachtenmalerei des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Italien einen bedeutenden, bislang

⁸ A. Earl of Shaftesbury: 1914, S. 53f.

⁹ Vergleiche: W. Barner: *Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren*, in: H. Laufhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, S. 33-67; Im Hinblick auf die römischen Bamboccianti stellte E. Mai eine Diskrepanz zwischen Kunstpraxis und Kunstkritik/ Kunsttheorie fest. E. Mai: „*Bamboccianti*“, „*Bambocciaden*“ und die *Niederländer in der Kunstliteratur*, in: Ausst. Kat. Köln 1991, D. Levine (Hg.): *I Bamboccianti: niederländische Malerrebellen des Barock*, Mailand 1991, S. 34-45

¹⁰ Zum Historienbild allgemein siehe einführend: E. Mai: *Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert*, in: Ausst. Kat. Köln 1988, E. Mai Hg.): *Triumph und Tod des Helden: europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Mailand 1988, S. 15-29; T. W. Gaetgens: *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, in: Ders./U. Fleckner (Hgg.): *Historienmalerei (Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, Bd.1)*, Berlin 1996, S. 15-77

in diesem Zusammenhang nicht zur Kenntnis genommenen Vorläufer¹¹. In der Auseinandersetzung mit klassischen Bildmotiven und Kompositionsformeln, samt ihrer radikalen Transformation, entstand in der Schlachtenmalerei in Italien eine singuläre Dynamik, die sie von der Entwicklung des Themas in anderen Ländern, wie etwa in den Niederlanden, grundsätzlich unterschied¹².

Die sprunghafte Entwicklung der Schlachtenmalerei erklärt sich nicht nur aus der Gegenüberstellung von traditionellen Bildformeln und dem modernen, zeitgenössischen Inhalt, sondern sie muß auch im Zusammenhang mit der Beliebtheit anderer junger Gattungen wie dem Stilleben oder dem Landschaftsbild gesehen werden¹³. Dies erklärt allerdings noch nicht allein die Frage, warum sich ausgerechnet in Italien während des 17. Jahrhunderts die Schlachtenmalerei derart vielfältig ausprägen konnte. Ein wesentlicher Faktor, der die zeitgenössische Schlachtenmalerei stimulieren sollte, war die Bellikosität des Zeitalters und damit bedingt die tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen, die diese mit sich brachte. Italien war aufgrund seiner geographischen Lage und seiner politischen Disposition im besonderen Maße in die europäischen Konflikte des Zeitalters eingebunden. Wenn mit der Forschung von einer generellen ‚Kriegsverdichtung‘ während der Epoche gesprochen werden kann, dann hatte dieses Phänomen auch einen unmittelbaren Einfluß auf die italienische Gesellschaft und damit mittelbar auf die Schlachtenmalerei¹⁴. Im Bereich der Kriegsführung wurde in der Forschung eine „dramatische Dissoziation von Kriegserfahrung und tradierter Bildsprache“ während der Frühen Neuzeit konstatiert¹⁵. Auch diese Diskrepanz zwischen dem

¹¹ W. Busch: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: E. Mai/ A. Repp-Eckert (Hgg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 57-76, S. 57

¹² Dazu einführend: J. Vander Auwera: *Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastiaan Vranckx (1573-1647) und Pieter Snayers (1592-1667)*, in: *Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998*, K. Bußmann (Hg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde, Bd. III, S. 461-468; M. P. van Maarseveen: *Die Darstellung des Achtzigjährigen Krieges in der Malerei der nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts: „Reitergefechte“ und „Wachstuben“*, in: *Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998*, Bd. III, S. 477-484

¹³ B. W. Meijer: *Sull'origine e mutamenti dei generi*, in: M. Gregori (Hg.): *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 Bde, Bd. II, Mailand 1989, S. 585-604, S. 598; S. Danesi Squarzina: *Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Il terreno di elaborazione dei generi*, in: *Storia dell'Arte*, No. 93/94, 1998, S. 266-291; L. Salerno: *Immobilismo politico e accademia*, in: P. Fossati (Hg.): *Storia dell'arte italiana, Dal Cinquecento all'Ottocento*, Turin 1981, S. 456-526, S. 466ff.; F. Porzio: *Aspetti e problemi della scena di genere in Italia*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998*, F. Porzi (Hg.): *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Mailand 1998, S. 17-42; Der Katalog verzichtet auf eine Diskussion, ob Schlachtenbilder unter Genrebilder zu rechnen sind. Ferner: B. Wind: *Genre in the age of the baroque: A resource guide*, New York/ London 1991, S. xiii ff.

¹⁴ Grundlegend: J. Burkhardt: *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlagen einer Theorie der Bellizität Europas*, in: *HZ*, 24, 1997, S. 509-574

¹⁵ W. Brassat: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003, S. 256; A. Perifano: *Penser la guerre au XVI siècle: science, art ou pratique?*, in: D. Boillet/ M. F. Piejus (Hgg.): *Les Guerres d'Italie. Histoire, Pratiques, Représentations*, Paris 2002, S. 237-257

zur Verfügung stehenden Motivapparat und den zeitgenössischen technologisch-strategischen Entwicklungen wirkte auf die zeitgenössische Schlachtenmalerei ein.

Eine weitere gattungsspezifische Besonderheit sollte zusätzlich eine zentrale Rolle in Italien spielen. Im Unterschied zu anderen modernen Gattungen, wie dem Landschaftsbild, wurden Schlachtenbilder bevorzugt von der Elite des Landes gesammelt und in Auftrag gegeben. Die bekanntesten Schlachtenmaler des Jahrhunderts malten häufig exklusiv für adlige Auftraggeber, da diese durch ihr Selbstverständnis ein enges Verhältnis zu militärischen Werten und zum Kriegführen hatten. Von den politischen Umwälzungen des Jahrhunderts war der Adel im besonderen Maße betroffen. Er konnte sich für *battaglie* begeistern, die in geistvoller Weise mit den Ingredienzen der Gattung spielten und diese neuartig zusammensetzten. Wie Seismographen reagierten Schlachtenbilder auf die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen während des 17. Jahrhunderts.

Bei aller Vielfältigkeit der Bilder lassen sich drei grundsätzliche Merkmale benennen, die im besonderen Maß die Entwicklung der Gattung in Italien prägen sollten. Erstens konzentrierte sich ab den dreißiger Jahren des Jahrhunderts die Produktion von *battaglie* zunehmend auf die Leinwandmalerei. Die schnell zu verfertigenden Bilder fanden in Zentren wie Neapel, Rom oder Florenz zahlreiche Abnehmer, zumeist in der örtlichen Aristokratie. Die Leinwandmalerei schöpfte dabei aus künstlerischen Erfahrungen, die zuvor in anderen Medien wie der Druckgraphik oder auch der Malerei auf kostbaren Bildträgern, etwa der Kupferplatte, gesammelt wurden. Demgegenüber verloren die ambitionierten Raumausstattungsprogramme des Jahrhunderts, in denen mittels Fresken oder Tapisserien historische oder mythologische Schlachten dargestellt wurden, künstlerisch an Einfluß. Innerhalb weniger Jahre entstand ein regelrechter Markt für Schlachtenbilder, so daß von nun an von einer eigenen Gattung gesprochen werden kann.

Zweitens gewann die Schlachtenmalerei ihre künstlerische Dynamik aus der Auseinandersetzung mit heroischen Bildkonzepten, die zusehends hinterfragt wurden. Wohl kein anderes ikonographisches Thema wurde dabei derartig stark von den politischen Zeitläuften beeinflußt. Der langfristige Verlust an politischer Macht und Einfluß der italienischen Staatenwelt sollte die bis dato repräsentativste Bildform schlechthin, das Schlachtenbild, entscheidend verändern. Die klassischen Darstellungskonzepte wurden fragwürdig, da Zug um Zug künstlerischer Schein und politisches Sein in einen krassen Widerspruch zueinander traten. Die Auseinandersetzung mit den zeitgemäßen Möglichkeiten des Heroismus führte zu alternativen Bildkonzepten, die diesen aushöhlten, seine traditionelle Bedeutung minimierten oder ihn völlig außer Acht ließen. In der Folge konnten

Schlachtenbilder unterschiedliche Positionen zum Thema Krieg abdecken. Diese ikonographische Variabilität war in der europäischen Schlachtenmalerei singulär.

Schließlich wurden drittens die ikonographischen Experimente in der späteren Phase der Entwicklung, ab der zweiten Jahrhunderthälfte, durch die Betonung von rein formalen Qualitäten des Bildes abgelöst. Die zuvor entwickelten Bildformeln wurden übernommen, um sie fortan durch rein malerische Experimente zu variieren. Das Motiv wurde dabei zusehends zweitrangig. Was zählte, war vorrangig die *bravura* des Pinselstrichs, oder der pittoreske Farbauftrag. Zugespitzt ließe sich behaupten, dass damit die Form über den Inhalt triumphierte. Bezeichnenderweise wurde die Schlachtenmalerei in dieser Phase auch für breitere Sammlerkreise interessant. Sie entwickelte sich zu einem Modeartikel der italienischen Elite. Der gestiegenen Nachfrage traten die Künstler mit einer zunehmenden Spezialisierung und einem arbeitsteiligen Werkstattbetrieb entgegen. Viele Künstler malten nicht mehr allein für einen Auftraggeber oder Mäzen, sondern nun auch für den Kunstmarkt. Entsprechend diversifizierten sich die regionalen Zentren der Malerei. Neben die traditionellen Umschlagplätze wie Rom oder Florenz traten regionale Zentren hinzu wie etwa Parma, Verona oder Venedig. Diese Entwicklung zeigt, dass sich das Thema der Schlachtendarstellung von kunsttheoretischen Normen löste um in einem rein malerischen Diskurs die Möglichkeiten und Grenzen der Schlachtenmalerei neu zu erkunden. Sie gilt es in der Arbeit zu analysieren.

II. Forschungsstand

Das frühneuzeitliche Schlachtenbild wird durch das paradoxe Unikum charakterisiert, dass es sowohl den höchsten Platz in der Hierarchie der Gattungen einnehmen konnte, als auch am entgegengesetzten Ende der Skala, als niederes Thema, rangieren konnte. Erstmals wurde diese Ambivalenz von C.-H. Watelet und P.-C. Lévesque 1792 in ihrem *Dictionnaire* erkannt und klar ausformuliert¹⁶. Die Autoren verwiesen zudem auf die *fougue pittoresque* in Schlachtenbildern, welche die exakte Zeichnung und die Wahrscheinlichkeit der Darstellung vernachlässige. Unter dem Eindruck der französischen Revolution verdächtigten sie die Gattung, lediglich der ‚Eitelkeit‘ von *Princes belliqueux* gedient zu haben. Die jungen (republikanischen) Künstler, deren Instruktion der *Dictionnaire* dienen sollte, könnten nach Aussage der Autoren von der Ausübung der Schlachtenmalerei daher nur wenig lernen. Trotz

¹⁶ C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque: *Artikel „Bataille“*, in: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture e gravure*, Paris 1792 (Reprint Genf 1972), 2 Bde, Bd. I, S.184ff.

aller zeitgebundenen Ressentiments gegenüber der Gattung, blieb der Artikel von Watelet/Lévesque an Klarsicht und Scharfsinn lange Zeit unerreicht in der Forschung.

Jacob Burckhardt beabsichtigte in seinen fragmentarischen Überlegungen zu einer Malerei nach Gegenständen und Aufgaben der Schlachtenmalerei als Teil der ‚weltlichen Geschichtsmalerei‘ ein Kapitel zu widmen¹⁷. Von zentraler Bedeutung war für ihn die Frage, „wo, wann und bei welchen Malern sich zum ersten Male die parteilose Kampfesdarstellung von der Illustration des einmal Geschehenen abgelöst hat“. Damit unterschied Burckhardt zwischen zwei Formen des Schlachtenbildes, der „Illustration des einmal Geschehenen“ und der „parteilosen Kampfesdarstellung“. Während die illustrierende Darstellung zweckgebunden ist, das heißt, sie im Dienst politischer oder historiographischer Interessen dargestellt wurde, hebt sich die zweckfreie „parteilose Kampfesdarstellung“ von ihr ab. Sie ist nicht außerhalb der Kunst liegenden Interessen unterworfen – im Gegenteil, die Kunst steht bei ihr im Vordergrund. Dieser Ausrichtung der Schlachtenmalerei gab Burckhardt den Vorzug.

Wenn Burckhardts Beitrag sich vorrangig der gesamten Gattung widmete, ohne sich zu sehr in die Arbeiten einzelner Künstler zu verlieren, so war die Aufgabe der Zuschreibung und Datierung von einzelnen Bildern den großen Kennern des 19. und 20. Jahrhunderts vorbehalten. Gustav Friedrich Waagen ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Auf seinen Reisen durch England, nach Wien oder St. Petersburg gibt er zahlreiche Beispiele für die zeitgenössische Anerkennung von künstlerisch anspruchsvollen Schlachtenbildern. Zwar ist es das stets wiederkehrende Duo Salvator Rosa und *Bourgognone*, alias Jacques Courtois, deren Händen er zahlreiche Bilder zuschreibt, doch entwickelte er Kriterien, die den stilistischen Vergleich der unterschiedlichen Bilder ermöglichen. Die Bilder wurden von Waagen mitunter gar als Glanzstücke der Sammlungen gefeiert und dabei in ausgezeichneter Weise sprachlich differenziert bewertet¹⁸. Zugleich machte Waagen bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf ein Problem aufmerksam, das die Wertschätzung von Schlachtenbildern folgender Generationen beeinträchtigen sollte. Im Falle von Courtois fiel ihm auf, dass die Bilder des Malers bereits stark nachzudunkeln begannen¹⁹. Zahlreiche Schlachtenbilder sind heute von diesem Problem betroffen, was nicht unerheblich zu ihrer Geringschätzung beigetragen haben mag.

¹⁷ J. Burckhardt: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. H. Wölfflin, Berlin/Leipzig 1930, Bd. 12, S. IX

¹⁸ G. F. Waagen, G. F.: *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien 1866-67, 2 Bde.

¹⁹ G. F. Waagen: *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, St. Petersburg 1870, S. 308, Courtois malte demnach mit zu geringem *impasto*.

In der Forschung des 20. Jahrhunderts wurde die von Burckhardt formulierte Dichotomie zwischen zweckgebundenen und zweckfreien Schlachtenbildern weiter ausgelotet. Werner Hager widmete sich insbesondere der Darstellung von zeitgenössischen Schlachten und prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des ‚geschichtlichen Ereignisbildes‘. Er untersuchte dabei insbesondere Darstellungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert²⁰. Sein Geschichtsmystizismus, der nach den Bedingungen geschichtlichen Handelns fragte, und in der auf Schlachtenbildern dargestellten „wirklichen Tat“ schließlich einen „echten tiefen Schicksalston“ zu erkennen glaubte, blieb allerdings für die vorliegende Arbeit ohne weiteren Belang²¹. Stillschweigend von der Burckhardt’schen Dichotomie ausgehend, bemühte sich die Forschung über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg, die Gattung in ein unterschiedlich dichtes Raster von Bildtypologien zu zwängen²². Die Arbeiten von Mathias Pfaffenbichler können hierfür ein Beispiel sein²³. Das nur wenig inspirierende Verschließen von Gemälden in abstrakte begriffliche Schubladen trug wenig zur Klärung der drängenden Fragen über die Gattung bei. Weder konnten durch diese Arbeiten die Genese der Gattung, noch deren Spezifika wie dem Verhältnis von Kunst und Realität befriedigend nachgegangen werden. Auch Fragen nach der individuellen künstlerischen Entwicklung wurden durch diesen Ansatz verunklärt.

Befruchtender waren dagegen Arbeiten, die sich der Ikonographie der Bilder annahmen. Hierbei sticht Fritz Saxls 1939 publizierter Aufsatz über die „*Battle scene without a hero*“ hervor²⁴. Der Autor lenkte erstmals das Interesse auf die Frage, warum in der italienischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts plötzlich eine lebhaftere Nachfrage nach unheroischen Schlachtendarstellungen auftreten konnte. Seine Arbeit ist insofern zu ergänzen, als es häufig nicht gänzlich unheroische Schlachtendarstellungen waren, wie seine markante Begriffsprägung insinuiert, sondern dass sich mit dem Thema des Heroismus auf den Bildern differenzierter auseinandergesetzt wurde. Es war nicht die völlige Absenz des Helden, durch die sich moderne Schlachtenbilder auszeichneten, sondern eher dessen traditionelle Rolle, die

²⁰ W. Hager: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939

²¹ W. Hager: 1939, S. 3

²² K. Escher: *Kunst, Krieg und Krieger. Ein Beitrag zu einer Geschichte der Kriegsdarstellungen*, in: Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1916, Teil 2, S. 83; Charles Oman: *Early Military Pictures*, in: *Archaeological Journal*, Vol. XVC, London 1939, S. 337-354, O. Cederlöf: *The battle painting as a historical source. An inquiry into the principles*. In: *Revue Internationale d’Histoire Militaire* 26 (1969), S. 119-144; L. Popelka: *Schlachtenbilder – Bemerkungen zu einer verachteten Bildgattung*, in: *Ausst. Kat. Wien 1984*, H. Hutter (Hg.): *Schlachten, Schlachten, Schlachten*, S. 5-16, Wien 1984

²³ M. Pfaffenbichler: *Das barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91 (1995), S. 27-111; Ders.: *Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur Militärischen Genremalerei*, in: *Ausst. Kat. Münster/ Osnabrück 1998*, Bd. III, S. 493-500

²⁴ F. Saxl: *The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 3 (1939/1940), S. 70-87

auf den Bildern hinterfragt wurden. Dieser Prozeß der Infragestellung des Heroischen erfolgte schrittweise, der in einem anderen Zusammenhang nur von seinem Ende her, von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchdacht wurde²⁵. Die Schlachtenmalerei in Italien nahm hierbei wahrscheinlich eine Vorreiterrolle ein, deren Einfluß auf das übergreifende Kulturphänomen im späten 18. Jahrhundert, der Erosion des Heldenbildes, noch ein Desiderat ist²⁶. Wichtig für die Thematik der Schlachtenmalerei sind daneben auch ikonographische Detailstudien, die eine ideengeschichtliche Tiefenlotung etwa zum Thema des *miles christianus* vornehmen. Sie bieten einen Überblick über die Tradition des Schlachtenthemas, das freilich weit vor das 17. Jahrhundert zurückreicht²⁷.

Einen alternativen Zugang ermöglichen Arbeiten, die Schlachtenbilder in einen breiteren kulturhistorischen Kontext stellen. Fragen der Adelskultur, die von der Erziehung bis zu repräsentativen Wohnformen reichen, über die Sammlungsgeschichte bis hin zur sozialhistorischen Militärgeschichte bieten sich für diesen Ansatz an. Schlachtenbilder sind demnach in einen breiteren mentalitätsgeschichtlichen Kontext zu verorten. Sie dien(t)en der sozialen Distinktion ihrer Besitzer und Auftraggeber²⁸. Die Beliebtheit des kulturhistorischen Ansatzes basiert nicht zuletzt auf den Stimulus der Geschichtswissenschaft, in der Schlachtendarstellungen seit einiger Zeit wieder in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt sind²⁹. Vor allem die anglo-amerikanische Forschung versucht schon seit längerem militärgeschichtliche Fragen mithilfe von Bildquellen näher zu kommen³⁰. Auch die jüngere

²⁵ Siehe hierfür beispielhaft die Arbeiten W. Buschs. Auf Schlachtenbilder geht W. Busch nicht näher ein. W. Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993

²⁶ Vergl. etwa die Kölner Ausstellung von 1988, in der auf die Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts nicht eingegangen wurde. Allenfalls kursorisch der dortige Aufsatz von A. Ottani Cavina, der ebenfalls nicht auf die Schlachtenmalerei eingeht. A. Ottani Cavina: *Der Held in der italienischen Malerei – Beispiele*, in: Ausst. Kat. Köln 1988, S. 66-70

²⁷ G. Weise: *L'Ideale eroico del Rinascimento. Diffusione europea e tramonto*, Neapel 1965; R. Van Marle: *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde, La Haye 1931-32; A. Wang: *Der ‚miles christianus‘ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern/ Frankfurt/Main 1975

²⁸ F. Haskell: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 199ff.; Ausst. Kat. München 1993, H. Siefert (Hg.): *Zum Ruhme des Helden. Historien- und Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Alten Pinakothek*, München 1993, Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, W. Barberis (Hg.): *Guerra e pace*, in: *Storia d'Italia, Annali 18*, Turin 2002; siehe auch die grundlegende Arbeit von Norbert Elias. N. Elias: *Die höfische Gesellschaft* (Neuwied 1969), Frankfurt/Main 1983

²⁹ Zuletzt O. Chaloin: *La bataille comme objet d'histoire*, in: *Francia*, Bd. 32/2 (2005), S. 1-14; Ausschlaggebend für das Interesse der Zunft an visuellen Quellen: R. Wohlfeil/ B. Tolkemitt (Hgg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991; siehe auch: H. Brunner (Hg.): *Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000; F. J. Worstbrock (Hg.): *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus* (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung der DFG;13), Weinheim 1986

³⁰ J. Keegan: *Warfare in the 17th Century*, London 2001; P. Paret: *Imagined Battles. Reflections of War in European art*, North Carolina 1997; Der Tagungsband: *L'art de la guerre. La vision des peintres aux XVII et XVIII siècles*, Paris, Ecole militaire, 07.06.1997) und M. Jallut: *Les peintres des batailles des 17e et 18e siècle*,

deutsche Militärgeschichte widmet sich nun verstärkt kulturhistorischen Fragen, die sich allerdings bislang häufig noch auf den Boden des Deutschen Reiches beschränken³¹.

Das wiedererwachte Interesse der Historiker an Schlachtendarstellungen steht in einem ungleichen Verhältnis zu demjenigen von Seiten der Kunstwissenschaftler. Ein Vergleich mit anderen jungen zeitgenössischen Gattungen, wie dem Landschaftsbild oder dem Stilleben zeigt deutlich, wieviel Arbeit hierbei noch offensteht. Als repräsentatives Beispiel der Unkenntnis bietet sich die an aufwendigen Inszenierungen nicht sparende Ausstellung „The Genius of Rome 1592-1623“ in der Royal Academy von London aus dem Jahr 2001 an, in der auf eine Präsentation von Schlachtenbildern komplett verzichtet wurde³². Auf der anderen Seite boten einige kleiner Ausstellungen in Italien einen Überblick über die Entwicklung der Gattung³³. Vor allem die von Marco Chiarini kuratierte, dabei aus dem reichen lokalen Fundus schöpfende Florentiner Ausstellung von 1989 zeigte die Reichhaltigkeit der Schlachtenmalerei vom kleinformatischen Kupferbild bis zum monumentalen Leinwandbild. Kurz zuvor erschien bereits der von P. Consigli Valente herausgegebene Band über die Entwicklung der Gattung im 17. Jahrhundert³⁴. Erstmals wurde dort versucht, einen repräsentativen Querschnitt über die Entwicklung des Themas in Italien zu liefern. Doch die Auswahl der zahlreichen Abbildungen beschränken sich zumeist auf Beispiele aus der örtlichen parmensischen Schule, so dass andere regionale Schulen, wie etwa die römische oder die neapolitanische unterrepräsentiert bleiben. Das Buch überzeugt damit, die ästhetische Vielfalt der Gattung aufzuzeigen. Ein ausgewogenes Bild von der Entwicklung in Italien zeichnet das wenig texthaltige Buch nicht. Diese Lücke sollte 1999 durch Giancarlo Sestieris voluminösen Band über die Gattung größtenteils geschlossen werden³⁵. Die Werke der wichtigsten nationalen und internationalen Künstler wurden dort in zahlreichen großformatigen Abbildungen wiedergegeben. Der Forschung ist damit eine wichtige Arbeitsgrundlage zur Hand gegeben. Doch Sestieris Band ist ebenfalls ergänzungsbedürftig.

in: *Etudes et documents de l'art français du 17e et 18e siècle*, Paris 1959, S. 115-128 waren mir nicht zugänglich.

³¹ M. Rogg: *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten: ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn 2002; Siehe auch die 5. Jahrestagung des Arbeitskreises „Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit“: Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Potsdam 22-24. September 2003; einen Überblick verschafft: J. Nowosadtko: *Krieg, Gewalt und Ordnung. Einführung in die Militärgeschichte*, Tübingen 2002, S. 171-179

³² Auch der Ausstellungskatalog geht nicht auf die Schlachtenmalerei der Zeit ein. Ausst. Kat. London 2001, B. L. Brown (Hg.): *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001

³³ Ausst. Kat. Florenz 1989, M. Chiarini (Hg.): *Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, Florenz 1989, Ausst. Kat. Mondavio, F. Arisi (Hg.): *Bellum. Battaglie nell'arte tra '600 e '700*, Mondavio 1994, Ausst. Kat. Roccafranca 2004, G. Sestieri (Hg.): *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo*; Ausst. Kat. Wien 1984

³⁴ P. Consigli Valente (Hg.): *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma 1986; vergl. auch: L. Ozzola: *I pittori di battaglie nel seicento e nel settecento*, Mantua 1951

³⁵ G. Sestieri: *I Pittori di Battaglie*, Lucca 1999

Hauptwerke, vor allem außerhalb italienischer Sammlungen, fehlen häufig³⁶. Zahlreiche Zuschreibungen an bekannte Maler der Gattung wurden von Sestieri äußerst großzügig vorgenommen. Sestieris verdienstvolle Arbeit belegt, welche grundlegenden Arbeiten zur Erschließung der Gattung noch notwendig sind. So fehlen selbst von den bekanntesten Schlachtenmalern Werkmonographien. Als Beispiele lassen sich beispielsweise Jacques Courtois oder Aniello Falcone anführen. Kurios mutet es dagegen an, dass die Werke von eher zweitrangigen Maler der Gattung, wie Pandolfo Reschi, Francesco Monti oder Ilario Spolverini wissenschaftlich erschlossen wurden³⁷.

Zwar wurde von der Forschung wiederholt festgestellt, dass sich die Kompositionsschemata auf Schlachtenbildern in auffälliger Weise gleichen, doch die Arbeitstechniken, etwa die Verbreitung von Vorlagen durch Druckgraphiken oder in Werkstätten, wurden noch nicht weiter erforscht. Damit verbundene Fragen nach der Originalität und Ökonomie der künstlerischen Ausführungen, über das Spannungsverhältnis von Kunstmarkt und Schlachtenbildern wurden nicht vertieft. Ungeklärt sind daneben auch Fragen nach der Entstehung von erfolgreichen Bildtypen. Was zeichnet sie aus, welche Bildfiguren wurden wie weiterverwandt und variiert? Aufschluß über diese Fragen könnte das Studium und der Vergleich von Bildern mit Zeichnungen und der zeitgenössischen Druckgraphik bieten. Während die Zeichnungen von bekannten Schlachtenmalern punktuell bearbeitet wurden, sie freilich nicht mit Gemälden gemeinsam untersucht wurden, so machte die Forschung im Bereich der Druckgraphik jüngst einige große Fortschritte. Das Werk von einflußreichen Künstlern wie Antonio Tempesta oder Johann Wilhelm Baur ist nun erschlossen und bietet einen Vergleich mit Schlachtenbildern an³⁸.

Zugleich gilt es die Schlachtenmalerei von anderen zeitgenössischen Phänomenen sorgsamer abzugrenzen. In der lebhafteren Bamboccianti-Forschung werden *battaglie* etwa häufig kommentarlos den beliebten Jahrmarkts-, Campagna- oder Raufszenen zugeordnet³⁹.

³⁶ Beispielsweise fehlt ein großer Teil, der in deutschen Sammlungen befindlichen Bilder von J. Courtois. Vergl. für die Wittelsbacher Sammlungen: H. Siefert: *Französische Malerei in den Sammlungen der Wittelsbacher*, in: P. Rosenberg (Hg.): Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Ostfildern-Ruit 2005, 56-63, insbesondere S. 57ff.; P. Rosenberg/ D. Mandrella: *Gesamtverzeichnis Französischer Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen*, München 2005, S. 52f.; H. F. Schweers: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München 2005, Teil 1, S. 204

³⁷ B. di Montauto: *Pandolfo Reschi*, Florenz 1996; R. Arisi: *Il Brescianino delle Battaglie*, Piacenza 1975; R. Arisi-Riccardi: *Ilario Spolverini: pittore di battaglie e cerimonie*, Piacenza 1979

³⁸ E. Leuschner: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005; R. Bonnefoit: *Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen/Berlin 1995

³⁹ Vergl. etwa U. Piereth: *Bambocciade. Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento*, Bern 1997; Ausst. Kat. Köln 1991; Briganti, G./ Trezzani, L./ Laureati, L.: *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rom 1983

Auch Haskell und Salerno verglichen etwa Schlachtenbilder mit Landschaftsgemälden und anderen „niederen Bildthemen“ ohne diese zu differenzieren⁴⁰. Diese Zuordnungen verunklären die Besonderheiten des Sujets. Im Hinblick auf die Sammler von Schlachtengemälden war es etwa ein überschaubarer Kreis von *virtuosi*, der häufig einen persönlichen Bezug zum Krieg hatte, oder haben wollte. Gegenüber den Bamboccianti oder der Landschaftmalerei fällt auf, dass die Sammler von *battaglien* aus einer gesellschaftlich geschlosseneren Schicht kommen. Schlachtenbilder mögen für sie daher eine andere Funktion besessen haben, als beispielsweise Bilder mit Jahrmarktsszenen. Es gilt daher nicht den Blick für die Gattungsspezifika zu verlieren.

Die Spezifität von Schlachtenbildern arbeitete schon Thomas Kirchner heraus. Er untersuchte am Beispiel des am französischen Hof arbeitenden van der Meulen die Probleme eines Bildgegenstandes ohne Darstellungskonventionen und diskutierte daran anschließend die Gattungszugehörigkeit von Schlachtenbildern in der akademischen französischen Doktrin. Wenn sich auch die zentralisierte französische Kunstpolitik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur schwer mit der Kunstförderung in Italien vergleichen läßt, so berührt sein Aufsatz dennoch grundsätzliche Probleme der Gattung⁴¹.

Es zeigt sich, dass die Forschungsgeschichte zum Schlachtenbild des 17. Jahrhunderts noch sehr heterogen ist. Ein wirklicher Forschungszweig konnte sich bis heute nicht herausbilden, da die Interessen und Methoden der einzelnen Bearbeiter zu unterschiedlich waren. Hilfreich für das Verständnis von seicenteschen Schlachtenbildern wäre zudem eine umfassende Darstellung der Entwicklung der Schlachtenmalerei während der gesamten Frühen Neuzeit vom 15. bis in das 18. Jahrhundert. Doch auch sie bleibt ein Desiderat. Für das 17. Jahrhundert ist eine stilkritische Sichtung der Bestände dringend notwendig. So lange es keine Monographien über das Werk der markantesten Vertreter wie Falcone oder Courtois gibt, beschränkt sich die Beschäftigung mit den Werken der zeitgenössischen *battaglisti* gezwungenermaßen auf eine kleine Auswahl von Schlachtengemälden, die häufig nur mit Mühe sicher zugeschrieben und datiert werden können.

⁴⁰ F. Haskell: 1993, S. 204, 207; L. Salerno: *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Rom 1991, S. 244

⁴¹ T. Kirchner: Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen, in: S. Germer/M. F. Zimmermann (Hgg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 1997, S. 107-124; siehe auch T. Kirchner: *Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen*, in: G. Pochat/B. Wagner (Hgg.): *Kunst/Geschichte: zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz Bd. 27)*, Graz 2000, S. 27-39; vergleiche mit: Ders.: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001

III. Zielsetzung und Vorgehensweise

Was zeichnet die *battaglie* des Seicento aus? Oder andersherum gefragt, wie entwickelten sich Schlachtenbilder seit dem 16. Jahrhundert? Die Untersuchung dieser Fragen ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Es gilt den Stellenwert der Gattung während des 17. Jahrhunderts schrittweise zu rekonstruieren. Die Schlachtenmalerei wird als ein historisches Phänomen verstanden, das nur durch seinen konkreten historischen Kontext verstanden werden kann. Dabei wird die Position der Rezipienten und insbesondere die der Auftraggeber durchleuchtet.

Bei der Untersuchung stehen folgende Leitfragen im Vordergrund: Durch welche Phänomene wird die Schlachtenmalerei in Italien charakterisiert? In welcher Weise beeinflussten die politischen Zeitläufte und gesellschaftlichen Veränderungen die Schlachtenmalerei? Wie gestaltet sich das Spannungsfeld zwischen den kunstimmanenten Möglichkeiten der Schlachtenmalerei und einer sich radikal wandelnden Wirklichkeit? Welches Bild vom Krieg wurde dabei dargestellt? Wie wurden die Schlachtenbilder schließlich rezipiert?

Zur Beantwortung dieser Fragen stützt sich die Arbeit auf unterschiedliche Quellen. Was die visuellen Quellen wie Zeichnungen, Druckgraphiken oder Gemälde anbelangt, so wurden nach Möglichkeit Bilder ausgewählt, die von der Forschung plausibel zugeschrieben und datiert werden konnten. Das nicht sämtliche besprochenen Bilder unter diese Kategorie fallen, liegt im Forschungsgegenstand begründet, der noch größtenteils eine unbearbeitete Brachfläche darstellt. Von den schriftlichen Quellen wurden zeitgenössische Inventare, literarische Texte, Genealogien, Chroniken, Memoiren und Korrespondenzen untersucht.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teilen. Im ersten Teil wird der politische und gesellschaftliche Rahmen Italiens während des 17. Jahrhunderts skizziert. Die zeitgenössischen Konfliktfelder wie auch die unterschiedliche Teilnahme der gesellschaftlichen Schichten am Krieg werden untersucht. Die Betrachtung schließt mit einem Einblick in den sich entwickelnden Kunstmarkt von Schlachtenbildern während des 17. Jahrhunderts.

Der zweite Teil widmet sich der frühen Entwicklung der Gattung im ersten Jahrhundertdrittel. Ausgangspunkt ist ein Rückblick auf die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, verbunden mit einem Vergleich von prominenten Schlachtenbildern des *Cinquecento* darunter der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule. Mit Bildträgern wie der Kupferplatte oder der Druckgraphik boten sich experimentierfreudigen Künstlern Arbeitsmöglichkeiten, deren Ergebnisse schließlich auch ab den dreißiger Jahren verstärkt in

das Leinwandbild einfließen. Die Schere zwischen Theorie und Praxis hatte sich nun weit geöffnet. Anhand eines Bildbeispiels von Michelangelo Cerquozzi werden schließlich die Möglichkeiten der modernen Schlachtenmalerei aufgezeigt.

Im dritten Teil wird die Schlachtenmalerei um die Jahrhundertmitte behandelt, die ihre stärkste Ausprägung in miteinander konkurrierenden Bildkonzepten Salvator Rosas und Pietro da Cortonas gefunden hat. Die monumentalen Bildformate knüpften unmittelbar an die Tradition der Gattung, speziell an Vorbilder aus dem *Cinquecento* an. Dass das klassische Formen- und Figurenrepertoire in dieser Zeit nicht mehr fugenlos übernommen werden konnte, es stattdessen den neuen Zeitläuften angepasst werden mußte, zeigt Aniello Falcones „Sacchegiata“. Der dritte Teil schließt mit der Betrachtung eines Bildtypus, dessen Aufgabe nicht in der dramatischen Zusammenfassung eines Augenblicks liegt, sondern in der wahrheitsgetreuen Schilderung einer gesamten Schlacht mittels der Überschau. Die engumrissene Aufgabe des „Überschaubildes“ sollte sich um die Jahrhundertmitte entscheidend erweitern. Die Auflösung des traditionellen Wahrheitsanspruchs des Typus zugunsten des ästhetischen Mehrwertes eines Schlachtenbildes sollte auch für die weitere Entwicklung des Schlachtenbildes von Bedeutung sein.

Der vierte und letzte Teil behandelt die Entwicklung des Schlachtenbildes in der zweiten Jahrhunderthälfte. Anhand der monumentalen Schlachtenbilder von Salvator Rosa und Guglielmo Cortese werden die unterschiedlichen Positionen von Schlachtenmalern untersucht, die sich in den frühen fünfziger Jahren in Rom ausprägen konnten. Wie stark sich die Schlachtenmalerei in der Zwischenzeit zu einem wahren Modeartikel in Italien entwickelt hatte, zeigt exemplarisch die Karriere von Jacques Courtois. Anhand mehrerer Bilder wird der Frage nachgegangen, worin die zeitgenössische Beliebtheit des Malers bestand. Ferner wird untersucht, wie die Bildproduktion seiner Werkstatt organisiert wurde. Die Analyse im vierten Teil endet schließlich mit einem Schwenk auf eine Region, die für die Entwicklung der Schlachtenmalerei zunächst keine Rolle spielte. Am Beispiel Parmas lassen sich en detail wesentliche Merkmale der Produktion von Schlachtenbildern in Italien nachzeichnen. Anhand der parmensischen Malerei soll abschließend ein weiteres Phänomen der italienischen Schlachtenmalerei beleuchtet werden, dass sich mit der künstlerischen und rezeptionsästhetischen Konzentration auf rein malerische Werte der Bilder am besten beschreiben lässt.

Die Arbeit schließt mit einem Epilog, der die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammenfasst und einen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Gattung bis zum Ende der Frühen Neuzeit gibt.

Vorab einige formale Anmerkungen: Die Orthographie der Quellentexte wurde in den Zitaten unverändert beibehalten. Da sich im 17. Jahrhundert noch keine einheitliche Schreibweise durchgesetzt hatte, kann sie sich von Autor zu Autor und von Text zu Text unterscheiden. Mit dem Begriff der „*battaglie*“ werden zeitgenössische Schlachtenbilder bezeichnet, die einen unheroischen und anonymen Inhalt zeigen. Die Benennung der Brüder Courtois ist in der Fachliteratur uneinheitlich. Zur einfacheren Unterscheidung wurde hier die französische Form des Namens von Jacques Courtois (1621-1676) beibehalten, während der Name seines jüngeren Bruders Guglielmo Cortese (1628-1679) italianisiert wurde.

I. Prolegomena zum Schlachtenbild. Italien im 17. Jahrhundert

Die im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchenden Schlachtenbilder können als künstlerische Ausprägungen einer spezifisch nationalen Kultur während des 17. Jahrhunderts verstanden werden. Die Ausgangsfrage lautet, warum gerade in Italien eine Gattung entstehen und florieren konnte, die hinsichtlich ihrer Quantität und Dynamik in Europa keinen Vergleich findet. Von welchen Motoren die Kultur Italiens angetrieben wurde, untersucht das folgende Kapitel. Politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Faktoren werden dabei getrennt behandelt. Der Fokus der Analyse liegt auf der bellizistischen Disposition von Politik und Kultur, die für die Entwicklung des Schlachtenbildes in Italien während des 17. Jahrhunderts prägend waren.

1. Krieg und Politik

Grundlegend für das Verständnis der italienischen Schlachtenmalerei ist die Kenntnis des politischen Rahmens der Zeit. Inwieweit wurde Italien durch kriegerische Konflikte geprägt? Für den unbefangenen Betrachter mag sich das 17. Jahrhundert in Italien nicht unbedingt durch seinen Bellizismus auszeichnen. Die prominenten Kriege des Jahrhunderts wurden außerhalb des Landes, *oltrealpe*, ausgefochten. Es waren die europäischen Nachbarländer, die während des 17. Jahrhunderts von einer dichten Kette gewalttätiger Konflikte heimgesucht wurden: Der Freiheitskampf der Holländer, der Dreißigjährige Krieg im Deutschen Reich und schließlich die Kämpfe gegen das Osmanische Reich in Südosteuropa markieren den Verlauf des Jahrhunderts.

Inmitten dieses konfliktreichen Tableaus mag sich Italien wie eine friedfertige Insel ausnehmen. Doch der oberflächliche Eindruck trügt⁴². Immerhin konnte Fulvio Testi, Sekretär des Herzogs von Modena, 1641 wohl nicht grundlos von einem „*secolo di ferro*“ sprechen⁴³. Auch der von Historikern vieldiskutierte Begriff der „*General Crisis*“ des 17. Jahrhunderts

⁴² Zur Einführung: H. Lutz: *Italien vom Frieden von Lodi bis zum Spanischen Erbfolgekrieg*, in: Th. Schieder (Hg.): *Handbuch der Europäischen Geschichte*, Stuttgart 1971, S. 852-903, E. Cochrane: *Italy 1530-1630*, London/New York 1988, S. 7-54, S. 259-290; D. Sella: *Italy in the Seventeenth Century*, London/New York 1997, S. 1-18; D. Carpanetto/G. Ricuperati: *Italy in the Age of Reason 1685-1789*, London/New York 1987, S. 34-44; G. Hanlon: *Early Modern Italy, 1550-1800*, London 2000, S. 191-204; V. Reinhardt: *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003, S. 116-148

⁴³ Zitiert nach G. Parker: *The military revolution. Military innovation and the rise of the west, 1500-1800*, Cambridge 1988, 2. Auflage 1996, S. 1

läßt sich mühelos mit seinen Auswirkungen auf Italien applizieren⁴⁴. Erweitert man den oben skizzierten zeitlichen Rahmen des Jahrhunderts durch die beiden Eckdaten 1559 für den Frieden von Câteau Cambrésis und 1713/14 für den friedlichen Abschluß des spanischen Erbfolgekrieges mit den Verträgen von Rastatt und Utrecht, so wird ein grundlegender Wechsel im europäischen Machtgefüge deutlich, von dem Italien nicht ausgespart wurde. Der Frieden von Câteau Cambrésis 1559 steht für den Beginn einer *Pax Hispanica*, die das jahrzehntelange Ringen um die Vorherrschaft auf der Halbinsel zwischen dem Habsburgerreich und Frankreich beendete. Wichtige Schlüsselbesitzungen, wie das Herzogtum Mailand oder die Königreiche Neapel, Sizilien und Sardinien standen von nun an unter direkter spanischer Kontrolle. Andere Staaten wie Genua oder die Toskana lehnten sich politisch eng an die spanische Krone an. Im Kontrast dazu steht der Abschluß des Spanischen Erbfolgekrieges 1713/14. Er steht für den realen Machtverlust des spanischen Reiches durch das Aussterben des herrschenden Hauses der spanischen Habsburger. Spanien mitsamt seiner ausgedehnten Herrschaftsgebiete wurde zum Spielball der dynastischen Interessen konkurrierender europäischer Herrscherhäuser, bei dem schließlich Ludwig XIV. seinen Neffen, den nachmaligen Philipp V. durchsetzen konnte. Die ehemals spanisch regierten Länder Italiens fielen an die österreichische Linie der Habsburger. Das Haus Savoyen konnte auf Kosten des spanischen Reiches mit dem Erwerb des Königreichs Sizilien zu einer europäischen Mittelmacht aufsteigen.

Damit bilden die Jahre 1559 und 1713/4 die Eckpunkte einer Epoche, während der Spanien als europäische Vormacht von Frankreich abgelöst wurde. Italien bot für die Austragung dieses Konflikts einen trefflichen Schauplatz, liegt es doch geographisch als gemeinsamer Angelpunkt zwischen den beiden Ländern. Spätestens nach dem Tod Heinrichs IV. 1610 hatte sich Frankreich soweit von seinen inneren Auseinandersetzungen erholt, dass es seine machtpolitischen Interessen auf den oberitalienischen Schauplatz lenken konnte und traditionell auf Unabhängigkeit von Habsburg bedachte Länder wie die Republik Venedig politisch und militärisch unterstützen konnte. Im Fall von aussterbenden italienischen Herrschaftshäusern wie etwa den Gonzaga versuchte die französische Außenpolitik frankophile Kandidaten durchzusetzen. Mit dem Erwerb von Festungen im Piemont und Monferrat sicherte sich Frankreich zudem Brückenköpfe für den Einfall nach Oberitalien⁴⁵. Mit dieser expansiv geführten Politik wurde die nach 1559 stabil abgesicherte spanische

⁴⁴ Zur Darstellung der Debatte grundlegend: K. Repgen: *Über die Geschichtsschreibung des Dreißigjährigen Krieges: Begriff und Konzeption*, in: Ders. (Hg.): *Krieg und Politik 1618-1648. Europäische Probleme und Perspektiven*, München 1988, S. 1-84, S. 29ff.

⁴⁵ Pinerolo in Piemont fiel 1631 an Frankreich, Casale in Monferrat 1679.

Vorherrschaft in Italien zunehmend auf die Probe gestellt. Für die Akteure des labilen italienischen Staatensystems bedeutete dies, vorsichtig zu agieren, um sich jederzeit der neuen politischen Großwetterlage anpassen zu können. Auch dem Papst als Souverän eines weltlichen Staates und Oberhaupt der katholischen Kirche blieb zunehmend nichts anderes übrig, als im Schatten der beiden Großmächte zu regieren. Während er aus dem tridentinischen Konzil noch gestärkt hervorgegangen ist, sollte seine politische Bedeutung im Verlauf des 17. Jahrhunderts stetig abnehmen⁴⁶.

Für das spanische Habsburgerreich war die Herrschaft über die italienischen Provinzen im 17. Jahrhundert lebensnotwendig. Die Länder sicherten durch ihre Einnahmen die Finanzierung der enormen Militärausgaben des Reiches nördlich der Alpen. Nur über italienische Herrschaftsgebiete konnten frisch ausgehobene spanische Truppen von Genua über die Lombardei durch das Veltlin-Tal und den Rhein aufwärts an die Kriegsschauplätze in Deutschland oder in die Niederlande geschickt werden⁴⁷. Zur Sicherung des unablässlich benötigten Nachschubs war dieser Versorgungsweg für die spanischen Militärs von herausragender Bedeutung; eine Verschiffung der Truppen über den Atlantik hinweg barg eine zu große Gefahr, dem unberechenbaren Wetter oder französischen und holländischen Kaperschiffen zum Opfer zu fallen. Nicht zu unterschätzen für das spanische Militär waren auch die personellen Ressourcen der italienischen Länder. Im Vizekönigreich Neapel konnten beispielsweise zwischen 1630-35 etwa 50.000 Soldaten für die spanische Armee ausgehoben werden – mehr als in Kastilien, einem Land, das eine doppelt so große Bevölkerungszahl aufzuweisen hatte⁴⁸. Mit der Eskalation der europäischen Konflikte wuchs die strategische Bedeutung der italienischen Länder während der ersten Jahrhunderthälfte. Zwar konnte die spanische Krone zunächst das Gros der Ausgaben noch selbst decken, doch sah sie sich im Laufe der Jahre zunehmend gezwungen, auf Mittel in Italien zurückzugreifen. Nur so ließ sich die europäische Vorherrschaft sichern, die zusehends erschüttert wurde⁴⁹. Es stellt sich daher die Frage, wie sich dieser Prozeß eines europäischen Führungswechsels auf die italienische Staatenwelt während des 17. Jahrhunderts auswirkte.

⁴⁶ Über den sich verändernden Einfluß der spanischen Politik auf die Kurie: T. J. Dandele: *Spanish Rome 1500-1700*, New Haven 2001

⁴⁷ Über die Bedeutung der *Spanischen Straße* sind die Arbeiten Geoffrey Parkers grundlegend. Siehe: G. Parker: *The army of Flanders and the Spanish road (1567-1659): the logistics of Spanish victory and defeat in the Low Countries`war*, Cambridge 1972, S. 70ff.

⁴⁸ G. Hanlon: 2000, S. 198. Über die Rolle des Vizekönigreichs Neapel für Spanien grundlegend: G. Galasso: *Alla periferia dell`Impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Turin 1994

⁴⁹ Zur Diskussion über den Niedergang Spaniens: R.A. Stradling: *Spain`s struggle for Europe 1598-1668*, London 1994, S. 3-33

Die strategische Fokussierung europäischer Führungsmächte auf die Halbinsel war nicht neu. Ängstlich erinnerte man sich in Italien während des 17. Jahrhunderts an die quälenden Auseinandersetzungen am Ende des 15. und zum Beginn des 16. Jahrhunderts zwischen dem Habsburgerreich und Frankreich, die Italien als das Schlachtfeld Europas verwüsteten, seine Bevölkerung dezimierten sowie die Wirtschaft schädigten⁵⁰. Diese Ereignisse wurden als eine nationale Katastrophe empfunden, die es künftig zu verhindern galt. Und dennoch kam es im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu drei größeren Konflikten, in die italienische Staaten unmittelbar involviert waren. Für das Verständnis der Bellikosität des Zeitalters und damit indirekt auch für die Schlachtenmalerei sind sie von Wichtigkeit. Sie sind als Folie zur Entwicklung der Gattung kurz dargestellt.

Der savoyische Herzog Karl Emanuel I. sorgte ab 1613 für die erste gewaltsame Erschütterung der oberitalienischen Staatenwelt nach 1559. Nach dem Tod Francesco II., Herzog von Mantua im Jahr 1613 wurde seine Frau, die kinderlose Tochter Karl Emanuels, postwendend an den Hof von Turin zurückgesandt. Als Kompensation forderte der savoyische Herzog die mit den Gonzaga verbundene benachbarte Markgrafschaft Monferrato. Eine militärische Invasion Monferratos verband er mit Plänen einer großen europäischen antihabsburgischen Koalition. Trotz eines schlagkräftigen Heeres, zusammengesetzt aus piemontesischen, französischen und deutschen Truppen, konnte er die Schlüsselpositionen in der Markgrafschaft nicht lange halten. Ein spanisches Heer, verstärkt durch toskanische Truppen, vertrieb die vereinten piemontesischen Truppen 1617 entgültig aus Monferrato⁵¹. Auch in den Folgejahren ging vom ambitionierten Karl Emanuel I. eine aggressive Politik aus, deren wichtigste Bestandteile sich aus den Plänen um den Erwerb der böhmischen Krone und einer erfolglosen Expansion in Oberitalien zusammensetzten⁵².

Schon 1627 eröffnete sich mit dem Tod des letzten Herzogs von Mantua, Vincenzo II. Gonzaga, ein zweites Konfliktfeld in Oberitalien⁵³. Wieder drehte es sich um unterschiedliche Ansprüche auf das reiche und strategisch günstig gelegene Herzogtum Mantua, samt dem dazugehörigen Monferrato. Mit dem Aussterben der Hauptlinie des Hauses Gonzaga drohte ein dynastisches Machtvakuum, das beide Mächte Spanien und Frankreich mit ihren eigenen Kandidaten zu füllen trachteten. Als ein *fait accompli* ist schließlich die geheime Reise des französischen Kandidaten aus einer Nebenlinie des Hauses, den Gonzaga-Nevers, zu bewerten. Unerkannt reiste er von Frankreich nach Mantua, um sich dort umgehend

⁵⁰ E. Cochrane: 1988, S. 9ff.

⁵¹ D. Sella: 1997, S. 4

⁵² H. Lutz: 1971, S. 894

⁵³ Siehe: R. A. Stradling: *Prelude to Disaster: the precipitation of the war of the Mantuan succession, 1627-29*, in: *Historical Journal*, 1990, Bd. XXIII, S. 769-786

intronisieren zu lassen. Damit drohte der spanischen Herrschaft in der Lombardei eine gefährliche Einkreisung im Osten und Westen, durch Mantua und Monferrato als zwei größere französische Arrondierungen in Oberitalien. Die einzig mögliche Antwort aus spanischer Sicht war daher eine Belagerung Casales, der wichtigsten Festung in Monferrato, durch die Truppen des spanischen Statthalters von Mailand. Sie begannen im April 1628. In der Zwischenzeit hatte sich auch die Republik Venedig auf die Seite Frankreichs gestellt. Karl Emanuel I. von Savoyen ließ sich ebenfalls die Chance nicht nehmen, rückte von seinem antihabsburgischen Kurs ab und versuchte durch häufigen Seitenwechsel seinen Profit aus der Krise zu ziehen. So eskalierte der Konflikt. Ein französisches Entsatzheer besetzte zunächst wichtige Schlüsselfestungen in Piemont, um dann Anfang 1629 die erschöpften Truppen im noch immer belagerten Casale zu verstärken. Daraufhin schickte Kaiser Ferdinand II. Reichstruppen zur Unterstützung der bedrängten spanischen Truppen in die Lombardei. Erstmals nach dem *Sacco di Roma* 1527 fielen nun kampferprobte deutsche Landsknechte wieder in Italien ein, um ab Oktober 1629 Mantua zu belagern⁵⁴. Die gut befestigte Stadt konnte sich zwar bis zum folgenden Sommer halten, doch am 18. Juli kam es zum Sturm auf die Festungsmauern. Fast widerstandlos ergab sich eine durch die Pest dahingeraffene Bevölkerung den Eroberern. Diese plünderten die Stadt innerhalb von drei Tagen restlos aus und erbeuteten Güter im Wert von 18 Millionen Dukaten: einem Wert, der dem doppelten Jahreseinkommen an Steuern aus dem Vizekönigreich Neapel entsprach⁵⁵. Der anschließende Friedensvertrag von Cherasco 1631 bestätigte den status quo ante, und ist damit als Erfolg der französischen Diplomatie zu bewerten, die es nun schaffte, auch wichtige politische Schlüsselpositionen mit französischen Vertrauensleuten zu besetzen⁵⁶. Darüberhinaus sicherte sich Frankreich die Besetzung der wichtigen Festung Pinerolo in Piemont und besaß fortan einen Fuß in der offenen Tür nach Italien.

Mit dem Konflikt um Mantua änderte sich auch die französische Außenpolitik unter Richelieu (1624-1642) gegenüber Spanien. Dies sollte langfristige Folgen haben. Von nun an benutzte Frankreich Oberitalien regelmäßig als Nebenkriegsschauplatz, um dort so viele spanische Truppen als möglich zu binden. Ziel Richelieus war es, die spanische Achillesferse, den Nachschub auf der *Spanischen Straße*, noch in Italien empfindlich zu stören und zu

⁵⁴ Über den Feldzug der Reichstruppen durch Italien bis Mantua: G. Hanlon: *The twilight of a military tradition. Italian aristocrats and European conflicts, 1560-1800*, London 1998, S. 114ff. Zu zeitgenössischen Reaktionen auf die Plünderung Mantuas: S. Externbrink: *Die Rezeption des „Sacco di Mantova“ im 17. Jahrhundert. Zur Wahrnehmung, Darstellung und Bewertung eines Kriegereignisses*, in: M. Meumann/ D. Niefanger (Hgg.): *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*, S. Göttingen 1997, S. 205-222

⁵⁵ G. Hanlon: 2000, S. 195

⁵⁶ In diesem Fall die Inthronisation Karl von Nevers in Mantua. Zur Darstellung des Konflikts: H. Lutz: 1971, S. 895f., zu den einzelnen militärischen Ereignissen detailliert: G. Hanlon: 1998, S. 109ff.

unterbrechen. Damit fehlten Spanien wichtige Nachschubkräfte für den Kampf in Oberdeutschland, wo sich Frankreich von nun an ebenfalls militärisch stärker engagierte. Die Politik Frankreichs in Italien war eine Mischung aus militärischem Aktionismus und diplomatischer Raffinesse, die sich bis zum Abschluß des Pyrenäenfriedens 1659 nicht mehr ändern sollte. Zwar konnte durch diese Strategie die spanische Herrschaft in Mailand und Neapel nie wirklich erschüttert werden, doch führte sie zwangsläufig zu einer Polarisierung der italienischen Staatenwelt, die sich dem Antagonismus der beiden Mächte kaum mehr entziehen konnten und in den großen europäischen Konflikt mit hineingezogen wurden⁵⁷.

Besonders für den Papst sollte diese Entwicklung zu Problemen führen. Kraft seines Amtes fühlte sich Urban VIII. Barberini (1623-44) dazu berufen, sowohl zwischen den konkurrierenden katholischen Großmächten als auch den italienischen Staaten zu vermitteln und Frieden zu stiften. Als Oberhaupt des Kirchenstaates wurde auch er in die oberitalienischen Auseinandersetzungen hineingezogen. Schon während des Krieges um Mantua blickte er voller Sorge auf das benachbarte Herzogtum, drohte doch die dort akkumulierte habsburgische Soldateska jederzeit mangels ausreichender Nahrungsreserven in seinen benachbarten und vergleichsweise gut versorgten Kirchenstaat einzufallen. Ein beredtes Zeugnis dieser Ängste liefert ein Brief aus dem Jahr 1629 des Legaten Giulio Sacchetti aus Ferrara. Alarmiert durch die Belagerung von Mantua beschreibt er die Gefahren, die von den Reichstruppen für den Kirchenstaat und insbesondere Bologna ausgingen.

*„(...) non li giudicarei mal fatto, e fra tanto sollecitare i ripari e difese di cotesta Città (Bologna/O.T.), che piaccia a Dio siano in tempo potendosi dubitare che restando gli Alemanni vittoriosi ricevino molto alletamento dale ricchezze di Bologna e da la facilità dell'impresa.“*⁵⁸

Obwohl es Urban VIII. gelang, während der anschließenden Friedensverhandlungen von Cherasco als Mittler aufzutreten und einen für die französische Seite äußerst günstigen Abschluß auszuhandeln, verfolgte er vorrangig eigene Interessen⁵⁹. Wenn Urban als geistlicher Herrscher von den Kriegsparteien zu den Friedensverhandlungen hinzugezogen wurde und die französische Seite favorisierte, versuchte er aus diesem Winkelzug in der Folgezeit vor allem Kapital als weltlicher Herrscher des Kirchenstaates zu schlagen. Gerade die Demonstration der eigenen weltlichen Interessen ließ die übrigen italienischen Kleinstaaten aufhorchen und trug dazu bei, das Ansehen des Papstes als unparteiischen Vermittler, als *padre comune*, zu zerrütten. Auch die europäischen Großmächte setzten sich

⁵⁷ D. Sella: 1997, S. 8

⁵⁸ Brief Giulio Sacchetti an Bernardino Spada vom 29.10.1629. Zitiert in: A. Karsten: *Kardinal Bernardino Spada: eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen 2001, S. 106

⁵⁹ Vergleiche D. Sella: 1997, S. 8

von nun an häufiger über päpstliche Vermittlungsangebote hinweg und trachteten danach, direkt und unabhängig von kurialer Hilfe zu einer Einigung zu gelangen⁶⁰.

In den folgenden Jahren versuchte Urban VIII. mehr oder weniger offen das Gebiet des Kirchenstaates zu erweitern, was nur auf Kosten des staatlichen Gleichgewichts in Italien geschehen konnte. Ein erster Schritt war die Usurpierung des Herzogtums Urbino 1631, das er seinem Staat aufgrund einer akuten dynastischen Krise, dem Tod des letzten Herzogs einverleibte. Dank des rund dreißig Jahre zuvor unter Clemens VIII. erworbenen Herzogtums Ferrara war der Kirchenstaat nun zu einer zusammenhängenden Ländermasse geworden, die sich als mächtiger Territorialstaat vom Po im Norden bis zur neapolitanischen Grenze im Süden erstreckte. Damit nicht genug, hatte Urban VIII. ein Auge auf das zwischen der südlichen Toskana und dem Kirchenstaat liegende Fürstentum Castro geworfen⁶¹. Binnen kurzer Zeit braute sich ab 1641 eine Bedrohung am Horizont zusammen, deren Gefahrenpotential für den Kirchenstaat von wohlinformierten Zeitgenossen dramatisch mit dem *Sacco di Roma* verglichen wurde⁶².

Der Auslöser des militärischen Konflikts war die Besetzung des kleinen Herzogtums Castro mitsamt der Stadt Ronciglione nördlich von Rom im Oktober 1641 durch päpstliche Truppen. Das ehemals durch Paul III. an die Farnese verliehene päpstliche Lehen wurde eingezogen. Urban forderte vom regierenden Herzog Odoardo Farnese die Begleichung seiner beträchtlichen Schulden. Odoardo hatte in der Vergangenheit Anleihen aufgenommen, deren Verzinsung durch die Erträge von Castro und Ronciglione bestritten werden sollten⁶³. Doch statt die offenen Schulden zu begleichen, reagierte Odoardo nicht auf die römischen Forderungen und erhöhte die Rüstungsausgaben für Castro. Einerseits forderte der Papst nur ein ihm zustehendes Schuldpfand ein, andererseits gab ihm das Herzogtum die Möglichkeit, den eigenen familiären Besitzstand zu vergrößern und einen Nepoten damit zu versorgen. Urban VIII. demonstrierte vorgeblich Stärke, ignorierte die Vermittlungsversuche Venedigs und ließ Castro kurzerhand militärisch einnehmen. Odoardo wurde exkommuniziert und seines Lehens enthoben. In Kürze schmiedete Odoardo eine Allianz bestehend aus Venedig, Toskana und Modena, veräußerte seinen Juwelenschatz und rüstete seinerseits zum Feldzug gegen die Barberini. Die Folgen waren für alle Beteiligten überraschend, denn die

⁶⁰ Paolo Prodi: *Il sovrano pontefice: un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1983, S. 320f.

⁶¹ L. von Pastor: *Geschichte der Päpste*, Freiburg/Breisgau 1929, 16 Bde., Bd. XIII,2, S. 863-874; siehe auch: G. Hanlon: 1998, S. 134ff.

⁶² Siehe die Einschätzung von Virgilio Spada zum Zug von Odoardo Farnese auf Rom: "Non si ritrovò mai la città di Roma in maggiore pericolo dopo il Ponteficato de Clem(ente) VII. che nel Ponteficato d'Urbano VIII., (...)." Zitiert in: A. Karsten: *Bernardino Spada*, 2001, S. 166

⁶³ L. von Pastor: 1929, Bd. XIII, 2, S. 864

neuangelegten päpstlichen Festungen an der Grenze zu Parma-Piacenza fielen im Herbst 1642 im Handstreich dem Heer Odoardo Farneses zum Opfer. Imola, Faenza und Forlì ergaben sich daraufhin dem alliierten Heer kampfflos. Der unaufhaltsame Zug des unter parmensischer Führung stehenden Heeres durch Mittelitalien stellte die Streitkräfte des Kirchstaats bloß, die sich als weitgehend kampfuntauglich erwiesen. In Rom brach derweil Panik in der Bevölkerung aus, viele Einwohner flohen oder brachten sich in der wohlbefestigten Leostadt in Sicherheit. Eilig beschleunigte Urban den Bau von Basteien zur Verteidigung der Stadt. Doch Odoardo Farnese war nicht der erfahrene Feldherr, um den günstigsten Moment eines Sturms auf die Stadt zu erkennen. Unschlüssig stoppte er seine Truppen vor Rom und ließ sich auf Verhandlungen mit den päpstlichen Unterhändlern ein. Mittlerweile hatte auch die französische Seite das Potential des Konflikts erkannt und setzte auf dessen Fortführung. Diese Bindung von militärischen Kräften führte indirekt dazu, dass es Spanien nicht mehr möglich war, im gewohnten Umfang frische Truppen in Italien auszuheben⁶⁴. Zu konzertierten Aktionen der für den Kirchenstaat gefährlichen Allianz sollte es nicht mehr kommen, jede Streitmacht beschränkte sich nun darauf allein zu kämpfen. Die Auseinandersetzungen verteilten sich von der Po-Ebene nördlich von Bologna über Umbrien bis hin in das Herzogtum Castro. Im Angesicht dieser bedrohlichen Staatskrise gelang es Urban VIII., Gelder für die Aushebung von Streitkräften zu organisieren, um der Allianz schlagfertig gegenüber zu treten. Für die Staaten der Allianz war es in der Zwischenzeit dagegen wesentlich schwieriger gewesen, frische Truppen für einen Krieg auszurüsten, der an keinem existentiellen Nerv rührte.

Der Castro Krieg ist eines der letzten Beispiele in Italien für eine Kriegführung ohne stehende Armee⁶⁵. Im Bedarfsfall wurde das Heer erheblich aufgestockt und ausgerüstet, paramilitärische Verbände, zumeist aus Bauern oder dem städtischen Kleinbürgertum bestehend, wurden den regulären Truppen eingegliedert. Zugleich ist der Castro-Krieg der letzte inneritalienische Krieg des 17. Jahrhunderts. Nach der erfolgreichen Aufrüstung des Kirchenstaats kam es zu keinen Entscheidungsschlachten mehr. Kleinere Erfolge wechselten sich auf beiden Seiten ab. Angesichts der ungeheuren finanziellen Belastung auf beiden Seiten und der allgemeinen Verwüstung breiter Landstriche, die dieser Krieg bescherte, besann man sich ab dem Winter 1644 eines Besseren und öffnete sich Friedensgesprächen. Kurz vor seinem Tod ratifizierte Urban VIII. einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete, Castro und sämtliche anderen Güter der Farnese zu räumen⁶⁶. Der Castro-Krieg, leichtfertig eingegangen,

⁶⁴ L. von Pastor: 1929, S. 872

⁶⁵ Siehe auch Kap. IV.

⁶⁶ L. von Pastor: 1929, S. 875

entwickelte sich zu einer militärischen und moralischen Niederlage des Kirchenstaates, die das Ansehen des Papsttums, sowohl in Italien als auch in Europa tief erschütterte⁶⁷. Mit dem Verlust der päpstlichen Autorität stieg der diplomatische Einfluß Frankreichs, dessen Vertreter Mazarin (1642-1661) maßgeblich am Friedensvertrag mitgewirkt hatte. Damit gelang es Frankreich, als Vermittler einen Frieden zu arrangieren, der es ihm auch in der Folge erlaubte, die Politik in Italien aktiv mitzubestimmen.

Ab der Mitte des Jahrhunderts gesellte sich zu den beiden bereits skizzierten italienischen Krisenherden noch drittens der eskalierende Konflikt um das Erbe Venedigs im Mittelmeerraum⁶⁸. Nach und nach mußten die Venezianer in den vorhergehenden Jahrzehnten gegenüber den vorrückenden Türken wichtige Inseln aufgeben. Besonders der von 1645-71 über fünfundzwanzig Jahre dauernde Kampf um Kreta erregte die Gemüter. Nachdem auch der Papst im Castro-Krieg seine militärische Schwäche offenbarte und durch den fortwährenden Krieg in Deutschland mit seinen militärischen Ausgaben gebunden war, erkannte die Hohe Pforte in Konstantinopel die Gelegenheit und rüstete eine Flotte gegen das venezianisch besetzte Kreta. Für Venedig diente die Insel als Nachschubreservoir von Weizen, Reis und Zucker. Am Rande des eigenen Reiches gelegen, war sie zudem eine wichtige Anlaufstelle von venezianischen Handelsschiffen auf dem Weg in den östlichen Mittelmeerraum. Wichtigste Festung auf der Insel war Candia⁶⁹. Einem Heer von 50.000 Türken gelang es im Frühjahr auf Kreta zu landen und die Insel bis auf Candia einzunehmen⁷⁰. Im Folgenden war es venezianische Taktik, den maritimen türkischen Nachschub zu stören und Gefechte mit dem Gegner auf dem Seeweg zu suchen. Der türkische Vormarsch konnte gestoppt, Candia zunächst gehalten werden⁷¹. Der Kampf um die wichtige

⁶⁷ Die Forschung beschäftigt sich besonders mit den historischen Gründen für den militärischen Zusammenbruch des päpstlichen Heeres. Als Erklärungen werden die strukturellen Besonderheiten in der Kommandospitze hervorgehoben. Der dem System des Nepotismus eigene Klientelismus begünstigte die Besetzung von militärischen Posten im Zeitalter bahnbrechender militärischer Innovationen mit Nichtfachleuten. Dazu mag sich eine weitere Komponente addieren: In der frühneuzeitlichen Gesellschaft galten die Fähigkeiten des einzelnen Individuums weniger als der Ruf der gesamten *casa*, der es entstammte. Vergleiche P. Prodi: 1982, S. 176 und A. Karsten: 2001, S. 176. G. Brunelli bietet darüber hinaus eine detaillierte Analyse des päpstlichen Heeres während des Castro-Krieges. G. Brunelli: *Soldati del Papa. Politica militare e nobiltà nello Stato della Chiesa (1560-1644)*, Rom 2003, S. 241-271. Dazu mag sich eine weitere Komponente addieren: In der frühneuzeitlichen Gesellschaft galten die Fähigkeiten des einzelnen Individuums weniger als der Ruf der gesamten *casa*, der es entstammte.

⁶⁸ Siehe H. Lutz: 1971, S. 897f.

⁶⁹ G. Cozzi: *Venezia nei secoli XVI e XVII*, in: G. Cozzi/ M. Knapton/ G. Scarabello (Hgg.): *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Turin 1992, S. 118ff.

⁷⁰ Zahl aufgeführt in: G. Hanlon: 1998, S. 152 Auch wenn die Anzahl der Türken übertrieben erscheint, steht sie für die ideelle Größe des Unternehmens.

⁷¹ G. Cozzi betont die Solidarität unter den regierenden katholischen Fürsten in Italien, Frankreich und dem Reich für den Kampf Venedigs ab 1667. Clemens IX. rief gar zu einem neuen Kreuzzug auf. In: G. Cozzi (u.a.): 1992, S. 125f. Für eine genaue Aufschlüsselung der unterschiedlichen Truppenkontingente siehe G. Hanlon: 1998, S. 160f. Zum Engagement Clemens IX. siehe: C. Terlinden: *Le Pape Clément IX. et la guerre de Candie, 1667-1669, d'après les archives secrètes du Saint-Siège*, Louvain 1904, S. 65-81 und 241-254

Festung zog sich in die Länge, unzählige Stürme wurden von den Türken auf die Mauern unternommen. Giovanni Sagredo, Herzog von Candia, beklagte sich, daß allein 280 venezianische Adlige ihr Leben in den Kämpfen liessen. Diese Zahl entspricht einem Viertel sämtlicher venezianischer männlicher Adliger⁷². Am Ende konnte Candia nicht verteidigt werden, die Kämpfe endeten nach einer türkischen Großoffensive ab 1667 mit einem türkischen Sieg im Oktober 1671. Für die Serenissima bedeutete der Kampf um Candia die Verschärfung des wirtschaftlichen Niedergangs, wurde doch der lukrative Handel in der Levante entschieden beeinträchtigt.

Unter umgekehrten Vorzeichen wurde nach dem erfolgreichen Entsatz von Wien 1683 von Venedig aus eine erneute Großoffensive gegen die türkischen Befestigungen in der Ägäis und auf dem Peloponnes initiiert. Italienische Staaten reihten sich fortan ein in eine internationale Koalition aus dem Papst, dem Reich, Frankreich und Polen, und bildeten die Südflanke einer Offensive, die sich über gesamt Südosteuropa erstreckte⁷³. Mithilfe des international bestückten Heeres erfochten die Venezianer beachtliche Erfolge. Mit dem dräuenden Problem der offenen Frage der Spanischen Sukzession verloren die europäischen Verbündeten während des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts jedoch das Interesse an einer Weiterführung des Krieges gegen das Osmanische Reich⁷⁴. Zu der erhofften Rückeroberung Kretas sollte es für Venedig nicht mehr kommen. Mit dem Frieden von Karlowitz 1699 mußte sich Venedig mit Gebietszugewinnen auf dem Peloponnes und der Ägäis zufrieden geben⁷⁵.

Während sich also die erste Jahrhunderthälfte durch eine dichte Kette kleinerer und größerer Konflikte in Italien auszeichnete, verlagerte sich ab 1659 der Fokus militärischer Konflikte über die gesamte zweite Jahrhunderthälfte hinweg außerhalb Italiens auf die Adria und die Levante. Damit war die italienische Halbinsel selbst, im Schatten des Pyrenäenfriedens, zu einer langjährigen Ruhe gekommen; diese sollte erst wieder mit den napoleonischen Feldzügen am Ausgang des 18. Jahrhunderts gestört werden. Durch ihren Zeitpunkt, den Verlauf und ihr Ergebnis illustrieren die skizzierten italienischen Kriege des 17. Jahrhunderts den Prozeß des gesamteuropäischen Führungswechsels von Spanien zu Frankreich. Für die Schlachtenmalerei in Italien sollte diese Entwicklung, soviel sei vorweggenommen, enorme Folgen haben.

⁷² G. Hanlon: 1998, S. 163

⁷³ K.-P. Matschke: *Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege*, Düsseldorf/Zürich 2004, S. 348ff.

⁷⁴ Die schwächliche Konstitution und die geringe Aussicht auf eigene Nachfolger zeichneten sich beim spanischen König Karl II. (1665-1700) um 1690 immer deutlicher ab. Eine von außen bestimmte Thronfolgeregelung zeichnete sich ab, da eine spanische Thronfolge nicht mehr möglich war. Siehe grundlegend: P. Molas Ribalta (Hg.): *La Transición del siglo XVII al XVIII*, Madrid 1993

⁷⁵ G. Hanlon: 1998, S. 164-171; D. Sella: 1997, S. 11ff.

Um auf die eingangs gestellte Frage nach den Auswirkungen der Verschiebung der europäischen Machtkoordinaten für Italien zurückzukommen, müssen nun die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen untersucht werden. Prominente Akteure aus zeitgenössischen Kriegen wie etwa Mathias Medici, die Barberini oder die Farnese tauchen auch als wichtige Sammler von Schlachtenbildern wiederholt auf. Daher stellt sich die Frage, wer in welchem Umfang in die zeitgenössischen Kriege involviert war.

2. Krieg und Gesellschaft

Von den Zeitgenossen wurde die italienische Gesellschaft in drei verschiedene Ordnungen aufgeteilt: Adel, bürgerliche Mittelschicht (*popolo*) und Unterschicht (*plebs*)⁷⁶. Im unterschiedlichen Maße nahmen sie Anteil an der Entwicklung der Schlachtenmalerei. Der bedeutendste Förderer der Schlachtenmalerei war der Adel. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurde versucht, die Merkmale des Adels zu definieren. Worauf sich schließlich Juristen einigen konnten, war ein Amalgam aus schwammigen Eigenheiten wie Wohlstand, Wissen, soziales Ansehen, militärische Tugend und die Herrschaft über Untergebene. In der urban geprägten Kultur Oberitaliens trat noch ein weiteres Merkmal für den Adel hinzu, das aus der Einführung der *serrata* bestand, das heißt Verwaltungsämter waren künftig von Amtsinhabern vererbbar, deren Inhaber folglich *adlig*⁷⁷. Wie kann man sich aber das adlige Selbstverständnis vorstellen?

Trotz aller Definitionsprobleme begann der heterogene Adel, der sich aus aufgestiegenen Patriziern und Feudalherren gleichermaßen zusammensetzte, im Verlauf des späten 16. Jahrhunderts seine Lebensgewohnheiten zu homogenisieren. Er zog sich aus dem merkantilen Geschäftsleben zurück, reglementierte die Heiratsmöglichkeiten seiner Familienmitglieder, legte sich einen wohlklingenden Titel zu und investierte in den Erwerb von ländlichem Besitz. Wenn sich am Anfang des 16. Jahrhunderts der urbane Adel über die eigene Bildung und den Dienst für die Kommune oder den Staat definierte, wechselten diese Werte ab der zweiten Jahrhunderthälfte zugunsten des Privilegs einer „rechten“ Geburt. Unzählige Traktate diskutierten über die Vorzüge des „wahren“ Adels und favorisierten

⁷⁶ Siehe das anonyme Zitat von 1634 in: G. Muto: *Il regno di Napoli sotto la dominazione spagnola*, in: G. Cherubini, F. della Peruta, E. Lepore (Hgg.): *Storia della società italiana*, Bd. XI, S. 230ff. und 252ff. Ebenso das Zitat eines Florentiners über die venezianische Gesellschaft. In: C. Vivanti: *Lacerazioni e contrasti*, in: R. Romano und C. Vivanti (Hgg.): *Storia d'Italia*, 5 Bde., Bd. I (1972), S. 907

⁷⁷ Die Register wurden beispielhaft in Mailand 1520, Genua 1528 und Lucca 1556 eingeführt. Es gab sie allerdings nicht in jeder Stadt. Siehe: G. Hanlon: 2000, S. 165

entweder ethische oder genealogische Merkmale⁷⁸. Die ursprünglich getrennten Sphären des städtisch geprägten Patriziats und des ländlichen Feudaladels, den *magnati*, begannen sich ideell und biologisch miteinander zu vermengen⁷⁹. Die Söhne wurden auf adlige Schulen, den *collegii dei nobili*, geschickt und waren später dank der profunden Ausbildung für einen Posten in der wachsenden Verwaltung des frühmodernen Staates, in der Kirche oder in der Armee verwendbar⁸⁰. Zugleich vermittelten die berühmten *collegii* in Siena, Modena oder Parma dem dort erzogenen Adel eine innere ständische Geschlossenheit. Dies führte zu einer Abgrenzung gegenüber den bürgerlichen Schichten⁸¹. Trotz aller bestehenden regionalen Unterschiede wurde durch die Beschäftigungsmöglichkeiten im Staatsdienst und die gemeinsame Ausbildung ein Ethos geschaffen, das die Nobilität im beginnenden 17. Jahrhundert in ganz Italien einte⁸².

Ein herausstechendes Merkmal für die Distinktion des Adels war seine *virtù*, die häufig mit militärischen Erfolgen assoziiert wurde⁸³. Schon Baldassare Castiglione verband die Identität des frühneuzeitlichen Hofmannes eng mit derjenigen des waffenerprobten Soldaten. So läßt er 1528 im *Cortegiano* den Conte Ludovico rasonnieren:

*„Ma per venire a qualche particolarità, estimo che la principale e vera profession del cortegiano debba esser quella dell'arme; la qual sopra tutto voglio che egli faccia vivamente e sia conosciuto tra gli altri per ardito e sforzato e fidele a chi serve.“*⁸⁴

Auch nach Macchiavelli war es aus realpolitischen Gründen für den modernen Fürsten unabdingbar, mit den Kriegskünsten vertraut zu sein.

*„Debbe adunque uno principe non avere altro obietto né altro pensiero, né prendere cosa alcuna per sua arte, fuora della Guerra e ordini e disciplina di essa: perché quella è sola arte che si aspetta a chi comanda.“*⁸⁵

⁷⁸ Siehe die zeitgenössischen Auseinandersetzungen über Verdienst- oder Geblütsadel, etwa bei Giulio Tassoni oder Tomaso Stigliani. Dazu: C. Donati: *L' Idea di nobiltà in Italia Secoli XIV-XVIII*, Bari 1995 (1. Auflage 1988), S. 267ff

⁷⁹ D. Sella: 1997, S. 54

⁸⁰ Brizzi: *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna 1976, S.196 und 207. Nach Brizzi gingen von den Schülern der Ritterakademien ca. 10% in die Armee, ca. 20% verfolgten eine Laufbahn in der Kirche und ca. 70% schlugen eine Laufbahn in der Verwaltung ein.

⁸¹ Über die gescheiterte Bewerbung eines bürgerlichen Schülers in Siena: D. Sella: 1997, S. 51

⁸² G. Hanlon: 2000, S.173

⁸³ Seit der griechischen Ethik von Platon und Aristoteles wurden die Begriffe „Adel“ und „Tugend“ einander zugeordnet. O. Brunner wies auf die Gemeinsamkeiten in der Verwendung der Begriffe zwischen Antike und Neuzeit hin. O. Brunner: *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949, S. 61ff.; Scaglione, A.: *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1991, S. 169ff; Siehe auch: Artikel „Adel“ in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Hg. von O. Brunner/ W. Conze/ R. Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 18f.; über die zeitgenössischen Debatten siehe auch E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/ München 1973 (1. Auflage 1948), S. 176-188

⁸⁴ B. Castiglione: *Il Cortegiano*, Reprint Turin 1955, Buch I, Kap. 17; Zum Einfluß Castigliones: P. Burke: *Die Geschicke des „Hofmann“*. *Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996, S. 168-177

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts konnte neben das Ideal des Hofmanns dasjenige des *miles christianus* treten, wie es literarisch am eindringlichsten in der *Gerusalemme liberata* Torquato Tassos dargestellt wurde⁸⁶. Es zeigt sich, dass das alte mittelalterliche Ideal des Ritters noch weiterlebte. Spätmittelalterliche Epen und Ritterromane, wie etwa der *Amadis-Roman* oder der *Orlando*-Stoff, durchlebten einen langen Herbst. Sie wurden während des gesamten 16. Jahrhunderts und bis in die 1650er Jahre hinein in zahlreichen Auflagen gedruckt. Ermuntert durch die gegenreformatorische Propaganda schlossen sich fortan Adlige den verschiedenen Ritterorden an, um auf „Kreuzzügen“ gegen Türken vor allem im Mittelmeer zu kämpfen⁸⁷. Ritterliche Wettkämpfe wurden während des gesamten 17. Jahrhunderts in vielen italienischen Palästen und Kommunen öffentlich ausgefochten, was mit einem hohen sozialen Renomee der Kombattanten verbunden war⁸⁸. Nur *Cavalieri* war es erlaubt, in der Öffentlichkeit einen Degen zu tragen; sie durften Heere zusammenstellen, mit denen sie ihrem Lehensherren zur Hilfe eilen konnten und verfügten frei über umfassende Waffenarsenale. Öffentliche Feste zeigten häufig als Höhepunkt aufwendige Darbietungen von belagerten Burgen oder nachgestellte Schiffskämpfe. Auch *rites de passage*, wie feierliche Umzüge, Wettkämpfe oder Beerdigungen erhielten einen martialischen Anstrich.

Die Option, eine militärische Karriere als Offizier einzugehen, war für den jungen Adligen durchaus vielversprechend. Er konnte einen Titel erringen, einen Platz am Hof des Fürsten erhalten oder auch ein Verbrechen konnte ihm verziehen werden. Zudem hatte seine Schicht ein Quasi-Monopol auf Offiziersränge⁸⁹. Auch für seine Familie war eine militärische Karriere attraktiv: war der Sprößling erfolgreich, so übertrug sich sein Ruhm auf die *casa*, die gesamte Familie. Nach siegreichen Schlachten wurden häufig Dankesmessen in den heimatischen Kirchen gehalten - ein Brauch, der die gesamte Gemeinde an den militärischen

⁸⁵ N. Macchiavelli: *Il Principe*, Reprint Florenz 1946, S. 125

⁸⁶ Siehe in diesem Zusammenhang Cesare Palazzuolo: *Il soldato di Santa Chiesa*, Rom 1606. Dazu: G. Brunelli: *Soldati*, Rom 2003, S. 118ff. Allgemein: A. Prosperi: *Il `miles christianus` nella cultura italiana tra `400 e `500*, in: *Critica Storia*, 1989, S. 685-704, bes. S. 702ff., Allgemein: A. Wang: 1975, S. 21-38

⁸⁷ Für das Beispiel der Malteserritter: A. Spagnoletti: *Stato, aristocrazie e ordine di Malta nell'Italia moderna*, Rom 1988, S. 27ff. Den Glaubenseifer der Soldaten während der Gegenreformation beschreibt R. Puddu anhand der spanischen Armee: R. Puddu: *Il soldato gentiluomo: autoritratto d'una società guerriera: la Spagna del Cinquecento*, Bologna 1982, S. 231ff. Vergleichsweise gut wurde der toskanische Orden von St. Stefano untersucht. Siehe: F. Angiolini: *I cavalieri e il principe: L'ordine di Santo Stefano e la società toscana in età moderna*, Florenz 1996, dort weitere Literatur zum Thema.

⁸⁸ R. Strong: *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge 1984

⁸⁹ G. Hanlon: 1998, S. 253 Zum Vergleich: F. Redlich zeigte auf, dass sämtliche protestantischen deutschen Regimenter von Prinzen angeführt wurden, d.h. dass diese Regimenter den Prinzen „gehörten“. Auch im katholisch ligistischen Heer dienten zahlreiche Prinzen, zumeist europäischer Provenienz. Siehe: F. Redlich: *The German Military Enterpriser and his work Force. A study in European Economic and Social History*, Wiesbaden 1964, 2 Bde, Bd. I, S. 411ff. In Frankreich scheint es eine stärkere Vermengung des Verdienst- und Geblütsadels gegeben zu haben. Dazu: J. Chagniot: *Ethique et pratique de la profession des armes chez les officiers français*, in: V. Barrie-Curien (Hg.): *Guerre et pouvoir en Europe au XVII siècle*, Paris 1991, S. 79-94

Erfolgen der erfolgreichen Söhne teilhaben ließ und den Ruhm der im Krieg involvierten Familien weiter steigerte. Große Teile der italienischen Adelselite waren daher in das europäische Kriegsgeschehen involviert. Seit der Einführung des *fedecomesso* im 17. Jahrhundert konnte der Grundbesitz nur noch unzerstückelt weitervererbt werden, nur der älteste Sohn konnte wirtschaftlich ausreichend versorgt werden. Militärdienst war mithin eine lohnende Alternative für die Nachgeborenen. Allerdings hielten sich finanzieller Einsatz und Profit in etwa die Waage.

War der Zögling einmal in ein Heer eingeschrieben, so bot das streng hierarchische System die Möglichkeit, eine eigene Klientel mit Posten zu versorgen. Deshalb ist es nicht verwunderlich ganze Dynastien von italienischen Adligen vorzufinden, die in einer der italienischen oder ausländischen Armeen dienten⁹⁰. Das Ausmaß der engen Verquickung von adligen Familien und einer militärischen Karriere veranschaulicht das Beispiel Siena. Zwischen 1560 und 1700 gab es bei zwei Dritteln der alteingesessenen adligen Familien mindestens vier Familienmitglieder, die eine militärische Karriere eingeschlugen. In den frisch nobilitierten Familien wurde dieser Karriereweg weitaus seltener verfolgt⁹¹. In Neapel verstieg sich gar ein zeitgenössisches Manual zu der Behauptung:

„ (...) *la condizione di Nobile, che ne` Cavalieri Napolitani si univoca con la profession di soldato.*“⁹²

Durch die generelle Aufstockung vieler europäischer Heere in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint es ein ungewöhnlich großes Interesse für militärische Karrieren unter den italienischen Adligen gegeben zu haben⁹³. Eine Analyse von Offizierslisten und Biographien ergab, dass die Anzahl von Adligen in dem entsprechenden Zeitraum stark anstieg⁹⁴. Danach, ab der zweiten Jahrhunderthälfte, nahmen sie ebenso deutlich und langfristig wieder ab. Noch gab es nur wenige feste Heere in Europa. Im Bedarfsfall wurden Offiziere angeheuert und später wieder entlassen⁹⁵. Von der Forschung wurde der starke

⁹⁰ Am weitesten verbreitet war der Dienst im spanischem oder österreichischem Heer. Italienische Offiziere fochten kaum in protestantischen Heeren. Siehe: G. Hanlon: 1998, S. 221ff.

⁹¹ Hanlon überträgt das Fallbeispiel Siena auch auf kleinere mittelitalienische Provinzstädte. G. Hanlon: *The demilitarization of a provincial Italian aristocracy: Siena, 1560-1740*, in: Past and Present, 155, 1997, S. 64-108

⁹² R. M. Filamondo: *Il genio bellicoso di Napoli*, Napoli 1694, unpaginierte Widmung an die Nobiltà Neapels.

⁹³ Dazu G. Hanlon: 1998, S. 93ff.

⁹⁴ Hanlon stützt sich auf die Auswertung von lexikalischen Sammelbiographien über italienische Offiziere in der Frühen Neuzeit. Er benutzte: V. Mariani/ V. Varanini: *Condottieri italiani in Germania*, Mailand 1941; C. Argegni (Hg.): *Enciclopedia biografica italiana*, Bd. 19, Condottieri, capitani e tribuni, Rom 1936; A. Valori: *Condottieri e generali del Seicento*, Rom 1940; L. Maggiorotti: *L'opera del genio italiano all'estero*, 3 Bde, Rom 1933-39, Zur Quellenkritik siehe G. Hanlon: 1998, S. 5f.

⁹⁵ G. Papke: *Von der Miliz zum Stehenden Heer. Wehrwesen im Absolutismus*, in: Handbuch der deutschen Wehrgeschichte, hg. von G. Papke/ W. Petter, München 1979, S. 117f.; über die spanischen *tercios* siehe G. Parker (Hg.): *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, Cambridge 1995, S. 150; Generell lässt sich ab der zweiten Jahrhunderthälfte sagen, dass im französischen und österreichischen Heer

Rückgang von Offizieren darüberhinaus im Rahmen einer gesamtgesellschaftlichen Demilitarisierung interpretiert⁹⁶. Wie läßt sich diese Diskrepanz erklären?

Einen ersten Erklärungsansatz bietet die Politikgeschichte. Mit dem Westfälischen Friedensvertrag von 1648 gelang es einen Ausgleich zwischen katholischen und protestantischen Mächten in Europa zu erzielen. Die unmittelbare Bedrohung für die katholische Kirche entfiel damit. Zwar kam es zu permanenten Auseinandersetzungen mit den Türken, doch mit dem Entsatz von Wien 1683 war in Mitteleuropa insgesamt der Katholizismus wieder auf dem Vormarsch. Das Ideal des *miles christianus* hatte damit seine unmittelbare Existenzberechtigung verloren. Viele Heereskörper wurden nicht mehr benötigt, die Offiziere und Soldaten wurden entlassen und mußten sich nach neuen Beschäftigungsgrundlagen umschaun. Solange sie es nicht vermochten, sich einen neuen Posten am Hof ihres ausländischen Fürsten zu verschaffen, waren sie gezwungen in ihre Heimat zurückzukehren und nach alternativen Beschäftigungsmöglichkeiten zu suchen. Oftmals war es zudem adligen Familien gar nicht mehr möglich, ihre Söhne in die Armee zu geben, da ihnen die finanziellen Mittel dafür fehlten. Auch für den Nachwuchs der *collegii* war die militärische Karriere nun schwieriger geworden. Zivile Beschäftigungsmöglichkeiten waren einfacher zu finden, sie versprachen zudem ein regelmäßiges Einkommen⁹⁷. Auch Kirchenämter wurden vom Adel nach 1650 vermehrt in Anspruch genommen⁹⁸. Daneben hatte der Adel, wie auch die Gesamtbevölkerung, mit einem erheblichen demographischen Problem zu kämpfen. Zwischen 1500 und 1750 verlor beispielsweise die Florentiner Nobilität ungefähr Zweidrittel ihrer Mitglieder⁹⁹. Mehrere wirtschaftliche Krisen führten zu einer schleichenden Verschuldung des Standes während des 17. Jahrhunderts. Da der Adel seine Gelder häufig nicht mehr gewinnbringend investierte, sondern von der Grundrente seiner

beschleunigt feste Einheiten gebildet wurden. Das spanische Heer blieb bei diesen Entwicklungen zurück. Vergl. auch J. Burckhardt, der im Falle des spanischen Heeres vom „stehengebliebenen Heer“ spricht. J. Burckhardt: 1992, S. 213ff.,

⁹⁶ Ein Teil der Forschung hebt auf die Demilitarisierung Italiens während des frühen 16. Jahrhunderts ab. Sie geht auf einen Topos bei Guicciardini und bei Macchiavelli über den Niedergang Italiens zurück. Siehe: B. Croce: *Storia del regno di Napoli*, Rom 1974, S. 85; L. Barzini: *The Italians*, New York 1983, S. 276-98, R. Goldthwaite: *Wealth and demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore 1993, S. 167-70 und grundlegend F. Verrier: *Les armes de minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI siècle*, Paris 1997. Kritik zu dieser These von A. Spagnoletti und G. Hanlon, die den Prozeß erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verorten. Siehe: A. Spagnoletti: 1988, S. 27ff; G. Hanlon: 1998, S. 236f., R. Sabbadini überträgt das Modell auf Venedig. R. Sabbadini: *L'aquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (sec. XVII-XVIII)*, Udine 1995, S. 38ff. Ruff verwendet das Modell für einen langfristigen europäischen Prozeß, der durch den schrittweisen Ausbau der Staatsgewalt vorangetrieben wurde. J. R. Ruff: *Violence in Early Modern Europe 1500-1800*, Cambridge 2001, S. 44ff.

⁹⁷ Am Beispiel der Toskana: R. Burr Litchfield: *The Emergence of Bureaucracy: The Florentine Patricians, 1530-1790*, Princeton 1986, S. 134ff.

⁹⁸ Die größte Nachfrage nach Ämtern im Bereich der *secular clergy* erfuhr Siena zwischen 1650-1724. Dazu: S. Cohn: *Death and Property in Siena, 1205-1800: Strategies for the Afterlife*, Baltimore 1988, S. 191

⁹⁹ Zitiert in Hanlon: 1998, S. 273. Für Florenz siehe ferner: R. Burr Litchfield: *Demographic characteristics of Florentine patrician families, 16th-19th centuries*, in: *Journal of Economic History*, 1969, S. 191-205

Länder lebte, trafen ihn Mißernten und eine allgemeine Bevölkerungsreduzierung um so härter. Infolge der Finanzknappheit und einer stetigen Verarmung konnten viele Söhne nicht mehr standesgemäß verheiratet werden, da sie den geforderten Brautpreis nicht aufbringen konnten. Sie lebten fortan als Junggesellen und heirateten erst spät, was ebenfalls zum Geburtenrückgang beitrug. Große Epidemien, wie wiederkehrende Pestwellen verschärften die numerische Dezimierung des Adels.

Einen weiteren Aspekt der Demilitarisierung betrifft der soziale Aufstieg einer neuen Bevölkerungsgruppe, die indirekt von den jahrelangen europäischen Kriegen profitieren und nun zum Adel aufschliessen konnte. Es handelte sich um finanzstarke, investitionswillige Bürgerliche. Der Kaiser, der spanische König und die großen italienischen Fürsten hatten sich durch den Dreißigjährigen Krieg finanziell übernommen. Ihnen fehlte Geld. Um sich Abhilfe zu verschaffen, verkauften sie Adelstitel und Ämter an bürgerliche Familien. Durch Ämterkauf verschafften sie sich einflußreiche Positionen am Hof. Zwar adoptierten die Neuadlingen weitgehend adlige Lebensgewohnheiten, doch wie sie dem militärischen Gepränge gegenüberstanden, muß vorsichtig bis zurückhaltend beurteilt werden. Wenn sie auch die traditionellen militärischen Werte nicht ausdrücklich ablehnten, dann waren für ihren gesellschaftlichen Aufstieg doch zivile Faktoren entscheidend und für ihre Mentalität mithin prägend. Gut möglich wäre es also, daß sich traditionelle adlige Leitbilder langfristig dank der kulturellen Kompetenz und des neugewonnenen Einflusses dieser Schicht veränderten. Es gilt festzuhalten, dass sich in der zweiten Jahrhunderthälfte der kulturelle Geschmack in Italien in vielerlei Hinsicht wandelte. Zum Beispiel änderten sich die literarischen Vorlieben. Statt klirrender Ritterspen wurden nun vermehrt zärtelnde arkadische Romane gelesen. Ritterlich geprägte Feste wurden ganz eingestellt oder seltener aufgeführt¹⁰⁰. Auch die Ausbildung des adligen Nachwuchses wurde nach und nach reformiert. Beredtes Beispiel hierfür ist die 1688 gegründete, im Palazzo Strozzi beheimatete *Accademia dei Nobili* in Florenz. Nach wie vor wurden dort Fächer wie Reiten, Fechten und Turnierkämpfe gelehrt, doch wurden die Zöglinge in diesen Fächern nicht mehr geprüft, wie noch an den traditionellen alten Ritterakademien. Im Mittelpunkt der Ausbildung standen nunmehr moderne Sprachen, Zeichnen und Tanzen¹⁰¹.

Vollständig ist dieser Prozeß der Demilitarisierung nur unter der weiteren Betrachtung der zunehmenden Anziehungskraft des fürstlichen Hofes und der dortigen Ämter zu

¹⁰⁰ Strong: 1984 S. 6; G. Hanlon: *Glorifying war in a peaceful city: festive representation of combat in Baroque Siena (1590-1740)*, in: *War in History* 2004, No. 3, S. 249-277, S. 267ff.

¹⁰¹ G. Hanlon: 2004, S. 276

verstehen¹⁰². Im Laufe des 17. Jahrhunderts bauten die regierenden Fürsten ihre frühneuzeitlichen Staaten aus. Das gelang nur mit der langfristigen Domestizierung des heimischen Adels. Während das vormalige Ideal des Adligen vorrangig auf seiner Unabhängigkeit basierte, er auf seinem *feudum* weitgehende Freiheitsrechte genoss und nur seinem Lehensherren gegenüber verpflichtet war, änderte sich sein Leben mit dem Eintritt an den fürstlichen Hof, der mit einem zumindest zeitweiligen Umzug in die Stadt koinzidierte. Der Adlige wurde nun höfisch integriert. Der Hof der Medici wuchs etwa zwischen 1609 und 1692 um mehr als das Doppelte an¹⁰³. Auch die Übernahme des spanischen Hofzeremoniells an vielen italienischen Höfen unterstützte den Prozeß der Verstärkung der fürstlichen Macht gegenüber seinen Vasallen¹⁰⁴. Der Adlige hatte sich fürderhin der höfischen Gesellschaft anzupassen und mit ihr zu konkurrieren. Die geeigneten Mittel, um in diesem Wettkampf zu bestehen, waren keine kriegerischen Künste mehr, sondern vorrangig zivile Fähigkeiten und Talente¹⁰⁵.

Es sollte allerdings nicht vergessen werden, dass es neben diesen umfassenden gesellschaftlichen Wandlungen noch ein traditionelles altadliges Residuum gab, das nach wie vor an den traditionellen Werten und dem militärischen Habitus festhielt. Diese Adligen sorgten dafür, dass ihre Söhne auf konservative Ritterakademien geschickt wurden und hatten die finanziellen Ressourcen, ihnen eine spätere militärische Karriere zu ermöglichen. Kriegsfelder, auf denen sie sich als Offizier bewähren konnten, gab es, wie gezeigt, auch noch in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Beerdigung von Enea Silvio Piccolomini, Sproß einer Dynastie von hohen Offizieren, wurde etwa mit allem militärischen Pomp 1689 in Siena gefeiert¹⁰⁶. 1694 wurde in Neapel auch ein aufwendiges Kompendium über den heimischen Adel mit dem für sich sprechenden Titel „*Il genio bellicoso di Napoli*“ gedruckt¹⁰⁷. Abschließend lässt sich feststellen, dass sich am Ausgang des 17. Jahrhunderts nur der Umfang, die Relevanz und die Bedeutung dieser martialischen Äußerungen des alten Adels geändert hatten. Sie spielten fortan sozial nur noch eine nebengeordnete Rolle.

¹⁰² A. Spagnoletti: 1988, S. 28 Für das übertragbare Beispiel der Republik Venedig siehe: R. Sabbadini: 1995, S. 33ff. Dort Aufnahme von Adligen von der Terraferma, die sich zuvor bei wechselnden Kriegsherren als *cavalieri* verdingten.

¹⁰³ Von 359 (1609) auf 792 (1692) Bedienstete. Aus: M. Fantoni: *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Rom 1994, S. 30

¹⁰⁴ Zum Spanischen Hofzeremoniell allgemein: C. Hofmann: *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500—1700*, Frankfurt/Main, Bern, New York 1985, S. 15ff.

¹⁰⁵ Die Ausstrahlung der italienischen Höfe wird in der Forschung unterschiedlich betrachtet. Während Black und Hersche die Rolle der Höfe für die Gesellschaft eher reduzieren, beharren Spagnoletti und Hanlon auf der Adhäsionskraft der Höfe für die Adligen. Siehe P. Hersche: 1999, S. 46 ff.; C. F. Black: *Early modern Italy. A social history*, London/ New York 2001, S. 132 ff.; A. Spagnoletti: 1988, S. 28

¹⁰⁶ Enea Silvio Piccolomini diente dem Kaiser als Generalleutnant und Gouverneur in Bosnien. G. Hanlon: 2004, S. 254,

¹⁰⁷ R. M. Filamondo: 1694

Mit den gesellschaftlichen Veränderungen verschoben sich auch die kulturellen Ideale. Die adlige Schicht, so schwierig sie auch zu fassen ist, identifizierte sich ursprünglich weitgehend mit kriegerischen Werten und Tugenden. Diese traten im Laufe des Jahrhunderts mehr oder weniger in den Hintergrund. Damit veränderte sich auch das Verhältnis zu Schlachtenbildern. Ein aktiver Offizier hat ein größeres Interesse an der Darstellung heroischer Tugenden oder militärischer Erfolge als ein Adliger, der sich ausschließlich am Hof des Fürsten aufhält. Wie verhielt sich demgegenüber die bürgerliche Schicht? Wie wir gesehen haben, wurde der Austausch zwischen den beiden Sphären vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte enger. Reichtum und Wohlstand ließen das Bürgertum auch in Konflikt mit den traditionellen Vorrechten des Adels treten. Gelang es ihm dabei eine eigene Kultur zu prägen und diese zu behaupten? Wichtiger noch in unserem Zusammenhang ist die Frage nach der Verbindung von militärischen Werten und dem Bürgertum.

In den höheren militärischen Rängen spielte das Bürgertum nur eine marginale Rolle. Um nach den gesellschaftlichen Zielen der Schicht zu fragen, sind zunächst die einzelnen beruflichen und regionalen Komponenten des Bürgertums aufzuschlüsseln. Ein Kennzeichen für den Adel war seine Heterogenität. Das gleiche galt auch für das Bürgertum. Gemeinsam wurden Handwerker, Unternehmer, Bankiers und Vertreter der freien Berufe in einen Stand, dem *popolo* oder dem *ceto civile* subsumiert. Ihre politische Partizipation war für sie von Region zu Region in unterschiedlichem Maße möglich. Vereinfachend gilt: Je schwächer die aus dem Mittelalter stammende kommunale Selbstverwaltung ausgeformt war, desto stärkere Möglichkeiten hatte das Bürgertum, ein politisches Amt innezuhaben. Klassische Beispiele hierfür sind das Vizekönigreich Neapel und das Herzogtum Savoyen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen in der herzoglichen Verwaltung von Savoyen zehn bürgerliche auf einen adligen Amtsinhaber¹⁰⁸. Durch die steigenden Anforderungen an Ämter des frühmodernen Staates spielte die juristische Ausbildung eine wachsende Rolle bei der Postenvergabe. Ein eigenes berufliches Ethos konnte sich damit entwickeln¹⁰⁹. In Staaten und Kommunen mit einem stark entwickelten Patriziat hingegen, wie in Ober- und Mittelitalien, gab es geringere Aufstiegschancen für Neueinsteiger. Am Beispiel der Toskana läßt sich belegen, dass es auch zu einem Ausgleich zwischen dem Großherzog und den traditionellen Amtspersonen des Prinziats kommen konnte. Mitgliedern des alten Prinziats gelang es, sich in den neugeschaffenen Ämtern überproportional stark zu positionieren¹¹⁰. Wie die

¹⁰⁸ D. Sella: 1997, S. 70

¹⁰⁹ Siehe etwa die *togati* in Neapel, die sich in gleicher Weise vom *ceto civile* und von der *nobiltà* entfernten. D. Sella: 1997, S. 70

¹¹⁰ R. Burr Litchfield: 1986, S. 134f.

Studien von Litchfield belegen, war es während des gesamten 17. Jahrhunderts auch für das Florentiner Bürgertum möglich, vom Ausbau der Ämter zu profitieren und folglich sozial aufzusteigen¹¹¹.

In der Republik Venedig gestaltete sich der Fall anders. Dort wurden die Bürger in einer Pyramide aufgeteilt: Zuoberst *cittadini originari*, gefolgt von *cittadini de intus et de extra* und schließlich als unterster Stufe die *cittadini de intus*¹¹². Je nach Gruppenzugehörigkeit standen unterschiedliche Partizipationsmöglichkeiten zur Verfügung, die natürlich niemals mit denjenigen der adligen Oligarchen konkurrieren konnten, aber doch fein abgestufte Aufstiegschancen ermöglichten. Die *cittadini* konnten als Sekretäre dienen und somit nicht nur Informationen über sämtliche wichtige Ereignisse der Republik erlangen, sondern auch indirekten Einfluß ausüben. Schon zeitgenössischen Besuchern wie Giovanni Botero fiel diese wohltemperierte Praxis in der Partizipation des politischen Alltags auf¹¹³. Wie klug die Venezianer dabei handelten, zeigt Genua als Gegenbeispiel für die andere große Republik Italiens. Dort war es zwar seit 1528 jährlich zehn Familien möglich, in den Adelsstand aufzurücken, doch statt mit der ständischen Permissivität sozialen Frieden zu stiften, verhärteten sich die Fronten zwischen Adel und Bürgertum. In mehreren Aufständen ab 1575 wurden die Konflikte gewaltsam ausgefochten und konnten nur durch die Intervention des Papstes und des Spanischen Königs befriedet werden.

Eng mit den Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum und Adel verbunden ist ein Phänomen, das in der Forschung unter dem Stichwort der `Refeudalisierung` beschrieben wurde¹¹⁴. Diese bildet gleichwohl den begrifflichen Hintergrund für die wirtschaftliche Entwicklung Italiens während des 17. Jahrhunderts. Mit dem Abschluß der *Pax Hispanica* konnte Italien am Ende des 16. Jahrhunderts von einem ungewöhnlich langen und starken Wirtschaftswachstum profitieren. Infolge der Konjunktur gelangten zahlreiche Kaufleute, Bankiers und Händler zu einem beachtlichen Reichtum. Dieses Vermögen wurde häufig in Ländereien außerhalb der Stadt investiert. Verbunden mit dem Habitus des Landlebens ging eine Adaption adliger Lebensgewohnheiten einher. Auf die Praxis des Ämterkaufs und des damit verbundenen Erwerbs adliger Titel wurde schon verwiesen. Der „*corsa alla terra*“

¹¹¹ R. Burr Litchfield: 1986, S. 65ff.

¹¹² Die Pyramide gestaltete sich nach dem Kriterium der Ansässigkeit in der Stadt.

¹¹³ Zitat in. D. Sella: 1997, S. 73

¹¹⁴ Über Wirkung und Ausmaß ist sich die Forschung uneinig. Während die ältere Forschung die negativen Folgen hervorhob, geht die neuere Forschung eher von einer Verschiebung der wirtschaftlichen Italiens von der Stadt zum Land aus. Als Beleg werden hierbei durchaus erfolgreiche Reformationen in der Landbestellung und der Bepflanzung angeführt. Diskussion in: P. Hersche: 1999, S. 103ff. und S. 170ff.

führte, grob skizziert, zu einer Verlagerung des Kapitals von der Stadt auf das Land. Fortan ruhte es vor allem passiv und wurde nicht mehr in Geschäftswerte reinvestiert¹¹⁵.

Dem Bürgertum gelang es kaum eine eigene Identität auszubilden, es orientierte sich ideell vorwiegend am Adel¹¹⁶. Ziel war es, sobald wie möglich in den Adelsstand aufzusteigen. Die Figur des Don Ferrante in Manzonis *I promessi sposi* verkörpert die Ideale dieser Schicht. Bei dieser alternativlosen Fixierung auf die Welt des Adels handelte es sich um einen italienischen Sonderweg, der sich von anderen westeuropäischen Ländern unterscheidet. Wenngleich es schwierig ist, eine kollektive bürgerliche Mentalität zu fassen, darf man zusammenfassend vermuten, daß bellizistische Werte eine nebengeordnete Rolle für den gesellschaftlichen Aufstieg spielten. Eine Karriere in der Armee bot zu geringe Aufstiegschancen und auf bestehende militärische Traditionen innerhalb der bürgerlichen Familie konnte selten verwiesen werden. Den potentiellen Aufstieg der höchsten Kreise des Bürgertums ermöglichten dagegen vornehmlich zivile Fähigkeiten.

Offen bleibt, ob gewisse Bestandteile der militärischen Kultur nicht ständeübergreifend von vielen Zeitgenossen geteilt wurden. Widersprüchlich mutet es etwa an, dass das vermögende Bürgertum das adlige Leben weitgehend imitierte, aber die vielfältigen militärischen Aspekte davon aussparen sollte. Die „*militia christiana*“ der gegenreformatorischen Kirche sprach sehr wohl auch Bürgerliche an. Wahrscheinlich verläuft daher die Trennlinie von kulturellen Leitbildern zwischen den gebildeten bürgerlichen Schichten und dem alten Adel wesentlich unschärfer, als von der Forschung bislang vorgeschlagen wurde¹¹⁷. Kleinbürgerliche Bibliotheken konnten etwa durchaus Militärtraktate, Geschichtswerke und Biographien von Kriegshelden aufweisen¹¹⁸. Gut denkbar wäre demnach, dass Bürgerliche eine eigene Villa auf dem Lande, eine gut ausgestattete Bibliothek und weitreichende Kenntnisse über berühmte Schlachten und Feldherren besaßen, ohne persönlichen Anteil an den militärischen Erfolgen zu haben. Man konnte durchaus einen regionalen oder nationalen Stolz gegenüber den heroischen Taten der Generäle empfinden, ohne dass damit eine zwingende Verbindung zum bürgerlichen Status

¹¹⁵ Für Venedig: R. Sabbadini: 1995, S. 9

¹¹⁶ P. Hersche macht hierfür das aus Spanien übernommene Ideal des *Hidalgismus* verantwortlich. P. Hersche: 1999, S. 104

¹¹⁷ Hanlon verengt kriegerische Ideale zu sehr auf den Adel, auf die Rezeption dieser Ideale durch das Bürgertum geht er nicht ein. Einzig Hersche deutet durch seine These eines populären italienischen *Hidalgismus* diese Möglichkeit an. P. Hersche: 1999, S. 104

¹¹⁸ So besaß der römische Goldschmied Cangiani in seiner Bibliothek Werke wie den *Guerriero prudente* von Galeazzo Gualdo, von Pontano die *Relazione delle guerre di Napoli*, das anonyme *Il libro de ritratti et elogij de capitani illustri* oder auch von Tacitus die *Aforismi dell'Historia*. In: R. Ago: „*Così si volta questa ruota di parole.*“ *Biblioteche e lettori nella Roma del Seicento*, in: Quaderni storici, No. 115, April 2004, S. 119-138, S. 127 Ago erwähnt noch weitere Beispiele von bürgerlichen Bibliotheken, die ebenfalls Bücher aus dem historisch-militärischen Bereich aufwiesen.

der eigenen Familie gezogen werden mußte. Falls doch, konnte über die fehlenden militärischen Heroen in der eigenen Familien elegant durch die kulturellen Referenzen hinweggegangen werden. Zudem wurde auch das katholische Bürgertum von den Predigten und Messen der *ecclesia militans* geprägt. Nach diesen Vermutungen wären die bürgerlichen Schichten Italiens weitaus tiefer vom Wert militärischer Tugenden affiziert gewesen, als bisher angenommen. Über Schlachtenbilder lässt sich allerdings sagen, dass die bekanntesten Bilder der Gattung ausschließlich von adligen Sammlern in Auftrag gegeben wurden. In bürgerlichen Sammlungen finden sich indes häufig anonyme *battaglien* zu einem geringen Schätzwert¹¹⁹.

Spätestens ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das italienische Wirtschaftsleben langfristig von einer tiefen Krise getroffen. Verschärft wurde der Niedergang durch Phänomene wie die Pest, einen Bevölkerungsrückgang und den wirtschaftlichen Aufschwung Nordeuropas. Von dieser Entwicklung war die gesamte Elite des Landes betroffen, sowohl das Bürgertum als auch die oberitalienischen Handelsaristokraten. Gemeinsam litten sie vor allem an einer Verlagerung der traditionellen Routen und am Einbruch des für Italien zentralen Textilmarktes. Doch trotz aller wirtschaftlichen Krisen konnte sich noch ein beträchtlicher Wohlstand im Land halten. Ein Beispiel dafür ist der Kunsthandel, dem im 17. Jahrhundert die Investitionen sowohl des zahlungskräftigen Bürgertums als auch des Adels zu einer Blüte verhalfen. Die gesteigerten Ausgaben dieser Schicht in den Kunstmarkt beeinflussten die gesamte Malerei, samt neuentstandener Gattungen, und damit - unter Abstrichen - auch die *battaglien*¹²⁰.

3. Der Kunstmarkt: Schlachtenbilder als Handelsware

Sowohl der junge italienische Kunstmarkt als auch die Gattung der Schlachtenbilder konnten sich während des 17. Jahrhunderts überaus stark entwickeln. Beide Phänomene sollen daher im Folgenden gemeinsam betrachtet werden, wobei wirtschaftliche Fragen wie Produktionsbedingungen und Vertrieb von Schlachtenbildern im Vordergrund stehen.

¹¹⁹ Siehe weiter unten.

¹²⁰ Zum Abschluß sei noch eine Bemerkung zur *plebs* erlaubt, der größten Bevölkerungsgruppe in Italien, die immerhin 80% der Bevölkerung umfasste. Sie findet sich auf fast jedem Schlachtenbild dargestellt und bildet dort nur den anonymen Fond; der namenlose Soldat verstrickt im aussichtslosen Kampf. Wenn diese Schicht Kontakte zu Schlachtenbildern hatte, dann höchstens um als Bedienstete in den Palazzi des Adels und des reichen Bürgertums die Bilder aufzuhängen oder die Rahmen zu säubern.

Während des frühen 17. Jahrhunderts entstanden in Italien wie auch im weiteren Europa zahlreiche neue Gattungen in der Malerei, darunter das Landschaftsbild, das Stilleben und das Schlachtenbild. Sie konnten sich dank des Interesses und der erweckten Sammelleidenschaft eines breiten Publikums schnell entwickeln. Folglich boomte der Bilderhandel. Ein eigener Kunstmarkt entstand, und der Kauf von Kunstobjekten wurde zu einer veritablen „*public affair*“. Am Anfang des Seicento diversifizierte sich der Markt: Buchhändler handelten plötzlich nebenbei mit Gemälden, Kunstverleger veröffentlichten die Nachstiche bedeutender Bilder, und Gemäldehändler begannen entweder eigene Geschäfte zu eröffnen, oder auch mit um den Hals gehängten Bildern durch die Straßen der großen Metropolen zu spazieren. Bereits 1616 beschrieb Vincenzo Giustiniani die Auswirkungen eines europäischen Modetrends:

„*Non solo in Roma, in Venezia, e in altre parti d'Italia, ma anco in Fiandra et in Francia modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co`quadri, per andare variando l'uso de parati sontuosi usati per il passato.*“¹²¹

Giustiniani erwähnt die Niederlande („Fiandra“), die Italien in der Etablierung eines Kunstmarktes vorausgegangen war. Die Anfänge eines italienischen Marktes lassen sich mit den ersten Gemäldesammlungen datieren, die im Kreis von römischen Klerikern um 1570 aufgebaut wurden¹²². Eine erhöhte Nachfrage nach Bildern setzte in diesem Zeitraum ein. Das klassisch feudale Verhältnis zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler wurde in Folge zugunsten einer unpersönlichen Distribution von Gemälden erweitert. Bereits die frühen Vorlieben dieser Sammler für religiöse Bilder, Porträts und Landschaften verweisen auf einen Sammelgeschmack, der sich bis in das 17. Jahrhundert hinein als prägend erweisen wird.

In römischen Sammlungen überwogen sakrale gegenüber profane Bildthemen¹²³. Das beliebteste Sujet waren Heiligenbilder, was im Zeitalter der Gegenreformation nicht weiter

¹²¹ V. Giustiniani: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Florenz 1981, S. 45

¹²² M. Hochmann: *A propos de quelques collections de prélats: le gout pour les peintres vénitiens et Corrège à Rome à la fin du XVI siècle*, in: O. Bonfait, V. Gerard Powell, p. Sénéchal (Hgg.): *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, S. 277-84; L. Lorzio: *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo*, in: M. Fantoni/ L. C. Mathew/ S. F. Matthews-Grieco (Hgg.): *The art market in Italy: 15th-17th centuries – Il mercato dell'arte in Italia: secc. XV-XVII*, Modena 2003, S. 325-336

¹²³ Siehe R. Ago: *Collezioni di quadri e collezionismo di libri a Roma tra XVI e XVIII secolo*, in: *Quaderni storici*, August 2002, No. 110, S. 379-403, S. 386. Vergleiche auch das Inventar von 1647 *des* typischen, nicht-intellektuellen Römers Alessandro Ruffinelli, dessen Bildinventar 159 Nummern umfasste, und dabei ein Schlachtenbild enthielt. Hauptsächlich sammelte er engagiert moderne Gattungen, wie Stilleben, Landschaft und Genre. In: M. J. Lewine: *An Inventory of 1647 of a Roman Art Collection*, in: *Arte Antica e Moderna*, No. 19, Juli-September 1962, S. 306-315. Auch der Badestubenbesitzer Alessio Moglia besaß 1645 eine *battaglia*, die auf zehn scudi geschätzt wurde. In: R. Ago: 2002, S. 387. P. Cavazzini erwähnt einen Aromateur, der neben zahlreichen Stilleben auch Schlachtenbilder besaß. In: P. Cavazzini: 2004, S. 362; Eine exzellente Einführung in den derzeitigen Forschungsstand der italienischen Sammlungsgeschichte bieten: O. Bonfait/ M. Hochmann/ L. Spezzaferro/ B. Toscano (Hgg.): *Geografia del Collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Paris 2001

verwundern mag. Mit weitem Abstand wurden daneben auch Porträts und Landschaften gesammelt. Das Schlachtenbild rangierte hinsichtlich seiner Präsenz gleichauf mit modernen Gattungen wie dem Stilleben oder Tierbildern. Nur etwa 2% der Gemälde entfielen insgesamt auf Schlachtenbilder vorwiegend in männlichen Sammlungen, in weiblichen Sammlungen war ihr Anteil noch geringer¹²⁴. Die Preise der häufig anonymen *battaglie* bewegten sich zwischen vier und acht *scudi* für kleine Leinwandbilder von etwa ein bis zwei *palmi* Größe. Damit befanden sich die Schlachtenbilder in einer Preisklasse mit Landschaftsbildern, Veduten oder Stilleben. War das Bild größer, so stieg der Preis entsprechend an, in dem niedrigen Qualitätssegment, bis auf zwanzig *scudi*¹²⁵. Bestimmend für den Preis waren auch die Bildträger - moderne Kupferbilder waren etwa besonders teuer - der Bildrahmen, die Qualität des Bildes und natürlich der Name des Malers. Bei bekannten Schlachtenmalern konnte er um ein Vielfaches in die Höhe schnellen. So waren Preise von 150 *scudi* für Bilder von Jacques Courtois oder von Francesco Monti keine Seltenheit. Salvator Rosa konnte auf dem Höhepunkt seines Ruhms als Schlachtenmaler mehr als 600 *scudi* für ein Schlachtenbild verlangen¹²⁶. Bereits der Blick auf die Preise zeigt also, dass es sich bei Schlachtenbildern um eine äußerst heterogene Gattung handelte.

Bei der Frage, wer diese Bilder sammelte, ist ein Blick auf die verschiedenen Einkommen aufschlussreich. Ein Arbeiter verdiente etwa 70 *scudi* im Jahr, ein Maurermeister etwa 120 *scudi*, ein gehobener Bankangestellter 300 *scudi*. Das Einkommen von Kardinälen konnte derweil zwischen 5.500 bis 200.000 *scudi* variieren¹²⁷. Die Preise verdeutlichen, dass selbst die preiswerten Bilder abgesehen von der adligen und bürgerlichen Elite, nur von solide verdienenden Vertretern des oberen Mittelstandes erworben werden konnten¹²⁸. Zwar lassen sich *battaglie* schon um 1620 in römischen Inventaren nachweisen, doch sollte ihre dortige

¹²⁴ Vergl. die quantitative Analyse von lombardisch-venezianischen Sammlungen während des 18. Jahrhunderts durch C. Geddo, die freilich ‚paesi-prospettive e battaglie‘ z ueiner Rubrik zusammenfasst. C. Geddo: *Percentuali dei dipinti di genere e di altri soggetti in collezioni lombardo-venete del Settecento*, in: Ausst. Kat. Brescia 1998, S. 114-118; Siehe auch die Sammlungen von Kardinal Maurizio von Savoyen. In: M. Oberli: *Magnificentia Principis. Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999. Ferner: L. Salerno: *Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma*, 3 Bde, Rom 1977-1980, hier Bd. III., S. 1121ff. Die dort aufgeführten Sammlungen stammen vorwiegend aus Rom.

¹²⁵ Preise angegeben in: P. Cavazzini: *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento*, in: Quaderni storici, No. 116, August 2004, S. 353-373, S. 366f.; Ähnliches Bild auch in: L. Lorzio: *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri „rivenditore di quadri“ a Roma nella seconda metà del Seicento*, in: F. Cappelletti (Hg.): *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Rom 2004, S. 159-174, S. 165ff.

¹²⁶ J. Scott: *Salvator Rosa. His life and times*, New Haven/ London 1995, S. 100; Im Inventar Sacchetti/ 1726 wurde eine *Battaglia* von Courtois auf 170 *scudi* geschätzt, eine kleinere auf 110 *scudi*. Cortonas „Alexanderschlacht“ wurde dort gar auf sagenhafte 11.000 *scudi* geschätzt. S. G. de Marchi: *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725)*, in: *Miscellanea della società romana di storia patria*, Rom 1987, 1-362, S. 477

¹²⁷ U. Piereth: 1997, S. 32

¹²⁸ Siehe Anmerkung 89

Präsenz nicht überbewertet werden¹²⁹. Ein quantitativer Sprung in die Massenproduktion von Schlachtenbildern schien erst in den vierziger Jahren des Jahrhunderts eingesetzt zu haben¹³⁰. Es fällt insgesamt auf, daß die Mehrzahl der Schlachtenbilder aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammt. Auch der Großteil der uns noch bekannten Schlachtenmaler war vor allem in der zweiten Hälfte des *Seicento* aktiv¹³¹. Sie sorgten für die Verbreitung von Bildtypen, die gleichfalls bereits in der ersten Jahrhunderthälfte entwickelt wurden.

Besonders stark vertreten in den zeitgenössischen Sammlungen waren die Kopien berühmter Gemälde¹³². Darunter fielen auch Schlachtenbilder, die einerseits durch die Imitation kanonischer Vorlagen entstanden, andererseits in einem sich entwickelnden Werkstattbetrieb produziert wurden, der die Schüler dazu zwang, die Bilder der Meister nachzuahmen¹³³. Bei der Schlachtenmalerei handelte es sich um eine hochspezialisierte Gattung, die vom Maler allerhand Fertigkeiten in der Wiedergabe der Figuren, der Tiere, der Atmosphäre und der Landschaft abverlangte. Viele bekannte Maler der Gattung spezialisierten sich daher allein auf die Verfertigung von *battaglie*. Die wenigen Maler, die es schafften sich auf dem Markt zu etablieren, konnten ihren Namen häufig zu einer Monopolstellung ausbauen¹³⁴. Die steigende Nachfrage des Marktes führte zu einem arbeitsteilig malenden Werkstattbetrieb. Am Beispiel der Bilder von Jacques Courtois fällt auf, dass es von seinen Gemälden unzählige Variationen in unterschiedlichen Qualitätsabstufungen gibt: zweifellos das Ergebnis einer effizient vorgehenden Werkstatt, aber zugleich auch Zeugnis seines Ruhms, der schon zu seinen Lebzeiten Kopisten und Imitatoren auf seine Bilder ansetzte. Wiederholt taucht etwa der Name Monsù Cemp in den

¹²⁹ P. Cavazzini: 2004, S. 360. Ein Vergleich mit dem Bildervertrieb am Ende des 17. Jahrhunderts wurde noch nicht angestellt.

¹³⁰ Die erhöhte Nachfrage in diesem Zeitraum für Schlachtenbilder deckt sich mit dem gesteigerten Interesse für Bilder der *Bamboccianti*. Historienmaler hatten eher unter einem Rückgang von Aufträgen zu leiden. U. Piereth: 1997, S. 117

¹³¹ Grundlage für die These ist die Auswertung der umfangreichen Kompendien von Consigli:1986 und G. Sestieri:1999; Weiterhin zeigt ein Studium der zeitgenössischen Inventarlisten, dass die am Ende des Jahrhunderts geschriebenen Inventare einen deutlich höheren Prozentsatz von Schlachtenbildern aufweisen, als diejenigen aus der ersten Jahrhunderthälfte. Siehe etwa: G. Campori: *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870

¹³² R. Ago: 2002, S. 383

¹³³ Werkstätten von Schlachtenmalern wurden von der Forschung noch nicht en detail untersucht. Siehe vergleichend den römischen Werkstattbetrieb bei A. Tassi im zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts: P. Cavazzini: *Claude`s apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the liber veritatis*, in: *Konsthistorik tidskrift*, Bd. 73, No. 3, 2004, S. 133-146

¹³⁴ Davon zeugen auch die Namen unter denen sie von ihren Biografen geführt wurden. Häufig tauchen sie auch mit der gleichen Bezeichnung in zeitgenössischen Inventaren. Siehe z.B. Michelangelo Cerquozzi= *Michelangelo delle battaglie* (Eine Bezeichnung die auch noch verwendet wurde, als der Maler längst keine Schlachten mehr malte.); siehe auch: Aniello Falcone= *L`oracolo delle battaglie*

zeitgenössischen Inventarlisten auf, er war als Imitator von Jacques Courtois auf dem römischen Kunstmarkt am Ende des 17. Jahrhunderts bekannt¹³⁵.

Verbreitet wurden die Bilder in verschiedenen regionalen Zentren, die sich im Laufe des Jahrhunderts bildeten und einander hinsichtlich ihrer Bedeutung ablösten: Neapel, Rom, Florenz, Parma und Venedig. Von diesen Fixpunkten der Schlachtenmalerei aus entsponn sich ein merkantiles Vertriebssystem, das Händler in Provinzstädten mit neuer Ware belieferte und den Anfragen aus den Handelszentren des Auslands nachzukommen suchte¹³⁶.

Das Verhältnis der Schlachtenmaler zum freien Kunstmarkt ist ambivalent. Vielen Malern gelang es, sich über den Markt einen bekannten Namen zu verschaffen. Bezeichnend für sie ist allerdings, dass sie in der Regel „abgeworben“, das heißt für direkte private Aufträge verpflichtet wurden¹³⁷. Die Beziehung zwischen Maler und Auftraggeber konnte dabei in einem einmaligen Engagement oder einem längeranhaltenden Dienstverhältnis bestehen. Entscheidend für die Vermittlung zwischen der sozialen Sphäre des Malers und derjenigen des Auftraggebers wurde in dieser Zeit der künstlerische Ratgeber. Kenner wie Nicolo Simonini haben in Rom offenbar eine wichtige Relaisfunktion wahrgenommen¹³⁸.

Offenbar war es für das Prestige und die weitere Karriere eines Malers nicht abträglich, seine Produkte durch ein auf den Bildhandel spezialisiertes Geschäft öffentlich feilzubieten. Die Kundschaft dieser Geschäfte setzte sich aus den verschiedensten Bevölkerungsschichten zusammen, die es als nichts Ehrenrühriges erachteten, in eine *bottega* zu gehen, um dort Bilder zu kaufen. Die ersten römischen Bilderhändler, die nach 1610

¹³⁵ Es handelt sich um Antoine Camp oder Chemp. Er wurde von G. Ghezzi als „imitatore perfetto del P. Giacomo Borgognone“ bezeichnet. Seiner Beliebtheit schien das nicht geschadet zu haben, wiederholt wurden seine Werke in S. Salvatore in Lauro/ Rom ausgestellt (1694, 1695, 1698, 1704) Zitat in: G. De Marchi: 1987, S. 429. Er hielt sich von 1665-68 in Rom auf. Siehe: A. Bertolotti: *Artisti Belgi ed Olandesi nei secoli XVI e XVII*, Florenz 1880, S. 150; ferner: T. Grabach: Artikel „*Antoine Cemp*“, in: AKL, 1997, Bd. 15, S. 691

¹³⁶ Siehe etwa den Briefwechsel zwischen J. Courtois und dem Bilderhändler aus Bergamo. In: G. Locatelli: *Per la biografia di G. Cortesi (Courtois)*, in: Bolletino della Civica Biblioteca di Bergamo, III (1909), No. 1-2, S. 1-21

¹³⁷ Charakteristisch ist, dass es einer Handvoll bürgerlicher und fürstlicher Sammlern gelang, überproportional viele *battaglien* der bekanntesten Schlachtenmaler in ihren Sammlungen einzureihen. Aniello Falcone malte mehrere Bilder für den flämischen Kaufmann Gaspare Roomer und wohnte ab 1651 im Palazzo des Fürsten von Tarsia. Dessen Familie besaß 50 Bilder, wahrscheinlich sowohl *battaglien* als auch andere Bildthemen, von ihm. Siehe: G. Scavizzi: Artikel „*Aniello Falcone*“, In: DBI, Rom 1994, Bd. 44, S. 329-333, S. 329 Jacques Courtois trat ab 1655 in den Dienst Mathias Medicis in Siena und Florenz 1655 und 1656. Schon zuvor, ab den frühen vierziger Jahren, malte er durch die Vermittlungen Pietro da Cortonas und des Conte Carpegnas für eine zunächst römische später italienische und europäische Klientel, die zumeist aus dem Adel kam. Siehe: S. Prosperi Valenti Rodino: Artikel „*Jacques Courtois*“, In: DBI, Rom 1984, Bd. 30, S. 503-509. Salvator Rosa wurde durch Giovan Carlo (Baldinucci) oder Mathias (Passeri) Medici an den Hof der Medici nach Florenz geholt. Nach seiner Rückkehr nach Rom wurde er besonders vom Kaufmann Carlo De Rossi gefördert. C. Volpi: *Salvator Rosa e Carlo De Rossi*, in: Storia dell' Arte, 93/94, 1998, S. 356-373. Weitere Beispiele, wie Francesco Monti und Ilario Spolverini für Parma, lassen sich finden.

¹³⁸ Zu N. Simonini siehe: G. Capitelli: „*Connoisseurship*“ *al lavoro: la carriera di Nicolo Simonini (1611-1671)*, in: Quaderni storici, No 116, August 2004, S. 375-401; L. Spezzaferro: *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in: Ausst. Kat. Lugano/ Rom 1989; M. Kahn-Rossi (Hg.): *Pier Francesco Mola 1612-1666*, Mailand 1989, S. 40-52

nachweisbar sind, kamen noch aus den verschiedensten Berufen: es handelte sich um Trödelhändler, Farbenverkäufer, Friseure oder auch Maler¹³⁹. Daß sich Kunsthändler dabei auf bestimmte Gattungen spezialisierten, kann vermutet werden¹⁴⁰. So taucht etwa der Name des neapolitanischen Händlers Nicolo di Martino häufig im Zusammenhang mit Schlachtenbildern auf¹⁴¹. Auch der flämische Maler Cornelis de Wael (1592-1667) unterhielt ab den 60er Jahren in Rom einen Gemäldehandel¹⁴². Besonders scheint er sich auf moderne Gattungen wie die Alltagsszenen der Bamboccianti und eben auch auf Schlachtenbilder konzentriert zu haben. In seinem Geschäft in der Via Rasella lassen sich 254 Bilder belegen. Circa ein Fünftel der angebotenen Gemälde entfiel auf das Sujet des Schlachtenbildes. Zumeist handelte es sich dabei um kleinformatige Bilder auf Leinwand. Die bekanntesten Maler Roms wurden von ihm verkauft: allein neun Bilder von Jacques Courtois lassen sich belegen. Für die Beliebtheit der Schlachtenbilder Michelangelo Cerquozzi spricht, daß die vier angebotenen *battaglie* allesamt als Kopien nach ihm aufgeführt wurden. Auch ein Schlachtenbild des bekannten Kopisten Antoine Chemp wurde im Laden feilgeboten¹⁴³. Es fällt auf, dass de Wael zwar häufig mit Bildern von flämischen Malern handelte, sich bei den Schlachtenbildern jedoch eine ausgesprochen regional geprägte Auswahl wiederfindet. Niemand der von ihm vertretenen Schlachtenmaler hatte nicht zumindest zeitweilig in Rom gelebt, offenbar wurden die zeitgenössischen *battaglisti* aus anderen italienischen Zentren von de Wael nicht verkauft. Neben Gemälden handelte de Wael mit Drucken und Zeichnungen. Hierbei fallen die Schlachtenserien A. Tempesta, J. Callots und S. della Bella ins Auge. De Wael fungierte zugleich in Rom als Agent des neapolitanischen Sammlers und Händlers Gaspare Roomer, der ebenfalls Bilder von in Rom ansässigen Künstlern wie Jacques Courtois in seinem Besitz hatte. Es ist gut möglich, dass de Wael hierbei als Vermittler

¹³⁹ P. Cavazzini: 2004, S. 363ff.; L. Lorizzo: *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadric" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in: M. Fantoni e.a. (Hgg.): 2003, S. 325-336; Für Neapel siehe: C. R. Marshall: "Senza il minimo scrupolo": artists as dealers in Seventeenth-Century Naples, in: *Journal of the History of Collections*, Vol. 12, No. 1, 2000, S. 15-34, S. 16ff.

¹⁴⁰ Siehe: I. Cecchini: *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in: B. Aikema/ R. Lauber/ M. Seidel (Hgg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima (= Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 21-25 September 2003)*, Venedig 2005, S. 151-172, S. 157ff.

¹⁴¹ De Martino handelte nach Dominici in Neapel mit Schlachtenbildern von Jacques Courtois und Aniello Falcone. Von Falcone verkaufte der Händler ein Schlachtenbild an den Cavaliere d'Arpino und vier *battaglie* an Lanfranco. De Dominici: *Vite*, Bd. III., S. 72, 80

¹⁴² Zu C. de Waels Aktivitäten als Kunsthändler in Rom: M. Vaes: *Corneille de Wael*, in: *Bull. Inst. Hist. Belge Rome* (1925), S. 137-247; G. Fusconi/ S. P. Valentino Rodino: *Note in margine ad una schedatura: I disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, *Bolletino d'Arte*, lxxvii (1982), S. 94-95

¹⁴³ Antoine Chemp oder Camp hielt sich zwischen 1665-68 in Rom auf. Er stand im Dienst Flavio Chigis. Seine Schlachten finden sich auf den zeitgenössischen römischen Kunstausstellungen wieder. Siehe: T. Grabach: 1997, S. 691

agierte¹⁴⁴. Mit dem Namen Roomer verbindet sich vor allem seine internationale Tätigkeit als Gemäldehändler. Erfolgreiche Geschäftsoperationen nach Spanien und in die Niederlande sind von ihm belegt¹⁴⁵. Im Falle von in Italien produzierten *battaglien* ist es also gut denkbar, dass Roomer mit ihnen auch europaweit handelte.

Ab der zweiten Jahrhunderthälfte werfen die verstärkten öffentlichen Ausstellungen von Gemälden in Rom und Florenz ein klareres Licht auf den Publikumsgeschmack¹⁴⁶. Im Falle der Ausstellungen im römischen Kloster San Salvatore in Lauro hatten die häufig hochrangigen adligen Besitzer die Möglichkeit ihre wertvollsten Gemälde auszustellen. Neben Gemälden aus dem Cinquecento wurden dort auch „moderne“ Bilder gezeigt. Ab 1687 tauchten in regelmäßigen Abständen Schlachtenbilder auf, die zumeist von Courtois, aber auch von Rosa, Cerquozzi und anderen berühmten zeitgenössischen Malern stammten. Erstaunlich dabei ist, dass die Präsenz der dort gezeigten Bilder deutlich höher lag, als es der quantitative Überblick über die Inventare aus der ersten Jahrhunderthälfte zeigte. Offenbar boten *battaglien* zum Jahrhundertende eine vielgenutzte Möglichkeit um in der römischen oder Florentiner Gesellschaft zu reüssieren. Teilweise wurden Schlachtenbilder wiederholt gezeigt, etwa solche von Courtois und Cerquozzi, was als besonderer Ausweis ihrer Wertschätzung zu deuten ist. Analog zu Rom verhalten sich denn auch die Ausstellungen im Hof der SS. Annunziata in Florenz ab 1674. Die bekanntesten adligen Familien der Stadt verliehen dorthin wiederholt überproportional viele Schlachtenbilder von Courtois und Rosa. Die Ausstellungen in Rom und Florenz unterstreichen den Trend, dass sich die Renommee versprechende Schlachtenmalerei auf wenige erfolgreiche Künstler verteilte. Diese „*happy few*“ hatten zudem häufig einen persönlich gefärbten, biographischen Bezug zur Stadt: Die Gattung wurde insgesamt während des 17. Jahrhunderts stark durch verschiedene regionale Schulen dominiert¹⁴⁷. Zudem zeigen die Ausstellungen, dass sich die Sammler von Schlachtengemälden eher horizontal als vertikal von anderen Sammlern unterschieden.

¹⁴⁴ De Wael hatte daneben auch Geschäftskontakte zum Bilderhändler Giacomo de Castro. Siehe: C. R. Marshall: 2000, S. 20ff.

¹⁴⁵ Siehe am Beispiel von Schlachtenbildern Falcones: De`Dominici: *Vite*, Bd. III, S. 72; Zu G. Roomer siehe R. Ruotolo: *Mercanti-Collezionisti Fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e I Vandeneiden*, Neapel 1982; F. Haskell: 1993, S. 296ff.

¹⁴⁶ In Rom gab es bereits regelmäßige Ausstellungen in S. Bartolommeo dei Bergamaschi, deren Beginn nicht klar ist. Es gab bereits die Ausstellungen im Pantheon, die allerdings wesentlich beschränkter als diejenige in S. Salvatore in Lauro war und in S. Giovanni Decollato. Unregelmäßige Ausstellungen fanden in S. Lorenzo in Lucina und S. Maria Maddalena statt. Ob an diesen alternativen Orten ebenfalls Schlachtenbilder ausgestellt wurden, kann nur vermutet werden. Siehe: F. Haskell: *Art Exhibitions in XVII. Rome*, in: Studi Secenteschi 1, 1960, S. 107-121, G. De Marchi: 1987. Für Florenz siehe: F. Borroni Salvadori: *Le Esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1974, S. 1-396

¹⁴⁷ Als Ausnahmen haben Courtois und Rosa zu gelten. Sie hielten sich beide längere Zeit in Florenz und Rom auf, waren entsprechend an beiden Orten stark vertreten. Maler der emilianischen oder der venezianischen Schule waren mit *battaglien* kaum in Florenz oder in Rom präsent. Auch die niederländischen Maler, die niemals persönlich in Italien waren, wurden selten mit ihren Schlachtenbildern öffentlich ausgestellt.

Haskell verortete für Rom die Sammler von Bambocciaden – und in diesem Zuge – von Schlachtengemälden, vor allem in der spanischen Fraktion in Rom. Stattdessen ist die Trennscheide für die Sammler von moderner Schlachtenmalerei eher zwischen neuem und alten Adel, beziehungsweise zwischen Adel und Bürgertum anzusetzen¹⁴⁸.

Es ist festzustellen, dass die Relevanz der Schlachtenmalerei im 17. Jahrhundert nicht allein durch quantitative Erhebungen erklärbar wird. Zwar ging die Entwicklung der Gattung am Kunstmarkt nicht spurlos vorüber, aber die wenigen führenden Maler wurden häufig exklusiv von vermögenden, adligen Auftraggebern beschäftigt¹⁴⁹. Die Käufer auf dem freien Kunstmarkt mussten sich dagegen häufig mit zweitklassiger Ware begnügen. Für die Entwicklung der Schlachtenmalerei waren daher einige wenige spezialisierte Maler samt einer zumeist aristokratischen Auftraggeberschaft verantwortlich.

Abschließend gilt es den Blick auf die Verbreitung von Schlachtenbildern in anderen Medien zu richten. Bereits oben wurde die Initiative der Bilddrucker erwähnt, ihr Gewerbe zum Beginn des 17. Jahrhunderts stark auszubauen¹⁵⁰. Die Folge war eine sprunghafte Zunahme von Druckgraphiken. In diesem preiswerten und deshalb sehr populären Medium überwogen die Darstellungen von Schlachten vor jeder anderen Gattung¹⁵¹. Bei den Darstellungen handelte es sich wohl weniger um ästhetisch raffinierte Erzeugnisse, sondern größtenteils um Bilder, die vorrangig die Aufgabe hatten, von einem der europäischen Kriegsschauplätze zu berichten. Der Verbreitung von Schlachtengemälden tat diese zuvörderst auf Information abzielende Rezeption natürlich keinen Abbruch, im Gegenteil, wie auch die Schlachtendrucke sind sie ein Zeugnis für die Lebendigkeit in der Auseinandersetzung mit dem Thema des Krieges in der italienischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts¹⁵². Nach einer Radierung von Giuseppe Maria Mitelli zu urteilen, war mancher Zeitgenosse in der zweiten Jahrhunderthälfte der allgegenwärtigen Nachrichten über die zeitgenössischen Schlachten und Kriege gar überdrüssig. Der *venditore di bolletini di guerra* kann sich jedenfalls keiner begierigen Kundschaft mehr erfreuen (Abb. 5).

¹⁴⁸ Vergl. F. Haskell: 1993, S. 198, 207

¹⁴⁹ Vergleiche etwa die Karrieren von Filippo Napoletano, Pandolfo Reschi, Francesco Monti oder Ilario Spolverini. Aniello Falcone, Salvator Rosa und Jacques Courtois wurden über lange perioden exklusiv von verschiedenen Auftraggebern beschäftigt.

¹⁵⁰ F. Consagra: *The De Rossi Family Print Publishing Shop. A Study in the History of the Print Industry in 17th Rome*, Diss. Ann Arbor 1993; Anna Grelle Iusco: *Indice delle stampe De Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Rom 1996; dazu die Rezension von E. Leuschner: in: *Kunstchronik* 1998, November, S. 560-565; Für den römischen Markt am Beginn des Jahrhunderts siehe: A. Grelle: *Mercato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romano di Callot*, in: *Ausst. Kat. Rom 1992*: G. Mariani (Hg.): *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Mailand 1992, S. 29-50

¹⁵¹ R. Ago: 2002, S. 397

¹⁵² Für Venedig am Ende des 17. Jahrhunderts: B. Dooley: *The wages of war: battles, prints and entrepreneurs in late seventeenth-century Venice*, in: *Word & Image*, No. 1-2, 2001, S. 7-24

Die Schlachtenmalerei konnte auch von einer medienübergreifenden Vorliebe für ganze Bilderserien profitieren. Künstlerisch weitgehend anspruchslos aber preiswert, wurden sie vor allem ab der zweiten Jahrhunderthälfte en gros gekauft¹⁵³. Neben Bilddrucken stieg gegen Jahrhundertende das Interesse an anspruchsvollen Zeichnungen von Schlachten, die sich durch ihre Technik als Alternative zu den gängigen Gemälden empfahlen¹⁵⁴. In diesem Medium war es eine noch junge Sammelleidenschaft, die der schon seit Jahrzehnten beliebten Schlachtenmalerei einen neuen Stimulus verlieh. Der Kreis von Sammlern, die sich auf Zeichnungen fokussierten, ist naturgemäß wesentlich kleiner zu fassen, als derjenige von Gemälden. Erwähnenswert hierfür ist etwa Bellori, der in seinen Schriften die modernen *battaglisti* mit Schweigen übergang, sich aber nach dem Tod von Jacques Courtois 1675 dessen *Liber veritatis* von den Jesuiten des *Collegio Romano* sicherte¹⁵⁵.

Die Popularität der Gattung, die sich durch den Preis und die unvermittelt hohe Nachfrage ausdrückte, hielt bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Erst um die Jahrhundertmitte erlebte die Schlachtenmalerei einen Einbruch in der Gunst des Publikums, von der sich die Gattung nicht mehr erholen sollte.

Fassen wir kurz zusammen: Während die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien durch zahlreiche Konflikte gekennzeichnet war, befanden sich die militärischen Reibungszonen in der zweiten Jahrhunderthälfte zumeist außerhalb der eigenen Landesgrenzen. In dieser Ruheperiode erreichte die Produktion von Schlachtenbildern ihren Höhepunkt. Der ehemals kriegführende Adel betätigte sich in dieser Zeit als hauptsächlicher Sammler der Gattung. Verbreitung fanden Schlachtenbilder in dem sich etablierenden freien Kunstmarkt, dank dem auch Bürgerliche Schlachtenbilder erstanden. Wurden die Maler bekannt, gingen sie entweder ein längerwährendes Auftragverhältnis ein, oder malten exklusiv für eine hochmögende und ausgesuchte Klientel. Diese wenigen Maler konnten mit ihren Bildern Spitzenpreise erzielen. Die Fama der Gattung basiert auf ihren Bildern. Sie werden infolgedessen in den nächsten Kapiteln untersucht.

¹⁵³ Für Neapel: G. Labrot: *Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775*, S. 261-279, in: S. Cavaciocchi (Hg.): *Economia e Arte Secc. XIII-XVIII*, Florenz 2002

¹⁵⁴ Siehe hierzu die sorgfältig ausgeführten Zeichnungen nach Gemälden von Jacques Courtois in den Kupferstichkabinetten von München und Dresden. Siehe ebenfalls die großformatigen Zeichnungen von F. Simonini in den Kabinetten der Uffizien/Florenz und Berlin, die teilweise auch bekannte Gemäldevorlagen anderer Maler umsetzen. Diese Zeichnungen sind kompositionell und technisch aufwendig ausgeführt und tragen durch ihren Aufbau, ihr Format und ihre Technik einen seriellen Charakter.

¹⁵⁵ Courtois bekam schon zu Lebzeiten Anfragen über den Verkauf von Zeichnungen, denen er allerdings nicht nachkam. Siehe etwa seinen Brief vom September 1667. In: G. Locatelli: 1909, No. 45, S. 19. Zum Studienbuch siehe dessen Rekonstruktion durch E. L. Holt: *The British Museum's Phillips-Fenwick Collection of Jacques Courtois's Drawings and a partial Reconstruction of the Bellori Volume*, in: *Burlington Magazine*, No. 760, Juli 1966, S. 345-350

II. Die Geburt einer Gattung. Die Schlachtenmalerei im frühen 17. Jahrhundert

Während im 16. Jahrhundert das Schlachtenthema auf Bildträgern wie dem monumentalen Fresko oder Tapisserien dargestellt wurde, erinnert sei etwa an die kanonischen Arbeiten Leonardos, Michelangelos und der Raffaelschule, fällt für das 17. Jahrhundert auf, dass Schlachtenbilder zumeist in wesentlich bescheideneren Medien verbildlicht wurden. Die zeitgenössische Kunsttheorie ist auf diesen Wechsel nie eingegangen. Ihre Konzeption eines Schlachtenbildes entwickelte sie anhand der zitierten Vorbilder aus dem *Cinquecento*. Die von ihr postulierten Anforderungen an ein Schlachtenbild hatten mit der Kunstpraxis im *Seicento* daher nicht mehr viel zu tun. Was folgte aber daraus für zeitgenössische Schlachtendarstellungen?

Diese entwickelten sich zunächst in Medien, die durch die Theorie kaum erfasst und reglementiert wurden. Die Druckgraphik ist hierfür ein gutes Beispiel. Der Künstler konnte in rascher Abfolge Variationen eines Themas stechen oder radieren und diese Blätter später kostengünstig auf den Markt bringen. Spontaneität und Unabhängigkeit in der Arbeit waren in diesem Medium naturgemäß größer als im aufwendigen Fresko, das den Künstler aufgrund der Maltechnik und der hohen Kosten zu einer disziplinierten Arbeitsweise zwang. Gerade durch die Druckgraphik oder der Malerei in Kleinformaten entwickelte sich daher die Schlachtenmalerei während des ersten Jahrhundertdrittels Schritt für Schritt zu einer eigenen Gattung. Man darf annehmen, dass dieser Status spätestens dann erreicht wurde, als sich Künstler auf die Schlachtenmalerei zu spezialisieren begannen. Ab den dreißiger Jahren des Jahrhunderts dürfte dies der Fall gewesen sein. In diese Zeit fällt auch die verstärkte Konzentration auf die Leinwandmalerei.

Der folgende zweite Teil untersucht in der Zeitspanne des ersten Jahrhundertdrittels den Emanzipationsprozeß der Schlacht von einem bloßen Thema zu einer eigenen Gattung. Notwendig für das Verständnis dieses Prozeßes ist die relevante Kunsttheorie, die sich zumeist auf Texte aus dem späten 16. Jahrhundert bezog. Sie wird im ersten Kapitel analysiert. Das monumentale Schlachtenfresko Cesaris im römischen Konservatorenpalast, das kurz vor 1600 fertiggestellt wurde, kann als künstlerische Illustration der kunsttheoretischen Positionen zum Schlachtenbild um 1600 gelten. In weiteren Kapiteln wird sich anschließend der Kunstpraxis zugewandt, die sich nicht dem Fresko, sondern mit dem kleinformatigen Kupferbild, der Druckgraphik und dem klein- bis mittelformatigen Leinwandbild beschäftigte. Das Thema der Schlachtendarstellung wurde dort in

unkonventioneller Weise weiterentwickelt. Die Entwicklung zeigt, dass sich ein eigener Markt für Schlachtenbilder entwickelte, dessen Bedürfnisse wenig mit den kunsttheoretischen Anforderungen an das Schlachtenbild gemein hatte.

1. Zur Theorie des Schlachtenbildes um 1600

Die Schlachtenmalerei reüssierte im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einem Thema *à la mode* in Italien. Doch nicht erst in dieser Zeit wurden Schlachten gemalt. Im Gegenteil, die sich konstituierende Gattung konnte auf eine lange Tradition zurückblicken. Deshalb verwundert es nicht, dass seit der Antike Beschreibungen über berühmte Schlachtendarstellungen in der Kunstliteratur auftauchen und in den Diskussionen um die Aufgaben und künstlerischen Qualitäten der Malerei einen gewichtigen Platz einnahmen. Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreichte die kunsttheoretische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Schlachtenbildes in Italien einen Höhepunkt. Hinsichtlich der anspruchsvollen künstlerischen Schwierigkeiten in der Umsetzung des Themas samt den politisch-sozialethischen Legitimationsmöglichkeiten galt das Schlachtenbild bei vielen Theoretikern als Inbegriff eines Historienbildes. Ein näherer Blick zeigt allerdings, dass in der Theorie *sub rosa* von unterschiedlichen Kategorien des Schlachtenbildes ausgegangen wurde. Die verschiedenen Konzepte, die ihnen dabei zugrunde lagen, wurden dabei nicht erörtert. Das folgende Kapitel über die Voraussetzungen der Schlachtenmalerei reflektiert einerseits, was über das Schlachtenbild postuliert wurde, und andererseits, was übergangen wurde. Das Kapitel schließt mit einem Blick auf das zeitgenössische Bildbeispiel von Cesari, an dem die theoretischen Anforderungen und ihre praktische Umsetzung diskutiert werden.

a. Zwischen Geschichte und Poesie: das Schlachtenbild in der Kunsttheorie

Die Darstellung des Krieges gehörte seit alters zum festen Fundus der Künste. Schon in der Antike trugen Schlachtenbilder zur Wertschätzung der Malerei maßgeblich bei. Die enge Verbindung von *Arte* und *Marte* zeigt etwa die älteste Ekphrasis der griechischen Literatur. So beschrieb Homer in der „*Ilias*“ kunstvoll gestaltete Bilder, die Hephaistos (wohl nicht ohne Grund) ausgerechnet auf den Schild des Achilles schmiedete¹⁵⁶. Schlachtenbilder wurden in

¹⁵⁶ Homer: *Ilias*, 18, 478-608; besonders V. 533ff. Zur Beschreibung des Schildes: E. Simon: *Der Schild des Achilles*, in: G. Boehm/ H. Pfothner (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 123-141

den unterschiedlichsten Medien in Palästen und Tempeln in der Antike wiedergegeben¹⁵⁷. Berühmt für ihre Schlachtenbilder waren Maler wie Aristeides, Panainos und Mikon, die damit hohe Preise erzielten. Als Bildthemen dienten ihnen historische oder mythologische Schlachten. Im Falle des Malers Panainos hob Plinius d. Ä. besonders die Fertigkeit hervor, „daß er die Feldherrn in dieser Schlacht (Schlacht von Marathon/O.T.) wie nach dem Leben dargestellt haben soll, nämlich von den Athenern den Miltiades, Kallimachos und Kynaigeiros und von den Barbaren den Datis und Artaphernes.“¹⁵⁸

Einem vergleichbaren mimetischen Anspruch unterlagen auch jene Bilder, die nach siegreichen Feldzügen öffentlich in Rom präsentiert wurden. Die Generäle M. Valerius Maximus Messala, L. Scipio und L. Hostilius Mancinus ließen sie nach ihrer Rückkehr von den Schlachtfeldern öffentlich in Rom zur Schau stellen: ihre Siege sollten für jedermann sofort zu identifizieren sein¹⁵⁹. Neben diesem Typus von Ereignisbildern, bei dem eine realitätsnahe Deskription im Vordergrund stand, gab es auch Bilder von mythologischen Themen, wie etwa der Kentaurenschlacht oder den Amazonenkampf, bei denen der Künstler wahrscheinlich eher auf die phantasievolle Ausschmückung der Handlung abhob.

Während Aristoteles zwischen den Anforderungen an einen Dichter und einen Geschichtsschreiber streng schied, ging die antike Kunstkritik auf die unterschiedlichen Anforderungen der beiden Konzepte nicht näher ein¹⁶⁰. Themen aus der Zeitgeschichte und Mythologie vermengten sich kommentarlos bei der Beschreibung von Schlachtenbildern. Nach Plutarch wurde etwa die Geschichtsschreibung der Poesie zugeordnet. Beide konnten damit Geschichte(n) gleichermaßen beschreiben¹⁶¹. Für ihn galten Darstellungen von Schlachten, Helden und siegreichen Feldherren als Themen, die sich der Maler allesamt von der „Poesie“ auszuleihen habe¹⁶². In der Kunstpraxis gab es hingegen unterschiedliche

¹⁵⁷ Vergleiche etwa die Beschreibungen von Reliefs bei Vergil: *Georgica*, III, 26-33, in: Landleben. Catalepton. *Bucolica*. *Georgica*, hg. v. J./ M Götte, Zürich 1995

¹⁵⁸ Plinius: *Naturkunde*, hg. v. R. König, München 1978, Bd. XXXV, 58

¹⁵⁹ Plinius: Bd. XXXV, VII, 22-23. Vergleiche den Passus mit Franciscus Junius (1638): „Picture in my opinion was most of all brought in request at Rome, by M. Valerius Maximus Messala, who being then General, placed at a side of Curia Hostilia the picture of that battell wherein he overcame the Cartaginians, (...)“. In: F. Junius: *The Paintings of the Ancients*, Hg. v. K. Aldrich/ P. Fehl/ R. Fehl, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991, 2 Bde, Bd. II, S. 131

¹⁶⁰ Aristoteles: *Poetik*, IX., hg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 29; Über die Rezeption von Aristoteles siehe: L. Golden: Artikel „Aristotle“, in: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, hg. v. M. Groden, M. Kreiswirth, Baltimore 1994, S. 40-45

¹⁶¹ Ausgangspunkt ist hierbei das Horazsche Diktum des „Ut pictura poesis, similisque poesis sit pictura“. Zu dessen Deutungsgeschichte siehe: I. Nagel: *Malerei und Drama. Über das Historienbild*, in: *ZfKg* 66, 2003, Heft 1, S. 1-18, S. 2; R. W. Lee: *UT PICTURA POESIS: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, Vol. XXII, No. 4, 1940, S. 197-269; 197ff.; Vergl. auch C. Meier: *Artikel „Geschichte/Terminologie“* in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. v. O. Brunner/ W. Conze/ R. Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 599. „So bezeichnete Polybios die von ihm festgestellte singularische „Geschichte“ seiner Zeit mit dem Terminus für die literarische Einheit ‚Historie‘. Ob er sich theoretisch darüber klar war oder nicht, hier drückte sich aus, daß die Geschichte sich erst und nur im literarischen Zusammenhang konstituieren läßt.“

¹⁶² Plutarch: *La gloria di Atene*, II, III; Neapel 1992, hg. v. I. Gallo/ M. Mocci

Anforderungen an den Maler. Waren einerseits Wirklichkeits- und Detailtreue gefragt, so überwog bei den literarisch- mythologischen Themen eine dem Erzählstil angepasste Malweise, die dem Künstler einen größeren Freiraum ließ.

Die antiken Berichte und Beschreibungen von Schlachtenbildern sollten auch in der Frühen Neuzeit von großer Bedeutung sein¹⁶³. Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch die allgemeine Wertschätzung für Schlachtendarstellungen bewahrt wurde. Die Schlachtenthemen speisten sich wie ehemals aus der Geschichte und der Poesie. Allerdings wurden nun die bellizistischen Bildthemen mit ihren unterschiedlichen Quellen klarer voneinander geschieden. In seinem Traktat über die Malerei von 1584 bedachte etwa Giovanni Paolo Lomazzo die unterschiedlichen Konzepte von Schlachtenbildern. Er gab Hinweise für eine realistische Wiedergabe eines Schlachtfeldes, für den Fall, dass sich das Bild des Malers allein seiner Phantasie verdankt:

*“(...) Et questo intendo quando il pittore pinge il suo capriccio, perche quando dipinge guerra auuenuta, l’hà da rappresentare nella medesima maniera come l’historia la racconta.”*¹⁶⁴

Lomazzo unterschied zwischen einem Maler, der seinem bloßen Einfall folgt um etwa eine mythologische Schlachtenschilderung abzubilden, und demjenigen, der eine stattgefundene, ‚realitäre‘ Schlacht wiedergibt. Noch genauer gliederte sein Zeitgenosse Giovanni Andrea Gilio 1564 die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten eines Malers auf:

*„Perché dovrebbero sapere che il pittore à volte è puro historico, a le volte pure poeta, et a volte è misto.”*¹⁶⁵

Übertragen auf die Schlachtenmalerei bedeutet dies, dass dem Maler mehrere Möglichkeiten gegeben waren, eine Schlacht darzustellen. Gilio steckte den Rahmen zwischen den beiden äußeren Polen „historisch“ und „poetisch“ ab und bemühte sich gleichfalls im Rahmen der Gegenreformation um die Aufwertung einer christlichen *storia*. Gemeinsam reflektierten und variierten Lomazzo und Gilio damit die schon von Isidor von Sevilla postulierte Dichotomie von den *res factae* und *res fictae*¹⁶⁶. Eigens problematisiert wurde die Beziehung der beiden Bereiche in Bezug auf die Schlachtenmalerei allerdings nicht. Die Schlachtenmalerei ließ sich nicht fest zuordnen. Ursache dafür war eine begriffliche Überschneidung von Form und Inhalt der *storie*. Bis in die Frühe Neuzeit hinein bedeuteten die Begriffe „Historia“, „istoria“ oder

¹⁶³ Vergleiche etwa das einflussreiche Werk von Franciscus Junius (1591-1677). F. Junius: *The Paintings of the Ancients*, Oxford 1638

¹⁶⁴ G. P. Lomazzo: *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Mailand 1584, (Reprint Hildesheim 1968), S. 351,

¹⁶⁵ G. A. Gilio: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie etc.*, in: P.

Barochi (Hg.): *Trattati d'Arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde, Bd. II, Bari 1961, S. 15

¹⁶⁶ Zitat in: K. Patz: *Zum Begriff der "Historia" in L. B. Albertis „De Pictura“*, in: *ZfKg*, Bd. 49, Heft 2, 1986, S. 269-287, S. 286

„*storia*“ neben der Erzählform auch den Inhalt, der dargestellt wurde. Darunter fielen nicht nur geschichtliche und biblische Stoffe, sondern auch literarisch-fiktive Themen¹⁶⁷. Damit waren die Darstellungskonventionen am Ausgang des 16. Jahrhunderts weit gefasst und unklar definiert, was für die weitere Entwicklung der Schlachtenmalerei eine wichtige Bedeutung haben sollte.

b. Das Schlachtenbild als paradigmatische *historia*

Offen blieb, welchen Konventionen die Bildgattung unterlag, in der Künstler Schlachtenbilder in Form von historischen Ereignissen, literarischen Erzählungen oder Mythen darstellen konnten. Unisono spricht in diesem Zusammenhang die frühneuzeitliche Kunstkritik von *storie* oder *historie*, also Historienbildern, deren Möglichkeiten und Anforderungen grundlegend am Anfang des 15. Jahrhunderts definiert wurden¹⁶⁸.

Leon Battista Alberti kommt in seiner Schrift „*Della Pittura*“ von 1435/36 das Verdienst zu, einer *storia* einen Anforderungskatalog unterlegt zu haben, deren Quintessenz er aus der antiken Rhetorik Quintilians und Ciceros übernahm¹⁶⁹. Die Historienmalerei ist für ihn der Höhepunkt der Malerei und der bildenden Kunst überhaupt. Die formalen Anforderungen wurden von ihm festgelegt. Albertis Ausführungen zielten dabei auf die Erzählstruktur eines Bildes. Eine *historia* ist demnach die Darstellung einer Aktion von mehreren Personen, deren Mimik und Gestik auf eine übergeordnete Gesamthandlung ausgerichtet ist und durch sie zusammengefügt und gewichtet wird. Erwartet wurden vom Maler in der Darstellung *copia* und *varietà*, der Reichtum an Bildfiguren und deren abwechslungsreiche Darstellung. Zugleich suchte Alberti nach Darstellungsmöglichkeiten, um die Bilderzählung an unterschiedliche Betrachter zu vermitteln. Die Beantwortung der Frage, welche Themen in einer *historia* darzustellen seien, ob darunter etwa auch Schlachten fielen, sparte Alberti dabei aus. Allerdings benutzte er hin und wieder Beschreibungen von Schlachtenbildern, um an ihnen allgemeinere Prinzipien des Historienbildes zu veranschaulichen¹⁷⁰. Grundsätzlich definierte sich bei ihm ein Historienbild formal und nicht

¹⁶⁷ Grundlegend: J. Knappe: „*Historie*“ in *Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984

¹⁶⁸ Der Begriff des Historienbildes wurde abweichend vom heutigen Gebrauch von Alberti weiter gefaßt.

¹⁶⁹ Zu Albertis Konzeption des Historienbildes – neben Patz 1986 – siehe: N. Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, S. 11-38

¹⁷⁰ Alberti beschreibt von Daemon gemalte Soldaten in einem Kapitel über die Komposition des Körpers. Er nennt den Kentaurenkampf als Beispiel für die Wiedergabe eines Tumultes. L. B. Alberti: *De Pictura*, II, hg. v. O. Bätschmann/ C. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 261 und S. 265

inhaltlich. Ganz in der Tradition Albertis stehend, und zugleich auch den Einfluß von dessen Traktat bezeugend, fasste 1642 Francesco Bisagno die Merkmale eines Historienbildes prägnant zusammen, zu dessen wichtigsten Bestandteilen er die „*compositione, l'unione, proportione, gli affetti, le distintioni, la varietà, gli atti, le passioni*“ zählte¹⁷¹.

Albertis Theorie des Historienbildes bildete fortan die Basis für die weitere kunsttheoretische Beschäftigung mit Schlachtenbildern. Es spricht für das Ansehen des Themas, wenn der Begriff des Historienbildes von Theoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts mithilfe der Beschreibung eines Schlachtenbildes transkribiert wurde. Leonardo und Vasari sind hierfür die bekanntesten Beispiele¹⁷². In diesem Sinn waren auch für Benvenuto Cellini die beiden berühmten Schlachtenbilder von Leonardo und Michelangelo im Palazzo Vecchio in Florenz eine „*scuola del mondo*“¹⁷³. Cornelis Cort stach nach einer Zeichnung Giovanni Stradanos 1578 ein Thesenblatt, auf dem die Ausbildung des Künstlers in der Akademie allegorisch dargestellt wird¹⁷⁴ (Abb. 6). Als Beispiel für die Malerei wählte er einen Künstler, der gerade beschäftigt ist, ein großflächiges Schlachtenbild *al fresco* auf eine Wand zu malen. Sinnbildhaft steht die Inschrift „PICTURA“ auf dem Wandbild. Das großfigurige Schlachtenbild steht demnach für die anspruchvollste Stufe der Malerei, die ein Künstler erlernen kann. Beispielhaft steht im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts auch der in Rom lebende Arzt Giulio Mancini (1558-1630) in dieser Auslegungstradition. Ausführlich referierte er in seinen *Considerazioni* den Alberti'schen Anforderungskatalog an das Historienbild:

„*E cosi deve avvenire delle figure dell' historia che costituischino et concorrino ad un' attione, nella quale prima si consider al sito o luogo dove fu fatta, il tempo quando fu fatta, il lume, la figura principale, una o più che siano, con quelle che gli servono e somministrano, nelle qual si devon considerar/ la similitudine probabile, l'affetto e costume, il decoro e la gratia, il tutto espresso con latone, positione, statione et espressione, (...)*“¹⁷⁵

Für Mancini waren demnach die wichtigsten Bestandteile eines Historienbildes die narrative Verbindung einer oder mehrerer Hauptfiguren mitsamt den dazugehörigen Nebenfiguren, ihre Affekte und Kleidung, sowie schließlich die Darstellung des Ortes des Geschehens. Damit befand er sich deckungsgleich im Schlagschatten Albertis. Im Folgenden wurden von Mancini

¹⁷¹ F. Bisagno: *Trattato della Pittura etc.*, Venedig 1642, S. 150

¹⁷² Leonardo da Vinci: *Treatise on Painting* (Vatican Library, cod. Urbinas lat. 1270), hg. v. P. Mc Mahon, 2 Bde, Princeton 1956, fols. 6-6v, G. Vasari: *Opere di Giorgio Vasari*, hg. v. G. Milanesi, 9 Bde, Bd. I, Florenz 1973, S. 173

¹⁷³ B. Cellini: *La Vita*, Reprint Rom 1901, S. 22

¹⁷⁴ Cornelis Cort: *L'Académie des Beaux Arts*, 1578, 435 x 297mm, Kupferstich nach einer Zeichnung von Johannes Stradanus, TIB, Bd. 52, New York 1986, W. L. Strauss/ T. Shimura (Hg.): *Cornelis Cort*, No. 218 (199)

¹⁷⁵ G. Mancini: *Alcuni Considerazioni appartenenti alla Pittura etc.*, hg. v. A. Marucchi, 2 Bde, Bd. I, Rom 1956, S. 117

diese Charakteristika des Historienbildes anhand der Analyse der „Konstantinsschlacht“ von Raffael und Giulio Romano in den Stanzen veranschaulicht. Besonders hob Mancini dort die Bildkomposition hervor, die ganz auf die beiden Hauptfiguren Konstantin und Maxentius zugeschnitten ist (Abb. 7)¹⁷⁶.

„(...) *Considerando la figura principale, una o più che siano, questa, quanto al sito e luogo, deve esser in tale che, subito vista, si riconosca esser quella che è capo e padrona di quella tale attione espresso et dipinta, come vediam haver fatto Raffaello di Costantino et Massentio, che li ha posti nel luogo più principale e visto.*“¹⁷⁷

Ohne es explizit zu formulieren, übernahm Mancini einen antiken Topos, wonach das Schlachtenbild eines siegreichen Feldherren oder Helden bedürfe, hier exemplifiziert durch Kaiser Konstantin¹⁷⁸. Ohne diese *figura principale* war ein Historienbild, sprich Schlachtenbild, für ihn theoretisch nicht fixierbar. In der Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts wurde auf diese Einheit stark abgehoben¹⁷⁹.

Das dargestellte Exemplum bestimmte den Wert der Darstellung, es musste deshalb auf den ersten Blick des Betrachters erfassbar sein. Kompositorisch sollte die *figura principale* im Bild exponiert dargestellt werden (Abb. 8). Mithilfe des *decorum* sowie der Darstellung von Affekten sollte die Handlung stimmig gemacht und die unmittelbare Verständlichkeit der Darstellung für den Betrachter ermöglicht werden¹⁸⁰. Zusammen hatten diese Elemente die Aufgabe, die erzählerische Funktion der Bildfiguren zu unterstreichen, „*che così vien poi ad esser ben collocata la figura principale o principali*“¹⁸¹. Konstantin war als kaiserlicher Sieger „*con (...) gravità che conviene*“ wiederzugeben. Das gleiche galt vice versa für seinen unterlegenen Gegner Maxentius. Beiden fiel die Aufgabe anheim, die Bilderzählung komprimiert darzustellen. Die übrigen Bildfiguren hatten sich hinsichtlich ihrer Darstellung der durch die Hauptfiguren dargestellten Handlung anzupassen und unterzuordnen. Bezüglich ihrer Anordnung waren sie in großer *varietà* darzustellen¹⁸². Der Hintergrund des Bildes sollte nach Mancini durch den historischen Ort des Geschehens wiedergegeben werden. Hierbei war keine exakt genaue Rekonstruktion der Landschaft

¹⁷⁶ Giulio Romano nach Raffael: Konstantinsschlacht, 1520-24, Sala di Costantino, Vatikan/Rom. Hinsichtlich der Zuschreibung der vatikanischen „Konstantinsschlacht“ halte ich mich an K. Oberhuber. Demnach wurde der Entwurf 1519 von Raffael selbst gezeichnet. Das Fresko in der Sala di Costantino wurde schließlich von Giulio Romano zwischen 1520-24 ausgeführt. Siehe: K. Oberhuber: *Raffael. Das malerische Werk*, München/ London/ New York 1999, S. 192f.

¹⁷⁷ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 117

¹⁷⁸ Siehe Plutarch: *La gloria*, Kap. II.

¹⁷⁹ Poussin, und mit ihm Bellori, forderten für die „maniera magnifica“: „(...) che la materia, & il soggetto sia grande, come sarebbono le battaglie, le cose heroiche, (...)“. In: G. P. Bellori: *Le Vite de' pittori (...)*, (Reprint Genua 1967), S. 553

¹⁸⁰ Mancini über Konstantin und Maxentius: „(...) Che l'uno e l'altro ha posto in luogo più principale e riguardevole, et subito che sono visti dall'occhio de' riguardanti, (...)“ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 319

¹⁸¹ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 319

¹⁸² G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 118

gemeint, sondern im Falle der „Konstantinsschlacht“ ein topographisches Zitat der beiden wichtigsten architektonischen und geographischen Fixpunkte des Ereignisses: des *Ponte Milvio* und der *Vigna di Madama* vor den Toren Roms. Die sofortige Wiedererkennbarkeit des Handlungsortes für den Betrachter des Bildes war damit gegeben.

Wenn Alberti die Charakteristika des Historienbildes noch sehr allgemein formulierte, dann gelang es im Laufe des 16. Jahrhunderts diese zu präzisieren und für das Schlachtenbild dienstbar zu machen. Um 1582 etwa zählte Gabriele Paleotti Schlachtenbilder, neben Porträts und Stilleben, zu den „*pitture profane*“¹⁸³. Im Unterschied zu Paleottis summarischer Behandlung des Sujets unterschied Lomazzo nicht nur zwischen Land- und Meeresschlachten sondern differenzierte desweiteren zwischen Feldschlachten und Belagerungen. Grundsätzlich rangierten bei ihm Schlachtenbilder als Sujets von Historien vor allen anderen Themen der *historie principali* und *historie meno principali*:

„*La historia porge i soggetti di battaglie, rapine, amori, allegrezze, mestitie, conuiti, disonestà, honestà, assalti, spauenti, naufragij, meraviglie, giuochi.*“¹⁸⁴

In seinem Traktat ging Lomazzo weniger auf den ideologisch- kommemorativen Aspekt eines Schlachtenbildes ein, der immer dann auftrat, wenn auf die historische Faktizität des dargestellten Ereignisses abgehoben wurde, sondern er unterrichtete den Leser vielmehr in den praktischen Schwierigkeiten der Wiedergabe einer Schlacht. Als erstes Thema des Kapitels über Schlachtenmalerei erscheinen beispielsweise Hinweise über die korrekte Darstellung des Schlachtfeldes. Im Zentrum des Bildes sollten demnach keine Bäume oder Flüsse auftauchen, die vom Kampf ablenken könnten¹⁸⁵. Begründet wurde der Avis mit dem Verweis auf die Gepflogenheiten von Feldherren, die den Ort einer Schlacht ebenfalls nach diesen Maßgaben ausrichteten.

Die Ratschläge über die Schlachtenmalerei schienen sich zuvörderst an ein Publikum zu richten, das mit realen Schlachten bislang nicht in Berührung gekommen war. In der Tradition von Lodovico Dolce stehend, wurde von Lomazzo den Aspekten der *convenevolezza* eine wichtige Bedeutung zugemessen¹⁸⁶. Fragen der Wiedergabe von Heeresformationen, der Auswahl von Fahnen zur Charakterisierung der verschiedenen Truppenkörper und schließlich der historisch stimmigen Waffenwahl, wurden daher

¹⁸³ G. Paleotti: *Discorso intorno alle immagini*, Bologna 1582, Buch 2, Kap. XXIV

¹⁸⁴ G. P. Lomazzo: *Idea del tempio della pittura*, Mailand 1590 (Nachdruck Hildesheim 1965), S. 79

¹⁸⁵ Lomazzo: 1584, S. 351

¹⁸⁶ Siehe: L. Dolce: *Dialogo della Pittura*, hg. von M. W. Raskilt, New York 1968, S. 118. Zur *convenevolezza*: R. Haussherr: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, in: Akademie der Wissenschaften Mainz/ Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1984, Nr. 4

ausführlich auch bei Lomazzo erläutert. Neu ist im 16. Jahrhundert die Beachtung des Soldaten. Zu diesem auch schon bei Leonardo vertieften Problem, äußerte sich Lomazzo:

„(...) *la principale proportione che si hà da essere ne i corpi de miglior soldati, i quali hanno da essere di otto ò di sette teste, & di spalle larghe & ample & rileuate de`membra & muscoli, con le braccia & gambe grosse & muscolose; di modo che non si vegga ne i suoi corpi morbidezza alcuna ne dolcezza, (...)*“¹⁸⁷

Nicht die exemplarische Handlung eines Einzelnen steht in diesem Passus im Vordergrund, sondern die idealisierte Wiedergabe mehrerer, anonymer Soldaten. Auf die Feldherren, die *Capitani*, geht Lomazzo in den zwei folgenden Punkten ausführlicher ein. Sie haben sich bei der Darstellung ihrer Affekte durch Gemütsruhe auszuzeichnen, was wiederum ein Zeichen ihrer „*magnificenza & valor suo*“ ist. Während die gemeinen Soldaten wie „*huomini fieri forti & terribili*“ darzustellen seien, kontrastieren Feldherren und Kaiser idealerweise durch

„*proportioni ragioneuli, che gli rappresentino leggiadri & morbidi non senza certa fierezza però, ma tutta nobile & piena di maestà.*“¹⁸⁸

Bei seinen Hinweisen zum Malen eines Schlachtenbildes unterschied Lomazzo nicht zwischen einer *battaglia all`antica* und einer modernen oder zeitgenössischen Schlacht. Eine Wertung, ob ein biblisches, historisches oder literarisches Thema darstellungswürdig sei, wurde von ihm expressis verbis nicht vorgenommen. Wichtig war allein die historische Angemessenheit der Kostüme, der Waffen und der Marschordnungen. Unkritisch und kommentarlos wurden etwa die verschiedenen historischen Arten des Reitens nebeneinander gereiht¹⁸⁹.

Diese Unbekümmertheit der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts gegenüber der historischen Zeitgebundenheit einer Darstellung erklärt sich aus der exemplarischen Geschichtsauffassung der Epoche. Geschichtliche Ereignisse waren prinzipiell wiederholbar; die menschliche Natur wurde in der Frühen Neuzeit als eine Konstante gedacht¹⁹⁰. Die Generationen schlossen nahtlos einander an, ohne dass ein historischer Bruch empfunden wurde. Die bildhafte Präsenz des Ereignisses und die exemplarische Tat des Helden war demnach unmittelbar, sie wurde durch keinerlei historische Distanz gemindert. Ausgehend vom klassisch-rhetorischen Gebot des *docere*, das auch von Alberti wiederaufgegriffen

¹⁸⁷ Lomazzo: 1584, S. 352

¹⁸⁸ Lomazzo: 1584, S. 352f.

¹⁸⁹ „La quinta consideratione è del modo di caualcare, perche I Turchi caualcano corto di modo che il calcagno ua presso le nati, gli Italiani caualcano con la stassa lunga, & I Romani anticamente non usauano ne sella, ne staffe; sic he seruerà il pittore l`uso delle nationi, che dipinge.“ Lomazzo: 1584, S. 352

¹⁹⁰ Siehe R. Kosellek: *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*, in: *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979, S. 17-37, insbes. S. 18. Dort über Zeitwahrnehmung im 16. Jahrhundert: „(...) Der historische Erfahrungsraum lebte aus der Tiefe einer Generationseinheit.“

wurde, kam den Heldenleistungen eine pädagogische Lehrfunktion zu¹⁹¹. Der abgebildete Held vermittelte nicht die historische Distanz zwischen Betrachter und Bildinhalt, sondern vielmehr die didaktische Aktualität des Exempels. Der Wert des Helden stieg oder fiel mit der Erkennbarkeit des herausragenden historischen Ereignisses oder der bekannten literarischen Quelle. Wenn in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts über Schlachten gesprochen wurde, so wurde stillschweigend vorausgesetzt, dass dies konkret zu verortende Schlachten seien. Diese didaktischen Möglichkeiten von Schlachtenbildern werden beispielsweise in einem auf Antonio Tempesta zurückgehenden Stich veranschaulicht (Abb. 9). Mehrere allegorische Figuren weisen dort einem jungen Prinzen auf die Figur der Malerei hin, die mit einer leeren Leinwand künftiger Aufgaben harrt. Die Szene wurde in eine Galerie versetzt, deren Wände mit großformatigen Szenen aus dem herrschaftlichen Leben ausgemalt wurden. Dort wird die im Vordergrund stehende Figur der Malerei von einem großformatigen Schlachtenbild hinterfangen. Die Malerei zielt demnach auf die Verherrlichung des herrschaftlichen Lebens mittels herausragender Kriegstaten¹⁹².

Nicht eigens problematisiert wurde die Frage in der Kunsttheorie, was genau unter einem Schlachtenbild zu verstehen sei und welche gattungsspezifischen Konsequenzen die Auswahl eines bestimmten Typus mit sich brachte. Das in der Theorie geforderte Aufgabenspektrum von Schlachtendarstellungen reichte von der Wiedergabe einer gegenwärtigen Schlacht durch einen unmittelbaren Augenzeugen, über eine historische Rekonstruktion einer Schlacht durch visuelle oder literarische Quellen, bis hin zu frei erfundenen Darstellungen, etwa einer mythologischen Schlacht.

Der ästhetische Eigenwert von anonymen, weitgehend ahistorischen Bildgegenständen, wie den Zweikämpfen unbekannter Kombattanten oder der komplizierten Verknotung von Menschen und Tierleibern wurde zwar in der Theorie mitbedacht, aber nicht in Anschlag gebracht gegen die traditionell memorialen Aspekte eines Schlachtenbildes. In diesem Sinne sollte Lomazzo die Wirkungen moderner Waffen vor allem hinsichtlich ihres ästhetischen Mehrwertes breit ausmalen:

„(...) il primo che dipingerà sarà il strage, che hauerà fatto l'artigleria in entrambi gl'essserciti, mostrando nell'aria teste, braccia, gambe, mezi corpi che siano portate in sù della violenza dell'artigleria.“¹⁹³

¹⁹¹ Von Cicero und Quintilian stammt die Lehre der *genera dicendi*. M. T. Cicero: *Orator*, hg. v. B. Kytzler, München/Zürich 1988, 21, 69. M. F. Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. v. H. Rahn, Darmstadt 1972-75, Bd. 2, S. 126-27 (Inst. Or. 8,7)

¹⁹² Luca Cambiaso nach Antonio Tempesta. FAMA UND HISTORIA PRÄSENTIEREN PICTURA DEM ANTONIO BARBERINI; Kupferstich, 335 x 420mm, Vergl. E. Leuschner: 2005, S. 501ff.

¹⁹³ Lomazzo: *Trattato*, S. 353

Stillschweigend setzte Lomazzo voraus, dass sich diese ästhetischen Details der Bilderzählung unterordneten. Was aber passierte, wenn sich der Maler stärker für das ästhetische Detail als für das moralisch herausragende Handlungselement interessierte? Die malerische Ausschmückung von Gefechtsdetails konnte in ihrer letzten Konsequenz zu einer Aufhebung einer exemplarischen Tat führen. Es lag also an dem Künstler selbst, zu entscheiden, welchem Handlungselement er den Vorrang einräumte.

c. Künstlerische Freiheiten

Zu den in der Theorie geforderten Fähigkeiten des Künstlers gehörten neben der Urteilskraft, und seinem Vermögen, einen angemessenen Bildgegenstand auszuwählen, auch die Findung und Anordnung der einzelnen Bildgegenstände. Für Alberti waren dies die individuellen Möglichkeiten des *ingeniums*. In der Neuzeit wurde dieses Konzept, welches die schöpferische Eigenleistung des Künstlers betonte, von der Kunsttheorie aufgegriffen und variiert. Auf der Grundlage der antiken Rhetorik- Rezeption im 16. Jahrhundert wurde die Malerei in drei Bereiche eingeteilt: „*invenzione*“, „*disegno*“ und „*colorito*“¹⁹⁴. *Invenzione* beschrieb dabei die Auffindung und die Wahl des abzubildenden Stoffes, also eines für die Genese des Bildes zentralen Begriffes¹⁹⁵. Durch sie wurde der Bildinhalt festgelegt. Lodovico Dolce fasste 1557 unter dem Begriff der *invenzione*, „*istorie*“ und dichterische „*favole*“ gleichermaßen zusammen:

„*La invenzione è la favola, o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare.*“¹⁹⁶

Wie keine andere Kategorie, bot die *invenzione* dem Maler die Möglichkeit, seine eigenen Vorstellungen künstlerisch umzusetzen. Gebunden war sie allein an die Kriterien des *decorum*. Am Beispiel von Michelangelos „Schlacht von Cascina“ veranschaulichte Raffaello Borghini den Begriff der *invenzione*, und stellte dabei den individuellen Spielraum des Malers heraus, dem es in einem historischen Ereignisbild gestattet war nach eigenem Ermessen Bildfiguren zu erfinden und einzufügen. In seinem „*Il Riposo*“ von 1584 heißt es:

¹⁹⁴ Die Gliederung erfolgte Lodovico Dolce: 1557 und schon zuvor bei Paolo Pino: *Dialogo della pittura*, Venedig 1548. Gemeinsamer Ausgang ihrer Überlegungen war der *inventio*-Begriff aus Albertis Traktat *De Pictura*, das 1540 erstmalig gedruckt wurde. Die Reihenfolge der drei Komponenten konnte je nach Autor differieren. Die hier wiedergegebene entspricht derjenigen von Dolce. Siehe dazu und über die Entwicklung des Begriffs: E. Juntunen: *Peter Paul Rubens' bildimplizite Bildtheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005, S. 138ff; F. Büttner: Artikel „*Barock: Malerei*“, in: HWdR, Bd. 1, Sp. 1357-1366, bes. Sp. 1358

¹⁹⁵ Grundlegend: R. W. Lee: 1940, S. 210ff.

¹⁹⁶ L. Dolce: 1557, in: Barocchi 1960, Bd. 1, S. 164

„Quando i pittori, (...), vogliono dimostrare l'eccellenza dell'arte, pigliano favole, o historie, che faciano al lor proposito senza alterarle, e non ne trouando, fingano alcuna volta da se stessi; come fece Michelagnolo volendo dimostrare varie attitudinini, e forze d'huomini, che finse alcuni soldati, che essendo in un fiume à lauarsi, sentirono le trombe, & i tamburi, che gli chiamauano alla battaglia; (...)“¹⁹⁷

Die weitgehende gestalterische Freiheit, die Borghini dem Maler hierbei einräumte, ist ein zeittypischer Reflex, der auf Leonardos noch ungedrucktes Traktat zurückweist¹⁹⁸. Dieser gab in Bezug auf Schlachtenbilder keine Hinweise über die Auswahl eines Bildstoffes, sondern konzentrierte sich auf deren malerische Ausführung. Sein Augenmerk lag damit weniger auf dem „was“ sondern vielmehr auf dem „wie“ der Handlung. Die Kategorie der *invenzione* war folglich weit gefasst. In der Darstellung von atmosphärischen und akzidentiellen Details sah Leonardo beispielsweise eine wesentliche Herausforderung für den Maler von Schlachtenbildern. Gefragt war die Phantasie des Malers, die sich von der Faktizität des Darzustellenden löste, um sich dem fiktiven Detail zu widmen.

Wie eng die Kategorie der *invenzione* darüber hinaus mit Schlachtenbildern in Verbindung gebracht wurde, beweist auch Giorgio Vasari, der diese wie Borghini mithilfe eines Schlachtenbildes veranschaulichte¹⁹⁹. Ab dem 16. Jahrhundert lässt sich damit in der Kunsttheorie eine enge diskursive Verbindung zwischen dem künstlerischen Freiraum und der Schlachtenmalerei ausmachen. Für die weitere Entwicklung des Bildthemas im 17. Jahrhundert sollte die hieraus resultierende *licenziosità* weitreichende Folgen haben.

d. Zur Präsentation von Schlachtenbildern um 1600

Wenn die bislang skizzierte Entwicklung in der Kunsttheorie zeigte, dass der Begriff des Schlachtenbildes am Ausgang des 16. Jahrhunderts weit gefasst war, so stellt sich die Frage, ob nicht im Gebrauch der Bilder der Verschiedenartigkeit des Themas Rechnung gezollt wurde. Wo durften also welche Schlachtenbilder gezeigt werden?

Ausdrücklich benannte 1642 Francesco Bisagno – in starker Anlehnung an Lomazzo - die Themen, derer man sich bei der Dekoration von fürstlichen Räumen zu bedienen habe:

¹⁹⁷ R. Borghini: *Il Riposo*, Florenz 1584 (Mailand 1967), S. 61.

¹⁹⁸ Zum Einfluß von Leonardos Traktat auf die Schlachtenmalerei vergleiche Kap. II., 3., d/e

¹⁹⁹ G. Vasari: „E da ciò nasce l' invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'alter cose grandi dell'arte.“ In: G. Vasari: 1973, Bd. I, S. 173

„Ne i Palaggi, & altri luoghi principali edificati per stanza, & habitatione di Rè, e Principi raggioneuolmente si possono dipingere I fatti più degni, & honorati de`gran Principi, e famosi Capitani, come sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose,(...)”²⁰⁰

Die “blutigen Schlachten” wurden bei Bisagno weniger als Ausweis der persönlichen Tugenden eines Prinzen, sondern eher als didaktischer Ansporn für den Betrachter verstanden. Dem praktischen Nutzwert seines Traktats entsprechend, fügte er einige Beispiele aus der antiken Geschichte an:

„Però vi si potranno rappresentare Scipione contro Annibale, Enea contro Turno, Cesare contro Pompeo, Serse contro Lacedemoni, & altri simili fatti celebrati, onde essi Principi possano ritrouarne essempli, e documenti nell`arte della guerra.”²⁰¹

Literarisch-mythische Helden wie Äneas mischen sich in seiner Aufzählung mit historischen Feldherren wie Cäsar oder Karl V. Der Bedarf, diese historisch differenziert voneinander zu scheiden, war nicht vorhanden. Die Vorbilder wurden weniger historisch, als vielmehr rhetorisch nutzbar gemacht. Entscheidend war der didaktische Nutzwert der Bilder. Zu beachten galt es, dass berühmte und weithin bekannte Siege und Taten nicht neben politisch gänzlich unbedeutenden Schlachten präsentiert werden sollten.

„Ma in ciò s`ha d`avvertire che in quei luochi dove si collocano le vittorie, trionfi et imprese d`un gran capitano, conviene che tutte siano egualmente celebri et illustri e di capitani non meno famosi; perciò che disdirebbe che per essemplio appresso i fatti di Cesare et altri grandi eroi e capitani si collocassero I fatti di qualche picciola duca o conduttier d`essercito.”²⁰²

In Francesco Bisagnos 1648 veröffentlichten Traktat über die Malerei spiegelt sich der fortdauernde Einfluß von Lomazzos ästhetischen Schriften wieder. Die Hinweise zur Gestaltung von Schlachten wurden Punkt für Punkt von Bisagno übernommen; auch die allgemeine Wertschätzung Lomazzos für Schlachtenbilder wurde von ihm geteilt. Ohne näher zu spezifizieren, schärfte also schon Lomazzo das Bewußtsein dafür, Bilder nicht blindlings in den Räumen eines Palastes zu verteilen, sondern an einen für sie angemessenen Platz zu präsentieren²⁰³. Welchen Bildmedien dabei welcher Platz zustand, ob Fresken, Tapisserien oder Gemälde gemeinsam oder getrennt zu präsentieren waren, über diese Fragen gab Lomazzo keine Auskunft. Bei der Frage des Ortes empfahl er für Schlachtenbilder die öffentlichen Säle des Palastes oder die thematisch verwandten Waffenarsenale. Konkrete Beispiele nannte er nicht. Dafür erwähnte Giovanni Battista Armenini (1533-1609) die

²⁰⁰ F. Bisagno: 1642, S. 195, Dieser und der folgende Passus folgen inhaltlich exakt Lomazzo: 1584, Kap. 25, Buch VI.

²⁰¹ F. Bisagno: 1642, S. 195

²⁰² Lomazzo: 1584, S.249

²⁰³ „E per situar le pitture giudico che non sia di poca importanza il saper appiccarle alla convenienza e di luoghi, e fra di loro partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione, perché si come senza questa non si può anco situar al suo luoco dicevole e conveniente; e poca grazia ha una pittura quanto voglia buona, se non è accomodata al suo luoco convenevole.” G. P. Lomazzo: 1584, S. 344

„Konstantinsschlacht“ im Vatikan als das erste und herausragende Beispiel für die Dekoration eines öffentlichen fürstlichen Raumes.

*„Come adunque ci è noto, dipinse Rafaele l'istorie di Costantino imperatore nella principal sala del palagio del Papa, il qual Costantino si vede esser posto nel mezzo d'una gran battaglia, dove fieramente combatte, (...), el le istorie, e il dipinto di questo luogo vien tramezzatto con molte belle Virtù intorno.“*²⁰⁴

Der von Alberti postulierte didaktische Nutzen der Malerei wurde von Armenini für die Auswahl von passenden Bildthemen in Räumen eines Palastes oder Hauses dienstbar gemacht. Ein öffentlich-repräsentativer Saal des Vatikans, die „*principal sala*“, galt ihm als besonders geeignet, um dort die „Konstantinsschlacht“ zu zeigen. In diesem Sinn umriß auch Giulio Mancini die Präsentation von Schlachtenbildern. Er schrieb über die Frage der passenden Raumwahl von Historienbildern:

*„Quelle d'attion civili, o di pace o di guerra, se devon mettere nelle sale et anticamere dove è il passeggio di quelli ch'aspettano e si trattengono per negoziare; (...).“*²⁰⁵

Schlachtenbilder sollten also mit friedlichen Bildthemen kombiniert und gemeinsam mit Porträts in öffentlichen Räumen und Sälen eines Palastes präsentiert werden. Ob damit sämtliche Schlachtengemälde gemeint waren, oder nur ein bestimmter Typus, muß offen bleiben. In einem weiteren Passus heißt es bei Mancini:

*„Le cose poi allegre, ma non lascive, come paesacci, pastori, animali, stagione d'anno e simili, si metteranno nelle gallerie comuni e portico, (...), ma se vi sarà abbondanza di lascive se ne potria metter nelle camere dove si ritira con sua consorte a qualche hora del giorno, (...).“*²⁰⁶

Schlachtenbilder wurden bei dieser Aufzählung von niederen Bildthemen nicht explizit genannt, aber die Entwicklung der Gattung in den folgenden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts offenbart, dass *battaglie* häufig gemeinsam mit Landschaften, Tierbildern und anderen *cose allegre* in Galerien und abgeschiedenen Räumen präsentiert wurden. Wenn Mancini allgemein zwischen Bildthemen schied, die in öffentlichen und wiederum solchen, die in privaten Räumen zu hängen hatten, dann bewertete er die verschiedenen Themen in getrennter Weise. Auch auf die sich entwickelnde Schlachtenmalerei des frühen 17. Jahrhunderts sollte sich dieses Urteil Mancinis indirekt auswirken. Denn wie ist schließlich eine Schlachtendarstellung zu beurteilen, die sich nicht um die Exemplarität der Handlung kümmerte, sondern sich allein der Ästhetik narrativer Details verschrieb? Unter einem

²⁰⁴ G. B. Armenini: *Dei Veri Precetti Della Pittura*, Pisa 1823, S. 196

²⁰⁵ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 143. Der Satz schließt mit:“(…), cosi anco i ritratti di personaggi illustri o di pace o di guerra o di contemplatione, cosi i ritratti di pontefici, cardinali, imperatori, re et altri prencipi si devono mettere in questi luoghi dov'è lecito venire ad ognuno, dove ancora si possono mettere l'imprese, gl'emblemi e simil alter pitture.”

²⁰⁶ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 331

rezeptionsästhetischem Gesichtspunkt wären diese Bilder wohl mit Mancini gesprochen nicht anders als „*allegre*“ zu charakterisieren. Folglich wurde der konzeptionelle Freiraum, der sich folglich in der Theorie für Schlachtenbilder um 1600 auftat, in der Praxis dieser Zeit noch selten ausgenutzt.

Das sicherlich ambitionierteste Schlachtenbild dieser Zeit ist die von 1597-1601 geschaffene „Schlacht des Tullus Hostilius“ von Giuseppe Cesari (1568-1640) im römischen Konservatorenpalast (Abb. 3)²⁰⁷. Nach der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule war diese Darstellung der bedeutendste Versuch in Italien, eine Schlacht im Stil *all'antica* darzustellen²⁰⁸. Beide Darstellungen bedienen sich der herausragenden Würdeformel einer fingierten Tapiserie. Stilistisch knüpft Cesaris Darstellung ganz an die Raffaelschule an; ideologisch ist sie ein Ausdruck für das Diktum von der Exemplarität der Geschichte. Demnach habe sich Geschichte in einer „*maniera gigantea*“ sowie „*magnifica e nobile*“ zu präsentieren²⁰⁹. Das von Titus Livius überlieferte Geschehen aus der Frühzeit Roms fand im *Salone* des römischen Konservatorenpalastes seinen geeigneten repräsentativen Rahmen²¹⁰. Wie auf einem Sarkophagfries kämpfen zwei Heere im Bildvordergrund des großformatigen Freskos gegeneinander an. Die Bildfiguren wirken durch die leichte Untersicht monumentalisiert. Das Geschehen spitzt sich ganz auf die deutlich sichtbare Gestik des Römers Tullus Hostilius zu. Mit seinem zum Befehl hoch erhobenen Arm und der Levade seines Schimmels wird der im rechten Bildvordergrund befindliche Feldherr unmißverständlich als *attore principale* gekennzeichnet. Der gegnerische Feldherr ist ihm spiegelsymmetrisch zugeordnet, das übrige Bildpersonal den beiden Hauptakteuren kompositionell untergeordnet. Zahlreiche Antikenzitate verbürgen den künstlerischen und moralischen Anspruch des Bildes. *Copia* und *varietà* der Kombattanten verbürgen etwa die Schwierigkeit der Darstellung. Paradigmatisch bündeln sich in dieser Schlacht *all'antica* die in der zeitgenössischen Kunsttheorie zitierten Anforderungen an das Historienbild. Der Stoff wurde aus der römischen Geschichte entnommen und sowohl die Bildnarration wie Bildkomposition konzentrieren sich in anspruchsvoller Weise auf die beispielhafte Tat eines siegreichen Feldherren. Wie ein Resonanzkörper verstärken die kunstideologischen

²⁰⁷ Giuseppe Cesari, gen. Cesare d'Arpino: Schlacht des Tullus Hostilius, Fresko, 10,00 x 14,00m, Rom/Konservatorenpalast, 1597-1601. Dazu: H. Röttgen: 2002, S. 305ff. und F. Zeri: *La nascita della „Battaglia come genere“ e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in: P. Consigli (Hg.): 1986, S. IX-XXVII

²⁰⁸ Hinsichtlich der Zuschreibung der vatikanischen „Konstantinsschlacht“ halte ich mich an K. Oberhuber. Demnach wurde der Entwurf von Raffael 1519 selbst gezeichnet. Das Fresko in der Sala di Costantino wurde schließlich von Giulio Romano von 1520-1524 ausgeführt. Siehe: K. Oberhuber: 1999, S. 192f.

²⁰⁹ So Armenini: 1587; zitiert in: H. Rötten: Artikel „*Giuseppe Cesari*“, in: AKL, Bd. 18, 1998, S. 2-5, S. 4

²¹⁰ Die Handlung wurde entnommen aus: Titus Livius: *Ad urbe condita libri*, I. 27; Zur Textgrundlage und zur Rezeption des Bildes siehe H. Röttgen: 2002, S. 306f.

Intentionen des Bildes den Repräsentationsort des Freskobildes, den größten Saal des Konservatorenpalastes.

Die Ausgangslage der Schlachtenmalerei zum Beginn des 17. Jahrhunderts war damit zwiespältig. Weit verbreitet war die Annahme, dass es sich bei diesem Thema um eine besonders anspruchsvolle Ausformung des Historienbildes handelte. Während im kunsttheoretischen Diskurs des 16. Jahrhunderts die Varianz des Schlachtenthemas zwar nicht eigens thematisiert wurde, aber dennoch anhand der unterschiedlichen Konzeptionen aufschimmerte, konnte dem in der künstlerischen Praxis bis in die dreißiger Jahre hinein in Italien noch wenig entgegengestellt werden. Wenn beispielsweise schon Leonardo beschrieb, wie sich aus Wolken ganze Heeresformationen herausschälen lassen, dann wurde dieser ganz auf die Fiktion abhebende Ansatz erst im weiteren Verlauf des 17. Jahrhundert umgesetzt. In der Theorie des 16. Jahrhunderts blieb zudem die wichtige Frage offen, was für eine Schlacht auf einem Bild darzustellen sei. Einige Autoren optierten für die Verbildlichung von Schlachten aus christlichen Quellen (Gilio), andere sahen profane Motive als ebenbürtig an (Dolce)²¹¹ und eine dritte Fraktion wiederum kümmerte sich wenig um diese Frage (Leonardo/Lomazzo), sie widmete sich vordringlich Fragen der malerischen Ausführung. Diese argumentativen Lücken und Unklarheiten, sollten über das 17. Jahrhundert hinweg keine Klärung erfahren, sollten aber auf vielfältige Weise praktisch ausgenutzt werden.

Bezeichnend für die weitere Entwicklung der Schlachtenmalerei ist deshalb die Verwertung einzelner im *cinquecentesken* Diskurs zirkulierender Episteme zum Schlachtenbild. Das oben skizzierte Nebeneinander von widersprüchlichen Auffassungen bot einen idealen Nährgrund für die weitere künstlerische Entwicklung, an deren Ende schließlich eine eigene Malgattung ohne Darstellungskonventionen heraustreten sollte. Die aus dem 16. Jahrhundert übernommene traditionelle Hochschätzung des Schlachtenbildes schien nicht zuletzt einen wirksamen Stimulus für die künftige künstlerische Beschäftigung mit dem Thema geboten zu haben.

Die entscheidenden praktischen Schritte für die unkonventionelle Erkundung des Themas im frühen 17. Jahrhundert erfolgten nicht über repräsentative Medien wie Fresken oder Tapisserien, sondern sie wurden zunächst auf vergleichsweise unpräzisen Bildträgern wie beispielsweise dem im ersten Jahrhundertdrittel beliebten kleinformatigen Kupferbild vollzogen. Auf welche Weise sich dort die skizzierten theoretischen Spielräume ausnutzen und damit die Bildformeln einer Schlachtendarstellung erweitern ließen, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

²¹¹ Vergleiche: M. Thimann: *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 61

2. Künstlerische Innovationen: Zum Kupferbild

Das traditionelle Renommee von Schlachtenbildern speiste sich zum einen aus den hohen künstlerischen Anforderungen und zum anderen aus den vorbildhaften Tugenden des dort dargestellten Bildhelden. Präsentiert wurden sie traditionell in öffentlichen Sälen eines Palastes. Umso verwunderlicher erscheint in diesem Kontext das Aufkommen von kleinformatischen Schlachtenbildern, die häufig auf kostbaren Bildträgern, wie etwa der Kupferplatte, gemalt wurden. Schon aufgrund ihrer vorwiegend kleinen Maße konnten diese Bilder nicht die ihnen in der Theorie zugewiesenen repräsentativen Aufgaben erfüllen. Auf ihnen wurde die Rolle des Bildhelden zunehmend in Frage gestellt. Mit welchen narrativen und stilistischen Strategien sich dabei die Künstler über traditionelle Schemata von heroischen Schlachtenthemen hinwegsetzten, wird im Folgenden anhand der Kupferbilder von Filippo Napoletano und Aniello Falcone untersucht werden.

a. Filippo Napoletanos „Konstantinsschlacht“

Das 32,9 x 44,9cm kleine Ölbild von Filippo d`Angeli, gen. Napoletano (um 1589-1629) mit der Darstellung der Konstantinsschlacht, gehört zu einer Serie aus drei Schlachtenbildern mit identischen Maßen und Malgrund. Sie wurden allesamt auf Kupfer gemalt, ihr Entstehungszeitraum läßt sich zwischen 1617-1629 datieren (Abb. 10)²¹². Sämtliche Schlachten stellen historische Ereignisse aus der Antike oder dem Mittelalter dar.

Die „Konstantinsschlacht“ wird durch einen dramatischen Kampf geprägt, der sich auf mehrere Bildebenen erstreckt. Der Betrachter steht vor dem *Ponte Milvio* und blickt über den Tiber hinweg auf Rom, dessen Bauten schemenhaft im Hintergrund verschwimmen. Während auf der nord-westlichen Tiber-Seite im Bildvordergrund ein kleineres Reitgefecht tobt, ist die gesamte Brücke im Bildmittelgrund mit gegeneinander kämpfenden Soldaten angefüllt. Vom jenseitigen Ufer erstreckt sich eine weite Ebene bis zu den Toren Roms, die ebenfalls durch

²¹² Filippo di Liagno (Angeli), auch Filippo Napoletano: Schlacht der Römer gegen Tolumnius, Öl auf Kupfer 33,3 x 44,4cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv.-Nr. 47; Schlacht der Sienesen gegen die Florentiner bei Marciano, Öl auf Kupfer 33,7 x 44,7cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv. -No. 52; Konstantinsschlacht, Öl auf Kupfer 32,9 x 44,9cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv. No. 54. Es gibt keine Werkmonografie des Künstlers. Siehe zu Napoletanos Schlachtenbildern: Ausst. Kat. Florenz 1989, S. 13ff.; Zum Künstler siehe: R. Spinelli: *Oltre le scuole Senese. Dipinti del Seicento e del Settecento nella Collezione Chigi-Saracini*, Siena 2005, S. 28-35, M. Chiarini: *Ancora sugli inizi di Claude Lorrain (e su Filippo Napoletano)*, in: *Paragone*, No. 47/48, 2003, S. 151-153, L. della Volpe: *Documenti inediti sulla vita di Filippo Napoletano*, in: *Storia dell'Arte* 100, 2000, S. 24-42; G. Sestieri: 1999, S. 354-357; L. Salerno: Artikel „Filippo d'Angeli“, in: *AKL*, Bd. 3, München/Leipzig 1992, S. 742-43, dort ältere Literatur

mehrere dichtgedrängte Reiterkämpfe gekennzeichnet ist. Einzelne Soldaten versuchen dem Kampf durch die Flucht in den Tiber zu entkommen.

Das Schlachtfeld wird von einem hohen, milchig-grauen Himmel abgeschlossen. Das vereinzelt silbrige, ansonsten aber matte Licht verweist auf den Morgen, den traditionellen Beginn für die Austragung von Schlachten. Mit großem Geschick ordnete Napoletano die Bildkomposition an. Während eine turmartige Brückenbefestigung das Bildfeld links abschließt, erstreckt sich die Milvio-Brücke von dort aus schräg in die Bildfläche hinein. An ihrem Ende jagen Gruppen von Reitern auf die weite Ebene vor den Toren Roms zu, deren Stadtmauern sich vom Bildzentrum bis zum rechten Rand im Hintergrund des Bildes erstrecken. Mithilfe dieser Anordnung wird dem Bild Tiefe verliehen. Der Bildvordergrund wird durch ein separiertes, vom hauptsächlich Kampf abgegrenztes Reitergefecht markiert. Zwischen diesem und dem *Ponte Milvio* erstreckt sich allein der Tiber, mitsamt der in ihm treibenden Toten und Verwundeten (Abb. 11).

Offensichtlich wählte Napoletano den Höhepunkt der Schlacht als Bildmotiv. Über den zweiten Brückenbogen des *Ponte Milvio* bricht ein Teil der Brüstung von der Brücke hinunter: durch den Druck der dort kämpfenden Soldaten fallen mehrere Kombattanten in den reißenden Tiber. In ihm ist – etwas abgesetzt links – Maxentius inmitten eines Wasserstrudels zu sehen. Er wird durch seine hoch erhobenen Arme und seine goldene Krone gekennzeichnet. Offenbar kurz vor dem Ertrinken, schaut er den Betrachter voller Schrecken direkt an (Abb. 12). Seine Bildposition wurde geschickt ausgewählt. Maxentius wurde genau zwischen den beiden dramatischen mehrfigurigen Kampfszenen des Vorder- und Mittelgrundes platziert, er allein befindet sich auf der Höhe des perspektivisch am Größten erscheinenden vorderen Brückenbogens. Als einzige Figur des Mittelgrundes wird er von der Sonne direkt angestrahlt, was vor allem das wirbelnde Wasser um ihn herum silbrig aufglitzern läßt. Zudem befindet er sich inmitten der beiden Schenkel einer nach unten links zusammenlaufenden Schere. Mithilfe dieser Kompositionsfigur wird der Blick des Betrachters direkt auf ihn gelenkt.

Napoletano bemühte sich um eine topografisch und historiografisch korrekte Wiedergabe des Ereignisses. Zwischen Rom und dem *Ponte Milvio* liegen etwa 3 Kilometer, eine Distanz, die durch die weite Ebene im Bild angedeutet wird²¹³. Der ansteigende Bergrücken rechts soll wahrscheinlich den *Monte Mario* wiedergeben. Bei dem kuppelüberwölkten Turm rechts handelt es sich entweder um die phantasievolle Rekonstruktion der spätantiken Basilika, den Ort der zeitlich vorausgegangen Vision

²¹³ Zur Wiedergabe der Topographie siehe: C. D'Onofrio: *Il Tevere e Roma*, Rom 1970, S. 166ff.

Konstantins und Keim des späteren Petersdoms, oder um das antike Grabmal Hadrians, also dem Kern der späteren Engelsburg. Die Kuppel ist äußerst monumental, so daß der Bau insgesamt überdimensioniert wirkt und zugleich an den modernen Petersdom erinnert. Als zeichnerische Vorlagen mögen auch Motive von antiken Grabmälern auf der Via Appia, wie das Grabmal der Caecilia Metella, zur Verfügung gestanden haben. Auch der *Ponte Milvio* mitsamt seinem Befestigungswerk wurde detailgetreu wiedergegeben. Selbst der abgetrennte schmale Brückenkopf wurde auf Napolitanos Bild dem Vorbild entsprechend, vom massiven Hauptwerk gesondert dargestellt²¹⁴. Anstelle einer vierböyigen Brückenkonstruktion fügte Napolitano allerdings, wahrscheinlich aus kompositionellen Gründen, einen zusätzlichen Bogen hinzu²¹⁵.

b. Eine „Konstantinsschlacht“ ohne Konstantin? Zur Frage des Bildhelden

In der zeitgenössischen Theorie wurde stark auf die Einheit zwischen einer Schlacht und dem befehlenden General, allgemeiner gesprochen, zwischen der Hauptfigur, dem *attore principale*, und seiner exemplarischen Tat, abgehoben²¹⁶. Wie gestaltete nun Napolitano den Bildhelden in der „Konstantinsschlacht“? Nachdem Maxentius vom Betrachter schnell identifiziert wurde, bleibt die Suche nach seinem Antagonisten Konstantin vergeblich. Das Bild zeigt eine historisch lokalisierbare Schlacht mit ihrem gut erkennbaren Verlierer, der Sieger Konstantin ist allerdings nicht zu sehen. Warum verwendete Napolitano große Mühe bei der historiografisch und topografisch korrekten Rekonstruktion des Schlachtfeldes, wenn die Siegerfigur für den Betrachter nicht zu sehen ist?

Napolitano bemühte sich um eine historisch-korrekte Rekonstruktion des Geschehens, und folgte damit dem Gebot des *verisimile*, der Wahrscheinlichkeit, nach der die Konstantinsschlacht sich historisch vollzogen haben könnte. Eine beliebte zeitgenössische Quelle für die historische Rekonstruktion der Schlacht waren die *Panegyrici Latini*, die 1476 erstmalig in Mailand und danach in dichter Folge bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in ganz Europa verlegt wurden²¹⁷. Schon Raffael benutzte sie als eine seiner Geschichtsquellen für die Darstellung der „Konstantinsschlacht“. Es heißt dort, daß Maxentius seine Truppen von Rom aus, über den Tiber hinweg, zur Schlacht gegen Konstantin schickte²¹⁸. Damit kam er seinem

²¹⁴ Vergeiche Abbildungen in D`Onofrio:1980, Abb. 94

²¹⁵ Zeitgenössische Abbildungen siehe: C. D`Onofrio: 1980, S. 166ff.

²¹⁶ Vergeiche das vorangegangene Kapitel

²¹⁷ K. Ziegler: Artikel „*Panegyrikos*“, in: Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie, 1. Reihe, 36. Halbband, (2. Drittel), Stuttgart 1949, Sp. 559-580, insbesondere Sp. 576-77

²¹⁸ *Panegyrici Latini: IX. Panegyricus Constantino Dictus*, Absatz XVI.

aus westlicher Richtung anrückenden Antagonisten zuvor. Die taktische Konsequenz war allerdings, daß Maxentius` Heer Rückzugsprobleme bekam, sobald es in die Defensive gedrängt wurde. Folgt man dem Wortlaut der *Panegyrici*, dann blieb den Soldaten nur das Nadelöhr der Tiberbrücke übrig, um darüber flüchtend zurückzusetzen. Diesen Moment wählte Napoletano für seine Darstellung aus. Diejenigen unter Maxentius` Soldaten, die es nicht schafften sich zurückzuziehen, kämpften erbittert weiter, wie es die Gruppe im Vordergrund zeigt. Oder aber sie flüchteten in den Tiber, wie es der ertrinkende Maxentius veranschaulicht. Napoletano hielt sich in seinem Bild damit genau an die Schilderung aus den *Panegyrici*; anders als Raffael in den Stanzen, der sich hinsichtlich des Schicksals von Maxentius daneben auch auf die Konstantinsvita von Eusebius stützte²¹⁹. In der „Konstantinsschlacht“ der Stanzen wurde auf eine Wiedergabe des paganen Mythos mitsamt der entscheidenden Hilfe des Flußgottes Tiber verzichtet (Abb. 13). Raffael folgte in diesem Detail der christlichen Interpretation des Geschehens durch Eusebius. Napoletano wiederum ließ streitende Engelsscharen außen vor, und zeigt stattdessen, entsprechend den *Panegyrici*, den in einem Wasserstrudel gänzlich gefangenen Maxentius²²⁰. Ein gottgelenkter Sieg des Guten gegen das Böse, wie er bei Raffael aufgefasst wurde, reduziert sich bei ihm zu einer profanen historisch- pittoresken Episode.

Im Vordergrund des Bildes stellte Napoletano den letzten erbitterten Widerstand von Maxentius` Soldaten dar. Zwischen dieser Figurengruppe und der unteren Bildkante wurde Raum gelassen, um eine größere Distanz zwischen ihr und dem Betrachter zu schaffen. Links vom Gefecht wendet sich Maxentius mithilfe seiner Gestik und Mimik direkt an den Betrachter. Beide Erzählelemente wurden kompositorisch sorgsam separiert, um sie als Sequenzen eines Erzählmoments leichter verständlich zu machen. Diese Ausschnitte verdichten sich zu einer Bildnarration, die darauf ausgerichtet ist, den Betrachter zu verunsichern. Mangels entscheidender narrativer Informationen, wird er stärker in das Bildgeschehen involviert. Dem Blick eröffnen sich sukzessive die erbitterten Kämpfe im Vordergrund, dann folgt der hilflose Maxentius im Mittelgrund und schließlich in der Ferne, das Ziel von Konstantins Feldzug, die zu erobernde Stadt Rom. Während der Blick zunächst auf der unidentifizierbaren Gefechtsszene des Vordergrundes ruht, gelingt dem Betrachter im naechst folgenden Moment eine historische Identifizierung der bis dahin anonymen Szene. Er erblickt den ertrinkenden Herrscher, verknüpft dessen Schicksal mit dem Fluß und wird sich

²¹⁹ Deren Text wiedergegeben in: R. Quednau: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim/ New York 1979, S. 349f. , über die verschiedenen literarischen Quellen, die der Raffaelschen Konstantinsschlacht zugrundeliegen, siehe: P. Fehl: *Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino*, in: *artibus et historiae*, no. 28, 1993, S. 9-76

²²⁰ Zum Eingreifen des Flußgottes Tiber: *Panegyrici Latini*: IX., Abs. XVII.

des Themas der „Konstantinsschlacht“ bewußt²²¹. Eine genauere Prüfung des Bildhintergrundes lässt keinen Zweifel: die mächtige Stadt mit der hochaufragenden Kuppel, kann nur mit Rom identifiziert werden. Die daran anschließende Frage des Betrachters widmet sich der Suche nach dem eigentlichen Helden des Bildes: Wo bleibt Konstantin?

Weiterhin ist er nicht erkennbar. Gut möglich wäre es daher, daß die Strategie des Bildes darauf abhebt, den Betrachter persönlich in das Geschehen mit einzubeziehen. Er schlüpft demnach in die Rolle Konstantins, um aus dessen Perspektive das Bildgeschehen zu betrachten. Schaut dieser von seinem Blickwinkel, der durchaus mit einer innerbildlichen Reiterperspektive übereinstimmt, auf den unter ihm liegenden Maxentius, dann fixiert er mittels seines Blickes den wehrlosen Gegner und entscheidet in diesem Moment durch das plötzliche *Erkennen* des Feindes den siegreichen Ausgang der Schlacht. Mit dieser Wirkungsstrategie hob Napoletano ganz auf das unter den Zeitgenossen beliebte rhetorische Konzept der *meraviglia* ab, dessen Aufgabe es ist, den Betrachter in Erstaunen zu versetzen²²². In diesem Fall wird der Betrachter selbst zum Hauptakteur. Unnötig zu erwähnen, dass bis dato die berühmte „Konstantinsschlacht“ ausschließlich mit einem deutlich erkennbaren Konstantin dargestellt wurde. Der Effekt des *stupore* auf den Napoletano abzielte, verfiel umso stärker, als daß dieses Prinzip der Rollenübertragung wahrscheinlich erstmals auf einem Schlachtenbild angewendet wurde.

Das Raffinement der Bilderzählung konnte vom Rezipienten nur verstanden werden, wenn ihm der Verlauf der Konstantinsschlacht durch literarische oder auch bildliche Quellen vertraut war. Der offensichtliche Kontrast zu der konsultierten textlichen Vorlage, die ihrer Gattung gemäß vor allem die Heldentaten Konstantins panegyrisch verklärt und dabei den Namen des Gegners hochmütig verschweigt, ist nicht frei von Komik. Diese konnte freilich nur bei der textlichen und rezeptionsgeschichtlichen Kenntnis der *Panegyrici* verstanden werden.

Napoletano spielt bildlich auch auf die „Konstantinsschlacht“ von Raffael und seiner Schule in den Stanzen an. Dort wurde ein Zeitpunkt der Schlacht ausgewählt, in dem die

²²¹ Dieses sukzessive Auflösungsverfahren der verschiedenen Bildelemente erinnert an das frühneuzeitliche Lektüerverhalten. Zu Berücksichtigen ist dafür die starke exegetische Tradition während des 16. und 17. Jahrhunderts. Wort für Wort wurde der Text entschlüsselt und vermittelte dem Leser zugleich ein Lektüerverständnis, das auf Mehrdeutigkeit angelegt war. Dazu: V. von Flemming: *Arma armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, S. 267. Innerhalb der Narration nimmt der direkte Blick eine entscheidende Rolle ein. Er dient nicht dazu, den Betrachter in das „Idyll“ mit einzubeziehen, sondern im Gegenteil, ihn einen Schritt zurücktreten zu lassen, und von der Maxentius-Szene aus wiederum das ganze Bild zu betrachten. Alfred Neumeyers Studie über den Blick aus dem Bild wäre in diesem Sinn zu erweitern. A. Neumeyer: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 50ff

²²² Zur Wirkungsgeschichte der *meraviglia* siehe: L. Grassi: Artikel „*meraviglia*“, in: L. Grassi/ M. Pepe (Hgg.): *Dizionario della critica d'arte*, Turin 1978, 2 Bde, Bd. II, S. 313

Entscheidung zwischen Sieg und Niederlage schon gefallen war²²³. Bei Raffael war die Komposition ganz auf Konstantin zugeschnitten. Trotz aller Widerstände hatte dieser dort nur ein Ziel vor Augen: die Vernichtung von Maxentius. In einem stummen Dialog blicken sich in der *Sala di Costantino* die beiden Kontrahenten fest in die Augen. Folgt man der visuellen Logik, und damit dem kanonischen Vorbild für das Thema, dann kann der hilflose Blick von Maxentius auf Napoletanos Bild nur durch Konstantin aufgefangen und erwidert werden, der ihn gleichsam mit den Augen des Betrachters erblickt.

Erst durch den erkennenden, das heißt den sich seiner bildinhärenten Rolle bewußtwerdenden Blick des Betrachters, wird der Sieg entschieden und die Narration des Bildes vollständig entschlüsselt. Der Moment, den dieser benötigt um das Geschehen zu verstehen, ist zugleich die peripetische Wende der Schlacht²²⁴.

Wenn der Blick zunächst auf die unspezifische Kampfszene rechts fällt, wandert er weiter um über den ihn direkt anblickenden Maxentius das Thema des Bildes zu enträtseln. Die vormals unidentifizierbaren Gegner im Vordergrund fügen sich in diesem Moment in die Rahmenhandlung ein, die sie zu Siegern oder Besiegten verklärt. Eine prominent im Bildvordergrund postierte Gefechtsszene mit unklarem Ausgang gerinnt somit zu einer erzählerischen Nebenhandlung, deren Ende von diesem Erkenntnismoment an beschieden ist. Demgegenüber rückt der zierliche Oberkörper von Maxentius aus den kompositionellen Mittelgrund in den narrativen Vordergrund. Er ist der Schlüssel zum Verständnis des gesamten Bildes. Die Trennung zwischen dem Bild- und dem Betrachterraum wird dementsprechend aufgelöst. Mithilfe der Bildkomposition und -narration verschmelzen sie miteinander. Das Bild erklärt sich nur demjenigen Betrachter, dem die ikonografische Tradition des Themas und die grundsätzliche Funktion eines *attore principale* in einem Schlachtenbild geläufig waren. Wer könnte aber als Rezipient der „Konstantinsschlacht“ in Frage kommen?

c. Napoletano und seine Sammler

Der Clou der „Konstantinsschlacht“ konnte nur von einem gebildeten Betrachter goutiert werden, bei dem das literarische und bildliche Wissen um das Thema vorausgesetzt werden durfte. Von Ricardo Spinelli wurde der Auftraggeber der Serie, zu der das Bild gehört, mit

²²³ R. Quednau: 1979, S. 348

²²⁴ Über das dramatische Element der Peripetie und dessen Verwendung in der „Konstantinsschlacht“: R. Preimesberger: *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, in: ZfKG, Bd. 50, No. 1, 1987, S. 88-115, S. 113f.

guten Gründen in das Umfeld der Medici situiert, an deren Hof Napoletano vier Jahre, von 1617-1621, arbeitete²²⁵. Ebenso außergewöhnlich wie die Bildnarration, erscheint auch das gewählte Format der „Konstantinsschlacht“, mit ihren 32,9 x 44,9cm. Es setzt sich deutlich von den traditionellen repräsentativ-monumentalen Vorlagen in der Schlachtenmalerei ab. Diese kleinformatigen Schlachtenbilder, die Napoletano ab dem späten zweiten Dezennium wahrscheinlich bis zu seinem frühen Tod 1629 malte, waren bei seinen Zeitgenossen überaus beliebt. Dabei schien er sich auf Bilder mit Kupfergrund spezialisiert zu haben. Daneben malte er auch zahlreiche Schlachtenszenen auf kostbaren Steinen, wie etwa der *Pietra Paesina*²²⁶. Zu diesen Beschäftigungen passt auch der kurze Passus über sein Leben aus Giovanni Bagliones 1642 erscheinenden Lebensbeschreibungen:

„(...) *havea preso assai bel modo di fare in piccolo, e formava alcune battaglie molto gratiose, e con buon gusto.*“²²⁷

Stilistisch orientierte sich Napoletano in der Wiedergabe der Reitergruppe rechts in ihrer übereinandergeschachtelten, friesartigen Anordnung und den vielfachen figürlichen Verschränkungen an spätmanieristischen Vorlagen von Malern und Radierern wie Giuseppe Cesari und Antonio Tempesta. Neu ist bei Napoletano die Einbettung der Kampfhandlungen in eine sie umgebende atmosphärische Landschaftsdarstellung. Zustatten kam ihm dabei seine schwerpunkthafte Tätigkeit als Landschaftsmaler, aber auch seine Bekanntschaft mit Jacques Callot, mit dem er zeitgleich am Florentiner Hof arbeitete²²⁸.

Vollzog sich der Kampf bei den genannten spätmanieristischen Vorbildern vornehmlich auf der Bühne des Bildvordergrundes, so suchte Napoletano die vom *horror vacui* geprägten Kämpfe gezielt zu entzerren und über das gesamte Bildfeld zu verteilen. Große Aufmerksamkeit verwandte er auch in der Darstellung von Verletzten und Toten. In Anlehnung an Caravaggio gab er in der „Konstantinsschlacht“ vermutlich erstmals auf einem italienischen Schlachtenbild die schmutzigen Fußsohlen eines toten Soldaten im Vordergrund deutlich erkennbar wieder. Die vor ihm liegenden Schwerter, Lanzen und Schilde wirken in

²²⁵ R. Spinelli: 2005, S. 30f.

²²⁶ Siehe Ausst. Kat. Florenz 2000/01: M. Chiarini/ C. Acidini Luchinat (Hgg.): *Bizzarie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, Mailand 2000; S. 42, 64f.; Ausst. Kat. Liberci: H. Seifertová (Hg.): *Eternal Painting? Painting on stone and Copper in the 17th and 18th Centuries*, Liberci 2001, Über die regionalen Sammlungszentren: Ausst. Kat Mailand 2000: M. Bona Castellotti (Hg.): *Pietra Dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata Milanese*, S. 19-26, und besonders S. 67

²²⁷ G. Baglione: *Le Vite de Pittori*, Rom 1642, hg. v. V. Mariani, Rom 1935, S. 335

²²⁸ Baglione erwähnt Napoletanos zahlreiche Auftraggeber in Rom. Daneben erzählt er von einem Ausflug Napoletanos nach Tivoli, wo er an Ort und Stelle einige kleinformatige Landschaftsbilder erstellte. Wahrscheinlich darf er als einer der ersten plein-air Künstler gelten. G. Baglione: 1642, S. 335; Zu Napoletanos Landschaftsbildern: L. Salerno: 1977-80, Bd. 1, S. 200-217. Zu seinem Verhältnis zu J. Callot: M. Chiarini: *Du Nouveau à propos des relations entre Jacques Callot et Filippo Napoletano*, in: D. Ternois (Hg.): *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris 1993, S. 137-160, dort weitere Literatur

der Zufälligkeit ihrer Anordnung sorgsam arrangiert. Die zurückgenommene Farbigkeit der monotonen Landschaft und des Himmels kontrastiert mit den lebendigen Farben der Reitergruppe rechts, samt den unter und neben ihr liegenden Verletzten. Durch die Kupferplatte als Bildträger treten die wenigen Farbakzente noch deutlicher und pointierter hervor²²⁹. Kurzum, das Bild wurde sorgfältig ausgeführt.

Napoletano wurde Zeit seines Lebens von einer gesellschaftlich einflußreichen Klientel protegiert: Kardinal Francesco Maria del Monte war einer seiner frühen Sammler und vermittelte ihn an den Hof Cosimos II. Medici (1609-1621)²³⁰. Erhalten hat sich etwa eine großherzogliche Quittung vom September 1617 an Napoletano. Bezahlt wurden fünf Bilder, die auf unterschiedlichen Bildträgern gemalt waren²³¹. Nach seiner Rückkehr von Florenz nach Rom 1622, wurde er unter anderem auch von den Barberini fleißig gesammelt²³². Zeitgenössische Inventare belegen, dass die von Napoletano gemalten Schlachtenbilder sowohl in halböffentlichen Räumen wie Galerien als auch in privaten Rückzugsräumen präsentiert wurden²³³. Aus dem 1627 erstellten Inventar Francesco Maria del Montes geht beispielsweise hervor, dass zahlreiche kleinformatige Schlachtenbilder, *battagline*, über den gesamten Palazzo verteilt, in den verschiedensten Räumen und Galerien gehängt waren. Sie wurden dort zumeist in Paaren präsentiert. Fast ausschließlich handelte es sich bei ihnen um Bilder auf Kupferplatten²³⁴.

Von der zeitgenössischen Kunstkritik wurde diese neuartigen Entwicklungen in der Sammel- und der mit ihr im engen Verhältnis stehende Malpraxis nur begrenzt beachtet. So

²²⁹ Über die Beliebtheit des Bildträgers siehe weiter: Ausst. Kat. Phoenix 1999: *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, New York 1999

²³⁰ Vergleiche E. Fumagalli: *La scena di genere in Toscana tra apporti forestieri ed esiti locali*, in: Ausst. Kat. Brescia 1998, S. 355-364, S. 355ff. Über die zeitgenössische Rezeption von Kunst vergleiche auch: M. Fumaroli: *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in: Ausst. Kat. Rom 1994, O. Bonfait (Hg.): *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Mailand 1994, S. 53-82; Fumaroli spricht von einem „*spectateur engagé*“ der im ersten Jahrhundertdrittel geboren sei, S. 58

²³¹ Erwähnt in M. Chiarini: 1993, S. 141

²³² Nach dem Tod Kardinal del Montes 1627 erwarb Francesco Barberini 1628 sechs „*paesini...con historiette di variate figurini di guerra*“, die auch als „*Battaglie e trionfi*“ aufgeführt wurden. Ihre Größe wurde mit *un palmo e mezzo* beziffert. L. Laureati vermutet, dass es sich bei dem indizierten Künstler, einem „*giovane che stava col S.r. Card. Le del Monte*“ um Filippo Napoletano handelte. In Del Montes Inventar wurden ferner eine *Marina* und ein *Passaggio del Mar Rosso* als Werke von Napoletano explizit aufgeführt. Siehe L. Laureati: 2000, S. 67. Beachte ferner auch Napoletanos Kontakte mit Giovanni Faber, dem er seine Radierfolge der „*Scheletri*“ schuf.

²³³ Für die Sammeltätigkeit Kardinal Francesco Maria del Montes: C. L. Frommel: *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in: *Storia dell'Arte*, 9/10, 1971, S. 5-52; Z. Wazbinski: *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, 2 Bde, hier Bd. I, S. 185-218, Florenz 1994. Zahlreiche Bilder finden sich auch in den Barberini-Sammlungen. Dazu: M. Aronberg-Lavin: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, S. 502. Siehe auch die Sammlung Cassiano del Pozzos in: F. Solinas (Hg.): *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Rom 2000, S. 86f., 117ff.; einen guten Überblick über die zeitgenössischen, vor allem römischen Sammlungen, verschafft L. Salerno. In: L. Salerno: 1977-80, hier Bd. 3, S. 1121- 1140. Siehe dort etwa Slg. Carpegna, Flavio Chigi, Mazarin für Schlachtenbilder von Napoletano.

²³⁴ C. L. Frommel: 1971, S. 30ff.

zählt der römische Zeitzeuge Giulio Mancini Napoletanos Fähigkeiten als Maler folgendermaßen auf:

„(...) *in composition d`historie, come battaglie, martirij e simili, buon compositiore, (...)*“²³⁵

Aus dem Zitat geht zwar eine Wertschätzung für den Künstler hervor, daneben tritt aber auch indirekt eine Diskrepanz zwischen der Kunstkritik und der malerischen Praxis auf. Laut Mancini gehören Napoletanos Schlachtenbilder in die Gattung der Historienbilder. In seinem Kapitel über Historienbilder wurde, wie gesehen, auf den didaktischen Zweck des Themas der Schlacht abgehoben, der mit der Wahl des Themas, der Konstantinsschlacht, bei Napoletano auch Genüge getan wurde²³⁶. Das entscheidende klassisch-argumentative Scharnier zwischen dem Bild und dem Betrachter, der Bildheld, vermittelt bei Napoletano jedoch nicht mehr im gewohnten Maß seine moralischen Instruktionen. Die klassische Bildpropaganda wurde damit konterkariert: wenn die Heldenfigur vollends in dem Betrachter aufgeht, dann verliert sie auch ihren traditionellen Anspruch, diesen zu belehren. Statt einer didaktischen Instruktion wird der Betrachter in ein Vexierspiel involviert, das seinen Reiz aus einer gebildeten Spielerei erfährt. Diese Feinheiten finden in Mancinis Klassifikationssystem keine Berücksichtigung, obgleich man davon ausgehen darf, dass Mancini als gutinformierter Kunstkenner die beliebten *battaglie* Napoletanos kannte. Napoletanos „Konstantinsschlacht“ zeigt sich mithin als frühes bildliches Exempel für einen sich aufspaltenden Graben zwischen der Bildtheorie und der künstlerischen Praxis während des zweiten und dritten Dezenniums des 17. Jahrhunderts.

Mancini forderte daneben für Historienbilder einen öffentlichen Raum oder Saal für deren Präsentation²³⁷. Ob Napoletanos dreiteilige Bildserie mit der „Konstantinsschlacht“ in diesem Rahmen präsentiert wurde, darf angezweifelt werden. Zu klein sind die Formate und dementsprechend zu kleinteilig sind die auf ihnen dargestellten Massenszenen. Inhaltlich entschlüsseln sie sich nicht *prima vista* durch kanonisierte Figurentypen, sondern sie benötigen eine genaue und zeitintensive Bildanalyse. Die Beliebtheit Napoletanos basierte zu guter letzt auf seiner Fähigkeit stimmungsvolle Landschaftsbilder wiederzugeben. In den zeitgenössischen Sammlungen finden sich diese mit seinen *battaglie* häufig gemeinsam präsentiert wieder. Napoletano gelang es die spezifischen Anforderungen der Landschaftsmalerei auf die Schlachtenmalerei zu übertragen, wie unter anderem die Darstellung der Morgenstimmung während der „Konstantinsschlacht“ veranschaulicht. Diese atmosphärisch-ästhetischen Reize offenbaren sich dem Betrachter nur durch die intime

²³⁵ G. Mancini: 1956, Bd.I, S. 255; Vergleiche auch sein deckungsgleiches Schema auf S. 149

²³⁶ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 143

²³⁷ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 143

Betrachtung in Galerien und privaten Räumen. Für deren Ausstattung empfahl Mancini hingegen keine Historien, sondern „*cose (...) allegre*“. Schlachtenbilder sparte er in diesem Zusammenhang aus.

d. Aniello Facones „Alexanderschlacht“

Trotz aller narrativer Innovation gilt es im Falle der „Konstantinsschlacht“ das gattungsspezifische Erbe nicht aus den Augen zu verlieren. Es wurde dort ein eingängiges und beliebtes, für den Betrachter leicht zu identifizierendes Bildthema wiedergegeben. Wenn auch der Hauptprotagonist nicht persönlich auftritt, so wurde doch sein Antagonist inmitten des Bildgefüges prominent platziert und dem Betrachter damit eine klassische Rezeptionsfigur geboten. Das Bild charakterisiert sich deshalb am besten durch den Charakter seines *weder-noch*: Weder handelt es sich bei der „Konstantinsschlacht“ um ein klassisches Historienbild noch um ein Bild mitsamt einem undefinierbaren Bildthema, also etwa um ein Genrebild *avant la lettre*. Napolitano begann sich wahrscheinlich ab dem zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts mit der Gattung der Schlachtenbilder zu beschäftigen. In den zeitgenössischen Arbeiten von Antonio Tempesta finden sich weitere Beispiele, die sich in ähnlicher Weise mit den Ansprüchen des Schlachtenbildes auseinandersetzten²³⁸ und dessen Auftraggeber sich auf einem identischen gesellschaftlichen Niveau bewegten, wie es schon für Napolitano skizziert wurde²³⁹. Der von den Malern dieser Generation erkundete ästhetische und narrative Freiraum auf Schlachtenbildern wurde von nachfolgenden, jüngeren Malern wie Aniello Falcone (1607-1656) aufgegriffen und fruchtbar gemacht.

In seinem kleinformatigen Schlachtenbild, das als „Niederlage von Darius“ bezeichnet wird, griff Falcone in ähnlicher Weise wie Napolitano das Thema einer paradigmatischen Schlacht auf und verfremdete es (Abb. 14)²⁴⁰. Für seine Darstellung verwendete auch er als Bildträger die Kupferplatte. Das Bild stammt wahrscheinlich aus den späten 30er Jahren des

²³⁸ Ein Werkkatalog der Gemälde Tempestras fehlt. Zu Antonio Tempesta siehe aber: E. Leuschner: 2005, S. 496ff.

²³⁹ Vergleiche etwa die Beliebtheit Tempestras bei den Medici. 1618 wurden zwei Schlachtenbilder bezahlt, die vom Großherzog in Auftrag gegeben, und wahrscheinlich mit den beiden Battaglien des Palazzo-Pitti zu identifizieren sind. Siehe: Ausst. Kat. Florenz 1997: C. Acidini Luchinat/ M. Scalini (Hg.): *Opere d'arte della famiglia Medici*, Florenz 1997, S. 168f.; Ausst. Kat. Palazzo Pitti, Florenz 2001: M. Rossi/ R. Spinelli (Hg.): *L'arme e gli armori. La poesia di ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Florenz 1997, S. 112ff.; Überblick über römische Sammlungen in: L. Salerno: 1977-80, Bd. III, S. 1121- 1140

²⁴⁰ Aniello Falcone: Die Niederlage von Darius, Öl auf Kupfer, 32 x 44cm, Museo di Stato San Marino, Inv. – Nr. A/87

17. Jahrhunderts²⁴¹. Der gesamte linke Vordergrund wird von einer dominierenden Reiterfigur eingenommen, deren Pferd in der Levade wiedergegeben wurde. Rechts von ihr ist ein im Mittelgrund zum Sprung ansetzender Schimmel zu sehen, der mit seinem Reiter – wahrscheinlich Darius – in einer ruckhaften Kehrtwendung außerhalb des Bildes zu flüchten scheint. Der Reiter ist nicht näher erkennbar. Die ruhig-aufrechte Haltung des Reiters links und diejenige des sich hastig wendenden Reiters rechts, kontrastieren stark. Falcones Hauptinteresse lag – im Gegensatz zu Napoletano – ganz in der Schilderung des Bildhelden links. Dessen Reitrichtung entspricht der Leserichtung des Bildes. Bei ihm handelt es sich um die einzige Bildfigur, der vom Maler ein prominenter Platz im Vordergrund zugebilligt wurde. Sein Pathoscharakter wird durch die Relieftätigkeit seiner Wiedergabe und schließlich das *dexileos*-Motiv, also der formelhaften Verwendung des „Sieger“-Figurentypus, unterstrichen²⁴². Dieser Typus konstituiert sich durch seine zur Schau gestellte Einheit zwischen Pferd und Reiter. Dem Reiter gelingt es, sein Pferd in der anspruchsvollen Reiterfigur der Levade zu halten, und demonstriert damit sein Können und seine Kontrolle über das Tier. In ähnlicher Weise finden sich auch antike Feldherren auf Sarkophagen dargestellt²⁴³. Auch zahlreiche Reiterdenkmale verwenden diesen Figurentypus. Der auf dem Bild unter Alexanders Pferd liegende Tote oder Verletzte ist gemäß der Darstellungskonvention topisch²⁴⁴. Hervorgehoben wird die Alexander-Figur bei Falcone ferner durch die getroffene Farbauswahl seines Pferdes: kräftige Braun- und Rottöne changieren mit dem bläulichen Weiß der Stute. Sie heben sich von den uniform- matten Ockertönen des Kampfgeschehens ab. Auf der Höhe des Kopfes des Bildhelden geht in einem leuchtenden Gelb die Sonne auf. Hinsichtlich des Dekorums bemühte sich Falcone bei der Auswahl der Waffen und der Waffen um eine Schilderung *all'antica*. Der Kampf entwickelt sich in einer weiten staubigen Ebene, die am Horizont von einem Berg hinterfangen wird.

²⁴¹ Es gibt keine Werkmonographie zum Werk Falcones. Die Datierung für Falcones Bild orientiert sich an den Zuschreibungskriterien, die A. Alabiso aufstellte. Siehe: A. Alabiso: „*Sante immagini e battaglie in piccolo*“ *Tre dipinti inediti di Aniello Falcone*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, hg. v. S. Cassani/ D. Campanelli, Neapel 1988, S. 189-194, siehe auch: G. Scavizzi: Artikel „*Aniello Falcone*“, in: *DBI*, 1994, S. 329-333 und G. Sestieri: 1999, S. 338, der das Bild auf die späten dreißiger Jahre datierte. Siehe ferner: G. de Vito: *Aniello Falcone et Co.*, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, Mailand 1982, I, S. 7-32; B. Daprà: Artikel „*Aniello Falcone*“, in: *AKL*, Bd. 36, München/Leipzig 2003, S. 351f., dort auch ältere Literatur; T. Kirchner: *Der Epische Held*, München 2001, S. 273; P. G. Pasini: *Il Museo di Stato della Repubblica di San Marino*, Mailand 2000, S. 144ff.; F. Saxl: 1939-40, S. 71

²⁴² Zur Bildtradition des Motivs: W. Henze: *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, Diss. Phil. München 1970, S. 217ff.

²⁴³ Beispiele in: W. Pinder: *Antike Kampfmotive in neuerer Kunst*, in: *Ders.: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Hg. v. L. Bruhns, Leipzig 1938, S. 121-141, insbes. 128ff

²⁴⁴ Zahlreiche Beispiele in W. Liedtke: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, New York 1989

Über die genaue Datierung des Bildes, den Auftraggeber und/oder frühen Besitzer gibt es keine Informationen. Aus der Lebensbeschreibung von Falcones Biographen Bernardo De`Domenici ist zu erfahren, dass der Maler schon zu Zeiten seiner Ausbildung im Atelier Riberas, während der 20er Jahre, „*battaglie in piccolo*“ malte²⁴⁵. Die Beschäftigung mit der Schlachtenmalerei behielt Falcone ein Leben lang bei. Die hohe malerische und formale Qualität in der Ausführung der „Alexanderschlacht“ läßt vermuten, dass es sich hierbei um ein Bild handelt, das frühestens in den dreißiger Jahren entstanden sein kann. Über die Verwendung und Hängung des Bildes läßt sich ähnliches wie zum Bild Napoletanos vermuten. De`Domenici erwähnt daneben, dass Falcone für die Galerie Gaspare Roomers, eines bekannten Sammlers in Neapel während des Seicento, „*varie Battaglie*“, mit den Schlachten von Moses, Josuas, Gedeons und Davids verfertigte. Eine Schlacht mit einem Alexander-Thema wird von De`Domenici nicht eigens erwähnt, mag sich aber durchaus in diesen Kontext einfügen²⁴⁶.

In der Forschung wurde die Betitelung des Bildes als einer Alexanderschlacht bislang nicht diskutiert. Wenn es sich bei dem Bild tatsächlich um eine Alexanderschlacht handeln sollte, dann tat Falcone vieles, um dem Betrachter die Identifizierung des Bildthemas zu erschweren. Charakteristische Motive von Alexanderschlachten aus gängigen antiken Quellen wurden von ihm nicht übernommen²⁴⁷. Die von Mancini aufgestellte Maxime, dass Historienbilder einige wenige, dafür deutlich wiedererkennbare Charakteristika der *storia* darzustellen haben, wurde von ihm nicht befolgt. Bukephalos wurde nicht, wie traditionell üblich, als Schimmel, sondern mit großer naturalistischer Detailtreue als eine gescheckte, mit einer muskulösen Basis ausgeprägten, neapolitanische Stute wiedergegeben²⁴⁸. Allein Darius reitet auf einem herrschaftlichen Schimmel, wird durch diesen erst gekennzeichnet und herausgehoben, denn auf die Beifügung seines traditionellen Attributs, den Kampfwagen, wurde verzichtet. Nur die Verwendung der Sieger-Figur und die mit ihr in Beziehung stehende Flucht des Reiters rechts, eröffnen ein Assoziationsfeld, das auf die berühmten Schlachten von Issos oder von Gaugamela (333/331 v. Chr.) hindeutet. Eingebettet wurde die

²⁴⁵ Bernardo De`Domenici: *Vite de Pittori (...) Napolitani*, 3 Bde, Bd. III, Neapel 1742, S. 73

²⁴⁶ B. De`Domenici: 1742, Bd. III, S. 73

²⁴⁷ So verzichtet Falcone etwa auf die Darstellung eines Kampfwagens für Darius, eines Adlers für die Kennzeichnung Alexanders. Vergl. als Quellentexte: Q. Curtius Rufus: *Geschichte Alexanders des Großen*, IV., 45-60; Arrian: *Der Alexanderzug*, III., 11-15; Plutarch: *Alexanderbiographie*, vergl. auch Kap. III, 2., b.

²⁴⁸ Zur Rasse: J. Nissen: *Enzyklopädie der Pferderassen. Europa: Spanien, Portugal, Italien (...)*, Bd. III, Stuttgart 1999, S. 102ff.; Die Annahme, dass es sich bei Bukephalos um eine Stute gehandelt habe, geht auf eine verlorengegangene arabische Version des Alexander-Romans zurück. Siehe dazu: A. R. Anderson: *Bucephalos and his Legend*, in: *American Journal of Philology*, No. 51, 1930, S. 1-21, S. 9 und 15. Zur Verwendung des Motivs eines weißen Pferdes: G. Goddard King: *The rider on the white horse*, in: *Art bulletin* No.5, 1922-23, S. 3-9. Über die christliche Symbolik des Motivs: J. Traeger: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, München/Zürich 1970, S. 23ff.

Kampfhandlung, wie schon bei Napoletano, in eine sorgfältige Schilderung der landschaftlich-atmosphärischen Werte, die durch den Kupfergrund gut zur Geltung kommen.

Fritz Saxl ging davon aus, dass es sich bei einem ebenfalls in San Marino befindliches Bild Falcones, um sein Gegenstück handele (Abb. 15)²⁴⁹. Dort wurde bei identischen Maßen eine gänzlich unidentifizierbare Schlacht dargestellt. Seitenverkehrt zum Alexander im besprochenen Bild, spiegelt sich auf dem zweiten Bild ein anonymer Reiter. Auch sein Schimmel nimmt die Levade ein, das heißt, wiederum wurde der Siegertypus verwandt. Diesmal allerdings ist der Reiter nicht näher identifizierbar, da die Bildnarration nicht zu entschlüsseln ist. Auf eine Darstellung eines Gegners wurde verzichtet. Für Saxl waren die beiden Bilder Anlaß genug, um über die Auflösung des Heldenbildes auf Schlachtenbildern nachzudenken²⁵⁰. Durch ihre Zusammenstellung und ihren komplementären Charakter sah er die tugendhaften Werte der Alexanderfigur auf dem ersten Bild relativiert.

Eine Gegenüberstellung der beiden Bilder wirft allerdings Fragen auf. Die Hauptfiguren auf den beiden Bildern sind zwar einander spiegelbildlich zugeordnet, dabei jedoch in unterschiedlicher Größe und Auffassung wiedergegeben. Auch der Landschaft wurde auf den beiden Bildern ein jeweils eigener Akzent verliehen. Auf der „Alexanderschlacht“ tritt sie undeutlich schemenhaft aus der staubgefüllten Atmosphäre hervor; auf dem Gegenstück wird sie durch die beiden Felsmassive links und rechts gleichsam eingepfercht. Eine vergleichbare räumliche Tiefe und Weite der Landschaft wird auf diesem Bild nicht erreicht. Die identischen Maße der beiden Bilder erklären sich durch die üblichen Usancen des Kunstmarktes: bereits die besprochene Serie von Napoletano aus dem Palazzo Chigi-Saracini besitzt die gleichen Abmessungen wie Falcones Bilder. Offenbar handelte es sich um standartisierte Maße. Beide Bilder Falcones könnten demnach getrennt in eine Sammlung gelangt sein, wo sie als Paar gemeinsam präsentiert wurden und später nach San Marino wanderten²⁵¹. Wie versteht sich in diesem Zusammenhang Falcones Darstellung des antiken Helden Alexanders?

²⁴⁹ Aniello Falcone: *Die Schlacht bei den Termophylen*, Öl/Kupfer, 32 x 44cm, San Marino Museo di Stato, Inv.-Nr. A/88

²⁵⁰ So stellt Saxl zu den beiden Bildern fest: „To the admirer of Alexander’s unique genius such a levelling is decidedly unsatisfactory. No hero-worshipper will admit any “companion piece” to the battle of Issus.” In: F. Saxl: 1939/40, S. 71

²⁵¹ Dort könnten sie auch von einem Kopisten abgemalt worden sein. Die beiden Kopien befinden sich heute im Museum in Padua. Abb. in G. Sestieri: 1999, S. 349; No. 22.), 23.). De`Domici berichtet von einer hohen Nachfrage nach Bildern von Falcone, der dieser nicht immer nachkommen konnte. B. De`Dominici: 1742, III, S. 73; Es sind jedoch auch Kupferbilder von Falcone mit anderen Maßen bekannt. Siehe z.b.: Aniello Falcone: *L`Emboscade*, 24,3 x 30,4cm, Öl/ Kupfer, Autun, Musée Rolin, dazu: A. Brejon de Lavergnée: *Artikel : „Aniello Falcone“*, in Ausst. Kat. Paris 1988: A. Brejon de Lavergnée/ N. Volle (Hgg.): *Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris 1988, S. 208-210

Selbst wenn die „Alexanderschlacht“ von Falcone zunächst als eigenständiges Gemälde gemalt wurde, war es vermutlich kein Anliegen des Malers, ein Abbild von einer Heldentat zu geben. Die Narration ist dafür zu dafür zu uneindeutig. Von einer Auflösung des Heldenbildes auf diesem Bild zu sprechen, wie es Saxl tat, führt gleichwohl zu weit: Das Gegenteil ist der Fall. Für die „Alexanderschlacht“ ist die Präsenz Alexanders noch konstituierend. Das Bild besticht erst durch den assoziativ-spielerischen Umgang mit der tradierten Siegerformel. Es situiert sich damit in jenen rezeptionsästhetischen Kontext, in dem auch schon Napoletanos „Konstantinsschlacht“ verortet wurde. Anders als Napoletano bindet Falcone den Betrachter nicht kompositorisch in das Geschehen mit ein, sondern fordert ihn mit seinen historischen Kenntnissen mittels einer narrativen Verschleierungsstrategie heraus. Falcone benutzte prominente Pathosfiguren, wie den Sieger-Typus, um diese in eine rudimentäre, schwer dechiffrierbare *storia* einzubinden. Zu vermuten ist, dass gerade die daraus entstehenden Verständnisschwierigkeiten auf Seiten des Betrachters zum Erfolg dieses Typus beitrugen. Von entscheidendem Reiz für den Typus blieb die Präsenz eines Helden, dessen Rolle und Identität der Betrachter erst mühsam zu entschlüsseln hatte.

Was bedeutete diese Strategie für das dargestellte Heldenbild? Während bei Napoletano die innerbildliche Absenz des Helden durch eine Komposition ausgeglichen wurde, die auf seine außerbildliche Präsenz abzielte, wobei der Held und dessen Antagonist dabei nach wie vor der entscheidende Schlüssel zum Verständnis des Bildes blieben, wählte Falcone ein alternatives Konzept. Er entschlackte das charakterische Geschehen der Schlacht von Gaugamela oder Issos so stark, dass allein die Wiedergabe einer tradierten, ahistorischen Pathosfigur einen vagen historischen Sinnzusammenhang stiften konnte. Es ist von dieser Etappe nur noch ein weiterer Schritt, dass sich diese Bildfigur von jedem konkreten Sinnzusammenhang löst und damit ihren letzten Rest an historischer Zweckgebundenheit verliert.

Um ihre Bildstrategie zu verdeutlichen, schöpften beide Maler die Möglichkeiten des Mediums der Kupferplatte voll aus. Napoletano benutzte sie, um die für die Bilderzählung zentralen Elemente koloristisch besonders herauszustellen: so etwa den hell funkelnden Wasserstrudel um Maxentius, oder den Gebrauch einer vielfarbigen Palette bei der Wiedergabe der kämpfenden Reiter im Vordergrund. Im gleichen Sinn benutzte sie auch Falcone, besonders aber, um sich auf die chromatischen Reize des *dexileos*-Motivs zu konzentrieren. Bei Bukephalos findet sich etwa von taubengrau über strohgelb bis zum kastanienbraun eine sorgsam abgestimmte, breite Farbpalette wieder. Für den zeitgenössischen, eventuell sogar neapolitanischen Betrachter mag es kein unerheblicher Reiz

gewesen sein, auf dem Bild ein Pferd zu entdecken, das zu einer berühmten, aus seiner Heimat stammenden Rasse gehörte und nun als Folie für das berühmteste Pferd der Antike verwendet wurde²⁵². Diese Überblendung von tradierten Bildformeln mit zeitgenössischen Inhalten war bei den Zeitgenossen durchaus gängig. Auch auf anderen Schlachtenbildern von Falcone tauchen diese auf²⁵³.

Während das traditionelle Historienbild seinen Bildgegenstand möglichst einfach und deutlich dem Betrachter zu präsentieren hatte, wurde von diesem Konzept auf den Bildern von Napoletano und Falcone bewußt abgesehen. Nicht mehr das kommemorativ-moralische Ereignis einer Entscheidungsschlacht der Weltgeschichte, also der ideologisch interpretierbare Sieg des Guten über das Böse stehen im Mittelpunkt der Darstellung, sondern die ikonographisch geschickte Verschlüsselung einer Entscheidungsschlacht der Weltgeschichte. Den hohen Reiz dieser Bilder für den zeitgenössischen Betrachter machten nicht mehr das historische Ereignis, sondern der Weg zu dessen Entschlüsselung aus.

e. Der flüchtende Held

In diesem Zusammenhang ist ein weiterer Typus von Schlachtenbildern bemerkenswert, der sich auch im Werk von Filippo Napoletano wiederfindet. In seiner „Antiken Schlacht“ aus dem Palazzo Pitti wich er von dem narrativen Schema der „Konstantinsschlacht“ ab (Abb. 16). Das Bild entstammt einem ähnlichen Sammlungskontext, wie den vormals skizzierten. 1624 wurde das 29 x 39cm kleine Kupferbild erstmals erwähnt. Es gehörte zur Sammlung Cosimos II. Medici. Marco Chiarini geht davon aus, dass dieses Bild mit zu der Serie von Bildern gehörte, die bereits 1617 vom Großherzog angekauft wurde²⁵⁴.

Auf dem Bild wird ein Reiterkampf von einer ebenerdigen Perspektive aus wiedergegeben. Im Vordergrund ist ein mit Federn geschmückter Reiter zu sehen, der nach links aus dem Bild herausgaloppiert. Ob es sich bei ihm um einen historischen Helden handelt und wenn ja um welchen, wird aus dem Kontext des Bildes nicht ersichtlich. Deutlich wird er vom übrigen Bildpersonal sowohl räumlich als auch durch seine Kleidung abgesetzt. Er

²⁵² Man war im Vizekönigreich stolz auf die eigene Pferdezucht. So berichtet 1567 der neapolitanische Reitmeister Pasquale Caracciola stolz, daß auf der gesamten italienischen Halbinsel nicht mehr als 5 Gestüte von Bedeutung wären, während im Regno nicht weniger als 82 ausgezeichnete Gestüte vorhanden wären. Zitiert in: J. Nissen: *Enzyklopädie*, 1999, S. 103f.

²⁵³ Siehe etwa das Frauenraubmotiv links in Aniello Falcone: Die Plünderung einer Stadt, Herbert F. Johnson Museum of Art/ Ithaca New York (Vergleiche Kap. III, 3.); Motiv eines toten Niobiden in: Aniello Falcone: Reiterschlacht, 42 x 91cm, Pistoia/ Privatsammlung, Abbildung in: G. Sestieri: 1999, S. 342, No. 6.

²⁵⁴ F. Napoletano: Antike Schlacht, Öl/Kupfer, 29 x 39cm, Inv. 1890, No. 982, Uffizien/Florenz; M. Chiarini: 1989, S. 65

verbindet das dichtgefüllte Kampffeld rechts mit der fast leeren Bildzone links. Der Blick des Reiters richtet sich scharf nach rechts, außerhalb des Bildes, ohne daß der Betrachter dessen Ziel sehen könnte. Mit seinem Schild, das er mit seiner Linken umgreift, versucht er sich offenbar vor einem Angriff aus dieser Richtung zu schützen. Seine antikisierende goldfarbene Rüstung, sein kostbarer Sattel aus Leopardenfell, sein Umhang und nicht zuletzt sein Schimmel weisen ihn als einen hochgestellten militärischen Führer aus. Er setzt sich durch seinen antiken Habitus vom übrigen Bildpersonal deutlich ab. Die übrigen Bildfiguren sind im Gegensatz zu ihm in vollen Rüstungen wiedergegeben, wie sie noch in der ersten Hälfte des *Seicento* üblich waren. Strenggenommen verstieß Napoletano damit gegen das von Dolce formulierte Gebot der zeitlichen Kohärenz der Handlung²⁵⁵. Um allerdings einen allgemeinen historisierenden Zug auf dem Bild zu unterstreichen, verwenden die Soldaten allesamt traditionelle Waffen wie die Lanze oder das Schwert. Zeitgenössische Waffen wie die Muskete wurden ausgespart. Als historisierend ist wohl auch die martialisch mit Dornen bespickte Keule zu verstehen, die Napoletano prominent über den Kopf eines Reiters platzierte.

Während der niedrige Horizont im Hintergrund durch eine kompakte Mauer aus gegeneinander kämpfenden Soldaten abgegrenzt wird, wurde der Vordergrund allein in seiner rechten Ecke mit verletzten und kämpfenden Soldaten angefüllt. Die linke Seite blieb hingegen weitgehend frei. Das Kampffeld des Vorder- und Mittelgrundes wirkt dadurch wie von einer Diagonalen durchzogen. Durch den flüchtenden Reiter sowie eine unmittelbar hinter ihm aufschliessenden Assistenzfigur wird die Diagonale durchkreuzt, was den dynamischen Charakter der Komposition zusätzlich unterstreicht.

Wer auf dem Bild aus welchem Grund gegeneinander kämpft wird nicht eigens thematisiert. Die dunklen Harnische gleichen einander, die deutlich sichtbaren Fahnen und Standarten sind blau-weiß beziehungsweise rot eingefärbt. Sie geben keine Wappen wieder und können folglich nicht bei der Identifizierung der Kombattanten helfen. Stattdessen tauchen die verwendeten drei Farben als Farbakkord auf dem Gemälde wiederholt auf. Sie sind etwa auf den drei Federn des im Vordergrund liegenden Helmes, oder auf dem Helm des flüchtenden Reiters zu sehen. Entsprechend wird auch der Himmel allein durch die weißen Zirkuswolken, samt den sie hinterfangenden blauen Grund gebildet. Kontrastvoll setzen sich etwa die im Wind flatternde rote Fahne rechts oder das auf dem Boden ausgebreitete rote Tuch links davon ab. Auch auf der Kruppe des gescheckten Pferdes rechts findet sich der Farbakkord wieder. Dort wurde er durch einen blauen Rockzipfel, eine blutende Wunde und

²⁵⁵ L. Dolce: 1968, S. 118

das weiße Fell des Pferdes gebildet. Noch mehrere Beispiele für dieses Zusammenspiel von Bildelementen in den drei Farben ließen sich nennen. Sie veranschaulichen allesamt eine künstlerische Strategie, die eine erklärende Kennzeichnung von Bildgegenständen zum leichteren Verständnis der *narratio* des Bildes vernachlässigt und stattdessen ihren dekorativen Aspekt durch eine ausgesuchte Komposition der Farben hervorhebt.

Neben der raffinierten Farbgebung setzte sich Napoletano auf dem Bild mit spezifischen Anforderungen der Schlachtenmalerei auseinander, nämlich der *copia* und der *varietas*, der Verteilung der Kämpfenden im Bildraum. Anders als noch auf der „Konstantinsschlacht“ wurde auf eine nähere topographische Charakterisierung der Schlacht verzichtet. Damit mußte Napoletano auf architektonische oder landschaftliche Aspekte keine Rücksicht nehmen; er konnte das Geschehen nahe an den Betrachter heranführen, die Figuren deutlich wiedergeben und das Geschehen in die gesamte Breite aufgliedern. Das Bild löst sich entsprechend in mehrere Figurengruppen auf, die jeweils in einer reichen Detailfülle wiedergegeben wurden. Die verschiedenen Phasen eines Kampfes, wie die Flucht, das Jagen, das Stellen und endlich der Zweikampf zwischen den Kombattanten, werden im Vordergrund dargestellt. Gekonnt kontrastierte Napoletano dabei statische Bildelemente wie die toten Pferde rechts mit dynamischen Figuren, wie den Zweikampf der gestürzten Reiter rechts außen. Entsprechend ist die Fläche des Vordergrunds zwischen einem kampfumtosten – und einem fast leeren Teil aufgeteilt (Abb. 17)²⁵⁶.

Napoletano schlug mit dieser Kompositionsweise neue Wege in der Schlachtenmalerei ein. Der Kampf richtete sich nun nicht mehr an dem dramatischen Höhepunkt einer heldenhaften Handlung aus. Das Bild deutet eine für die Entwicklung der Gattung folgenreiche Tendenz an, sich fürderhin auf die Teilepisoden eines Kampfes zu fokussieren und damit dekorative Elemente in den Vordergrund zu stellen. Da die vermeintliche Flucht des antikisierenden Reiters keinerlei bildimmanente Erklärung findet, rücken andere Motive, wie etwa die Gruppe um das gestürzte Pferd, in den Vordergrund. Bei der Komposition der Bildfläche könnte sich Napoletano an Radierungen des mit ihm zeitgleich am Hof der Medici arbeitenden Jacques Callot (1592-1635) orientiert haben. Deutlich setzte er sich damit von spätmanieristischen Schlachtenbildern eines Antonio Tempesta oder von Giuseppe Cesari und seiner römischen Schule ab²⁵⁷. Statt einzelne Figuren additiv übereinander anzuordnen, entzernte Napoletano das Geschehen. Große Bedeutung kommt dabei auch dem Kontrast

²⁵⁶ Vergleiche eine ähnliche Raumanlage in einer in den Uffizien befindlichen Zeichnung. Filippo Napoletano: Reitergefecht, Graphit, Florenz/ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.- Nr. 2656F

²⁵⁷ M. Chiarini weist dagegen auf die stilistischen Affinitäten zu Cesaris Schlachtenbild im Konservatorenpalast/Rom hin. Siehe: M. Chiarini: 1989, S. 65

zwischen der bewegt-niedrigen Kampfzone und dem hohen ruhigen Himmel zu, dem durch die Zirkuswolken ein eigener atmosphärischer Akzent zugefügt wurde²⁵⁸.

Im Gegensatz zur „Konstantinsschlacht“ gibt die „Antike Schlacht“ keine eindeutige *storia* wieder. Der zeitliche Verlauf und die nähere historisch-geographische Verortung der Schlacht bleiben offen. Gleichwohl eröffnet die Figur des antikisierend wiedergegebenen Reiters einen Assoziationsrahmen, der sie in die Nähe eines klassischen Helden rücken lässt, und damit einer tradierten ikonographischen Bildtradition zuordnet. Ein beträchtlicher Reiz des Kupferbildes ist es demnach, den Betrachter mit einem Thema zu konfrontieren, das den Anschein einer *storia* erweckt, diesen Anspruch aber bei näherer Betrachtung nicht einlöst. Die erwünschte *meraviglia* des Betrachters stellt sich demnach in der vorsätzlichen Enttäuschung einer vorgefassten Erwartungshaltung ein. Diese entsteht durch einen Umschlag, der von der Vorstellung eines vermeintlich bekannten Bildthemas zu der Erkenntnis über dessen unmögliche ikonographische Entzifferbarkeit führt. Die topische Bildfigur des Reiters weckt damit bewußt ein ikonografisches Bezugsfeld, das durch die Komposition und Narration der „Antiken Schlacht“ bewußt unterlaufen wird. Das Bild läßt sich mithin als ein ironischer Kommentar auf die Figur des berittenen Helden verstehen. Ein flüchtender Held ist ein Paradox, der seine exemplarische Legitimation verliert. Der gelehrte ikonographische Interpretationsapparat des Betrachters wird durch diese Rollenverschiebung ad absurdum geführt.

Das Wirkungskonzept des Bildes korreliert mit einer Anekdote des Florentiners Filippo Baldinucci, die vom engen Verhältnis zwischen Filippo Napoletano und dem schon vom Tod gezeichneten Cosimo II. berichtet. So verfügte der Großherzog, dass sein Hofmaler ihn zu unterhalten und folglich an seinem Krankenbett zu malen habe.

*„Stavasi in quel medesimo tempo quel gran principe il più del tempo nel letto (...) e per suo virtuoso divertimento, gustava d'aver quasi del continuo nella propria camera, e non lontano dal letto, il celebre pittore Filippo Napoletano, al quale faceva dipingere vaghe invenzioni in piccole figure, com'era il costume e talento di quell'artifice (...)”*²⁵⁹.

Die „*vaghe invenzioni in piccole figure*“, die der Maler im Krankenzimmer malte, bilden einen undeutlichen Hinweis auf die dort entstandenen Bilder. Ob darunter auch Schlachtenbilder fielen, bleibt der Spekulation überlassen. Entscheidend ist das Verhältnis

²⁵⁸ Siehe etwa Jacques Callots Radierungen „Ein General zu Fuß“ oder „Ein General zu Pferde“ aus der Capriccio-Serie von 1617 (Lieure 153/467 und Lieure 254/468). Zum Einfluß: M. Chiarini: 1993, W. Vitzthum: *Jacques Callot et Filippo Napoletano*, in: *L'Oeil* 1968 (159), S. 25-27; M. Manfrini: *Filippo Napoletano e Jacques Callot*, in: *Grafica, grafica*, 1977, S. 83-87. Es kann von einer wechselseitigen Beeinflussung der beiden Künstler ausgegangen werden. Siehe auch L. Salerno: 1992, S. 742

²⁵⁹ Der Passus taucht bei Baldinucci in der Vita Sustermans auf. Hier zitiert nach: L. Salerno: 1977-80, Bd. I, S. 202

zwischen Auftraggeber und Künstler, der diesen zu seinem „*virtuoso divertimento*“ verpflichtete, ihn mithilfe seiner Bilder zu erfreuen. In diesen Rezeptionsrahmen fügen sich die Schlachtenbilder Napoletanos ein²⁶⁰. Dass Cosimo II., der hochgebildete *Gran` Cavaliere* des Ritterordens von San Stefano, das ironiedurchtränkte Konzept der „Antiken Schlacht“ verstand, darf hierbei vorausgesetzt werden.

Durch das kleine Format der hier vorgestellten Kupferbilder konnte der Betrachter eine Rezeptionshaltung einnehmen, die sich vom traditionellen Zugang zu großformatigen Schlachtenbildern grundlegend unterschied. Das Format und der Bildträger ermöglichten einen detaillierten und feinteiligen Farbauftrag, eine Verrätselung der *storia* und forderten gleichsam eine aufmerksame und intensive Betrachtung heraus. Bei allen Neuerungen zeigte sich aber, dass die Figur des Helden nach wie vor stilistischer, wie narrativer Dreh- und Angelpunkt der Schlachtenbilder geblieben ist. Er verlor indes auf diesen Bildern seinen moralisch verpflichtenden Charakter und wurde auf eine bloße Formel reduziert.

Der Einfluß Filippo Napoletanos auf die Schlachtenmalerei kann nicht hoch genug eingeschätzt werden: Seine Werke waren einem sozial privilegierten und künstlerisch einflußreichen Kreis von Liebhabern bekannt, die ihn zugleich persönlich förderten. Die anspruchsvollen Bilder konnten keine Massenprodukte werden, doch wurden sie von Sammlern geschätzt, die in dieser entscheidenden Entwicklungsphase der Schlachtenmalerei während des ersten Jahrhundertdrittels, Maler der nachkommenden Generation mit seinen ungewöhnlichen Inventionen vertraut machten.

Die Kupferbilder, und mit Abstrichen auch die Bilder auf *Pietra Paesina*, offenbaren zugleich, dass es nicht unbedingt Leinwandbilder waren, auf denen einflußreiche neue Bildformeln am Anfang des 17. Jahrhunderts gefunden wurden. Für den Zeitraum des zweiten und dritten Dezenniums sind es diese alternativen Träger, in denen sich die Schlachtenmalerei sprunghaft entwickelte. Die Leinwandmalerei, wie sie zeitgleich etwa von den römischen Spätmanieristen gepflegt wurden, muten demgegenüber thematisch konventionell an²⁶¹.

²⁶⁰ Zur Persönlichkeit des Malers vergl. Volpe, L. della: *Documenti inediti sulla vita di Filippo Napoletano*, in: *Storia dell' arte*, 2000, 100, S. 24-42, dort S. 39ff. Abdruck des Inventars nach dem Tod des Malers 1629.

²⁶¹ Die herausragende Bedeutung für die Entwicklung der Schlachtenmalerei die F. Zeri: 1986 einem Kreis von zumeist römischen Künstlern in der Nachfolge Cesaris zugesprochen hat, kann hier nicht geteilt werden. Noch ist zu wenig über das Werk dieser Maler bekannt. Die Maler dieses Kreises wie Gaspare Celio oder Marzio Ganassini haben nach ihren bekannten Schlachtenbildern zu urteilen, weder die stilistische Brillanz eines Napoletanos noch dessen narrative Schöpfungskraft. Häufig begnügen sich die Bilder damit, erfolgreiche Radierungen Tempesta auf die Leinwand zu übertragen und zu kolorieren. Stilistisch sind sie noch einem spätmanieristischem Idiom verhaftet. Allerdings wurden die Schlachtenbilder, wie etwa von Ganassini, bei Baglione in dessen *Vite* als „*assai spiritose e molto bizzarre*“ gelobt. Zitat Baglione aus: H. Röttgen: *Artikel „Marzio Ganassini“*, in: AKL, Bd. 48, S. 309-311. Wie offen die Diskussion hinsichtlich dieser Maler noch ist, zeigt Röttgen, der ein Hauptwerk Ganassinis (Battaglia, Walters Art Gallery/ Baltimore) Ganassini abspricht. Zu Celio siehe: S. Geese: *Artikel „Gaspare Celio“*, in: AKL, Bd. 17, S. 489,

Einer nachwachsenden Generation blieb es schließlich vorbehalten, die auf Kupferbildern getätigten ikonographischen Experimente auch auf Leinwand zu übertragen. Bis es dazu kam, soll im folgenden Kapitel ein alternatives Medium vorgestellt werden, in dem zeitgleich mit den Kupferbildern gleichfalls die Entwicklung der Schlachtenmalerei vorangetrieben wurde. Die Rede ist von der Druckgraphik mit ihren noch jungen, dabei dynamischen und modernen Produktions- und Reproduktionsmöglichkeiten.

3. Narrative Digressionen: Das Capriccio

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts begeisterte sich, wie gesehen, ein exklusiver Kreis von Kunstliebhabern an kleinformatigen und mit raffinierten Details aufwartenden Bildern auf Kupfergrund. Diese Vorliebe für neue Bildformeln des traditionellen Themas einer Schlacht wurde auch durch die Druckgraphik stimuliert. Im Hinblick auf Schlachtenbilder waren es, neben einzelnen Blättern, zumeist ganze Radierfolgen, die nun zeitgleich und in dichter Folge auf den Markt kamen. Dort firmierten sie zumeist unter dem weiten begrifflichen Dach des *Capriccios*. Charakteristisch waren dabei Kriegsdarstellungen, die zwar mit der klassischen Ikonografie das Thema einer Schlacht gemein hatten, dieses narrativ aber erheblich erweiterten. Dargestellt wurden auf ihnen auch marginale Episoden, die sich zwangsweise um jede Schlacht abspielten: den Marsch der Truppen und des Trosses, das Zusammentragen der Toten nach der Schlacht oder die Plünderung von Zivilisten durch Soldaten. Der stilistischen und ikonografischen Entwicklung dieser Bildfolgen widmet sich das folgende Kapitel unter der eingrenzenden Frage, wie sich ihr Einfluß auf die zeitgenössische Schlachtenmalerei gestaltete.

a. Die Schlacht als *Capriccio*. Zu Jacques Callots Schlachtendarstellungen

Zentral für die Entwicklung des Schlachtenbildes in der Druckgraphik im 17. Jahrhundert ist der Begriff des *Capriccios*. Er bedeutet soviel wie ein launiger Einfall, eine Idee, die sich ganz auf das Ingenium des Künstlers verläßt, ohne sich dabei von herrschenden kunsttheoretischen Konventionen einengen zu lassen²⁶². Das *Capriccio* konnte für vielerlei künstlerische Erzeugnisse stehen: in der Musik, über die Literatur bis in die bildenden Künste

²⁶² Vergl. L. Grassi: Artikel „Capriccio“, in: L. Grassi/M. Pepe: 1978, Bd. I, S. 93f.

wurde der Begriff verwendet. Am Beginn des 17. Jahrhunderts war er noch recht jung, kam er doch als Neologismus etwa erst fünfzig Jahre zuvor auf. Dolce, Gilio und Vasari verwendeten ihn jeweils mit unterschiedlicher Betonung ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts²⁶³. Bei ihnen wurde das *Capriccio* noch nicht als Deckmantel einer ganzen Gattung benutzt; dieser Gebrauch kam erst später, eben mit den Stich- oder Radierfolgen von Druckgraphiken auf. Daneben blieb die adjektivische Verwendung des Wortes während des 17. Jahrhunderts mit ihren unterschiedlichen Betonungen erhalten. Bei entsprechenden Charakterisierungen von Kunstwerken wurde der Begriff '*capriccioso*' bei Theoretikern wie Baldinucci oder Passeri häufig verwendet.

Kunstsoziologisch bedeutungsvoll für das grafische *Capriccio* ist dessen Herkunft und Förderung in einem kulturell ambitionierten Auftraggebermilieu, wie etwa dem Hof der Medici in der Zeit Cosimos II. (1609-21)²⁶⁴. Auch Jacques Callots (1592-1635) Karriere nahm von dort ihren Ausgang. 1617 veröffentlichte er eine erste Serie von *Capricci*, bestehend aus einer Folge von 50 Motiven. Den raschen Erfolg dieser Serie spiegelt die wenige Jahre später veröffentlichte zweite Fassung, die sogenannte Nancy-Fassung, wieder²⁶⁵. Schlachtendarstellungen werden dort nicht mehr allein als reine Gefechtsszenen interpretiert. Ein unidentifizierbares Gefecht brodelte auf einigen, der in keinerlei narrativen Zusammenhang stehenden Blättern lediglich im Hintergrund. Der Vordergrund ist dabei markanten titelgebenden Einzelstudien, wie der eines Generals, eines Reiters oder eines Fahنشwingers vorbehalten. Auf die Ausgestaltung des Mittelgrundes wurde verzichtet²⁶⁶. Es überwiegt das Detail, das sinnbildlich aus dem Ganzen herausgehoben wird und dem Betrachter gut erkennbar präsentiert wird. Es werden keinerlei Hinweise gegeben, wie die dargestellten Schlachten oder Gefechte historisch einzuordnen sind. Die Darstellungen geben durchweg zeitgenössische Szenen in einer südlich anmuteten Landschaft wieder. Auch der narrative Zusammenhang zwischen der im Vordergrund stehenden, häufig die gesamte Bildhöhe einnehmenden Figur und dem Schlachtschirm im Hintergrund, wird selten verständlich. Es wird allenfalls ein assoziatives Band zwischen Vorder- und Hintergrund geknüpft. Gemeinsam ist den kriegerischen Motiven der Serie ihre gleichförmige Komposition. Die Vordergrundfiguren werden auf den rechteckigen Bildern im Querformat

²⁶³ Wiedergabe der Diskussion bei: W. Busch: *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit*, in: E. Mai/J. Rees (Hgg.): *Kunstform Capriccio: von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998, S. 53-80, hier S. 55ff.

²⁶⁴ R. Kanz: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München-Berlin 2002, S. 248

²⁶⁵ Zur Serie siehe: R. Kanz: *Kunst des Capriccio*, 2002, S. 248ff.

²⁶⁶ Siehe beispielhaft Jacques Callot: *Der Hauptmann*, Radierung, 55 x 82mm, Lieure 253/467; *Ders.: Der Rittmeister*, Radierung, 60 x 82mm, Lieure 254/468; *Ders.: Der Fähnrich*, Radierung, 55 x 81mm, Lieure 255/469

auf Augenhöhe des Betrachters dargestellt. Ihre gelängten, schmalen und dabei grazilen Körper lassen keinerlei Monumentalität aufkommen. Zumeist sind sie auf einer kleinen Anhöhe stehend, sitzend oder liegend dargestellt. Von ihr ausgehend erschließt sich dem Betrachter durch Diagonalen ein weiter Zug in die Tiefe des Blattes, die wiederum mit mikroskopisch kleinen, gegeneinander kämpfenden Figurenbündeln locker angefüllt ist. Dabei achtete Callot sorgsam darauf das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Natur, das heißt zwischen den Kämpfenden und dem Schlachtfeld ausgewogen erscheinen zu lassen. Es ist nicht der Mensch allein, der sich in einer Schlacht schlägt, sondern es ist bei Callot die Momentaufnahme eines Augenblicks, der Mensch und Natur gleichermaßen zusammen vereint. Die Bewegungen und Umrisse der Menschenknäuel entsprechen daher häufig denjenigen der Landschaftsformationen, denen durch Callots Arbeitsweise eine große Gewichtung zuteil wurde. Dabei kam es zu keiner Überfüllung der Landschaftsräume durch Menschenmassen, wie noch etwa auf den zeitlich vorausgegangenen Schlachtenblättern Antonio Tempesta²⁶⁷.

Das Thema der Schlacht wurde von Callot wiederholt sei dem Beginn seines Florentiner Aufenthaltes 1614 behandelt²⁶⁸. Die bekannten, 1633 und 1635 in Paris erscheinenden *Großen* und *Kleinen Schrecken des Krieges* waren für die zeitgenössische Malerei in Italien weniger einflußreich. Plünderungsszenen oder Darstellungen, die unspezifische Auseinandersetzungen der Soldateska mit der Zivilbevölkerung zeigten, wurden in Italien während des 17. Jahrhunderts allenfalls sporadisch wiedergegeben. Wichtiger waren dagegen einzelne Blätter wie das „Pistolengefecht“ und das „Schwertergefecht“ von 1632, die zusammen ein Paar bilden (Abb. 18,19)²⁶⁹. Diese beiden Radierungen Callots formen den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Auf dem „Pistolengefecht“ ist eine flache Ebene zu sehen, die durch einen niedrigen Horizont begrenzt wird. Das Gefecht ist aus einer leicht erhöhten Perspektive dargestellt. Der Betrachter wohnt ihm aus einer sicheren Distanz bei. Im wilden Galopp verfolgen und flüchten anonyme Reiter von rechts nach links. Mehrere Rauch- und Staubwolken hinterfangen großflächig das ausschnitthaft wiedergegebende Scharmützel. Exemplarisch

²⁶⁷ Callot arbeitete wahrscheinlich 1611 mit Tempesta anlässlich der Serie „Trauerfeierlichkeiten der Königin von Spanien“ zusammen. Vergleiche etwa die Blätter *Truppen im Marsch* (Lieure 153) und *Angriff der türkischen Reiter* (Lieure 154) aus der Serie *Leben des Ferdinand I. Medici* von 1615. Beide Blätter lehnen sich in der Komposition und Ausführung der einzelnen Figuren eng an Tempesta an. Bereits zwei Jahre später, 1617, emanzipierte sich Callot in den *Capricci* mit den oben besprochenen Schlachtendarstellungen von Tempesta überbordender Formsprache.

²⁶⁸ Zur Biographie siehe: P. Choné: Artikel „Jacques Callot“. in: AKL, Bd. 15, München-Leipzig 1997, S. 608-10

²⁶⁹ Jacques Callot: *Pistolengefecht, Schwertergefecht*, 1632, Radierungen, 47 x 94cm; 47 x 93cm, Lieure 1313/1314; siehe: J. Lieure: *Jacques Callot. La vie artistique. Catalogue de son oeuvre gravé*, Paris 1924

wurde eine Gruppe aus zwei Reitern auf einer leicht erhöhten Kuppe im Vordergrund dargestellt, ihre Bewegungen laufen in entgegengesetzter Bewegung auseinander. Detailgetreu wird hierbei ein typisches zeitgenössisches Pistolenduell beschrieben: die Reiter haben eng aneinander vorbeizureiten, da die Schußgenauigkeit bei den Musketen noch nicht sehr hoch war. Den Schützen stand dabei nur ein Schuß zur Verfügung. Die Radierung zeigt den Höhepunkt dieses Duells: Gerade feuerte der rechte Reiter auf den stürzenden Gegner.

Mit einem rasch geführten Griffel wurden die Figuren allenfalls summarisch wiedergegeben. Der Künstler verlieh dem Kampf durch den gewählten kleinteiligen Ausschnitt ein hohes Maß an Dynamik, das nicht zuletzt auch von der rechteckigen Bildbreite profitiert. Um die Momenthaftigkeit stärker herauszuheben, wurde der Kampf weniger in der Tiefe als vielmehr in der Breite des Raumes gleichmäßig aufgefächert. Unruhig schwellen die Staubwolken auf und ab. Fast sämtliche Reiter ordnen sich einem einheitlichen Bewegungsmotiv unter. Einzig der feuernde Schütze rechts im Vordergrund reitet der allgemeinen Bewegung entgegen, was ihn kompositionell besonders heraushebt.

Dem Betrachter ist es nicht vergönnt das dargestellte Geschehen zu begreifen: weder weiß er, wie er das militärisch untergeordnete – aus etwa zwanzig Reitern bestehende – Gefecht in den übergeordneten Zusammenhang einer Schlacht einzuordnen hat. Noch erkennt er, wer siegt, ganz zu schweigen klärt sich das „Warum“ der Handlung. Betont wird allein der zeitgenössische Charakter der Auseinandersetzung. Ein Angriff der mit Pistolen ausgerüsteten leichten Kavallerie war ein erfolgreiches taktisches Novum des beginnenden 17. Jahrhunderts²⁷⁰. Die gängige Bezeichnung der zweiten Radierung als „Schwertergefecht“ verzerrt deren Darstellung²⁷¹. Gezeigt wird dort gleichfalls ein zeitgenössischer Reiterkampf, der mit den in der damaligen leichten Kavallerie gängigen Hieb- und Stichwaffen ausgefochten wurde.

Wenngleich Callot mit der Wiedergabe einer ausschnitthaften Reduzierung einer Schlacht nicht der erste war, zu denken ist in Italien etwa an Arbeiten Antonio Tempesta oder an Bilder von niederländischen Malern wie Esaias Van de Velde oder Sebastian Vranxc, so war es doch Callot, der es als Erster verstand, die dynamischen Aspekte eines Kampfes zu bündeln und zusammenzufassen. Ebenso neuartig war die Einbindung militärischer Themen in den übergeordneten Zusammenhang einer Serie, wie etwa den *Capricci* von 1617. Die militärischen Szenen waren dort eingefasst von Blättern zivilen Inhalts, ohne dass diese

²⁷⁰ M. Jähns: *Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, 3 Bde, Bd. II, München 1890, S. 876, 1052f.; Jähns weist darauf hin, dass „Italien das Vorbild für die Reitkunst ganz Europas darbot“. Die Darstellung von Kavallerieattacken mag deshalb auf ein besonderes Interesse in Italien gestossen sein.

²⁷¹ Bezeichnung in: T. Schröder: *Jacques Callot. Das gesamte Werk. Druckgraphik*, München 1971, S. 1503

spezielle Abfolge einen narrativen Sinn ergeben würde. In diesem Gefüge wurde der historische Wert der kriegerischen Darstellung vollends unwesentlich, auf eine nähere Charakterisierung wurde denn auch verzichtet. Ein ähnliches Darstellungsprinzip beherrscht auch die beiden Gefechtsszenen von 1632, die sich einzig in den gewählten Waffengattungen voneinander unterscheiden, und somit verschiedene Genera des übergeordneten Themas einer Schlacht darstellen. Der Betrachter konnte sich damit an dem beliebten kunsttheoretischen Konzept der *varietas* erfreuen²⁷². Auf die Druckgraphik sollte dieses Kompositionsprinzip in den folgenden Jahren einen wichtigen Einfluß ausüben.

b. Zwischen Faktizität und Fiktion: Antonio Tempesta

Callot stand mit der neuartigen Bearbeitung des Schlachtenthemas nicht allein. Zeitlich vorausgegangen waren die graphischen Arbeiten Antonio Tempesta (1555-1630), der wiederum durch seine Ausbildung beim Florentiner Hofmaler Jan van der Straet oder Giovanni Stradano (ca. 1520-1605) eine frühe Schulung in der nordischen Auffassung des Themas erhielt.

Tempesta illustrierte ab 1594 zunächst militärgeschichtliche Bücher, wie Francesco Patrizis „*Paralleli militari*“, um dann ab 1599 drei ganze Schlachtenserien zusammenzustellen²⁷³. Ergänzt wurden die Serien 1613 durch die „*Alttestamentarischen Schlachten*“²⁷⁴. Der Erfolg dieser Serien lag in der virtuoson Beherrschung der graphischen Techniken durch den Künstler. Er führte einen skizzenhaften Stil in die Behandlung des Themas ein, der durch dramatische chiaroscurohafte Effekte zusätzlich unterstrichen wurde²⁷⁵. Daneben fand das Thema durch die vorherrschende literarische Vorliebe für kriegerische Konflikte in der Tradition Ariosts oder Tassos seine Interessenten²⁷⁶. Eckhard Leuschner unterschied zwei Darstellungsmodi auf den Blättern Tempesta²⁷⁷. Während auf

²⁷² Siehe dazu: K. Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, S. 60ff.; Über die Bedeutung der *varietas* im 16. Jahrhundert vergl. auch den Tagungsband von D. De Courcelles (Hg.): *La Varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude*, Paris 27 avril 2000, Paris 2001

²⁷³ S. Buffa: *Antonio Tempesta*; in: Bartsch, Bd. 36, Part 2, New York 1983. Zur Biographie und der zeitlichen Abfolge der Serien en detail siehe: E. Leuschner: 2005, S. 374ff.

²⁷⁴ E. Leuschner: *Antonio Tempesta*; in: Bartsch, Bd. 35, Commentary Part 1, New York 2004, S. 135ff., Die Serie besteht aus 24 Blättern. Dazu: E. Leuschner: 2005, S. 447ff.

²⁷⁵ Diese Effekt wurde von den Zeitgenossen besonders geschätzt. Dazu Vincenzo Giustiniani, der dieser Technik den neunten Rang auf seiner zwölf Ränge umfassenden Klassifikation einräumte. Überdies berichtet er, dass die Bilder und Blätter, die nach dieser Technik entstanden seien, von den Zeitgenossen geschätzt würden. Brief von V. G. abgedruckt in: G. Bottari: *Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Modena 1822, Bd. VI., S. 121-129

²⁷⁶ Überblick in: Ausst. Kat. Florenz 2001

²⁷⁷ E. Leuschner: 2005, S. 376

einem Teil der Graphiken Schlachten vor tiefen, aus der Überschau eingefangenen Landschaftsausblicken angesiedelt sind, sind auf einem anderen Teil der Blätter Schlachten aus einer nahsichtigen, zumeist ebenerdigen Perspektive wiedergegeben. Sie erinnern in ihrer Anlage und Komposition eher an antike Reliefs oder an klassische italienische Vorlagen, wie etwa an Schlachtenszenen von Polidoro da Caravaggio. Beide Modi sind bei Tempesta jeweils durch eine Überfüllung des Bildraums, durch in sich verkeilende Menschen- und Tierleiber angereichert.

In seinen ersten drei Serien führte Tempesta als erster italienischer Künstler überhaupt das Motiv von historisch nicht lokalisierbaren Schlachten in die Druckgraphik ein. Auf peinlich genaue Korrektheit in der Wiedergabe der Kostüme kam es dem Künstler dort nicht an²⁷⁸. Zumeist waren die Reiter in antikisierenden Rüstungen und Waffen dargestellt. Die Fußsoldaten wurden dagegen teilweise mit weit gepufften Ärmeln und Beinkleidern wiedergegeben. Wahrscheinlich ließ sich Tempesta bei deren Darstellung von nordalpinen Stichen des 16. Jahrhunderts inspirieren, in denen das Thema des Landsknechts variiert wurde²⁷⁹. Verblüffend in diesem Kontext ist die zeitliche Abfolge von Tempestras Druckserien. Denn die Frage bleibt offen, warum sich Tempesta wiederholt um 1599 der Darstellung von historisch nicht lokalisierbaren Schlachten widmete, um schließlich Jahre später, eine Serie mit der konventionellen Thematik von alttestamentarischen Schlachten auf den Markt zu bringen.

Ob es tatsächlich das von Leuschner vorgeschlagene „vergleichsweise niedrige Ansehen“ von historisch undatierbaren Schlachten war, das Tempesta schließlich bewog, sich 1613 historisch und ethisch klar einordbaren Schlachten zuzuwenden, erscheint fraglich²⁸⁰. Die zeitgenössische Kritik hob jedenfalls einvernehmlich auf die neuartigen *invenzioni* seiner *battaglie* ab, ohne dabei das Bedürfnis zu haben, zwischen fiktiven und historischen Schlachten stärker zu differenzieren²⁸¹. Auch die vielen Schlachtenserien, die später nach Tempestras Vorlagen gestochen wurden, verweisen auf die Beliebtheit der ahistorischen Serien während des 17. und 18. Jahrhunderts. Wie es die Bilder von Napoletano oder die

²⁷⁸ Siehe beispielsweise A. Tempesta: *Reiterschlacht* aus Schlachtenzyklus mit Widmung an Pietro Strozzi, Radierung, abgebildet in E. Leuschner, 2005, S. 377

²⁷⁹ Siehe M. Rogg: 2002

²⁸⁰ E. Leuschner, 2005, S. 379

²⁸¹ Siehe stellvertretend Vincenzo Giustiniani in einem Brief an Theodor Ameyden, ca. 1620-30: „Nono, è il modo di dipignere come Polidoro, con furore di disegno, e di storia dato dalla natura, e come Antonio Tempesta, i quali in chiari e oscuri, e in stampe di rame, e per invenzione, e per buon disegno, massime in battaglie, cacce, ed altre istorie di persone, che stiano in moto, son generalmente assai stimati;(...)“. In: G. Bottari: *Raccolta di lettere sulla pittura*, Bd. 6, Mailand 1822, (Reprint Hildesheim 1976), S. 125. Siehe auch die Äußerungen Mancinis „Antonio Tempesta, homo singolare nelle battaglie, (...)“. In: G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 111, und A. Tassonis: „E oggidì habbiamo il Tempesta, chel nel disegno di cose minute, non ha forse havuto mai chi l'avanzi.“ In: A. Tassoni: *De' pensieri diversi libro decimo*, Venedig 1646, S. 416

Radierungen Callots zeigten, waren es gerade unkonventionelle und unheroische Themen, die ihren Reiz auf die Sammler ausübten. Hervorhebenswert an den 1613 erscheinenden „Alttestamentarischen Schlachten“ ist der Empfänger der Serie, Cosimo II. Medici, der regierende Großherzog der Toskana, der uns auch schon als späterer Auftraggeber Callots und Napoletanos begegnete. Gerade Cosimo II. war einer der wichtigsten Sammler von modernen Schlachtenbildern.

Entgegen den häufig willkürlichen und spontanen Dedikationen Tempestras wurde bei dieser alttestamentarischen Serie sorgfältig ein Frontispiz mit einer Adresse an den Großherzog in Wort und Bild komponiert. Dort wird „Cosmo“ mit den Heerführern der Israeliten verglichen und als *Granmaestro* des von seinem Vorfahren Cosimo I. gegründeten christlichen Ritterordens von San Stefano angesprochen. Leuschner betont zurecht, dass der starke Hell-dunkel-Effekt der Serie, samt einer ausgefeilten panoramahaften Darstellungstechnik, es auf einen Vergleich mit der Malerei anlegte²⁸². Offenbar waren es wiederum die spezifischen Erfordernisse der Gattung, die für die Künstler eine enorme Herausforderung hinsichtlich der Technik und der Narration darstellten. Tempestras Ideenreichtum als Radierer sei deshalb an einem konkreten Beispiel aus der Serie festgemacht: Auf dem „Niederlage der Äthiopier“ von 1613 ist im Vordergrund die Rückansicht eines äthiopischen Reiters zu sehen (Abb. 20)²⁸³. Dieser hebt sich monumental gegenüber dem in einem Talkessel sich abspielenden Schlachtengetümmel ab. Die Schlacht wird damit aus der Sicht des Äthiopiens dargestellt. In der italienischen Kunst war diese Darstellung einer historischen Schlacht aus der feindlichen Perspektive neu, wurde sie doch bislang einzig aus der Perspektive des moralischen und historischen Siegers dargestellt. Tempestra verwendete bei seinem Motiv nordalpine Anregungen, wie etwa den sechsten Teppich aus der berühmten „Tunis-Serie“ Jan Vermeyens, in der die Schlacht zwischen kaiserlichen und türkischen Soldaten ebenfalls aus der Sicht der Verlierer wiedergegeben wurde²⁸⁴. Daneben interessierte sich Tempestra für den exotischen Reiz der Darstellung eines fremdländischen, äthiopischen Kriegers. Kleidungsdetails wie der Turban wurden prominent in der Bildmitte platziert und präzise wiedergegeben. Während der Ausgang der Schlacht im Bildhintergrund nicht zu erkennen ist - er verunkelt sich angesichts der allein mit

²⁸² E. Leuschner: 2005, S. 449, vergl. auch: E. Leuschner: 2004, S. 135ff.

²⁸³ Antonio Tempesta: Niederlage der Äthiopier, Radierung, 189 x 283mm, 1613

²⁸⁴ Spätestens durch die Radierungen Frans Hogenbergs von 1555-60 war die Serie auch einem breiteren europäischen Publikum bekannt. Vergleiche dort Bl. 4 „*Eyn Schermutzel der Mohren widder die Keyserliche, (...)*“ Abgebildet in: H. J. Horn: *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his conquest of Tunis*, Doornspijk 1989, 2 Bde, Bd. II., Abb. C24

Stecknadelköpfen wiedergegeben Soldaten - wird auf der angefügten Textkartusche auf den nahen Sieg der Israeliten verwiesen²⁸⁵.

Zu deuten ist die Radierung nur mit dem vorherigen Blatt der Serie, „Moses befiehlt den Angriff gegen die Äthiopier“, welche zusammen ein Pendant bilden (Abb. 21)²⁸⁶. Ebenfalls in Rückansicht gibt dort Moses seinem Heer Anweisungen für die sich bereits im Hintergrund entspinnde Schlacht. Beide Blätter erlauben in der Betrachtung einen sukzessiven Perspektivwechsel. Trotz des klassischen Themas interessierte sich Tempesta eher für eine episch-differenzierte Darstellung, als für ein visuell deutliches Zeugnis in der Darstellung des Sieges der Israeliten. Der Hauptakzent liegt damit stärker in einer kleinteilig-objektivierenden Zergliederung einer Schlacht und in ihre verschiedene Phasen und Perspektiven, als in der Darstellung ihres episch-heroischen Charakters. Einer der wesentlichen Reize der Serie für die Zeitgenossen mag deshalb in der ungewöhnlichen Diskrepanz zwischen dem Thema und dessen Auflösung gelegen haben. Ähnlich wie bei Filippo Napoletanos Kupferbildern, greift bei den „Alttestamentarischen Schlachten“ der *conchetto* der *meraviglia*, mit dem der kultivierte Betrachter die Bilder goutiert haben könnte. Diese Strategie der Täuschung und Irreführung von Seherwartungen könnten die Zeitgenossen bei den wohlbekannten biblischen Themen fasziniert haben. Bezeichnenderweise bündeln sich die verschiedenen Fäden der Werke Tempesta, Callots und Napoletanos am Hof Cosimos II. Medici. Dieser bildete eines der innovativsten Zentren Italiens in der Entwicklung des Schlachtenbildes während des frühen 17. Jahrhunderts.

c. Zum Erfolg von Schlachtencapricci um 1630

Auch in der Folgezeit waren *Capricci* äußerst beliebt, thematisch fächerten sie sich weiter auf. Kurz nach seiner Abreise aus Florenz schuf etwa Filippo Napoletano 1622 eine Graphikfolge, die erstmals explizit die begriffliche Verbindung zwischen dem *Capriccio* und dem Militär suchte. Mit den „*Capricci habiti militari*“ veröffentlichte er eine Graphikfolge, die in Einzelstudien antike, zeitgenössische, europäische und orientalische Krieger und Soldaten variierte. Vorlagen fand er in den nordalpinen Stichen eines Hans Sebald Behams und Erhard Schöns oder auch in Kostümbüchern. Ein besonderer Anreiz mag für den frühneuzeitlichen Betrachter wiederum in der Formen- und Farbenvielfalt von Rüstungen und kriegerischen Kleidungen gelegen haben. In diesem Zusammenhang ist zu vergegenwärtigen, dass

²⁸⁵ Zur Widmung siehe E. Leuschner: 2005, S. 448, Text abgedruckt in: Ders.: 2005, S. 458, Fußnote 151

²⁸⁶ Antonio Tempesta: Moses befiehlt den Angriff gegen die Äthiopier, Radierung, 189 x 283mm, 1613

Uniformen erst gegen Ende des 30jährigen Krieges langsam eingeführt wurden. Bis dahin bestimmte das individuelle Kostüm das Kleid des Soldaten. Mit der Sensibilisierung für die textile Differenz ging zugleich eine Ästhetisierung der Kleidung einher, die sich über das ursprünglich negativ konnotierte Bild eines Landsknechts oder eines Türken hinwegsetzte²⁸⁷.

Während sich Napoletano in seinen Radierungen nicht für das Thema der Schlacht interessierte, sondern den exotischen Reiz der verschiedenen Rüstungen und Kostüme betonte, legte der zeitweilig in Italien arbeitende Johann Wilhelm Baur (1607-1642) den Akzent in den einflußreichen „Schlachten verschiedener Völker“, wie der Titel es schon verrät, auf den direkten Kampf, auf das Gemengelage von Menschen und Tieren²⁸⁸. Die 1633 in Neapel entstandene Serie für Federico Colonna stellt auf 13 Blättern fiktive Schlachten verschiedener Nationen und Völker dar. Das Augenmerk liegt dabei in der Wiedergabe standartisierter Kampftopoi, die durch ihre Einbettung in unterschiedliche ethnologische, historische und mythologische Kontexte an spezifischen Reiz gewannen. So wird etwa in der „Kampf zwischen Polen und Türken“²⁸⁹ links ein flüchtender türkischer Reiter dargestellt, dessen Pferd sich schon zur Flucht gewendet hat. Blitzschnell dreht sich der Reiter im Sattel um, um einen Pfeil auf die gegnerischen Polen abzuschließen. Das Motiv ging als „parthischer Schuß“, als typischer Bestandteil der türkischen Reitertaktik, in die Begriffsgeschichte ein, und wurde zuvor schon von Nicolas Stöhr 1529 dargestellt²⁹⁰. Auffällig ist auch der sich auf mehreren Blättern wiederholende Kampf dreier oder vier Reiter, der durch das Standartenmotiv häufig ergänzt wird (Abb. 22)²⁹¹. Beide Motive verweisen auf die „Anghiari-Schlacht“ Leonardos, die für die Entwicklung von Baur's Schlachtendarstellungen von entscheidender Bedeutung gewesen ist (Abb. 23)²⁹². Neben dem überlieferten Motiv von vier gegeneinander kämpfenden Reitern mag Baur auch von dort die Dramatisierung des Kampfes mittels einer deutlichen Zurschaustellung von Affekten übernommen haben. Wie bei Leonardo kämpfen auf Baur's Radierungen und Zeichnungen nicht nur Menschen gegeneinander, die Emotionen scheinen sich auch auf die Pferde, die sich mitunter wütend

²⁸⁷ Über die Kleidung von Landsknechten im 16. Jahrhundert: M. Rogg: 2002, S. 18ff.

²⁸⁸ J. W. Baur: *Schlachten verschiedener Völker*; Folge von 13 Radierungen und einem Titelblatt, 10,3 x 14cm, 1633. Zur Biographie: Susanna Partsch: Artikel „Johann Wilhelm Baur“, in: AKL, Bd. 7, S. 629-630, München-Leipzig 1993; R. Bonnefoit: *Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen-Berlin 1997; siehe auch Ausst. Kat. Straßburg 1998, R. Rapetti (Hg.): *Johann Wilhelm Baur. Maniérisme et baroque en Europe*, Paris 1998

²⁸⁹ J. W. Baur: *Kampf zwischen Polen und Türken*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R30

²⁹⁰ Hinweis in R. Bonnefoit: 1997, S. 87

²⁹¹ Der Reiterkampf wurde als „*Battaglia Turchesca*“ betitelt (R 29). Die Standartenkämpfe als „*Battaglia d'Antichi Romani*“ und „*Battaglia de Lamazone*“ (R 31 und 33). Die Bezeichnungen wurden der Klassifikation nach Bonnefoit: 1997 übernommen.

²⁹² Peter Paul Rubens nach Leonardo da Vinci: Anghiarschlacht, Öl/ Leinwand, 82,5 x 117cm, Wien/ Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 246

ineinander verbeißen, zu übertragen²⁹³. Der Zweck der dargestellten Affekte beschränkt sich auf eine rein ästhetische Präsentation unterschiedlicher Gefühlswerte. Ohne einen Hinweis auf eine bestimmte Schlacht zu liefern und verstärkt durch den seriellen Charakter der Folge, wird es dem Betrachter unmöglich gemacht, sich durch die dargestellten Affekte „belehren“ zu lassen.

Auch Baur versuchte durch neue und bizzare Motive den Betrachter zu überraschen und einzunehmen. Ungewöhnlich ist etwa die „Kampf zwischen Indianern“ (Abb. 24)²⁹⁴, in der halbnackte Indianer durch Schildkrötenpanzer notdürftig geschützt, mit Ästen, Knüppeln und Steinen aufeinander einprügeln. Makaber ist das Detail aus der „Amazonenkampf“²⁹⁵, bei der die zentrale standartentragende Kriegerin von hinten an ihren Zöpfen gepackt wird, um sie so vom Pferd zu zerren (Abb. 25). Hierbei könnte es sich um eine ironische Paraphrase auf die 1623 gestochene „Amazonenschlacht“ nach Rubens handeln (Abb. 26)²⁹⁶. Bei Rubens wird der im Bildzentrum befindlichen Amazone die Standarte hinterrücks entzogen. Dramatisch klammert sie sich an der Fahne fest und droht rücklings vom sich wild aufbäumenden Pferd zu fallen. Direkt neben ihr finden sich, wie auch bei Baur, zwei Pferde, die sich wild ineinander verbeißen. Es spräche für den beliebten *concetto* der *meraviglia*, wenn dieser durch Baur's ironische Zitate des seinerzeit in Italien bekannten Stiches von Rubens neue Nahrung gefunden hätte²⁹⁷.

Verknüpft sind die Darstellungen der Bourschen „Schlachten“ mit detailverliebten Schilderungen von unterschiedlichsten Kleidungsstücken. Differenziert werden durch sie die verschiedenen Nationen dargestellt: es tauchen neben den sattem bekannten westeuropäischen Nationen auch Ungarn, Russen und Berber auf. Damit scheint die Serie einem frühneuzeitlichen Informationsbedürfnis über fremde Gebräuche entgegengekommen zu sein. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist das wiederholte Auftreten von polnischen Reitern auf Baur's Blättern. Eine kulturhistorische Notiz mag dieses Faszinosum erklären. Durch den feierlichen Einzug des neuen polnischen Botschafters Jerzy Ossolinski samt seiner polnischen Ehrengarde am 27. November 1633 in Rom, wurden die Einwohner unmittelbare Zeugen des fremdländischen Spektakels. Für die römische Öffentlichkeit war der

²⁹³ Vergleiche etwa mit Baur's *Amazonenkampf* (R33) aus der besprochenen Serie.

²⁹⁴ J. W. Baur: *Kampf zwischen Indianern*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 32

²⁹⁵ J. W. Baur: *Amazonenkampf*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, datiert 1633, R33

²⁹⁶ Das Motiv des von einer Mutter hinterrücks an den Haaren gezogenen Soldaten findet sich auch schon in D. Ghirlandaios *Bethleheminischer Kindermord*, Florenz, S. Maria Novella. Im Verhältnis zu Rubens und Baur's Darstellungen wurde das im Vordergrund wiedergegebende Paar dort seitenverkehrt, nach rechts ausgerichtet, dargestellt.

²⁹⁷ L. Vorstermann d. Ältere nach P. P. Rubens: *Amazonenkampf*, 858 x 1190mm, 1623, Kupferstich, 6 Platten, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Einzug eine Sensation²⁹⁸. Baur mag mit seinen Blättern die Beliebtheit von sarmatischen Motiven bedient haben.

Folgenreich war Baur's Konzentration auf den Bildvordergrund. Seine Schlachten lehnen sich damit an klassische italienische Vorbilder an, die sich um ein additiv auftürmendes Kampfgetümmel in voller Bildhöhe vor neutralem Hintergrund bemühten. Leonardo und Polidoro mögen für diesen Stil als Stichwortgeber genügen. Baur's Verdienst ist es, diesen Kampftypus in bis dato unerhörter Weise dramatisiert zu haben. Während Tempesta's Figuren häufig wie schockgefroren aus dem Bild hervorstechen, verbinden sich Baur's Figuren zu einem dynamischen Ganzen, deren Konturlinien mithilfe von schnellgesetzten, aber sorgfältig ausgeführten Schraffuren auf dem Bild auf und abschwellen. Die Linien sind dabei stets kleinteilig gewunden, so daß sie ihre manierierte nordalpine Herkunft nicht verleugnen können. Ähnlich wie Tempesta arbeitete auch Baur mit chiaroscurohaften Effekten. Wie bei der „Kampf zwischen Deutschen“²⁹⁹ gelang es ihm, sämtliche Motive einer einzelnen Kompositionsfigur, in diesem Fall der Diagonalen, unterzuordnen (Abb. 27). Die Figuren wurden dort einzig im Vordergrund wiedergegeben. Die Bewegungen der Kombattanten, der Pferde und selbst die auf dem Boden liegenden Gegenstände, wurden nach der Diagonalen ausgerichtet. Das Ergebnis ist eine Dynamisierung des Kampfesgeschehens, die sämtliche zitierten Vorbilder hinter sich läßt. Ähnlich wie bei Tempesta und Callot erfolgt auch bei Baur eine Distanzierung vom historischen Sinngehalt einer Schlachtendarstellung. Was ihn interessierte, ist die ästhetische Differenz unterschiedlicher historischer Kampfweisen. Offenbar war Baur's Schlachtenserie finanziell erfolgreich, denn bereits ein Jahr später, brachte er 1634/35 mit den „Capricci di varie Battaglie“ eine neue Schlachtenserie auf den Markt³⁰⁰. Hierbei ist es weniger das narrative Zentrum eines Kampfes, das er wiedergab, sondern dessen erzählerische Ränder, wie die Momentaufnahme einer Artilleriestellung, die Einschiffung von Soldaten oder das Motiv eines fliehenden Soldaten.

Ausgehend von Callot's erster Capriccio-Serie läßt sich eine zunehmende Spezialisierung und Ausdifferenzierung des Capriccio-Themas im besprochenen Zeitraum des frühen 17. Jahrhunderts attestieren. Die Übergänge zu militärischen Themen waren dabei

²⁹⁸ Vergleiche dazu Stefano della Bellas Radierung, die ihren Hauptakzent auf die friesartige Abfolge der verschiedenen Schwadronen der Ehrengarde legt (Vesme/Dearborn Massar, I., Nr. 44-49). Die feierlichen Einzüge und Prozessionen mehrten sich in Rom gerade am Anfang der dreißiger Jahre, so Bonnefoit, 1997, S. 88. Baur selbst malte auch eine Sultansprozession, die sich aus grafischen Vorlagen Tempesta's zusammensetzte. Die von ihm zeitgleich radierten Folgen der *Skizzen orientalischer Völker* und die *Trachten verschiedener Völker* reihen sich in diesen ethnographischen Kontext ein. Zur Reaktion der Zeitgenossen siehe: G. Gigli: *Diario di Roma*, 2 Bde, Bd. 1, Rom 1994, S. 237f.

²⁹⁹ J. W. Baur: *Kampf zwischen Deutschen*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 24

³⁰⁰ J. W. Baur: *Capricci di varie Battaglie*, Folge von 14 Radierungen und einem Titelblatt, 10,2 x 13,9cm, 1635

fließend³⁰¹. Anfang der dreißiger Jahre scheinen Stiche und Radierungen mit militärischen Inhalten auf dem italienischen Markt außerordentlich erfolgreich gewesen zu sein. Die Mode veranlasste wahrscheinlich auch den römischen Verleger Giuseppe De`Rossi 1635 eine Neuauflage von Napolitanos alter Serie der *Capricci e abiti militari* zu wagen. 1646 gab François Langlois in Paris Stefano della Bellas *Varij Capricij Militarij* heraus, ein Zeugnis mehr, das auf den Erfolg der Gattung verweist. Außerhalb Italiens widmeten sich Künstler wie Hans Ulrich Franck und Georg Philipp Rugendas bis hin zu Francisco Goya diesem Thema.

d. Die Kraft der Phantasie

Das *Capriccio* und insbesondere das Kriegscapriccio hatten sich während der frühen dreißiger Jahre endgültig auf dem italienischen und europäischen Druckmarkt etabliert. So unterschiedlich die dabei gefundenen Lösungen auch sein mochten, von der Betonung der atmosphärischen Werte und der Landschaft etwa bei Callot und della Bella, bis zur Konzentration auf die kämpfenden Leiber bei Baur, bildet der undogmatische Umgang der Drucke mit dem Thema der Schlacht eine inhaltliche Klammer. Das Kriegscapriccio und die Schlachtendarstellung stellen zwei Themenkreise dar, die eine große gemeinsame Schnittmenge besitzen; diese zu trennen, ist aufgrund der sich jeweils überschneidenden Künstler und Auftraggeberkreise weder möglich noch sinnvoll. Wie eingangs gezeigt, eignete sich das ikonografische Standardthema der Schlacht besonders dazu, das eigene künstlerische Vermögen des Künstlers aufzuzeigen. Die eigene thematische Vielseitigkeit konnte bestens präsentiert werden. Die freien Variationen eines gesetzten Oberthemas forderten im besonderen Maße die Phantasie des Künstlers heraus; durch sie galt es den Betrachter zu verwundern und zu überraschen. Bedeutsam ist hierbei, dass scheinbar spielerisch der von der Theorie eingeforderte Nährboden der Historie für die Schlachtendarstellungen verlassen wurde. Das vormals heroische Thema franste aus zugunsten banaler militärischer Szenen. Aus der Schlacht entwickelte sich ein Gefecht oder ein gänzlich unbedeutendes Scharmützel. Von den Zeitgenossen wurden die verschiedenen Ausformungen einer militärischen

³⁰¹ Kanz: 2002, geht auf die enge Verbindung zwischen militärischen Themen und dem Capriccio nicht näher ein. Busch erkannte die „größte Bedeutung“ von militärischen Themen für das Capriccio. Auf die Traditionsgründung des Themas durch Tempesta und das Verhältnis Capriccio-Schlachtenbild geht er nicht weiter ein. W. Busch: *Die graphische Gattung Capriccio-der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren*. In: Ausst. Kat. Wien 1996, E. Mai (Hg.): *Das Capriccio als Kunstprinzip*, S. 55-81, hier bes. S. 63-67, Neuere Publikationen wie von Bonnefoit, 1997, S. 85, Leuschner, 2004, S. 374ff. oder Ausst. Kat. Karlsruhe 2005, D. Schäfer/ J. Mack-Andrick: *Stefano della Bella: ein Meister der Barockradierung*, Karlsruhe 2005, S. 161, beleuchten summarisch die Entwicklung des militärischen *Capriccios* in der Druckgraphik.

Auseinandersetzung unisono als „*battaglien*“ zusammengefasst, wie schon die Titel der Schlachtenserien verraten. Damit wurde auch die zentrale Frage nach Sinn und Ausgang der Schlacht nebensächlich. Im scharfen Kontrast zu Albertis Forderung der Naturnachahmung entstanden Bilder, die ostentativ auf die Imagination des Künstlers verwiesen. Deren einflußreichster frühneuzeitlicher Apologet war Leonardo da Vinci (1452-1519), der die Einbildungskraft des Malers mit der göttlichen Schöpfungskraft verglich³⁰². Als „*theoretisches Capriccio ante literam*“ wurde seine durch mehrere Abschriften bekannte Äußerung über die Schattenbildung auf Mauersteinen bezeichnet³⁰³:

„*Wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort (auf der Mauer/O.T.) Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Art sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendliche viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.*“³⁰⁴

Leonardos Bemerkungen zur Schlachtenmalerei konzentrieren sich auf die Erörterung von künstlerischen Schwierigkeiten einer Schlachtendarstellung³⁰⁵. Ausgiebig widmet er sich etwa der Schilderung der visuellen Auswirkungen des Rauches und des Staubes auf die Gesichter und die Glieder von Kämpfenden. Nach Leonardo zeichnete sich die Malerei vorrangig durch das Verhältnis zwischen Licht und Schatten, Hell und Dunkel aus; Effekte, die die Körper- und Reliefhaftigkeit der Figuren besonders hervortreten lassen. Große Aufmerksamkeit schenkte er auch den verschiedenen Bewegungsmomenten von Mensch und Tier. Zwar geht Leonardo noch von der traditionellen Auflösung des Schlachtenbildes in Sieger und Besiegte aus, doch bildet deren möglichst klare Akzentuierung nicht das Hauptmotiv bei seiner Aufzählung von Herausforderungen und Schwierigkeiten für den Maler einer Schlacht. Im Zuge der Ausdifferenzierung des traditionellen Schlachtenthemas sollten Leonardos Hinweise ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber gerade für diejenigen Künstler einflußreich werden, die sich in neuer und moderner Weise mit dem Thema auseinandersetzten.

³⁰² „Wenn der Maler Schönheiten sehen will, die imstande sind, ihn verliebt zu machen, ist er fähig, solche zu schaffen, und wenn er unheimliche Dinge sehen will, die ihn erschrecken, oder komische oder lächerliche oder wahrhaft mitleiderregende, so kann er dies als Herr und Gott tun.“ In: Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, hg. v. A. Chastel, München 1990, S. 165

³⁰³ E. Mai: *Phantasie, Invention, Capriccio-kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema*, in: Ausst. Kat. Wien 1996: S. 35-54, S. 37

³⁰⁴ Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und Schriften*, 1990, S. 385

³⁰⁵ Leonardo da Vinci: *Come si debbe figurar una battaglia*, in: *Sämtliche Gemälde und Schriften*, 1990, S. 187ff.

e. Leonardismus

Nur so ist es zu erklären, dass 1630 der junge Stefano della Bella (1610-1664) in Florenz an eine Variante des noch ungedruckten Malereitratats von Leonardo geriet und davon schließlich eine eigene Abschrift mit etwa 50 erklärenden Skizzen anfertigte³⁰⁶. Dieses Exemplar diente dem mit dem Schlachtensujet experimentierenden Della Bella im Verlauf seiner Karriere zur eigenen Instruktion. Seine späteren Zeichnungen und Radierungen von Kriegsthemen zeigen eine leonardeske Prägung³⁰⁷.

Das Traktat Leonardos zirkulierte insbesondere in Florentiner Künstler- und Kennerkreisen im 17. Jahrhundert: ein Hinweis mehr, der die Bedeutung der kunstinteressierten Kreise der Stadt für die Entwicklung der Schlachtenmalerei unterstreicht³⁰⁸. Das Phänomen einer intensiven Leonardo-Rezeption läßt sich darüber hinaus auch im übrigen Italien beobachten³⁰⁹. Ebenfalls in den 30er Jahren beauftragte in Rom Cassiano del Pozzo Nicolas Poussin mit der Verfertigung von Illustrationen für eine geplante Leonardo-Edition, deren Herausgabe sich freilich um 20 Jahre verzögern sollte und schließlich mit der *de Fresne*-Ausgabe von 1651 ein Ende fand³¹⁰. Schon F. Saxl fielen Parallelen im Werk des Neapolitaners Aniello Falcone mit Leonardo-Vorlagen auf. Er spielte mit dem Gedanken, dass Falcone Kenntnisse aus den *Trattato* Leonardos in den 30er Jahren erlangt haben könnte³¹¹. Direkte Belege wurden bislang freilich noch nicht gefunden.

Nicht zu unterschätzen für den Leonardismus ist ferner die mündliche und visuelle Überlieferung seiner Werke. Nur in diesem Rahmen ist der Spott Galileis zu verstehen, der

³⁰⁶ Das Kapitel mit den Anweisungen zur Schlachtenmalerei wurde von ihm abgeschrieben. Siehe: Stefano della Bella: *Trattato della Pittura*. Ms. Ricciardianus 2275, Florenz, Bibliothek Ricciardiana. 1792 wurde das Manuskript von Francesco Fontani veröffentlicht: „*Leonardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo*“, Florenz 1792. J. Barone hebt hervor, dass die Abschrift aus eigenem Antrieb ohne einen Auftraggeber von della Bella angefertigt wurde. Das Manuskript trägt keine Dedikation. Als Grundlage der Abschrift wird Leonardos Codex Urbinas Latinus 1270 vermutet. Siehe: J. Barone: *Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano della Bella in Leonardo's Trattato*, in: *Gazette des beaux arts*, Juli-August 2001, S. 1-14; zur Biographie: R. Bonnefoit: Artikel „Stefano della Bella“, AKL, Bd. 8, München-Leipzig 1994, S. 424-426

³⁰⁷ Siehe beispielsweise die beiden skizzenhaften *Studien eines Reiters* aus dem Istituto Nazionale per la Grafica, Rom und dem Louvre, Département des Arts graphiques, Paris. Abgebildet in: J. Barone: 2001, Fig. 16/17.

³⁰⁸ Bekannt ist daneben eine Abschrift Francesco Furinis (1603-1646), die sich heute in der Biblioteca Estense, Modena, Fondo Campori, app. 803, segn. 5.3.28 befindet. Anna Forlani Tempesti datiert es auf einen ähnlichen Zeitraum wie Della Bellas Abschrift (1632). In: A. Forlani Tempesti: *Un libro su Stefano Della Bella*, Paragone, 1973, Mai, S. 54-76, S. 72, Fußnote 4

³⁰⁹ Vergleiche dazu weitere Beispiele aufgeführt von J. Schlosser, in: J. Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924 (hier Reprint v. 1985), S. 142f. Siehe auch den verschiedenen Kopien und Abschriften des Traktats: C. Pedretti: *Commentary, The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., J. P. Richter (Hg.), Oxford 1977, I, S. 12-36, II, S. 393-402

³¹⁰ J. Barone: *Illustrations*, 2001, S. 2, E. Cropper: *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS*, in: *The art bulletin*, 62. 1980, S. 570-583

³¹¹ F. Saxl: 1939, S. 85f.

sich 1630 darüber mokierte, dass manche Maler zwar mit sämtlichen Ratschlägen („precetti“) Leonardos bekannt seien, aber dennoch keinen Schemel zu malen wüssten³¹². Im gleichen Zeitraum mehren sich auch die Zitate und Kopien seiner – nur bruchstückhaft überlieferten – „Anghiari-Schlacht“³¹³. Schon im Falle Baur haben wir gesehen, wie häufig das Kampfmotiv einer ineinander verschränkten Reitergruppe – für das die „Anghiari-Schlacht“ das kanonische Vorbild lieferte – auf Schlachtenblättern dargestellt wurde. Wir werden noch mehrmals in den folgenden Kapiteln auf das Motiv zu sprechen kommen. Kopien und Stiche der verlorengegangenen Schlacht waren in Italien am Anfang des 17. Jahrhunderts vorhanden und konnten den Künstlern damit als Stichwortgeber dienen³¹⁴.

Mit der Darstellung der breiten Leonardo-Rezeption soll an dieser Stelle kein theoretischer Überbau für das Phänomen des modischen Kriegscapriccios geliefert werden. Es sollen einzig die Querbezüge zwischen einer neuen Auffassung des Themas mit dem vorausgegangenen Werk Leonardos aufgezeigt werden. Die am Leonardo-Diskurs beteiligten Kreise decken sich in auffälliger Weise mit denjenigen Kräften, die die Entwicklung der Schlachtenmalerei vorantrieben. Die künstlerischen Gestaltungsmittel, wie die Dynamik, die Skizzenhaftigkeit oder die Affektdarstellung, auf die Leonardo in seinem Traktat nachdrücklich verwies, stellten das wesentliche Handwerkzeug für die Entwicklung der Gattung dar. Daneben hob auch die zeitgenössische Kunsttheorie wie etwa Franciscus Junius in seinem 1637 erscheinenden „*De pictura veterum*“ in Übereinstimmung mit Leonardo die Rolle der Phantasie für den modernen Künstler hervor³¹⁵. Diese Stimmen bildeten gleichsam einen wichtigen Stimulus für die Neuaneignung des Schlachtenthemas im *Seicento*.

Wenn Leonardo indirekt Schlachtendarstellungen aus dem eng gewordenen Gehäuse der Mimesis befreite und insbesondere auf künstlerische Tugenden, wie die *fantasia* und die *inventione* abhob, dann war damit auf theoretischer Basis ein ästhetischer Freiraum gewonnen, dessen Rezeption sich im besprochenen Zeitraum des frühen 17. Jahrhunderts

³¹² G. Galilei: *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Florenz 1630, S. 69. Zitiert nach T. Weddingen: *Lucias Augen- Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung*, in: S. Schütze (Hg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, Berlin 205, S. 93-144, S. 107

³¹³ Vergl. M. Kemp: *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, Oxford 2006, S. 229ff.

³¹⁴ Siehe Rubenskopien von 1601-08, die Anghiari-Nachstiche durch L. Zacchia und G. Edelinck, oder die Kopie aus dem Inventar der Medici aus dem Jahr 1635, zitiert in: Ausst. Kat. Padua 1990, D. Bodart (Hg.): *Pietro Paolo Rubens (1577-1640)*, Rom 1990, S. 64; J. Kräftner/ W. Seipel/ R. Trnek (Hg.): *Peter Paul Rubens. Die Meisterwerke. Die Gemälde in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein, des Kunsthistorischen Museums und der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 2004, S. 37f.; Vergleiche auch Rubens Ölskizze: „Schlacht um Tunis“, Berlin, Staatliche Museen, Inv. No. 798G, die von Julius Held als „letzter Tribut Rubens an Leonardo“ bezeichnet wurde. Dazu: E. Mc Grath: *Rubens. Subjects from History*, Bd. II, London 1997, S. 323ff. Über die Verwendung von einzelnen Figurentypen nach der Anghiari-Schlacht siehe z.B. Ausst. Kat. Neapel 1983, Alessandro Vezzosi (Hg.), *Leonardo da Vinci e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, Florenz 1983, Abb. 354

³¹⁵ Vergleiche Junius' „Widmung an die Musen“, in denen er die verschiedenen Stufen beschreibt, die ein Malschüler auf dem Weg zur Perfektion zu nehmen habe. F. Junius: 1638, S. 16-17

künstlerisch fruchtbar machen ließ. Für die Graphik sollte vor allem die Ausschöpfung der malerischen Potenzen ungeahnte offene und neue Wege darstellen, um das Schlachtenbild aus seinem klassischen Gehäuse zu befreien. In der Folge sollte rückwirkend auch die Malerei von den graphischen Experimenten mit dem *Capriccio* profitieren. Die Druckgraphik zeigte sich damit einmal mehr als ein Motor von Entwicklungen, die der Malerei vorausgingen. Die Varianz und Breite, die das Schlachtenthema dort am Anfang der dreißiger Jahre erreicht hatte, fand in der Malerei noch keinerlei Pendant. Von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, konnte die Schlachtenmalerei zu diesem Zeitpunkt der Innovationskraft der Graphik nichts gleichwertiges entgegensetzen. Die zukunftssträchtigen Schlachtenbilder wurden noch nicht auf Leinwand gemalt. Während kleinformatige Kupferbilder aufgrund ihres präziösen Charakters im Dunkel der Galerien und Kabinette verblieben, konnten Graphiken ubiquitär Verwendung finden und damit einen wichtigen Einfluß ausüben.

In den kommenden Jahren sollte sich der Kunstmarkt für Schlachtenbilder grundlegend ändern. Bereits am Ende der dreißiger Jahre tauchten in Rom und Neapel Künstler auf, die sich vordringlich auf die Leinwandmalerei spezialisierten. Sie reagierten auf die Nachfrage eines entstehenden Marktes. Von nun an wurden verstärkt auch die in Mode gekommenen Schlachtendarstellungen auf Leinwand produziert, die die ikonographischen Neuerungen in dem benachbarten Medium der Druckgraphik und den Kupferbildern aufgriffen. Der Schlachtenmalerei wurde damit der Weg zu einer eigenen Gattung geebnet.

4. Das Schlachtenbild als Sammlerbild

Die Entwicklung des Schlachtenbildes beschränkte sich in Italien im ersten Jahrhundertdrittel auf mediale Randbereiche, wie die Druckgraphik oder die Verfertigung von kleinformatigen Bildern auf kostbarem Malgrund. Ab den dreißiger Jahren wurden die dort erprobten stilistischen, kompositorischen und ikonographischen Fortschritte verstärkt von Malern aufgegriffen, die sich der Leinwandmalerei widmeten. Bedeutsam und kennzeichnend für die künstlerische Beschäftigung mit Schlachtenbildern war auch hier das Thema des Heroismus.

a. Michelangelo Cerquozzi und das moderne Schlachtenbild

Im 1675 gedruckt erschienenen ersten Hauptteil der *Teutschen Academie* von Joachim Sandrart, heißt es über den römischen Maler Michelangelo Cerquozzi (1602-1660): „*So war alda der Michael Angelo della Marqua in Bataglien zu Pferd und zu Fuß sehr berühmt*“³¹⁶. Diese kurze Charakterisierung Sandrarts wirft mehrere Fragen auf. Das überlieferte Werk Cerquozzis besteht nur zu einem kleinen Teil aus Schlachtenbildern, es überwiegen dagegen christliche Historien, unkriegerische Genredarstellungen und Stilleben. Warum hob aber Sandrart in der Bewertung Cerquozzis dessen Schlachtenbilder so stark hervor und übergang den quantitativ größten Teil seines Werkes?

Auf dem Weg zu einer Antwort ist das Testament des Malers behilflich, aus dem hervorgeht, dass er zum Zeitpunkt seines Todes keinerlei *battaglien* in seinem Atelier stehen hatte³¹⁷. Laura Laureati folgert daraus, dass Cerquozzi sich vor allem während der frühen Phase seiner Laufbahn mit Schlachten befasst hatte³¹⁸. Ein Blick auf Sandrarts Vita stützt diese Vermutung. Sandrart lebte zwischen 1629 und 1635 in Rom und könnte in jenen Jahren durchaus Cerquozzi und sein frühes Werk kennengelernt haben. In seiner Jugend lernte Cerquozzi unter anderen bei spezialisierten Schlachtenmalern. Sandrart zufolge wurde er vom flämischen Maler Vincent Leckerbetien ausgebildet³¹⁹. Etwa fünfzehn Schlachtenbilder

³¹⁶ Joachim von Sandrart: 1925, S. 289

³¹⁷ Testament abgedruckt in: A. Bertolotti: *Le ultime volontà di Michelangelo delle Battaglie*, in: *Arte e storia*, 1886, S. 22

³¹⁸ L. Laureati: *Michelangelo delle Battaglie*, *Paragone*, No. 523-525, 1993, S. 52-57, hier S. 53f.

³¹⁹ Sandrart, Baldinucci, Passeri und Pascoli erwähnen die Flamen Jacob de Haase und Vincent Leckerbetien, gen. Manciola als Lehrer. Passeri und Pascoli erwähnen daneben eine Lehrzeit bei Giuseppe Cesari, doch gibt es dafür keine näheren Hinweise. Siehe L. Laureati: 1993, S. 53, zur Vita: G. Scavizzi: Artikel „*Michelangelo*

werden Cerquozzi heute zugeschrieben³²⁰. Problematisch bleibt ihre zeitliche Einordnung. Allein ein früher „*Saccheggio*“ ist mit 1630 datiert, und bildet trotz seiner ungewöhnlichen Thematik und seiner ungelungenen Ausführung einen zeitlichen und stilistischen Ausgangspunkt. Aus der Vitenliteratur geht hervor, dass der Beitrag Cerquozzis für die Entwicklung der Schlachtenmalerei nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Salvator Rosa etwa pries ihn schon 1635 als modernsten Schlachtenmaler Roms³²¹. Daneben stand Cerquozzi im engen Austausch mit wichtigen römischen Sammlern von Schlachtenbildern, wie dem Grafen Francesco Maria Carpegna, den er beim Kauf von Bildern und bei der Förderung wichtiger Talente beriet. Dazu später mehr.

Wie sah nun Cerquozzis Beitrag zur frühen Schlachtenmalerei in den dreißiger Jahren aus? Um die Frage richtig einzuschätzen gilt es zu bedenken, dass führende Künstler wie Tempesta oder Napoletano mit dem Anbruch des vierten Dezenniums gestorben waren. Bis in die frühen dreißiger Jahre hinein gibt es vordringlich für den Bereich der Druckgraphik gesicherte Daten und den Nachweis einer ungeheuren Produktivität und Innovationskraft. Die datierbaren, auf Leinwand gemalten Schlachtenbilder der dreißiger Jahre in Italien sind hingegen rar: Es gibt bisher eine mit 1631 datierte zeitgenössische Schlacht Aniello Falcones im Louvre, eine kleinere, datierte Schlacht von 1637 seines Schülers Salvator Rosa, sowie die beiden großformatigen Schlachtenbilder Johann Heinrich Schönfelds, die dieser in der zweiten Hälfte der 30er Jahre in Neapel und Rom verfertigt haben muß³²².

Für die nähere Datierung eines Schlachtenbildes von Cerquozzis könnte ein Detail aus seinem Leben aufschlussreich sein. Wir wissen aus der Vitenliteratur, dass er um 1640 den jungen, frisch nach Rom gekommenen Jacques Courtois (1621-1676) in dessen Malerstube aufsuchte, um seine Schlachtenbilder zu beurteilen³²³. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Courtois in diesem Zusammenhang auch Bilder Cerquozzis gesehen hat. Von Jacques

Cerquozzi“; in: DBI, Bd. 23, Rom 1979, S. 801-805; S. Miranda Meira: Artikel „*Michelangelo Cerquozzi*“, in: AKL, Bd. 17, München-Berlin 1997, S. 604-5

³²⁰ Siehe den von L. Laureati erstellten Werkkatalog. In: Dies.: 1993, S. 65ff. Sestieri, 1999, akzeptierte den Werkkatalog und ergänzte ihn. Seine Zufügungen können nicht überzeugen.

³²¹ L. Laureati: Beitrag „*Michelangelo Cerquozzi*“, in: Ausst. Kat. Köln 1991, S. 148-161, hier S. 152

³²² Aniello Falcone: *Reiterschlacht zwischen Türken und Christen*, Öl/Leinwand, 136 x 168cm, sign., Paris/Louvre; Salvator Rosa: *Reitergefecht*, 60 x 120cm, Öl/Leinwand, sign., ehem. Slg. Mostyn-Owen, Paris; Johann Heinrich Schönfeld: *Die Schlacht Josuas*, Öl/Leinwand, 135 x 370cm, sign., Prag/Burg; Ders.: *Pyrrhusschlacht*, Öl/Leinwand, 167 x 232cm, München/Schleißheim. Während allein Falcones und Rosas Bilder zusammen mit dem Signum auch ein Jahreskürzel tragen, wurden die beiden Bilder von Schönfeld überzeugend von Pée auf die zweite Hälfte der 30er Jahre datiert. Siehe H. Pée: *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971, S. 103f., 109f.

³²³ F. Baldinucci: 1974, Bd. IV., S. 522; L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 35; Der Anekdote ist ein hoher Wahrheitswert einzuräumen, da Baldinucci Courtois persönlich kennengelernt hat.

Courtois gibt es eine „Battaglia“, die direkt auf ein Bild Cerquozzis zurückgeht (Abb. 28)³²⁴. Damit ist zu vermuten, dass sich Courtois` – koloristisch und kompositionell noch ungelene Variante – in den zeitlichen Kontext von Cerquozzis Besuch um 1640 einordnen lässt. Cerquozzis Vorlage, eine unspezifische „Battaglia“, wurde folglich vor oder während Courtois` Ankunft in Rom geschaffen, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der 30er Jahre³²⁵.

Diese „Battaglia“ wird im folgenden näher untersucht (Abb. 29). Auf der querrrechteckigen „Battaglia“ Cerquozzis findet vor einem mächtigen, die gesamte Bildhöhe einnehmenden Säulenfragment im rechten Vordergrund ein hitziger Kampf zwischen Reitern in zeitgenössischer Kleidung statt. Zum größten Teil werden sie durch hochaufstiebende Staubwolken verdeckt. Der erbitterte Kampf wird auch unter zu Boden gefallenen Soldaten weitergeführt. Scharf hebt sich der verschattet liegende Vordergrund von einer tiefergelegenen und sonnendurchfluteten Ebene ab. Umrandet von armseligen Bauernhütten und kleineren Antikenfragmenten, zieht eine nicht näher gekennzeichnete Reiterschwadron geradewegs in die offene Fläche hinaus. Unmerklich gleitet mit ihr der Blick des Betrachters vom Mittel- in den Hintergrund des Bildes über.

Was machte den Erfolg des Gemäldes aus, der dazu führte, dass es von Jacques Courtois und anderen Schlachtenmalern mehrmals als Vorlage übernommen wurde? Zunächst kommen dem Betrachter die einzelnen Kompositionsmittel nicht unbekannt vor: ein sich am seitlichen Rande des Bildes abspielendes Gefecht nicht lokalisierbarer Ursache kennen wir schon aus dem kurz zuvor entstandenen Oeuvre Baur³²⁶. Der erhöht liegende Vordergrund ist plateauartig durch eine Diagonale vom Mittelgrund abgehoben. Ein Kunstgriff, den vor Baur schon Tempesta und Callot entwickelt hatten. Die niedrigen Bauernhäuser erinnern an eine mittelitalienische Variante aus Callots „Misères de la guerre“. Cerquozzi wandte auch das schon von Callot und Baur entwickelte Stilmittel der geschickten Verteilung der Massen auf der Bildfläche an. Während der Vordergrund mit einem Menschengewühl dichtgefüllt ist,

³²⁴ Es handelt sich um eine der wenigen, fast direkten Übernahmen von fremden Kompositionsschemata in Courtois` Werk. Jacques Courtois: *Battaglia*, Öl/Lw., 76 x 86cm, Rom, Galleria Nazionale. Farbig abgebildet in Sestieri, 1999, Abb. I. Eine Zeichnung von Courtois, die das Thema variiert, befindet sich im British Museum/ London. Jacques Courtois: Reitergefecht, Graphit und braune Tinte, graue und braune Tusche, 100 x 153mm, No. 1946-7-13-1100. Die Zeichnung stammt vermutlich aus der Sammlung Crozat. N. Turner geht nicht auf die Verwandtschaft zu der römischen Vorlage ein. Vergl. N. Turner/ R. Eitel-Porter: *Roman Baroque Paintings ca. 1620 to ca. 1700 (Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum)*, London 1999, S. 35, Abb. 52 (18); Eine etwas reduzierte Fassung übernimmt fast detailgetreu die Courtoische Gemäldevorlage. Sestieri, 1999, S. 165 hält es für möglich, dass dieses Bild von einem späteren Courtois-Imitator kopiert wurde. Unbekannt: *Battaglia*, 71,5 x 84,5cm, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo. Abgebildet in Sestieri, 1999, S. 165, Abb. 14. Die sich bogenartig verjüngenden Bauernhütten links wurden auch von Pandolfo Reschi übernommen. Siehe: Sestieri, 1999, S. 434, No. 31

³²⁵ Laureati und Sestieri äußern sich nicht zur Frage der Datierung. Michelangelo Cerquozzi: *Battaglia*, Öl/Lw., 71 x 105cm, Rom/Galleria Nazionale

³²⁶ Vergl. etwa J. W. Baur: *Kampf zwischen Indianern*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 32

wird der Mittelgrund durch die dichten Reihen einer Reiterschwadron akzentuiert, die sich schließlich im entvölkerten Hintergrund verliert. Das aus geringem Abstand unter einer leicht erhöhten Perspektive wiedergegebene Gefecht im Vordergrund öffnet sich gleichsam vor den Augen des Betrachters. Eine reliefhaft- isokephale Gliederung der Soldaten wurde aufgegeben zugunsten allseitig kämpfender Figurenpaare, die durch chiaroscurohafte Effekte besonders herausstechen. Im Kontrast dazu platzierte Cerquozzi die Schwadron des Mittelgrundes, die in seiner disziplinierten Reitordnung dem Betrachter den Rücken zukehrt. Die Gegenüberstellung eines belebten Kampfes und eines ruhigen Marschmotivs findet sich schon auf Graphiken Callots vorgeprägt. Geschickt wird der Blick des Betrachters über die gesamte Länge des Bildes gelenkt und schließlich in die Bildtiefe hineingeführt.

Der Aufbau des Bildes ist wohlberechnet. In der verschattet darliegenden Vordergrundzone sind einige leidenschaftlich Kämpfende durch einen gezielten Lichteinfall besonders herausgehoben. Hinterfangen wird diese Gruppe durch die sich imposant auftürmende Ruine eines Portikus. Konturriert wird sie durch einen gestürzten Schimmel, der das Bild nach unten rechts abgrenzt. Der Rücken des Schimmels bildet gleichfalls den Beginn einer Diagonale, die von den vor den Säulen Kämpfenden weitergeführt wird. Mit einer entgegengesetzten Diagonale bildet die Kompositionslinie ein Dreieck, dessen Scheitelpunkt sich im Federhut des Reiters in der Bildmitte befindet. Die zweite Diagonale wird durch die verschattet darliegende, abschüssige Kante des Plateaus gebildet. Aufgefangen und hinterfangen wird die Dreieckskomposition durch die korrespondierende Stellung der Säulen des Portikus. Durch diese geschickte Bildkomposition werden die verschiedenen Bildgründe miteinander vereint. Der Blick des Betrachters wandert vom nach links wegsprengenden Reiter, der den Scheitelpunkt des Kompositionsdreiecks bildet, auf die weit hinter ihm reitende Schwadron über, deren gebogene Schwanzspitze mit der angezeigten Richtung des Reiters korrespondiert. Der lange und schlanke Bogen, den die Reiter ziehen, markiert die weite campagnahafte Ebene des Mittelgrundes. An ihm gleitet der Blick entlang, unterstützt durch die synchrone Krümmung der am Rande stehenden Bauernhäuser, um endlich bis an den glimmenden Horizont zu gelangen.

Die Aufzählung der einzelnen Kompositionselemente allein ergibt natürlich noch keine schlüssige Antwort auf die Frage nach der Beliebtheit und damit Modernität des Schlachtenbildes von Cerquozzi. Bemerkenswert und zukunftsweisend an dem Bild ist sein mittleres Galerieformat. Es deutet einen Funktionswandel an: Weg vom kleinformatig-preziösen Kupfer- oder Halbedelsteinbild hin zu einem Format, das eher dekorativen

Aspekten entgegenkam und dazu dient, fortan ganze Säle und Galerien auszukleiden³²⁷. Schon bei Napoletanos „Konstantinsschlacht“ fiel auf, dass der Schilderung der spezifischen Atmosphäre vom Künstler eine große Bedeutung beigemessen wurde. Dieser Zug findet sich verstärkt im Bild Cerquozzis wieder. Die Darstellung des Kampfes wird nicht mehr wie noch bei Napoletanos „Konstantinsschlacht“ durch strategische Entscheidungen der Protagonisten determiniert, sondern sie wird vordringlich im Wechselspiel mit der Landschaft und dem Licht geschildert. Herausragende Soldaten im Sinne von Tugendhelden werden nicht mehr als Regisseure eines Kampfes dargestellt. Es ist nun das Licht selbst, das die Regie des Kampfes übernommen hat. Deutlich werden etwa durch tiefe Sonnenstrahlen die leidenschaftlichen Gesten und Mienen der Soldaten herausgestellt: scheinbar zufällig werden sie beleuchtet, sie erfüllen nicht die Funktion, dem Betrachter das Geschehen zu erklären und sind deshalb nicht inhaltlich motiviert³²⁸.

Behutsam schwächte Cerquozzi die Farbpalette vom Vorder- zum Hintergrund gleichmäßig ab, so dass sich in der weiten sonnendurchglühten Ebene der Campagna die Formen zwischen Mensch, Architektur und Natur vollends aufzulösen scheinen. Mit Bedacht wurde von ihm ein Kompositionsschema ausgewählt, das mit seinem erhöht liegenden Vordergrund und dem niedrigen Horizont schon bei Tempesta auftauchte und seinen Ursprung in den nordalpinen Landschaftsbildern des 16. Jahrhunderts findet. Damit verschmolzen bei Cerquozzi Schlachtendarstellung und Landschaftsdarstellung. Die Figuren sind dementsprechend klein; die zeitgenössische Kunstkritik charakterisierte sie als *figure piccole*³²⁹.

Einen Stimulus fand die von Cerquozzi vertretene moderne Schlachtenmalerei in der römischen Landschaftsmalerei der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Vor allem niederländische Künstler, die sogenannten *Italianisanten*, entwickelten in ihren Landschaftsbildern eine Bildsprache, die die zeitgenössische Umgebung Roms neu entdeckte und thematisierte. In diesen Kreisen niederländischer Künstler bewegte sich Cerquozzi schon

³²⁷ Über das Aufkommen von Bildergalerien um 1630 siehe O. Bonfait: *Peindre en grand (Rome-Paris 1630-1690). Format, style et langue nationale*, S. 195-208. In: F. Checa Grenades (Hg.): *Arte Barroco e ideal classico. Aspectos del Arte Cortesano ed la Segunda Mitad del siglo XVII.*, Madrid 2004; Über neuauftkommende Bildgrößen auch: S. Gianfreda: *Caravaggio, Guercino, Matia Preti. Das halbfigurige Historienbild und dessen Sammler im Seicento*, Berlin 2005, S. 106

³²⁸ Über die zeitgenössische Wertschätzung von Cerquozzis Kolorismus vergleiche Passeri: „In quel suo genere (Landschaften/O.T.) proprio fu mirabile, e solo, e tenne occupato il primo luogo per la bellezza di colorire, che faceva comparire i suoi lavori quasi gioje macinate.“ G. B. Passeri: 1934, S. 303

³²⁹ Siehe etwa Baldinucci: „E benché fosse vorlgarmente chiamato Michelangelo delle Battaglie per l'eccellenza con cui le dipingeva, non fu per questo che non si rendesse singolare nel dipingere figure in grande e in piccolo (...)“. In: F. Baldinucci: 1974, Bd. VII, S. 106

seit seiner Jugend³³⁰. Einzelne Bildformeln, wie das Zerfließen des Mittel- und des Hintergrundes, die Abbildung des ärmlichen Lebens der Bauern in der Campagna und schließlich das dort anzutreffende Nebeneinander von zeitgenössischen Siedlungen und antiken Architekturfragmenten, finden sich auf den Bildern Cornelis van Poelenburghs oder Bartholomeus Breenberghs wieder. Auch Filippo Napoletano experimentierte mit diesen Bildthemen. Ob direkt oder indirekt, ihre Bilder standen der „Battaglia“ von Cerquozzi Pate. Für Luigi Lanzi ging 1792 dieses Erbe schließlich so weit, dass er im Hinblick auf die modernen Schlachtenbilder von mit Schlachten dekorierten Landschaftsbildern sprach³³¹.

In seiner Drastik verstellt Lanzis Verdikt jedoch den Zugang zu Cerquozzis Schlachtenbildern. Für Cerquozzis Zeitgenossen hieß der Maler „*Michelangelo delle Battaglie*“, und auch in seinem Testament wurde er – obwohl er wahrscheinlich schon lange Zeit keine *battaglie* mehr gemalt hat – als ein „*celeberrimus ille proeliorum Pictor Romanum*“ tituliert. In der Vitenliteratur des 17. Jahrhunderts wird er durchgängig „*Michelangelo delle Battaglie*“ genannt; ein Name, der auf das außerordentliche Renomé seiner Schlachtenbilder verweist³³². Offensichtlich fand zwischen der Zeit, in der Cerquozzi als Schlachtenmaler exzellierte, und dem Zeitalter Lanzis, das heißt dem ausgehenden 18. Jahrhundert, ein grundlegender Wechsel im Verständnis von Schlachtenbildern statt. Während zu Beginn des 17. Jahrhunderts Experimente mit Bildformeln aus unterschiedlichen Bildgattungen wie etwa dem Landschaftsbild dem Leseverständnis nach einer Schlachtendarstellung zugeschlagen wurden, kippte diese Interpretation zum Ende des 18. Jahrhunderts und verkehrte sich in ihr Gegenteil. Es gilt sich dabei zu erinnern, dass die Gattung des Schlachtenbildes zur Zeit Cerquozzis erst im Entstehen begriffen war. Noch waren in den 30er Jahren den Zeitgenossen Schlachtenbilder überwiegend als die bedeutsamsten Ausformungen von Historienbildern bekannt. Der Reiz der modernen Bilder bestand daher nicht zuletzt in ihrer Konfrontation mit den kanonischen Vorbildern der Gattung, deren Ruhm noch auf sie abfärbte. 150 Jahre später, zu Zeiten Lanzis, sollten sich Schlachtenbilder längst als eine eigene Gattung profiliert haben, deren Filiation aus dem Historiengemälde selbst für einen Kenner wie Lanzi nicht mehr unbedingt rekonstruierbar war.

³³⁰ In den zwanziger Jahren lebte Cerquozzi in Rom mit Paulus Bor, Jan Harmansz und Willem Michiels zusammen. Später hatte er Kontakt zu den Bamboccianti Jan Miel und Pieter van Laer. L. Laureati: 1993 (2), S. 148

³³¹ Lanzis These umfasst gleichermaßen die Schlachtenbilder Tempesta, Manciolas und Cerquozzis. „Si era introdotto dal Tempesti l'uso di ornare i paesi con le battaglie. Succedette a costui in Roma in tal esercizio un fiammingo, per nome Jacopo, rimasto oscuro in paragone del romano Cerquozzi suo allievo (...)“. L. Lanzi: *Storia Pittorica*, 3 Bde, Bd. I, Florenz 1792, (Reprint Verona 1968), S. 385

³³² Cerquozzi stand damit nicht allein. Auch A. Falcone wurde von seinen Zeitgenossen als „*L'Oracolo delle battaglie*“ bezeichnet.

Auf der hier näher vorgestellten „Battaglia“ fällt der Gegensatz zwischen Natur- und Antikenstudium ins Auge. Cerquozzi verwendete viel Mühe, um den Zeitpunkt der Handlung in die unmittelbare Gegenwart und den Ort in die Campagna vor den Toren Roms zu versetzen. Die Bildformeln, die Cerquozzi dafür verwendete, stehen im Kontrast zur genrehaften Auflösung des Themas in eine aktuelle und anonyme Schlachtendarstellung³³³. Mehrere Figurenpaare im Bildvordergrund sind antiken und klassischen Vorbildern entlehnt. So taucht rechts neben einem verschatteten Sarkophag ein kämpfendes Paar auf, das sich auf dem Boden liegend, wütend ineinander verkeilt. Mit ausgestreckten Armen versuchen sich die Gegner zu würgen und mit einem Messer zu erstechen. Das Motiv des zu Boden liegenden Soldaten und des sich über ihn beugenden Gegners findet sich bereits in der „Konstantinsschlacht“ sowie in der „Scipio-Serie“ Giulio Romanos (Abb. 30). Rechts von diesem Paar ist ein Reiter auf einem niederknieenden Apfelschimmel zu sehen, der mit beiden ausgestreckten Armen versucht, einem Gegner die Standarte zu entreißen. Kompositorisch ist er eng mit der ihn umgebenden Reitergruppe verklammert. Das Motiv des Standartenkampfes in einer Reitergruppe geht auf die „Anghiari-Schlacht“ Leonardos zurück, auf deren ausgesprochene Beliebtheit zu Zeiten Cerquozzis bereits hingewiesen wurde³³⁴. Ganz rechts befindet sich schließlich als Repoussoir-Figur ein auf seine Vorderhufe gestürzter Schimmel, ein häufig auf Sarkophagen und römischen Triumphsäulen wiederkehrendes Motiv. Der rechts neben ihm liegende abgeworfene Reiter erinnert an die Statue des „Sterbenden Galliers“ (Abb. 31)³³⁵. Der gesamte Kampf findet zu Füßen eines verfallenden, aber in seinen Dimensionen immer noch monumentalen antiken Portikusfragments statt, das in seiner massiven Präsenz einen starken Kontrast zu den niedrigen und ärmlichen zeitgenössischen Dorfhütten darstellt. Das gesamte Schlachtfeld ist derart angefüllt mit tradierten Motiven aus dem klassischen Bildrepertoire, dass der Bildvordergrund damit schon fast übersättigt zu sein scheint. Die Dialektik aus dem deutlichem Bezug auf die Antike mitsamt den Klassikern aus dem *Cinquecento* einerseits und einem Naturstudium andererseits, zwischen der Verwendung von klassischen Bildfiguren und deren Travestierung in ein zeitgenössisches Habit, bilden einen möglichen Ansatz zur Erklärung der Hochschätzung des Bildes von Seiten der Zeitgenossen Cerquozzis.

Cerquozzi bediente sich eines Verfahrens, das bei seinen Zeitgenossen außerordentlich beliebt war. Die Travestie von altherwürdigen Bildthemen mittels der

³³³ Zum Begriff des „Genre“ vergl. Unterkap. f.)

³³⁴ Vergl. auch J. W. Baur: *Battaglia d'Antichi Romani*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 31; *Battaglia de Lamazone*, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 33

³³⁵ „Sterbender Gallier“, Marmor, Kapitolinische Museen Rom

Darstellung des zeitgenössischen Volkes wurde etwa auch von anderen römischen Malern wie den *Bamboccianti* betrieben, mit denen Cerquozzi einen engen Austausch pflegte³³⁶. Cerquozzi hielt sich daneben an Vorgaben an das Historienbild, wie etwa die schon von Alberti geforderte Beschränkung der Anzahl der Hauptakteure auf acht bis neun³³⁷. Im Vordergrund des Bildes befinden sich bei Cerquozzi neun plastisch ausgeleuchtete, reliefhaft herausgearbeitete und verschiedenfarbig kolorierte Hauptfiguren. Die zahlreichen untergeordneten Figuren des Hintergrundes reduzieren sich dagegen auf zweidimensionale Schemen. Ihre überwiegend bräunliche Farbgebung beschränkt sich auf wenige tonale Modulationen. Die Bildgröße der zentralen Figuren unterschreitet hingegen das für ein traditionelles Historienbild geforderte Maß einer *figura grande*. Ihre Reduktion wurde freilich notwendig, um sie dem gewählten Bildtypus einer Überschaubandschaft anzupassen³³⁸.

Ähnlich wie schon bei Aniello Falcone „Alexanderschlacht“ werden in dem Bild ikonographische „Pathosformeln“ verwandt, die in diesem Fall allerdings ironisierend aufgebrochen werden. Ein Figurenpar wie die beiden ringenden Soldaten, das vormals von der Antike bis zur Neuzeit in monumentalen Schlachten Verwendung fand und nun in einem namenlosen Gefecht inmitten der ärmlichen Campagna zu sehen ist, konnte vom Betrachter mit einer Prise Humor goutiert werden. Während Falcone in der „Alexanderschlacht“ eine grundsätzliche Balance zwischen realistischen Akzenten und an antiken Vorbildern geschulten „Pathosformeln“ wahrte, kippte diese in der „Battaglia“ Cerquozzis um. Er „dekonstruierte“ das Gleichgewicht und hinterfragte damit auch die gängige akademische Praxis und Theorie.

b. Sammler und Auftraggeber Cerquozzis

Wer war der Empfänger des Bildes von Cerquozzi? Die Frage nach dem Auftraggeber und Besitzer des Bildes blieb bislang offen. Sie kann auch in diesem Kapitel nicht endgültig beantwortet werden. Stattdessen soll sich den bekannten Sammlern Cerquozzis genähert werden. Aus der Vitenliteratur sind einige der bedeutendsten Sammler und Mäzene des Malers bekannt. Francis Haskell wollte diese vornehmlich der hispanophilen Fraktion in Rom

³³⁶ Erstmals wurde die These von D. Levine geäußert. Siehe. D. Levine: *The Art of the Bamboccianti*, Uni. Diss. Princeton 1984, S. 210ff. Zum Kontakt Cerquozzis mit den Bamboccianti siehe: S. Miranda Meira: 1997, S. 604f.

³³⁷ Allerdings nur in der lateinischen Ausgabe. Dazu Th. Kirchner: 2001, S. 181, Fußnote 167

³³⁸ Zum Typus vergl. Kap. III., 4.

zuordnen. Dieser Radius muß jedoch beträchtlich erweitert werden³³⁹. So heißt es bei Baldinucci über Cerquozzis Bilder in ausländischen Sammlungen:

„(...) *Molto più quelle che si veggono in gran quantità nelle reali gallerie di Francia e d'Inghilterra, (...), e ciò che diciamo della Francia e dell'Inghilterra, possiamo anche affermare d'ogni altra provincia d'Europa, non solo in genere di frutta, (...) ma di battaglie ancora.*“³⁴⁰

Was die Sammler in Rom anbelangt, so werden von Baldinucci der *maggiordomo* des spanischen Botschafters, der Marchese Bartolommeo Corsini, Conte Salviati und Camillo Pamphili unter weiteren bekannten und aristokratischen Namen aufgezählt³⁴¹. Über Flavio Chigi und Cammillo Carandini erfahren wir ebenfalls, dass sie Schlachtenbilder von Cerquozzi besaßen. Auch im Inventar Carlo Antonio dal Pozzos finden sich zwei *battaglie* Cerquozzis wieder³⁴². Am Anfang des 18. Jahrhunderts besaß zudem der in venezianischen Diensten stehende Feldmarschall Mathias von der Schulenburg 22 Bilder von Cerquozzi – darunter zahlreiche *battaglie*³⁴³. Cerquozzi war demnach ein gesuchter Maler der gesellschaftlichen Elite, die sich schwerlich allein auf einen spanischen Kern und dessen italienische Alliierten beschränken lässt.

Ein in der Forschung bislang wenig beachteter Sammler tritt in der Vitenliteratur wiederholt als früher Förderer Cerquozzis hervor. Die Rede ist vom Conte Francesco Maria Carpegna di Castellacia. Ob er die „Battaglia“ Cerquozzis besaß, wissen wir nicht, aber während des für die Entstehungszeit des Bildes wichtigen Zeitraums der ausgehenden dreißiger Jahre stand er mit Cerquozzi in engem Kontakt. Pascoli bezeichnete Carpegna gar als intimen Freund des Malers³⁴⁴. Carpegna zog Cerquozzi überdies als Ratgeber für die Einschätzung von modernen Schlachtenbildern zu Hilfe. So besuchten die beiden etwa die Malstube von Jacques Courtois in Rom um 1640. Nach Baldinucci initiierte Carpegna ein Zusammentreffen, indem er Courtois beauftragte eine *battaglia* zu malen, zu deren Beurteilung er schließlich Cerquozzi hinzuzog³⁴⁵. Aufgrund des Lobes aus dem Munde des in

³³⁹ F. Haskell: 1996, S. 199ff.

³⁴⁰ F. Baldinucci: 1974, Bd. IV, S. 521

³⁴¹ Siehe dazu: F. Baldinucci: 1974, Bd. IV, 513f. und 523f., L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 33. Eine reiche Auswertung von Archiven bietet U. Piereth: 1997, S. 78ff.

³⁴² U. Piereth: 1997, S. 102

³⁴³ G. Sestieri: 1999, S. 654

³⁴⁴ L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 35. Über Francesco Maria del Carpegna di Castellacia gibt es keine moderne Forschungsliteratur.

³⁴⁵ Dem Bericht Baldinuccis kommt ein großer Quellenwert zu, da er die Anekdote direkt von Courtois gehört haben will. „Il quale (J. Courtois/O.T.) mi raccontò, che trovandosi a Roma, ebbe vaghezza di sfogare una sua pittoresca vena nel dipignere alcune battaglie: cosa che fin allora non era stata sua solita: di che avendo avuto notizia il padre del giovane cardinale Carpigna (Gaspere Carpegna/O.T.), procurò di conoscerlo; e avutolo a sè, fecegli dipignere una battaglia: e mentre ch'è la faceva, il conte portatosi alla sua stanza con un tal uomo, che dal Cortesi non era conosciuto, volle vederlo dipignere. L'uomo (che era appunto il nostro Michelagnolo) seppe si bene diportarsi in quella visita, che al Cortesi potè parere ogni altra cosa che pittore. Si parti finalmente il conte e

der Verfertigung von Schlachtenbildern erfahrenen Künstlers, wies Carpegna daraufhin Courtois an, weitere *battaglie* zu malen³⁴⁶. In der Folge sprachen sich die Wertschätzung und das Lob Carpegnas für die Schlachtenbilder des noch unbekanntenen Jacques Courtois in ganz Rom herum, so dass dieser in Kürze als Maler *à la mode* reüssieren konnte. Über den Grafen Carpegna selbst ist nicht viel bekannt. Einzig die wenigen, aber dafür umso prägnanteren Hinweise aus der Vitenliteratur können helfen eine bemerkenswerte Persönlichkeit und deren familiäres Umfeld zu skizzieren. Er sollte als Sammler und Auftraggeber die Entwicklung der jungen Gattung der Schlachtenmalerei in Rom stark beeinflussen.

Francesco Maria Carpegna (1594-1665) wurde in eine Familie hineingeboren, die zu den ältesten Adelsgeschlechtern Italiens zählte³⁴⁷. Der familiäre Hintergrund wird in der 1667 erschienenen *Genealogia di casa Carpegna* panegyrisch ausgeleuchtet³⁴⁸. In dieser Familiengeschichte wird das Bild eines aus Montefeltro stammenden Clans entworfen, der sich über Jahrhunderte hinweg in enger Anlehnung an Lehnsherren wie den Kaiser oder an regionale Feudalherren, wie den Herzog von Urbino und die Medici, vor allem kriegerisch betätigte und auf nationalen und internationalen Schlachtfeldern auszeichnete. Eine nicht abreißende Kette von großartigen militärischen Erfolgen, die unter der maßgeblichen Mithilfe der Carpegna erfochten wurden, durchzieht wie ein *basso continuo* die einzelnen Kapitel der Familiengeschichte. Aufgrund von schwindenden finanziellen Gestaltungsmöglichkeiten in der Provinz und der Aussicht auf einen beschleunigten gesellschaftlichen Aufstieg in Rom, versuchte die Familie im frühen 17. Jahrhundert in mehreren Etappen ihren Lebensmittelpunkt von der Provinz in die Ewige Stadt zu verlagern³⁴⁹. Eine wesentliche Strategie war dabei die Amalgamierung mit der höchsten römischen Gesellschaft. Der Familie

Michelagnolo, il quale lodò si fattamente quel modo di fare, che non solamente il Carpigna, a riquisizione di lui gnene fece dipignere molt'altre". Balducci: 1974, Bd. IV., S. 522f.

³⁴⁶ Im Inventar des Kardinals Gaspare Carpegnas von 1714 finden sich mehrere Schlachtenbilder (No. 729=Battaglie) von Jacques Courtois. Salerno führt diese allein auf Ulderico Carpegna zurück. Wahrscheinlich verwechselte Salerno Ulderico mit Francesco Maria, da – nach Salerno – Ulderico über Cerquozzi Schlachtenbilder von Courtois bekommen habe. L. Salerno: 1980, Bd. I., S. 184. Die Sammlung Francesco Marias wird von Salerno nicht in Betracht gezogen, daher steht zu vermuten, dass sich Teile von ihr auch in der Sammlung Gaspare wiederfinden. Inventar der Sammlung von 1714 in: C. Benocci: *L'inventario dei quadri del Cardinale Gaspare Carpegna (1714)*, in: Studi montefeltrani, 24.2003, S. 115-148

³⁴⁷ C. Weber gibt an, dass Francesco Maria 73 Jahre alt wurde. Woher er die Information hat, wird nicht deutlich. Guerrieri gibt das Alter mit 71 Jahren an. P. A. Guerrieri: *Genealogia di casa Carpegna historicamente compilata*, Rimini 1667, S. 66. Zum Stammbaum der Familie siehe C. Weber: *Genealogien zur Papstgeschichte*, Bd. 29,1; Stuttgart 1999, S. 358ff; dort zu Francesco Maria S. 360; Zur Grafschaft Carpegna siehe: G. Caciagli: *I feudi medicei*, Pisa 1980, S. 62ff.

³⁴⁸ P. A. Guerrieri: 1667. Zum Phänomen der in der Frühen Neuzeit auftretenden "Epidemie" von Genealogien siehe: R. Bizzocchi: *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 1995

³⁴⁹ G. Romeo: Artikel "Ulderico Carpegna", in: DBI, No. 20, Rom 1977, S. 594-596, S. 595

gelang in Folge ein bemerkenswerter sozialer Aufstieg. So stellte sie innerhalb eines halben Jahrhunderts zwei Kardinäle, die bei mehreren Konklaven sogar als *papabile* galten³⁵⁰.

Schon Francesco Marias Vater, Horatio Carpegna (1560-1632), hatte sich in Rom niedergelassen. Er wurde insbesondere für seine gelehrten Diskurse über die Kriegskunst und die Geschichte in der römischen Gesellschaft gelobt³⁵¹. Horatio kämpfte zuvor unter wechselnden Kriegsherren auf italienischen und flandrischen Kriegsschauplätzen. Als General der päpstlichen Milizen starb er friedlich 1632. Der ältere Bruder Francesco Marias, Giovanni, sollte jung im Krieg um Asti 1620 im Piemonte fallen. Der jüngere Bruder Domenico wurde dagegen Kleriker. Francesco Maria studierte Rechtswissenschaften und widmete sich später als *capo di casa* ganz der Verwaltung der ihm vererbten Güter³⁵². Die Heirat Francesco Marias mit Marzia Spada 1637 war der Beginn der erfolgreichen familiären Strategie durch matrimoniale Allianzen die Stellung in den höchsten römischen Adelskreisen auszubauen. In der Zwischenzeit hatte auch der Zwillingszweig der Familie, die Carpegna di Scavolino, erfolgreich versucht, sich in Rom niederzulassen. Mitglieder dieses Zweiges, besonders Kardinal Ulderico (1595-1679), banden sich eng an den Hof Urbans VIII. Der Kardinal und auch dessen Bruder Ambrogio (1602-1643) trafen im Kreis um Antonio Barberini mit Intellektuellen wie Cassiano del Pozzo zusammen, förderten moderne Architekten wie Borromini und kauften nebenbei auch moderne Bilder³⁵³. Es erscheint gut vorstellbar, dass Francesco Maria über seine engen Verwandten Zutritt zu diesem tonangebenden Zirkel Roms erlangte. Der weitreichende Einfluß seines Urteils über den noch unbekanntem Courtois spricht für die Vermutung, dass er über einflußreiche Kontakte verfügte.

Francesco Marias ausgesuchter Geschmack, seine künstlerischen Kenntnisse und seine guten Verbindungen sollten darüberhinaus zum Erwerb eines seinerzeit vielbegehrten Schlachtenbildes von Salvator Rosa führen, das heute verschollen ist. Nachdem sich Rosas Ruf als Schlachtenmaler in Rom und Florenz um 1640 bereits durchgesetzt hatte, gelang es

³⁵⁰ G. Romeo: 1977, S. 595

³⁵¹ P. A. Guerrieri: 1667, S. 61 „In essi tempi fu ascritto, & aggregato Nobile Romano con la sua famiglia, & connumerato nella serie de`Cavallieri.“

³⁵² P. A. Guerrieri: 1667, S. 66f.

³⁵³ Die Familie teilte sich 1463 in zwei verschiedene Zweige auf. Siehe: V. Spredi: *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana*, Bd. 2, Mailand 1929, S. 336f.; I. Salvagni: *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Rom 2001, S. 49ff. Zur Kunstförderung der Carpegna-Scavolino siehe auch das Inventar aus dem Jahr 1679. Abgedruckt in: Salvagni, 2001, S. 183, Salvagni beschränkt sich auf eine Darstellung von einzelnen Mitgliedern der Carpegna di Scavolino. Kontakte zwischen Ambrogio Carpegna und Cassiano dal Pozzo lassen sich durch einen Briefwechsel belegen. Woher Salvagni die Information hat, dass Ambrogio daneben Freund und Förderer von Rosa, Courtois und Cerquozzi gewesen sei, wird nicht deutlich. Haskell berichtet von einem Grafen Carpegna, der sich auf das Sammeln von Bambocciaden spezialisiert hatte. Näher charakterisiert wird dieser nicht. F. Haskell: 1996, S. 207

Francesco Maria eine der bekanntesten und entsprechend teuren *battaglie* Rosas zu erstehen. Dabei handelte es sich um ein außergewöhnliches Bild. Rosa malte es als Supraporte anlässlich der Eröffnung seiner neuen *bottega* in Rom 1637. Danach gelangte das Bild in den Besitz von Jacques Courtois, der es zu eigenen Studienzwecken gebrauchte: Laut Courtois stellte das Bild ein ausgezeichnetes Referenzstück dar, über das er sich selbst die „*grandi principj dell'ottimo gusto, che e`si formò nel dipigner battaglie*“ bildete³⁵⁴. Für den Kenner Francesco Maria musste das Bild daher eine überaus starke Verlockung gewesen sein. Er erstand es – begünstigt durch seinen engen Kontakt mit Courtois – zu einem Zeitpunkt, als er schon erblindet war. Es ist gut möglich, dass er das Gemälde schon vorher in Courtois' Werkstatt gesehen hatte. Die *battaglia* stellte fortan ein Hauptwerk in Francesco Marias Sammlung an modernen Schlachtenbildern dar. Es handelte sich mit hoher Wahrscheinlichkeit dabei um eine anonyme Schlachtendarstellung³⁵⁵. Francesco Marias Sammlung wurde schließlich – zu großen Teilen oder ganz - an seinen Sohn Gaspare (1625-1714) weitervererbt. Man darf nur vermuten, dass das in der Sammlung seines Sohnes inventarisierte Schlachtenbild von Manciola, des flämischen Lehrers von Cerquozzi, ebenfalls schon vom Vater angekauft wurde³⁵⁶.

Die Sammlung Gaspires umfasste wahrscheinlich nicht allein das soeben besprochene frühe Schlachtenbild Rosas. Denn es ist fraglich, ob das einzige Bild Rosas, welches im Inventar der Sammlung 1714 aufgeführt wurde, mit der besprochenen *battaglia* Rosas identisch ist. Es handelt sich dort um ein Bild mit den Maßen *all'imperatore* und wäre damit eigentlich zu groß für die ursprüngliche Funktion als Supraporte. Es spräche für die Begeisterung Francesco Marias für moderne, unkonventionelle Schlachtenbilder, wenn bereits er dieses Gemälde von Rosa angekauft hätte. Im Inventar Gaspires wurde es als Pendant zu einem unbekanntem anonymen Schlachtenbild aufgeführt³⁵⁷. Treffen die Vermutungen zu,

³⁵⁴ Die gesamte Anekdote findet sich in F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 441. Sie ist als glaubwürdig einzustufen, da Baldinucci sie persönlich aus dem Mund von Courtois erfahren haben will. Der Verbleib des Bildes ist nicht bekannt.

³⁵⁵ Von Rosa sind nur anonyme Schlachtendarstellungen bekannt. Das etwa zeitgleich entstandene Bild, ehemals Slg. Mostyn-Owen von 1637, verwendete typische Kompositionsschemata wie sie schon bei Tempesta, Baur bis hin zu Cerquozzi verwendet wurden. Siehe: L. Salerno: *Salvator Rosa*, Mailand 1975, Kat. No. 07

³⁵⁶ Zu Lebzeiten Gaspires, das heißt ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderthunderts, war Manciolas spätmanieristischer Stil jedenfalls nicht mehr auf der Höhe der Entwicklung. Es ist möglich, dass auch in diesem Fall Francesco Maria von Cerquozzi einen Hinweis auf das Werk seines ehemaligen Lehrers Vincenz A. Leckerbetien, gen. Manciola, (1595-1675) bekommen hat. Dieser erfreute sich mit seinen Schlachtenbildern in der ersten Jahrhunderthälfte in Italien und Frankreich einiger Wertschätzung. E. Simon: Artikel „*Vincenz Leckerbetien*“; in: ALBK, Bd. 22, Leipzig 1928, E. Fumagalli: *Un Battagliata ritrovato: V. A. detto il Manciola*, in: *Paragone*, No. 28, 1999, S. 3-24; A. G. de Marchi: *Manciola e altro. Note sulla pittura di battaglia*, in: *Paragone*, No. 28, 1999, S. 25-40; C. De Aldecoa: *V. A. L. dit il Manciola ou le Manchole. Anvers 1595-Rome 1675. Un peintre connu mais oublié*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, No. 7, 2001, Sonderheft, S. 1-16

³⁵⁷ L. Salerno: 1980, Bd. III., S. 1122, No. 278

dann stellte die Sammlung Francesco Maria Carpegnas ein einzigartiges Ensemble der frühen italienischen Schlachtenmalerei dar: Von Manciola über Rosa bis hin zu mehreren Stücken von Jacques Courtois waren jeweils Bilder der bekanntesten modernen Schlachtenmaler vertreten³⁵⁸. Die verschiedenen Etappen der Entwicklung der noch jungen Gattung ließen sich *in nuce* in Carpegnas Sammlung nachvollziehen. Offenbar übertrug sich diese Vorliebe Francesco Marias für moderne Schlachtenbilder auf weitere Familienmitglieder. Auch vom Kardinal Ulderico Carpegna wissen wir, dass er zumindest ein späteres Schlachtenbild von Jacques Courtois erstanden hat³⁵⁹. Francesco Marias Sohn, Kardinal Gaspare schien sich dagegen vor allem auf das Sammeln von Münzen und Zeichnungen fokussiert zu haben: mehrere Blätter des in Rom ansässigen flämischen Schlachtenmalers Cornelis de Wael finden sich in seiner Sammlung³⁶⁰. Aber auch beliebte Schlachtenmaler der zweiten Jahrhunderthälfte, wie Ciccio Napoletano, waren in seiner Sammlung vertreten³⁶¹.

Auch wenn sich in Francesco Marias Sammlung die besprochene „Battaglia“ Cerquozzis nicht nachweisen lässt, so begegnet uns mit ihm der herausragende Vertreter einer kleinen Gruppe von Kunstsammlern, die mit Cerquozzi in engem Austausch stand. Das einzige Bild von Cerquozzi, das mit seiner Sammlung in Verbindung gebracht werden kann, ist ein großformatiges Bild von „Johannes als Prediger in der Wüste“³⁶². Carpegna trieb zu einem frühen Zeitpunkt durch sein hohes Engagement die Entwicklung der modernen Schlachtenmalerei entscheidend voran. An diesem Punkt stellt sich die Frage, welches Interesse Francesco Maria Carpegna an modernen *battaglie* haben konnte? Warum sammelte

³⁵⁸ Pascoli hebt hervor, wie schwierig es war, an ein Bild Rosas zu gelangen: „(...) E fortunato si riputava, chi aver poteva qualche suo quadro“. Wohl nicht zufallsfrei beschreibt er im folgenden Satz summarisch die in der Sammlung Gaspires aufgeführte *battaglia*: „Ne ebbe uno rappresentante una battaglia il conte di Carpegna (Francesco Maria ?/O.T.), (...), tutti i tre (P. erwähnte zwei weitere Schlachtenbilder aus anderen Sammlungen Roms/O.T.) con paesi, animali, e figure. L. Pascoli: 1965, Bd. I., S. 67. Ein Inventar von Francesco Maria Carpegnas Gemäldesammlung gibt es nicht. Durch Bemerkungen von Zeitzeugen, wie Baldinucci oder Pascoli wissen wir, dass die Bilder in Teilen oder ganz in den Besitz seines Sohnes Gasparos übergangen. Dessen Inventar wurde u.a. in Auszügen schon von Salerno, Bd. III, 1980, publiziert. Zur Sammlung siehe auch: C. Benocci: 2003. Über Gaspare Carpegna siehe ferner: G. Altieri: *Gaspare Carpegna, un cardinale „numismatico“*, in: M. Gallo (Hg.): *I cardinali di Santa Romana Chiesa*, Bd. V, 2002. T. di Carpegna Falconieri: *Il cardinal Carpegna: un protagonista dietro le quinte?*, in: *Studi montefeltrani: Iconografie*; 3, 1998, S. 83-87; Zum Palast Gaspires: J. Carpaneto: *I Palazzi di Roma* (= *Quest' Italia*, 175), Rom 1993, S. 122-24; Allgemein: G. Romeo: Artikel „*Gaspare Carpegna*“, *DBI*, Rom 1977, S. 589-591. Der oben aufgeführte Versuch der Rekonstruktion der *battaglie* aus der Sammlung Francesco Marias stützt sich auf die genannten Zeitzeugen Baldinucci und Pascoli. Beide beschreiben Francesco Maria als Sammler von Schlachtenbildern. Auf Gaspare wird bei ihnen nicht näher eingegangen.

³⁵⁹ Baldinucci: 1974, Bd. V, S. 215. Salerno geht überdies davon aus, dass Courtois für Ulderico Carpegna mehrere Bilder malte. In: Salerno, 1980, Bd. I., S. 181

³⁶⁰ S. Prospero Valenti Rodinò: *I disegni del cardinal Carpegna: il volume Ottoboniano Latino 3131 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in: *Dialoghi di storia dell' arte*, 1996, No. 3, S. 58-81, bes. S. 60; Daneben finden sich auch mehrere kleinformatige *battaglie* Ciccio Napoletanos, die wahrscheinlich von Gaspare angekauft wurden.

³⁶¹ Siehe: C. Benocci: 2003, S. 135, No. 144

³⁶² C. Benocci: 2003, S. 130, No. 50

der Abkömmling eines alten, in den Kriegskünsten erfahrenen Geschlechts Schlachtenbilder, auf denen weder die Erfolge der Vorfahren, noch identifizierbare Schlachten dargestellt wurden³⁶³?

c. Von der Anarchie des Kampfes

Paradigmatisch für einen ahistorischen und fiktiven Bildtypus von Schlachtenbildern steht Cerquozzis „Battaglia“. Der dort dargestellte Kampf lässt keinerlei Aussagen über die Identität der Kombattanten zu. Nur die Erbeutung der gegnerischen Standarte verweist auf den höheren, nämlich militärischen Zweck des Kampfes. Allein dieses Motiv macht deutlich, dass es sich um keine Auseinandersetzung konkurrierender Räuberbanden handelt. Die klassische Funktion einer Standarte, nämlich die präzise Kennzeichnung einer Kriegspartei, findet sich auf dem Bild nicht. Der erbitterte Kampf um sie erfüllt eine rein ästhetische Funktion; eine inhaltliche Charakterisierung der Kombattanten will das Motiv nicht offenbaren. Ähnliches gilt auch für die uniformisierende Bekleidung der Beteiligten: zwar unterscheiden sich die Kleider der einzelnen Soldaten, doch wurden die verschiedenen Farben der Hosen, Wämse und Kürasse scheinbar allein ihren farblichen Werten nach einander zugeordnet. Eine wirkliche Kennzeichnung zweier unterschiedlicher Parteien wird auf dem Bild nicht erreicht und war wahrscheinlich vom Maler auch gar nicht intendiert. Einzig zwei Reiter tragen dunkelblaue Schärpen, die sie als Offiziere kennzeichnen³⁶⁴. Sie befinden sich zwar im Bildzentrum, sind jedoch nicht durch Gestik oder Mimik aus dem allgemeinen Getümmel herausgehoben. Der Kampf erscheint daher führerlos. Ein erklärendes Motiv für das Chaos wird nicht geboten.

Auffällig ist die Spannung zwischen diesem Bildtypus mit der anarchischen Auflösung eines traditionellen Themas und einem elitären Sammler, wie er mit Francesco Maria Carpegna näher vorgestellt wurde³⁶⁵. Ist es möglich, dass der ideologische Graben zwischen dem gattungshierarchisch ambivalenten Bildthema und dem Vertreter einer gesellschaftlichen

³⁶³ Einen ähnlichen Sammlertypus finden wir auch in Neapel vor. Dort wurden frühe Schlachtenbilder des jungen Salvator Rosa vom Principe di Avellino, vom Duca di Laurenzano und von weiteren „Cittadini diletanti“ gesammelt. Siehe: B. De`Domenici: *Vite*, Bd. III., S. 220

³⁶⁴ Vergl.: R. Knötel/ H. Knötel/ H. Sieg: *Handbuch der Uniformkunde. Die militärische Tracht in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart*, Hamburg 1937, S. 2

³⁶⁵ Cerquozzis „Battaglia“ dient hier als Modell für einen Typus. Vergleiche die frühen Schlachten Rosas und Manciolas, die diesem entsprechen. Als weiterer Förderer von Schlachtenbildern zu diesem Zeitpunkt in Rom ist Bernardino Spada zu nennen.

Elite zugleich dessen entscheidende Brücke bildete? Wichtige Gründe für die Beliebtheit des Bildtypus wurden schon eingangs skizziert: seine Nähe zum modernen Landschaftsbild, sein souveränes Spiel mit dem klassischen Kanon und sein künstlerischer Witz. Der entscheidende Faktor jedoch wurde noch nicht erörtert und von der Forschung bislang übersehen. Warum wurden von einer aristokratischen Elite Roms ab den ausgehenden dreißiger Jahren Maler gefördert, die sich radikal von den traditionellen Forderungen an das Historienbild abwandten und sich fortan auf die Produktion von Schlachtenbildern ohne deutbare Helden spezialisierten? Eine Antwort kann nur dann gegeben werden, wenn die gattungsimmanenten Grenzen berücksichtigt bleiben. Die Darstellung einer Schlacht bedeutete im 17. Jahrhundert etwas grundsätzlich anderes als die Themen des Überfalls oder der Plünderung wie sie zeitgleich beispielsweise von den *Bamboccianti* gepflegt wurden³⁶⁶. Dass ein künstlerischer Emanzipations- und Entwicklungsprozeß vom traditionell-heroischen Schlachtenbild schrittweise erfolgte, wurde in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt. Eine rezeptionsästhetische Antwort für dieses Phänomen blieb bislang aus. Sie ist im Selbstverständnis zu suchen, das die Sammlerklientel für die gezeigte Thematik zugleich sensibilisierte und einnahm. Demnach ist nach ihrer Mentalität zu fragen, die wesentlich durch die soziale Schicht der Sammler konturiert wird.

Zurück zu Cerquozzi: Der narrative Kern seiner „Battaglia“ zeigt eine Gefechtsdarstellung, die in den größeren Zusammenhang des Marsches eines Truppenkörpers zu oder von einem Schlachtfeld eingebettet ist. Dargestellt wird ein momenthaftes Gefecht als separierter Teil einer Schlacht, die sich wiederum in die, von den Zeitgenossen als permanent empfundene, übergeordnete Kriegsthematik einfügt. Krieg wurde entsprechend als ein natürlicher Normalzustand empfunden, Frieden als ein künstlicher Ausnahmezustand³⁶⁷. Neben diesen intensiv geführten zeitgenössischen Kriegsdiskurs ist bei der Analyse der „Battaglia“ von Cerquozzi ein weiterer Aspekt zu beachten: Wenn wir das Bild auf die späten dreißiger Jahre datieren, dann wurde es in einem Zeitraum gemalt, in dem die Erinnerungen an die Plünderung von Mantua 1630 und damit verbunden, die Angst vor einem zweiten *Sacco di Roma* noch lebendig waren. Der Castro-Krieg, der Rom in eine unmittelbare

³⁶⁶ Die jüngere Forschung zu den *Bamboccianti* vereinnahmte bislang unreflektiert die zeitgenössische Schlachtenmalerei für deren Themen, ohne die gattungsspezifische Tradition in Rechnung zu stellen. Siehe D. A. Levine: Beitrag „Jacques Courtois“, L. Laureati: Beitrag „Michelangelo Cerquozzi“, in: Ausst. Kat. Köln 1991, S. 148ff. ; U. Piereth: 1996, S. 217 und 73. Mit Bezug auf die Landschaftsmalerei übernimmt Salerno unkritisch Lanzis bereits zitiertes Diktum über die Schlachtenmalerei: L. Salerno: 1980, Bd. II, S. 634ff, S. 668ff

³⁶⁷ J. Burckhardt: *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit*, in: Zeitschrift für Historische Forschung 24 (1997), S. 509-574, bes. 510ff.; T. Althaus: *Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert*, in: K. Garber /J. Held (Hg.): *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*, 2 Bde, Bd. I., München 2001., S. 691-713. Der frühmoderne Staat wird in der historischen Forschung nicht zuletzt auch als ‚Kriegsstaat‘ bezeichnet. So zum Beispiel W. Reinhard: *Kriegsstaat und Friedensschluß*, in: K. Garber/J. Held (Hg.): *Frieden*, 2001, Bd. 2, S. 47-58, S. 47f.

Verteidigungsbereitschaft versetzte, stand zudem kurz vor dem Ausbruch. Cerquozzis „Battaglia“ kann deshalb als ein visuelles Zeugnis für den frühneuzeitlichen Gewaltdiskurs und der faktischen Gewaltausübung dienen³⁶⁸.

Das sich zunehmend ausdifferenzierende System des frühmodernen Heeres in seine spezialisierten Truppenkörper konnte nur durch ein ausgebildetes Offizierskorps zu einem einheitlichen und zielgerichteten Handeln gelenkt werden. Ihm galt deshalb die ganze Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Militärtraktate. Dem Offizier oblag es, den ihm untergeordneten Truppenkörper wie eine Maschine am Laufen zu halten. Der gemeine Soldat war demgegenüber ein gesichtsloser Stellkörper, der jederzeit ersetzt werden konnte³⁶⁹. Das Gerüst des gesamten Kriegsapparats basierte auf der strengen Hierarchisierung von verschiedenen sozialen Ebenen, die gleichsam die Voraussetzung für jede moderne Kriegsführung bildete. Der moderne Offizier wirkte entsprechend als Gelenk zwischen den Truppenkörpern. Es ist ein bemerkenswerter Zug des hier vorgestellten Bildtypus, dass er dieses wesentliche Merkmal des zeitgenössischen Heeres unberücksichtigt lässt. Der Offizier spielte dort keine determinierende, handlungsentscheidende Rolle. War es deshalb möglicherweise ausgerechnet dieser Verzicht, der den Erfolg der Gattung bei den Zeitgenossen zu erklären hilft?

d. Zum Aspekt der „Sozialdisziplinierung“

Wie gezeigt wurde, handelte es sich bei Cerquozzis „Battaglia“ um keine Schilderung eines realistischen Geschehnisses, sondern um die sorgsame *Bricolage* eines Bildes aus zahlreichen Vorlagen und Versatzstücken. Man darf davon ausgehen, dass die Auswahl und Einfügung der einzelnen Figurentypen einem genauen Kalkül unterlagen. Die mannigfache Verwendung und Transformation klassischer Vorlagen deutet darauf hin, dass mit dem Wissen des Betrachters gespielt wurde. Ohne deren Kenntnis entging ihm die wesentliche Pointe des Bildes. Zum Verständnis wurden sie als unbedingt notwendig vorausgesetzt.

Demnach eröffnet die Absenz des klassischen Tugendhelden im Bild, der auf dem Schlachtfeld in der Rolle des souverän befehlenden Offiziers auftritt, einen diskursiven Subtext, der wiederum von der Frage nach dessen Verbleib lebt und wesentlich stimuliert

³⁶⁸ Eine von den Zeitgenossen als kriegerisch erlebte Gegenwart muß nach heutigen Begriffen kaum als solche gelten. Sie wurde nach dem Zwang eines selektiven Musters wahrgenommen. J. Burckhardt: 1997, S. 510

³⁶⁹ H. Schmidt: *Staat und Armee im Zeitalter des „miles perpetuus“*, in: J. Kunisch/ B. Stollberg-Rilinger (Hg.): *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 1986, S. 213-248. Über die europäische Kriegsführung in der Frühen Neuzeit allgemein: G. Parker: *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, Cambridge 1995

wird. Wie stark das Bild des Offiziers, des *capitano*³⁷⁰, für die Zeitgenossen mit dem künstlerischen Thema einer *battaglia* assoziiert blieb, zeigt ein Detail: So werden im Inventar Camillo Pamphilis von 1666 zwei typische genrehafte Schlachtenbilder von Jacques Courtois aufgelistet. Zur kurzen Charakterisierung der Bilder hebt der Autor allein die unterschiedlichen militärischen Ränge der anonymen Kombattanten hervor: ein *capitano* kämpft dort jeweils gegen einen *soldato*³⁷¹. Das Beispiel illustriert das feinentwickelte frühneuzeitliche Distinktionsvermögen hinsichtlich der unterschiedlichen sozialen Schichten. Ein Bild wurde über die Verortung des sozialen Standes der dargestellten Personen dechiffriert. So auch die „Battaglia“ Cerquozzis. Die Bildtradition, der militärtaktische Standard und die frühneuzeitliche mentale Disposition fordern die Frage nach dem Bildhelden auf dem Gemälde geradewegs heraus. Die vorgeprägte Erwartungshaltung des Betrachters wird durch die narrative Nivellierung der Offiziere auf Cerquozzis Schlachtenbild konterkariert. Welcher Zweck sollte mit diesem Kunstgriff verfolgt werden?

Die „Battaglia“ Cerquozzis liest sich nicht wie das realistische Abbild eines Ist-Zustandes, sondern vielmehr als Warnung vor den Folgen einer Einebnung der militärischen Hierarchie. Ein Gefecht oder eine Schlacht endet ohne die disziplinierende Kraft von Offizieren im militärischen und gesellschaftlichen Chaos: In ein Hauen und Stechen, ein Morden und Brennen ohne Sinn und Verstand. Was fehlt, ist die ordnende und sinnstiftende Kraft der *auctoritas principis*, nur sie allein legitimierte die Kriegführung³⁷².

Mit dieser narrativen Strategie reagierte Cerquozzis Schlachtenbild auf ein aktuelles Problem, welches von den Zeitgenossen als besonders eklatant empfunden wurde. In einem jahrzehntewährenden gesetzgeberischen Prozeß wurde versucht Kriege in ein normierendes Korsett einzupressen. Ausgehend von den ungeheuren Kriegsschäden, die in Folge des Niederländischen Unabhängigkeitskampfes entstanden, suchten Staatsrechtler wie Hugo Grotius im frühen 17. Jahrhundert nicht mehr nach der absoluten Norm der *iusta causa*, sondern fortan nach einer pragmatischen Form der Regulierung und Kanalisierung des Krieges. Der Einfluß ihrer Denkschule erstreckte sich bald auf ganz Europa: der Westfälische Friede wurde 1648 nach den neu aufgestellten Grundsätzen verabschiedet. Die jahrhundertalte

³⁷⁰ Zum Typus des *Capitano* siehe: M. Fantoni: *Il "Perfetto Capitano": storia e mitografia*, in: M. Fantoni (Hg.): *Il "Perfetto Capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Rom 2001, S. 15-68

³⁷¹ „Un quadro in tela ovato alto palmi 2 largo 3, rappresenta una Battaglia, che combatte con un Capitano à Cavallo con la mano alla spada, et un soldato che li tira alla vita con una picca cornice intagliata indorata., Mano del Borgognone – Un quadro ovato come sopra con un Capitano mano del suddetto...“, in: *Inventario dei beni di Don Camillo Pamphilij*, abgedruckt bei L. Salerno: 1980, Bd. III, S. 1137

³⁷² Der *locus classicus* dafür ist Thomas von Aquin: *Summa theologiae*, II-II, q. 40, a.1

Theorie der christlichen Kriegsrechtfertigung fand damit ein Ende³⁷³. Krieg transformierte sich *de iure* zu einem gewaltsam ausgetragenen Rechtsstreit innerhalb einer vorgegebenen Rechtsordnung. Damit war er fortan in ein Korsett aus Konventionen und Gewohnheiten gebunden. Das wohlklingende Motto dieses Ideals hieß: „*non crudelitas, sed disciplina!*“³⁷⁴ Ein wesentliches Werkzeug für die Einhaltung der neuen Regeln auf dem Schlachtfeld war der Offizier. Er war der Garant für die Einhaltung der Disziplin mittels eines Systems von Befehl und Gehorsam. Dieser Aspekt bleibt auf Cerquozzis Bild komplett ausgeblendet. Die dortigen Offiziere treten als Kämpfende auf, nicht aber als Befehlende.

Wie gezeigt, entsprach die militärische Hierarchie auch der zivilen Gesellschaftsordnung. Die Mannschaften wurden aus dem *plebs*, die Offiziere größtenteils aus dem Adel rekrutiert. Für den präsumierten adligen Betrachter von Cerquozzis Bild mag sich deshalb die Frage nach dem Verhalten und dem Schicksal des traditionellen Bildhelden als besonders virulent dargestellt haben.

Noch deutlicher tritt diese Frage hervor, wenn wir uns das Verhältnis zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, genauer, der Vorstellung des Adels vom gemeinen Volk vergegenwärtigen. In der zeitgenössischen staatsrechtlichen Literatur, etwa zum *Ragion`di stato*, trat ab dem Ende des 16. Jahrhunderts eine zunehmende Distanzierung zwischen der Elite und der zu regierenden Masse auf, die sich aus den „*mercantani gli artigiani & la gente minuta*“ zusammensetzte³⁷⁵. Auffällig häufig wurde in diesem Zusammenhang das Volk mit einer Tiermetapher umschrieben³⁷⁶. Der Grund dafür ist seiner vermeintlich starke Triebsteuerung und mangelnde Affektbeherrschung. Die herrschende Auffassung bringt der Staatsrechtler Virgilio Malvezzi (1595-1653) auf den Punkt:

„*Il popolo opera col senso, che conduce sempre al vizio. La ragione è quella che incammina alla virtù*“.³⁷⁷

³⁷³ H. Grotius: *De iure belli ac pacis*, Leiden 1625; M. Behnen: *Der gerechte und der notwendige Krieg. Necessitas und Utilitas rei publicae in der Kriegstheorie des 16. und 17. Jahrhunderts*; in: J. Kunisch/ B. Stollberg-Rilinger (Hg.): 1986, S. 44-106; A. Prosperi: *La guerra giusta nel pensiero politico italiano*; in: *Il pensiero politico in Italia e in Polonia nei secoli XV-XVII*, in: *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 39 (Warschau 1994), S. 31-49

³⁷⁴ So 1591 François de Clary im Grand Conseil/Paris am Ende der konfessionellen Kriege in Frankreich. Zitiert in: G. Oestreich: *Strukturprobleme des europäischen Absolutismus*, in: Ders.: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1969, S. 179-200, hier S. 190

³⁷⁵ H. Münkler: *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 1987, S. 302; Einen knappen, übersichtlichen Überblick liefern E. Baldini/A.M. Battista: *Staatsräson, Tacitismus, Machiavellismus, Utopie*, in: J.-P. Schobinger (Hg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie/Die Philosophie des 17. Jahrhunderts, Allgemeine Themen/Iberische Halbinsel/Italien*, 2 Bde, Basel 1998, Bd. 1, S. 545-568, hier S. 549ff.

³⁷⁶ U. Piereth: 1997, S. 148

³⁷⁷ In: V. Malvezzi: *Pensieri politici e morali*; in: B. Croce/S. Caramella (Hgg.): *Politici e moralisti del Seicento*, Bari 1930, S. 255-283, S. 264

Es ist wohl überflüssig darauf hinzuweisen, wem von Seiten Malvezzi die Eigenschaft des Verstandes zugebilligt wurde. Die Klassifizierung ist Ausdruck eines gesellschaftlichen Prozeßes, der, mit dem Begriff der „Sozialdisziplinierung“ belegt, das gesamte frühabsolutistische Staatswesen ausformte³⁷⁸. Besonders die Bürokratie und das Militär, sprich die traditionellen Betätigungsfelder der gesellschaftlichen Elite, wurden von dem Phänomen affiziert und geprägt. Die Ursache für die zunehmende Entfremdung der sozialen Schichten ist in der politischen Instabilität des frühmodernen Staates zu suchen: Rom und der Kirchenstaat mögen hierfür als Paradebeispiel dienen. Der häufige, gerade nicht an dynastische Kontinuität gebundene Machtwechsel führte zu Ängsten vor Umstürzen und Revolten, also einer bedrohlich am Horizont heraufziehenden Aufhebung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung. Die Folge war eine Politik der Abschottung der gesellschaftlichen Elite von den übrigen Teilen der Bevölkerung. Auf dieses gesellschaftliche Krisenphänomen reagierten die Schlachtenbilder mit ihren unheroischen Bildinhalten.

Auf Cerquozzi's „Battaglia“ fällt überdies auf, dass bei einigen Soldaten im Bildvordergrund Affekte wie Wut, Angst und Raserei auf den Gesichtern deutlich zum Ausdruck kommen. Die Mimik zeigt damit einen von den Zeitgenossen negativ konnotierten Kontrollverlust, der im wesentlichen von den gemeinen Soldaten ausgeht³⁷⁹. Dass auch ein Offizier davon betroffen ist, verstärkt den beunruhigenden sozialen Aspekt des Bildes. Selbst der traditionell moralisch überlegene Offizier läßt sich nach dieser Lesart auf dem Bild vom ziellosen Aggressions- und Destruktionspotential des gemeinen Soldaten anstecken. Damit ist es nicht mehr der Vertreter einer gesellschaftlichen Elite, der auf dem Bild das Geschehen dominiert, sondern es sind die rangniederen Soldaten, die die Regeln der Auseinandersetzung bestimmen. Es lässt sich festhalten, dass das herausstechende Merkmal des dargestellten

³⁷⁸ Der Terminus wird in verschiedenen Bedeutungen verwendet. Im Sinne von G. Oestreich wird der behandelte Zeitraum des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verfassungs- und ideengeschichtlich als Sattelzeit der Sozialdisziplinierung interpretiert. Siehe: G. Oestreich: 1969. Dazu: W. Schulze: *Gerhard Oestreichs Begriff der „Sozialdisziplinierung der Frühen Neuzeit“*. In: Zeitschrift für historische Forschung 14 (1987), S. 265-302; grundlegend: W. Reinhardt: *Sozialdisziplinierung-Konfessionalisierung-Modernisierung. Ein historiografischer Diskurs*, in: N. Boškowska Leimgruber (Hg.): *Die Frühe Neuzeit in der Geschichtswissenschaft. Forschungstendenzen und Forschungserträge*, Paderborn/München/Wien 1997, S. 39-56, S. 39ff. N. Elias machte vor Oestreich, dabei Max Weber aufgreifend, auf die mentalitätsgeschichtlichen Aspekte des Terminus aufmerksam. Sozialdisziplinierung beinhaltet für ihn die Verlagerung der äußeren Kontrollmechanismen in den psychischen Apparat des Individuums. N. Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 1983. Dazu: M. Reisenleiter: *Die Bedeutung der Werke und Theorien Norbert Elias für die Erforschung der Frühen Neuzeit*, in: FRÜHNEUZEIT-INFO 1 (1990), S. 47-57, M. Foucault sah in der Sozialdisziplinierung die Implementierung eines staatlichen Kontrollnetzes, das zur Entstehung einer „Disziplinargesellschaft“ führte. M. Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/ Main 1977

³⁷⁹ H. Schmidt hebt die besondere Bedeutung der „Sozialdisziplinierung“ für das Offiziercorps im 17. Jahrhundert hervor, „eines Standes mit eigenen Rechten, Pflichten und vor allem einem eigenen Ethos.“ H. Schmidt: 1986, S. 239

Kampfes die Egalisierung der Kombattanten ist. Auf dem Bild wird damit ein gesellschaftlicher Zustand dargestellt, der in der Staatstheorie negativ besetzt war³⁸⁰.

Das Bild visualisiert ein gesellschaftliches Spannungsverhältnis, dessen Ventil ein ethisches Selbstbehauptungsprogramm des Adels war, das zum Ziel hatte, sich vom Rest der Gesellschaft abzugrenzen. Das passende Remedium dafür war der im Späthumanismus insbesondere von Justus Lipsius (1547-1606) wiederbelebte Neostoizismus, der die antik-römischen Werte und Ideale zu erneuern suchte³⁸¹. In diesem Rahmen rückten Werte wie *auctoritas*, *temperantia*, *constantia* und *disciplina* in das Zentrum pädagogischen Interesses. Sie sollten fortan als Maßstäbe moralischen Handelns die Eliten Europas und Italiens prägen³⁸². Das Schlachtenbild als traditioneller Darstellungsort von heldischen Tugenden bot entsprechend passende Möglichkeiten, das moralische Lehrprogramm zu veranschaulichen.

Demnach lässt sich Cerquozzis „Battaglia“ wie eine negative Schablone zu den zeitgenössischen neostoizistischen Wertmaßstäben verstehen. Ihr appellativer Charakter verfängt durch die Diskrepanz zwischen der auf dem Bild dargestellten negativen gesellschaftlichen Vision und dem sozialen Status ihres Betrachters, der als Garant der bestehenden Ordnung charakterisiert werden kann. Möglich wurde dieser belehrende Aspekt des Bildes erst durch eine Leerformel. Wie schon in der zeitgenössischen Kunsttheorie - etwa bei Mancini - gefordert, ist die Bildfigur des Helden der inhaltliche Angelpunkt eines Bildes³⁸³. Der formal anwesende, deutlich erkennbare *capitano* tritt in Cerquozzis Bild in den narrativen Hintergrund und verschmilzt mit dem übrigen Bildpersonal. Erst durch die Transgression des Offiziers in die strategische, ethische und historische Bedeutungslosigkeit erschloss sich dem zeitgenössischen Betrachter die spezifische Bildaussage. Genaugenommen kann deshalb mit Blick auf Saxl nicht von einer Absenz des Helden gesprochen werden. Auf Cerquozzis „Battaglia“ haben wir es stattdessen schlichtweg mit dem Paradox eines machtlosen und damit unheroischen Helden zu tun.

e. Die „Battaglia“ zwischen Historie und Genre

³⁸⁰ Die Gegenüberstellung von einer positiven Monarchie und einer negativen Demokratie geht schon auf Platon und Aristoteles zurück. Zu einer Darstellung der einzelnen Positionen der italienischen Staatsrechtler siehe U. Piereth: 1997, S. 146

³⁸¹ Justus Lipsius: *Politicorum sive civilis doctrinae libri VI*, 1589 und Ders.: *Monita et exempla politica libri II*, 1605

³⁸² Zur Wirkung von Justus Lipsius in Italien: G. Oestreich: *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606)*, hg. v. N. Mout, Göttingen 1989, 201ff, insbesondere S. 204

³⁸³ G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 117

Von den in der Theorie gestellten Ansprüchen an ein klassisches Schlachtenbild ist die „Battaglia“ Cerquozzis weit entfernt. Auffällig ist der Kontrast zwischen der Sittenschilderung der Kämpfenden und der einen breiten Raum einnehmenden realistischen Landschaftsdarstellung. Auf einem klassisch-großfigurigen Schlachtenbild spielte die Landschaft nur eine untergeordnete Rolle. Bei Cerquozzi emanzipiert sie sich hingegen aus dieser engen Abhängigkeit bis zu dem Punkt, an dem sie selbst Handlung zu generieren scheint. Verwiesen sei insbesondere auf das Spiel des Lichts und die in die Tiefe gehende Aufteilung des Bildraums. Der bei Cerquozzi erzielte Ausgleich zwischen dichtgedrängten, auf engstem Raum kämpfenden Soldaten und der Weite der Landschaft war bei Schlachtenbildern neu. Das dafür gewählte Darstellungsmittel ist ein Realismus, dessen begriffliche und legitimatorische Wurzeln in die Rhetorik Ciceros zurückreichen. Dort wurde der realistische Modus für die mittlere und niedrige Darstellungsebene veranschlagt. Diese zielten auf Sittenschilderung und Naturnachahmung ab³⁸⁴. Das Bild hebt neben dem *docere* der Schlacht demnach insbesondere auf das *delectare* an der Landschaft und das *conciliare* durch die ironische Brechung einzelner Figurentypen ab.

Im Vergleich mit den Kupferbildern Napoletanos und Falcones geht Cerquozzis „Battaglia“ einen entscheidenden Schritt weiter. Seine Schlacht sucht kein Asyl mehr unter dem schützenden Deckmantel der Geschichte, denn sie scheut nicht die Konfrontation mit einer Gegenwart, die im Vergleich zu der tugendgesättigten Historiografie dem Bildpersonal eine große Palette an Handlungsoptionen ermöglicht. Die Bildanalyse zeigt, dass auf Cerquozzis „Battaglia“ die Definition eines Genrebildes zwar zutrifft, aber an ihrem narrativen Kern dennoch vorbeigeht³⁸⁵. Das anonyme Bildpersonal zieht seinen bedeutungsträchtigen Mehrwert erst aus dem Vergleich mit den kanonischen Vorgängern der Gattung. Die „Battaglia“ ist insofern im hohen Maße selbstreferentiell. Cerquozzis Bild dient deshalb als treffliches Beispiel dafür, dass die Entwicklung von *battaglie* nur durch einen gattungsimmanenten Vergleich aufgezeigt werden kann. Später gefundene Gattungsbegriffe wie das „Genre“ verunklären die Beziehungen zwischen einzelnen Schlachtenbildern.

³⁸⁴ Für die Übertragung auf die Kunstlehre kam noch die Rangordnung der Gegenstandsbereiche hinzu, die im Mittelalter formuliert wurde. Siehe: H. J. Raupp: *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, ZfKg, 1983 (46), S. 401-418, S. 407 und 412. Vergleiche: H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, § 257

³⁸⁵ Ich halte mich bei der Definition eines Genrebildes an Albert Blankerts Vorschlag: „A Genrepiece is a painting featuring human figures who are all anonymous and intended to be anonymous.“ In: Albert Blankert: *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting?*, in: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, Berlin 1984, H. Bock/ T.W.Gaetgens (Hgg.): S. 9-32; zum Gebrauch und zur Geschichte des Terminus: B. Gaetgens (Hg.): *Genremalerei*, Berlin 2002, S. 13ff.

Der Typus des traditionellen Bildhelden wurde in der modernen Schlachtenmalerei spätestens ab den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts ambivalent. Wenn man nicht gleich ganz auf ihn verzichtete, durfte er auf den *battaglien* zwar noch weiterkämpfen, aber seine traditionelle Legitimation durch ein überlegtes und führendes Handeln wurde von nun an verstärkt in Frage gestellt, seine Machtlosigkeit bloßgelegt. Zudem wurde auch das kritische Potential genutzt, das aus diesem Diskurs entstand: Moderne Schlachtenbilder begnügten sich nicht mehr allein damit, im Dialog mit der Tradition bellizistische Szenen ästhetisch anspruchsvoll wiederzugeben, sondern sie bewerteten den Kampf zunehmend eigenständig und versuchten darüberhinaus den Betrachter zu bewegen und zu belehren. Schlachtenbilder waren fortan nicht mehr allein affirmativ, sondern durchaus kritisch gegenüber regellosem Krieg. Das aus diesem Freiraum entstehende Spektrum von narrativen, kompositionellen und ästhetischen Möglichkeiten umreißt den nun entstandenen weitgefassten Radius, innerhalb dessen sich die Schlachtenmalerei weiter entwickeln konnte.

Das Kapitel zeigte, wie stark die Entwicklung der *battaglien* von den Bedürfnissen seiner Sammler geprägt wurde. Bereits bei den beliebten Kupferbildern Napoletanos oder den Radierungen Tempesta wurde zuvor deutlich, dass es der unkonventionelle und experimentelle Zugang zum altherwürdigen Thema war, der den Schlachtendarstellungen einen neuen Reiz verlieh. Die von der Theorie geforderte Heroik des Themas wurde dabei oftmals bewußt unterlaufen und konterkariert.

In den folgenden Jahren sollte dieser rein malpraktische Diskurs um den Bildhelden vertieft werden. Seine Bildfunktion war nicht mehr sakrosankt, sie wurde nunmehr individuell interpretierbar. Die Auseinandersetzung mit dem *attore principale* war daher zentral für die moderne Schlachtenmalerei. Die gesellschaftspolitischen Implikationen dieser Auseinandersetzung verhiessen der Schlachtenmalerei schon bald prestigeträchtige Aufträge. Von der gesellschaftlichen Etablierung der jungen Gattung handelt daher der folgende Teil der Arbeit.

III. Die Erkundung neuer Grenzen. Die Schlachtenmalerei in der Jahrhundertmitte

Um die Jahrhundertmitte sollten sich in Italien mehrere Konzepte von Schlachtenbildern ausprägen. Das Heldenthema konnte dabei glorifiziert, stark variiert oder kritisiert werden. Die Darstellungen standen in enger Beziehung zu den politischen und gesellschaftlichen

Verhältnissen, in denen diese Konzepte entwickelt wurden. Schlachtenbilder fungieren damit als feinnervige Zeugnisse ihrer Zeit, die das zerklüftete Panorama der italienischen Staatenwelt widerspiegeln. Die neapolitanische Klientel eines Malers wie Aniello Falcone hatte andere Bedürfnisse und Ansprüche als der neue Adel Roms oder die Medici in Florenz. Aus diesen drei künstlerischen und politischen Zentren werden daher in der folgenden Sektion prominente Aufträge von Schlachtenbildern untersucht. Es erstaunt wenig, dass dabei unterschiedliche Interpretationen des Themas einer Schlacht hervorgebracht wurden. Die Gemeinsamkeit der für die Kapitel ausgewählten Werke besteht in ihrer Monumentalität und ihrem künstlerischen Anspruch. Trotz aller Gegensätze zeigt sich, dass die gattungsspezifischen Gemeinsamkeiten stärker wiegen als die konzeptionellen Differenzen der einzelnen Bilder.

So unterschiedlich die Schlachtenbilder hinsichtlich ihres Inhalts, so verschieden die zur Auftragsvergabe führenden Zeitumstände auch waren, so exklusiv war ihre Auftraggeberschaft. Sie beschränkte sich auf Fürsten und hohe Adlige, die zumeist eine besondere Affinität zum Militär hatten. Bürgerliche Sammler spielten bei bedeutenden Aufträgen von Schlachtenbildern keine Rolle. Die elitäre Klientel orderte mitunter Schlachtenbilder von mehreren der begehrten Maler gleichzeitig und überbot sich gegenseitig mit in die Höhe schnellenden Preisen³⁸⁶. Die Jahrhundertmitte kann daher nach der Konstituierung der Gattung im ersten Jahrhundertdrittel auch als ‚Sattelzeit‘ der Schlachtenmalerei verstanden werden.

Anhand von Schlachtenbildern Salvator Rosas, Pietro da Cortonas und Aniello Falcones wird im Folgenden gezeigt, wie versucht wurde, mit den Gestaltungsmitteln der modernen Schlachtenmalerei an die monumentale Tradition des Themas anzuknüpfen. Damit befreite sich die Gattung aus ihren kleinformatischen Anfängen und offenbarte das kunstideologische Potential, das in ihr steckte. Damit befreite sich die Gattung aus ihren nischenhaften, kleinformatischen Anfängen und schöpfte das in ihr steckende kunstideologische Potential voll aus. Das abschließende Kapitel widmet sich schließlich einem Schlachtentypus, dessen neuartige künstlerische Darstellungsweise wegweisend für die gesamte Gattung in der zweiten Jahrhunderthälfte werden sollte.

³⁸⁶ Der Marchese Filippo Ridolfi/Florenz orderte etwa jeweils ein Schlachtenbild von Courtois und Rosa. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 210. Vor 1658 versuchte der nachmalige Alfonso IV. d'Este jeweils zwei moderne Schlachtenbilder über den Vermittler Giulio Cavazza von Courtois und Rosa in Rom zu bekommen. Zu diesem Zeitpunkt konnten seine Wünsche nicht mehr befriedigt werden. Die Nachfrage war zu groß, als dass die Aufträge ausgeführt werden konnten. 1685 malte Antonio Calza, ehemaliger Schüler von Courtois vier Schlachtenbilder für den Fürsten Cesare Ignazio d'Este. A. Venturi: *Galleria Estense in Modena*, Modena 1883, S. 264f., 286

1. Salvator Rosas „Großes Schlachtenbild“ als ideales Schlachtenbild?

Als Beispiel für Relevanz der modernen Schlachtenmalerei soll im Folgenden Salvator Rosas „Große Schlacht zwischen Türken und Christen“ näher betrachtet werden (Abb. 32). Das Bild entstand 1642³⁸⁷. Im Vergleich zu zeitgenössischen Gemälden, wie etwa Cerquozzis „Battaglia“, oder auch den früheren Schlachtenbildern von Rosa, sind die Maße des Bildes riesig³⁸⁸. Mit 234 x 350cm sprengt das Gemälde den Rahmen eines mittelformatigen Galeriebildes bei weiten und fordert den monumentalen Rang einer *historia* ein. Inwiefern korrespondiert dieser Anspruch mit der Darstellungsweise des Bildes?

a. Zur Frage des Bildhelden

Auf der „Großen Schlacht“ sind vor den Toren einer unkenntlichen Stadt unzählige Berittene zu sehen, die zum Teil im vollen Harnisch gegen Türken kämpfen. Die benutzten Waffen beschränken sich auf Lanzen und kurze Hieb- und Stichwaffen. Es handelt sich um keine zeitgenössische Schlacht, denn andere Waffen, wie moderne Musketen, Pistolen oder Kanonen sind nicht abgebildet. Auch die Kostüme mit ihren geschlitzten und gepufften Ärmeln und Hosen deuten auf eine historisch zurückliegende, wahrscheinlich mittelalterlich gemeinte Schlacht hin³⁸⁹.

Wie auf einer Theaterbühne sprengt von links kommend ein Kommandeur mit blauer Schärpe und Kommandostab auf seinem Schimmel in das Bildfeld hinein. Sämtliche Soldaten, ob von der linken Seite, aus dem zentralen Mittelgrund des Bildes, oder von rechts kommend, bewegen sich auf die vordere Bildmitte zu. Der Vordergrund wird wiederum durch einzelne Figurenpaare strukturiert. Die mittlere Achse ist durch einen tot über den Rücken seines Schimmels gestreckten Reiter akzentuiert. Sein Körper verdreht sich chiasmatisch mit demjenigen seines gestürzten Pferdes. Aus seiner nackten Brust fließt Blut, mit letzter Kraft versuchte er sich erfolglos vom Brustharnisch zu befreien. Links und rechts von ihm

³⁸⁷ E. Fumagalli: *Napoli a Firenze nel Seicento*, in: Ausst. Kat Florenz 2007, E. Fumagalli (Hg.): ‚Filosofico umore‘ e ‚maravigliosa speditezza‘. Pittura Napoletana del Seicento dalle collezioni Medicee, Florenz 2007, S. 24-135, hier: S. 154, No. 7

³⁸⁸ Salvator Rosa: *Große Schlacht zwischen Türken und christen*, Öl auf Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/ Galleria Palatina, Inv.-Nr. 1912, n.133. Die 1637 gemalte „Battaglia“, ehem. Slg. Mostyn-Owen hat die Maße 52 x 100cm. Die „Große Schlacht“ stellt das bis dato größte Leinwandgemälde im Werk Rosas dar. Auch Baldinucci hebt auf die ungewöhnliche Größe ab, wenn er es als „*il primo grande quadro*“, das Rosa in Florenz gemalt habe, beschreibt. F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 448

³⁸⁹ Sie erinnern an deutsche Landsknechte aus dem 16. Jahrhundert. Vergleiche die grafischen Vorlagen von Urs Graf, Bartel Beham e.a. Auch die *Capricci militari* Filippo Napoletanos können als Vorlagen gedient haben.

entspinnen sich weitere Figurenpaare, die in verbissenen Zweikämpfen gegeneinander verstrickt sind. Wir sehen etwa die Tötung eines zu Boden liegenden Türken links, der mit seinem noch verbleibenden linken Arm versucht, den tödlichen Schwertstoß abzuwenden. Sein rechter Armstumpf ragt deutlich sichtbar in den Bildvordergrund hinein (Abb. 33). In einer weiteren Szene ist rechts ein vor Zorn und Wut in grotesker Weise rot angelaufener Türke zu sehen, der seinen Säbel ziehend, einen zu Boden gedrückten Gegner zu massakrieren sucht (Abb. 34).

Seine Brisanz gewinnt das Bild durch seinen Beitrag zum zeitgenössischen Diskurs über die Figur des *attore principale*. Der klassische Bildheld wird auf dem Bild als Feldherr in traditioneller Weise mit den ihm zustehenden militärischen Attributen, wie dem Schimmel und dem Marschallstab, als Sieger-Figur dargestellt (Abb. 33). Die räumliche Positionierung lässt allerdings Zweifel über seine Machtbefugnis aufkommen. Zwar reitet er vom linken Bildrand kommend geradewegs in die Schlacht hinein, doch es ist fraglich, ob er durch diese Attacke der Schlacht eine entscheidende Wendung zu geben vermag. Einen Helden, der sich durch seine exemplarischen Handlungen auszeichnet, stellt er nicht dar, da sich sein Vorstoß im allgemeinen Gewirr verliert. Sein Blick ist nicht auf den Betrachter gerichtet. Er verflüchtigt sich stattdessen in der Bildfläche. Der Feldherr bleibt mit seinem abgewendeten Gesicht unidentifizierbar. Die ihn unmittelbar umgebenden Reiter lassen sich nicht von ihm anspornen und mitreißen. Niemand zollt ihm Aufmerksamkeit, jedermann ist mit sich selbst oder mit dem Kampf gegen den nächsten Gegner beschäftigt. Ähnlich wie schon auf der „Battaglia“ Cerquozzis kann der Offizier, in diesem Fall der Feldherr, seiner angestammten Rolle des Befehlens und Ordners nicht mehr nachkommen. Rosa unterstrich diesen Aspekt durch eine zusätzliche Volte, die den klassischen Helden mit einer weiteren Bildfigur direkt konfrontiert.

Wenn die Kunsttheorie traditionell davon ausging, den Helden im Bildzentrum zu zeigen, ihn als kompositionellen Mittelpunkt und als formales und narratives Gravitationszentrum eines Bildes zu präsentieren, dann sind diese Charakteristika nicht im Feldherren links, sondern im gefallenem, anonymen Reiter in der Bildmitte zu finden (Abb. 35)³⁹⁰. Die formale Positionierung offenbart die inhaltliche Bedeutung der Figur. Die offene blutende Wunde liegt exakt in der Mittelachse des Bildes. Durch einen starken farblichen Kontrast - der blaugekleidete Reiter liegt auf einem Apfelschimmel, der wiederum von verschatteten, monochrom braunfarbigen Kämpfenden hinterfangen wird - wird der Blick des

³⁹⁰ Siehe beispielsweise G. Mancini: „(...) considerando la figura principale, una o più che siano, questa, quanto al sito e luogo, deve esser in tale che, subito vista, si riconosca esser quella che è capo e padrona di quella tale attione espresso et dipinta, (...)“. In: G. Mancini: 1956, Bd. I, S. 117

Betrachters auf diese Bildfigur gelenkt. Rüstung und Kleidung lassen den sozialen Rang des Toten offen. Der fast waagrecht liegende Oberkörper mit hängendem rechten Arm und einem dem Betrachter zugewandten Gesicht, erinnert an Christusdarstellungen in einer Pietà (Abb. 36)³⁹¹. Anstelle des mit sämtlichen Attributen kenntlichgemachten Feldherren wird dessen traditioneller Platz also von einem anonymen Toten eingenommen, der in einer ikonographischen Pathosformel wiedergegeben wurde. Nicht der Sieger-Typus steht im Mittelpunkt des Bildes, sondern derjenige eines anonymen Gefallenen, der das allgemeine Leiden auf dem Schlachtfeld thematisiert³⁹².

Mit dem Opfer-Typus griff Rosa ein aktuelles glaubenspolitisches Phänomen auf, das angesichts der zeitgenössischen Konfessionskriege bedeutsam war. Es handelt sich um die Neuberwertung des Leitbildes des Märtyrers, das während der Gegenreformation mit dem Typus des kriegerischen Heroen in ein wechselseitiges Spannungsfeld trat³⁹³. Durch ihn wurden Leid und Qualen nicht nur negativ als Unglück interpretierbar, sondern konnten auch als Möglichkeit der Prüfung und Bewährung ausgelegt werden. Ein metaphysischer Sinn des Todes wird auf Rosas Bild allerdings nicht vermittelt. Der tote Soldat gibt kein nachzueiferndes Beispiel für seine Kameraden ab. Angesichts des allgegenwärtigen Kampfes wird er von niemandem beachtet. Niemand schöpft aus seinem Opfer Kraft und Mut für den Kampf gegen die Türken. Der anonyme Tote stirbt ganz im Hier und Jetzt der Schlacht, ohne durch einen überzeitlichen Seinszusammenhang Erlösung zu finden. Daher erscheint sein Tod genau so sinnlos wie auch die gesamte Schlacht.

Durch den formalen Austausch der zentralen Figuren, nämlich des Sieger-Typus mit demjenigen eines gefallenen Soldaten, gelang es Rosa, das traditionelle Schema für monumentale Schlachtendarstellungen zu durchbrechen und umzukehren. Nicht mehr der traditionelle Sieger-Typus bestimmt die Narration des Bildes, sondern sein Platz wird nun von einem schutzlosen Toten eingenommen. Dieser wurde zu seiner Kenntlichmachung in einer berühmten ikonografischen Leidensformel wiedergegeben. Der Feldherr und der Tote stehen sich bildlich und programmatisch gegenüber. Die auf Alberti zurückgehende Forderung nach

³⁹¹ Für das Motiv des senkrecht hängenden Arms eines Toten vergleiche auch die „Menelaus und Patroclus“ Gruppe (Abb. 37). Zwei Skulpturengruppen befanden sich beispielsweise kurz nach ihrer Entdeckung in Rom um 1570 in Florenz. Das Motiv könnte daneben auch dem römischen „Pasquino“ entlehnt worden sein. Siehe: F. Haskell/ N. Penny: *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven/ London 1981, S. 291; über die Verbreitung des Motivs ferner: P. Pray Bober/ R. Rubinstein: *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986, S. 186f.

³⁹² Über den Einfluß der Christus-Analogie in der Frühen Neuzeit vergleiche: D. Niefanger: *Geschichtsdrama in der Frühen Neuzeit 1495-1773*, Tübingen 1995, S. 164-170. Niefanger lokalisiert das Phänomen in Nachrichten, Historiografien, Biografien, Predigten, Flugblättern und Dichtungen. Dort, „(...) überbieten (sie) sich offenbar in der Anführung von Details, die eine Nähe zum Leidensweg Christi belegen“. Ebdt: S. 165

³⁹³ G. Müller: *Höfische Kultur*, in: R. Alewyn (Hg.): *Deutsche Barockforschung*, Köln/ Berlin 1965, S. 182-204

der Kohärenz und Klarheit der dargestellten Handlung wurde damit von Rosa bewußt aufgehoben. Durch diese Relativierung heroischer Größe ließe sich damit hinsichtlich des Genus eines monumentalen Schlachtenbildes sagen: der Gefallene triumphiert auf der „Großen Schlacht“ über den Sieger.

Offen bleibt, wie die beiden Bildfiguren in die Gesamthandlung des Bildes eingefügt sind. In welchem Verhältnis stehen die beiden Hauptfiguren zu den übrigen Bildfiguren, wie sind sie in die Bilderzählung eingebettet?

b. Das Motiv des Türkenkampfes

Das Bild stellt mit dem Kampf zwischen Türken und Christen ein Thema mit langer Vorgeschichte dar. Seit den hochmittelalterlichen Kreuzzügen wurde es bis in die Frühe Neuzeit hinein in den verschiedensten künstlerischen Medien bearbeitet. Insbesondere am Ausgang des 16. Jahrhunderts erlebte das Thema durch Tassos Epos „*Gerusalemme liberata*“ in künstlerischer Hinsicht eine Neubelebung. Das Phänomen lässt sich wiederum als ästhetischer Reflex auf den sich verschärfenden politischen Konflikt gegen das expandierende türkische Reich verstehen. Die militärischen Auseinandersetzungen gewannen eine bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hineinreichende Brisanz und Aktualität. Gleichzeitig erwachte auch ein breites ethnologisches Interesse am exotischen Objekt der Völker des vorderen Orients, die von den Zeitgenossen zusammenfassend als „Türken“ bezeichnet wurden³⁹⁴. Traditionell war die Figur des kämpfenden Türken negativ konnotiert³⁹⁵. In Bezug auf die „Große Schlacht“ stellt sich die Frage, wie Rosa dort die Türken als den „Erzfeind der Christenheit“ darstellte.

Auf dem Bild fällt auf, dass türkische Soldaten sowohl töten als auch getötet werden. In gleichmäßiger Anzahl finden sich sowohl besiegte - als auch im Zweikampf siegende Kämpfer. Beide Extreme werden jeweils mit einem Höchstmaß an Affekten dargestellt. Die emotionalen Pole werden durch die Figurenpaare am rechten und linken Bildrand veranschaulicht. Während beim türkischen Verwundeten links der blutige Armstumpf dem Betrachter entgegenstarrt, der vermutlich tödliche Stich in den Hals deutlich sichtbar

³⁹⁴ Vor allem die Werke des venezianischen Polyhistor F. Sansovino nährten das Interesse am Exotischen. Siehe etwa: *Gl`annali turcheschi*, Venedig 1573. Vergleiche auch die 1620 erscheinende Tragödie von Prospero Bonarelli: „*Il Solimena*“, die zwischen 1620-58 in mindestens sechs Auflagen vertrieben wurde. F. Angelini Frajese: Artikel „*Prospero Bonarelli*“, DBI, Bd. 11, Rom 1969, S. 568-87

³⁹⁵ Siehe Ausst. Kat. Berlin 1989, *Europa und der Orient 800-1900*, hg. von G. Sievernich/H. Budde, S. 681-738; Über das Verhältnis Orient/Okzident während des 15./16. Jahrhunderts siehe B. Guthmüller/ W. Kühlmann (Hgg.): *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000

ausgeführt und der Türke in seiner gesamten Wehrlosigkeit den Augen des Betrachters „ausgeliefert“ wird, ist auf der rechten Seite spiegelbildlich eine Umkehrung dieses Rollenschemas zu beobachten. Hier ist es ein wutentbrannter Türke, der vor einen wehrlosen, am Boden niedergedrückten christlichen Soldaten tritt, um ihn, das Schwert schon aus der Scheide ziehend, im nächsten Moment zu töten.

Das Prinzip einer sorgsam Ausponderierung zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Türken und Christen zeigt *en detail* daneben auch die Szene um den gefallenen christlichen Soldaten im Zentrum des Bildes. Dort sind es jeweils zwei türkische und christliche Opfer, die verletzt und wehrlos die tödlichen Schläge ihrer Gegner erwarten. Die Kampfweise der türkischen Soldaten unterscheidet sich auf dem Bild nicht von christlichen Soldaten. Beide Seiten kämpfen in vergleichbarer Effizienz mit ähnlichen Waffen und in verwandten Techniken.

Dass Rosa eine moralische Diffamierung der Türken als Gegner vermied, veranschaulicht ein zusätzliches Detail. In der zentralen Bildsenkrechten befindet sich oberhalb des gefallenen Soldaten im Mittelgrund des Bildes ein Paar, das aus einem kämpfenden Christen und einem Türken besteht. Mit seiner erhobenen Rechten versucht der Türke sich den offenbar waffenlosen Christen vom Leib zu halten. In äußerster Wut verbeißt sich der Christ in den Arm des Gegners. Die Szene illustriert eine archaische Entäußerung des Kampfes, in der jegliche vermeintliche kulturell-ethische Überlegenheit des Christen gegenüber dem Türken verlustig gegangen ist. Als letztes Kampfmittel bleibt dem Christen nichts anderes übrig, als sich animalisch in den Gegner festzubeißen³⁹⁶.

Ob die christliche Seite siegen wird, bleibt auf dem Bild offen. Wenn sie es tut, dann auf keinen Fall aufgrund ihrer moralischen Integrität, die sich etwa in einer taktischen oder disziplinarischen Überlegenheit widerspiegelte. Formal beanspruchen Türken und Christen in etwa zu gleichen Teilen die Bildfläche, was dafür spricht, dass der Kampf noch in der Schwebe liegt. Die strategische Überlegenheit einer Seite ist damit nicht erkennbar. Der Kampf zwischen Türken und Christen auf der „Großen Schlacht“ ist kein Kampf zwischen Gut und Böse, wie er in der gängigen zeitgenössischen Literatur zum gerechten Krieg gefordert und legitimiert wurde³⁹⁷.

³⁹⁶ Das Bissmotiv hat eine lange Tradition. Es findet sich schon in der antiken Literatur, etwa in der *Pharsalia* Lukans wieder. Bildlich wurde es beispielsweise schon in Giulio Romanos Scipiofolge wiedergegeben, dort allerdings niemals im Bildzentrum. Insofern ist das Motiv topisch. Vergl. Leonardo da Vinci: 1995, S. 208. „Potrebbe vedere alcuno, disarmato et abbattuto dal nemico, volgersi ad esso nemico, co`morsi e graffi fare crudele et aspra vendetta.“

³⁹⁷ So heißt es beim Zisterzienser Bernhard von Clairvaux: „Ein Ritter Christi tötet mit gutem Gewissen, noch ruhiger stirbt er.“ Das Paradigma des gerechten Krieges bewies bis in das 18. Jahrhundert hinein seine Relevanz in Auseinandersetzungen gegen das Osmanische Reich. Zitiert nach: M. Borgolte: *Das Ende der*

Das Pathos der Leidensformel, mit welcher der tote christliche Soldat im Bildzentrum wiedergegeben wurde, gilt nicht dem *miles christianus* sondern allein dem menschlichen Opfer. Sein Tod findet keine Legitimierung durch die märtyrerhafte Sanktionierung eines gerechten Kampfes, sondern er stirbt durch die bestialisch-grausame Entäußerung der Schlacht.

c. Die „Große Schlacht“ als ideale *Historia*?

Souverän spielt das Bild mit den Seherfahrungen des frühneuzeitlichen Betrachters. Das vorgeprägte Wissen eines zeitgenössischen Betrachters meinte den Ausgang der Schlacht zu kennen. Es gab keine malerischen Darstellungen von verlorenen Schlachten, schon gar nicht gegen Türken. Durch die Präsenz des klassischen Sieger-Typus wird auf die Erfüllung dieser Erwartung angespielt, sie wird aber zugleich auf der „Großen Schlacht“ durch dessen Marginalisierung konterkariert. Damit erschütterte Rosa durch die Verschiebung der Valenzen die klassisch-kommemorativ Funktion eines monumentalen Schlachtenbildes. Wer siegt oder verliert ist auf dem Bild unerheblich, da das Sieges-Motiv durch das Leidens-Motiv des Opfers buchstäblich an den Rand gedrängt wird. Dieser Aspekt wird deutlich durch die Duplizierung der Figur des *attore principale*. Die militärisch-soziale Hierarchie der Bildfiguren wird durch die Zufügung hinterfragt und außer Kraft gesetzt. Die Pathosfigur eines siegenden Feldherrn konnte bis dato nur durch sich allein ihren herausgehobenen Platz beanspruchen oder allenfalls durch eine semantisch kohärente Gegenfigur erweitert werden. Im Falle der paradigmatischen „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule waren dies Konstantin und sein Antagonist Maxentius.

Im Laufe des Bildfindungsprozesses wurde diese Problematik von Rosa durchaus reflektiert. Eine frühe Skizze zum Bild zeigt einen offenbar verwundeten Soldaten, der von seinem gestürzten Pferd fällt (Abb. 38). Das Motiv ist aus der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule übernommen. Schon Mahoney ordnete das Blatt der „Großen Schlacht“ zu. Er sah in ihm eine frühe Skizze zum zentralen Motiv des sterbenden Soldaten³⁹⁸. Das Blatt zeigt, dass Rosa zunächst auf ein gängiges Darstellungsmotiv zurückgriff, um es später gegen ein in diesem Zusammenhang unkonventionelles Pietà-Motiv auszutauschen. Das bis dahin

Gleichgültigkeit. Wie das Abendland aus dem Streit um den einen Gott geboren wurde – und aus der neuen Freiheit, ihn zu suchen, in: FAZ, 12.08.2006, Nr. 186, S. 40

³⁹⁸ Salvator Rosa: Studie von Schlachtenszenen, Graphit und Biester, Paris, Sammlung A. Normand, keine Maßangaben; abgebildet in: M. Mahoney: *The Drawings of Salvator Rosa*, 2 Bde, Bd. I, S. 243, No. 18.1; Vergl. A. Tempesta: *Battle Scene with a Cavalry Charge*, Radierung, aus: *Battle Scenes I*, 92 x 209mm, in: S. Buffa (Hg.): Antonio Tempesta, New York 1983, No. 830 (156)

ursprünglich semantisch kohärente Gefüge des Schlachtenbildes wurde durch diese Änderung durchbrochen. Das sakrale Motiv wird mittels der Schlachtendarstellung profaniert. Durch die direkte Gegenüberstellung des Triumphs und des Leidens wird zudem die Bedeutung der Figur des Feldherren, gemäß dem Konzept des *contraposto*, noch stärker relativiert. Die kontrastive Verklammerung und Gegenüberstellung von Gegensätzen war in der Frühen Neuzeit ein überaus beliebtes ästhetisches Konzept³⁹⁹.

Mit seiner Indifferenz gegenüber den militärischen Siegen von Christen in einer Türken Schlacht stand Rosa nicht allein. In der Druckgraphik gehen die Vorläufer bis auf Antonio Tempesta und Johann Wilhelm Baur zurück. In der Malerei war es ab den 30er Jahren die neapolitanische Schule um Aniello Falcone, in der die neuartige Auflösung des Themas wiederholt Beachtung fand⁴⁰⁰. Es ist davon auszugehen, dass Rosa durch seine Lehrzeit in der neapolitanischen Werkstatt Falcones die dortigen Arbeiten kannte. Auffällig ist dennoch, dass die Bilder der beiden Maler mehr trennt als eint. Die Bilder Falcones nivellieren zwar den traditionellen heroischen Figurentypus, doch ersetzen oder duplizieren sie diesen nicht mit einer alternativen Bildfigur, wie im Falle Rosas. Die auf den Bildern Falcones gezeigten Auseinandersetzungen finden meist in einem zeitgenössischen Habit statt, ohne dass sie wie bei Rosa im Mittelalter zu situieren wären. Schließlich ist kein Bild aus der neapolitanischen Schule bekannt, das annähernd die Maße von Rosas „Großer Schlacht“ erreichte. Was aber bezweckte Rosa mit dem Schlachtenbild?

Eine Möglichkeit wäre es, dass sich Rosa bewußt von der Malpraxis seines Lehrmeisters und seiner Schule abgrenzte, um sich mit seinem monumentalen Bild an den herausragenden Beispielen der Schlachtenmalerei zu messen. Folgt man dieser These, dann knüpft die „Große Schlacht“ an eine Tradition der Schlachtenmalerei an, deren Zeugnisse in der Kunsttheorie hinsichtlich der formal- kompositorischen aber auch malerischen Schwierigkeiten – wie schon gezeigt – als herausragende Beispiele einer *Historia* gefeiert wurden. Zugespitzt gefragt: Könnte Rosa nicht versucht haben, ein Schlachtenbild zu malen, um damit das Thema zu erneuern und eine auf der Höhe der Zeit stehende, gleichsam vollkommene *Historia* zu schaffen?

³⁹⁹ Das Konzept wird von Rosa auch in der starken Kontrastierung der Licht- und Schattenzonen eingesetzt. Der *contraposto*, gehörte zu einem der zentralen Concetti des 17. Jahrhunderts. Siehe: D. Summers: *Contraposto: style and meaning in renaissance art*, The art bulletin, 59.3, 1977, S. 346-356. Jörg Jochen Berns machte auf das Prinzip der „kontrastiven Mythenklitterung“ in literarischen Darstellungen des Dreißigjährigen Krieges aufmerksam. J. J. Berns: *Krieg und Tod – Möglichkeiten ihrer Darstellung in der Poesie des Dreißigjährigen Krieges*, in: G. Fleischschauer/ W. Ruf/ B. Siegmund/ F. Zschoch (Hg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59), Michaelstein 2001, S. 31-43, S. 34ff.

⁴⁰⁰ Siehe beispielsweise Aniello Falcone: *Battaglia fra Turchi e cavalieri cristiani*, Öl/Lw, 136 x 168cm, dat. 1631, Paris/Louvre; Andrea di Lione (1610-1685): *Battaglia contro i Turchi*, Öl/Lw, 103,5 x 130cm, sign. und dat. 1641, Paris/Louvre; weitere Beispiele in G. Sestieri: 1999 und 2002

Der außerordentliche Anspruch des Bildes findet eine erste Erklärung im ungewöhnlichen Auftragsvolumen. Das Bild stellte den bis dahin größten Bildauftrag der Medici an den Maler dar⁴⁰¹. Dieser wurde 1642 erteilt. Das Bild könnte deshalb als eine *pièce de réception* für weitere anspruchsvolle Aufträge gedient haben. Eine besondere Bedeutung kommt dem eingefügten Porträt des Malers am linken Bildrand zu (Abb. 39). Der junge Maler nimmt dort als einzige Bildfigur den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Zusätzlich richtet er sich schriftlich durch die Aufschrift „SARO“ am oberen Rand des ihn schützenden Rundschildes an den Betrachter. In der Forschung wurde das Anagramm sowohl als Kürzel seines Namen, als auch im Sinne eines „*Ich werde überleben*“ oder „*Ich werde da sein*“ interpretiert⁴⁰². Der historisch kohärente Charakter der Schlachtdarstellung wird durch das Porträt samt dessen Sinnspruch durchbrochen. Das mittelalterliche Schlachtenbild gewinnt durch diesen Kunstgriff einen rein fiktiven Charakter. Gleichsam wird der Betrachter durch die gefasste Ruhe des ihn anblickenden Malers aufgefordert, sich der Bezüge zwischen ihm selbst und dem Bild bewußt zu werden. In diesem Sinn mag das blanke, aufgerichtete Rundschild als Spiegel zur Selbsterkenntnis dienen⁴⁰³.

d. Künstlerische Vorbilder

⁴⁰¹ In der Forschung wird vereinzelt davon ausgegangen, dass die „Große Schlacht“ das erste von Rosa für die Medici gemalte Schlachtenbild gewesen sei. Diese Behauptung entbehrt jeder Grundlage. Der Gewährsmann für diese These, Baldinucci, spricht lediglich von der „prima grande battaglia“, die Rosa in Florenz gemalt habe. Daraus leiteten sowohl J. Scott als auch G. Sestieri die Behauptung ab, dass es sich bei der „Großen Schlacht“ um die erste in Florenz gemalte *battaglia* Rosas handelte. J. Scott: *Salvator Rosa. His life and times*, New Haven/London 1995, S. 39; G. Sestieri: 1999, S. 448. Von wem die „Große Schlacht“ in Auftrag gegeben wurde, ist nun belegt. Das Bild wurde 1642 vom Großherzog Ferdinand II. bezahlt. E. Fumagalli: 2007, S. 154, No. 7. F. Baldinucci gibt Gian Carlo Medici als Rosas Auftraggeber an. F. Baldinucci: *Vite*, Bd. V., S. 448. Passeri hingegen nennt Mathias Medici als Mäzen des Malers. Passeri: *Vite*, S. 390. Ein Brief des modenesischen Gesandten Francesco Mantovani vom 27. 04. 1641 erwähnt Gian Carlo Medici als Mäzen Salvator Rosas. In: L. Ozzola: *Vita e opere di Salvator Rosa*, Straßburg 1908, S. 55. P. Tomory, J. Scott und M. Chiarini vermuten, dass das Bild vom Großherzog Ferdinand II. Medici persönlich in Auftrag gegeben wurde. Siehe: P. Tomory: *Battles, war and soldiers: Salvator Rosa as moralist*, storia dell' arte, 69. 1990, S. 256-267, S. 258; J. Scott: *Salvator Rosa*, 1995, S. 39, M. Chiarini/S. Padovani: *La Galleria Palatina*, 2003, S. 341; A. Stolzenburg sieht in Gian Carlo Medici den Auftraggeber des Bildes. In: A. Stolzenburg: *Zu Leben und Werk Salvator Rosas*, in: Ausst. Kat. Leipzig 1999: *Salvator Rosa: Genie der Zeichnung: Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, hg. v. H. Guratzsch, S. 8-36, S. 12.

⁴⁰² J. Scott: *Rosa*, 1995, S. 40; A. Stolzenburg: *Zu Leben und Werk Salvator Rosas*, 1999, S. 12. K. Patz sieht in der Verbindung des Anagramms und des spiegelnden Schildes eine Referenz an den Bildhauer Phidias. „SARO“ wird folglich in den Zusammenhang der Auseinandersetzung der modernen gegen die antiken Künstler verortet. K. Patz: *Sub Rosa. Verschwiegende Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa*, in: C. Göttler/U. Müller-Hofstede/K. Patz (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Elmsdetten 1998, S. 61- 73, S. 64f.

⁴⁰³ In der italienischen Literatur und Malerei ist der Schild ein geläufiges Symbol der Selbsterkenntnis. Das wohl bekannteste Beispiel findet sich in Tassos „*Gerusalemme liberata*“ im 30. Gesang, in dem der durch die Zauberin Armida gefangene Rinaldo mithilfe eines diamantenen Schildes sein Spiegelbild vorgehalten wird und sich dieser ursprünglichen Aufgaben besinnt. T. Tasso: *Gerusalemme liberata*, XVI, 30-31

Wie schon das Motiv einer Türkenschlacht so hatte auch der Verweis auf die künstlerische Zeugenschaft eine lange Tradition⁴⁰⁴. Eine unmittelbare zeitliche Referenz ist in der „Schlacht des Tullus Hostilius“ von Giuseppe Cesari auszumachen (Abb. 3)⁴⁰⁵. An vergleichbarer Stelle, am linken Bildrand, erscheint dort ebenfalls ein Selbstbildnis von Cesari⁴⁰⁶. Bislang wurde die Verbindung zwischen den beiden Bildern von der Forschung nur am Rande wahrgenommen⁴⁰⁷, obwohl Rosa nicht nur dieses einzelne Motiv, sondern von dort auch die zentrale Bildfigur des über den Rücken eines gestürzten Pferdes niedergestreckten Soldaten übernahm. Damit nicht genug, er band es in gleicher Weise in die Bildkomposition ein. Das gesamte Schema der Schlacht geht ebenso auf Cesaris Vorbild zurück. Friesartig kämpfen hier wie dort auf der vordersten Bühne des Bildes zwei Heere frontal gegeneinander an. In der Bildmitte prallen sie schließlich aufeinander. Durch die reliefhafte Darstellung aus der Darstellerperspektive verstärken sich der wuchtige Zusammenprall und die Monumentalität der Bilder. Für die Übernahme mehrerer prominenter Motive aus der Schlacht von Cesari gab es für Rosa gute Gründe. Das großformatige Fresko im römischen Konservatorenpalast galt den Zeitgenossen, wie gesehen, als herausragendes Beispiel der Schlachtenmalerei⁴⁰⁸. Nach der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule stellte es ab 1600 in Rom die monumentalste Darstellung einer Schlacht dar⁴⁰⁹. 1640, also während der Entstehungszeit von Rosas „Großer Schlacht“, wurde Cesaris Schlachtenbild von Baglione etwa als eine „*storia grade (sic)*“ hervorgehoben⁴¹⁰.

Zwar übernahm Rosa wesentliche formale Strukturen des Bildes, doch kehrte er ihren Sinn um, wenn er auf der Grundlage der altrömischen Historie des Kampfes von Tullus Hostilius ein Sinnbild des Leidens schuf. Während bei Cesari in traditioneller Weise der Ausgang einer Schlacht durch die heroische Tat eines Feldherrn versinnbildlicht wird, spitzt Rosa die Handlung ganz auf die von Cesari übernommene Figur des gefallenen Soldaten zu. Während Cesari den Soldaten einer Vorlage des auf dem Bett niedergestreckten Holofernes entlehnte, hob Rosa den Oberkörper des Soldaten ein wenig an, so dass dessen Kopf nun nicht nach unten fällt, sondern auf dem rechten Schulterblatt zu liegen kommt. Anders als bei Cesari liegt der Kopf nicht im Schatten, sondern er wendet sich mit seinen geschlossenen

⁴⁰⁴ Für das Cinquecento vergleiche E. A. Werner: *Embedded Artists. Augenzeugenschaft als visuelle Strategie bei Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts*, in: T. Knieper/ M. G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 57-79

⁴⁰⁵ Vergl. Kap. II., 1., d.

⁴⁰⁶ Identifizierung durch H. Röttgen: 2002, S. 305

⁴⁰⁷ M. Chiarini: 1989, S. 13

⁴⁰⁸ Die zeitgenössische Rezeption des Freskos wiedergegeben in H. Röttgen: *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, 2002, S. 307f.

⁴⁰⁹ H. Röttgen: ebd., S. 307

⁴¹⁰ Baglione: 1935, S. 371

Augen dem Betrachter direkt zu. In Kombination mit dem vergeblichen Versuch sich mit der linken Hand den Rüstpanzer von der tödlichen Wunde abzustreifen, erreichte Rosa so eine pathetische Dramatisierung in der Komposition der Figur. Rosa beließ es nicht dabei, sondern betonte gegenüber Cesari in einem weitaus stärkeren Maße die Gestik und Mimik der übrigen Kombattanten. Eine besondere Bedeutung kommt dabei den beiden Figurenpaaren an den äußeren Rändern des Bildes zu. Auf der linken Seite des Bildes thematisiert das Paar am unteren Bildrand den Moment des Tötens, den Rosa dort in aller Deutlichkeit wiedergibt. Es geht wahrscheinlich auf das linke Paar der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule zurück⁴¹¹. In Rosas Zeit war dieses Motiv außerordentlich beliebt, zeitgleich verwendete es etwa auch – wie gesehen – sein Rivale Cerquozzi für seine „Battaglia“. Ein Vergleich zeigt deutlich Rosas Verfremdung des Motivs. Bei ihm wird der Kampf weniger als ein Ringen, sondern allein als ein Akt des Tötens skrupulös dargestellt. Die Agonie des Opfers wird durch den Kunstgriff der zeitlichen Segmentierung intensiviert. Zunächst wurde dem türkischen Soldaten der rechte Arm abgehackt. Der Betrachter wohnt der zeitlich darauffolgenden Szene bei, in der dem gequälten christlichen Soldaten die Brust aufgeschlitzt wird. Vergeblich versucht sich das Opfer mit seiner Linken zu wehren. Er umfasst verzweifelt die bereits in seinen Körper eingedrungene Klinge seines Gegners. In wenigen Momenten wird er sterben. Von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft umschließt die Szene sämtliche zeitlichen Ebenen. Mittels einer geschickt geführten Lichtregie wird das grausige Geschehen effektiv aus dem verschatteten Hintergrund hervorgehoben. Hinsichtlich der offen dargestellten Brutalität steht das Figurenpar ohne Beispiel in der Schlachtenmalerei dar⁴¹². Wenn bislang brutale Taten gezeigt wurden, dann wurden sie lediglich angedeutet. Durch die zeitliche Dehnung der Tötung wurde die Brutalität in ihrer Wirkung noch verschärft.

⁴¹¹ Das Motiv wurde in zahlreichen Variationen auf Schlachtenbildern des 16. und 17. Jahrhunderts verwendet. Vergleiche das Figurenpar rechts auf Johann Heinrich Schönfelds „Josuaschlacht“, die Rosa gekannt haben könnte. Sie wird von Michaud auf 1637 datiert. Die dortige Drehung des Paares zum Betrachter, mit der damit verbundenen charakteristischen Fokussierung auf den erhobenen Dolch, könnte von Rosa übernommen und variiert worden sein. Johann Heinrich Schönfeld: *Josuaschlacht*, Öl/Lw, 1637, 135 x 370cm, Prag/ Burg. Dazu: C. Michaud: *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie*, München 2006, S.163f.; Auffällig ist auch die Ähnlichkeit der Rosaschen Figurengruppe mit einem wenige Jahre zuvor fertiggestellten Fresko Jacopo Vignallis (1592-1664) im Casino Mediceo. An dessen Ausmalung nahm Vignali um 1622 teil. Vignallis Motivfindung steht in einem commemorativen Zusammenhang mit den Siegen des toskanischen Ritterordens von San Stefano. Jacopo Vignalli: *Die Ritter von Santo Stefano erstürmen die Festung von Glimur*, Fresko, Florenz/ Casino Mediceo. Zu Vignali siehe ferner: G. Pagliarulo: Artikel *Jacopo Vignani*., in: DoA, hg. v. J. Turner, Bd. 32, London 1996, S. 499f., Schönfelds, Vignallis und Rosas Figurengruppe gehen gleichsam wohl auf einen Stich aus der Vita Ferdinandos I. Medici von Jacques Callot zurück. Das im Vordergrund in der Mitte dargestellte Figurenpar antizipiert in seiner horizontalen Gliederung die späteren Lösungen Schönfelds, Vignallis und Rosas. Jacques Callot: *Truppen greifen ein Stadttor an*, Kupferstich, 740 x 475mm, aus: *La vita di Ferdinando I dei Medici* (Abb. 40)

⁴¹² Vergleiche die „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule oder die „Schlacht von Tullius Hostilius“ von Cesari. Vergleiche dagegen aber auch christliche Märtyrerszenen, die häufig den Moment der körperlichen Qual zum Thema hatten. Dor gab es eine lange Tradition von expliziten Gewaltdarstellungen.

Hinsichtlich der Grausamkeit der Szene gibt es nur einen indirekten Vorläufer in der Schlachtenmalerei. Es ist dies die 1618 gemalte „Amazonenschlacht“ von Peter Paul Rubens (Abb. 41)⁴¹³. Auf dem Scheitelpunkt der Brücke ist dort ein männlicher Torso zu sehen, dessen offene Halswunde direkt für den Betrachter einsichtig ist. Andere Bildfiguren rauben und schänden tote Amazonen. In bislang unbekannter Weise setzte der krude Realismus des Bildes Maßstäbe für die monumentale Schlachtenmalerei. Es ist gut vorstellbar, dass Rosa noch in Rom oder schon in Florenz die seinerzeit berühmte Folge der Nachstiche der „Amazonenschlacht“ von 1623 gesehen haben könnte. Allein wegen der schieren Größe von 858 x 1190mm bildete das aus sechs Blättern zusammengesetzte Werk eine europaweite Attraktion⁴¹⁴. Es handelte sich um das größte in den Niederlanden gefertigte Stichwerk. Das Motiv des abgeschnittenen und prominent platzierten Armstumpfs am linken Bildrand der „Battaglia“ könnte sich demnach einer *aemulatio* aus Rubens „Amazonenschlacht“ verdanken. Die Gruppe auf der rechten Seite des Rosa'schen Bildes wird vordringlich durch den weißgekleideten Türken bestimmt. Sein Gesicht ist in unnatürlicher Weise leuchtend rot angelaufen. Die Augen erscheinen wie in einem Comicstrip verzerrt und vergrößert. Der künstlerische Anspruch in naturalistischer Weise Gesichter wiederzugeben, wird an dieser Figur zugunsten einer Karikatur oder einer bloßen Fratze aufgegeben. Die Attribute des Türken erinnern an die Charakterisierung der allegorischen Figur des Krieges bei Lomazzo. Er forderte für sie:

*„(...) Ella dee esser tutta armata, (...), con la faccia tutta rubiconda, con gli occhi grandi di color di bragia, d'aspetto terribile e fiero, (...)“*⁴¹⁵

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass Rosa seine „Große Schlacht“ hinsichtlich ihres Kompositionsschemas und der Auswahl ihrer Bildfiguren aus kanonischen Vorbildern der Gattung und Forderungen der Kunsttheorie zusammenfügte. Er wählte bewußt die zeitlich jüngsten Beispiele einer monumentalen Schlachtenmalerei aus, um diese schließlich als moderner Schlachtenmaler zu übertrumpfen. Rosas eigenwilligste Neuerung in der „Großen Schlacht“ ist die Fokussierung der Komposition auf den Aspekt des Leidens. Die Analyse der beiden seitlichen Figurenpaare zeigt, dass sie in unterschiedlicher, aber sich ergänzender

⁴¹³ Peter Paul Rubens: Die Amazonenschlacht, Öl/Holz, 121 x 165cm, 1618, München/ Alte Pinakothek

⁴¹⁴ Der Ruhm des Stiches erstreckte sich schließlich auch auf dessen Herstellungsprozeß, den Bellori näher beschreibt. Demnach hätte der junge Van Dyck die „Amazonenschlacht“ als Vorlage für den Kupferstich Vostermans gezeichnet. G. P. Bellori: 1967, S. 308. Zum Stich: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, N. Büttner/ U. Heinen (Hgg.): *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*, S. 180ff, zum Bild: S. Poeschel: *Rubens' Battle of the Amazons as a war-picture: the modernisation of a myth*, *Artibus et historiae*, 22. 2001, No. 43, S. 91-108

⁴¹⁵ G. B. Lomazzo: 1973, Bd. I, S. 337. Auch bei C. Ripa taucht für die Charakterisierung der Figuren der 'Crudeltà' und des 'Furore' der Hinweis auf, dass diese im Gesicht rotangelaufen sein sollen. C. Ripa: *Iconologia ovvero desrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Reprint (Hildesheim/New York 1970), S. 99; 177

Weise, das Leiden thematisieren. Gewissermaßen variieren und amplifizieren sie damit das Opfer-Motiv im Zentrum des Bildes durch die direkten Darstellungen von Hilflosigkeit und Grausamkeit. Mit einem Streich erweiterte und erneuerte Rosa mit diesem Bild die ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten der gesamten Gattung der Schlachtenmalerei.

e. Zur Ästhetik des Schmerzes. Zwischen dem Angemessenen und dem Häßlichen

Die zeitgenössische Entwicklung der Schlachtenmalerei zeigt, wie stark sich die Malpraxis von *battaglien* von den traditionellen Forderungen an das Historienbild entfernte. Der mit einem Schlachtenbild in Verbindung zu bringende Kriegsheld verlor an Bedeutung oder verschwand ganz von der Bildfläche. Rosa verfolgte für sein Konzept der „Großen Schlacht“ einen alternativen Weg. Er stellte dem *attore principale* eine weitere „klassische“ Bildfigur an die Seite. Den Christus-Typus löste er aus seinem traditionellen Bedeutungskontext und transferierte ihn damit in ein Schlachtenbild.

Es ist davon auszugehen, dass sich Rosa der Grenzen und Konventionen des Bildthemas bewußt war. Denn anders als auf seinen zeitgleich entstandenen kleinformatischen Schlachtenbildern inszenierte und konzentrierte er das Geschehen in der monumentalen „Großen Schlacht“ um die beiden aus unterschiedlichen ikonographischen Traditionen stammenden Pathosfiguren⁴¹⁶. Die Legitimation die Rosa für dieses ingeniose Verfahren beanspruchen konnte, basierte auf dem Handlungsspielraum des frühmodernen Künstlers⁴¹⁷. In der einschlägigen Kunsttheorie läßt sich der von ihm geltend gemachte künstlerische Freiraum nachzeichnen. Er gründete nicht zuletzt in der Kategorie der *invenzione*, welche die Grundlage einer jeden *historia* darstellte⁴¹⁸. Bereits in der Paragonedebatte des 16. Jahrhunderts wurde, wie eingangs gezeigt, die *invenzione* als entscheidendes Charakteristikum der Malerei im allgemeinen und der Schlachtenmalerei im besonderen

⁴¹⁶ Vergleiche die zeitgleich für Mathias Medici entstandene „Battaglia“, 95 x 145cm, Öl/Lw, Florenz/Galleria Pitti, Inv.-Nr. 8385/1912

⁴¹⁷ Grundlegend für die ideengeschichtliche Entwicklung des Künstlers aus dem Stand der Handwerker während des Mittelalters: E.H. Kantorowicz: *The Sovereignty of the Artist*, in: Selected studies, New York 1965, S. 352-365, hier S. 363f.; E. Kris/O. Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, S. 95ff.; Die sozialgeschichtliche Entwicklung beschreibt M. Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 308- 328, insbes. S. 322. Dort über Vasari: „Diese Unterscheidung zwischen dem Inhaltsinteresse und dem Forminteresse, durch welche die künstlerische Leistung eine kritische Distanz zu ihrem politischen Auftrag sucht, liefert den hermeneutischen Schlüssel zu einem problembewußten Verständnis höfischer Kunst.“

⁴¹⁸ Kap. II. 1., c.

zugeschlagen⁴¹⁹. Dreh- und Angelpunkt dieses Konzepts ist schließlich die *dispositione*, die eine optimale Umsetzung der Bilderzählung gewährleistete und zugleich dem beteiligten Künstler die Freiheit gab, diese eigenständig umzusetzen. Der Einfluß dieses Theorems läßt sich im 17. Jahrhundert bis zu Poussin und Félibien weiterverfolgen⁴²⁰. Ob nun Rosa anlässlich des mediceischen Auftrag aus der Fama des Sujets einer Schlacht Nutzen ziehen wollte, mag dahingestellt bleiben. Entscheidend ist, dass ein Schlachtenbild hervorragende Möglichkeiten bot, einen neugewonnenen Auftraggeber von den eigenen künstlerischen Fertigkeiten mittels einer überzeugenden *dispositione* bei einem anspruchsvollen Sujet zu überzeugen.

Wenn über den Freiraum des Künstlers hinsichtlich der Bildkomposition gesprochen wurde, so gilt es zugleich auch das *decorum*, zu beachten, dem der Künstler seine Ideen anzupassen hatte. Im Vergleich mit traditionellen Schlachtenbildern mutet es erstaunlich an, mit welcher Intensität Rosa deutlich sichtbar grausame Akte auf dem Bild inszenierte. Sollten dabei die Grenzen des Schicklichen und Angemessenen von ihm übertreten worden sein? In welchem Maß waren grausame Darstellungen in Schlachtendarstellungen überhaupt zulässig?

Hinsichtlich der Grenzen des *decorums* gibt es in der Kunsttheorie keinen einheitlichen Standpunkt. Die Angemessenheit der Darstellung dient der Plausibilität der Bilderzählung⁴²¹. Ludovico Dolce etwa lobte Raffael für seine profanen Historien, als auch für die auf ihn zurückgehende „Konstantinsschlacht“, „*perche (...) in queste lo ritroveremo accuratissimo & honestissimo.*“⁴²² Auch für Gabriele Paleotti steht etwa das *decorum* ganz im Dienst der historischen Wahrscheinlichkeit einer Handlung. Auf Rosas „Große Schlacht“ appliziert, bedeutet dies, dass die Kombattanten sich in einem kohärenten historischen Rahmen bewegen sollten. Der Verzicht auf zeitgenössische Waffen und die Ausstaffierung in historischer Kleidung bestätigen das Einhalten dieser Forderung in Rosas Bild. Weiter verbindet Paleotti das *decorum* mit dem Würdestatus der dargestellten Personen. Handlungs- und Verhaltensweisen, mithin auch Gefühlsäußerungen, die mit dem sozialen Status einer Bildfigur nicht übereinstimmen, werden von ihm als unvereinbar mit den Anforderungen des

⁴¹⁹ Siehe etwa Dolce, für den das spezifische Thema einer Historie nur den Rahmen darstellte, der erst durch das ingenium des Künstlers mit Kompositionselementen angefüllt wurde. „Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla historia e dall'ingegno del pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza“. Dolce spielt auf die Forderung Albertis an, demnach die *inventio* auf die Motivfindung beschränkt war. Zitiert in: E. Juntunen: 2005, S. 139

⁴²⁰ O. Bätschmann sieht das Merkmal der *dispositione* in der Entwicklung einer Struktur aus dem allgemeinen Ganzen, die nach und nach verfeinert wird. Der Begriff wurde von Dolce geprägt und findet sich auch bei Agucchi und Mancini wieder. O. Bätschmann: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zürich/ München 1982, S. 20, E. Juntunen: 2005, S. 139

⁴²¹ Grundlegend: R. W. Lee: 1940, S. 228

⁴²² L. Dolce: 1968, S. 166

decorums abgelehnt⁴²³. Diese Forderung mag ihren Reflex auf dem Bild nicht nur in der traditionell-konventionellen Darstellung des Feldherren finden, sondern daneben auch in der gelassenen Mimik samt der Gestik des schlaff hinunterhängenden Arms des zentralen toten Soldaten. Beide entsprechen vollkommen dem Christus-Typus. Bemerkenswert an den beiden *attori principali* des Bildes ist, dass es sich um keine Türken handelt, die identifikationsträchtig in der Sieger- und *imitatio christi*-Pose wiedergegeben wurden. Rosa bewegte sich in ihrer Wiedergabe durchaus im Rahmen des Erwartbaren, er orientierte sich in ihrer Darstellung an den gängigen theoretischen Forderungen der Zeit. Hinsichtlich der Komposition galt zudem das Gebot, dass die Figur des *attore principale* sofort erkennbar sein müsse und die Handlung des Bildes auf sich beziehe⁴²⁴. Zweifelsohne erfüllt dies der sterbende Soldat im Bildzentrum. Rosa kehrte zwar den moralischen Gehalt seiner Schlachtendarstellung durch den vorgenommenen Rollentausch um, doch verstieß er damit nicht gegen das Gebot der Angemessenheit.

Wie fügen sich in dieses Schema die drastischen Gewaltszenen? Was die Darstellung körperlicher Deformationen anbelangt, so hält sich Paleotti bedeckt. Er überläßt es dem Künstler selbst, unschöne oder unschickliche Partien von mißgebildeten Körperteilen auf dem Bild auszusparen⁴²⁵. Wenn sich auch keine direkten Vorbilder für die Inszenierung von Grausamkeiten wie im Falle des massakrierten Türken in der Malerei finden lassen, so steht Rosa doch hinsichtlich der Detailfreudigkeit in einer langen künstlerischen Tradition. Schon in den auch in der Frühneuzeit vielgelesenen spätflavischen Epen eines Lukan, Silius oder Statius wimmelt es auf den dort geschilderten Schlachtfeldern von grausamen Details, die dem Rosaschen Beispiel in nichts nachstehen⁴²⁶. Gleichwohl standen auch diese farbigen Schilderungen nicht außerhalb der Norm. Ihre sanktionierende Lizenz für die dort geschilderten Gewaltorgien mögen sie gleichsam in Aristoteles gefunden haben, der eine häßliche Darstellung erlaubte, wenn von ihr eine komische oder tragische Wirkung ausging, sie also die ursprüngliche Aussageabsicht verstärkte⁴²⁷.

Wie gezeigt, lassen sich die Massakrierungsszenen im Vordergrund von Rosas „Großer Schlacht“ im Hinblick auf das Opfermotiv in der Bildmitte erklären und legitimieren. Demnach orchestrieren sie das Leidensthema des Krieges. Thematisch bot die Schlachtenmalerei, ähnlich wie auch die Epen, ein weites Feld für ekelhafte und grausige und

⁴²³ H. Steinemann: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“*, Hildesheim/ Zürich/ New York 2006, S. 190

⁴²⁴ G. Mancini: 1956, Bd. I., S. 117

⁴²⁵ H. Steinemann: 2006, S. 191

⁴²⁶ M. Fuhrmann: *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in: R. Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 23-66

⁴²⁷ Aristoteles: *Poetik*, IV.

damit zusammengefaßt für häßliche Details. Vasari schien von den ästhetischen Möglichkeiten fasziniert, wenn er angesichts von Leonardos „Anghiari-Schlacht“ detailliert die einzelnen Kampfmotive aufzählt⁴²⁸. Ob der Faszination für die brutalen Motive verwechselte Vasari gar die Kombattanten: Sieger und Verlierer wurden in der Beschreibung von ihm vertauscht und damit nebensächlich⁴²⁹. Lomazzo hob an der Komposition für Schlachtenbilder hervor, dass dort der Maler die Möglichkeit habe „*di mostrar l'arte & eccellenza sua in esprimere l'orrore & la fierezza de gli atti*“⁴³⁰. Er benennt damit explizit die spezifische ästhetische Herausforderung mit Darstellungen voller Brutalität und Grauen künstlerisch zu triumphieren. Zeitgleich schien auch Torquato Tasso (1544-1595) von den Möglichkeiten ihrer Darstellung fasziniert:

*„Bello in si bella vista anco è l'orrore,/ e di mezzo la tema esce il diletto.“*⁴³¹

Das Paradoxon „*orrore diletto*“ wurde fortan ein ästhetischer Topos, das seinen größten Einfluß im 17. Jahrhundert entfalten sollte. Vor allem die Gedichte Giambattista Marinos (1569-1625) greifen die Faszination des Häßlichen auf und kontrastieren sie virtuos mit dem Schönen⁴³². In der Beschreibung eines mythologischen Schlachtenbildes Antonio Tempesta, konzentrierte Marino die Wirkungsfunktion des Bildes ganz auf die kontrastreiche Einführung der Gegensätze von Schauder und Vergnügen, Grausamkeit und Gefallen sowie Schönheit und Schrecken :

*„Chi non sa come in vero/ possa da lo spavento uscir diletto,/ e l'orrore esser bello,/ miri qui di pennello/ bellicoso e guerriero/ mirabil magistero/ de la Guerra sanguigna il crudo aspetto./ Vedrà nel fiero oggetto/(miracolo d'artifice sagace)/ ira ch'alletta, e crudeltà che piace.“*⁴³³

Für Marino scheint ein besonderer thematischer Reiz des Gedichts in der Verquickung der künstlerischen Werkgenese mit derjenigen des Krieges bestanden zu haben. In den zitierten Strophen vier bis sieben werden die beiden Bezugsebenen antithetisch gegeneinander aufgebaut. Erst das fertige Kunstwerk überführt das grausame Darstellungsobjekt einer

⁴²⁸ G. Vasari: 1976, Vol. IV., S. 32

⁴²⁹ Zur Beschreibung siehe auch F. Zöllner: *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, Köln 2003, S. 167ff

⁴³⁰ G. P. Lomazzo: 1968, S. 353. Einen ganzen Katalog von den Möglichkeiten der visuellen Darstellung körperlicher Deformationen bietet Lomazzo im Kapitel „*Composizione di rapimenti*“ auf. Dort heißt es, dass die Kombination von „*gesti & atti di forza*“, etwa, „*gonfiamenti di mammelle, volgimenti di colli, allargamenti di braccia, sudori, morsi, grafiamenti, pugni & percossi*“ zu einer „*dillettoza mostra di robustezza, & violenza*“ führe. G. P. Lomazzo: 1968, S. 355v.

⁴³¹ Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*, Kap. XX, 30

⁴³² Vergleiche: C. Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, insbesondere S. 209; Dort über die Marino-Rezeption: „(...) Christliche Erbauung und ästhetisches Wohlgefallen stehen unberührt nebeneinander. Als Problem wird die poetische Darstellung des Schreckens nicht begriffen: Vielmehr ist sie durch die Trennung der schönen Form vom schrecklichen Inhalt infolge der mimesispoetischen Konvention traditionell sanktioniert.“

⁴³³ Giambattista Marino: *La battaglia de' Lapiti d' Antonio Tempesta*, in: *La Galeria*, hg. v. M. Pieri, 2 Bde, Bd. I, Padua 1979, S. 42

Schlacht in die Sphäre eines scharfsinnigen Concettos: „*Ira ch`alletta, e crudeltà che piace*“⁴³⁴. Das Gedicht kulminiert damit im Oxymoron der letzten Strophe, das in sprachlicher Form die Verschränkung von Leid und Schönheit widerspiegelt. Dieses Ideal der kontrastiven Verschränkung von sich widersprechenden Begriffen fand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben der Dichtung auch in der Malerei eine breite Resonanz. Die Beliebtheit von grausamen Bildthemen, wie der „Betlehemitische „Kindermord“ oder der „Kopf der Medusa“, legen hiervon Zeugnis ab⁴³⁵. Auch Rosas „Große Schlacht“ spielt mit diesem beliebten Topos des „*orrore dilletoso*“. So ist die Pose des langgestreckten toten Soldaten in der Bildmitte, der an keiner Stelle seines Körpers von anderen Kombattanten verdeckt wird, direkt vor dem wilden Schlachtengetümmel angeordnet. Seine *bellezza* ist nur vor der kontrastierenden Folie der *bruttezza* des Kampfes zu goutieren. Auch der Gegensatz zwischen dem ruhevollen, entspannten Gesicht des toten Soldaten mit jenen ungestümen, vor Angst und Wut verzerrten Fratzen der benachbarten Assistenzfiguren, schöpft seine Wirkung aus dem beschriebenen Topos.

Die akademische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts zeichnete sich durch eine stetige Reserve gegenüber häßlichen Gegenständen aus. „*Heßlichkeit und Ungestalt*“ erregten beim Rezipienten Ekel, so dass sich der Künstler vor ihrer Darstellung zu hüten habe⁴³⁶. Während Gianpietro Bellori die „Konstantinsschlacht“ als exemplarisches Schlachtenbild lobte, ging er zwar auf das Blutbad der dort Kämpfenden ein, doch problematisierte er dabei nicht die Darstellung gewaltvoller Szenen⁴³⁷. Im Mittelpunkt der Betrachtung stand für ihn das historische Detail, das heißt das Einhalten der *convenevolezza* mittels historisch korrekter Uniformen und Waffen. Belloris Beschreibung widmet sich vor allem einzelnen Bildfiguren, deren Betrachtung Genuß hervorruft. Vor dem Hintergrund eines blutigen Schlachtengemetzels war es offensichtlich dieses Gleichgewicht zwischen dem Genuß und dem Schrecken, dem Erfreuen und Bewegen, das die besondere Qualität des Werkes aus der Schule Raffaels auszeichnete.

Die dargestellten Eckpunkte des Diskurses beweisen einmal mehr, wie weit Theorie und Praxis im Bereich der Schlachtenbilder während des 17. Jahrhunderts auseinanderlagen. Offensichtlich gab es beim Thema einer Schlachtendarstellung eine Leerstelle, die von Rosa

⁴³⁴ Der Scharfsinn (*arguzia*) war einer der zentralen concetti des 17. Jahrhunderts.

⁴³⁵ E. Cropper/ C. Dempsey: *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1997, S. 253-278; M. Oberli: *Aspetti di un "estetica dell'orribile" nella pittura barocca*, S. 223- 240, in: S. Schütze (Hg.): *Estetica Barocca*, Rom 2004; E. Kepetzi: *Der Betlehemitische Kindermord in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens*, in: *ZfKg*, No. 2, 2006, S. 169-193

⁴³⁶ G. de Lairese, zitiert nach C. Zelle: *Häßliche, das*, in: *HWdR*, Bd. III, Sp. 1304-1326, hier Sp. 1311. Der *locus classicus* ist Horaz: *Ars Poetica*, V. 184-189

⁴³⁷ „Grande è la strage nella più fiera sanguinosa mischia, e nello scontro d'armi, d'armati, di Cavalieri, e di Cavalli, che si urtano, e cadono, a gli assalti, ed alle percosse.“ G.P. Bellori:1821, S. 109

als ästhetischer Freiraum in der unverblühten Darstellung grausamer Akte ausgereizt wurde. Diese dienten dazu, das Leiden der Opfer zu verdeutlichen. Rosa benutzte dabei ästhetische Stilmittel, wie etwa den *contraposto*, die in der Malerei und in der Dichtung der Zeit hochaktuell waren. Die Hoffnung, mit der kunstfertigen Darstellung eines gewalttätigen Themas den Nerv des Publikums zu treffen, mag sicher nicht ein unerhebliches Motiv für dessen Auswahl gewesen sein. Auch in zeitgenössischen Poetiken wurde auf den bereits von Aristoteles postulierten Dualismus, dem Verhältnis zwischen einem schrecklichen Thema und seiner erbaulichen bzw. erfreulichen Wirkung, näher hingewiesen⁴³⁸.

Die Erkundungen der Grenzen des *decorums* eröffneten sich Rosa durch die Darstellung eines historisch-spekulativen, letztlich aber unspezifischen, da imaginierten Themas. Erst die Unidentifizierbarkeit des Sujets ermöglichte es Rosa, auf der „Großen Schlacht“ genuin künstlerische Topoi zu thematisieren. Damit insistierte er auf seine Rolle als *poeta*, der sich, Kraft seiner *invenzione*, scharf von jeder auf eine Überlieferung von Ereignissen abhebenden Historienmalerei abgrenzte. Die grundsätzliche Distinktion zwischen einem auf poetische Wahrscheinlichkeit und einem auf historische Wahrheit verpflichteten Darstellungsstil wurde auch von so unterschiedlichen zeitgenössischen Theoretikern wie Pietro Testa (1612-1650) oder Ferrante Carlo erkannt und postuliert⁴³⁹. Die Auseinandersetzung um die beiden unterschiedlichen Darstellungskonzepte prägten zudem den bekannten Akademiestreit von San Luca 1636 in Rom, nur wenige Jahre vor Rosas Beschäftigung mit der „Großen Schlacht“⁴⁴⁰.

f. Zum ‚Poema eroicomico‘

Die semantische Vertauschung der beiden *attori principali* ist das deutlichste Zeichen einer kompletten Umwertung des traditionellen Bildinhalts auf der „Großen Schlacht“. Wie bereits herausgestellt, verdankte sich ein wesentlicher Effekt der Rosaschen *invenzione* dem

⁴³⁸ So wies Aristoteles auf die Wirkung der Darstellung von Leichen hin. Aristoteles: Poetik, Kap. 4, S.11; über die zeitgenössische Rezeption des Diktums, etwa bei Scaliger, siehe E. Rotermond: *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in: H. R. Jauß (Hg.), 1968, S. 239-269, S. 249; zum „Schrecklichen“ siehe: C. Zelle: *Schrecken/Schock*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hg. v. K. Barck, Bd. 5, Stuttgart/ Weimar 2003, S. 436-446, S. 437f.

⁴³⁹ E. Cropper: *The Ideal of Painting. Pietro Testa`s Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, S. 117ff; N. Turner: *Ferrante Carlo`s Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi: a source for Bellori`s descriptive method*, in: *Storia dell`arte* 13, 1971, S. 297-326, S. 308

⁴⁴⁰ Auch um Marinos Adone gab es um 1630 eine vergleichbare Auseinandersetzung. G. B. Marino: *L`Adone*, Paris 1623; Zum Akademiestreit siehe Kap. II.2. Über dessen Auswirkungen auf die zeitgenössische Malerei: E. Oy-Marra: *Poussins ‚Mannalese‘: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1997, S. 201-212, S. 205ff.; Zur zeitgenössischen Auseinandersetzung um Marinos „Adonis“ siehe E. Cropper: 1984, S. 118; Kern der Auseinandersetzung war die Interpretation der auf Aristoteles zurückgehenden Unterscheidung zwischen den Gattungen des Epos und der Tragödie.

wirkungsästhetischen Moment der Überraschung und Erstaunens. Dieses wurde mit der kompositionellen und inhaltlichen Verdrängung des Sieger-Typus durch die Kontrastfigur des Opfers erreicht. Für die monumentale Schlachtenmalerei war dieser Austausch von zentralen Bildfiguren neu. Allerdings gab es auf literarischem Gebiet eine korrespondierende Entwicklung, die bereits zwei Dezennien früher ansetzte. Gemeint ist das Aufkommen des *poema eroicomico*, einer Gattung, die mit den Mitteln des Witzes die narrativen Möglichkeiten des traditionellen Epos durch Rollenumkehrungen erweiterte. Vor allem „*La secchia rapita*“ von Alessandro Tassoni (1565-1635) bot das Modell für einen nunmehr ironisch-gebrochenen Umgang mit dem traditionellen Thema des Kriegshelden⁴⁴¹. Allein das Oberthema des im Mittelalter spielenden Epos, der Kampf zweier verfeindeter Kommunen um einen entwendeten Holzeimer, Bologna und Modena, spottet jedem ritterlichen Heroismus. Die Gattung zeugt ästhetisch von der beliebten Ausformung des *varietas* Gedankens, wie er zeitgleich auch in anderen künstlerischen Gattungen, etwa der Grafik, auftaucht. Die neue literarische Gattung erreichte ihre satirische Wirkung zudem durch die Ridikülisierung der beteiligten Protagonisten. Dass sich auch Rosa mit der Gattung des *poema eroicomico* beschäftigte, ist durch Baldinucci verbürgt. Er führt Rosa gar als Inspirator des heroisch-komischen Epos „*Il Malmantile Racquistato*“ des Florentiner Freundes Lorenzo Lippi (1606-1665) an⁴⁴². Es ist gut vorstellbar, dass sich Rosa schon zum Zeitpunkt der Entstehung der „Großen Schlacht“, also 1642, mit den neugewonnenen narrativen Möglichkeiten des *poema eroicomico* auseinandersetzte und deren Gestaltungsprinzipien auch für die Malerei fruchtbar machte⁴⁴³.

Nun ist Rosas Schlachtenbild weit davon entfernt, sich ironisierend von seinem bellizistischen Sujet zu distanzieren. Rosas Interesse für das heroisch-komische Epos lässt sich jedoch als eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Parametern der Epik verstehen⁴⁴⁴. Übertragen auf die Malerei hieße dies, das von ihm nach den gegenwärtig noch möglichen Handlungsmöglichkeiten des Bildhelden gefragt würde. Als Ergebnis dieser

⁴⁴¹ Alessandro Tassoni: *La secchia rapita*, Modena 1622; Das Werk war ein großer Publikumserfolg in Italien. Während des 17. Jahrhunderts erschienen mehr als 20 Auflagen. Siehe: E. Loos: *Tassonis "La secchia rapita" und das Problem des komisch-heroischen Epos*, Krefeld 1967

⁴⁴² L. Lippi: *Il Malmantile Racquistato*, Finaro 1676

⁴⁴³ Das Werk wurde um 1649 fertiggeschrieben. Dazu: C. Carminati: Artikel „*Lorenzo Lippi*“, in: DBI, Bd 65, Rom 2005, S. 221-224, S. Baldinucci: *Vite*, Bd. 5, S. 458; zur Freundschaft Lippi-Rosa: J. Scott: *Rosa*, S. 73ff. Siehe auch: V. von Flemming: *Dissimulazione. Lorenzo Lippi, Salvator Rosa und die Krise der Repräsentation*, in: C. Göttler/U. Müller-Hofstede/K. Patz (Hg.): *Diletto e Maraviglia*, 1998, S. 74-101, S. 78

⁴⁴⁴ H. Langdon meint in dem wachsenden Einfluß literarischer Zirkel auf Rosa, wie etwa der *Accademia dei Percossi*/Florenz, das wesentliche Motiv für die Abwendung Rosas von der Verfertigung von Schlachtenbildern zu sehen. Dabei wird jedoch die noch jahrzehntelang währende Tätigkeit Rosas als Schlachtenmaler nicht berücksichtigt. Das früheste Datum für seine Abkehr von der Schlachtenmalerei ist mit 1658 anzusetzen. Es erscheint fraglich, warum sich die Aktivität in literarischen Zirkeln und die Schlachtenmalerei einander ausschließen sollten. H. Langdon: *Salvator Rosa in Florence 1640-49*, in: *Apollo*, 1974, S. 190-197, hier S. 191

Reflexion ist die Figur des Bildhelden nicht mehr sankrosankt, sondern sie wird austauschbar und in letzter Konsequenz beliebig. Daneben könnte auch die zeitgenössische Wertschätzung sprachlicher *concetti* im Rahmen der *arguzia*- Lehre einen Einfluß auf die semantische Vertauschung von Rosas Bildhelden eine Rolle gespielt haben. Ziel der aktuellen rhetorischen Lehre war ein möglichst erfinderischer Gebrauch der poetischen Sprache, der mit semantischen Mehrdeutigkeiten spielte, dabei durchaus auch die ursprüngliche Bedeutung eines Begriffs außer acht lassend, um zielgerichtet beim Rezipienten den Effekt der *meraviglia* hervorzurufen⁴⁴⁵.

Der Ausgestaltung eines heroischen Schlachtenthemas wurden nicht zuletzt durch die rhetorischen *genera dicendi* Regeln gesetzt. Die Darstellung schrecklicher Gegenstände etwa wurde bereits von Cicero zum höchsten Maßstab der Beredsamkeit erklärt⁴⁴⁶. Die Auswahl und Funktion des Helden hat sich nach der Funktion und Stilhöhe des Bildes auszurichten. Die Figur des sterbenden Soldaten zielt ganz auf die rhetorische Wirkungsfunktion des *permovere* ab. Eine ikonographisch tradierte Pathosfigur wie Christus sowie eine monumentale Schlachtendarstellung waren demnach zwei passende Gegenstände eines pathetischen Bildmodus. Rosas *invenzione* bestand darin, sie zu vereinen.

g. Zum zeitlichen Kontext des Bildes

Vorerst ungeklärt blieb, warum auf der „Großen Schlacht“ von Rosa das anonyme Opfer thematisiert, und damit die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Leidens aufgeworfen wurde. Im Bereich von Schlachtenbildern war diese Fokussierung ein *Novum*. Gängig war bis dato allein die heroische Legitimierung des menschlichen Opfers, bei der allerdings weniger auf den Aspekt des Leidens als auf deren politische oder taktische Notwendigkeit abgehoben wurde⁴⁴⁷. Wie verortet sich daher Rosas Schlachtenbild in den historischen Rahmen der Zeit?

Einen ersten Hinweis mögen die politischen Zeitläufte bieten. Italien und insbesondere die Toskana fanden sich nach 1640 durch Tributzahlungen und die Gefahr des Dreißigjährigen Krieges am Rand der Erschöpfung. Eine europaweite Eskalation des Konflikts trat spätestens mit dem offiziellen Kriegseintritt Frankreichs 1632 ein. Unlängst, 1638, kam erst Mathias Medici nach jahrelangem Militärdienst in Deutschland mit einem

⁴⁴⁵ Im Kontext der *Acumenlehre* wurde die *arguzia* bereits in den zwanziger Jahren im Jesuitenorden diskutiert. Tesaurio griff die Diskussion auf und veröffentlichte den fürderhin wichtigsten Beitrag. E. Tesaurio: *Il canocchiale aristotelico*, Turin 1655

⁴⁴⁶ Cicero: *Oratore*, 97.132

⁴⁴⁷ Als Beispiel siehe etwa die „Schlacht des Decius Mus“ aus der sechsteiligen „Decius Mus“ Tapissieriefolge von P. P. Rubens.

stark reduzierten toskanischen Regiment wieder zurück nach Florenz. Sein älterer Bruder Francesco fiel dort schon 1634 auf dem Schlachtfeld⁴⁴⁸. Zudem brach 1641 der Krieg um das Herzogtum Castro aus, an welches das Großherzogtum unmittelbar angrenzte. In der Folge wurde auch die Toskana in den inneritalienischen Konflikt hineingezogen⁴⁴⁹. 1642 kehrte der *Generalissimo del mare* und spätere Kardinal Giovan Carlo Medici mit seiner Armada von einer gescheiterten politischen Mission aus Spanien zurück⁴⁵⁰. Das historische Tableau zeigt, dass das „*secolo di ferro*“ gerade um 1642 mit einer dichten Folge von Kriegen und politischen Niederlagen für das Großherzogtum aufwartete. Deshalb verwundert es nicht weiter, dass Rosas leidensbetonte Sicht auf den Krieg künstlerisch nicht allein stand. Fulvio Testi (1593-1646), als bekannter Dichter seiner Zeit, beklagte etwa in mehreren Gedichten die Verwüstungen Norditaliens durch die zeitgenössischen Kriege:

*„O quali/ fur de le mie sciagure/ gli spettacoli allora! In un baleno/ divorò fiamma ostile/ l'abitato contrade: armate turbe/ Fer degl'intieri armenti/ improvise rapine, il patrio suolo/ fuggi il bifolco, ed ozioso in mezzo/ gl'abbandonati solchi/ senza il vomero suo restò l'aratro.“*⁴⁵¹

Auch Rosas, wenige Jahre später entstandene Satire über den Krieg „Timon“ schloß sich dieser kritischen Haltung an⁴⁵². In der zeitgenössischen Malerei gibt es ein weiteres Gemälde, das den Krieg in seiner gesamten Zerstörungspotenz thematisiert. Es ist dies das 1638 von Rubens fertiggestellte Gemälde „Schrecken des Krieges“, das ab 1691 im großherzoglichen Inventar für den Palazzo Pitti nachweisbar ist (Abb. 42)⁴⁵³. Bis dahin gehörte es wahrscheinlich dem Florentiner Hofmaler Justus Sustermans (1597-1681). Wenige Zeit vor Rosas Verpflichtung an den Hof der Medici erreichte das Bild Florenz. Die Frage, wie stark das rubenssche Bild das Florentiner Kunstmilieu beeinflusste, wurde in der Forschung bislang noch nicht ausreichend erörtert⁴⁵⁴. Gut möglich erscheint es, dass Rosa um 1640, wenn er das Bild in Florenz nicht selbst betrachtete, zumindest vom Bild hörte und es sich genau beschreiben ließ. Es handelte sich immerhin um das anspruchsvollste Werk des flämischen

⁴⁴⁸ C. Soldini: *L'Ercole Tirreno. Guerra e dinastica nella prima metà del 600*, Florenz 2001, S. 167ff. und 196ff.

⁴⁴⁹ Über die Kriegsfolgen für die Toskana siehe: C. Soldini: 2001, S. 90ff.

⁴⁵⁰ J. Scott: 1995, S. 32ff.

⁴⁵¹ Zitiert in: C. Varese: *Teatro, prosa, poesia*, in: *Il Seicento/SdLI*, Mailand 1988, S. 858

⁴⁵² „Timon“ war wahrscheinlich die dritte Satire Rosas. Sie wurde um 1647 von ihm geschrieben. Dazu: U. Limentani: *La Satira nel Seicento*, Mailand/ Neapel 1961, S. 113-243

⁴⁵³ Pieter Paul Rubens: „Die Schrecken des Krieges“, Öl/Lw, 206 x 345cm, Inv. Palatina n. 86

⁴⁵⁴ Mina Gregori machte auf die Bedeutung der Ankunft von Rubens Bild in Florenz aufmerksam. Den Einfluß des Bildes auf die Schlachtenmalerei von Rosa oder Cortona untersuchte sie nicht. M. Gregori: *Pietro da Cortona e Firenze*, in: *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997*, hg. C. L. Frommel/ S. Schütze, Rom 1998, S. 129-144, S. 136f, 138f.

Künstlers in der Stadt. Die dort eingenommene pessimistische Grundhaltung gegenüber dem Krieg wurde darüberhinaus von Rosa geteilt⁴⁵⁵.

Mehr noch, bei der Figur des schwertzückenden Türken am rechten vorderen Rand der „Großen Schlacht“ fällt dessen verzerrte Physiognomie auf. Sie sprengt in grotesker Weise den Rahmen der ansonsten realistischen Darstellung der übrigen Kombattanten. Das Äußere der Figur wurde offensichtlich der von Lomazzo beschriebenen Personifikation des Krieges angeglichen. Das Schrittmotiv, mit dem dynamisch aufstampfenden rechten Bein bei einem leicht vornübergebeugten Oberkörper, könnte einerseits der berühmten römischen Statue des sogenannten „Meleager“ entnommen worden sein (Abb. 43)⁴⁵⁶. Schlüssiger scheint hingegen eine – seitenverkehrte – Übernahme der Figur des Mars von Rubens' Gemälde „Die Schrecken des Krieges“⁴⁵⁷. Nach dieser Deutung würde sich die komplette Figur des Türken auf der „Großen Schlacht“ aus berühmten Versatzstücken zusammensetzen.

Wenn Rosa in der Figur des Türken eine Personifikation des Krieges darstellen wollte, dann wäre die Übernahme von Schritt und Haltung des Mars aus Rubens' berühmten Gemälde nur konsequent. Die Figur des Mars, dargestellt in einem anspruchsvollen Gemälde des berühmten Flamen, böte die angemessene Matrize für die Rosasche Personifikation des Krieges. Ob Rosa darauf spekulierte, dass die Vorlage der Figur vom Auftraggeber erkannt wurde, ist wahrscheinlich. Zu direkt ist die formale Anverwandlung bei einer identischen inhaltlichen Erzählfunktion der Figur. Daraus lässt sich folgern, dass Rubens' Bild, die „Schrecken des Krieges“, um 1640 dem Hof der Medici nicht nur wohlbekannt war, sondern überdies dort auch hochgeschätzt wurde. An diesem Ruhm wollte sich Rosa messen.

⁴⁵⁵ P. Tomory bedachte erstmals in allgemeiner Weise den Einfluß von Rubens' Bild auf Rosas Schlachtenbilder. Dabei ließ er die „Große Schlacht“ außen vor. Tomory sieht für die „Großen Schlacht“ vorwiegend einen Einfluß von Callots Radierungen. P. Tomory: 1990, S. 258. Für die Deutung von Rubens' Bild grundlegend: R. Baumstark: *Ikonografische Studien zu Rubens' Kriegs- und Friedensallegorien*, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S. 125-243; E. Hubala: *Peter Paul Rubens. Der Krieg*, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, hg. von M. Gosebruch/ L. Dittmann, Köln 1970, S. 277-289; Ausst. Kat. Florenz 197, D. Bodart (Hg.): *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, Florenz 1977, S. 226-30, M. Winner: *Rubens' 'Götterrat' als Friedensbild*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. XLVIII, 1997, S. 113-134, S. 113ff., U. Heinen in: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 157-161. Eine Zusammenfassung der beiden Positionen über den Verbleib der Bilder in Florenz, ob im Palazzo Pitti, oder bei Sustermans, findet sich in: E. A. Werner: *Peter Paul Rubens und der Mythos des christlichen Europa*, in: K. Bußmann/E.A. Werner: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Wiesbaden 2004, S. 303-322, S. 318ff.

⁴⁵⁶ Die römische Statue ist gemeinsam mit einem dazugehörigen Wildschwein zwischen 1638 und 1676 in den Uffizien/Florenz bezeuget. Im 20. Jahrhundert wurde der „Meleager“ durch ein Feuer zerstört. Dazu: P. P. Bober/R. Rubinstein: 1986, S. 144

⁴⁵⁷ Rubens adaptierte das Motiv aus zeitgenössischen Vorlagen wie Vincenzo Cartaris „Imagini delli dei“. Seine entscheidende Neuerung war die Verlagerung der Bewegung des Mars, von einem eilenden-bewegten Schrittmotiv zu einem stampfenden- statischen Motiv. Rosa übernahm daher das Motiv von Rubens. Vergleiche V. Cartari: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, (1. Auflage 1556) Nachdruck Graz 1963, S. 207

h. Die „Große Schlacht“ als Friedensallegorie?

Die Vermischung von realistischen und allegorischen Elementen, die Rosa in der „Großen Schlacht“ mit der Personifikation des Krieges offensichtlich anstrebte, war in der Schlachtenmalerei nicht neu. Das Kombinationsverfahren ist vorrangig für den Bereich von repräsentativen, panegyrischen Freskenausstattungen oder Tapisserien belegt⁴⁵⁸. Andrea Gilio fasste die Darstellungsweise als *genere misto* zusammen. Die Vermischung von realistischen und allegorischen Elementen in einem Bild verstärkt vor allem den ideologischen Aussagewert einer Darstellung. Die Allegorien bündeln konzise die lehrhaften Elemente des Bildes, während die realistische Darstellung des Bildes die Handlung weiter ausführt und dadurch den Betrachter erfreut. Das *genere misto* war die ideale Bildform, um dem Wunsch nach einer repräsentativen Ausstattung von Seiten des Auftraggebers nachzukommen. Deshalb wurden bislang ausschließlich klar erkennbare historische Schlachten mit vereinzelt allegorischen Elementen angefüllt. Rosas Bild weicht von dieser Regel ab.

Insofern ist es gut möglich, dass sich der Großherzog als Auftraggeber der „Großen Schlacht“ durch die Beifügung von allegorischen Elementen den repräsentativen Mehrwert des Bildes durchaus zu Nutzen machte. Scott setzt darüber hinaus das Bild mit der Geburt des späteren Großherzogs Cosimo III. (1642) in Verbindung. Diese Interpretation greift jedoch zu weit aus. Scott sieht in dem anonymen Feldherren auf der „Großen Schlacht“ eine Allusion auf die zukünftige Rolle des jungen Prinzen Cosimo. Neben der offenen Frage nach dem Anachronismus der Kostüme und Waffen geht Scott in seiner Interpretation ebensowenig auf die spezifischen Darstellungsstrategien des Bildes ein⁴⁵⁹.

Die Analyse des Bildes zeigt vielmehr, wie ambivalent die Rolle und Funktion des Feldherren dargestellt wird. Ausgerüstet mit seinen traditionellen Insignien hat der Feldherr dort seine dominierende strategische Funktion eingeübt. Sein Platz wird stattdessen im Bild durch die Leidensfigur eines anonymen Soldaten eingenommen. Diese konvertiert den Sinn des Bildes von einem Triumph- zu einem Leidensthema. Möglich wurde diese moralische Neubestimmung des Schlachtengemäldes durch ein kulturelles Klima, dass während einer sich verdunkelnden politischen Krise, einem Schlachtenthema ein neugewonnenes Maß an

⁴⁵⁸ Vergleiche F. Salviatis „Sala dei Fasti Farnesiani“ im Palazzo Farnese/Rom oder die Schlachtendarstellungen Vasaris in der Sala dei Cento Giorni/Florenz. Für das frühe 17. Jahrhundert am Beispiel A. Tempesta: E. Leuschner: „*Une histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman*“ *Allegorie und Historie in Antonio Tempesta* „*Infanten von Lara*“ und bei André Félibien, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 32, 2005, S. 203-244, S. 207ff.; Vergleiche auch die zeitgenössische Literaturtheorie, die mit vergleichbaren Konzepten arbeitete: K. W. Hempfer: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987, S. 261-267

⁴⁵⁹ J. Scott: 1995, S. 39f.

Sensibilität entgegenbrachte. Diese Aussage des Bildes deckt sich mit den neugesteckten politischen Rahmen seit dem Regierungsantritt Ferdinands II. (ab 1636). Fortan konzentrierte sich das Großherzogtum vor allem auf die Möglichkeiten einer Ausnutzung der diplomatischen Mittlerposition zwischen den beiden verfeindeten Großmächten Spanien und Frankreich. N. Capponi unterstrich den schmalen Grad, auf dem die toskanische Politik des politischen Ausgleichs in jenen Jahren wandelte. Die spezifische geografische Lage keilte das Land zwischen den unterschiedlichen Interessensphären der Großmächte ein⁴⁶⁰. Die „Große Schlacht“ ist unter diesem Blickwinkel als ein eindringlicher Friedensappell zu verstehen.

Auf der künstlerischen Seite liest sich das Bild wie ein Triumph über das Thema des Krieges im allgemeinen und die monumentale Schlachtenmalerei im besonderen. In origineller Weise löste Rosa das traditionelle Thema auf, indem er die berühmtesten Schemata und Figurentypen seiner Zeit in die Komposition des Bildes einarbeitete, diese aber ihrem Sinngesamt nach verfremdete. Seine Darstellungsweise spielt souverän mit zeitgenössischen Kunstkonzepten und reizt diese bis an ihre Grenzen gehend aus. Das Bild war damit ein auf der Höhe der Zeit stehender Neuentwurf eines idealen Schlachtengemäldes. Zugleich spiegelt das Bild den traditionellen Anspruch des Schlachtenbildes wieder, kraft der ihm eigenen künstlerisch-konzeptionellen Schwierigkeiten eine *Historia* par excellence auszuformen. In diesem Sinn kann das Selbstbildnis des Malers, verbunden mit dem enigmatischen „SARO“, als ein „Ich werde auf dem Feld der Malerei siegen“ interpretiert werden. Im Kontext des bis dato ambitioniertesten Gemäldeauftrages an Rosa, schöpft diese Aussage ihre Überzeugungskraft durch den selbstbewußten Umgang des Künstlers mit kanonischen Vorbildern der Gattung.

Mit der „Großen Schlacht“ schuf Rosa einen monumentalen Bildtypus, der in seiner Zeit außerordentlich erfolgreich war⁴⁶¹. Dass das Bild von Seiten der Medici offenbar geschätzt wurde, geht aus dem frühesten Inventar des Palazzo Pitti aus dem Jahr 1687/88 hervor. Das Bild war zwischenzeitig in den Besitz des Erbprinzen Ferdinando III. (1663-1713) gekommen. Im Inventar wird angegeben, dass die „Große Schlacht“ im Vorzimmer zu seinem Audienzsaal im *piano nobile* des Palazzo Pitti hing. Die Wertschätzung des Bildes erschließt sich ferner aus einem Auftrag Ferdinandos an seinen Hofmaler Livio Mehus (1630-

⁴⁶⁰ Zur politischen Ausrichtung des Großherzogtums unter Ferdinand II siehe: N. Capponi: *Le Palle di Marte: Military strategy and diplomacy in the Grand Duchy of Tuscany under Ferdinand II. de` Medici (1621-1670)*, in: *The Journal of Military History*, Vol. 68, No. 4, 2004, S. 1105-141; E. Cochrane: *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, Chicago 1973, S. 193-196, John R. Hale: *Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht*, Stuttgart 1977, S. 237-241

⁴⁶¹ Siehe die mit 1645 datierte „Große heroische Schlacht“, Öl/Lw, 229 x 165cm, Wien/Kunsthistorisches Museum; „Heroische Schlacht“, Öl/Lw, 150 x 289cm, Cleveland, Museum of Art; „Heroische Schlacht“, Öl/Lw 217 x 351cm, Paris/Louvre; „Große Schlacht“, Öl/Lw, 146 x 215cm, Auckland/City Art Gallery.

1691), ein Pendant zu Rosas „Großer Schlacht“ zu verfertigen. Mehus malte ein Bild mit dem Thema einer Schlacht zwischen Hannibal und Hasdrubal⁴⁶². Leider ist nicht bekannt, ob der Maler das Thema selbständig wählte, oder ihm das Sujet zugewiesen wurde. Haskell verweist allerdings auf die engagierte Einflußnahme des Erbprinzen in Fragen seines Kunstpatronats⁴⁶³. Offensichtlich beurteilte man das traditionell-repräsentative Thema einer antiken Schlacht als ein angemessenes Pendant zu Rosas anonymer Schlacht⁴⁶⁴. Inmitten von weiteren Schlachtenbildern, zahlreichen Porträts und Landschaften bildete das Bilderpaar im repräsentativen Vorzimmer einen Blickfang. Sie waren dort die größten Bilder des Raumes. Es ist deshalb zu vermuten, dass die „Große Schlacht“ mitsamt seinem Pendant, die Anforderungen an repräsentative Schlachtengemälde erfüllte und dementsprechend auch rezipiert wurde. Das Beispiel zeigt auch, wie durchlässig die Gattungsgrenzen zu diesem Zeitpunkt waren: Die Rezeption einer anonymen Schlacht ohne erkennbaren Helden konnte im Bezugsrahmen einer klassischen *Historia* erfolgen.

Das Bild wurde daneben auch von zeitgenössischen Kunstkennern hochgeschätzt. Baldinucci bezeichnete es als „*una bella battaglia*“. Auch Pascoli bezeichnete es später als „*singolare*“⁴⁶⁵. Im 18. Jahrhundert wurde das Bild kopiert und schließlich kurzzeitig nach Frankreich entführt⁴⁶⁶. Möglicherweise war die „Große Schlacht“ ein Eintrittsbillet, welches Rosa es fortan ermöglichte, anspruchsvolle Historien mit einer verwandten kriegskritischen Thematik für die Medici zu verfertigen. Das berühmte Pendant-Paar Rosas, bestehend aus dem „Astraea“- und dem „Friedens“-Bild für Gian Carlo Medici, wäre hierfür ein Beispiel (Abb. 44, 45)⁴⁶⁷. Eine gemeinsame Kernaussage, die Abscheu vor den Grausamkeiten des Ehernen Zeitalters, tritt deutlich in den beiden Gemälden und der „Großen Schlacht“ hervor. Die „Große Schlacht“ Rosas lässt sich demnach mühelos auch als Kommentar zu Ovids berühmten Strophen über die Abkehr der Jungfrau Astraea von der in Krieg und Chaos versinkenden Welt verstehen:

⁴⁶² Das Bild gilt heute als verloren. Einführend zu Mehus siehe M. Chiarini: *Fortuna (e sfortuna) ddo Livio Mehus*, in: Ausst. Kat. Florenz 2000, M. Chiarini (Hg.): Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici (1627-1691), S. 10-13

⁴⁶³ F. Haskell: 1996, S. 327-347, etwa S. 345

⁴⁶⁴ Siehe E. Epe: *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de`Medici. Erbprinz der Toskana*, Marburg 1990, S. 28; dort auch Beschreibung der Ausstattung.

⁴⁶⁵ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 448, L. Pascoli: 1965, Bd. I., S. 63

⁴⁶⁶ Kopie von Jean-Baptiste Tierce (1737-um 1790) um 1772: Kopie „Große Schlacht“ in Museum Boulogne-sur-Mer, siehe: E. T. Hamy: *Un Salvator Rosa au Musée de Boulogne-s.- Mer*, in: *L`Art*, 62 (1903), S. 61-63, S. 61ff.

⁴⁶⁷ S. Rosa: „Der Frieden verbrennt die Waffen“, Öl/Lw, 136 x 205cm, Florenz/Palazzo Pitti; „Die Rückkehr von Astraea“, Öl/Lw, 138 x 209cm, Wien/Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Die Bilder werden gemeinsam – wie auch die „Große Schlacht“ – von Salerno auf den Beginn von Rosas Aufenthalt in Florenz, d.h. kurz nach 1640 datiert. L. Salerno: 1963, S. 107, 116, 117f. Ferner: R. W. Wallace: *Salvator Rosa`s Justice appearing to the peasants*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, S. 431-434.

„*Victa iacet pietas, et virgo caede madentis, / ultima caelestum, terras Astraea reliquit.*“⁴⁶⁸

Neben die Klage über den Krieg tritt der ästhetische Genuß am Bild. Vorstellbar ist demnach, dass mit der „Große Schlacht“ die großherzogliche Familie ein monumentales Schlachtenbild besaß, das seinen Reiz aus der Umsetzung hochaktueller bildhafter und kunsttheoretischer Diskurse zog. Die Triumphe, die die Medici nunmehr feierten, waren somit nicht mehr militärischer Natur, sondern sie verloren sich sprichwörtlich in fiktiven Schlachten⁴⁶⁹. Rosas Konzept einer fiktiv-allegorischen Schlachtendarstellung war ein Novum in seiner Zeit. Die bis dahin vorherrschende Darstellung des Heroischen, verbunden mit einer klaren, kohärenten Bildnarration wurden mit dem Bild entscheidend relativiert. Nur kurze Zeit später sollte dieses klassische Konzept einer historiographisch verbürgten, heroischen Schlachtendarstellung durch Pietro da Cortonas „Alexanderschlacht“ aktualisiert werden.

⁴⁶⁸ Ovid: *Metamorphosen*, E. Rösch (Hg.), München/Zürich 1983, 10 Aufl., Kap. I, Z. 150f. Über die Aktualität des Astreia-Themas in Florenz, vergleiche auch die Rezitation eines „Encomio del Secol d’Oro“ von Evangelista Torricelli in der *Accademia dei Percossi*. Dazu: H. Langdon: 1974, S. 190

⁴⁶⁹ Für ein weiteres Beispiel der mediceischen Förderung von Schlachtenbildern siehe Kap. III.4

2. Kriege und Kreaturen. Zur Ausformung des heroischen Schlachtenbildes durch Pietro da Cortona

Nur kurze Zeit nach Salvator Rosas Fertigstellung der „Großen Schlacht“ wurde in den vierziger Jahren ein Schlachtengemälde gemalt, das diesem hinsichtlich seiner Thematik und Konzeption diametral entgegengesetzt ist. Pietro da Cortonas „Alexanderschlacht“ von 1643-47 gibt eine historisch klar benennbare, antike Schlacht mit einem deutlich erkennbaren Helden wieder. Hinsichtlich des monumentalen Bildformats und der Prominenz des Auftrages stand die „Alexanderschlacht“ der „Großen Schlacht“ in nichts nach. Cortonas Darstellung verzichtet hingegen auf jede narrative Zweideutigkeit oder Verschlüsselung, wie sie in den zeitgenössischen Schlachtenbildern Rosas auftraten. Cortona adaptierte damit letztlich das cinquecentesche Ideal eines heroischen Schlachtenbildes, dessen Typus sich unmittelbar bis auf Albertis Konzeption eines Historienbildes zurückverfolgen lässt.

Neben Cortona gab es in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vereinzelte weitere Versuche, mittels einer klassischen *storia* einen exemplarischen Tugendhelden in einer Schlacht darzustellen. Für Rom ließen sich beispielsweise die biblischen Schlachtenbilder Poussins anführen, die allerdings kein Modell für die zukünftige Entwicklung von Schlachtenbildern liefern konnten. Poussins Schlachten lehnten sich in ihrer Komposition zu eng an die römisch-spätmanieristische Schule nach Cesari an, als dass sie einen Einfluß auf die moderne Schlachtenmalerei gehabt haben könnten. Fraglich ist also Cortonas Beitrag zur modernen Schlachtenmalerei. Wie nahm er die Impulse aus der sich sprunghaft entwickelnden Gattung auf? Mit welchen Strategien reagierte er auf die Infragestellung des Heroischen durch seine Zeitgenossen? Und schließlich: Welche Funktion erfüllte das Gemälde?

a. Zur „Alexanderschlacht“ Cortonas

Den Auftrag für die „Alexanderschlacht“ erhielt Cortona wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1643 vom römischen Zweig der Sacchetti (Abb. 46)⁴⁷⁰. Aufgrund der Namensgleichheit mit

⁴⁷⁰ 1650 wurden Cortona 400 scudi für das Bild vom Kardinal Giulio Sacchetti ausgezahlt. Schon im Januar 1644 wurde der Rahmen für das in Arbeit befindliche Bild bezahlt. Damit entstand das Bild nicht vor Cortonas Aufenthalt in Florenz 1637, wie etwa G. Briganti vermutete, sondern, wie J. M. Merz herausfand 1643. 1647 befand sich ein großes, unvollendetes Schlachtengemälde als Leihgabe im Palazzo Falconieri, wie aus einem Inventar der Sacchetti-Sammlung von 1647 hervorgeht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um die „Alexanderschlacht“ handelte. Vergl.: J. M. Merz: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, S. 92, 310f.; G. Briganti: *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florenz 1962, S. 212f.

dem Adressaten des Bildes, Alessandro Sacchetti, lag die Themenwahl ex loco notationis nahe⁴⁷¹. Trotz der vorherigen Bearbeitung des Themas durch Aniello Falcone, war die Darstellung von kriegerischen Themen aus der Vita Alexanders zu diesem Zeitpunkt in Italien überaus selten⁴⁷². Beliebter war die Darstellung Alexanders im Rahmen von *uomini famosi* Zyklen, oder in friedlichen Szenen aus seinem Leben⁴⁷³. So etwa in den kurz zuvor von Cortona angefertigten Fresken im Staatsappartement Ferdinands II. im Palazzo Pitti. Zu den prominentesten neuzeitlichen Aneignungen der Alexanderthematik dürfte die Ausmalung der *Sala Paolina* in der Engelsburg unter Pierino del Vaga zählen⁴⁷⁴. Die dortigen Schlachtendarstellungen von Marco Pino wie etwa „Alexanders Sieg über Porus“ bildeten aufgrund ihrer kompositionellen Mittelmäßigkeit wohl keine Vorbilder für Cortona⁴⁷⁵. Auch die verbreitete, radierte „Alexanderfolge“ Antonio Tempestas wies Schlachtenmotive auf, die allesamt noch einem manieristischen Stilidiom verhaftet waren, und auf die Cortona nicht zurückgriff⁴⁷⁶.

Die „Alexanderschlacht“ war Cortonas erstes monumentales Schlachtengemälde⁴⁷⁷. Die Wertschätzung des Themas, wie auch die kritische Anerkennung der mit einer

⁴⁷¹ Merz vermutet Alessandro Sacchetti als Auftraggeber der „Alexanderschlacht“. J. M. Merz: 1991, S. 92 und 310f. Es gibt jedoch keine publizierten Dokumente, die die persönliche Auftraggeberschaft Alessandros belegen. Zirpolo betont, dass die Kunstaufträge einzelner Mitglieder der Familie nur unter der Perspektive der gesamten Familie interpretiert werden können. L. H. Zirpolo: *Ave Papa, Ave Papabile, The Sacchetti family, their art patronage and political aspirations*, Toronto 2005, S. 150ff

⁴⁷² A. Pigler: *Barockthemen*, 3 Bde, Bd. II, Budapest 1974, S. 355; Die Alexanderschlachten von Albrecht Altdorfer/Alte Pinakothek, München und Pieter Brueghel d. Ä. Louvre/Paris geben die Schlacht von Issus wieder. Vergl. S. Poeschel: *Handbuch der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005, S. 360-362. Vergleiche daneben den Zyklus von elf Alexanderbildern die Kardinal Alessandro Peretti-Montalto um 1612 in Auftrag gab. Siehe: E. Schleier: *Domenichino, Lanfranco, Albani, and Cardinal Montalto's Alexander Cycle*, in: *The Art Bulletin*, Bd. II, 1968, Vol. 50, S. 188-193. Schlachtenbilder fielen nicht darunter.

⁴⁷³ T. Noll: *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*, Mainz 2005, S. 32-44. Noll geht auf Cortonas „Alexanderschlacht“ nicht ein. Über die Verwendung von Alexander-Motiven auf Tapisserien siehe: B. Franke: *Herrscher über Himmel und Erde. Alexander der Große und die Herzöge von Burgund*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 27, 2000, S. 121-170, S. 143f.; Grundlegend: F. Pfister: *Alexander der Große in der bildenden Kunst*, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik* 35, 1961, S. 375-379

⁴⁷⁴ Weitere Beispiele in: G. E. Rizzo: *La „Battaglia di Alessandro“ nell'arte italica e romana*, in: *Bollettino d'arte*, Jrg. 5, 1925/26, S. 529-546; Th. Kirchner: 2001, S. 273; Zur Bearbeitung des Themas in der Antike und im Mittelalter auch: A. von Salis: *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der Neueren Kunst*, Zürich 1947, S. 89-111

⁴⁷⁵ L. Canova: *OMNES REGES SERVIENT EI. Paolo III. e Carlo V.: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, in: *Storia dell'arte*, No. 103, 2004, S. 7-40; R. Harprath: *Papst Paul III. als Alexander der Große*, Berlin/New York 1978, S. 17ff

⁴⁷⁶ E. Leuschner: 2005, S. 439ff.

⁴⁷⁷ Im Inventar der Sacchetti von 1639 taucht ein „Tondino con una battaglia“ auf, das aus der Hand Cortonas stammen soll. Siehe: J. M. Merz: 1991, S. 310. In den frühen dreißiger Jahren lieferte Cortona zudem den Karton der antiken Seeschlacht gegen Licinius für die Konstantinfolge der Barberini. D. Dubon: *Tapestries from the Samuel H. Kress collection at the Philadelphia Museum of Art. The History of Constantine the Great, designed by Pieter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, Aylesbury 1964, S. 121f.

Schlachtendarstellung verbundenen künstlerischen Schwierigkeiten, lässt sich aus seiner Bewunderung der „Konstantinsschlacht“ in den Stanzen ermessen:

*„Io non devo lasciare di questo medesimo grand'huomo Giulio quell'opera tanto segnalata, e maravigliosa, che par sia la principale, e quasi la Regina tra le sue opere segnalate (...). Ivi si vede co'suoi effetti la battaglia contro Massenzio, distinta ottimamente nel tutto, e nelle parti; opera bella, compiuta, e perfetta nell'espressione delle teste de' combattenti, nell'attitudini de' corpi, nella diversità degli abiti militari, nella qualità dell'armi, et in altre cose, con le quali l'uso antico si scorge tanto bene espresso, che par si possa dire.“*⁴⁷⁸

In seiner Aufzählung von lobenswerten Merkmalen der „Konstantinsschlacht“ folgt der 1652 veröffentlichte Passus weitgehend den topischen Äußerungen Armeninis und Mancinis. Auch Cortona lobte demnach die *copia* und *varietà* der Darstellung. Die gründliche Beschreibung der „Konstantinsschlacht“ verdeutlicht einmal mehr die *difficoltà*, der sich Raffael und Giulio Romano in der Bewältigung der Aufgabe eines Schlachtenbildes ausgesetzt sah. Dank dieser Erkenntnis konnte Cortona die „Konstantinsschlacht“ auch als „Regina“, als herausragendes Meisterwerk Giulio Romanos bezeichnen.

Cortona nahm sich des Themas an, indem er ein querrrechteckiges Format mit den monumentalen Maßen von 173 x 375cm auswählte⁴⁷⁹. Parallel zur unteren Kante wurden die Figuren in der „Alexanderschlacht“ friesartig dargestellt. Inmitten des erbitterten Kampfes zwischen Griechen und Persern sprengt der jugendliche Alexander auf einem Schimmel direkt auf Darius zu. Alexander kämpft an der Spitze des griechischen Heeres. Darius sitzt auf einem goldenen Streitwagen, wendet seinen Oberkörper in Richtung zu Alexander und blickt unschlüssig auf ihn. Eine dunkle Wolke liegt direkt über ihm. Darius' Körperhaltung ist leicht vornübergebeugt, der rechte Fuß stützt sich auf das Trittbett des Wagens, so als wolle er ihn im nächsten Moment mit einem Sprung verlassen. Neben ihm flüchtet bereits ein kindlicher Page mit erhobenen Armen vor dem Ansturm des griechischen Heeres. Das angedeutete Fluchtmotiv von Darius, sowie der über dem Kopf Alexanders fliegende Adler, verweisen deutlich auf die Schlacht von Gaugamela am 1. Oktober 331 v. Chr.⁴⁸⁰. Damit stellte Cortona eine der berühmtesten Schlachten der Geschichte dar. Für die künstlerische Bearbeitung des Ereignisses konnte er sich aus mehreren edierten antiken Textquellen bedienen⁴⁸¹. Wie ging er dabei im Einzelnen vor?

⁴⁷⁸ Das Traktat wurde von Cortona gemeinsam mit dem Jesuiten G. D. Ottonelli herausgegeben: G. D. Ottonelli/ P. Berrettini: *Trattato della Pittura e Scultura. Uso et Abuso loro* (1652), (Reprint Treviso 1973), Hg. v. V. Casale, S. 122

⁴⁷⁹ Pietro da Cortona: *Alexanderschlacht*, Öl/Lw, 173 x 375cm, Rom/ Pinacoteca Capitolina

⁴⁸⁰ Nach Plutarch kennzeichnete der Flug des Adlers die Schlacht von Gaugamela. Siehe Plutarch: *Alexandros*, 33, in: Ders.: *Fünf Doppelbiographien*, Zürich 1994. Irrtümlich wurde die Schlacht Cortonas auch als Schlacht von Issus bezeichnet. So z.B. S. Poeschel: 2005, S. 362; G. Briganti: 1962, S. 212

⁴⁸¹ Neben dem berühmten, in mehreren Sprachen übersetzten, in unterschiedlichen Fassungen greifbaren, „Alexanderroman“ waren die bekanntesten Quellen für Cortona der „Alexanderzug“ von Arrian, die

Cortonas Schlacht spitzt sich ganz auf die entscheidende Konfrontation von zwei Herrschern zu. Offensichtlich kümmerte sich Cortona nicht darum, das Ereignis in seiner militärischen Komplexität darzustellen. Dafür hätte er eine Perspektive aus der Überschau wählen müssen, um etwa die Aufstellungen der einzelnen Truppenkörper anschaulich wiedergeben zu können. Stattdessen wählte er einen niedrigen Blickwinkel, der etwa auf Beinhöhe der Bildfiguren das Geschehen durch die Untersicht zugleich begrenzt und monumentalisiert. Die Darstellung der Schlacht im Bildvordergrund lässt zwischen dem Betrachter und dem Kampf wenig Raum.

Auffällig sind die motivischen Gegensätze, durch die das Bild strukturiert wird. So werden Alexander und Darius deutlich als herausragende Antagonisten gekennzeichnet, die sich von den übrigen Kombattanten abheben. Beide befinden sich auf gleicher Höhe und überragen das Schlachtfeld. Alexander reitet auf einem unbefleckten Schimmel, wahrscheinlich Bukephalos, und trägt ein purpurnes Paludamentum. Darius sitzt auf einem massiven Streitwagen, gekleidet in einer vergoldeten Rüstung und einem orangefarbenen Paludamentum. Den Darstellungskonventionen entsprechend trägt er Krone und Zepter. Im Gegensatz zu den beiden Herrschern sind die gemeinen Soldaten nur in Ausnahmefällen einer Partei zuzuordnen. Die antikisierenden Rüstungen, die mit ihren Muskelpanzern und Pteryges an römische Uniformen erinnern, lassen im dichten Kampfesgewimmel auf der linken Bildseite keine grundsätzliche Scheidung zwischen Griechen und Persern zu. Lediglich eine Gruppe von Bogenschützen auf der rechten Seite mag man anhand der langen Umhänge und ihrer gewundenen, kleinen Bögen als typisch persisch einordnen.

Bekanntlich siegte Alexander in der Schlacht von Gaugamela über Darius, der sich der vollständigen Niederlage seines Heeres durch eine Flucht entzog. Gemäß den antiken Quellen verortete Cortona die Schlacht in einer weiten Ebene und wählte eine Tagesstunde als Zeitpunkt der Schlacht aus⁴⁸². Cortona stellte den Höhepunkt der Schlacht dar, die Attacke Alexanders, die ihn dicht an Darius aufschliessen ließ, aber nie zu einem direkten Kontakt der beiden Herrscher führte. Bis dahin hatte das persische Heer die Oberhand über das Schlachtfeld⁴⁸³. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten war das Aufeinandertreffen von Alexander und Darius schwierig zu gestalten, da sich die beiden Antagonisten auf dem

„Alexanderbiographie“ von Plutarch sowie die „Geschichte Alexanders des Großen“ von Q. Curtius Rufus. In Cortonas Bibliothek findet sich keiner dieser Titel wieder. Inventar abgedruckt in: K. Noehles: *La chiesa dei SS. Luca e Martina*, Rom 1970, S. 364-367; Einen Überblick über die Verbreitung des Alexanderstoffes in der Literaturgeschichte bietet: E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 2005, 10. Aufl., S. 35ff.

⁴⁸² Vergl. Plutarch: *Alexanderbiographie*, Berlin/Weimar 1982, S. 43f.; Q. Rufus Curtius: *Geschichte Alexanders*, Leipzig 1929, IV., 49

⁴⁸³ Der wohl detaillierteste Bericht zum Verlauf der Schlacht bei Q. Curtius Rufus: IV, 49-61

Schlachtfeld nie trafen. Wollte Cortona historisch korrekt bleiben, mußte er sich einen inszenatorischen Trick einfallen lassen um dem Bild das größtmögliche Maß an Dramatik zu verleihen. Cortona half sich mit dem mächtigen Sprungmotiv von Alexanders Schimmel, der auf dem Bild vermeintlich in einem Satz zu Darius aufschließen lassen wird. In wenigen Momenten wird demnach Alexander sein Ziel erreicht haben. Mit der Verknüpfung von Alexander und Darius mittels dieses Motivs bewegte sich Cortona im Bereich des „Wahrscheinlichen“, da in der Literatur von dem auf dem Gemälde zwingend erscheinenden Aufeinandertreffen nirgends die Rede ist⁴⁸⁴. Es steht dort, dass sich Alexander zwar in Richtung von Darius vorgekämpft habe, aber von dessen Leibwache aufgehalten wurde, so dass dieser fliehen konnte. Das Fluchtmotiv von Darius selbst wird in der Literatur unterschiedlich beschrieben. Nach Plutarch konnte Darius seinen Wagen nicht mehr rechtzeitig wenden und bestieg zur Flucht daher eine junge Stute⁴⁸⁵. Bei Curtius Rufus wendete Darius seinen Wagen und konnte dank einer mächtigen Staubwolke entkommen⁴⁸⁶. Es ist gut möglich, dass Cortona auf diesen Passus Bezug nimmt, denn im Hintergrund rechts deutete er in der Ebene eine mächtige Staubwolke an. Seinen Wagen hat Darius auf dem Bild schon gewendet. Auch von dem Siegeszeichen des Adlers, der über dem Haupt Alexanders „schwebt“, sprechen sowohl Plutarch, als auch Curtius Rufus⁴⁸⁷.

Was die Kampfmotive im Bildvordergrund anbelangt, so konnte sich Cortona nur in allgemeiner Weise an den antiken Texten orientieren. So schreibt Curtius Rufus über die fortgeschrittene Schlacht summarisch: *„Und schon war es nur noch ein Schlachten, keine Schlacht mehr, (...)“*⁴⁸⁸. Bilder eines Kampfes, bei dem sich die Gefallenen zu Bergen auftürmen, werden in der Literatur skizziert, aber nicht einzeln ausgeführt. Cortona könnte sich von ihnen inspiriert haben. Angesichts des blutigen Kampfes entschließt sich der noch zögernde Darius im letzten Moment zur Flucht. Sowohl für Plutarch, als auch für Curtius Rufus ist dieser Eindruck des Gemetzels das ausschlaggebende Motiv für die Flucht von Darius⁴⁸⁹. An dieser Stelle weicht Cortona von den Textvorlagen ab, um das Bild zusätzlich zu dramatisieren. Darius schaut nicht voller Schrecken auf die unter und neben ihm kämpfenden Soldaten, sondern er starrt gebannt nach oben, auf den über Alexander fliegenden Adler. Er sieht demnach den auf ihn zugewandten Gegner und erkennt in diesem

⁴⁸⁴ Vergl. Q. Curtius Rufus: IV., 59; Arrian: III., 14; Plutarch: 1982, S. 45

⁴⁸⁵ Plutarch: 1982, S. 45

⁴⁸⁶ Q. Curtius Rufus: IV., 59; Arrian bleibt diesbezüglich undeutlich.

⁴⁸⁷ Plutarch: 1982, S. 44; Q. Curtius Rufus: IV., 59

⁴⁸⁸ Q. Curtius Rufus: IV., 59

⁴⁸⁹ Q. Curtius Rufus: IV., 59; Plutarch: 1982, S. 45, Arrian: III., 14

Moment mit dem Adler das göttliche Siegeszeichen, das auf Alexander weist⁴⁹⁰. Durch diese Neuakzentuierung stellt Cortona den entscheidenden Moment dar, in dem eine noch unentschiedene Schlacht zu einer Niederlage des persischen Heeres umschlägt. Der Blick von Darius nimmt den griechischen Sieg vorweg. Im Flug des Adlers erkennt er die Niederlage seines Heeres und wird sich im folgenden Moment zur Flucht wenden, was durch zahlreiche Details, wie etwa der Page oder die flüchtenden Bogenschützen angedeutet wird. Unterstützt wird diese Dramaturgie durch die reliefhafte Anordnung der einzelnen Bildfiguren, die durch ein von links einfallendes Streiflicht zusätzlich betont wird. Von links kommend springt Alexander inmitten eines wilden Getümmels auf Darius zu, der sich ihm und dem Adler zuwendet. In Analogie zu Plutarch ergießt sich der Ansturm des griechischen Heeres „gleich einer Meereswoge“ über den persischen Feind⁴⁹¹. Der fliehende Page, sowie die sich wild aufbäumenden Pferde von Darius auf der rechten Seite verweisen auf das in Auflösung begriffene persische Heer. Schließlich drehen sich die Pferde in die Richtung einer im Hintergrund sichtbaren Ebene, die durch die Staubwolke zusätzlich akzentuiert wird. Der weitere Verlauf der Handlung wird dadurch angedeutet.

Sinnfällig werden die einzelnen Erzählmomente von Kampf und Niederlage bzw. Kampf und Flucht in der Bildmitte durch den hochaufragenden persischen Krieger voneinander getrennt⁴⁹². Mit seinem rechten Knie lehnt er sich über ein gestürztes Pferd und sticht mit einer Lanze in die Brust eines gefallenen griechischen Kriegers. Seine zum Kampf entschlossene Haltung, wie auch sein kraftvoller Stoß, trotzen dem Ansturm der griechischen Soldaten. Sein Widerstandsmotiv setzt einen Kontrapunkt zum Kampfgeschehen und verwirrt den Betrachter⁴⁹³.

Die Analyse zeigt, dass sich Cortona im wesentlichen an den Passagen von Q. Curtius Rufus und Plutarch zur Darstellung der Granicusschlacht inspirieren ließ, sich aber an entscheidender Stelle von den historischen Vorlagen zugunsten einer eigenen *inventione* abwandte. Cortona zeigt eine noch unentschiedene Schlacht im Moment ihrer Peripetie. Dabei fingiert er eine Stringenz der Handlung, die einen unmittelbaren Zusammenprall des kampfbereiten Alexanders mit dem zögernden Darius vermuten lässt. Ein Sieg Alexanders

⁴⁹⁰ Bei Plutarch und Curtius Rufus ist das vom Seher Aristander prophezeite Siegeszeichen des Adlers ein Ansporn für die Kampfmoral der griechischen Truppen. Von der demoralisierenden Wirkung des Adlers auf Darius, wird nirgends berichtet. Q. Curtius: IV, 59, Plutarch: 1982, S. 44

⁴⁹¹ Plutarch: 1982, S. 44

⁴⁹² Schon Herman Voss bemerkte die klare Ordnung des Bildes. Er beobachtete das Ausbalancieren der beiden Bildhälften in zwei gleichbetonte Teile. H. Voss: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, S. 533ff.

⁴⁹³ Die Dramatik der Schlacht wird durch die Figur des zentralen persischen Lanzenstechers noch gesteigert. Erst seine Tötung bedeutete eine Peripetie der Handlung zugunsten eines entgeltigen griechischen Sieges. Gezeigt wird also ein dramatischer Moment vor der Peripetie der Handlung. Die verwirrende Wirkung des *ordine perturbato* auf den Betrachter wurde von Zeitgenossen wie A. Mascardi ausdrücklich gewünscht. Vergl. A. Mascardi: *Dell'arte storica*, Rom 1636, S. 494

wird bereits angedeutet. Unter der historischen Lupe entpuppt sich Granicus dagegen nur als halber Sieg, da Darius entkommen konnte. Für die Darstellung dieser ‚Siegesikone‘ wählte Cortona einen Darstellungsmodus, der sich durch die dramatische Konfrontation zweier *attori principali* auszeichnet. Auf die Konsequenzen, die mit der Auswahl dieses heroischen Konzepts verbunden sind, wird später zurückzukommen sein.

b. Klassische Vorbilder

Hinsichtlich der klaren Darstellung eines heroischen Themas unterscheidet sich Cortonas „Alexanderschlacht“ strikt von den bislang im Rahmen der Arbeit besprochenen Bildern Rosas, Napoletanos oder Falcones. Der großfigurige, reliefhafte Aufbau der „Alexanderschlacht“ und die detailreichen Anhäufungen von Rüstungen, Fahnen und Waffen zitieren antike Kampfesmotive. Deren sorgfältige *aemulatio* wurde, wie in der Beschreibung der „Konstantinsschlacht“ gesehen, von Cortona in einer klassischen *storia* als wichtig erachtet⁴⁹⁴. Das Gesicht des gefallenen persischen Kriegers rechts unten, neben dem sich wendenden Bogenschützen, ähnelt etwa demjenigen der berühmten Büste des „Alessandro Morente“ (Abb. 47)⁴⁹⁵. Der aus der Untersicht dargestellte, leicht abgeknickte und sorgsam ausgeleuchtete Kopf des toten Kriegers figuriert damit als *exemplum doloris*. Der sich im Kampfgetümmel mit dem rechten Fuß auf das gestürzte Pferd abstützende Soldat links, erinnert stark an die antike Skulptur des „Gladiatoren“, die Cortona anlässlich seines Besuchs in Venedig 1644 gesehen haben könnte (Abb. 48)⁴⁹⁶. Auch der sich rechts plötzlich umdrehende, mit einem Bogen schießende persische Krieger, tauchte schon in der Antike auf. Der „parthische“ Schuß wurde etwa zuvor schon auf der von Cortona kopierten Colonna Traiana dargestellt (Abb. 49)⁴⁹⁷. Die Wiedergabe der Figuren findet sich schließlich bei Raffael und seiner Schule, insbesondere bei Polidoro da Caravaggio wieder⁴⁹⁸.

⁴⁹⁴ A. von Salis: 1947, S. 105ff.

⁴⁹⁵ Zum Einfluß der im Besitz der Medici befindlichen Büste: E. Schwarzenberg: *From the Alessandro Morente to the Alexandre Richelieu. The portraiture of Alexander the Great in seventeenth-century Italy and France*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32, 1969, S. 398-405

⁴⁹⁶ Die Skulptur befand sich in der Sammlung Grimani. Sie wurde häufig von Künstlern seit dem 16. Jahrhundert kopiert. Vergl.: T. Pignatti/ W. Wolters/ U. Franzoi: *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Dosson (Treviso) 1990, S. 211, dort Abbildung

⁴⁹⁷ G. Fusconi/V. Di Piazza: *Cortona e l'antico*, in: *Ausst. Kat Rom/San Luca 1997*, S. Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): *Pietro da Cortona e il disegno*, Mailand 1997, S. 60-75, S. 68

⁴⁹⁸ Siehe hierzu den Passus bei Passeri: „Disegnò queste (Polidoros Friese) con grande applicazione perché diceva egli che insegnano il vero modo di disegnare le cose antiche e fanno che lo studioso s'imba di tutte le circostanze appartenenti agli abiti et costume di quelle genti.“ Passeri: 1934, S. 374, Merz wies darauf hin, dass Passeri in keiner anderen Vita das Studium Polidoros so stark herausstellte. J. M. Merz: 1991, S. 69, Fußnote 79

Überdies lässt sich der von Plutarch und Curtius Rufus abweichende, ganz auf die Konzentration der Handlung abzielende Gebrauch des Adlers in Analogie zu den Engeln der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule setzen⁴⁹⁹. Hier wie dort bündeln sie die Handlung und verweisen auf die finale Gegenüberstellung der beiden Antagonisten. Offenbar bediente sich also Cortona gleichermaßen aus antiken und klassischen Vorbildern, um den modernen Ansprüchen der Darstellung einer *battaglia antica* gerecht zu werden. Wie aber erklärt sich dieser Rückgriff auf eine klassische Konzeption zu einer Zeit, in der rivalisierende Maler mit entgegengesetzten Konzepten von Schlachtenbildern Erfolge feierten? Offen ist die Frage, ob Cortona nicht auch Entwicklungen der modernen Schlachtenmalerei aufgriff und diese in der „Alexanderschlacht“ umsetzte.

c. Zeitgenössische Vorbilder

Auch Cortona lotete wie Rosa in der „Großen Schlacht“ die Grenzen des *decorum* in einem Schlachtenbild neu aus. Deutlich fielen bei Rosa die kontrastreichen Physiognomien der Kombattanten auf. Von porzellanfarbenen, idealisierten Porträts bis zu karikaturhaft verzerrten Fratzen fand sich eine breite Palette von Gesichtern, die nur allzu häufig den naturalistischen Rahmen sprengen. Eine vergleichbare Auffassung von den sich in Physiognomien widerspiegelnden Affekten findet sich auch in der „Alexanderschlacht“. Vom kindlich zarten Gesicht des flüchtenden Pagen, über das jugendliche Profil Alexanders bis zum männlichen Dreiviertelporträt von Darius werden drei Lebensalter in idealisierter Form wiedergegeben. Dagegen weisen die gemeinen griechischen und persischen Kämpfer allesamt grobe und ungeschlachte Physiognomien auf. Die einzelnen Gesichtsmarkmalere wie Nasen und Augen sind bei ihnen vergrößert wiedergegeben. Deutlich exemplifiziert wird dies an dem in der Bildmitte befindlichen, auf einen Schimmel gestützten, dunkelhäutigen persischen Kämpfer. Sein offener Mund, der sinnbildhaft für ungezügelte Affekte steht, sowie die verschatteten Augenhöhlen bilden einen scharfen Kontrast zu den offenen und gleichfalls beherrschten Gesichtern von Alexander und Darius. Cortona entwickelte den Gesichtstypus ab 1641 in den Arbeiten zur *Sala della Stufa* im Palazzo Pitti (Abb. 50). Bezeichnenderweise ist es dort einer der negativ konnotierten, mordenden Soldaten aus dem „Eisernen Zeitalter“, der in Typus und Charakterisierung mit dem persischen Soldaten in der Bildmitte, sowie zahlreichen weiteren Kombattanten der „Alexanderschlacht“ übereinstimmt⁵⁰⁰. Später, ab

⁴⁹⁹ A. von Salis: 1947, S. 106

⁵⁰⁰ Pietro da Cortona: „Eiserne Zeitalter“, Florenz/ Palazzo Pitti, Sala della Stufa

1644, verwendete Cortona in der *Sala di Giove* für die Figur des „*Furore*“ den gleichen Typus (Abb. 51)⁵⁰¹. Cortona orientierte sich dabei an ein bereits bei Ripa auftauchendes Muster für Darstellungen des „*Furore*“ (Abb. 52)⁵⁰². Unterstrichen wird das Motiv der unkontrollierten Wut im Falle des zentralen Persers durch die im Bildmittelpunkt befindliche Sphinx, die als todbringendes Symbol den Helm des Persers abschließt. Cortona griff damit für die Darstellung der Ausrüstung des persischen Soldaten auch auf eine bekannte allegorische Figur zurück.

Kennzeichnend für die „Alexanderschlacht“ ist, dass ein Großteil der einfachen Soldaten mit ähnlich drastischen Merkmalen dargestellt wurde. Erzielt wird eine Dramatisierung des Kampfes, der das Gemälde von klassischen Vorläufern, etwa der „Konstantinsschlacht“ oder der „Schlacht“ von Giuseppe Cesari, unterscheidet. Dort waren es allenfalls einige wenige, sorgsam herausgearbeitete Figuren, die extreme Gemütsbewegungen, wie die Wut exemplifizierten. Auch noch bei Rosas „Großer Schlacht“ beschränkte sich die Darstellung des Tötens auf bestimmte Figurenpaare. Während die Vorbilder und Zeitgenossen sich dieses Themas also nur zurückhaltend annahmen, explodiert bei Cortona förmlich das Gebrüll und Geschrei der Kombattanten. Es gibt auf der linken vorderen Bildhälfte niemanden außer Alexander selbst, der nicht in einen unmittelbaren Zweikampf involviert wäre. Zu beobachten ist ferner, dass Pietro da Cortona für die Darstellung der gemeinen Kombattanten den gleichen Gesichts- und Figurentypus sowohl bei den Griechen als auch bei den Persern verwendete.

Ähnlich wie schon Rosa belässt es Cortona bei der Darstellung des Tötens nicht mit gestischen Andeutungen, etwa in Form eines erhobenen Arms, sondern er zeigt am Beispiel mehrerer Bildfiguren unterschiedliche Stadien des Tötens. Im Falle des stürzenden Kriegers unten links, dessen Figurenmotiv dem „Gladiatoren“ entnommen wurde, wird die Spitze des feindlichen Dolches für den Betrachter deutlich sichtbar an den Hals angesetzt. Der zurückgeworfene Kopf unterstützt dieses Motiv zusätzlich. Nur ein Schattenwurf erspart dem Betrachter, den Tötungsakt in detail mit ansehen zu müssen. Auch der schon von Rosa thematisierte dramatische Höhepunkt eines Zweikampfes, der finale Todesstreich gegen einen nunmehr wehrlosen Gegner, wurde bei Cortona im Figurenpaar des zentralen Persers, samt dessen gestürzten Opfers, aufgegriffen. Bezeichnenderweise adaptierte Cortona das Paar aus der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule und verwendete es in einer analogen Stelle der

⁵⁰¹ Pietro da Cortona: *Furore*, in: *Sala di Giove/ Palazzo Pitti*

⁵⁰² C. Ripa: *Iconologie*, 2. Teil, S. 70. „FUREUR EXTREME: Cette fureur est représentée par un homme armé, qui a le regard espouventable, le visage enflammé, l'Espée nue en la main droite, & en la gauche un Escu, au milieu duquel se void un Lyon.”

Bildkomposition (Abb. 53). In enger Anlehnung an die ikonographische Tradition des Heiligen Georgs dramatisierte er die Komposition des Paares⁵⁰³. Das verzweifelte Umklammern der todbringenden Waffe auf Seiten des Opfers, samt dessen Drehung zum Betrachter fand sich ebenfalls schon als drastisches Motiv in der „Großen Schlacht“ Rosas⁵⁰⁴.

Abweichend von Rosas „Großer Schlacht“ sticht in der „Alexanderschlacht“ das sich einheitlich nach rechts wälzende Kampfgetümmel hervor. Die einzelnen Bewegungsmotive der Kombattanten werden miteinander verknüpft. Beherrscht wird die linke Bildhälfte durch unterschiedliche Fallmotive der Kämpfenden, die nicht nur eine ungeheure Dynamik widerspiegeln, sondern auch die herkömmlichen räumlichen Orientierungen, wie oben und unten oder rechts und links aufheben. Mit starken chiaroscurohaften Effekten wird die sekundenschnelle Entfesselung des Kampfes betont. Eine Identifizierung der einzelnen Kämpfer ist durch die dunkle Farbe nicht möglich. Es überwiegt der Eindruck eines Getümmels aus anonymen Kämpfern, die sich zu einer Welle vereinen, um, jeden Kämpfer verschlingend, geradewegs auf die Bildmitte zuzurollen⁵⁰⁵. Dieser dynamische Aspekt ist vollkommen neu in der italienischen Schlachtenmalerei. Anders als beispielsweise noch Callot und Napoletano visualisiert Cortona die Schnelligkeit eines Kampfes nicht mithilfe einer panoramhaften Betonung der Landschaft, sondern allein mit den darstellerischen Möglichkeiten der Figur. Auch die von Leonardo favorisierten atmosphärischen Möglichkeiten lässt Cortona weitgehend unberücksichtigt. Im Chaos des Kampfes verlieren die Bildfiguren jede Bodenhaftung: sie stechen einander ab, schlagen sich, werden gestossen und fallen schließlich unter ein übermächtiges Getriebe aus verfeindeten und verbündeten Soldaten, Tieren und Streitwagen.

Der einzige Zeitgenosse von Cortona, der diese dynamische Auffassung eines Kampfes teilte, war Rubens. Cortona kannte dessen Arbeiten nicht zuletzt durch den eigenen Beitrag für die „Konstantinsgeschichte“⁵⁰⁶. Er selbst mußte die Tapiserie-Serie wenige Jahre

⁵⁰³ Vergl. S. Poeschel: 2005, S. 239f.

⁵⁰⁴ Das Paar taucht ähnlich auch im Deckenfresko der *Sala di Marte*/Palazzo Pitti auf. Dort ist es allerdings der jugendliche Prinz, der über den Rammsporn eines feindlichen Schiffes gebeugt, seinen Gegner mit einer Lanze ersticht. Das Figurenpar trat in seinen wesentlichen Zügen schon unverändert in den Kompositionsskizzen zum Fresko auf. Es ist gut möglich, das Cortona das Figurenpar zunächst für die „Alexanderschlacht“ aus einer Auseinandersetzung mit der „Konstantinsschlacht“ und Rosas „Großer Schlacht“ entwickelte, und dann später in der *Sala di Marte* wiederverwendete. S. M. Campbell: *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A study of the Planetary rooms and related projects*, Princeton 1977, S. 121, Abb. 89/91/92

⁵⁰⁵ In diesem Zusammenhang sei an Plutarch erinnert. Bei ihm heisst es über den Kampf:“(…) so daß sie (die Griechen/O.T.) einander wechselseitig ermunterten und die Phalanx den gegen die Feinde ansprengenden Reitern gleich einer Meereswooge in vollem Laufe nachfolgte.“ Plutarch: 1982, S. 44

⁵⁰⁶ L. Mochi Onori: *I cartoni Barberini*, in: Ausst. Kat. Rom/ San Luca 1997, S. 90-99, dort weitere Literatur. Über das Verhältnis Rubens-Barberini: S. Zurawski: *Connections between Rubens and the Barberini legation in Paris, in 1625, and their influence on roman baroque art*, in: *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'art*,

zuvor, Anfang der dreißiger Jahre, für die Barberini vollenden. Dank der engen Bindung an die Barberini könnte er in diesem Zusammenhang auch etwa die Sammlung von Stichen nach Rubens von Francesco Barberini kennengelernt haben. In der berühmten „Löwenjagd“ heben sich etwa die statischen Kräfte zugunsten eines verwirrenden Strudels aus Menschenleibern und Tieren auf (Abb. 54)⁵⁰⁷. Ferner hätte Cortona auch anlässlich seiner wiederholten Venedig-Besuche, die in Italien beliebten Tapissereien der „Decius Mus-Serie“ nach Rubens kennengelernt haben können⁵⁰⁸. Der fünfte Teppich der Serie zeigt den „Tod von Decius Mus in der Schlacht“ und verbindet dabei das Sterbe- mit einem Fallmotiv (Abb. 55)⁵⁰⁹. Diese Lösung wurde auch von Cortona bei einigen Kämpfenden in der „Alexanderschlacht“ angestrebt. Rubens Schlachten- und Jagdbilder zeugen in ihrer Gesamtheit von einer Auflösung der herkömmlichen horizontalen Bewegungskräfte auf einem Schlachtenbild. Dieses Schema assimilierte Cortona und übertrug es auf die „Alexanderschlacht“⁵¹⁰. Zu vermuten ist daher, dass durch das Vorbild von Rubens erstmalig Cortona mit der „Alexanderschlacht“ eine in Italien bis dato nicht praktizierte dynamische Auflösung einer Schlacht schuf.

Daneben hat Dieter Graf vorgeschlagen, nach stilistischen Einflüssen von Jacques Courtois in der „Alexanderschlacht“ zu suchen⁵¹¹. Doch Courtois selbst schien in den frühen vierziger Jahren noch stark unter dem Einfluß Rosas gestanden zu haben. Die von Courtois in dieser Phase gemalten vorwiegend kleinformatigen Bilder – Cortona kannte die Bilder des Freundes wahrscheinlich – orientieren sich entweder an nordischen Mustern oder imitieren den pyramidalen Aufbau von Rosas mittelformatigen *battaglie*⁵¹². Wahrscheinlicher ist es daher, dass sich Cortona für die „Alexanderschlacht“ direkt von Rosa inspirieren ließ. Das Fluchtmotiv des jugendlichen Pagen, veranschaulicht durch die vorgestreckten Arme, übernahm Cortona aus einer der beliebten Radierfolgen Tempesta⁵¹³.

LVIII, 1989, S. 23-50. Ferner über die Konstantin-Serie, sich dabei auf die Rezeption in Frankreich beschränkend: P. Krüger: *Studien zu Rubens' Konstantinzyklus*, Frankfurt/Main, Bern, New York 1989

⁵⁰⁷ P. C. Soutman nach Pieter Paul Rubens: Löwenjagd; Kupferstich, 480 x 650mm, nach 1619

Sie ist in der Sammlung Francesco Barberinis belegt. M. Aronberg Lavin: 1975, S. 516

⁵⁰⁸ Die Auftraggeber der Serie stammen aus Genua; auch in Venedig gab es mehrere Stücke der Serie. Eine genaue Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte der Serie in Italien steht noch aus. Siehe: M. Crick-Kuntziger: *Tapisseries bruxelloises d'après Rubens*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 24, 1955, S. 17-23, S. 20; S. Tauss: *Dulce et decorum? Der Decius-Mus Zyklus von Pieter Paul Rubens*, Osnabrück 2000

⁵⁰⁹ Pieter Paul Rubens: „Tod von Decius Mus in der Schlacht“

⁵¹⁰ Auch Mina Gregori beobachtete stilistische Abhängigkeiten Cortonas von Werken von Rubens in dessen Ausstattungen zur *Sala di Venere*/Palazzo Pitti. M. Gregori: *Pietro da Cortona e Firenze*, in: C. L. Frommel/ S. Schütze (Hgg.): *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997*, Rom 1998, S. 129-144, S. 137f.

⁵¹¹ Dieter Graf: *Guglielmo Cortese*, in: *Ausst. Kat. Rom 1997/ Palazzo Venezia*, S. 223-228, S. 223

⁵¹² Vergleiche G. Sestieri, 1999, S. 159ff.

⁵¹³ Antonio Tempesta: Reiterattacke mit fliehenden Soldaten, 92 x 209mm, Abb. In: S. Buffa (Hg.): 1993, TIB 36, No. 837 (156)

Während also die Bildform, der Aufbau und die zentralen Figuren wie Alexander, Darius oder der zentrale Perser sich an klassische Vorbilder anlehnten, orientierte sich Cortona hinsichtlich der dramatischen Details an zeitgenössischen Exempla, wie etwa an Rosa und Rubens. Er bediente sich der modernsten Elemente der Schlachtenmalerei am Anfang der vierziger Jahre für eine Schlachtendarstellung *all`antica*. Durch die Vermischung von klassischen und modernen Elementen formulierte die „Alexanderschlacht“ damit einen einflußreichen Kommentar zu den darstellerischen Möglichkeiten der zeitgenössischen Schlachtenmalerei in Italien.

d. Zwischen Florenz und Rom

Es wurde deutlich, wie wichtig für Cortona das Vorbild von Rosas „Großer Schlacht“ während seiner Arbeit an der „Alexanderschlacht“ war. Ein Blick auf seine Biographie zeigt, dass er Rosas Werk gekannt haben könnte. Nach Jörg Martin Merz begannen die Arbeiten an der „Alexanderschlacht“ während eines Rom-Aufenthaltes Cortonas 1643⁵¹⁴. Zuvor war er mit der Ausmalung der *Sale di Venere* und *Giove* im Palazzo Pitti beschäftigt. Aufgrund der eskalierenden Castro-Krise mußte er die Arbeiten abbrechen und nach Rom zurückkehren. Er blieb fast ein Jahr in der Stadt. Später reiste er erneut nach Florenz und konnte infolgedessen die „Alexanderschlacht“ erst 1647 fertigstellen⁵¹⁵.

Mit Rom und Florenz wurden durch das Itinerarium Cortonas zwei Orte verbunden, die prägend für die Entwicklung der jüngeren Schlachtenmalerei waren. Rosas ambitionierte „Grosse Schlacht“ war kurz vor Cortonas Abreise 1643 in Florenz bereits fertiggestellt. Cortona dürfte sie gekannt haben, da er sich für moderne Schlachtenmalerei interessierte. So förderte er etwa deren Maler persönlich⁵¹⁶. Zudem arbeitete er nach der Rückkehr nach Florenz 1644 an der Ausmalung des *mezzanino*, des Appartements Kardinal Gian Carlo Medicis im Palazzo Pitti⁵¹⁷. Salvator Rosa war ebenfalls an den Arbeiten im *mezzanino* beteiligt. Ob sich die beiden Künstler dabei persönlich begegneten, ist nicht überliefert. Zwar gibt es keine Äußerungen Cortonas über Rosa aus dieser Zeit, Rosa lästerte allenfalls später

⁵¹⁴ J. M. Merz: 1991, S. 311

⁵¹⁵ J. M. Merz: 1991, S. 311

⁵¹⁶ Cortona vermittelte um 1640 den jungen Jacques Courtois an die Sacchetti als künftige Auftraggeber. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 115. Laut Luca Giordano lobte Cortona Aniello Falcone und besaß auch Bilder von ihm. De Domenici: 1742, Bd. III, S. 79f

⁵¹⁷ M. Chiarini/K. Noehles: *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti: un episodio ritrovato*, in: Bolletino d`Arte, 52, No. IV., 1967, S. 233-239.

über Cortona, aber es spricht vieles dafür, dass Cortona vor und während der Ausführung der „Alexanderschlacht“ die „Große Schlacht“ gesehen haben dürfte⁵¹⁸.

Abgesehen von dieser biographischen Ebene ist es kunstpolitisch bemerkenswert, dass Cortona als gefeierter römischer Maler der Barberini zunächst von den Medici nach Florenz gerufen wurde, um bei Kriegsausbruch zu seinen beiden wichtigsten Auftraggebern nach Rom zurückkehren zu müssen, und dort schließlich das monumentalste Schlachtenbild seiner gesamten Karriere zu malen⁵¹⁹. Der Auftraggeber war nicht der Papst selbst, sondern eine Familie mit toskanischen Wurzeln, die Urban VIII. außerordentlich eng verbunden war. Aufgrund dieser biographischen und politischen Überschneidungen lohnt es die „Alexanderschlacht“ hinsichtlich ihres Verhältnisses zu den Auftraggebern zu untersuchen.

e. Alexander als Tugenheld

Vom allgemeinen Chaos des Bildes hebt sich die Alexander-Figur deutlich ab. Alexander wurde von Cortona in beispielhafter Weise als Held dargestellt. Sämtliche Insignien eines Helden wurden ihm beigegeben: Er reitet auf einem Schimmel, ist jugendlich, trägt einen antiken Feldherrenhelm und wird von einem königlich- purpurnen Mantel hinterfangen⁵²⁰.

Alexanders ruhig-gelassene Mimik und Gestik kontrastiert mit derjenigen von Darius und den übrigen Kombattanten. Furchtlos streckt er den rechten Arm vom Körper, ohne sich während seiner gefährlichen Attacke zu schützen. Anders hingegen Darius, sein angewinkelter rechter Arm überdeckt seine Brust, als ob er diese schützen wolle. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit hält Alexander die Zügel des springenden Bukephalos betont locker. Das Halfter seines Schimmels ist nicht voll gespannt, wie man im Falle eines Sprunges im vollen Galopp vermuten könnte, sondern hängt durch. Mit seinem hellen, vom Streiflicht angeleuchteten Inkarnat, dem Schimmel und der funkelnden Rüstung hebt sich Alexander als ‚Lichtgestalt‘ deutlich vom ihn umgebenden dunklen Gedränge ab⁵²¹. Obzwar Darius in seinem idealisierten Porträt mit einem würdevollen Aussehen wiedergegeben wurde, stehen

⁵¹⁸ Anlässlich der 1662 von Cortona organisierten Gemäldeausstellung in S. Giovanni Decollato, äußerte sich Rosa gegenüber G. B. Riccardi, dass Cortona noch ganz von den Sacchetti abhängig sei. Siehe: J. M. Merz: 1991, S. 93, Fußnote 104

⁵¹⁹ Überdies ist es bemerkenswert, dass sich Cortona im diplomatischen Gefolge Kardinal Bichis befand, der im Frühjahr 1644 Friedensverhandlungen zwischen dem Hl. Stuhl und der verbündeten Liga in Venedig aufnahm.

⁵²⁰ Das jugendlich unberührte Gesicht, mit androgynen Zügen samt dem schulterlangen Haar ist seit dem 16. Jahrhundert weit verbreitet. Es basiert auf einem Irrtum, da ein Alexanderstater mit einem Bild der Pallas Athene verwechselt wurde. Dazu: K. Kraft: *Der behelmte Alexander*, in: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte, 1965, 15, S. 7-32

⁵²¹ Es ist gut möglich, dass Cortona damit auf einen Passus bei Lomazzo anspielte, nach dem Alexander als wunderschöne Lichtgestalt den Indern Schrecken einjagte. G. B. Lomazzo: 1968, VII., 25, S. 626

seine Gesten und seine Mimik im Gegensatz zu denjenigen Alexanders. Während Alexander agiert, bleibt Darius nichts anderes übrig als zu reagieren. Fast scheint er sich vor dem angreifenden Alexander hinwegzuducken. Zaudernd schützt er sich schließlich mit seinen rechten Arm vor seinem Gegner.

Alexanders Selbstkontrolle steht für eine *nobiltà*, die auf jede unnötige Gestik oder Mimik verzichtet⁵²². Trotz der Dramatik der Handlung bleibt Alexanders Gesicht unbewegt. Die große, ausladende Angriffsgeste des linken Arms steht im Gegensatz zur Dynamik des Sprungmotivs seines Pferdes. Der ausgestreckte, leicht nach hinten gezogene Arm mit dem Kurzsword wirkt eher statisch als dynamisch. Ein plötzlicher Angriff auf einen der um Alexander kämpfenden gemeinen persischen Soldaten ist mit dieser Armhaltung nicht möglich. Es wird damit einmal mehr deutlich gemacht, dass sich Alexanders Ziel allein gegen Darius richtet. Die sparsame Mimik und Gestik umschreibt die innere Seelenhaltung Alexanders. Seine Körpersprache ist der äußere Ausdruck seiner *virtù*. Auch in zeitgenössischen Traktaten, wie etwa bei Lomazzo, wurde zwischen den beiden Begriffen *moto* und *affetto* nicht scharf getrennt. Sie verschmelzen zu einem Synonym⁵²³. Damit dient Alexander als exemplarisches Tugendbeispiel.

Alexanders selbstsichere aufrechte Haltung im Sattel steht für seine *fortezza*⁵²⁴. Nahe mit ihr verwandt ist die *constantia*, die sich durch eine perfekte Geistes- und Körperkontrolle ausdrückt. Wie stark Cortona diesen Aspekt in der Alexander-Figur betonte, läßt ein Detail erkennen; die Richtung der Schwertklinge wurde nachträglich verändert. Die *Pentimenti* zeigen, dass in der korrigierten Fassung das Schwert im rechten Winkel zur Hand geführt wird (Abb. 56). Dies bedeutet, dass die Waffe stabiler in der Hand liegt, als noch beim unpraktischen stumpfen Winkel in der korrigierten Fassung⁵²⁵. Das veränderte Motiv zeigt dem Betrachter einen im Vollbesitz seiner Kräfte kämpfenden Alexander, der seine Waffe in einer vollendeten Technik zu führen weiß. An der Alexander-Figur läßt sich das bei Lomazzo gültige Diktum ableiten, dass sich die *constantia* durch klare und sichere Handlungen auszeichnet. Sie läßt sich durch keinerlei äußeren Einfluß von ihrem Ziel abbringen⁵²⁶. Der Heroismus der Alexander-Figur veranschaulicht, wie stark ethische Normen die *storia* bestimmen und definieren.

⁵²² Vergleiche G. Lomazzo: 1968, S. 125f.

⁵²³ Für Lomazzo ist die Malerei die einzig adäquate Darstellungsform der Seele und den Affekten. Vergleiche: G. P. Lomazzo: 1968, S. 98, 145

⁵²⁴ In Analogie zu Lomazzo: "Si veggono gl'uomini forti ben quadrati di vita, con i passi fermi posati, terribili (...)" G. P. Lomazzo: 1968, S. 116

⁵²⁵ Abbildung in: Ausst. Kat. Rom/Kapitol. Museum 1998, S. 123

⁵²⁶ Lomazzo: 1968, S. 118f.

In unserem Kontext verfängt die Gemengelage aus einem militärischen Thema und stoischer Tugend. Gerhard Oestreich hob in diesem Zusammenhang insbesondere den Einfluß von Justus Lipsius' Schrift „De Constantia“ von 1584 auf die europäischen Zeitgenossen hervor⁵²⁷. Sie wirkte intensiv auf die Erziehung der adligen Eliten ein. Konfessionelle Unterschiede spielten bei der europaweiten Rezeption von Lipsius kaum eine Rolle. Als ideelle Klammer fungiert in seinem Konzept die *constantia*, die von Werner Welzig gar als Signatur des Barockzeitalters apostrophiert wurde⁵²⁸. Die Brisanz und Aktualität der durch Lipsius favorisierten Tugend lag in ihrem Ziel, sich gegenüber äußeren Zeitläuften abzuhärten. Die durch äußere Einflüsse hervorgerufenen Affekte galt es dementsprechend zu beherrschen. In Zeiten einer beispiellosen Kriegsverdichtung bot sie einen idealen Schutzpanzer gegen Unbill. In diesem Sinn war *constantia* die

„*rechtmessige unnd unbewegliche stercke des gemüts/ die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder unterdrueckt wird.*“⁵²⁹

Die Idee von der allgemeinen Unbeständigkeit der Dinge wurde mit der unveränderlichen Ordnung Gottes verbunden. Der Schlüssel war eine geschlossene, distanzierte Haltung zu den Wechselfällen des Lebens. Lipsius zeigt sich als Schüler der Stoizisten, insbesondere Senecas, dessen Werke er 1605 edierte⁵³⁰. Lipsius' christliche Ausdeutung der Stoa war auch in der italienischen Gelehrtenwelt große Aufmerksamkeit beschieden. In Rom war es vor allem die *Accademia dei Lincei*, an der die Werke von Lipsius diskutiert wurden⁵³¹. Seine Schüler sorgten von dort aus für die Verbreitung seiner Gedanken und präsentierten dessen Bücher, wie etwa Philip Rubens in der berühmten Papstaudienz von 1605. Auch Marcello Sacchetti,

⁵²⁷ G. Oestreich: 1989, S. 69ff. Von 1584-1705 wurden 41 Ausgaben der „De Constantia“ in lateinischer Sprache gedruckt. Übersetzungen in den wichtigsten europäischen Sprachen schlossen sich an. Ders.: 1989, S. 93

⁵²⁸ W. Welzig: *Constantia und barocke Beständigkeit*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 35. Jahrgang, 1961, Heft 3, S. 416-431, S. 417; Ähnlich auch K. A. Blüher: „Im Neostoizismus des 16. und 17. Jh. nimmt die Tugend der Standhaftigkeit die Stellung eines Lebensphilosophischen Leitbegriffs ein.“ K. A. Blüher: Artikel „*Standhaftigkeit*“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. J. Ritter/K. Gründer, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 99-103, hier Sp. 101; Über den Neostoizismus siehe ferner: W. Weber: *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1992; M. A. Visceglia: *Burocrazia, mobilità sociale e patronage alla corte di Roma tra Cinque e Seicento. Alcuni aspetti del recente dibattito storiografico e prospettive di ricerca*, in: Roma moderna e contemporanea, III, 1995, S. 11-55

⁵²⁹ J. Lipsius: *Von der Beständigkeit*, Leipzig 1601 (Reprint Stuttgart 1965), Hg. v. L. Forster, S. 10

⁵³⁰ Die Werke wurden 1605 in Antwerpen bei Moretus gedruckt.

⁵³¹ E. Bellini: *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padua 1997, M. Fumaroli: *L'âge de l'éloquence*, Genf 1980, S. 152ff., S. 35; F. Huemer: *Rubens and the roman circle. Studies of the first decade*, New York/London 1996, S. 42ff. Die 1606 in Rom publizierte Lehre von Gaspare Scoppio *Elementa philosophiae stoicae moralis* verstand sich als Antwort auf Lipsius' Affektenlehre. Siehe: F. Huemer: *Rubens*, 1996, S. 16.; Über die Verbindung zwischen den Idealen des Stoizismus und der katholischen Elite vergl: R. Bireley: *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill/ London 1990, S. 72ff.; Zur *Accademia dei Lincei*: D. Freedberg: *The eye of the Lynx: Galileo, his friends, and modern natural history*, Chicago 2002; I. Baldriga: *L'occhio Della Lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Rom 2002, S. 149ff.

Bruder des Empfängers der „Alexanderschlacht“, besuchte in seiner Jugend diese intellektuellen Zirkel um Paul V. Sicherlich wurde er auf diesem Weg mit den modischen Gedanken von Lipsius vertraut. Die Kenntnis von neostoizistischen Ideen kann also im Haus der Sacchetti vorausgesetzt werden⁵³².

Das an der Figur Alexanders herausgestellte Ideal der *constantia* findet sich daneben in vielen anderen Zeugnissen der Zeit wieder. Schon von Seneca wurde es vorgeprägt, in seinen Schriften ist der todesverachtende *bonus miles* allgegenwärtig⁵³³. Verbreitung fanden die Werte der Standhaftigkeit und Selbstbeherrschung auch bei den Jesuiten. In der Erziehungslehre des Ordens standen diese Werte im Mittelpunkt. Kraft des Einflusses der Jesuiten auf die Erziehung des adligen Nachwuchses, konnten sich zukünftig diese Werte in der italienischen Elite ausbreiten⁵³⁴. Auch die zeitgenössische Literatur der ‚Staatsklugheit‘ und die Fürstenspiegel, etwa der in Italien beliebte „Principe christiano“ von Saveedra-Fajardo, waren stark vom Stoizismus und von Lipsius beeinflusst⁵³⁵. Die *constantia* war damit ein integraler Bestandteil des Wertegerüsts der italienischen Elite während des 17. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Auftraggeber des Bildes zur gesellschaftlichen Elite standen. Zuvor ist allerdings die Beziehung zwischen dem Bildthema und den Auftraggebern zu klären.

f. Das Alexanderthema und die Sacchetti

Wie sporadisch zu diesem Zeitpunkt die deutliche Wiedergabe eines klassischen Helden, und noch dazu Alexanders, auf einem Schlachtenbild war, wurde in den vergangenen Kapiteln bereits herausgearbeitet. Die Tugenden Alexanders wurden dagegen in anderen thematischen

⁵³² Zirpolo weist darauf hin, dass Marcello und Maffeo Barberini gemeinsam mit dem Kunstberater Pauls V., Giovanni Battista Crescenzi, bekannt waren. L. H. Zirpolo: 2005; S. 22. Ein weiteres Indiz ist die gemeinsame Würdigung von Lipsius und Marcello Sacchetti in Janus Nicius Erythraeus (Gian Vittorio Rossi): *Pinacotheca imaginum illustrium*, 3 Bde, Köln 1645-47, Bd. III, S. 1-7; 26ff.; vergl. auch Fosi, die das neostoische Erziehungskonzept Giulio Sacchettis würdigt. Während sich seine Neffen Urbano und Giovanni Battista in Siena aufhielten (um 1654), versuchte er diese mittels mehrerer didaktischer, neostoizistisch beeinflusster Briefe auf die zukünftigen öffentlichen Aufgaben vorzubereiten. I. Fosi: *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Rom 1997, S. 251

⁵³³ Vergl.: Seneca: *Epistulae morales*, XVI, 96, 5

⁵³⁴ Siehe den von M. Hinz herausgegebenen Band: *I gesuiti e la Ratio studiorum*, Rom 2004; daneben: G. P. Brizzi: *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna 1976; Ders.: (Hg.): *La ratio studiorum. Modelli culturali e politiche educative dei Gesuiti*, Rom 1981; daneben für Rom: G. Castellani: *La Congregazione dei Nobili presso la chiesa del Gesù in Roma* (= Sezione Accademia di Scienze religiose, storiche e morali, I), Rom 1954; R. Ago: *Giovani nobili nell'età dell'assolutismo: autoritarismo e libertà*, in: *Storia dei giovani*, 1, Dall'antichità all'età moderna, Hg. v. G. Levi/ J. C. Schmitt, Rom/ Bari 1993, S. 375-426, besonders S. 393f.; R. Ago unterstreicht desweiteren, dass der junge Adlige insbesondere nach dem Maßstab der Bescheidenheit erzogen wurde. S. 393

⁵³⁵ G. Oestreich: 1989, S. 207

Zusammenhängen häufig thematisiert, wie kurz zuvor durch Cortona selbst, bei der Ausstattung der Planeten-Säle im Palazzo Pitti. Auch auf literarischem Gebiet war die Auswahl Alexanders als *exemplum militaris* in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nichts Außergewöhnliches. Er tauchte etwa in Vitensammlungen auf, die die Taten antiker und moderner Feldherren schilderten.

„Und die warheit zu sagen/ ist jemals ein Mensch zu Kriegssachen und zur ubung der Waffen geboren worden/ so ist es gewißlich dieser Alexander gewesen/(...)“⁵³⁶

Das Zitat stammt aus Giovanni Boteros „*Dell'ecellenze degli antichi capitani*“. Es dürfte zu den bekanntesten Kompendien von vorbildhaften Viten zählen. Mehrmals wurde es im Verlauf des 17. Jahrhunderts wieder aufgelegt⁵³⁷. 1640 wurde daneben der europaweite literarische Diskurs über Alexander durch den historiografischen Versuch angefangen, die zum Teil verlorengegangene Alexander-Vita von Rufus Curtius zu rekonstruieren. Der Verfasser war der spätere Hofhistoriograf Christina von Schwedens, Johannes Freinsheim⁵³⁸. Kurze Zeit später, 1645, erschienen schließlich in Pisa Paganino Gaudenzios vieldiskutierte „*I fatti d' Alessandro il Grande*“⁵³⁹. Die Taten Alexanders wurden von den Zeitgenossen vorrangig unter präzeptistischen, enkomiastischen und historiografischen Gesichtspunkten interpretiert⁵⁴⁰. Alexander diente als beliebtes Tugendmodell⁵⁴¹. Zweifelsohne war dieser ideengeschichtliche Rahmen auch ein Kriterium für die Auswahl eines Alexander-Motivs. Themen aus dem Leben Alexanders waren dementsprechend mehrmals in den Kunstsammlungen der Sacchetti vertreten. Zwei Teppichserien zeigten etwa die Taten Alexanders. Die „Alexanderschlacht“ wurde zudem bald um ein weiteres Bild ergänzt, das die kriegerische Alexander-Thematik aufgriff und sie variierte⁵⁴². Der maßgebliche Grund, warum die Sacchetti ein Alexander-Motiv auswählten, lenkt die Aufmerksamkeit auf die

⁵³⁶ G. Botero: *Spiegel hoher fürstlicher Personen*, Lübeck 1603, S. 23

⁵³⁷ Giovanni Botero: *Dell'ecellenze degli antichi capitani*, Rom 1598. Der didaktische Zweck zeigt sich an der Widmung an die sabaudischen Prinzen, zu deren Erziehung es geschrieben wurde. Das Werk wurde während des 17. Jahrhunderts allein in Venedig mindestens dreimal wieder aufgelegt. Beachte auch die frühe deutsche Übersetzung von 1603.

⁵³⁸ Johannes Freinsheim: *Alexander magnus duobus tomis praesentatus cum supplementis*, Straßburg 1640

⁵³⁹ Paganino Gaudenzio: *I fatti d' Alessandro il Grande spiegati*, Pisa 1645. Der Autor unterhielt eine umfangreiche Korrespondenz mit römischen Gelehrten, u.a. C. del Pozzo, P. Sforza Pallavicino oder Luca Holstenius. Siehe: G. Brunelli: Artikel „Paganino Gaudenzio“, in: DBI, Bd. 52, Rom 1999, S. 676-678

⁵⁴⁰ Über Heroismuskonzepte in der zeitgenössischen Präzeptistik vergleiche auch R. Mousnier: *The exponents and critics of Absolutism*, in: *The New Cambridge Modern History*, Hg. v. J. P. Cooper, Bd. IV., Cambridge 1970, S. 104-131, S. 116f.

⁵⁴¹ Vergleiche: F. Polleroß: *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïness de l'histoire antique dans le 'Portrait historié'*, in: *Les princes et l'histoire du XIV au XVIII siècle. Actes du colloque organisé par l'Université de Versailles- Saint Quentin et l'Institut Historique Allemand*, Paris/Versailles, 13-16 mars 1996, hg. v. C. Grell, W. Paravicini, J. Voss, Bonn 1998, S. 427-471

⁵⁴² Pietro da Cortona/Schule: *Alexander erstürmt Petra Sogdiana*, 194 x 270cm, Öl/Lw, Pinacoteca Vaticana

Familie selbst. Er liegt in der Namensgleichheit mit dem Adressaten des Bildes begründet: Alessandro Sacchetti. Wie lassen sich also die Auftraggeber des Bildes charakterisieren?

Der aus Florenz stammenden Patrizierfamilie Sacchetti war es innerhalb nur einer Generation gelungen, in Rom Fuß zu fassen und wichtige Ämter des Kirchenstaates zu bekleiden. Erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts siedelte sich ein Zweig der Familie fest in Rom an. Sämtliche Familienmitglieder unterwarfen sich dabei einer gemeinsamen Strategie, die die Assimilation mit der adligen Elite Roms durch den Dienst für den Pontifikalstaat anstrebte⁵⁴³. Möglich wurde der nun einsetzende, rasante gesellschaftliche Aufstieg durch eine enge klienteläre Anbindung der Familie an Urban VIII. Barberini (1623-1646). Vor allem Marcello, ein Bruder Alessandros und ab 1620 *capo della casa*, schloß sich eng an Maffeo Barberini, den späteren Urban VIII. an. Er bekleidete die hohen Ämter des Geheimkammerers und Generaldepositars der päpstlichen Kammer. Ein weiterer Bruder, Giulio, wurde 1626 Kardinal. Er galt 1644 und 1655 als *papabile*⁵⁴⁴. Giovanni Francesco, ein jüngerer Bruder machte zunächst im päpstlichen Heer und später in der Verwaltung des Kirchenstaates Karriere. Ein Aspekt der sich einer „Verhofung“ unterwerfenden Familienmitglieder war - frei nach Bourdieu – der Erwerb kulturellen Kapitals. Die intensive Kunstförderung der Sacchetti ist unter diesem Stichpunkt zu interpretieren⁵⁴⁵. Selbst wenn sich die genauen Umständen der Auftragsvergabe für die „Alexanderschlacht“ nicht erhellen lassen, sie also nur aus dem Kontext der Kunstförderung der gesamten Familie verständlich wird, konzentrieren wir uns im Folgenden auf den Empfänger des Auftrags, Alessandro Sacchetti (1589-1648). Fraglich ist, welche Übereinstimmungen es zwischen Cortonas „Alexanderschlacht“ und seinem Adressaten gab. Wo liegt der gemeinsame Schnittpunkt zwischen Alexander und Alessandro?

In der Forschung wurde bislang vermutet, dass Alessandros Karriere als Militär die Auswahl eines Schlachtenmotivs hinlänglich begründen könnte⁵⁴⁶. Sicher ist, dass er seine militärische Laufbahn in Böhmen auf der Seite kaiserlicher Truppen begann, und später an den kaiserlichen Hof nach Wien übersiedelte. Dort hoffte er offenbar auf neue Herausforderungen. Doch zwang ihn die vorübergehende Finanzknappheit der Familie, das

⁵⁴³ Zu den sozialen Mechanismen des gesellschaftlichen Aufstiegs in Rom, modellhaft am Beispiel der Sacchetti: I. Fosi: Rom 1997; L. H. Zirpolo: *Climbing the social, political, and financial ladders: the rise of the Sacchetti in Seventeenth-Century Rome*, in: *The Seventeenth Century* 12.2 (1997), S. 151-171; J. M. Merz: *Die Sacchetti*, in: *Die grossen Familien Italiens*, Hg. v. V. Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 463-467

⁵⁴⁴ S. J. M. Merz: 1991, S. 78

⁵⁴⁵ Zur Kunstförderung der Sacchetti allgemein: S. Schütze: *I Sacchetti: Forme e funzioni, strategie ed intenzioni del mecenatismo. Un' introduzione*, in: S. Schütze (Hg.): *Palazzo Sacchetti*, Rom 2003, S. 21-45, S. 26ff. ; L. H. Zirpolo: 2005, S. 55f.; J. M. Merz: 1991, S. 80-102; Über Pietro da Cortona und die Sacchetti siehe: S. Guarino: *Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti': note su Pietro da Cortona e i Sacchetti*, in: *Ausst. Kat. Rom 1997/ Palazzo Venezia*, S. 67-72

⁵⁴⁶ Vergl. J. M. Merz: 1991, S. 92,311

kostspielige Leben am Hof aufzugeben und nach Italien zurückzukehren⁵⁴⁷. Dank der Vermittlung seiner Familie diente er ab 1624 als Offizier der päpstlichen Truppen zunächst in der Romagna um dann, wahrscheinlich 1626-28, im Veltlin ein *tercio* zu kommandieren⁵⁴⁸. Dank der Vermittlung seines mächtigen Bruders Giulio gelang es Alessandro am Ende der zwanziger Jahre, gemeinsam mit ihm und Giovanni Francesco in der Romagna stationiert zu werden. 1630 wurde ihm schließlich der Posten des *generale dell'armi* von Ferrara verliehen⁵⁴⁹. Bemerkenswert ist, dass kurz nach 1630 die Nachrichten über Alessandros Karriere oder öffentliche Aufgaben abbrechen. Weder konnte er weitere Posten im päpstlichen Heer besetzen, noch konnte er sich während des Castro-Krieges (1641-49) in irgendeiner Weise für die päpstlichen Truppen auszeichnen. Wahrscheinlicher ist daher, dass Alessandro Sacchetti sich von seinen militärischen Pflichten kurz nach 1630 entbinden ließ,

⁵⁴⁷ I. Fosi: 1997, S. 144, 197

⁵⁴⁸ *Tercios* waren stehende spanische Infanterieregimenter. Die ersten drei Regimenter wurden unter Karl V. 1534 eingerichtet. Siehe: G. Parker: *Dynastic War 1494-1660*, in: Ders. (Hg.): *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, Cambridge 1995, S. 150/54

⁵⁴⁹ Fosis, Brunellis, Merzens und Webers Angaben über die militärischen Ämter von Alessandro sind widersprüchlich. Nach Fosi: 1997, S. 99, Fußnote 12; 230f. war Alessandro nach seiner Rückkehr aus dem Reich ab 1624 *governatore delle armi* in Romagna, von 26-28 *maestro di campo* im Veltlin und von 28-30 in Bologna. Nach Brunelli: 2003, S. 197 war Alessandro ab 1624 *governatore generale dell'armi* in Romagna. Danach, wann genau sagt er nicht, kommandierte Alessandro ein *tercio* im Veltlin, um schließlich 1630 *generale dell'armi* in Ferrara zu werden. Bei Merz: 1991, S. 78 war Alessandro 1623 und 1626 *Kommissar* des päpstlichen Heeres im Veltlin und ab 1627 *maresciallo di campo* bzw. *commissario alle armi* in der Romagna. C. Weber: *Genealogien zur Papstgeschichte*, Bd. 29,2, Stuttgart 1999, S. 827 führt Alessandro ebenfalls als *commissario generale di Urbano VIII.* auf. Bei der Beurteilung einer militärischen Karriere in der Frühen Neuzeit mit ihren sich lediglich im Bedarfsfall frisch rekrutierenden Heeren gilt es zu beachten, dass sich die militärische Hierarchie nicht mit derjenigen von stehenden Heeren aus der Neuzeit vergleichen lässt. Die Hierarchie war demgemäß flexibler, neue Posten und Titel konnten von Fall zu Fall geschaffen werden. Der Günstlingswirtschaft stand Tür und Tor offen. Im Fall des päpstlichen Heeres tritt eine Miliz hinzu, die im Krisenfall aufgestockt werden konnte. Auffallend an den oben für Alessandro aufgeführten militärischen Rängen ist, dass sie offenbar Offiziers Titeln der päpstlichen Miliz entsprechen. Unter Ausnahme des Hinweises, dass Alessandro ein *tercio* im Veltlin befehligte, entsprechen die übrigen Titel denjenigen, die G. Lutz in seiner Analyse des päpstlichen Milizheeres erwähnt. War demnach Alessandro kein Offizier im regulären Heer? Wenn dies zuträfe, dann ist weiterhin zu vermuten, dass das Prestige eines Offiziers der Milizen nicht mit demjenigen des regulären Heeres zu vergleichen ist. Dort waren es traditionell die schwere Kavallerie bzw. die Leibregimenter, die das höchste Prestige bargen. Abschließend kann nur festgestellt werden, dass Alessandro Posten in diesen Heeresgattungen mit Sicherheit nicht bekleidete. Zum anderen ist es auffällig, dass er zu keinem Zeitpunkt einen militärischen Posten in Rom innehatte; er stand also der militärisch-politischen Schaltzentrale um den *generale di santa Chiesa* fern. Vergl. G. Lutz: *Das päpstliche Heer im Jahre 1667. Apostolische Kammer und Nepotismus, römisches Militärbudget in der Frühen Neuzeit*, in: *Archivum Historiae Pontificae*, 1976, S. 169-217, insbesondere: S. 194ff. Einen zeitgenössischen Überblick über die militärische Hierarchie der Armee des Kirchenstaates bietet G. Lunadoro. Demnach stand am Kopf der Armee der *generale di santa chiesa*. Er verdiente 3000 scudi monatlich im Krisenfall und 1000 scudi monatlich in Friedenszeiten. Ein *generale di Ferrara* verdiente 200 scudi monatlich. Ein *maestro di campo delle provincie* bekam 50 scudi monatlich ausbezahlt. Wenn Alessandro als Höhepunkt seiner Karriere tatsächlich *generale di Ferrara* wurde, dann befand er sich auf einer Besoldungsstufe mit dem *generale di Avignone* und damit der zweithöchsten des päpstlichen Heeres. Girolamo Lunadoro: *Relatione della corte di Roma*, Bracciano 1650, S. 22-27; Lunadoros Zahlen über die Größe des päpstlichen Heeres mit 80.000 Infanteristen, 3.500 Kavalleristen scheinen reichlich übertrieben. Auch der Hinweis, dass die päpstlichen Arsenalen Waffen für 100.000 Männer böten, ist wohl eher als propagandistische Abschreckungsstrategie zu werten. Zum päpstlichen Heer ferner: G. Brunelli: *Al vertice dell'istituzione militare Pontificia. Il generale di Santa Chiesa (Sec. XVI-XVII)*, in: A. Jamme/ O. Poncet (Hg.): *Offices et Papauté (XIV-XVII siècle)*. Charges, Hommes, Destins, Rom 2005, S. 483-499; siehe auch G. Brunelli: 2003, S. 197

um sich fortan als Junggeselle der Verwaltung der familieneigenen Güter zu widmen. Ab 1637 wurde er etwa durch den Tod seines Bruders Giovanni Francesco der Besitzer der *Villa del Pigneto*, die er von Cortona in Folge ausbauen und dekorieren ließ⁵⁵⁰. Hinweise auf eine mäzenatische Tätigkeit Alessandros bleiben darüberhinaus rar⁵⁵¹. Dass diese Bescheidenheit nichts mit dem früheren Beruf Alessandros zu tun hatte, zeigt ein Vergleich mit anderen ledigen Militärs wie etwa Mathias Medici, dem Prinzen Eugen von Savoyen oder den in venezianischen Diensten stehenden Mathias von der Schulenburg. Sie betätigten sich als passionierte Auftraggeber in den verschiedensten Künsten⁵⁵².

Nicht unbedeutend für das Selbstverständnis von Alessandro Sacchetti war sicherlich die Nobilitierung zum Marchese 1633 mitsamt seinen Brüdern Matteo und Giovanni Francesco. Merz bemerkt dazu, dass sich mit dem Erwerb des Titels auch der Repräsentationsaufwand der Familie vergrößerte⁵⁵³. In dieser Rangerhöhung ist sicherlich auch ein Motiv für die zehn Jahre später erfolgte Auftragsvergabe an Cortonas „Alexanderschlacht“ zu suchen. Es ist anzunehmen, dass Alessandro zum Zeitpunkt der Verfertigung des Bildes 1643 nicht mehr als Offizier diente. Seine militärische Laufbahn endete wahrscheinlich schon 15 Jahre früher. Sie ist abschliessend nur schwer zu beurteilen, doch fällt auf, dass Alessandro zu keinem Zeitpunkt aus den Schatten der anderen Familienmitglieder heraustrat. Im Fall von Alessandros Beförderung zum *generale dell'armi*, war es sein Bruder Matteo, der ab 1628 als *depositario* Urbans VIII. versuchte, Einfluß zu nehmen⁵⁵⁴. Es lässt sich im Hinblick auf Alessandro wohlwollend zusammenfassen, dass seine militärische Karriere zumindest nicht das einhielt, was sie am Anfang versprach und dass sie gegenüber den anderen Brüdern merklich zurückblieb. Alessandro war vieles, sicher ist, dass er kein zweiter Alexander war.

Dennoch war es in der Familie üblich, Alessandro mit seiner militärischen Laufbahn zu assoziieren. So tauchen etwa im Deckenprogramm der Villa Sacchetti in Castel Fusano Darstellungen von bekannten römischen Tugendhelden auf, die am Ende der zwanziger Jahre

⁵⁵⁰ Die Umbauarbeiten unter Alessandro dauerten von 1638-1644. Merz hält es für möglich, dass Cortona das Freskoprogramm im Casino ebenfalls 1643 anfertigte. Nach Merz spielt die dortige David-Ikonographie auf Alessandros militärische Karriere an. J. M. Merz/ A. Blunt: *The Villa del Pigneto Sacchetti*, in: *Journal of Architectural Historians*, Vol. XLIX, No. 4, Dezember 1990, S. 390-406, Abbildung S. 397

⁵⁵¹ Einzig bekannt ist Alessandros Bekanntschaft mit Guido Reni. Alessandro Sacchetti besuchte Guido Reni an dessen Krankenbett kurz vor seinem Tod, wahrscheinlich als 1642. Er erwarb die „Fortuna“, sowie andere Bilder aus dem Atelier Renis. Siehe: J. M. Merz: 1991, S. 92

⁵⁵² Zu Mathias Medici vergl. Kap. III./ IV., d., e.; Zu Prinz Eugen: H. Gerson: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942 (Reprint Amsterdam 1983), S. 288; Zu Mathias von der Schulenburg siehe die Arbeiten Alice Binions. Zur Einführung: A. Binion: *Von Venedig gen Norden: Schulenburgs unstete Galerie*, in: *Ausst. Kat. Hannover 1992*, M. Trudzinski (Hg.): *Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler*, S. 16-22

⁵⁵³ J. M. Merz: 1991, S. 82f.

⁵⁵⁴ G. Brunelli: 2003, S. 227, Fußnote 69

von Cortona ausgeführt wurden. Die Figur des Scipio Africanus wurde dabei von Merz überzeugend mit Alessandro in Verbindung gebracht⁵⁵⁵. Wenn es ferner zutrifft, dass Alessandro der Auftraggeber für den ebenfalls 1643 von Cortona gemalten David-Zyklus in der Villa Pigneto war, dann legte auch Alessandro selbst Wert darauf, dass seine Villa mit einer auf seine Vita anspielende militärischen Ikonographie ausgestattet wurde.

Offensichtlich war der wiederholte Verweis auf Alessandros Laufbahn auch aus der Not heraus geboren, in den vierziger Jahren keine alternativen militärischen Helden aus der eigenen Familie aufbieten zu können. Traditionell profilierten sich die Sacchetti als Bankiers eher mit der Finanzierung von Kriegen als durch deren Ausübung. Das einzige Familienmitglied, das ebenfalls eine militärische Laufbahn einschlug, Giovanni Francesco starb zu früh, um sich angesichts des aktuellen Castro-Krieges während der vierziger Jahre auszeichnen zu können. Spätestens mit dem Tod Giovanni Francescos 1637 war Alessandro das einzige Mitglied der Familie, das auf eine militärische Karriere zurückblicken konnte. Für die Sacchetti war es daher wichtig durch ein heroisches Schlachtenbild auf die militärischen Tugenden eines lebenden Familienmitgliedes hinweisen zu können. Aus Mangel an eigenen kriegerischen Vorfahren lag die Wahl des antiken Helden Alexanders für die Sacchetti auf der Hand. Der antike Held bürgte als rhetorische Referenz für die um Reputation bedachte ehemalige Bankiersfamilie. Dank dieser Strategie wurde nicht das historische Gewicht der Familie betont; ein Argument, mit dem die Florentiner Patrizier vom alteingesessenen Adel Roms wahrscheinlich nur ein müdes Lächeln geerntet hätten. Einer traditionell historisch dynastischen Argumentation begegneten die Sacchetti durch die Auswahl des Alexander-Themas mit der Zeitlosigkeit eines rhetorischen Exempels. Damit lässt sich vermuten, dass es im frühneuzeitlichen Rom für eine ambitionierte und aufstiegswillige Familie offenbar notwendig war, auf kriegerische Erfolge oder Tugenden von einzelnen Mitgliedern hinzuweisen.

g. Die Sacchetti als Sammler von Schlachtenbildern

Mit der „Alexandschlacht“ gaben die Sacchetti eines der größten Schlachtenbilder ihrer Zeit in Auftrag. Alessandros Karriere als Offizier prädestinierte ihn im Kreis der Familie zum Adressaten der „Alexanderschlacht“. Was lässt sich darüberhinaus über das Verhältnis der kunstbegeisterten Familie und der Schlachtenmalerei aussagen?

⁵⁵⁵ J. M. Merz: 1991, S. 171

In Alessandros Appartement im früheren Palazzo der Familie, in der Via di Banchi, lassen sich 1639 ein Cortona zugeschriebenes frühes, wahrscheinlich heroisch-klassisches, Schlachtenbild, sowie zwei weitere Zeichnungen von Schlachten finden. Daneben befanden sich in der Sammlung der Familie, neben den bereits zitierten Tapisserien, auch zwei frühe alttestamentarische Schlachten Poussins, sowie anonyme Schlachten Tempesta und Courtois` wieder⁵⁵⁶. Ein Sammlungsprofil aus diesen dürren Daten zu entwickeln fällt schwer, doch wird deutlich, dass bei der Auswahl von Gemälden offensichtlich Wert auf die Darstellung klassischer ikonografischer Themen bei Schlachtenbildern gelegt wurde. Moderne, genrehafte Schlachtenbilder waren demnach für die Sammlung nicht determinierend, sondern bildeten lediglich ein Aperçu. Die Präsenz von anonymen *battaglie* Tempesta erklärt sich durch die außerordentliche Beliebtheit des Künstlers, vor allem in Rom, während der ersten Jahrhunderthälfte⁵⁵⁷. Die frühe Förderung von Jacques Courtois und Nicolas Poussin passt daneben ganz in das Muster der Familie, französische Künstler in Rom zu unterstützen⁵⁵⁸.

Das Profil der Sammlung von Schlachtenbildern bei den Sacchetti ist – mit der gebotenen Vorsicht – von demjenigen konkurrierender römischer Sammler, etwa der des Conte Francesco Maria Carpegna zu unterscheiden⁵⁵⁹. Im Vergleich mutet die Zusammensetzung der Sacchetti-Sammlung an Schlachtenbildern konservativer und konventioneller an. Eine Erklärung bietet die unterschiedliche soziale Herkunft der beiden Familien. Während sich die Carpegna militärisch nicht mehr zu profilieren brauchten, war Alessandro der Vertreter einer ersten Generation von Sacchetti in gehobenen militärischen Rängen. In diesem Sinn galt es für die Sacchetti, sich auf dem neuen sozialen Terrain zu behaupten. Eine heroisch aufgefasste „Alexanderschlacht“ des bekanntesten Malers in Rom bot dafür eine passende ikonographische Legitimation. Offensichtlich war für die Sacchetti vordringlich die traditionelle Fama der Gattung mit ihrem hohen gesellschaftlichen Stellenwert von Interesse. Zeitgenössisch- unheroische Schlachtenbilder traten demgegenüber in den Hintergrund.

⁵⁵⁶ Die vollständige Publikation der Inventare der Familie ist ein Desiderat. Zu den *battaglie*: J. M. Merz: 1992, S. 310. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der „Alexanderschlacht“ war der Palazzo an der Via Giulia noch nicht bezogen, das Bild lagerte leihweise im Palazzo Falconieri. Seit 1642 versuchten die Sacchetti den Palast des Kardinals Giulio Aquaviva zu erwerben. Im Inventar von 1651, nun in der Via Giulia, befand sich das Bild im Camerone sopra il Giardino, im Appartement Alessandros. Siehe S. Schütze: 2003, S. 26f. Abdruck des Inventars von 1639, ohne dem Appartement Alessandro Sacchettis, in J. M. Merz: 1991, S. 293f. Hinweis auf Gemälde im *stanzone* Alessandros: Merz: 1991, S. 310. Einen Rundgang durch die Sammlungen anhand des Inventars von 1688 unternimmt S. Guarino. In: S. Guarino: *La Collezione Sacchetti*, S. 161-186, in: S. Schütze (Hg.), 2003. Vergleiche auch L. H. Zirpolo: 2005, S. 143ff. Bei den Schlachten von Poussin handelte es sich wahrscheinlich um den „Sieg Gedeons“/Vatikanische Museen und den „Sieg Josuas über die Amalekiter“/ Eremitage; St. Petersburg. Vergl. Bellori: 1967, S. 494

⁵⁵⁷ Vergl. E. Leuschner: 2004

⁵⁵⁸ L. H. Zirpolo: 2005, S. 149f.

⁵⁵⁹ Vergl. Kap. II., 4., b.

h. Die letzten Jahre des Barberini- Pontifikats

Die Sacchetti konnten sich in den 40er Jahren mit der „Alexanderschlacht“ als Auftraggeber in einer Gattung profilieren, die ein traditionell hohes soziales Renommee besaß. Sammlungsstrategisch hatte die Familie mit dem Auftrag alles richtig gemacht. Die Auswahl des prominenten Künstlers und die anspruchsvolle, aus klassischen und modernen Beispielen assimilierende Malweise, unterstützten den sozialen Anspruch der Familie.

In idealer Weise konnte das Bild den neuerworbenen adligen Status von Alessandro und seiner Familie visualisieren. Daneben könnte das Bild auch ein Ausdruck der aggressiven Kriegsbereitschaft gewesen sein, die die Politik Urbans VIII. in der verbissenen Auseinandersetzung um Castro (1641-49) kennzeichnete⁵⁶⁰. Die Sacchetti demonstrierten auch in dieser kritischen politischen Phase ihre enge Verbundenheit mit dem Papst⁵⁶¹. Wie vom zeitgenössischen Chronisten Giacinto Gigli zu erfahren ist, betätigte sich Giulio Sacchetti im September 1642 als großzügiger Spender von Geld und Sachmitteln zur Aufrüstung des päpstlichen Heeres⁵⁶². Der Auftrag der „Alexanderschlacht“ im Jahr 1643 fiel in einen Zeitraum, in dem die anfängliche Kriegsbegeisterung bei den Römern in Furcht und Verdruss umschlug. Das Jahr 1643 wird bei Gigli durch eine dichte Kette von militärischen Niederlagen des päpstlichen Heeres gekennzeichnet⁵⁶³. Es war das wohl entbehrungsreichste Kriegsjahr für den Kirchenstaat. In Rom kam es immer wieder zu gewalttätigen Entladungen der aufgestauten Spannungen. Neue Steuern mußten erhoben werden; ein allgemeiner Unmut machte sich breit. Zudem erweiterte sich in diesem Jahr die antipäpstliche Allianz durch den Kriegseintritt von Venedig und der Toskana auf Seiten des feindlichen Herzogs von Parma⁵⁶⁴. Aus dieser Perspektive lässt sich die „Alexanderschlacht“ auch als ein Appell an kriegerische Tugenden und militärische Werte verstehen. Das heroische Konzept des Bildes, das durch die

⁵⁶⁰ Vergl. G. Hanlon: 1998, S. 136f.

⁵⁶¹ Schon 1637 charakterisierte der modenesischer Botschafter in Rom, Fulvio Testi, die Sacchetti: „Conosco però che i più diletta da Barberini sono Sacchetti e Bagni (...)“ Siehe: Brief Fulvio Testi an Francesco I. d'Este vom 17. August 1637, in: Fulvio Testi: *Lettere*, 3 Bde, Bd. II., Bari 1967, S. 744

⁵⁶² „Il Cardinal Sacchetti mandò a donare al Papa vinti cavalli, trenta para di Bufale, et sette mila Scudi.“ In: G. Gigli: *Diario di Roma*, Hg. von M. Barberito, 2 Bde, Bd. I, Rom 1994, S. 363

⁵⁶³ Bereits im Februar des Jahres rückte der Herzog von Parma auf Viterbo vor. Im März nahm er schließlich, verstärkt durch neue Truppen, die Rückeroberung Castros vor. Im April kam es zu einer weiteren Niederlage des päpstlichen Heeres unter Antonio Barberini. Im Juni gelang es dagegen dem päpstlichen Heer, den Belagerungsring der Alliierten um Ferrara aufzusprengen. Gerüchte, dass es schlecht um das päpstliche Heer bestellt sei, werden von Gigli im Juli berichtet. Im September drohte Perugia verlustig zu gehen. Im Herbst des Jahres wurde das päpstliche Heer insbesondere durch zahlreiche Fahnenwechsel von Offizieren geschädigt. Siehe G. Gigli: 1994, Bd. 1, S. 387ff.

⁵⁶⁴ Venedig trat im März, die Toskana im Juni 1643 der antipäpstlichen Allianz bei. Siehe: G. Gigli: 1994, S. 389, 391

deutliche Zurschaustellung der *constantia* geprägt wird, ruft nicht zuletzt zur Ruhe und Besinnung inmitten der krisenhaften Zeitläufte auf. Mit der Auswahl des Künstlers und der bellizistischen Thematik dient das Bild der propagandistischen Unterstützung und Gutheißung der päpstlichen Kriegspolitik.

Die „Alexanderschlacht“ lässt sich überdies in ein hochkompetitives soziales Umfeld situieren, das durch Auseinandersetzungen zwischen altrömischen Adelsfamilien und denjenigen von sozialen Aufsteigern gekennzeichnet war. Mit der ostentativen Bejahung der päpstlichen Politik banden sich die Sacchetti eng an die Barberini. Diese Verknüpfung in ein klienteläres Netz war im übrigen in der vom Konkurrenzkampf geprägten Stadt notwendig und gängig⁵⁶⁵. Das Bekenntnis zum mächtigen Papst wurde für die Sacchetti 1643 umso dringlicher, als sich der Gesundheitszustand des 75jährigen Urban rapide zu verschlechtern begann. Im Januar 1644 spricht Gigli erstmals von einem bislang sorgsam gehüteten Geheimnis, einer schweren Krankheit Urbans⁵⁶⁶. Dem engeren Führungskreis des Papstes, zu dem Kardinal Giulio Sacchetti zählte, dürften die mit der Krankheit verbundenen Konsequenzen schon seit längerem nicht verborgen geblieben sein. Man hatte sich auf das baldige Ableben des Papstes einzustellen und einen neuen Kandidaten zu finden. Giulio Sacchetti wurde von den Barberini als geeigneter Kandidat auserkoren⁵⁶⁷. Als ‚Kreatur‘ des Papstes sollte er dessen idealer Nachfolger werden. Die grundsätzlichen Überlegungen über eine Fortsetzung der Interessenpolitik im Sinne der Barberini und deren Günstlingen dürften wahrscheinlich schon vorher im Jahr 1643 diskutiert worden sein. Wollte sich Giulio Sacchetti in dem zu erwartenden Konklave durchsetzen, so konnte er sich einerseits als ‚Ziehsohn‘ des vormaligen Papstes präsentieren, mußte sich aber andererseits auch als der Vertreter eines einflußreichen und mächtigen Hauses Sacchetti der Öffentlichkeit zeigen.

Möglich wurde die Strategie Giulios nur, wenn sich die übrigen Familienmitglieder ganz diesem Ziel unterordneten. Für die anstehende Neuwahl des Papstes mußten sich daher sämtliche Verwandten hinter den Kandidaten ihrer Familie stellen. Der individuelle soziale Rang eines Familienmitglieds definierte sich traditionell über denjenigen der gesamten *casa*, so mußte auch Giulio auf den Ruf seines Hauses besonders Acht geben. Mit einer möglichst

⁵⁶⁵ Siehe: A. Karsten/ J. Zünckel: *Perspektiven der Romforschung*, in: HZ, Band 282 Heft 3, Juni 2006, S. 681-715, S. 709ff.; L. Nussdorffer: 1992, S. 178ff; W. Reinhardt: 1999, S. 183ff.; Die europaweite Ausstrahlung dieses Prozesses betont U. Muhlack: *Die Frühe Neuzeit als Geschichte des europäischen Staatensystems*, in: Ders.: *Staatensystem und Geschichtsschreibung*, Hg. v. N. Hammerstein/ G. Walther, Berlin 2006, S. 28- 45, S. 32f.; über den Nepotismus grundlegend: W. Reinhardt: *Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstante*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Nr. 86, 1975, S. 145-185

⁵⁶⁶ „Et si scopri, che Papa Urbano stava male, se bene la sua malattia era tenuta molto secreta, con tutto ciò si seppe, che era aggravato assai, et in pericolo di morire, (...)“ G. Gigli: 1994, Bd.1, S. 412; vergl. dazu L. von Pastor: 1925, Bd. 13,2; S. 878f.

⁵⁶⁷ L. Nussdorffer: *Civic Politics in the Rome of Urban VIII.*, Princeton 1992, S. 251

breiten Streuung seiner Verwandten in gesellschaftlich anerkannte Professionen sollte dies gewährleistet werden. Dies erklärt das Beharren der Sacchetti auf der militärischen Laufbahn Alessandros. Pro forma hatte die Familie mit ihm einen militärischen Helden vorzuweisen. Mit der „Alexanderschlacht“ wurde seine Karriere und damit der - bescheidene - militärische Ruhm des Hauses verewigt. Alexanders Reputation als Kriegsheld diente also auch Giulio Sacchetti für seine in Aussicht stehende Papstwahl.

Dass es Giulio Sacchetti nicht gelang im Konklave des Spätsommers 1644 zum Papst gewählt zu werden, lag letztlich an seiner zu großen Nähe zu den Barberini⁵⁶⁸. Doch auch bei dem nächsten Konklave, nach dem Tod Innozenz X. 1654, galt Giulio Sacchetti erneut als *papabile*. Auch in der Zwischenzeit versuchten die Sacchetti den Einfluß ihres Hauses zu mehren. So erklärt sich möglicherweise der seltene Umstand, dass die „Alexanderschlacht“ 1647 in den Palazzo Falconieri ausgeliehen wurde. In dem mit den Sacchetti durch Heirat verbundenen Haus konnte das Bild für kurze Zeit vom militärischen Ruhm der Familie künden.

Wer das Bild in Auftrag gab, ob es Alessandro selbst war, oder ob diese Entscheidung in einem gemeinsamen Familienrat beschlossen wurde, lässt sich nicht abschliessend beurteilen und ist auch nicht entscheidend. Der Auftrag an Cortona wird nur durch die gemeinsamen Interessen des gesamten Hauses Sacchetti verständlich. Deutlich wurde dabei, dass Alessandro hinsichtlich seiner Karriere und seines Mäzenatentums hinter den anderen Familienmitgliedern zurückstand. Seine unauffällige Lebensführung kontrastiert deutlich mit dem Heroismus der „Alexanderschlacht“. Die Auswahl dieses Bildkonzepts wurde notwendig, da sich die Sacchetti während der kritischen Kriegslage 1643 als treue Parteigänger der Barberini exponieren wollten. Überdies war durch die in Aussicht stehende Wahl Giulio Sacchettis zum Papst der größte Erfolg der Familiengeschichte in greifbare Nähe gerückt.

Das Beispiel der „Alexanderschlacht“ zeigt, wie stark gesellschaftliche Prozesse die Entwicklung der Schlachtenmalerei beeinflussen und diese stimulieren. Gerade an einem Ort wie Rom, mit seiner außergewöhnlichen sozialen und künstlerischen Dynamik, konnte daher ein Schlachtenbild entstehen, dass in seiner monumentalen Ausprägung einen Meilenstein in die Entwicklung der Schlachtenmalerei markiert. In der „Alexanderschlacht“ wurde die traditionelle Aufgabe von Schlachtenbildern, der Verherrlichung und Legitimation von Macht und Mächtigen zu dienen, einem zeitgemäßen Vokabular angepasst. Die rasch einsetzende

⁵⁶⁸ Urban VIII. starb am 29. Juli 1644. Am 31. August schien Giulio Sacchetti die Wahl zu gewinnen. Erzürnte Römer versammelten sich vor dem Vatikan und drohten im Falle einer Wahl des Barberini-Günstlings mit Gewalt. Zum Konklave siehe: L. Nussdorffer: 1992, S. 248ff., insbesondere: S. 251

Rezeption des Bildes in der Malerei und Skulptur, die Vervielfältigung des Gemäldes durch Drucke und Kopien, und nicht zuletzt der 1740 taxierte finanzielle Wert des Bildes auf 11.000 scudi, zeugen von einer langandauernden künstlerischen Wertschätzung der „Alexanderschlacht“⁵⁶⁹. Das Gemälde erwies sich damit als geglückte langfristige Investition der ehemaligen Bankiersfamilie. Dabei ist es bemerkenswert, dass ausgerechnet ein mittelmäßiger, ausgedienter Offizier wie Alessandro Sacchetti der Empfänger desjenigen Gemäldes war, das mit seinem heroischen Konzept die Schlachtenmalerei über das 17. und 18. Jahrhundert hinweg beeinflussen sollte⁵⁷⁰. Diese Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit kennzeichnet im besonderen Maß die adlige Kultur Italiens und wird sich auch in den folgenden Kapiteln zeigen.

Rückblickend verfolgen die beiden prominentesten Aufträge von Schlachtenbildern in den vierziger Jahren, die „Große Schlacht“ Rosas und die „Alexanderschlacht“ Cortonas konträre Strategien in der Darstellung von Schlachten. Über den gemeinsamen monumentalen Anspruch hinweg eint sie die in unterschiedlichen Facetten aufschimmernde Frage nach der Darstellbarkeit heroischer Archetypen. Die Untersuchung zeigt damit, dass die anonyme „Große Schlacht“ und die historisch bestimmbare „Alexanderschlacht“ mehr gattungsspezifische Gemeinsamkeiten einen als sie durch Differenzen im Sinne eines Historienbildes und eines Genrebildes getrennt werden.

Das kommende Kapitel behandelt ebenfalls die zentrale Frage der Gattung nach den zeitgenössischen Konzepten des Heldentums. Am Beispiel von Aniello Falcones „Saccheggio“ wird dabei gezeigt, dass sich der gattungsspezifische Diskurs nicht nur auf die mittelitalienischen Kunstzentren Florenz und Rom beschränkte, sondern sich unter geänderten gesellschaftlichen Bedingungen zur gleichen Zeit auch in Neapel entfaltete.

⁵⁶⁹ Zur Rezeption der „Alexanderschlacht“ in der Cortona-Schule siehe Kap. IV., 2. Anlässlich des Verkaufs eines Teils der Sammlung Sacchetti wurde das Bild 1726 auf die exorbitante Summe von 11.000 scudi geschätzt. Damit war es das mit Abstand teuerste Gemälde der Sammlung. In: G. de Marchi: 1987, S. 477, Kopien des Bildes befinden sich in: Musée d'Unterlinden: 3,72 x 1,66m, Inv. No. 88. R.P. 336. Dort ‚nach Charles Le Brun‘ aufgeführt, das Bild stammt aus dem Château de Ribeaupierre à Ribeaupillé. Abb. in: C. Heck/ E. Moench-Scherer: *Catalogue general des peintures du Musée d'Unterlinden*, Colmar 1990, No. 336; Troyes, musée des beaux-arts, 0,90 x 1,85m, Inv. No. 115. Dort nach „Pietro da Cortona“, Abb. in: S. Loire: *Peintures italiennes du XVII siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006, S. 439. Zu Stichen und zeichnerischen Kopien siehe J. M. Merz: 1991, S. 310, zur zeitgenössischen Wertschätzung siehe auch L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 5

⁵⁷⁰ Vergl. Kap. IV. 2.

3. „*L'eccezzo dei vizi*“: Kodierungsstrategien bei Aniello Falcone

Wie weit traditionelle Anforderungen an ein heroisches Schlachtenbild und die Realität in der Mitte des Jahrhunderts auseinander traten, zeigt ein als „Plünderungsszene“ betitelt Gemälde Aniello Falcones, welches zahlreiche Gemeinsamkeiten mit zeitgenössischen Schlachtenbildern aufweist. Auch Falcone demonstriert diese Diskrepanz mithilfe einer unkonventionellen Gestaltung des Heldenmotivs. In der Gegenüberstellung von realistischen und allegorischen Elementen versuchte Falcone eine Bildformel zu finden, die der Darstellung von kriegerischen Greueln gerecht werden konnte. Dafür griff er auf klassische Bildformeln zurück, die er im ungewohnten Zusammenhang präsentierte und ihrer Bedeutung nach umwertete. Im Unterschied zu Rosa und Cortona stellte Falcone eine Schlacht dar, die sich in der Gegenwart abspielt. Die „Plünderungsszene“ ist damit ein weiteres Zeugnis für die Suche nach geeigneten Darstellungsmitteln, um die radikal gewandelte Kriegswirklichkeit im 17. Jahrhundert abzubilden.

a. Aniello Falcones „Plünderungsszene mit Schlacht im Hintergrund“

Das Gemälde im mittelgroßen Galerieformat zeigt die Einnahme einer befestigten mediterranen Küstenstadt (Abb. 57)⁵⁷¹. Während im Bildvordergrund einzelne Soldaten mit dem Plündern beschäftigt sind, sehen wir im Mittelgrund den Einmarsch von Truppen durch das offene Stadttor. Im Hintergrund, am Rande der brennenden Stadt, ist ein Reiterscharmützel samt angrenzendem Schiffsbombardement erkennbar. Die Häuser und Befestigungen sowie die Kleidung und Waffen der Soldaten entsprechen denjenigen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der reitende Offizier im Vordergrund wird in der Figur des klassischen Bildhelden wiedergegeben. Auch hier wurde das *dexileos*-Motiv für dessen Kennzeichnung gewählt. Entgegen der Bildtradition reitet der Offizier in die linke Richtung. Er befindet sich in der Bildmitte und überragt durch seine Höhe die übrigen Bildfiguren. Durch die Wahl der Perspektive, die in leichter Untersicht das Bildgeschehen wiedergibt, wirkt er monumentalisiert. Es ist ein Bild des Grauens, das sich rechts und links von ihm im Vordergrund des Bildes entfaltet. Dargestellt sind raubende Soldaten, um ihr Leben flehende Zivilisten und mehrere geplünderte Tote. Hinter ihnen sind im Mittelgrund zahlreiche verschattete Soldaten erkennbar, andere reiten über eine Brücke in eine offene Küstenstadt

⁵⁷¹ A. Falcone: *Plünderungsszene mit Schlacht im Hintergrund*, 101 x 155cm, Herbert F. Johnson Museum of Art/Ithaca. Das Bild gelangte 1985 in die Sammlung. Siehe: Gazette des Beaux-Arts, n. 1406, März 1986, S. 29, No. 177

ein. Die unmittelbaren Folgen des Einmarsches sind auf der Stadtmauer erkennbar: Bewohner stürzen sich von den hohen Mauern in den sicheren Tod. Kräftig lodern Flammen aus einem im Bildzentrum befindlichen Turm auf.

Bei dem Reiter im Zentrum handelt es sich offensichtlich um einen hohen spanischen Offizier. Gut erkennbar streckt er dynamisch mit seiner Rechten den *bastone* waagrecht in Reitrichtung. Es handelt sich dabei um einen Befehlsgestus. Er trägt eine rote Schärpe, das wesentliche Charakteristikum von Offizieren der habsburgischen Armee. Der breitkrepelige Hut, samt den daraus hervorquellenden weißen Federn, eine kostbare Agraffe und ein Degen weisen ihn als Offizier aus. Entgegen der traditionellen Ikonographie befindet sich der Typus des kommandierenden Feldherren nicht mit dem Rücken an den Bildrand, um von dort aus seinen Befehlsradius zu kennzeichnen, sondern er wurde genau in die Mitte des Bildes platziert. Seine befehlende Geste mit dem Marschallstab kann aufgrund dieser Position nicht recht verfangen. In seiner Blickrichtung befindet sich allein ein marodierender Soldat samt dessen weiblichem Opfer. Beide sind hinterfangen von einem Berg aus offenbar geraubten Gütern, wie etwa einem funkelnden Becken und einer Truhe. Das für das Verständnis des Bildes notwendige Geschehen spielt sich hinter dem Rücken des Offiziers ab. Das Scharmützel der Truppen sowie die dramatischen Szenen um den Einmarsch der Soldaten befinden sich außerhalb seines Blickwinkels. Der aufmerksame Blick und seine Geste scheinen weder dem vor, noch neben ihm postierten Bildpersonal zu gelten. Die Aufmerksamkeit des Offiziers zeigt über ihre Köpfe hinweg und zielt auf einen Punkt außerhalb des Bildes. Im Gegensatz dazu richten die vorderen Figuren der linken Bildhälfte ihre Blicke und Gesten ganz auf ihn. So kämpft eine Frau verzweifelt mit ihrem Entführer, während sie ihre ohnmächtigen und hilfeschreitenden Blicke auf den Reiter heftet. Ihre bevorstehende Vergewaltigung wird durch mehrere Details angedeutet. So stemmt der Soldat sein rechtes Bein zwischen ihre nackten Schenkel, die bereits von seinen Armen und seiner roten Schärpe gänzlich umfassen sind. Auch die niederkniefende Frau zu Füßen des Offiziers richtet ihre gesamte Aufmerksamkeit auf ihn. Mit ihren weitgeöffneten Armen und Händen blickt sie ihn um Milde bittend an. Allein der Kopf des Pferdes wendet sich ihr zu, allerdings ohne dass der Reiter von ihr Notiz nähme. Der rechts neben ihr geradewegs unter dem sich aufbäumenden Pferd liegende tote Jüngling, gehört zum *dexileos*-Motiv eines triumphierenden Bildhelden. Die Figuren im Vordergrund werden links durch eine Gruppe aus zwei Soldaten, die gemeinsam einen toten jungen Zivilisten ausrauben, erweitert. Diese Gruppe befindet sich gänzlich hinter dem Reiter und damit außerhalb seines Blickfeldes. Die beiden Soldaten plaudern ungestört miteinander, während sie dem Toten die letzten noch

verbliebenden Habseligkeiten rauben. Hinter ihnen blickt ein auf einem Pferd sitzender zweiter Offizier frontal auf den Betrachter. Seinen Kommandostab hält er gesenkt.

b. Zum Zeitbezug der Erzählebenen

Das gewählte Bildthema *al moderno* ist einzigartig im Werk Falcones. Zwar gibt es weitere Gemälde, in denen er die Erstürmung einer Stadt schilderte, doch handelt es sich bei diesen Bildern um Wiedergaben *all`antica*, die als gemeinsames Thema eine „Erstürmung Jerusalems“ aus der *Gerusalemme liberata* Tassos vermuten lassen (Abb. 58)⁵⁷². Die Aneignung des vorliegenden Sujets ist ebenfalls ungewöhnlich. Normalerweise dient die Erstürmung einer Stadt dazu, den taktischen Triumph eines Helden zu zeigen. Es handelt sich traditionellerweise um einen Kampf allein unter Soldaten. Doch die Eroberung erfolgt auf Falcones Bild ohne nennenswerten militärischen Widerstand, das Scharmützel im Hintergrund nimmt taktisch keinerlei Einfluß auf das Bildgeschehen im Vordergrund ein. Falcone thematisierte in seinem Bild nicht den militärischen Erfolg einer Erstürmung, sondern die Folgen eines Kampfes und eines Einmarsches in eine eroberte Stadt: mithin also die Leiden der Zivilbevölkerung an einer marodierenden Soldateska.

Auffällig ist die Inkongruenz der verschiedenen Bildebenen, die in ihrer Komposition und unterschiedlichen malerischen Darstellungsweise kaum Bezug aufeinander zu nehmen scheinen. Die Figuren des Vordergrundes setzen sich aufgrund ihrer ausgeprägten Typik vom übrigen Bildpersonal deutlich ab. Es handelt sich, wie beim *dexileos*-Motiv, um tradierte Bildmotive, die den Realismus des Bildes mit ihren Verweis auf die Antike und den akademischen Anspruch überformen. So erinnert das Paar links an eine klassische Raptusgruppe. Auf die Pathosformel des *dexileos*-Motiv, samt der inhärenten Zeitlosigkeit eines reitenden Siegers und dessen Opfers, wurde schon an anderer Stelle zuvor eingegangen. Die vor dem Reiter knieende Frau taucht in ihrer Gestik und „idealisierten“ Weiblichkeit schon auf anderen Bildern Falcones auf, dort allerdings in anderen thematischen Zusammenhängen⁵⁷³. Durch ihre Alterslosigkeit, ihre Fürbittpose und ihren kostbaren, mit

⁵⁷² Siehe: Aniello Falcone: *Belagerung einer Stadt*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 110 x 135cm, Abb. Sestieri 1999, S. 344, No. 11. Sowie dessen Duplikat: Gropparello (Milano), Asta del 1986 No, 39, Abb. Sestieri: 1999, S. 344, No. 39. 1647 malte Falcone im Auftrag G. Roomers eine Serie von Schlachtenbildern, die sich an der *Gerusalemme liberata* inspirierte. Sie wurde nach Flandern geschickt und gilt heute als verloren. G. Scavizzi; 1994, S. 329

⁵⁷³ Vergleiche etwa das Freskobilid „Anbetung der ehernen Schlange“ in Barra. Abb. In: A. Alabiso: *Aniello Falcone`s frescoes in the villa of Gaspar Roomer at Barra*, in: Burlington Magazine, 1989, No. 131, S. 31-36, Abb. 39 und 48. B. Daprà datiert den Zyklus auf 1647 setzt ihn damit in eine unmittelbare zeitliche Nachbarschaft zum Saccheggio-Bild/Ithaca. Siehe: B. Daprà: 2003, S. 352

steifen Falten durchsetzten senfgelben Umhang setzt sie sich deutlich vom übrigen Bildpersonal ab. Ihr blasses Inkarnat betont den Kontrast zu den sonnengegerbten Gesichtern der Soldaten. Sie ist hinsichtlich ihrer sozialen Stellung nicht einzuordnen. Ihre Kleidung, insbesondere ihr langer Umhang, verleihen ihr ein zeitenthobenes Aussehen. Auch die Profilwiedergabe ihres Gesichts betont ihre idealisierte Präsenz. Ein scharfer Kontrast besteht zwischen ihren kontrollierten Affekten und der leidenschaftlichen Verzweiflung der geraubten Frau links. Der hohe Grad ihrer Idealisierung rückt sie in die Nähe einer Personifikation, zu denken wäre etwa an die der „Milde“, oder die der hinter ihr liegenden „Stadt“. Mehrere Bildfiguren, die aus verschiedenen Kontexten stammen und sich aus thematisch unterschiedlichen Vorlagen herleiten, werden damit im Vordergrund additiv zusammengesetzt. Zweifelsohne weist dieses Kompositionsverfahren auf die anspruchsvolle Monumentalität des Bildes hin.

Etwas abgesetzt von der linken Gruppe befindet sich auf der rechten Bildhälfte die Gruppe der Plünderer. Ohne den Betrachter zu schonen, wird das wahrscheinlich schon tote Opfer von zwei Soldaten skrupellos verstümmelt und ausgeraubt. Während der Opferstatus des toten Zivilisten durch seine weiße Kleidung und sein junges Alter zusätzlich betont wird, werden die beiden Soldaten mitsamt ihrer roten Schärpen und ihrer Rüstung als zeitgenössische spanische Soldaten gekennzeichnet. Ihr Handeln erfährt eine zusätzliche negative Konnotation durch die am rechten Bildrand dargestellte kostbare Beute, die mit ihnen kompositorisch in Verbindung gebracht wird. Die Brutalität der dargestellten Szene erreicht bei Falcone durch die gezeigte Verstümmelung der Hand des Opfers einen Höhepunkt, während das sprichwörtliche Rauben des letzten Strumpfes eines Toten als drastisches Motiv schon auf Radierungen Antonio Tempestras vorgeprägt war⁵⁷⁴.

Die formale Komposition des Bildes wirft Fragen auf. Zunächst zum Vordergrund. Er ist durch die Mittelachse kompositorisch klar geteilt: Die Hinterhufe des Pferdes markieren die Mittelachse des Bildes, die damit die Bühne des Vordergrundes in zwei getrennte Einheiten teilt. Zum einen fällt auf der linken Seite die dichte Präsenz von gedrängten Bildfiguren auf, die im Kontrast mit der weniger dicht besetzten rechten Seite steht. Zum anderen lassen sich die Figuren der linken Seite allesamt durch tradierte Vorbilder herleiten. Die Plünderungsgruppe der rechten Hälfte kontrastiert dieses Prinzip. Ihr Handeln findet keine bildhafte Ausformulierung durch die Übernahme eines klassischen Motivs. Sie befindet sich ganz im Hier und Jetzt, während die fünf Personen auf der linken Seite diesen begrenzten zeitlichen Aspekt überwinden. Verbunden werden die beiden Seiten im Vordergrund durch

⁵⁷⁴ Siehe Abb. 847 (156) „Siegreiche Soldaten plündern Gefallene“ (ohne Maßangaben) aus der zweiten Serie von Tempestras Schlachtenszenen. In: S. Buffa: 1983, S. 137

den toten Jüngling. Nicht dessen Pose, sondern dessen weiße Kleidung, die von einem kostbaren dunkelblauen Tuch hinterfangen wird, hebt ihn von der Gegenwärtigkeit seiner ihn massakrierenden Peiniger ab. Unterstrichen wird dieser Effekt durch die aufwendige Bindung seiner Kleidung, die an eine antike Tunika erinnert. Zugleich gibt die rechte Gruppe den Blick in den Mittelgrund frei. Erst dort erfährt der Betrachter die Ursache für das dargestellte Leiden und Chaos im Vordergrund. Die beiden Soldaten werden zusätzlich durch den Ausschnitt einer sie hinterfangenden Brücke verbunden, auf der dichtgedrängt Soldaten in die brennende Stadt reiten. Während also im Mittel- und Hintergrund die Einnahme einer Stadt gezeigt wird, sehen wir im Vordergrund deren Folgen.

Die Trennung der Erzähl- und Zeitebenen versuchte Falcone durch einen variierenden Malstil zu verdeutlichen. Auffällig wirkt der Gegensatz zwischen der genauen Zeichnung der Figuren im Vordergrund und den malerischer aufgefassten, sie hinterfangenden Figuren des Mittel- und Hintergrundes. Die Monumentalität der vorderen Figuren wird durch die Plastizität ihrer Wiedergabe hervorgehoben. Darin ähneln sie Beispielen aus der klassizistischen Bologneser Malschule oder von Nicolas Poussin. So weist die knieende Frau etwa Ähnlichkeiten mit der klagenden Mutter Guido Renis aus dessen „Betlehemitischen Kindermord“ auf (Abb. 59)⁵⁷⁵. Die Haltung des ausgeplünderten Toten rechts verweist auf die tote Mutter aus Poussins „Pest von Ashdod“, einem Werk, das in Neapel bekannt war (Abb. 60)⁵⁷⁶. Die Soldaten des Mittelgrundes wurden demgegenüber weniger als einzelne Figuren, sondern als eine uniforme Menge aufgefasst. Sie verschwinden fast sämtlich im Schatten. Ein dementsprechend stärker betonter malerischer Stil verbindet sie eher zu einer kompakten Masse, als dass er sie durch eine exakte Zeichnung voneinander trennte. Das scharfe Streiflicht hebt die Konturen der Figuren des Vordergrundes zusätzlich hervor, und verschattet die direkt hinter ihnen agierenden Soldaten. Schon Falcones Biografen Bernardo De`Domici fiel die flexible Anwendung von verschiedenen Malmodi in dessen Werken auf.

⁵⁷⁵ Guido Reni: „*Betlehemitischer Kindermord*“, Öl/Leinwand, 268 x 198cm, 1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Auch De Domenici berichtet, daß er (Falcone) „copiaiva alcune belle teste di Guido, di fresco venute in Napoli, come si osserva da molte teste di Verginelle disegnate su questo stile(...)“, De`Dominici: 1742, S. 71. A. Alabiso fielen Ähnlichkeiten zwischen der Frau und der von Bernardo Cavallino gemalten S. Caterina im „*Matrimonio mistico di Santa Caterina*“ auf. A. Alabiso: *Sante immagini e battaglie in piccolo. Tre dipinti inediti di Aniello Falcone*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Neapel 1988, Hg. von S. Cassani/ D. Campanelli, S. 189- 194, S. 194

⁵⁷⁶ Nicolas Poussin: „*Pest von Ashdod*“, Öl/Leinwand, 148 x 198cm, Paris/Louvre. Das Bild wurde 1630/ 31 für Fabrizio Valguarnera gemalt. Falcone verwendete das gleiche Motiv auch für die Darstellung eines toten Kriegers in der „*Schlacht der Israeliten gegen die Amalekiten*“ in der Villa Roomer/Barra, sowie in „*Der Hl. Georg*“ für S. Giorgio Maggiore. Siehe: A. Alabiso: 1989, S. 34, P. Leone de Castris: *Un San Giorgio' a fresco ed altre cose di Aniello Falcone*, in: *Bollettino d'Arte*, 80.81, 1993, S. 55-68; Wie intensiv sich Falcone mit akademischen Anforderungen an die Malerei auseinandersetzte, zeigt seine jahrelange Tätigkeit als Kopf einer eigenen Malschule. Dazu siehe B. Daprà: 2003, S. 352

Er verglich Falcones Arbeiten in der Sakristei von Il Giesù/ Neapel mit denjenigen für die Kapelle Firrao in der Kirche von San Paolo:“

*In essa Cupoletta adunque dipinse Aniello qualche istoria del vecchio Testamento, con una maniera affatto diversa da quella usata nella Sagrestia del Giesù, cioè a dire dolce, ma robusta, e ben fondata nel disegno, e nel chiaroscuro, avendo esattissimamente studiato il naturale di quelle azioni, (...).*⁵⁷⁷

Die sorgsame Absetzung von zwei Erzählebenen des Bildes mittels unterschiedlicher Malmodi sorgt für eine Hierarchisierung der Bildebenen. Mittel- und Hintergrund bilden den narrativen Rahmen, während die Figuren des Vordergrundes durch ihre Monumentalisierung in die Nähe einer Allegorese gerückt werden. Falcone bediente sich dabei der weitverbreiteten Ansicht aus der zeitgenössischen Dichtungstheorie, in der zwischen einer erzählenden Nachahmung und einer erkennenden Allegorie scharf getrennt wurde⁵⁷⁸. Den Allegorien wird demnach die Aufgabe des *prodesse*, der Erzählung das *delectare* zuteil. Die zeitenthobene Allegorese im Vordergrund begründet damit die zeitbedingten *fatti* des Hintergrunds. Unter diesem Fokus werden sie als eine zeitunabhängige, allgemeine Wahrheit verklärt. Falcone wählte das *genere misto* und damit eine Form, die dazu diente, den Bildinhalt nachhaltig zu legitimieren⁵⁷⁹. Bereits die Analyse von Rosas „Großer Schlacht“ im Palazzo Pitti zeigte, wie beliebt diese Erzählweise zu Lebzeiten Falcones war.

c. Die „Plünderungsszene“ ein Schlachtenbild?

Der Ausgangspunkt, von dem wir uns dem Bild nähern, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Bildhelden und einem Schlachtenbild. Für die Kunsttheoretiker der Frühen Neuzeit war eine „Plünderungsszene“ kein Schlachtenbild. Lomazzo behandelte beide Bildthemen beispielsweise in unterschiedlichen Kapiteln. Allerdings gibt es Argumente, das Bild in einer Arbeit über *battaglie* zu integrieren. Seit dem späten Mittelalter wurden Belagerungen gegenüber offenen Feldschlachten zunehmend kriegsentscheidend. Daneben änderte sich der Kriegs-Begriff zwischen der Zeit Lomazzos, also der zweiten Hälfte des 16.

⁵⁷⁷ B. De`Domici: 1742, S. 74. Es handelt sich bei der Beschreibung um die Kapelle für den Principe von S. Agata in S. Paolo Maggiore. Abbildung in F. Saxl: 1939, No. 14a

⁵⁷⁸ Die Teilung geht auf T. Tasso zurück, der das Epos in erzählende Nachahmung und Allegorie einteilte. Siehe T. Tassos *Allegoria del poema*, die der *Gerusalemme liberata* in allen frühen Ausgaben vorangestellt war. Dazu: K. W. Hempfer: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987, S. 261-267, vergl.: R. Ubl: *Guido Renis Aurora. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, Wien 1999, S. 209-242, S. 221f.

⁵⁷⁹ Zum *genere misto* siehe Kap. III., 1., h.

Jahrhunderts und dem letzten Jahrzehnt des Dreißigjährigen Krieges erheblich⁵⁸⁰. Die Involvierung der Zivilbevölkerung in die Kampfhandlungen war eines der großen Themen, die während der außer Kontrolle geratenen Kriegszüge des Dreißigjährigen Krieges die Öffentlichkeit bewegten. Die einstmaligen großen Feldschlachten reduzierten sich mit zunehmender Kriegsdauer häufig zu kleineren Scharmützeln, was zur Folge hatte, dass sich das Phänomen Krieg zeitlich und geographisch geschwürrhaft auswuchs. Die eigentliche Schlacht, hier begriffen als der akzidentielle Aufeinanderprall verfeindeter Heere, frante damit zeitlich und taktisch aus. Niemand blieb folglich von der drohenden Gefahr verschont. Kurz gesagt, Lomazzos strikte Trennung zwischen einer zivilen und einer militärischen Sphäre hatte in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts kaum eine reale Gültigkeit mehr. Das Resultat dieser militärischen Entwicklung war eine generelle Verunsicherung in Hinblick auf die Definition des Kriegsbegriffs. Die Auswirkungen sind nicht nur in der Malerei sondern auch bei den Kunsttheoretikern des 17. Jahrhunderts zu vermerken, die es nicht vermochten, die Definition eines Schlachtenbildes den veränderten Erfordernissen der Zeit anzupassen.

Auf Falcones „Plünderungsszene“ wird eine Schlacht als auslösendes Moment einer Stadteroberung dargestellt. Die im Vordergrund gezeigte Figur des *capitano* verklammert inhaltlich sämtliche Ebenen des Bildes: Sie steht emblematisch für den siegreichen Ausgang der Schlacht, als auch als herrscherliches Symbol der neuimplantierten Rechtsgewalt über die eroberte Stadt. Um der Frage nachzugehen, worin Falcones origineller Beitrag in der Verwendung des *capitano*-Motivs bestand, muß zunächst geprüft werden, in welchem Verhältnis die *fatti* und die *allegorie* auf dem Bild zueinander stehen.

Die „Plünderungsszene“ lässt an realistischen Details nichts zu wünschen übrig. Mächtige Stadtmauern schützen eine offenbar auf einem Hügel liegende Stadt. Der das Bild rechts einfassende, schroffe Felshang erinnert an eine süditalienische Landschaft. Offensichtlich vermied der Maler eine genauere Charakterisierung der Stadt und der anschließenden Küste⁵⁸¹. Er verzichtete darauf leicht wiedererkennbare Kirchtürme, Festungen oder topographische Eigenheiten darzustellen. Der in der Bildmitte aufragende lichterloh brennende Turm erinnert in seiner schematisierten Gestalt eher an einen Turm aus einem bei Falcones Zeitgenossen beliebten Bildthema, dem „Brand von Troja“. Wie läßt sich nun die dargestellte Eroberung einer süditalienischen Stadt historisch einordnen? Bekanntlich

⁵⁸⁰ Er führte vom „*ius ad bellum*“ zum „*ius in bello*“. Siehe W. Reinhard:1999,S. 354

⁵⁸¹ Die scharf abfallende Felsküste rechts erinnert stark an eine Studie Falcones der Landschaft von Solfatara di Pozzuoli. Aniello Falcone: „Veduta della Solfatara con un promontorio roccioso su una vallata“, Graphit, 175 x 302mm, Schweiz/ Privatslg. Abgebildet in: Ausst. Kat. Neapel 1984, S. Cassani (Hg.): *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 Bde, Bd. II, S.86

wurden in Süditalien keine bedeutenden Feldschlachten während des Dreißigjährigen Krieges geschlagen.

Aufgrund stilistischer Vergleiche wurde Falcones Bild überzeugend in die zweite Hälfte der vierziger Jahre datiert⁵⁸². Damit fällt die Ausführung in einen Zeitraum, der durch schwere politische Unruhen und Revolten in Neapel und im gesamten spanischen Vizekönigreich gekennzeichnet war. Süditalien und insbesondere Neapel wurden in den vierziger Jahren des Jahrhunderts durch mehrere Hungersnöte heimgesucht. Schwer lastende fiskalische Forderungen des spanischen Staates sowie eine neueingeführte Steuer auf das Obst brachten am 7. Juli 1647 das brodelnde Fass zum Überlaufen. Es kam in Neapel zu spontanen gewaltsamen Ausbrüchen eines lang aufgestauten Unmuts. Der Neapeler-Aufstand, der durch den Fischer Masaniello einen charismatischen Führer bekam, sorgte europaweit für Furore⁵⁸³. Masaniello stand an der Spitze einer Revolte, die sich aus den verschiedensten sozialen Schichten rekrutierte. Im Zuge der sich entfachenden Kämpfe konnte die spanische Besatzung schließlich nur mit Mühe und Not ihre Festungen gegen die aufständische Bevölkerung verteidigen. Zunächst wurden die Aufständischen im Juli 1647 vom spanischen Vizekönig diplomatisch hingehalten, doch griff der Aufstand nach dem baldigen Tod Masaniellos auch auf die Provinz über. Spätestens zu diesem Zeitpunkt gewann der lokale Konflikt eine europaweite Dimension. Im Oktober des Jahres wurde der Hafen der Stadt von einer spanischen Einsatzflotte unter dem Kommando Don Juan d'Austrias (1629-1679), des unehelichen Sohns von Philipp IV., blockiert und beschossen. Die Bewohner der Stadt verbarrikadierten sich und erklärten Neapel zu einer freien Republik unter dem Schutz des französischen Königs. Henri de Lorraine, der Duc de Guise, sollte der Stadt künftig als Stadthalter vorstehen⁵⁸⁴. Am 6. April 1648 wurde allerdings ein friedlicher Kompromiss verwirklicht, der es den spanischen Truppen ermöglichte, unter dem Versprechen einer Generalamnestie, in die Stadt zu marschieren⁵⁸⁵.

d. Der Vizekönig von Neapel

⁵⁸² A. Alabiso: 1988, S. 194, G. Sestieri:1999, S.661

⁵⁸³ Siehe O. Janz: *An der Peripherie des Imperiums. Die antispanische Revolte in Neapel 1647*, In: HZ, Bd. 283, Heft 3, Dezember 2006, S. 561-582, dort weitere Literatur zum Thema

⁵⁸⁴ Daneben gab es alternative Vorstellungen über die künftige politische Ausprägung der Republik. Siehe: D. Sella: 1997, S. 97, zur Rolle Henri de Lorraines: O. Janz: *Neapel 1647*, 2006, S. 580

⁵⁸⁵ Siehe detailliert: D. Sella: *Italy*, 1997, S. 92ff., A. Musi: *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Neapel 1989

Es ist anzunehmen, dass Falcone in seinem „Plünderungs“- Bild auf diese Zeitläufte anspielte. Eine genaue chorographische Charakterisierung der Stadt wurde freilich vermieden. Auch der Einmarsch der spanischen Truppen in Neapel am 6. April fiel nicht annähernd so dramatisch aus, wie auf dem Bild dargestellt. Es war viel eher ein friedlicher Triumphzug Don Juans, als eine durch Brände und Massaker begleitete gewaltsame Einnahme Neapels⁵⁸⁶. Wen nach dieser Lesart der spanische Feldherr im Vordergrund darstellt, bleibt unklar (Abb. 61). Der ranghöchste spanische Militär, Don Juan d`Austria, war zum Zeitpunkt des Entsatzes gerade 19 Jahre alt. Ein deutlich jüngeres Alter also, als dasjenige, des auf dem Bild dargestellten Offizier mittleren Alters. Die Bedeutung, die der Figur durch die Bildkomposition zugesprochen wurde, wird durch die realistische Detailgenauigkeit ihres Porträts entsprochen. Deutlich erkennbar sind die glatten mittellangen Haare, der nach spanischer Art hochgezwirbelte Schnurrbart sowie der kurze Kinnbart wiedergegeben. Wen wollte Falcone also mit dem Porträt darstellen?

Das Amt des neapolitanischen Vizekönigs wurde zumeist im fünfjährigen Turnus an hohe spanische Adlige verliehen. Ab März 1648 war der neue Amtsinhaber Iñigo Veléz de Guevara y Tassis, Conte di Oñate e di Villamediana (?-1658)⁵⁸⁷. In der noch verbleibenden kurzen Zeit bis zur Übergabe der Stadt, beteiligte auch er sich an den Kämpfen gegen die Aufständischen⁵⁸⁸. Sein Porträt zeigt große Ähnlichkeiten mit dem auf Falcones Bild dargestellten Feldherren.

Ein Vergleich mit dem Porträtbildnis des Vizekönigs aus D. A. Parrinos „*Teatro dei viceré*“ bestätigt wichtige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Abbildungen (Abb. 62)⁵⁸⁹. So blickt aus der Porträtvignette ein mittelalter Mann mit mittellangen Haaren, einem dunklen hochgezwirbelten Schnurrbart und kurzem Kinnbart dem Betrachter entgegen. Die großen, dunklen Augen sind umrahmt von dünnen geschwungenen Augenbrauen. Bemerkenswerterweise wird das Gesicht durch eine prägnant gekrümmte Nase dominiert. Ein zweites Porträt von Oñate, diesmal ein um 1650 ausgeführtes Reiterporträt von Massimo

⁵⁸⁶ So auch der Bericht des aus dem *ceto civile* stammenden Augenzeugen Innocenzo Fuidoro. I. Fuidoro: *Successi storici raccolti dalla sollevatione di Napoli dell'anno 1647*, Hg. A. M. Giraldi/ M. Raffaelli, Mailand 1994, S. 465ff.

⁵⁸⁷ Eine Biographie zum ehemaligen Vizekönig und vormaligen Botschafter in Rom bleibt ein Desiderat. Siehe: Autor: A. B.: Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, in: *Diccionario de Historia de España*, Bd. II., Madrid 1952, S. 1394f.; F. González-Doria: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid 1987. Elliott betont, dass Oñate als Ratgeber im spanischen Staatsrat eine unabhängige Position gegenüber Philipp IV. und Olivares eingenommen habe. J. H. Elliott: *The Count-Duke Olivares. The statesman in an age of decline*, New Haven/London 1986, S. 588

⁵⁸⁸ Innocenzo Fuidoro: 1994, S. 447ff.

⁵⁸⁹ P. A. Parrino: *Teatro eroico e politico de`governi de`viceré del Regno di Napoli*, Neapel 1730

Stanzione, bestätigt die vorherrschenden Züge auf Parrinos Vignette (Abb. 63)⁵⁹⁰. Auch auf Stanziones Bild fällt eine überaus kräftige Nase auf. Während also mehrere Merkmale zwischen den zeitgenössischen Porträts und dem Gesicht auf Falcones Bild konvergieren, unterscheiden sie sich im Detail der Nase. Bei Falcone ist sie eher unscheinbar und gerade. Im Unterschied zu den beiden anderen Porträts ist sie allerdings im Profil und nicht *en face* wiedergegeben.

Ob es sich bei dem abgebildeten Feldherren um den regierenden Vizekönig Oñate handelt, kann nur gemutmaßt werden. Vieles deutet darauf hin, ein Detail hingegen spricht eher dagegen. Identifizieren wir den spanischen Feldherren mit dem Conte Oñate, dann stehen die auf dem Bild gezeigten *fatti* und die auf den Vizekönig anspielende *allegorie* nur in einem vagen Zusammenhang zueinander. Auf ihr Verhältnis wird später einzugehen sein.

Der spanische Vizekönig Oñate stand hierarchisch nicht nur unter dem ebenfalls vor entsandten Don Juan, er wurde auch erst relativ spät, etwa einen Monat vor der Beendigung der Kämpfe, zum neuen Vizekönig ernannt⁵⁹¹. Wenn wir Oñate mit dem Feldherren identifizieren, dann ist fraglich, warum ihm auf dem Bild eine derart prominente Rolle zugeteilt wurde. Deutlich stellt beispielsweise Carlo Copollas „La resa di Napoli“ das hierarchische Kräfteverhältnis der obersten spanischen Führungsspitze dar (Abb. 64). Es zeigt den am 6. April 1648 auf einen Schimmel in die Stadt einziehenden Don Juan d`Austria. Dieser reitet dort einer Ehrenformation voran. Links von ihm, und damit ihm protokollarisch nachgeordnet, befindet sich der Conte Oñate. Die Schlüssel der offenen Stadt werden deshalb symbolisch Don Juan von einem Vertreter der neapolitanischen Bürgerschaft angeboten⁵⁹². Das Bild veranschaulicht deutlich das gängige spanische Herrschaftszeremoniell. Der Vizekönig stand gegenüber einem Prinzen von königlich-habsburgischem Blut zurück⁵⁹³. Warum aber wird diese Ordnung auf Falcones Bild konterkariert? Zur Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, die historische Figur des Conte di Oñate näher zu betrachten. Sie kann

⁵⁹⁰ M. Stanzione: *Reiterbild des Conte de Oñate*, Öl/Lw, 305 x 240cm, Privatsammlung, 1648-53. Abgebildet in: S. Schütze/ T. Wilette: *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Neapel 1992, Abb. 333, S. 239f.

⁵⁹¹ Zum Kräfteverhältnis der beiden siehe auch die weitgehend Oñatefreundliche Chronik I. Fuidoros. Dieser führt grundsätzlich Don Juan vor di Oñate auf. Erhebliches Gewicht hinsichtlich seiner Autorität hatte die Vollmacht Don Juans, im Namen des Königs zu handeln.

⁵⁹² Carlo Copolla: *Die Übergabe Neapels an Don Giovanni d'Austria*, Neapel/Museo di San Martino, Maße unbekannt; B. Daprà schreibt das Gemälde vom Werk Copollas ab. B. Daprà: *Artikel "Carlo Copolla"*, in: AKL, Bd. 21, München/ Leipzig 1999, S. 124-125; Vergl. auch die Zeichnung des Zeitzeugen Micco Spadaro, die den Einritt Don Giovannis in die Stadt zeigt. Dort reitet Don Giovanni an der Spitze der habsburgischen Truppen, weitere (unkenntliche) Reiter folgen hinter ihm. Die Ehrbezeugungen der neapolitanischen Bevölkerung wie der Kniefall gelten demnach ihm, als ranghöchstem Militär. Micco Spadaro: *Einmarsch von Don Giovanni d'Austria in Neapel* (recto), Graphit, braune Tusche, laviert, 250 x 374mm, Neapel, Museo di San Martino, Inv. No. 29848, Abb. in: Ausst. Kat. Neapel 2002, B. Daprà (Hg.): *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, Neapel 2002, S. 231

⁵⁹³ Über die Rolle des Vizekönigs im spanischen Herrschaftssystem: W. Reinhard: 1999, S. 149f.

nur richtig eingeschätzt werden, wenn man sich seine Regierungsjahre als neapoletanischer Vizekönig vergegenwärtigt.

In der historischen Forschung genießt der Masaniello-Aufstand aufgrund seiner späteren sozialromantischen Verklärung größere Aufmerksamkeit als die unmittelbar anschließende Regierungszeit Oñates bis 1653. Für die Stabilisierung der spanischen Herrschaft im südlichen Italien waren aber die auf die Einnahme der Stadt folgenden Monate von größter Wichtigkeit. In dieser Zeit wurden die entscheidenden Weichen für die Stabilisierung der bestehenden Herrschaftsstrukturen im *Regno* bis zum Ende des Jahrhunderts gelegt. Durch die fünfjährige Herrschaft des Conte di Oñate gelang es der spanischen Krone das Vizekönigreich Neapel wieder eng mit dem iberischen Königreich zu verklammern. Die Herrschaftskonsolidierung erfolgte auf der Basis einer repressiven Sicherheitspolitik. Hauptleidtragende der künftigen staatlichen Zugriffe war der *popolo*⁵⁹⁴.

Der unmittelbare Auslöser dieser Politik der starken Hand war die Ankunft einer größeren französischen Flotte in der Bucht von Neapel im Sommer 1648. Sie hatte das Ziel, die vermeintlich frankophile Bevölkerung bei einer erneuten Rebellion gegen die Spanier zu unterstützen. Nach kleineren Gefechten musste die Flotte allerdings im August 48 unverrichteter Dinge wieder abziehen. In der Folge bestrafte der neue Vizekönig vermutete profranzösische Kollaborateure hart. Gleichzeitig wurde die Gelegenheit genutzt, führende Insurgenten entgegen aller vormaligen Zusicherungen hinzurichten. Die Folge war ein Blutgericht, unter dem der *ceto civile* Neapels besonders zu leiden hatte. Auch der traditionell unbotmäßige Adel, obzwar er in der vorangegangenen Revolte häufig eine prospanische Rolle spielte, wurde nun systematisch eingeschüchtert. Innenpolitisch verfolgte Oñate damit eine zweiseitige Politik der Zusammenarbeit mit den liberalen Strömungen aus dem *ceto civile* und dem kooperationswilligen Adel, sowie einer autoritären Politik gegenüber den radikaleren Strömungen der beiden Bevölkerungsschichten. In der Zwischenzeit rüstete Oñate im Frühjahr 1650 eine größere Flotte aus, mit der es ihm gelang, die Franzosen aus den strategisch bedeutsamen Festungen im nördlich gelegenen *Stato dei Presidii* zu verjagen. Der kleine Staat an der toskanischen Küste bildete ein strategisch wichtiges Scharnier zwischen den norditalienischen und süditalienischen Besitzungen der Spanier. Oñate gelang es damit innerhalb kürzester Zeit die spanische Macht in Süditalien zu stabilisieren. Seine energische Politik der Herrschaftskonsolidierung auf Kosten der Privilegierten des Vize-Königreiches

⁵⁹⁴ G. Galasso: *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Turin 1994, S. 280f.

konnte sich erst nach der Abreise Don Juans im September des Jahres völlig frei entfalten. Bis dahin vermied er es, durch übergebührlige Härte aufzufallen⁵⁹⁵.

Die Einnahme der Stadt auf Falcones Bild lässt sich damit als eine Anspielung auf diejenige Neapels im April 1648 verstehen. Die vor ihr ankernde Flotte kann mit der spanischen Blockadeflotte von 1647/48 in Verbindung gebracht werden. Das Scharmützel am Strand könnte eine kriegerische Auseinandersetzung zwischen spanischen Truppen und bewaffneten Aufständischen darstellen. Die Gewalttaten, auf die die *allegorie* im Vordergrund wahrscheinlich verweisen, fanden dagegen erst Monate nach dem Einmarsch der spanischen Truppen in Neapel statt. Die historischen Ereignisse, auf die das Bild Bezug nimmt, sollen demnach – unter Beugung der historischen Chronologie - mit dem Conte di Oñate assoziiert werden. Dieser trug allerdings keine Verantwortung für den Ausbruch der Kämpfe und wurde erst zu einem späten Zeitpunkt als neuer Vizekönig in das *Regno* geschickt. Was verführte also Falcone dazu, eine auf dem Bild für den zeitgenössischen Betrachter sofort erkennbare Form der Geschichtsklitterung zu betreiben? Oder anders gefragt, wer könnte ein Interesse an eine derartige Interpretation der Geschichte gehabt haben?

e. Neapel nach dem Masaniello-Aufstand

Dem Conte di Oñate wird auf Falcones Gemälde eine herausragende Rolle zugewiesen, die die historische Realität verzerrt. Der ranghöchste Befehlshaber der spanischen Truppen während des siegreichen Einzuges in die Stadt 1648 war hingegen der Sohn des spanischen Königs, Don Juan. Demgemäß wurde dieser schon wenige Tage nach der Befriedung der Stadt, noch im April 1648, zum Vizekönig des Königreichs Neapel ernannt⁵⁹⁶. Oñate sollte ihn nach diesem Plan in seiner Arbeit unterstützen. Obwohl Don Juan die Nominierung nicht annahm, und an seiner Stelle Oñate vorschlug, vergingen mehrere Wochen bis der Vorschlag vom Kronrat in Madrid abgesegnet wurde. Bis zur weiteren Entsendung Don Juans nach Sizilien im September des Jahres sollten noch einige Monate vergehen. Bis dahin wurde die spanische Regierung von den Zeitgenossen als ein „*governo a due teste*“ bezeichnet⁵⁹⁷. Trotz aller energischen und zielgerichteten Handlungen Oñates waren die kommenden Monate durch eine Duplizierung der Regierungsgewalt gekennzeichnet. Sie markiert die

⁵⁹⁵ Vergleiche R. Villari: *The revolt of Naples*, Cambridge 1992, S. 130ff.

⁵⁹⁶ Die Nachricht aus Madrid erreichte Neapel am 15. April 1648. Siehe: G. Galasso: *Napoli nel Vicereame spagnolo dal 1648 al 1696*, in: *Storia di Napoli*, 9 Bde, Bd. VI.1, Neapel 1970, S. 3

⁵⁹⁷ I. Fiodoro: *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, 4 Bde, Hg. v. F. Schlitzer/ A. Padula/ V. Omodeo, Neapel 1934-43, Bd. I, S. 86, zitiert in: G. Galasso: 1970, S. 11

entscheidende Schwachstelle eines frühabsolutistischen Regierungssystems, das ganz darauf ausgerichtet war, allein von einem Herrscher ausgeübt zu werden⁵⁹⁸. Die partikularistischen Kräfte des Königreiches konnten sich diese Systemschwäche zu Nutze machen.

In diesen Rahmen fügt sich der von Oñate angestrebte Prozeß gegen den Principe von Montesarchio, Andreas d`Avalos, im Dezember 1648⁵⁹⁹. Er wurde beschuldigt, Kopf einer adligen Verschwörung gewesen zu sein, die es darauf anlegte, das Königreich Neapel von Spanien zu trennen und den vakanten Thron an Don Juan d`Austria zu vergeben. Der Prozeß war ein Warnschuß in die Richtung des machtvollen süditalienischen Baronaladels. Dieser hatte sich zwar größtenteils während des Masaniello-Aufstandes auf die Seite der Spanier geschlagen, doch nutzte diese Schicht jede sich bietende Gelegenheit, die eigene Unabhängigkeit gegenüber der spanischen Krone zu demonstrieren. Die streng auf Spanien ausgerichtete Politik Oñates war den sezessionistischen Kreisen ein Dorn im Auge. Insofern waren die Prozesse gegen angebliche adlige Konspirationen der wirkungsvolle Versuch Oñates, ein wesentliches strukturelles Problem spanischer Herrschaft in Süditalien zu beheben. Der Baronaladel wurde damit von Oñate erfolgreich in die Knie gezwungen.

Falcones Bild stellt Oñate als einen Feldherren dar, unter dessen Kommandostab willkürlich grausame Verbrechen von undisziplinierten Soldaten gegen die Zivilbevölkerung verübt werden. Unabhängig von der Praxis marodierender Heere während der zeitgenössischen Kriege wird Oñate damit als ein Feldherr denunziert, der seinem Verantwortungsgebot gegenüber der Stadt, der Zivilbevölkerung und den Soldaten nicht gerecht wird. Im Falle der Kapitulation einer Stadt waren Plünderungen und Vergehen gegen Zivilisten durch das herrschende Kriegsrecht nicht gedeckt⁶⁰⁰. In diesem Zusammenhang gewinnt die schweigend auf den Betrachter blickende Feldherrngestalt im Mittelgrund des Bildes an Bedeutung. Im Gegensatz zu Oñate hält der *capitano* dort den Kommandostab gesenkt, das heißt, er erteilt keine Befehle. Ebenso wenig befindet sich das dazugehörige Pferd in der Triumpfpose einer Levade. Das jugendliche Aussehen und das glatte, mittellange Haar verweisen auf Don Juan d`Austria (Abb. 65, 66)⁶⁰¹. Die Gesten der beiden Feldherren

⁵⁹⁸ Über das Vizekönigreich Neapel siehe auch: D. Büchel: *Prolegomena zu Hof und höfischer Gesellschaft, in: Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, hg. v. D. Büchel/ V. Reinhardt, Köln/ Weimar/ Wien 2003, S. 203-220, S. 211ff.

⁵⁹⁹ Dazu: G. Galasso: 1970, S. 11

⁶⁰⁰ Überblick: D. Kunzle: *From Criminal to Courtier. The Soldier in the Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden/Boston 2002, S. 84ff.; R. Pröve: *Vom ius ad bellum zum ius in bello. Legitimation militärischer Gewalt in der Frühen Neuzeit*, in: C. Ulbrich/ C. Jarzebowski/ M. Hohkamp (Hgg.): *Gewalt in der Frühen Neuzeit. Beiträge zur 5. Tagung der Arbeitsgemeinschaft Frühe Neuzeit im VHD*, Berlin 2005, S. 261-270; Immer noch das historische Standardwerk zum Thema: F. Redlich: *de praeda militari. Looting and booty 1500-1815*, Wiesbaden 1956

⁶⁰¹ Vergleiche das zeitgleich 1648 entstandene Reiterbild Don Juans. G. Ribera: *Reiterbild Don Giovanni d`Austria*, Öl/Lw, 319 x 251cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real. In: N. Spinosa: *Ribera. L`Opera*

kontrastieren damit scharf. Entgegen der militärischen Hierarchie wird Oñate tatenmächtig im Vordergrund und Don Juan tatenlos im Mittelgrund gezeigt. Warum?

Eine Möglichkeit wäre es, das Bild als eine Anklage gegen die brutale Politik Oñates zu begreifen, die sich unter der passiven Duldung Don Juans entwickelte. Das Bild veranschaulichte damit Gräueltaten der spanischen Armee, die von ihren Heerführern hingenommen würden. Diese radikal antispanische Interpretation gewinnt an Gewicht durch die biographischen Notizen des Biographen Bernardo de Domenicis über Falcone. Zwar stilisierte er ihn zum Anführer einer antispanischen *compagnia della morte* zu Zeiten des Aufstandes, und entwarf damit ein Bild, das von der modernen Forschung nicht geteilt wird⁶⁰². Domenici berichtet aber weiter, dass der Maler die Stadt verlassen musste. Er flüchtete zunächst nach Rom und später nach Paris, wo er zahlreiche Bildaufträge bekommen haben soll⁶⁰³. Bislang wurden noch keine gegenteiligen Beweise gefunden, dass Falcone in den unmittelbar auf 1648 folgenden Jahren sich nicht in Paris aufgehalten hätte. Auch G. Scavizzi hält einen Aufenthalt für möglich⁶⁰⁴.

Vielleicht ist ein Gran Wahrheit an der antispanischen Einstellung Falcones in der farbenreichen Anekdote Domenicis enthalten. Das Bild könnte sich wie das Zeugnis der Verfehlungen der spanischen Herrschaft in Neapel lesen lassen. Frankreichs Interessen an einer Stärkung der eigenen Position in Süditalien waren zu dieser Zeit beträchtlich⁶⁰⁵. Auf das Abenteuer des Duc de Guise und der anschließenden mißglückten Invasion wurde schon hingewiesen. Neapel blieb auch danach im Fokus der französischen Außenpolitik. 1654 fand ein vorerst letzter Versuch statt, mittels einer französischen Flotte die Stadt einzunehmen. Hier stellt sich jedoch die Frage, warum nicht der ranghöchste spanische Militär prominent im Vordergrund gezeigt wurde. Don Juan böte, als habsburgischer Prinz, ein größeres Angriffspotential als der kastilische Spitzenbürokrat Oñate. Eine zweite Überlegung rückt deshalb in den Vordergrund, nach der das Bild auch von neapolitanischen Parteigängern Don Juans in Auftrag gegeben worden sein könnte.

completa, Neapel 2003, S. 213. Siehe auch die auf 1648 datierte Radierung Riberas von Don Juan. Abb. in: J. Brown: *Jusepe de Ribera, Grabador*, Valencia 1989, S. 86f.

⁶⁰² Bereits Saxl betonte den friedliebenden Charakter Falcones. F. Saxl: 1939/1940, S. 75ff.

⁶⁰³ De`Domenici: 1742, S. 76. "(...) il Falcone ebbe in Parigi fortunatissimi incontri, dapoichè dipinse a richiesta di molti signori varie battaglie, (...). (...) sappiamo che oltre a quelle ch'ei dipinse in quella corte sempre i Franzesi abbian cercato di averne, e lo stesso Gran Re Luigi XIV. Molte ne fece fare incetta in Napoli, dopo la morte del Falcone, da Monsieur Gascard, come e detto, e da altri Ministri che per l'Italia sono andati comperando quadric per ordine suo."

⁶⁰⁴ G. Scavizzi: 1994, S. 329. M. S. Soria hält einen Aufenthalt in Frankreich dagegen für unwahrscheinlich. Er stützt sich dabei auf die von Saxl erstmals erwähnten Dokumente, nach denen Falcone im Januar 1651 in Neapel lebte. M. S. Soria: *Some paintings by Aniello Falcone*, in: *Art Quarterly*, Spring 1954, S. 3-15, Fußnote 17; so ebenfalls: G. de Vito: *Aniello Falcone et Co.*, in: *Ricerche sul 600 napoletano*, Mailand 1982, I, S. 7-32, S. 13

⁶⁰⁵ En detail dazu: R. Villari: 1992, S. 130ff

Nach dieser Lesart behält sich der abwartende Don Juan im Bild eine zukünftige Option auf sein Handeln vor. Er erblickt die Verbrechen der Soldateska, die durch die Unfähigkeit seines Kontrahenten Oñate verursacht worden wären. Die Distanz zu den gewaltvollen Übertritten der spanischen Soldaten wird nicht zuletzt durch seine fehlende Kopfbedeckung symbolisiert. Im Gegensatz zu Oñate trägt er keinen Hut. Oñate hingegen trägt ein flamboyantes Exemplar mit buschigen, herausquellenden weißen Federn. Diese wurden von den Zeitgenossen als Zeichen der militärischen Befehlsgewalt wahrgenommen⁶⁰⁶. Diese Hypothese hebt ganz auf die antithetische Inszenierung Don Juans und Oñates auf dem Bild ab. Kraft der Befehlsinsignien wäre Oñate der Urheber und Verursacher der Gewalt, Don Juan lediglich ein unbeteiligter Zeuge. Die Brisanz dieser Interpretation ergibt sich aus einer zusätzlichen Überlegung. Don Juan handelte als „plenipotenziario“, also als Bevollmächtigter des Königs. Damit hatte er das Recht Krieg zu führen, denn laut dem zeitgenössisch-spanischen Kriegsrecht hatten nur Fürsten das Recht zur Kriegsführung⁶⁰⁷. Oñates Inszenierung als alleinherrschenden *capitano generalissimo* in der „Plünderungsszene“ hinterfragt und negiert dessen Machtbefugnisse. Die Unrechtmäßigkeit von Oñates Gewaltmonopol wird durch den deutlichen Machtverzicht Don Juans auf dem Bild ohne Befehlsgestus oder Hut noch verstärkt.

Den bekannten, aus Neapel stammenden, adligen Auftraggebern Falcones wäre eine solche kritische Haltung durchaus zuzutrauen. Von Francesco Marino Carraciolo, Principe von Avellino, wissen wir zwar, dass er als General Truppen gegen die Aufständischen in Süditalien befehligte⁶⁰⁸. Zweimal wurde er aber unter Oñate eingekerkert, da er gegen die Macht des Vizekönigs opponierte⁶⁰⁹. Ferrante Spinelli, Principe von Tarsia, der ca. 50 Schlachtenbilder Falcones besessen haben soll und in dessen Palast Falcone ab 1651 lebte, beteiligte sich persönlich an der Niederschlagung eines Aufstandes um die Chiesa del Rosario/ Neapel 1647⁶¹⁰. Er gehörte einer alteingesessenen Familie an, deren Mitglieder hohe militärische Posten bekleideten. Auch die Familie des Principe von Sant`Agata, Cesare Firrao,

⁶⁰⁶ Vergl. I. Fuidoro, der anlässlich des Einmarsches der spanischen Truppen in Neapel auf den Kopfschmuck Don Juans näher eingeht. „Nel corpo di queste squadre era la persona del serenissimo D. Giovanni d`Austria col Conte d`Ognate vestito,(...), (con un) cappello con penna bianca da capitano generale (...)“ I. Fuidoro: 1994, S. 466

⁶⁰⁷ Vergleiche etwa Cajetan oder Baltasar de Ayala. Dazu: W. Reinhard: 1999, S. 353

⁶⁰⁸ C. R. Marshall: „Causa di Stravaganze“: order and anarchy in Domenico Gargiulo`s Revolt of Masaniello, in: Art Bulletin, September 1998, Vol. LXXX, No. 3, S. 478-497, S. 487

⁶⁰⁹ Anonym: Artikel „Francesco Maria Caracciolo“, DBI, Bd. 19, Rom 1976, S. 362f.

⁶¹⁰ F. Saxl: 1939, S. 82; siehe auch das bei G. Labrot aufgeführte Inventar des Principe von 1654. In: G. Labrot: *Collections of paintings in Naples: 1600-1780*, München 1992. zeitgenössische Beschreibung des Palastes in: G. C. Capaccio: *Il forastiero*, Neapel 1634, 5 Bde, hier Bd. III, S. 75 . Dort: „In questa casa vi è un Museo di quadri collocate in un`ampia Galeria, ed in più camere, e stimo che questo possa stare à fronte d`ogn`altro museo grande d`Italia,(...)“

führte ihre Vorfahren auf die Normannen zurück und bekleidete seit Generationen die höchsten Ämter des Staates⁶¹¹. Gemeinsam war den Vertretern dieser Familien, dass sie während der Zeit des Aufstandes Seite an Seite mit den Spaniern gegen den aufständische *popolo* fochten. Unter der neuen Regierung Oñates hatten sie allesamt Restriktionen ihrer traditionellen Vorrechte zu befürchten. Deshalb sammelte sich die Mehrheit des neapolitanischen Adels kurz nach der Niederschlagung des Aufstandes hinter Don Juan⁶¹². Fraglich an diesem Gedankengang ist das Verhältnis eines präsumierten adligen Auftraggebers zu den auf dem Bild dargestellten zivilen Opfern. Wie dargestellt, waren die Grenzen zwischen *popolo* und *baronaggio* scharf gezogen – warum sollte letzterer also ein Interesse daran haben, das Leiden des gemeinen Volkes zu heroisieren? Eine mögliche Erklärung bietet der unterschiedlich gewählte Darstellungsmodus zwischen den Spaniern und dem *popolo* im Vordergrund. Während die Spanier betont naturalistisch dargestellt wurden, kontrastieren sie mit Zivilisten, deren Figurenformeln nicht nur aus dem klassischen Fundus übernommen wurden, sondern auch deren Kleidung. In diesem Sinne appellieren die Opferfiguren an die Anciennität der Stadt und grenzen sich von den spanischen Usurpatoren ab. Mit diesem idealisierten Bild vom Volk könnte sich auch ein adliger Auftraggeber identifizieren, der nun selbst unter der spanischen Drangsal zu leiden hätte.

Natürlich könnte auch ein bürgerlicher Sammler das Bild in Auftrag gegeben haben. Außer Gaspar Roomer, dem schwerreichen flämischstämmigen Händler, ist allerdings vorerst kein weiterer Sammler Falcones aus dieser Gesellschaftsschicht bekannt. Falcone war damit der Maler einer zumeist adligen, konservativen Elite Neapels⁶¹³. Diese hatte es verstanden durch Kooperation mit den Spaniern die eigenen Privilegien zu erhalten. Sie wurde erst durch den Kurswechsel der spanischen Politik gezwungen, die eigene Position zu überdenken. Solange es keine näheren Hinweise über die Provenienz des Bildes gibt, bleiben die skizzierten Hypothesen bloße Vermutungen. Offen blieb bislang die Diskrepanz zwischen den *fatti* und den *allegorie* des Bildes. Ein Blick auf ihre Interdependenz soll uns im folgenden Kapitel Rückschlüsse über die Verwendung der Heldenfigur erlauben.

⁶¹¹ F. Saxl: 1939, S. 78

⁶¹² R. Colapietra: *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)*, in: Storia di Napoli, 9 Bde, Vol. 5.II, Neapel 1972, S. 161-278, S. 251. Auf S. 278 bezeichnet Colapietra di Oñate als Exponenten einer antiarokratischen spanischen Politik ("una corrente assolutistica antibaronale"). Villari unterstreicht, dass bis zur Herrschaft Oñates, der Respekt des autonomen Status des Vizekönigreichs oberste Herrschaftsprämisse der Vizekönige war. R. Villari: 1992, S. 18

⁶¹³ Zu neapolitanischen Sammlungen allgemein: R. Ruotolo: *Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento*, in: Ausst. Kat. Neapel 1984, Bd I, S. 41-48, siehe auch die Arbeiten Gérard Labrots, insbes.: *Des saints à la nature: structure et évolution des collections napolitaines*, in: Ders.: *Etudes Napolitaines. Villages, Palais, Collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel 1993, S. 267-342; Ders.: 1992. Dort Auflistung von weiteren aristokratischen Inventaren, in denen *battaglie* Falcones auftauchen, z.B. Slg. Carlo de Cardenas, 1699; Ottavio Orsini, Principe di Frasso, 1704.

f. Zur Kodierung des Reiterbildes

Während die *fatti* des Hintergrunds rein militärische Gefechte sowie den unter militärischen Widerstand erfolgenden Einmarsch in Neapel zeigen, verlagern die *allegorie* des Vordergrundes ihren Bedeutungskontext auf eine Konfrontation zwischen Militärs und Zivilisten. Die *fatti* lassen sich auf einen Zeitpunkt, den 6. April 1648 begrenzen. Die *allegorie* hingegen beschreiben einen Zeitraum, der sich assoziativ an den Zeitpunkt der *fatti* anlehnt, diesen aber zeitlich überschreitet. Nach dem rhetorischen Paradigma erklären die *allegorie* die Beschreibungen der *fatti*. Das heißt, unter der wertenden Schablone der *allegorie* wird der Kampf um den Einmarsch zur gewalttätigen und unrechtmäßigen Aneignung einer Stadt diskreditiert. Die auf dem Bild vorgenommene Reduzierung der Kämpfe um die Einnahme Neapels auf einen brutalen Kampf zwischen wehrlosen Zivilisten und kampferprobten Soldaten wurde selbstredend nicht von sämtlichen Zeitgenossen geteilt. Für die spanische Seite war der Kampf um Neapel ein Krieg gegen Separatisten, die sich zudem in gefährlicher Weise dem spanischen Hauptkriegsgegner Frankreich andienten⁶¹⁴.

Durch den Darstellungsmodus im *genere misto* werden Vorder- und Hintergrund des Bildes durch einen gemeinsamen Sinnzusammenhang miteinander verknüpft. Erst dieser typologische Bezug erweitert die Schrecken um den Einmarsch der spanischen Truppen in eine zeitlose und damit zeitentgrenzte Darstellung der Brutalität des spanischen Regimes. Unter dem gewählten Fokus gewinnt die Kritik an okkasionellen Kriegsgräueln eine Tragweite, die sich gegen ein fortwährendes *mal governo* richtet, welches mit dem amtierenden Vizekönig Oñate personifiziert wird. Unterstützt wird die Strategie durch einen Malstil, der das Allgemeine der Stadt und der Landschaft zu Lasten des Besonderen betont. Ohne Neapel hervorzuheben, wird an die Ereignisse vom 6. April erinnert, die sich assoziativ mit den Schicksalen anderer Städte des Regnos verbinden lassen.

Mittelpunkt der Kritik ist der *capitano generalissimo* Oñate. Gewählt wurde für seine Darstellung der Typus des triumphierenden Reiterbildnisses. Die formale Bedeutung der Figur wurde schon andernorts beschrieben⁶¹⁵. In der Wiedergabe der Reiterfigur orientierte sich Falcone an einer Figurenformel, die über eine lange Tradition verfügte und in ihrer

⁶¹⁴ G. Galasso: 1970, S. 7f.

⁶¹⁵ Vergl. Kap. II., 2., d.

bildhaften Ausprägung insbesondere von den spanischen Habsburgern als politische Pathosformel in der Vergangenheit und jüngsten Gegenwart instrumentalisiert wurde⁶¹⁶.

Im Entstehungszeitraum der „Plünderungsszene“ war sie dementsprechend auch in Neapel hochaktuell. So liessen sich der Conde di Oñate und Don Juan nur kurz nach der Einnahme der Stadt jeweils in monumentalen Reiterbildnissen darstellen⁶¹⁷. Der gewählte Typus veranschaulicht die Fähigkeiten des Reiters, das ungezügelte Temperament des Pferdes zu bändigen. In der zeitgenössischen Emblematis und Präzeptistik wurden Reiter und Pferd mit dem Herrscher und Staatskörper gleichgesetzt⁶¹⁸. Gleichzeitig verschob sich der Akzent, der, anstelle eines sich wild aufbäumenden Pferdes, den Fokus auf die disziplinierte, aus der *haute école* übernommene Figur der Levade lenkte. Es galt nicht mehr ein Volk zu disziplinieren, sondern das fragile Gleichgewicht eines domestizierten Staatskörpers im Sinne des *buon governo* zu bewahren⁶¹⁹. Auf diesen Zusammenhang geht auch Diego de Saveedra Fajardo ein, der in seinem 1640 publizierten einflußreichen Fürstenspiegel „*Idea de un Principe Politico Christiano*“ in der 38. Imprese ein Fohlen zeigt, das von einem Arm gekämmt, und gleichzeitig mit einer Rute bedroht wird (Abb. 67)⁶²⁰. Laut Saveedra gibt es zwischen dem Prinzen und dem Volk eine natürliche Sympathie, die von Seiten des Volkes durch eine Furcht genährt wird, die nicht aus der Gewaltherrschaft, sondern aus der Ehrfurcht geboren ist⁶²¹.

Falcones Reiterporträt bedient sich dieses zentralen Gedankens frühneuzeitlicher Regierungskunst, indem er ihn negativ interpretiert. Das Reiterbild gibt in der „*Sacchegiata*“ keinen Anlaß mehr zur Ehrfurcht, es ist das Symbol einer stumpfen Gewaltherrschaft, das keine Milde oder Gnade kennt. Im „*Principe Perfecto*“ von Andres Mendos, des Hofpredigers Philipps IV., heißt es, dass der Fürst selbst am Krieg teilnehmen solle, um nicht nur zur

⁶¹⁶ W. A. Liedtke/ J. F. Moffitt: *Vélazquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait*, in: Burlington Magazine, September 1981, No. 123, S. 529-537

⁶¹⁷ Auf den hochsensiblen Umgang mit den spanischen Herrschaftsbildern in Neapel während des Aufstandes geht Dietrich Erben ein. Er beschreibt die demonstrative Verehrung der Bildnisse in der ersten Phase der Revolte. Später, nach der Ausrufung der Republik, wurden Bildnisse Philipps IV. und Don Juans „regelrecht liquidiert“. D. Erben: *Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand 1647-48 in Neapel*, in: ZfKG, Bd. 62, 1999, S. 231-263, S. 238ff

⁶¹⁸ Vergl. A. Henkel/ A. Schöne: *Emblemata*, Stuttgart 1967, Kol. 497-508, 1069-72. Für die zeitgenössische Präzeptistik weitere Beispiele in W. Liedtke/J. F. Moffitt: *Vélazquez*, 1981, 535f.

⁶¹⁹ Zur zeitgenössischen Regierungskunst, die in der Diskussion um den ‚Ragione di Stato‘ ihren Ausdruck fand, siehe einführend Wolfgang Reinhard. Dort weitere Literaturhinweise. W. Reinhard: 1999, S. 108

⁶²⁰ Diego de Saveedra Fajardo: *Idea de un Principe Politico Christiano representada en cien empresas*, München 1640, (Reprint Madrid 1985), S. 251-258, No. 38. „Con halago i con rigor“. Über das politische Denken in Spanien siehe: H. Méchoulan: *Das politische Denken in Spanien*, in: J. P. Schobinger (Hg.): *Philosophie des 17. Jahrhunderts. Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien*, Basel 1998, Bd. 1, S. 430-463, insbes. S. 443

⁶²¹ Der Gedanke hat Tradition. Er geht auf Jean Bodin zurück, der die Regierungskunst des Herrschers mit dem Axiom der *protection* und der *obéissance* beschrieb.

Ermütigung der Soldaten, sondern auch zur Verhinderung von Gräueltaten beizutragen⁶²². Ungerechtigkeit und Gewalt werden überdies bei Mendos streng verurteilt, da diese die für die Herrschaft notwendige wechselseitige Liebe zwischen Herrscher und Volk verletzen⁶²³. Offensichtlich bediente sich auch Falcone dieser zentralen Gedanken frühneuzeitlicher Regierungskunst.

Während nach der Tradition des Bildtypus der Reiter entweder allein, oder vor dem Hintergrund einer Schlacht platziert wurde, änderte Falcone die Darstellung in entscheidender Weise. Er konfrontierte das traditionelle Triumph-Motiv des Reiters mit den verschiedenen Leidens-Motiven der übrigen Figuren im Vordergrund. Zugleich fügte er ein hierarchisches Pendant in der Figur Don Juans in das Bild. Diese beiden unterschiedlichen Elemente nivellieren gemeinsam die autokratische Bildfigur auf einer hierarchischen und ethischen Ebene.

Die Verschmelzung des Reiterporträts mit allegorischen Figuren und Schlachtendarstellungen war keine Erfindung Falcones, ganz im Gegenteil, sie war auch in Spanien hochaktuell. Die Ausstattung des *Salón de Reinos* im Palast Buen Retiro bei Madrid um die Mitte der 30er Jahre variierte diesen Bildtypus⁶²⁴. Falcones Neuerung war die Auslegung des destruktiven Gewaltpotentials, die einem Reiterbild innewohnt. Die Referenz seiner Kritik sind die anonymen Opfer, die bei ihm dem Reiterporträt zur Seite gestellt werden. Die Sieges-Aussage, die traditionell mit dem Typus verknüpft war, gerinnt durch die Umwertung zum Sinnbild einer sittlichen Niederlage des Reiters. Damit ist Falcones „Plünderungsszene“ das zeitgenössische Zeugnis einer Neubewertung des Krieges. Das Bild zeigt die moralische Niederlage eines militärischen Siegers. Falcone betont das Leiden der Zivilbevölkerung und nimmt damit eine ähnlich opferbetonte Sicht auf den Krieg ein, wie wir es bereits in ähnlicher Weise in der wenige Jahre zuvor entstandenen „Großen Schlacht“ Salvator Rosas vorgeprägt fanden⁶²⁵.

⁶²² Andres Mendos: *Principe Perfecto*, Lyon 1662, Emblem XLVIII. Nach J. Kunisch geht das Diktum auf Macchiavellis 'Principe' zurück. Zu Andres Mendos: H. O. Mühleisen: *Weisheit – Tugend – Macht. Die Spannung von traditioneller Herrschaftsordnung und humanistischer Neubegründung der Politik im Spanien des 17. Jahrhunderts, nachgezeichnet am Beispiel von Andres Mendos Fürstenspiegel "Principe Perfecto"*, in: H. O. Mühleisen/ T. Stammen (Hgg.): *Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1990, S. 141-196

⁶²³ A. Mendos: 1662, S. 20f.

⁶²⁴ U. Pfisterer: *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 29, 2002, S. 199-254

⁶²⁵ Falcone adaptierte mit seiner negativen Interpretation des Reiterbildes ein Verfahren, das zuvor bereits von der Bildpublizistik fruchtbar gemacht wurde. Falcone übertrug die Formel, so weit ich das Feld übersehe, erstmalig auf ein Gemälde. Zu zeitgenössischen Flugblättern: M. Schilling: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit, Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990. Über die Herabwürdigung des Gegners auf Flugblättern: J. Burkhardt: 1992, S. 229ff. Zugleich könnte Falcone mit der Darstellung des Kriegsleidens vor einer Stadt eine Bildformel übernommen haben, die in mehrteiligen

Das Idealbild frühneuzeitlichen Regierens reduziert sich bei Falcone zum Zerrbild einer gewaltversessenen Herrschaftsperversion. Er verwendete dabei eine Bildstrategie, die man als ästhetische Mimikry bezeichnen könnte. Positiv besetzte, herrschaftsaffirmative Bildformeln wurden in einen gegensätzlich kodierten Zusammenhang transponiert. Charakteristisch dafür ist, dass sich im Falle des Reiterporträts die Ausführung des Pferdes und des Reiters streng an traditionelle Vorgaben orientieren. Diese wurden nicht variiert, sondern beibehalten. Durch ein Scheuen des Pferdes, ein straffes Anziehen der Zügel hätte Falcone beispielsweise deutlich auf die gestörte Herrschaftsordnung anspielen können. Er unterließ dies, um das Machtpotential Oñates nicht zu minimieren. Falcone bediente sich der tradierten Bildfigur aus dem Reservoir der Herrschaftsakklamation, um die Inkompatibilität zwischen Herrscher und zu beherrschenden Volk aufzuzeigen. Die Kritik wird umso schärfer, als sie sich des repräsentativen herrschaftlichen Vokabulars bedient. Die „Plünderungsszene“ zitiert in programmatischer Absicht Exempla aus der klassischen Ikonographie und der zeitgenössischen Malerei, um den Betrachter mittels einer *storia* in möglichst effektvoller Weise zu bewegen und zu belehren.

g. Die „Plünderungsszene“: ein Bildmodell

Falcones „Plünderungsszene“ liefert damit einen wichtigen Beitrag zu der Frage nach dem Verhältnis zwischen einem Bildhelden und einem Schlachtenbild. In diesem Fall wurde die klassische Pathosfigur schlechthin, das *dexileos*-Motiv, zielgerichtet als Unrechts-Metapher eingesetzt. Der traditionellen Forderung nach einem Bildhelden in einem Historienbild wurde damit genüge getan. Nur weitete sich die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit, so dass die Einheit zwischen Form und Inhalt Risse zeigte und nicht mehr übereinstimmte. Noch für Lomazzo etwa war es eine ausgemachte Sache, dass die „*Capitani & generali de gli esserciti faranno di faccia gioviale quando combattono (...) per dimostrare la magnificenza & valor suo*“⁶²⁶. Auf Fragen nach der Entartung der Macht, dem Auseinandertreten von Schein und Sein bei Feldherren oder Fürsten, gibt es in der zeitgenössischen Kunsttheorie keine Antwort. Die Suche nach neuen ästhetischen Lösungen wurde während der vierziger Jahre um so dringlicher, als sich staatliche Macht in bislang unbekannter Weise europaweit zu verteidigen und neu zu legitimieren hatte. Nicht nur wütete der Krieg in Nordeuropa unentwegt fort,

Bildserien über die Auswirkungen des menschlichen Sündenfalls Verbreitung fand. Siehe hierzu z.B.: Nicolas de Hoey (erwähnt 1590-1611): Das Unglück des Krieges, Kupferstich, 26,1 x 30,1cm, Abbildung in: Ausst. Kat. Stift Göttweig 1993, G. M. Lechner/ W. Telesko (Hgg.), *Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie-Symbol- Personifikation*, S. 107

⁶²⁶ G. P. Lomazzo: 1968, S. 353

sondern es suchten nun auch mehrere Wellen von kriegerischen Aufständen Süd- und Westeuropa heim⁶²⁷. Der Masaniello-Aufstand ist in diesen historischen Kontext zu verankern⁶²⁸.

Die künstlerische Flexibilität und Freiheit im Umgang mit der Figur des Bildhelden läßt sich als ästhetische Antwort auf die politischen und gesellschaftlichen Krisenphänomene werten. Im Falle Falcones hieß dies, dass keine alternative Bildfigur zum *dexileos*-Motiv zur Verfügung stand, um die spanische Herrschaft unter Oñate treffend zu kennzeichnen. In ähnlicher Weise waren zeitgleich auch Michelangelo Cerquozzi und Micco Spadaro mit dem Problem konfrontiert, die Entartung von Macht am Beispiel eines historischen Ereignisses darzustellen (Abb. 68, 69). Sie hatten die Aufgabe, für aristokratische Auftraggeber die neapolitanischen Geschehnisse vom 7. Juli 1647 mit dem plebejischen Auführer Masaniello in einem Bild wiederzugeben. Trotz aller ideologischen Distanz zum Aufstand entschlossen sich beide schließlich ebenfalls für das *dexileos*-Motiv, um den plebejischen Anführer Masaniello für den Betrachter leicht erkennbar darzustellen⁶²⁹. Die Beispiele zeigen, wie virulent in Italien das Problem der visuellen Herrschaftsrepräsentation in den vierziger Jahren war.

Gerade das Schlachtenbild vermochte es, Fragen nach dem Wert und Unwert staatlicher Autorität, verbunden mit der Macht und Ohnmacht der Partizipanten, aufzuzeigen. Bezeichnend für das Schlachtenbild in Italien war jedoch, dass auf die neuen Anforderungen nur individuell geantwortet wurde. Es gab keinen übergreifenden Diskurs, der diese Fragen aufgegriffen und zu beantworten gesucht hätte. Zu fragmentiert oder unterschiedlich verblieben zu dieser Zeit die politischen Erfahrungen. Die künstlerische Umsetzung blieb deshalb stark von regional geprägten kulturpolitischen Kennzeichen abhängig. Um am Beispiel zu bleiben: Die Probleme, mit denen sich der neapolitanische Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts konfrontiert sah, waren andere, als diejenigen des römischen Kardinaladels oder derjenigen von toskanischen Prinzen der Medici. Für sämtliche Kreise gehörte jedoch die Beschäftigung mit dem Thema des Krieges zum festen Bestandteil der eigenen Identität. Die Möglichkeiten der Verwirklichung und Umsetzung der eigenen Standesideale blieben grundsätzlich verschiedene. Diese Heterogenität generierte unterschiedliche Strategien hinsichtlich der Möglichkeiten und Aufgaben von Schlachtenbildern. Insofern bestimmten die

⁶²⁷ R. Villari: *Rivolte e coscienze rivoluzionaria nel secolo XVII*, in: *Studi storici* 12 (1971), S. 235-264

⁶²⁸ Vergleiche A. Musi: 1989, S. 23-42

⁶²⁹ Michelangelo Cerquozzi: *Aufstand des Masaniello*, Öl/Lw, 0,96 x 1,34cm, Rom/ Galleria Spada. Siehe zum Bild U. Piereth: 1997, S. 221ff.. Cerquozzi verwendete das Motiv in karikierender und diffamierender Absicht. D. Gargiulo od. Micco Spadaro: *Aufstand des Masaniello*, Öl/Lw, 126 x 177cm, Neapel/ Museo di San Martino . Dazu: C. R. Marshall: 1998, S. 478-497; Allgemein: W. Wassing Roworth: *The evolution of history painting: Masaniello's revolt and other disasters in seventeenth-century Naples*, in: *art bulletin*, Juni 1993, S. 219-234

spezifischen politischen Umstände die Wirkungen der Bilder. Von Falcones „Plünderungsszene“ sind keine weiteren Kopien oder Varianten bekannt. Wahrscheinlich war ihr politischer Inhalt zu brisant, als dass es auf große Bekanntheit hoffen konnte.

4. Zwischen Faktizität und Fiktion. Zum Überschaubild

Die Entwicklung der Schlachtenmalerei wurde um die Jahrhundertmitte wesentlich durch die Frage nach dem Bildhelden geprägt. Für seine Darstellung gab es fortan keine uniformen Darstellungskriterien mehr. Ein zeitgenössischer Diskurs, der sich mit der Faktizität des Dargestellten beschäftigte, blieb bislang außen vor. Hierfür konnte die Frage nach dem Bildhelden wenig weiterhelfen. Ein traditionsreicher Typus von Schlachtenbildern rekurrierte auf die scheinbare Objektivität der Darstellungen. Seine Entwicklung soll im Folgenden Kapitel skizziert werden. Es zeigt sich, dass im Laufe des Jahrhunderts die ursprünglichen Grenzen zwischen Fiktion und Faktizität zusehends verschwommen. Von dieser Entwicklung sollte die Schlachtenmalerei profitieren. Im folgenden Kapitel werden am Beispiel des zweibändigen „De Bello belgico“ von Famiano Strada und einem Gemäldezyklus von Jacques Courtois die entscheidenden Stationen des Diskurses nachgezeichnet. Zuvor gilt es aber den hierfür grundlegenden Terminus ‚Überschaubild‘ zu klären.

a. Die Schlachtendarstellung aus der Überschau

Die Bilder dieses auf Objektivität beharrenden Typus widmen sich der Wiedergabe von zumeist zeitgenössischen, aber auch historischen Schlachten, die allesamt aus der Vogelperspektive wiedergegeben werden. Werner Hager prägte für diesen Bildtypus den Begriff des „Überschaubildes“⁶³⁰. Das Überschaubild, das auch als „topografisch-analytischer Bildtypus“ bezeichnet wurde, bündelt in sich wie kein anderes Ereignisbild den Anspruch auf die Übermittlung von historischer Wahrheit⁶³¹. Die klassische Funktion des Bildtypus, die Darstellung eines realen Ereignisses und dessen visuelle Konservierung, befriedigten den Wunsch nach Information und militärischer Aufklärung. Ein entsprechender Konsumentenkreis beschränkte sich daher häufig auf den engen Zirkel des militärischen Fachpublikums. Die Medien, in denen die Schlachten in diesem Typus dargestellt wurden, reichten von der Graphik über Gemälde, bis hin zu Fresken und Tapisserien. Vor allem in der

⁶³⁰ Werner Hager: 1939, S. 76

⁶³¹ Die Bezeichnung geht zurück auf O. Cederlöf, der einen Überschau-Typus von Schlachtenbildern als „Analytical Pictures“ bezeichnete. M. Pfaffenbichler übernahm den Begriff und erweiterte ihn zum „topografisch-analytischen Bildtypus“. Siehe: O. Cederlöf: 1967, S. 119-144, S. 135ff.; M. Pfaffenbichler: 1995, S. 55. Bei Cederlöf und Pfaffenbichler auch zahlreiche Beispiele für mittelalterliche und frühneuzeitliche (Cederlöf) und barocke Überschaubilder (Pfaffenbichler). Vergl. A. K. Werner: 1997, S. 155ff.; sowie die zahlreichen Abb. in J. R. Hale: 1990

nordalpinen Kunst wurde das Überschaubild seit dem 15. Jahrhundert viel genutzt. Die Hauptschwierigkeit des Typus besteht darin, das vielfigurige komplexe Kampfgeschehen, welches sich im zumeist panoramahaft aufgeklappten Hintergrund abspielt, dem Betrachter mittels der Kompositionsanordnung verständlich zu machen. Das sich wandelnde Verständnis dieser traditionellen Aufgabe des Überschaubildes, bildete den Ausgangspunkt für die weitere künstlerische Entwicklung des Typus im 17. Jahrhundert.

Der Typus verbürgte nämlich eine dokumentarische Objektivität, deren Möglichkeiten einer politischen Instrumentalisierung erkannt und ausgenutzt wurden⁶³². Damit verband sich die zweite Funktion des Typus, die auf einer historiografischen Ebene von den militärischen Erfolgen eines Herrschers oder Feldherren berichtete. Der Typus verlangt eine kleinfigurige Wiedergabe der Figuren, was eine sofort erkennbare Darstellung des Feldherren als Helden schwierig erscheinen läßt. Dieser taucht daher häufig, meist abgetrennt von der eigentlichen Schlacht, im Vordergrund des Bildes auf. Der verherrlichende Aspekt des Überschaubildes liegt damit weniger in der Darstellung des Feldherren als Heldenfigur, sondern in der Memorialisierung eines ephemeren Ereignisses in der Form eines Bildes. In diesem Zusammenhang gilt es sich zu erinnern, dass das frühneuzeitliche Publikum breite Kenntnisse über Schlachten und deren Verlauf hatte. In zeitgenössischen Inventaren werden die Namen von Malern häufig nicht erwähnt, weitaus häufiger gelingt es dagegen den Schreibern historische Schlachten mit ihrem Namen zu benennen. Dies bedeutet, dass die Identifizierung einer Überschauschlacht mit ihren beteiligten Regimentern dem zeitgenössischen Publikum verhältnismäßig leicht fiel. Die Strategie des Bildes zielte ganz auf den Wahrheitsanspruch der Darstellung ab. Während des 17. Jahrhunderts sollten sich die traditionellen Anforderungen an den Bildtypus grundlegend erweitern. Für diese Entwicklung lassen sich drei wesentliche Indikatoren ausmachen.

1.) In Zeiten pausenloser Kriege und tiefer konfessioneller Gräben wurde die Authentizität verbürgende, dabei historische Unvoreingenommenheit vorgebende Schlachtendarstellung aus der Überschau zunehmend als ideologisches Propagandainstrument ausgenutzt. 2.) Der ideengeschichtliche Hintergrund dieses Phänomens lässt sich auf eine veränderte Bewertung der Möglichkeiten und Grenzen der zeitgenössischen Geschichtsschreibung zurückführen. Eng damit verbunden war die Diskussion um das historische Kriterium der ‚Wahrheit‘. 3.) Durch die Umsetzung zeitgenössischer ästhetischer Diskussionen entwickelte sich das in seinem Aufbau häufig schablonisiert wirkende und ästhetisch wenig anspruchsvolle Überschaubild zu einem Bildtypus mit stark dekorativen

⁶³² Als ein frühes Beispiel siehe die Tunis-Serie Jan Vermeyens für Kaiser Karl V. Zum Typus siehe: A. K. Werner: 1997, S. 155ff.

Zügen. Damit wurden die typologischen Grenzen zwischen dem Überschaubild und heroischen und dekorativen Schlachtenbildern durchlässig. Ermöglicht wurde diese spezifisch italienische Entwicklung durch die veränderte Rezeption von Überschaubildern bei Auftraggebern und Sammlern.

Ein typisches Beispiel für den politisch und religiös instrumentalisierten Gebrauch von Überschauschlachten am Anfang des 17. Jahrhundert ist die Überführung eines wundertätigen Madonnenbildes mitsamt einiger Schlachtenbilder in die nachmalige Karmeliterkirche S. Maria della Vittoria in Rom am 8. Mai 1622 (Abb. 70)⁶³³. Nach Oskar Bätschmann gehörten vier großformatige Schlachtenbilder mit zum Umzug, sie stellen den Sieg der katholischen Liga in der Schlacht am Weißen Berg vor Prag 1620 dar⁶³⁴. Der dortige glänzende Sieg des katholischen Heeres gegen den sogenannten Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz wurde den blendenden Strahlen eines Marienbildes zugeschrieben, das der unbeschulte Karmeliterpater Domenico di Gesù e Maria den Truppen der Liga vorantrug. Das Madonnenbild galt als heilbringend. Die feierliche Überführung des Bildes nach Rom, samt zusätzlicher Trophäen, wird in den zeitgenössischen Augenzeugenberichten und Führern breit beschrieben⁶³⁵. Die Prozession zur Kirche wurde in Rom von Papst Gregor XV. persönlich angeführt. Die Überschaubilder wurden schließlich in der Sakristei der Kirche aufgehängt, wo sie sich noch heute befinden. Diese geben die Schlacht in ihren wesentlichen Kampfphasen wieder. Deutlich erkennbar sind auf jedem Bild die einzelnen topografischen und militärischen Begebenheiten wiedergegeben⁶³⁶. Dem Betrachter wird durch die strikte farbliche Trennung der einzelnen militärischen Einheiten eine schnelle Orientierung ermöglicht. Die Bilder widmen sich dabei ganz der Wiedergabe der ereignisgeschichtlichen Fakten aus der Sicht der katholischen Seite. Nicht eigens herausgestellt wurden die Feldherren und Offiziere der verfeindeten Heere.

Die sich um eine objektive Darstellung bemühende Bildform steht im Dienst der zeitgleich einsetzenden Verklärung der Schlacht. Während der Prozession und durch die Wahl des späteren Aufbewahrungsorts der Bilder überlagern sich die beiden Sphären des Faktischen

⁶³³ Der Kirchentitel änderte sich infolge des Einflusses des Madonnenbildes vom ursprünglichen S. Paolo in S. Maria della Vittoria. W. Buchowiecki nennt dafür kein Datum. W. Buchowiecki: *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. III, Wien 1974, S. 281f.

⁶³⁴ O. Bätschmann: *Römische Kult- und Kunstmacht*, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Bd.I/Textband, S. 215-226, S. 216

⁶³⁵ Giglio erwähnt allerdings keine Schlachtenbilder. Siehe G. Giglio: 1994, Bd.I, S. 102ff; Filippo de Rossi: *Ritratto di Roma Moderna*, Rom 1652, S. 270f.

⁶³⁶ Der Maler der Bilder wurde noch nicht ermittelt. Die Bilder orientieren sich an der gleichfalls vierteiligenStichfolge Aegidius Sadlers. Die Maße der vier Bilder betragen im Schnitt 450 x 190cm. Sie werden noch heute in Santa Maria della Vittoria verwahrt. Die Schlacht am Weißen Berg führte zu einer wahren Flut von Gemälden im Überschaubildtypus, die den katholischen Sieg verkündeten. Am bekanntesten dürfte dabei das Gemälde Pieter Snayers/ Bayerische Staatsgemäldesammlungen sein.

und des Spirituellen. In diesem Fall wurde der vorgebliche Wahrheitsanspruch des militärischen Überschaotypus bewußt ausgewählt, um den sakralen Aspekt des Madonnenbildes durch die faktenbezogene Argumentation flankierend zu stützen. Die Funktion der Überschaubilder beschränkte sich damit in diesem Fall vorderhand auf ihren argumentativen Charakter. Die weitere Entwicklung des Typus zeigt, dass sich dieser Gebrauch in Zukunft erheblich erweitern sollte.

b. Die Rolle der Druckgraphik: „De Bello belgico“

Im Zuge des sich entwickelnden Druckwesens und der Zunahme von Zeitungen stieg das Interesse einer breiteren Leserschaft nach *avvisi* und Flugblättern, die sie über die politischen Ereignisse dies- und jenseits der Alpen informieren konnten. Häufig handelte es sich dabei um Schlachtenbeschreibungen, die durch illustrierende Stiche aus der Vogelperspektive das komplexe Geschehen einfingen und auf einem Bild simultan verdichteten. Das *Theatrum Europaeum*, die wohl bekannteste frühneuzeitliche Geschichtschonik, zeigt eine Fülle von entsprechenden Abbildungen. Zugleich offenbart das *Theatrum* ein wachsendes Informationsbedürfnis: Zeitgeschichte entfaltet sich in diesem Periodikum vordringlich als eine Aneinanderreihung zahlloser militärischer Konflikte, ausgefochten unter dem Kommando berühmter Feldherren. Daneben nahm auch das Interesse für aufwendig ausgestattete historiografische Bücher zu. Im Zuge der aktuellen Legitimationsprobleme italienischer Herrscherfamilien und der konfessionellen Auseinandersetzungen wurden sie ideologisch instrumentalisiert⁶³⁷. Der Überschauschlacht kam dabei die Aufgabe zuteil, die schriftliche Beschreibung historischer Schlachten zu veranschaulichen. Daneben erfüllten sie auch rein ästhetische Zwecke. Das Bedürfnis des Betrachters nach Abwechslung und Überraschung wurde durch sie stimuliert. Die Folge war eine Ausweitung der angestammten Funktion des Überschaubildes im Medium der Graphik.

Wie sehr sich in den folgenden Jahrzehnten die Darstellungsmöglichkeiten des Typus änderten, angetrieben durch einen akzelerierten historiografischen Diskurs und einen Wandel der traditionellen Erwartungskriterien, zeigt die Publikationsgeschichte des zweibändigen Geschichtswerks „De Bello belgico“. Dabei handelt es sich um ein großangelegtes Editionsprojekt, dessen Entstehung bis um 1600 zurückreicht. Auf persönlichen Wunsch

⁶³⁷ Vergleiche als weiteres Beispiel neben dem „De Bello belgico“ die Publikationsgeschichte und die zahlreichen Schlachtenabbildungen in D. Gambertis: *L'idea di un prencipe et eroe christiano in Francesco I. d'Este*, Modena 1659; dazu: E. Milano: *Gli Estensi. La corte di Modena*, in: Ausst. Kat. Modena 1999, *Gli Estensi. La corte di Modena*, 2 Bde, Bd. II., S. 9-137, S. 29ff.; siehe dort auch A. R. Venturi Barbolini: *Percorsi della cultura*, S. 181-262, S. 188ff.

Herzog Ranuccio I. Farneses wurde der römische Jesuit Famiano Strada (1572-1649) mit der Abfassung von Annalen des „Belgischen Krieges“ seines berühmten Vaters Alessandro Farnese (1545-1592) beauftragt. Dieser befehligte als Statthalter der Niederlande ab 1578 das spanische Heer gegen die aufständischen Holländer⁶³⁸. Der Autor Famiano Strada war der einflußreiche Lehrstuhlinhaber der Rhetorik am Collegium Romanum, der kraft seines Einflusses ein regelrechtes „rhetorisches Pontifikat“ in Rom ausüben konnte⁶³⁹. Für Strada und seine Zeitgenossen stand der Konflikt um die holländischen Provinzen in einem klaren Zusammenhang mit dem aktuellen Dreißigjährigen Krieg. In beiden Fällen wurde von katholischer Seite aus die häretische Abwendung von der rechtmäßigen Religion als Auslöser der Kämpfe interpretiert. In beiden Fällen waren die militärischen Konflikte noch nicht gelöst: erst die Verträge von Osnabrück und Münster sollten sie befrieden. Die ab 1578 erfochtenen Siege Alessandro Farneses behielten daher im 17. Jahrhundert ihre Aktualität und Brisanz. Das zweibändige Werk des „Bellum belgicum“ kulminiert schließlich in der Einnahme Antwerpens im Jahr 1585 durch Alessandro Farnese. „De Bello belgico“ verstand sich in seiner Parteinahme für die spanische Politik als ein Beitrag zur politischen Geschichtsschreibung, wie es Famiano Strada im Proömium des ersten Bandes auch ausdrücklich heraus hob. Das Werk wurde 1632 und 1647 in Rom erstmals von Francesco Corbeletti verlegt. Umgehend wurden die beiden Bände in die wichtigsten europäischen Sprachen übersetzt und dokumentieren durch ihre wiederholten Auflagen einen der großen publizistischen Erfolge des 17. Jahrhunderts⁶⁴⁰. Die Bedeutung der beiden Bände für die Schlachtenmalerei liegt in den zahlreichen anspruchsvollen Illustrationen für die im Textteil geschilderten Schlachten. Wer und warum dabei Künstler wie Johann Wilhelm Baur, Michelangelo Cerquozzi oder Jacques Courtois auswählte, ob es die Farnese oder die Jesuiten waren, kann nach derzeitiger Quellenlage nicht sicher gesagt werden⁶⁴¹. An finanziellen

⁶³⁸Von kunstgeschichtlicher Seite wurde sich dem Werk bislang nur monografisch genähert. Siehe etwa R. Bonnefoit: 1997, S. 52 oder G. Sestieri: 1999, S. 202f., 648. Von historischer Seite wurde nicht auf das Text-Bild Verhältnis eingegangen. Bezeichnend die Dissertation F. Neumanns, die die Illustrationen mit keinem Wort erwähnt. F. Neumann: *Ars historica: Famiano Strada und die Diskussion um die rhetorische Konzeption der Geschichtsschreibung in Italien*, Univ. Diss. München 1997, dort auch zur Auftragsvergabe an Strada S. 185ff.

⁶³⁹M. Fumaroli: *L'age de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980, S. 190

⁶⁴⁰So wurden die Bände umgehend in Italienisch, Spanisch, Französisch, Englisch, Holländisch und Polnisch übersetzt. J. Ijsewijn: *Cardinal Granvelle and the Prince of Orange in Strada's De Bello Belgico*, in: K. De Jonge/G. Janssens (Hg.): *Les Granvelles et les anciens Pays-Bas*, Leuven 2000, S. 177-184, S. 178. Strada erhielt auch Glückwünsche für den „De Bello belgico“ von Vladislaus V., König von Polen, sowie von Kardinal Mazarin. F. Neumann: *Ars historica*, 1997, S. 248. Aus dem Bestand der Biblioteca Palatina/Parma geht hervor, dass es allein zwischen 1638-1647 in Italien zu mindestens sechs verschiedenen Auflagen der beiden Bände kam.

⁶⁴¹Für die Illustrationen wurden daneben noch Jan Miel, Giacinto Gimignani, Giuliano Perricoli und François Collignon verpflichtet. Bonnefoit hält es für möglich, dass die Jesuiten die Künstler aussuchten. R. Bonnefoit: 1997, S. 52

Mitteln zur Fertigstellung des Werks mangelte es scheinbar nicht, und so verwundert es auch nicht weiter, dass die Illustrationen der Bände von den jeweils bekanntesten in Italien greifbaren Schlachtenmalern ausgeführt wurden.

Für den ersten 1632 in Rom erscheinenden Band wurde allein Johann Wilhelm Baur verpflichtet⁶⁴². In elf großformatigen Radierungen schilderte er die denkwürdigsten Schlachten von der Generalstatthalterschaft der Margarete von Parma bis zum Todesjahr ihres Nachfolgers Juan d' Austria (1578) (Abb. 71)⁶⁴³. Baur, wie auch die übrigen Künstler, die sich selbst nie in den Niederlanden aufgehalten hatten, konnten sich bei der Konzeption ihrer Werke auf Material aus den Archiven der Farnese stützen, das ihnen exklusiv zur Verfügung stand⁶⁴⁴. Dem Aufbau des Überschaubildes entsprechend ist der Hintergrund auf Baur's Blättern bei einem hohen Horizont wie eine Platte angehoben. Der Vordergrund wurde durch eine eingefügte schmale Anhöhe von ihm abgetrennt. Baur folgte hierbei bekannten Schemata, die sich bereits während des späten 15. Jahrhunderts in Nordeuropa durchsetzen konnten. Neu an Baur's Radierungen war der markante Einsatz eines dynamischen Zeichenstils, mit dem die kämpfenden Figurenknäuel mittels einer nervösen Radiernadel auf die Platte geritzt wurden. Die Arbeitsweise entspricht stilistisch ganz seinen späteren Arbeiten, wie den bereits besprochenen „Capricci“. Aufgrund der ätzenden Wirkung der Säure verwischen die Konturen der einzelnen Kombattanten, so dass sie zu einem Figurenknäuel miteinander verschmelzen. Malerisch treten dadurch chiaroscurohafte Effekte hervor, die sich bei älteren und auch zeitgenössischen Beispielen des Überschaubildes, etwa bei Franz Hogenberg (1538-1591), Matthäus Merian (1593-1650) oder bei Jacques Callot, so nicht finden lassen⁶⁴⁵. Daneben ist eine ausgeprägte Vorliebe in der Schilderung anekdotenreicher Szenen im Vordergrund der Bilder anzutreffen. Hierbei griff Baur auch auf aktuelle Anregungen Callots zurück (Abb. 72)⁶⁴⁶.

Der 1647 erschienene zweite Band des „Bellum belgicum“ hielt an den formalen Schemata des Vorgängerbandes fest. Je nach der persönlichen Handschrift des ausführenden

⁶⁴² Der bis dahin wenig mit Schlachtenbildern in Erscheinung getretene Baur wurde von seinem Malerkollegen Jacques Stella (1596-1657) empfohlen. Detailliert zur Auftragsvergabe: R. Bonnefoit: 1997, S. 43f. und 51f.

⁶⁴³ Bei den Bildern handelt es sich um ganzseitige Abbildungen im Quart-Format.

⁶⁴⁴ Näher dazu R. Bonnefoit: 1997, S. 52

⁶⁴⁵ Die „Geschichtsblätter“ Franz Hogenbergs erschienen in mehreren Geschichtswerken bis 1627, u.a. von Michael Aitsinger, Emanuel van Meteren und Caspar Enß. Daneben zirkulierten zahlreiche Einzelblätter. Letztmalig lassen sie sich 1648 datieren. Zahlreiche Blätter Hogenbergs wirkten als Vorlagen für die topografischen Umrisse der Landschaften im „*De Bello Belgico*“. Siehe: F. Hellwig (Hg.): *Franz Hogenberg-Abraham Hogenberg. Geschichtsblätter*, Nördlingen 1983, S. 28. Das *Theatrum Europaeum* von Matthäus Merian kann als Fortsetzung der beliebten Kriegschroniken von Caspar Enß gelten. Vergleiche daneben die 1627 radierte „Belagerung von Breda“ und die 1631 fertiggestellten „Belagerung der Zitadelle St. Martin auf der Ile de Ré“, sowie die „Belagerung von la Rochelle“ von Jacques Callot. Callot erreicht nicht die chiaroscurohaften Effekte Baur's.

⁶⁴⁶ Siehe etwa: Jacques Callot: *Belagerung von Breda*, Radierung, 1200 x 1405mm, 1627, Lieure 593

Künstlers liegt das Gewicht der Illustrationen eher auf der Wiedergabe einzelner Figurenpaare oder auf der Darstellung eines undurchdringlichen Gewühls aus Menschenmassen. Die „Schlacht von Steenberg“ von Jacques Courtois illustriert die Adaption der stilistischen Merkmale Baur und zeigt zugleich die Arbeitsweise des in Rom bereits außerordentlich erfolgreichen Malers (Abb. 73)⁶⁴⁷. Wie schon Baur wählte er einen hohen Horizont, um im Mittel- und Hintergrund herausragende topografische Details wie in diesem Fall die Stadt Steenberghe, einen Teich samt Haus oder eine Schiffsflotte einzufügen. Einzelne Heeresabteilungen durchziehen den Grund. Zur leichteren Orientierung des Betrachters wurden sämtliche Details mit kleinen Ziffern gekennzeichnet, die mittels der Legende einer am oberen Bildrand eingefügten Kartusche leicht verstanden werden können. Aufschlußreich für Courtois` Arbeitsweise ist die Gestaltung des Vordergrunds. Dort situiert er den Höhepunkt des Kampfes, das Aufeinandertreffen des spanischen und holländischen Heeres auf der Augenhöhe des Betrachters. In der Bildmitte sehen wir auf einer kleinen Anhöhe ein gestürztes Pferd, über dessen Kopf Pulver- und Staubwolken aufsteigen. Links daneben liegt ein abgeworfener Reiter, dessen linkes Bein noch auf dem Rücken seines Pferdes liegt. Ein hinter ihm stehender Schütze feuert mit seiner Muskete auf das feindliche Heer. Rechts reitet ein feindlicher Kürassier an dem Paar vorbei, um mit einer Pistole auf den verletzt am Boden liegenden Reiter zu feuern. Rechts und links dieser zentralen Szene liegen und kriechen weitere Verwundete, während die verfeindeten Einheiten gegeneinander ankämpfen. Nicht ohne Zufall wurde die zentrale Gruppe bestehend aus dem gestürzten Pferd mitsamt dem verletzten Reiter von Courtois aus der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule übernommen (Abb. 74). Das Motiv der zentralen Gruppe des Vordergrundes, bestehend aus dem Pferd und den abgeworfenen Reiter, dem aufstiehbenden Rauch und schließlich dem feuern den gegnerischen Kürassier, wurde detailgetreu von Courtois auch in mehreren Ölgemälden wiederverwendet⁶⁴⁸. Während der dokumentarischen Funktion im Mittel- und Hintergrund des Bildes Genüge getan wurde, bestand der besondere ästhetische Reiz des Blattes in der Wiedergabe einer seinerzeit überaus erfolgreichen Figurenszene im vorderen Zentrum, die sich zum Teil aus ikonografisch bekannten Motiven zusammensetzte. Bemerkenswert ist, dass der vorgeblich objektive Charakter einer Überschauschlacht nun mit gängigen Motiven der

⁶⁴⁷ Jacques Courtois: Schlacht von Steenberg, Radierung, Illustration für: F. Strada: De Bello Belgico, Bd. II, 1647. Courtois beteiligte sich mit insgesamt vier Radierungen von Schlachten am zweiten Band.

⁶⁴⁸ Siehe G. Sestieri: 1999, S. 183, No. 57/58; die Bilder sind undatiert. Eine vergleichbare multimediale Verwendung von Bildelementen findet sich auch in weiteren Radierungen von Courtois. Siehe etwa: „Die Einnahme von Berk“. Das Motiv, des aus der Rückansicht wiedergegebenen kommandierenden Offiziers, geht auf Tempesta zurück und findet sich auf anderen Radierungen und Gemälden von Courtois wieder.

zeitgenössischen Schlachtenmalerei, sowie mit einer „Pathosformel“ aus einem der bekanntesten Historiengemälde der Zeit angereichert wurde.

Durch die sich wiederholenden, fast monoton anmutenden Überschauschemata wurde trotz der zahlreichen Künstler ein hohes Maß an formaler Kohärenz bei den Illustrationen des „Bellum Belgicum“ gewährleistet. Zugleich wurde den Künstlern ein narrativer Freiraum zugebilligt, der sich nur mit den wenige Jahre vorher von Jacques Callot radierten Überschaubildern vergleichen läßt. Deutlich wurde dem Betrachter damit die ästhetische Potenz des illustrierenden Schlachtenbildes durch die modernsten Künstler der Zeit vor Augen geführt. Wenn der Betrachter bis dato bei der Beschäftigung mit dem Niederländischen Aufstand auf bebilderte Chroniken aus dem 16. Jahrhundert zurückgreifen mußte, so führten ihm die Ausgaben des „Bellum Belgicum“ nun eine zeitgemäße visuelle Umsetzung des Themas vor⁶⁴⁹.

Ein weiteres wichtiges Charakteristikum in der Entstehung des Werkes ist in der Auswahl der beteiligten Künstler zu sehen. Mit Michelangelo Cerquozzi und Jan Miel wurden Radierer beschäftigt, die den römischen Bamboccianti nahestanden. Auch der junge Jacques Courtois läßt sich diesem Kreis zurechnen. Mit Giacinto Gimignani arbeitete ein Schüler Pietro da Cortonas an diesem Gemeinschaftswerk, den man der Zusammenarbeit mit Künstlern aus dem Dunstkreis der Bamboccianti für unverdächtig halten könnte. Die Auswahl zeigt, wie wenig fraktioniert sich die Künstlerpraxis während der vierziger Jahre in Rom gestalten konnte. Die Ursache lag wohl darin, in Hinblick auf eine weite Verbreitung, ein möglichst breites Spektrum der zeitgenössischen Künstler zu präsentieren. Mit kluger Hand wurde das *who is who* der modernsten römischen Schlachtenmaler ausgesucht⁶⁵⁰. Dank des Publikationserfolges wurden die Namen der beteiligten Künstler von nun an auch einem größeren europäischen Publikum bekannt gemacht. Es gelang den Künstlern die traditionelle Aufgabe der Illustration von Schlachtenschilderungen auf eine moderne und ästhetisch anspruchsvolle Weise zu lösen. Insgesamt sollte also auch die zeitgenössische Schlachtenmalerei von dem großangelegten Editionsprojekt profitieren.

Welche kunstpolitischen Kreise das ambitionierte Projekt in Rom und Italien zog, enthüllt ein weiteres Detail. An der Verfertigung von Illustrationen für den zweiten Band beteiligte sich mit zehn Radierungen auch der Florentiner Zeichner und Stecher Giuliano Perrioli. Er arbeitete zeitgleich bereits unter den Auspizien von Lucas Holstenius an

⁶⁴⁹ Vergleiche etwa die Abbildungen aus den Chroniken von Caspar Enß über Matthäus Merian bis hin zum „De Bello Belgico“.

⁶⁵⁰ Über die Erfolge der beteiligten Maler vergleiche die entsprechenden Stellen in der Vitenliteratur. Der rasante Aufstieg von Jacques Courtois zum begehrten Schlachtenmaler bleibt beispiellos. Siehe: F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 208ff.

maritimen Karten, die in einen vom Großherzog Ferdinand II. Medici finanziertem kartografischen Werk erscheinen sollten⁶⁵¹. Alarmiert über den nachlassenden Arbeitseifer Perricciolis berichtete Holstenius dem toskanischen Botschafter Riccardi im Frühjahr 1647, dass dieser sich nun als Stecher an der Publikation des „Bellum Belgicum“ beteilige. Holstenius nennt die phantastisch klingende Summe von 200 scudi, die Perriccioli damit verdiene⁶⁵². In der Folge schlug die Indolenz des Stechers Wellen, auch die toskanischen Fürsten Leopold und Mathias wurden über sein unbesonnenes Verhalten informiert. Die Angelegenheit sollte nach Holstenius mit dem größtem Takt bereinigt werden, „*se bene non vorrebbe disgustare il Padre Famiano Strada dicendo che i Giesuiti son freddo nell'amicizie, ma crudelissimi nelle inimicitie*“⁶⁵³. Man hielt sich in Florenz an diesen gutgemeinten Rat. In Folge durfte Perriccioli an den Illustrationsprojekten weiterarbeiten und diese auch zum Abschluß bringen. Offensichtlich wollten es sich die Medici nicht mit den Jesuiten und den Farnese verderben. Die Episode wirft ein Schlaglicht auf das außerordentliche Engagement, mit dem die Farnese durch die Mithilfe der Jesuiten das ambitionierte Geschichtswerk des „Bellum Belgicum“ vorantrieben.

Es erstaunt daher nicht, dass das Werk allein durch die Farnese finanziert wurde. Deren Engagement für die Verehrung ihres Ahnen Alessandro stand in einem prekären Ungleichgewicht zu den realpolitischen Erfordernissen der Gegenwart. Der hinter der Förderung des „Bellum Belgicum“ stehende Wunsch der Farnese war es, auf den Ruhm des Hauses aufmerksam zu machen. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts befand sich die Familie politisch und dynastisch im Niedergang. Eine militärische Größe wie Alessandro ging aus ihren Reihen nicht mehr hervor⁶⁵⁴. Die früheren europaweiten Aspirationen der Familie reduzierten sich nun vollends auf Italien. Auch wenn die Familie im Verlauf des 17. Jahrhunderts nicht zögerte ihre Rechte auch militärisch zu verteidigen, so läßt sich der zunächst siegreiche Castro-Krieg 1641-44 hinsichtlich seiner eingeschränkten Dimensionen nicht mit den glänzenden Siegen des Ahnen in den Niederlanden vergleichen. Als schmerzhaftes Zeugnis der eigenen Ohnmacht mag überdies 1649 die erneute Belagerung Castros durch die päpstlichen Truppen empfunden worden sein. Nur zwei Jahre nach der Veröffentlichung des zweiten Bandes des „Bellum Belgicum“ wurde schließlich das

⁶⁵¹ Es handelt sich um die 2. Auflage von Robert Dudley's: *Dell'Arcano del Mare*, Rom 1661. Zum Editionsprojekt und den sparsamen biografischen Angaben über Perriccioli siehe: A. M. Crinò: *Giuliano Perriccioli Senese, Disegnatore, Cartografo, Incisore e Illustratore*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. XXXI, 1987, S. 121-156. Dort auch Abdruck der Korrespondenz in der causa Perriccioli.

⁶⁵² Brief G. Riccardi an G. B. Gondi, 30. April 1646, abgedr. in Crinò: 1987, S. 136, No. 13

⁶⁵³ Brief G. Riccardi an G. B. Gondi, 5. Mai 1646, abgedr. in Crinò: 1987, S. 136, No. 14

⁶⁵⁴ M. Völkel: *Die Farnese*, in: V. Reinhardt (Hg.): 1992, S. 259-276, S. 263ff.

päpstliche Lehen Castro durch Innozenz X. erobert und die Stadt dem Erdboden gleichgemacht. Das panegyrisch eingefärbte Werk des „Bellum Belgicum“ lässt sich daher auch als Versuch einer mäzenatischen Kompensation der schwindenden politischen Macht verstehen.

Die Bedeutung des „Bellum Belgicum“ für die weitere Entwicklung der Schlachtenmalerei beschränkt sich nicht nur auf die rein visuelle Ebene der Abbildungen, sondern resultiert auch aus dem historiografischen Diskurs, der durch die Publikation entfacht wurde. Ein Anknüpfungspunkt ist hierfür das spezifische Bild-Text Verhältnis, das die beiden Bände gleichermaßen prägt. Offen blieb bisher, in welcher Weise die Illustrationen ihrer Funktion der Visualisierung des Textes nachkamen. Zu fragen ist hierfür nach den erzählerischen Strategien, nach denen die historischen Ereignisse von Strada geschildert wurden. Es ist anzunehmen, dass das narrative Konzept der Bände schon feststand, bevor die Künstler mit Illustrationen beauftragt wurden⁶⁵⁵. Inwiefern korrespondierte die narrative Darstellungsform mit den zeichnerischen Strategien? Welchen Nutzen konnte schließlich die Schlachtenmalerei daraus ziehen?

c. Geschichtskonzepte zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Wahrscheinlichkeit‘

Stradas Werk war keineswegs der einzige historiografische Beitrag zum Niederländischen Krieg in Italien. Im Gegenteil, der „De Bello belgico“ reiht sich ein in eine breite Phalanx aus zahlreichen Werken zum Thema⁶⁵⁶. Es verwundert daher nicht, dass es Strada an Kritikern nicht mangelte. Trotz der bereitwillig konzidierten eleganten lateinischen Sprache und der „klassischen“, an Titus Livius anknüpfenden Form einer Aufteilung der Annalen in verschiedene Dekaden, verstieß Strada, etwa nach Guido Bentivoglio, gegen wichtige Kriterien des historiografischen Dekorums. Die Hauptpunkte der Kritik dabei waren Stradas Zufügungen von wunderbar-übersinnlichen Erscheinungen und Kuriosem, das Einflechten von zahlreichen Lehrsätzen sowie der Versuch, den Leser politisch zu indoktrinieren⁶⁵⁷. Nach Meinung der Kritiker gingen Form und Inhalt seines Geschichtswerkes auseinander. Dem klassischen Geschichtsverständnis nach, durfte der Historiker nicht kommentierend in das

⁶⁵⁵ Ranuccio I. wandte sich bereits 1595 an die Jesuiten, um ein Werk über die Siege seines Vaters schreiben zu lassen. Siehe: R. Bonnefoit: 1997, S.51

⁶⁵⁶ Siehe: S. Mastellone: *Il modello politico olandese e la storiografia italiana nella prima metà del Seicento*, S. 5-31, in: S. Mastellone/ E.O.G. Haitsma Mulier (Hg.): Guido Bentivoglio, *Relatione delle Province Unite*, 1632 (Reprint Florenz 1983); über die zeitgenössische Historiografie siehe G. Benzoni/ D. Tongiorgi: *La storiografia. Paolo Sarpi*, in: E. Malato (Hg.): *Storia della Letteratura Italiana*, Rom 1997, Bd. V., S. 953-988, S. 972ff. dort weiterführende Literatur

⁶⁵⁷ F. Neumann: 1997, S. 313ff.

Geschichtswerk eingreifen, dieses war allein das Feld des Dichters. Geschichte sollte durch die Schilderung historischer Ereignisse belehren, jede weitere Zufügung im Sinne von narrativen Digressionen oder lehrhaften Sentenzen verzerrten daher den historiografischen Anspruch. Nach Aristoteles etwa mußten als Bezugsgrößen der Historie „Wahrheit“ und „Wahrscheinlichkeit“ vom Historiker exakt voneinander getrennt werden⁶⁵⁸.

Es ist davon auszugehen, dass Strada um diese offene Flanke wußte, die sein Werk der Kritik bot. Hatte er doch bereits 20 Jahre zuvor, in den *Prolusiones academicae*, genau diese Probleme referiert und reflektiert⁶⁵⁹. Warum also setzte er sich – offenbar bereitwillig – der Kritik aus? Stradas Ziel war es, ein politisch belehrendes Geschichtswerk zu schreiben. *Veritas* und *utilitas* waren dabei die wesentlichen Referenzkategorien⁶⁶⁰. Der gesellschaftliche Nutzen bemaß sich nach der Möglichkeit, den Leser zu erreichen. Deshalb ging Strada Konzessionen mit einem Geschmack ein, der vom Standpunkt einer klassisch gefärbten Kritik nicht mehr vollauf gutgeheißen werden konnte. Positiv gewendet bedeutet dies, dass Strada den historiografischen Kern seines Textes durch politische Lehr- und Sinnsprüche, erzählerische Einsprengsel und rhetorische Exempla erweiterte, um den potentiellen Leser nicht nur im Gelehrten, sondern auch im Politiker, regierenden Fürsten oder Feldherren zu finden. Das Ziel, das Strada verfolgte, war es, eine *historia magistrae prudentiae* zu verfassen. Die Form, die er dafür verwendete war nach wie vor der klassischen Latinitas geschuldet. Das Ergebnis ist daher ein Geschichtswerk, das auf der Basis der klassischen Geschichtsschreibung einen Ausgleich mit modernistischen Strömungen sucht⁶⁶¹.

Für die Schlachtenschilderungen Stradas bedeutete dies, dass er der Schilderung der Kampfparteien, der Beschreibung der topografischen Verhältnisse und den unterschiedlichen Kampfphasen einen breiten Raum widmete. Daneben konnte der Autor auch durchaus abschweifen und einzelne anekdotenhafte Kampfdetails bzw. marginale Ereignisse schildern. Diese hatten die Aufgabe, die Gesamtschilderung einer Schlacht im Sinne der *evidentia* überzeugender zu gestalten⁶⁶². Der Umgang mit dramatischen erzählerischen Mitteln wurde insgesamt von Strada jedoch maßvoll und zurückhaltend gehandhabt.

Ein vergleichbarer Aufbau ist ebenfalls im Bereich der Illustrationen festzustellen. So wurde auch dort die Technik der Absonderung der Haupt- von Nebenszenen, die im Bildvordergrund meist *en detail* wiedergegeben wurden, angewendet. Größtenteils, wie bei

⁶⁵⁸ Siehe Aristoteles: *Poetik*, Kap. 9; über die Relevanz vergl.: L. Golden : Artikel „Aristotle“, 1994, S. 40ff.

⁶⁵⁹ Famiano Strada: *Prolusiones academicae*, Rom 1617

⁶⁶⁰ F. Neumann: 1997, S. 317

⁶⁶¹ So näherte sich Strada den von ihm in den P.A. kritisierten „Matteisti“ mit Virgilio Malvezzi als deren bekanntesten Vertreter einer politischen Präzeptistik an. Siehe F. Neumann: 1997, S. 320; J. Ijsewijn: 2000, S. 183

⁶⁶² H. Lausberg: 1960, §§ 810-819

Courtois, kam den Szenen im Vordergrund ein eigenständiger narrativer Wert zu. Durch die Verwendung bekannter ikonografischer Muster und Motive hoben sich diese stark vom Mittel- und Hintergrund ab. Diese Szenen können als die zeichnerische Antwort auf die textlichen Digressionen gelten. Mehr noch, nicht nur die Komposition sondern auch die künstlerische Technik, die wiederkehrende Betonung malerischer Effekte, kann als visuelles Äquivalent der textlichen Ebene gelten. Zusammengehalten werden diese künstlerischen Freiheiten durch den gewählten Bildtypus des Überschaubildes. Insgesamt entsprechen sich damit Text und Bild weitgehend.

Der Einfluß von Stradas „De Bello Belgico“ wird nur in dem weiteren Kontext der zeitgenössischen Historiografie deutlich. Das tagespolitische Gewicht der Chronik bemaß sich zu einem guten Teil durch die herausgehobene Stellung ihres Verfassers: In seiner Tätigkeit am Collegium Romanum und nicht zuletzt seinen hervorragenden Verbindungen zu den Barberini⁶⁶³. Strada lieferte einen wichtigen Beitrag zur Neuverortung der Geschichtsschreibung, die sich als literarische Gattung von einem reinen Wahrheitsanspruch, oder frei nach Livius, dem Ideal stillschweigenden Lehrens, zunehmend entfernte⁶⁶⁴. Diese Neuorientierung stand in einem engen Verhältnis zu einer jahrzehntewährenden Diskussion über politische Klugheit, über Fragen der *Dissimulazione* und über die Infragestellung des Wertes der Wahrheit⁶⁶⁵. Überschattet wurden diese Diskussionen von der allgemeinen politischen Dekadenz Italiens; in dieser Zeit klappte die Schere zwischen politischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen dem, was versprochen und dem, was eingelöst werden konnte, immer stärker auseinander⁶⁶⁶. Historiker hatten sich an dieser politischen Krise bislang nur indirekt beteiligt. Stradas Beitrag zur aktuellen Debatte war eine Profilierung des ‚Wahrscheinlichen‘ in der Geschichtsschreibung mithilfe des maßvollen Zusatzes erzählerischer Ingredienzen. Die Geschichtsschreibung wurde damit um eine narrativ-ästhetische Dimension erweitert und verfeinert. Stradas Buch läßt sich demnach auch als Versuch lesen, der Geschichtswissenschaft einen Zugewinn an gesellschaftlicher Relevanz zu verschaffen, um sie fortan enger mit den virulenten Diskursen zu verknüpfen⁶⁶⁷. Der Preis,

⁶⁶³ Zum Einfluß des Collegium Romanum und den Beziehungen Strada-Barberini siehe: M. Fumaroli: *Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini*, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome: Moyen Age – Temps Modernes*, 90 (1978), S. 797-835

⁶⁶⁴ Grundlegend: K. Heitmann: *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 52, 1970, S. 244-279, S. 250ff

⁶⁶⁵ Vergleiche B. Dooley: *Veritas filia temporis: experience and belief in early modern culture*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, No. 3, Juli 1999, S. 487-504, S. 493ff

⁶⁶⁶ Siehe Kap. I., 1., 2.

⁶⁶⁷ E. Cochrane charakterisiert die italienische Historiografie während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die Trennung von einer der Wahrheit und einer der Wahrscheinlichkeit verpflichteten Forschung. In der Renaissance waren beide Ansprüche miteinander versöhnt. E. Cochrane: *Historians and Historiography in the Renaissance*, Chicago/ London 1981, S. 489 Demnach ließe sich „De Bello belgico“ als ein Versuch

den die Disziplin dafür zu zahlen hatte, war die Erosion des Wahrheitsanspruchs, mit dem die Historiografie bis dato liiert war. Der Endpunkt dieser nun angestoßenen Entwicklung ist schließlich durch den frühaufklärerischen Pyrrhonismus markiert, der die Grenzen zwischen den *res fictae* und *res factae* streckenweise ganz aufhob⁶⁶⁸. Bis dahin jedoch mußten noch einige Jahrzehnte vergehen.

d. Die Krise der Ereignisschilderung bei Jacques Courtois

Die Bedeutung dieses ideengeschichtlichen Prozesses für die Schlachtenmalerei lässt sich auch an einem Bildbeispiel aufzeigen, dass nur ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung des zweiten Bandes des „Bellum Belgicum“ entstand. Es handelt sich dabei um eine Serie, bestehend aus vier großformatigen Gemälden, die vom Bruder des toskanischen Großherzogs Mathias Medici um 1656 bei Jacques Courtois in Auftrag gegeben wurde⁶⁶⁹. Courtois hatte die Aufgabe, zeitgenössische Schlachten, an denen sein Auftraggeber im Laufe seiner Karriere als Feldherr teilnahm, bildlich umzusetzen. Die Bilder schildern demnach Schlachten aus dem Dreißigjährigen- und dem Castro-Krieg. Die commemorative Funktion der Serie verbindet sie mit den Illustrationen zum „De Bello belgico“. Es verwundert daher nicht, dass Courtois auch hier den Überschaupypus wählte, um das Geschehen darzustellen.

Was die Bilder dagegen von ihren oben beschriebenen Vorgängern unterscheidet, ist ihr Verhältnis zum traditionellen Informationsgebot des Bildtypus. Der Aufgabe, den Betrachter über eine Schlacht in möglichst objektiver Weise zu unterrichten, kommen sie nicht mehr nach. Wie zu zeigen sein wird, kippt bei Courtois der lehrende Aspekt des Typus um zugunsten einer demonstrativen Wiedergabe von rein malerischen Aspekten. Die Konturen der einzelnen Bildmotive auf den Bildern zerfließen miteinander, so dass die Bildfläche, die normalerweise durch detaillierte Truppeneinheiten gegliedert wäre, sich zugunsten von silbrigem Dunst, dichtem Rauch und Pulverdampf absichtsvoll verunklärt. Das bereits im „De Bello belgico“ bei Courtois angetroffene Prinzip, den Bildvordergrund durch eine Gefechtsszene anzureichern, verselbständigt sich auf der „Schlacht von

interpretieren, die beiden Strömungen wieder zusammenzuschließen. In der Folge unterschlägt Cochrane allerdings die Gegensätze zwischen Strada, Mascardi und Bentivoglio.

⁶⁶⁸ P. Hazard: *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, 2 Bde, Paris 1961, Bd. I, S. 48; K. Heitmann: 1970, S. 276f.

⁶⁶⁹ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 211, S. Prosperi Rodino: Artikel „*Jacques Courtois*“, DBI, Bd. 30, Rom 1984, S. 503-509, S. 506, M. Chiarini: 1989, S. 74 und G. Sestieri: 1999, S. 648 datieren die Bilder überzeugend auf 1656. Jacques Courtois: „Schlacht von Lützen“, Öl/Lw., 141 x 275cm, Inv. Oggetti d'Arte Pitti/Florenz, n. 451; „Schlacht von Mongiovinio“, Öl/Lw, 138 x 276cm, Florenz/Gallerie fiorentine, Inv. 1890, No. 991; „Schlacht von Nördlingen“, Öl/Lw, 141 x 275cm, Inv. Oggetti d'Arte Pitti, n. 452; „Einnahme von Radicofani“, Öl/Lw, 141 x 275cm, Florenz/ Gallerie fiorentine, Inv. 1890, No. 972

Mongiovinno“ (Abb. 75). Abgegrenzt von einem knorrigen Baum am linken Bildrand rücken im Vordergrund Pikeniere gegen Reiter vor. Es entspinnt sich ein tumultuöses Scharmützel, aus dem heraus einzelne Pferde in den Mittelgrund des Bildes sprengen (Abb. 76). Von dort erstreckt sich inmitten einer weiten Ebene ein größeres Gefecht bis in den Hintergrund hinein. Die Kampfszene ist in eine typische mittelitalienische Landschaft eingebettet. Links sind die Mauern der modernen Festung von Mongiovinno zu sehen. Es gibt auf dem Bild keinerlei Hinweise, weder über den Verlauf der Schlacht von 1643, noch über die Taktik der einzelnen Kriegsparteien. Der Fahnenträger vorn rechts ist topisch. Das Motiv taucht auf zahlreichen Schlachten von Courtois auf, die Fahne ist dabei nicht näher identifizierbar. Eine Unterscheidung der toskanischen und der päpstlichen Truppen ist daher nicht möglich⁶⁷⁰.

Große Sorgfalt wurde dagegen von Courtois in der additiven Staffelung der Kombattanten im Vordergrund verwandt. Die Technik geht über zeitgenössische Beispiele bei Rosa oder auch Cortona bis auf antike Sarkophage zurück⁶⁷¹. Vom gestürzten Schimmel über wehrlose Verletzte bis zu hinwegsprenghenden Reitern finden sich in dieser Gruppe sämtliche bis dahin entwickelten Figurentypen der modernen Schlachtenmalerei wieder. Ermöglicht wurde ihre detaillierte Wiedergabe durch das Absenken der Perspektive aus der Vogelschau. Der Betrachter befindet sich nun auf der Höhe der Reiter im Vordergrund. Durch die weite Talsenke schaut er dennoch auf eine vor seinen Augen ausgebreitete Schlacht im Mittelgrund. Entgegen den Regeln des Typus klappte Courtois diesen nicht hoch. Gleichzeitig wurde der Kampf im Vordergrund an den unteren Rand herangezogen, so dass die dortigen Figuren größer wiedergegeben werden können, als es normalerweise der Typus ermöglicht. Eine weitere Eigenart des Bildes besteht in der Kontrastierung der Gruppe im Vordergrund mit der endlosen Weite der Ebene und dem sich dahinter situierenden größeren Gefecht im Hintergrund. Geschickt werden die räumlichen Distanzen durch Rauch- und Dunstwolken verunklärt. Umfängen wird die Szene vom fahlen Licht der Nachmittagssonne, die sämtliche Gründe des Bildes in gleicher Weise matt umfängt.

Die traditionellen Charakteristika eines Überschaubildes treten auf der „Schlacht von Mongiovinno“ kaum mehr hervor. Befände sich das Bild nicht in der berühmten Serie mit den vier benannten Schlachten, so könnte der Betrachter das Bild auch für eine anonyme Schlacht halten. In einem stärkeren Maße greifen hingegen die Pendanten des Bildes auf die Kompositionselemente des Überschaubildes zurück⁶⁷².

⁶⁷⁰ Über den Verlauf der für die toskanischen Schlachten siegreichen Schlacht siehe N. Capponi: *Le Palle di Marte*, 2004, S. 1136, G. Hanlon: 1998, S. 139

⁶⁷¹ Vergl. S. Rosa: „Battaglia grande“ und P. da Cortona: „Alexanderschlacht“

⁶⁷² Die Serie lässt sich in jeweils zwei unterschiedliche Bildpaare unterteilen. Während die „Schlacht von Lützen“ und die „Einnahme von Radicofani“ stärker auf das Schema des Überschaubildes rekurrieren, wird in

Auf der „Schlacht von Lützen“ sehen wir von einem erhöht liegenden Vordergrund auf einen tiefergelegenen weitgefassten Talkessel herab, der in der Ferne von Bergen umschlossen wird (Abb. 77). Im Vergleich zum „Mongiovino“-Bild ist der Horizont in traditioneller Weise stark angehoben, der Mittelgrund ist somit leicht hochgeklappt. Inmitten der Senke tobt die Schlacht, angedeutet durch einen explodierenden Pulverwagen, feuernde Kanonen und das im Hintergrund lichterloh brennende Lützen. Das eigentliche Zentrum des Kampfes in der Mitte des Bildes gleicht durch seine dichten Staub- und Pulverwolken einem Feuersturm. Figürliche Darstellungen sind dort größtenteils unkenntlich. Konturlos gehen in ihm die durch bloße Farbtupfer angedeuteten Divisionen und Regimenter unter. Was dort passiert, wer dort wo gegen wen kämpft, sieht der Betrachter nicht. Lediglich einige topografische Details wie eine Reihe von Windmühlen, ein leerstehendes zerschossenes Gehöft und die weitgewundene Saale markieren den Mittel- und Hintergrund. Während im Vordergrund eine kleine Anekdote, wie die Ankunft einer Schwadron oder eines Regiments gezeigt wird, ist der kompositionelle und narrative Mittelpunkt des Bildes durch einen pastosen Farbauftrag eine nahezu abstrakte Leerstelle. Wie stark sich Courtois dabei von den Vorgaben des Typus entfernte, veranschaulicht der Vergleich mit der vermutlichen grafischen Vorlage des Bildes⁶⁷³.

Matthäus Merian fasste den Ablauf der Schlacht von Lützen, veröffentlicht im *Theatrum Europaeum*, auf einem Blatt synchron zusammen (Abb. 78)⁶⁷⁴. Wie auf einer aufgeklappten Karte ordnete er die wesentlichen Bestandteile der Schlacht auf dem Bild übersichtlich an. Mit großer Sorgfalt wird das Vor- und Abrücken einzelner, ameisengleicher quadratischer Divisionen wiedergegeben. Durch die eingefügten Ziffern konnte sich der Betrachter dort problemlos durch einen Textvergleich schadlos halten und wurde genauestens über deren taktische Funktion informiert. Im oberen Bildfeld stehen die protestantischen Truppen, im unteren diejenigen der katholischen Liga. Der entscheidende protestantische Schachzug der Schlacht, die geglückte Umklammerung des rechten Flügels des Gegners durch die Truppen Bernhard von Weimars, wird in der rechten Bildhälfte auf breitem Raum wiedergegeben. Die Flucht großer Teile des katholischen Heeres und des Troßes wird am unteren Rand dargestellt. Das bekannteste Ereignis, nämlich der Tod des schwedischen

der „Schlacht von Nördlingen“ und der „Schlacht von Mongiovino“ dieses Kompositionsmuster fast verlassen. Die Folge ist eine größere formale Variabilität der gesamten Serie.

⁶⁷³ In der Forschung wurde die Verwandtschaft mit M. Merians Radierung aus dem 2. Band des *Theatrum Europaeum* bislang übersehen.

⁶⁷⁴ Matthäus Merian: Schlacht bei Lützen, Radierung, 26,8 x 68,7cm, in: *Theatrum Europaeum*, Frankfurt/Main 1633, nach S. 628. Zur Analyse des Blattes siehe: U. V. Fuss: *Matthaeus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz – Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges*, Frankfurt/Main, Berlin, Bern 2000, S. 148ff.

Königs Gustav Adolph, wird links der Bildmitte lediglich angedeutet. Der Tradition des Überschaotypus verpflichtet, wird die Figur des Königs nicht eigens hervorgehoben, er verschwindet im Gewühl des Gefechts. Der Tod des Königs infolge des übereilten Vorstoßes seines Leibregiments konnte aber für den Betrachter durch einen Textvergleich mühelos nachvollzogen werden und überdies in den taktischen Gesamtverlauf der Schlacht eingefügt werden⁶⁷⁵.

Courtois übernahm das Schema des Aufbaus direkt von Merian und betonte in analoger Weise auch einzelne topografische und ereignisgeschichtliche Momente, wie die Windmühlen oder den in der Mittelachse platzierten Galgenberg. Dieser erfüllte schon bei Merian eine wichtige inhaltliche Funktion. Er unterteilt die Schlacht gleichsam in ihre zwei Hälften, die für ihren Fortgang und Ausgang charakteristisch sind. Vereinfachend läßt sich festhalten, dass jede Seite auf einem der Flügel in der Schlacht die Oberhand behielt. Damit verweist die Komposition bereits auf das spätere Ergebnis der Auseinandersetzung. Sie blieb unentschieden. Doch das entscheidende Element der Vorlage, die detaillierte Schilderung der Schlacht, umgeht Courtois zugunsten einer Evokation des Kampfes mithilfe der Farbe und des Farbauftrags. Es sind hellaufschimmernde Pinselstriebe und Farbtupfer, die das Zentrum des Kampfes inmitten der Gefechtszone markieren (Abb. 79). Die Einfassung des Kessels mit figürlich wiedergegebenen Regimentern und Schwadronen im Vorder- und Mittelgrund verschärft den Kontrast zwischen figürlichem Realismus und malerischer Abstraktion. Von realistisch wiedergegebenen Vollfiguren, hinüber zu schemenhaft angedeuteten Einheiten wandert der Blick des Betrachters, bis er sich in der Auflösung der figürlichen Darstellungen in der Bildmitte völlig verliert. Das Verhältnis zwischen historischem Ereignis und der erzählerischen Anekdote wurde damit bei Courtois umgekehrt: Die Seitennote, wie der abziehende Troß links oder die wahrscheinlichen anonymen Offiziere rechts⁶⁷⁶ können erkannt und als solche entziffert werden, der Höhepunkt und Kern des Kampfes bleibt dagegen absichtsvoll verborgen. Die Ereignisschilderung tritt gegenüber der Betonung rein künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zurück. Diese künstlerische Strategie konnte gerade bei einem Bildtypus verfangen, der ein reales Ereignis wiederzugeben vorgab. Überdies vergrößerte Courtois im Vergleich zur Merianschen Vorlage den Ausschnitt des Bildes, um nun auch Hügel, Berge und einen schmalen Himmelstreifen in die Komposition mit

⁶⁷⁵ Für eine detaillierte Beschreibung der Schlacht siehe: Golo Mann: *Wallenstein*, Frankfurt/Main 1972, 5. Auflg, S. 876-893

⁶⁷⁶ M. Chiarini: 1989, S. 73 meint im Offizier rechts im Vordergrund Mathias Medici entdecken zu können, räumt aber zugleich den beträchtlichen Altersunterschied zwischen dem auf dem Bild dargestellten reifen, mittelalten Mann und dem jungen, etwa zwanzigjährigen Mann ein, der Mathias zum Zeitpunkt der Schlacht war.

einzu beziehen. Die Folge ist die Betonung von atmosphärischen Werten, wie sie auch zeitgleich in der Landschaftsmalerei Claude Lorrains wiederzufinden ist⁶⁷⁷. Der plötzliche Umschlag, der in der Erwartungshaltung des Betrachters durch ein Überschaubild ausgelöst wird, welches sich der traditionellen Aufgabe der objektiven Berichterstattung verweigert, mag zum Erfolg des Bildes beigetragen haben.

Obwohl die vier Schlachten jeweils in einer zeitlichen Spanne von September bis November ausgefochten wurden, fällt eine starke atmosphärische Varianz auf den Bildern auf. Vom silbrigen Glanz der frühwinterlichen Hügel um Nördlingen, den sattgrünen Bergen bei Radicofani, über die Feuerstürme von Lützen bis zum herbstlich fahlen Nachmittagslicht in Mongiovinio zeigen sich verschiedene jahreszeitliche Elemente in ihrer ganzen Vielfalt. Denkbar ist hierbei, dass der Maler das Gebot der temporalen *convenevolezza* mißachtete, um seiner Serie ein höheres Maß an Variabilität zu verleihen. Dadurch würden die Bilder in die Nähe der damals überaus beliebten Serien der Vier Jahreszeiten rücken. Mit dem ursprünglich faktizistischen Gebot des Überschaubildes haben die vier Schlachtenbilder damit nurmehr ihr Schema gemein.

e. Mathias Medici als Auftraggeber von Überschaubildern

Man könnte einwenden, dass es sich bei Courtois' Serie um einen singulären Auftrag handele und daher die Schlüsse, wie die Krise der Ereignisschilderung, sich nicht ohne weiteres auf andere Beispiele von Überschaubildern übertragen liessen. Ein Blick auf die Präsentation der Serie und ihre Rezeption sollen daher ihren zentralen Rang in der künstlerischen Entwicklung von Schlachtenbildern näher beleuchten. Von Interesse ist daher vorrangig die Betrachtung des sammlungsgeschichtlichen Kontextes, der nicht nur auf die ästhetischen Diskussionen abzielt, sondern die Hintergründe beleuchtet, nach denen Kunst gefördert, gekauft und ausgestellt wurde. Mit dem Auftraggeber Mathias Medici (1613- 1667) begegnet uns ein Sammler, der in der Forschung bislang entweder wenig Beachtung fand, oder karikiert wurde. Einflußreich in letzterer Hinsicht war ein Artikel Stella Rudolphs, die ihn auf das genrehafte Bild eines militärischen Haudegens reduziert. Mathias habe demnach seine Zeit damit verbracht, einer kleinen, intellektuell anspruchslosen Gesellschaft in seiner Villa Lappoggi Anekdoten aus seiner viele Jahre zurückliegenden Zeit als Offizier zu erzählen⁶⁷⁸. Dem gilt es

⁶⁷⁷ Vergleiche die von M. Röthlisberger in die 50er Jahre datierten Gemälde von Claude Lorrain in: M. Röthlisberger: *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven 1961, 2 Bde, Vol I., S. 305ff.

⁶⁷⁸ S. Rudolph: *A Medici General, Prince Mattias, and his battle-painter, Il Borgognone*, in: *Studi secenteschi*, 1-3, 1972, S. 183-191, S. 184.

seinen politischen Rang als Fürst und seine entsprechende militärische Karriere entgegenzuhalten. Mathias Medici war Statthalter in Siena und militärischer Oberbefehlshaber des toskanischen Heeres⁶⁷⁹. Während seines Aufenthaltes im Deutschen Reich 1632-39 machte er eine Karriere bis zum „*Supremo generale di eserciti separati*“ des kaiserlichen Heeres⁶⁸⁰. Wenngleich die Kunstsammlungen von Mathias nicht mit denjenigen seiner Brüder wetteifern können, so beweist der Zyklus der vier Schlachtenbilder hinlänglich die ästhetische Sensibilität und Raffinesse des Sammlers⁶⁸¹. Unlängst hob Elena Fumagalli Mathias ungewöhnlichen Geschmack für Genrebilder hervor⁶⁸². Wie weit Mathias` Einfluß bei der Konzeption der Serie von Courtois reichte, kann vorerst nur skizziert werden.

Der Fürst schätzte Courtois überaus, er versuchte ihn wiederholt für längere Zeiten an seinem Hof zu halten⁶⁸³. Auch die Vermittlung in der Affäre um Courtois` Ehefrau, während eines früheren Aufenthalts des Malers, belegt den engen Kontakt zwischen Maler und Auftraggeber⁶⁸⁴. Es ist in diesem durch einen persönlich-paternalistischen Umgang geprägten Rahmen gut denkbar, dass Courtois aus der Hand von Mathias die Meriansche Vorlage für die „Schlacht von Lützen“ aus dem *Theatrum Europaeum* erhalten hat. Sie wurden dem Fürsten zuvor von Lukas Holstenius als vorzügliche, mit Schlachtendarstellungen illustrierte Bände angepriesen⁶⁸⁵. Die engagierte Einflußnahme des Fürsten deckt sich mit einer weiteren Beobachtung. Es ist erstaunlich, dass der größte militärische Erfolg von Mathias, die Schlacht um Wolgast 1637/38, nicht im Bilderzyklus auftaucht. Nur der Auftraggeber selbst konnte diese eigenwillige Auslassung verfügt haben.

Es sprechen also mehrere Argumente dafür, dass der Zyklus in enger Absprache zwischen Mathias Medici und Jacques Courtois konzipiert und ausgeführt wurde. Aus dem Inventar der Villa Lappoggi, Mathias` Residenz bei Florenz, geht weiterhin hervor, dass sich neben unspezifischen *battaglie* dort auch mehrere Bilder befanden, die die bekannten

⁶⁷⁹ F. Bisogni: *Mattias`de Medici Governatore di Siena*, in: Ders. (Hg.): *Il Palazzo della Provincia a Siena*, Rom 1990, S. 147-186, S. 167; Auch hier folgt die Untersuchung dem Diktum, dass „gli gusti e gli interessi“ von Mathias „assai limitati“ seien. Ferner, über die Jugend des Prinzen: P. Minucci del Rosso: *La giovinezza del principe Don Mattias de`Medici*, in: *Rassegna Nazionale*, XV, 1883, S. 241-246

⁶⁸⁰ G. Pieraccini: *La stirpe de`Medici di Cafaggiolo*, Bd. II, 2, Florenz 1924, S. 268

⁶⁸¹ Daneben besaß Mathias auch eine mittelformatige *Battaglia* von S. Rosa. Er förderte zudem persönlich Livio Mehus, von dem er ebenfalls zahlreiche Bilder, zumeist mit religiösen Themen, in Lappoggi präsentierte. Über den Kunstsammler Mathias siehe ferner die Katalogtexte von E. Fumagalli in: Marco Chiarini (Hg.): *Il Giardino del Granduca: natura morte nelle collezioni medicee*, Turin 1997, S. 137ff, 291ff

⁶⁸² Unter den Brüdern Ferdinandos II. sammelte Mathias am intensivsten Genrebilder. E. Fumagalli: *Il collezionismo di scene di genere a Firenze*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998*, S. 93-97, S. 93f., vergl. auch: A. Maretti: *La Committenza tradita: Riflessioni su un disegno di Stefano della Bella*, in: *Rinascimento e Medioevo*, XI, 1997, S. 301-309

⁶⁸³ Courtois arbeitete bereits zwischen 1651-53 und erneut 1656 am Hof von Mathias Medici, sowohl in Siena als auch in Lappoggi, Siehe: V. Prospero-Rodino: 1984, S. 505f.

⁶⁸⁴ Zur Ehekrise, die zum Tod der Frau und persönlichen Krise des Malers führte: V. Prospero-Valentino: 1984, S. 503

⁶⁸⁵ Brief L. Holstenius an Mathias Medici, 8. August 1648, abgedruckt in Crinò: 1987, S. 154, No. 94

Schlachten des Fürsten abbildeten. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um ästhetisch eher anspruchslose traditionelle Überschaubilder wie etwa diejenigen aus der Hand eines gewissen Fra Mattio aus Siena⁶⁸⁶. Doch legt ihre Präsenz zugleich die Vermutung nahe, dass der Auftraggeber genau wußte, was er von Courtois nicht wollte: Traditionelle Überschaubilder, die er wahrscheinlich schon zu Genüge besaß⁶⁸⁷.

Die Serie von Courtois wurde in einen eigens für sie zugewiesenen Raum in der *sala da gioco* in Lappoggi präsentiert⁶⁸⁸. Dass die Bilder trotz aller malerischen Freiheiten bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert offenbar immer noch als veristische Überschaubilder verstanden wurden, belegt das heute schwer verständliche Urteil Lanzis, der die Genauigkeit der Bilder in ihrer Wiedergabe historischer Ereignisse preist und sie mit einer historischen Chronik vergleicht⁶⁸⁹. Auch Baldinucci schreibt von den „*più eroiche imprese*“ des Prinzen Mathias, die auf den Bildern von Courtois dargestellt seien⁶⁹⁰. Neben diesen Zyklus befanden sich noch zwei weitere Bilder von Courtois in der Villa. Sie stellten ebenfalls zeitgenössische Ereignisse aus der militärischen Vita des Hausherrn dar⁶⁹¹. Mathias` Vorliebe für den Überschaubildertypus läßt sich zum einen aus der identitätsstiftenden Notwendigkeit eines Fürsten vom Rang eines Oberbefehlshabers des toskanischen Heeres erklären, auf seine militärischen Erfolge hinzuweisen. Zum anderen mag auch der jahrelange Aufenthalt im Deutschen Reich während der dreißiger Jahre diese Präferenz geformt haben. Gerade am Hof der Habsburger, mit dem Matthias zeitlebens einen engen Austausch pflegte, wurde der flämische Schlachtenmaler Pieter Snayers (get. 1592-1667) gefördert und erhielt von der dortigen militärischen Elite bedeutende Bildaufträge. Snayers Spezialisierung lag dabei ganz auf dem Überschaubildertypus

⁶⁸⁶ Eine kursorische Beschreibung von Lappoggi bietet C. Sodini: *L'Ercole Tirreno*, 2001, S. 212f. Auch Chiarini:1989, S. 73 geht auf Lappoggi näher ein. Insgesamt dürfte die Villa zu den unbekannteren der mediceischen Villen in und um Florenz zu rechnen sein. Ein Inventar von 1669 hat sich im Staatsarchiv Florenz erhalten: ASF, *Guardaroba Mediceo 703, Inventario della Guardaroba del principe don Mattia, c.72*; Siehe auch: E. Gavilli: *Lappoggi, luogo di delizie del Serenissimo Principe Mattias.*; in: *Arte musica spettacolo I*, 2000, S. S. 257-287

⁶⁸⁷ Die Bilder von Courtois wurden erst 13 Jahre nach den letzten militärischen Erfolgen von Mathias gemalt. Anlässlich der Ausstattung der Villa Lappoggi, die 1644 in seinen Besitz gekommen ist, wird sich Mathias wahrscheinlich schon früher um Schlachtenbilder bemüht haben, die seine Erfolge illustrieren.

⁶⁸⁸ Das Vorbild für die Darstellungstradition von Bildserien mit zeitgenössischen Schlachten liegt in der ‚Hall of Princely Virtue‘. Zum Typus: J. Brown/J. H. Elliot: *A Palace for a King. The Buon Retiro and the Court of Philip IV.*, New Haven/London 1980, S. 147-56. F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 211 Vergleiche S. Rudolphs Vermutungen über das Verhältnis der dortigen Fresken und den Bildern in: *A Medici General*, 1972, S. 183ff; Dazu: Ausst. Kat. Florenz 1977: *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentini*, Hg. v. P. Rosenberg, S. 173, M. Chiarini: 1987, S. 72f.

⁶⁸⁹ Luigi Lanzi zitiert in: M. Chiarini: *Der Dreissigjährige Krieg und seine Auswirkungen auf die Schlachtenmalerei in Italien im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Bd. 2, S. 485-491, S. 489

⁶⁹⁰ Baldinucci: 1974, Bd. V. 211

⁶⁹¹ Jacques Courtois: „Einnahme von Mongiovin“ „Friedensverhandlungen mit päpstlichem Heer“, wahrscheinliches Pendant, ca. 160 x 170cm, ASF, Guard. Mediceo 703, *Inventario della Guardaroba del principe don Mattia, c. 40*. Vergleiche mit letzteren G. Sestieri: 1999, S. 185, Abb. 63 = Jacques Courtois: „Friedensverhandlungen“, 92 x 134cm, ehemals London, Hazlitt Gallery, Siehe auch L. Salerno:1977, S. 634

(Ab. 80). Zeitgleich gab etwa ein alter Bekannter von Mathias, der aus Siena stammende kaiserliche Feldherr Ottavio Piccolomini, bei Snayers einen Zyklus von zwölf Schlachtenbildern im Überschaumodus bei Snayers in Auftrag. Sie dienten der Ausstattung des *Großen Saales* in Piccolominis neuerworbener Burg Nachòd in Böhmen⁶⁹². Im Vergleich mit dem Zyklus von Courtois sind die Darstellungen von Snayers konventionell und geben die *fatti* Piccolominis deutlich erkennbar wieder. Auch ein anderer Bekannter von Mathias, der ebenfalls im kaiserlichen Heer kämpfende Raimondo Montecùccoli, gab Schlachten im Überschaotypus in Auftrag⁶⁹³.

In Mathias Medicis Residenz Lappoggi treffen wir auf eine Sammlung von Gemälden, die eine deutliche Vorliebe für Schlachten und Landschaften erkennen lässt. Auch die zahlreichen Porträts weisen auf die militärische Laufbahn des Eigentümers hin: Sie zeigen eine große Auswahl des sich militärisch verdingenden italienischen Hochadels. Die Zusammensetzung der fürstlichen Sammlung wurde sicherlich zu einem guten Teil durch Mathias` Karriere als Feldherr bestimmt. Die dadurch beeinflusste Sammelstrategie mit einem ridikülierenden Verdikt zu belegen, dürfte erst ein Zeichen des 20. Jahrhunderts sein⁶⁹⁴. Zu Mathias` Zeiten erfreuten sich die Bilder von Courtois bei den Medici und bei Kunstkennern großer Beliebtheit. Baldinucci lobte sie ausdrücklich und Mathias` Neffe, Francesco Maria Medici, ließ Kopien des Zyklus von Courtois in den achtziger Jahren anfertigen⁶⁹⁵. Nach dem Tod Mathias Medicis 1667 kamen die Bilder wahrscheinlich in den Besitz des Großherzogs und gelangten in den Palazzo Pitti. Dort wurden sie schon 1673 von Nicodemus Tessin, später von Jonathan Richardson und Charles Nicolas Couchin beschrieben und gepriesen⁶⁹⁶. Die

⁶⁹² U. Seeger: *Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Nachòd unter Fürst Ottavio Piccolomini*, in: ZfKg, Bd. 1, 2007, S. 89-112, S. 98f.; Dort weitere Literatur zur Person Piccolomini und dem von ihm in Auftrag gegebenen Schlachtenzyklus. Vergleiche ein Bildbeispiel, das nicht zum Zyklus Piccolomini gehörte, sich aber aufgrund des Typus und der Maltechnik mit den genannten Beispielen vergleichen lässt: P. Snayers: Die Schlacht von Honnecourt, 1653, 184 x 263cm, Madrid Museo Nacional del Prado (P-1741); Dazu: P. Hrcirik: *La batalla de Honnecourt de Peeter Snayers*, in: Boletin del Museo del Prado, 41, 2005, S. 60-69

⁶⁹³ Siehe: Sandonini: *Il generale Raimondo Montecùccoli e la sua famiglia*, Modena 1914, S. 77; Zur Biographie siehe weiter: T. M. Barker: *The military intellectual and battle: Raimondo Montecucoli and the Thirty Years War*, Albany/ New York 1975; Die Korrespondenz zwischen Mathias Medici und Raimondo Montecucoli berührt lediglich militärische Fragen. Siehe: R. Montecucoli: *Ausgewählte Schriften des Raimund Fürsten Montecucoli, General-Lieutenant*, hg. v. d. Direktion des K. K. Kriegs-Archivs, 4 Bde, Bd. IV, Wien Leipzig 1899

⁶⁹⁴ Erst in jüngster Zeit wurde das Engagement des Prinzen für die Florentiner Akademien und Theater untersucht. Erfreuliche Ausnahmen bei der Beurteilung des Mäzenatentums von Mathias bietet, neben Gavilli 2000, Sodini, 2001, auch J. Mack-Andrick: *Hofkünstler wider Willen? Stefano della Bella zwischen fürstlicher Patronage und freiem Künstlertum*, S. 29-40, insbes. S. 30f.; in Ausst. Kat. Karlsruhe 2005. Dort auch weitere Literaturhinweise

⁶⁹⁵ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 211. Hinweis über Kopien von Pandolfo Reschi in M. Chiarini: 1989, S. 74

⁶⁹⁶ N. Tessin zum P. Pitti: „La sesta (stanza) contiene quattro battaglie superbissime del Burgognone (sic)“, in: M. Laine/B. Magnusson: *Nicodemus Tessin the Younger. Sources. Works. Collections. Travel Notes 1673-1677 and 1687-88*, Stockholm 2002, S. 98; Jonathan Richardson zum Palazzo Pitti: “1ère chambre: qui est garnie de grandes & belles Pièces de Peinture, faites par le Bourguignon, & par Salvator Rosa”; in: J. Richardson: *Traité de divers fameux Tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs*, Amsterdam 1728, S. 123; N. Cochon zum P.

Bilder hingen im Vorzimmer zum Audienzsaal im Appartement des Erbprinzen Ferdinando III. Medici (1663-1713). Es war der gleiche Raum, in dem schließlich auch die „Grosse Schlacht“ Salvator Rosas präsentiert wurde⁶⁹⁷.

Aus dieser sammlungsgeschichtlichen Perspektive gewinnen die vier Schlachtenbilder von Courtois eine Kontur, die sich als eine künstlerisch höchst innovative Weiterentwicklung des Bildtypus des Überschaubildes interpretieren lässt. Zeitlich mit der Konzeption der Serie koinzidierte auch der letztlich gescheiterte Versuch von 1655-59, Mathias Medici die polnische Königswürde zu übertragen⁶⁹⁸. Die Bilder wurden damit zu einem Zeitpunkt in Auftrag gegeben, an dem der Prinz einem vermeintlichen neuen Höhepunkt seiner politischen Karriere entgegenstrebte. In diesem Sinn lässt sich die Serie auch als ein Ausdruck des Souveränitätsanspruchs von Mathias Medici interpretieren. Er begnügte sich nicht allein damit, auf die faktischen Erfolge seiner militärischen Karriere zu verweisen, sondern ließ diese durch eine tradierte Bildform andeuten, um sie zugleich ästhetisch zu sublimieren. Das Überschaubild verlor dadurch seine engumrissene Funktion als politisches Lehr- und Argumentationsinstrument. In der Folge wurden die vormals getrennten Bereiche der *res fictae* und *res factae* miteinander verbunden. Der gewonnene ästhetische Mehrwert ermöglichte den modernen Bildtypus im Rahmen einer *sala da gioco* in einer Villa zu präsentieren. Dass den Bildern auch eine repräsentative Funktion zugemessen wurde, beweist nicht zuletzt ihre spätere Hängung in einem öffentlichen Raum wie dem Audienzzimmer im Palazzo Pitti unter dem Erbprinzen Ferdinando.

In Florenz ließen künftighin auch adlige Familien wie etwa die Corsini, ihre militärischen Erfolge im modernen Überschaubildtypus wiedergeben⁶⁹⁹. Deren malerische Auflösung durch Pandolfo Reschi (1630/40-1696) verweist auf die Vorbilder von Courtois (Abb. 81)⁷⁰⁰. In Italien lässt sich der große Einfluß schließlich bis in das 18. Jahrhundert in

Pitti: "Quatre tableaux de batailles, qui ont rapport à la maison de Médicis, par le Bourguignon. Il peuvent avoir environ neuf pieds; les figures sont petites, comme de huit à dix pouces. Les tableaux sont d'une grande beauté; la couleur est d'une grande force, la touché & la facilité du pinceau sont admirable. Ils sont fort noircis: celui où l'on voit la montagne de Radico Fani (sic), est le mieux conservé." In: N. Cochin: *Voyage d'Italie ou Recueil de notes*, Paris 1758, 3 Bde, hier Bd. II., S. 62

⁶⁹⁷ E. Epe: 1990, S. 28 und 201/Fußnote 9.

⁶⁹⁸ C. Sodini: 2001, S. 217

⁶⁹⁹ Abbildungen in Sestieri 1999; S. 497, No. 12/13; Einen Überblick über zeitgenössische in Florenz bietet S. Rudolph, freilich ohne auf Schlachtenbilder einzugehen. S. Rudolph: *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I: i committenti privati*, in: *Arte illustrata*, 5. 1972, S. 228-241

⁷⁰⁰ Pandolfo Reschi: Schlacht bei Barcelona, Öl/Lw., 225 x 293cm, Florenz/ Galleria Corsini

Pandolfo Reschi wurde daneben auch von Francesco Maria Medici beauftragt, Kopien der vier Überschaubilder von Courtois anzufertigen. M. Chiarini: 1989, S. 74; Vergleiche auch G. Sestieri 1999, S. 420ff.; N. Barbolani di Montauto: 1996

der Sammlung Schulenburg in Venedig nachzeichnen⁷⁰¹. Die Serie des Generals Mathias von der Schulenburg über dessen Kämpfe auf Kreta, ausgeführt von Francesco Simonini (1689?-nach 1753), geht stilistisch ebenfalls auf Courtois zurück. Außerhalb Italiens war es vor allem Joseph Parrocel (1646-1704), der mit einem Bild mit der „Einnahme von Maestricht“ durch Ludwig XIV. 1676 in die Pariser Akademie zugelassen wurde und in Frankreich für Verbreitung des an Courtois angelehnten, malerischen Bildtypus sorgte⁷⁰².

Der Einfluß der mediceischen Strategie auf die weitere Entwicklung des Überschaubildes in Italien und Europa lässt sich nicht hoch genug einschätzen. Sie steht für einen Wendepunkt in der künstlerischen Entwicklung des Überschaubildes im besonderen und der Schlachtenmalerei im allgemeinen. Der Kontrast zwischen Form und Inhalt läßt auf eine Selbstreferenzialität schließen, die bereits auf die künstlerische Moderne hinausweist. Wollte man in Italien künftig Schlachten darstellen, kam man um die von Courtois entwickelten Techniken nicht umhin. Der Einfluß und die Rezeption dieser Malweise werden im kommenden Teil nachgezeichnet, der sich mit der Schlachtenmalerei während der zweiten Jahrhunderthälfte befasst.

⁷⁰¹ Ausst. Kat. Bonn 2003: *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Bonn 2002, S. 311, G. Sestieri: S. 456ff., als weiteres Beispiel für den Einfluß der Serie von Courtois in Oberitalien siehe M. G. Sordi: *Giovanni Battista Barberini a Mantova: il salone di Belgrado in Palazzo Sordi*, in: *Arte Lombarda*, No. 129, 2000, S. 39-43

⁷⁰² Vergl. Kap. IV., 2., e.; G. Sestieri: 1999, S. 596ff., T. Bajou: *La Peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Paris 1998, S. 166f., Ders.: Artikel „Joseph Parrocel“, in: Ausst. Kat. Tours 2000, *Les peintres du roi*, Paris 2000, S. 97ff.

IV. Der Sieg der Malerei. Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Die zweite Jahrhunderthälfte war die Zeit der großen Erfolge der Schlachtenmalerei. Berühmte Maler wie Salvator Rosa oder Jacques Courtois bekamen zahlreiche Aufträge für *battaglien*, die sie nun ablehnen konnten, wenn ihnen die Kundschaft nicht ausreichend Renommee versprach. Die Schlachtenbilder des mittlerweile bei den Jesuiten eingetretenen Courtois fungierten gar als Zahlungsmittel des Ordens⁷⁰³. Mit der verstärkten Nachfrage nach *battaglien* begann sich auch ihr Markt zu diversifizieren. Einzelne Maler spezialisierten sich auf einen bestimmten Typus von Schlachtenbildern oder einen eigenen Stil, mit dem sie die Bilder ausführten. Für die Beliebtheit von zeitgenössischen *battaglien* in Italien sprechen diplomatische Geschenke an europäische Herrscher. An ihnen lässt sich beispielhaft die spezifische Rezeption von Schlachtenbildern ablesen.

Besondere Bedeutung kommt dabei einem Geschenk Alexanders VII. an Ludwig XIV. zu. Der Pontifex übermittelte Ludwig die „Heroische Schlacht“ Rosas sowie die „Alexanderschlacht“ Guglielmo Corteses. Damit wurden zwei unterschiedliche Konzepte von Schlachtenbildern in einem Geschenk gebündelt. Die beiden ersten Unterkapitel widmen sich diesen beiden Schlachtenbildern.

Hinter den wenigen berühmten Malern stand ein Heer von mittelmäßigen Adepten und Kopisten, die ebenfalls von der starken Nachfrage profitierten. In einzelnen Fällen entstanden hochspezialisierte Werkstätten, in denen die Bedürfnisse des Marktes befriedigt werden konnten. Während die Schlachtenmalerei eine vom hohen Adel bevorzugte Gattung blieb, erweiterte sich die Kundschaft nun auf den mittleren und niederen Adel sowie das gehobene Bürgertum. Beispielhaft werden die Anforderungen des Marktes an der Arbeitsweise von Jacques Courtois im dritten Unterkapitel untersucht.

Mit der verstärkten Nachfrage wanderten die künstlerischen Zentren der Schlachtenmalerei nach Norden. Am Ende des Jahrhunderts sollten die wichtigsten Impulse für die Gattung aus Oberitalien, genauer aus Parma kommen. Der Inhalt wurde durch schablonisierte Motive austauschbar. Vorrangig beurteilte man nun formale Gesichtspunkte wie die Schnelligkeit der Pinselführung und die Brillianz der Farben. Das vierte und letzte Unterkapitel geht daher auf die gewandelten Anforderungen des Marktes und neue künstlerische Techniken ein. Beispielhaft wird dabei die Rezeption von Schlachtenbildern um 1800 speziell in Parma untersucht.

⁷⁰³ F. Haskell: 1996, S. 133

1. ‚*Anticamente moderno*‘ oder ‚*modernamente antico*‘? Zur „Heroischen Schlacht“ Salvator Rosas

In einem Brief an Giulio Romano lobte Pietro Aretino dessen Werke in Mantua, die er als Symbiose zwischen der antiken und der modernen Kunst feierte. Seine geistreiche Charakterisierung von Romanos Werken als „*anticamente moderni e modernamente antichi*“ umreißt das Spannungsfeld, welches auch die rund 100 Jahre später gemalte „Heroische Schlacht“ Salvator Rosas kennzeichnet⁷⁰⁴. Mit der „Heroischen Schlacht“ fand erstmals eine Schlachtendarstellung ganz ohne Helden ihren Platz in einer monumentalen Bildform (Abb. 82). Das 1652 fertiggestellte Gemälde trägt damit der sprunghaften Entwicklung der Schlachtenmalerei der vorangegangenen Jahrzehnte Rechnung⁷⁰⁵. Die „Heroische Schlacht“ übernimmt das Schema des zuvor von Rosa entwickelten monumental-fiktiven Bildtypus einer Schlacht und nähert sich darüber hinaus formal verstärkt ‚klassischen‘ Kompositionsmustern an. Kraft des vermeintlichen Gegensatzes zwischen der klassischen Form und der ikonographischen Neuerung lässt sich daneben mit dem Bild eine zeitgenössische Debatte verknüpfen, die nach den Wirkungsmöglichkeiten der modernen Malerei fragte. Rosa selbst nahm an diesen Auseinandersetzungen um die moderne Malerei federführend teil. Er versuchte ab 1649 mittels seiner Satiren und seiner Malerei Einfluß auf die römische Kunstproduktion zu nehmen. Sein Schlachtenbild kann daher als Antwort auf die zeitgenössische Malerei interpretiert werden. Zu analysieren sind daher die ästhetischen und gesellschaftlichen Hintergründe, welche zur Entstehung der „Heroischen Schlacht“ beigetragen haben. Zuvor seien das Bild und seine unmittelbare Auftragsgeschichte dargestellt.

a. Zur Entstehungsgeschichte der „Heroischen Schlacht“

Die „Heroische Schlacht“ wurde 1652 bei Rosa in Auftrag gegeben und diente nach einigen Wirren als ein Geschenk Alexanders VII. an Ludwig XIV. anlässlich der Korse-Krise von 1664. Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist durch Briefe Rosas gut dokumentiert. Das

⁷⁰⁴ Pietro Aretino: Brief an Giulio Romano, Venedig 1542, abgedruckt in: *Il secondo libro delle lettere*, hg. v. F. Nicolini, Bari 1916, II, 2, S. 186

⁷⁰⁵ Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Lw, 217 x 351cm, Paris/Louvre, Inv. -Nr. 585

Schlachtenbild entstand innerhalb von nur vierzig Tagen, von Ende August bis zum 12. Oktober 1652. Dazu Rosa in einem Brief vom 27. August des Jahres:

„Monsignor Corsini eletto Nunzio di Francia doppo haver specolato in che avesse potuto dare per regalare quella Corona al suo arrivo colà, risolse, la settimana passata, ch'io li facessi una Battaglia grande, qual sarà (...) di 14 palmi di lunghezza e 9 di altezza.“⁷⁰⁶

Monsignore Neri Corsini (1624-1678), der neu ernannte päpstliche Nuntius in Paris, gab das Bild als Geschenk an den jungen Ludwig XIV. in Auftrag⁷⁰⁷. Die Bestellung war ambitioniert und mit 600 scudi außerordentlich hoch dotiert; es handelt sich bei der „Heroischen Schlacht“ mit ihren Maßen von 217 x 351cm um das größte Ölgemälde überhaupt in Rosas Werk⁷⁰⁸. Passeri erwähnt in seiner Vita über Rosa, dass dieser das Bild in Rom ausgestellt habe. Wann und wo sagt er nicht⁷⁰⁹. Allerdings schreibt Rosa, dass nach der Fertigstellung der „Heroischen Schlacht“ Innozenz X. und „tutta Roma“ das Atelier des Malers besucht hätten, um das Bild zu bewundern⁷¹⁰. Warum das Bild den französischen König damals nicht erreichte, läßt sich nur bruchstückhaft rekonstruieren. Kurz nach seiner Ankunft in Marseille am 11. November 1652 wurde Corsini aufgrund französischer Intrigen festgesetzt. Nur durch glückliche Zufälle gelang es ihm, sich in die schützende Enklave Avignon zu retten. Auf Befehl des Papstes mußte er ab dem kommenden Sommer 1653 nach Rom heimreisen. Das Gemälde konnte also nicht als Geschenk überreicht werden, wahrscheinlich kehrte es mit Corsini nach Rom zurück. Was in den elf Jahren zwischen 1653 und 1664 mit der „Heroischen Schlacht“ passierte, wissen wir nicht.

Ebenso gut wie der zeitliche Rahmen der Entstehung läßt sich auch der künstlerische Entstehungsprozeß des Bildes dokumentieren. Das Muster einer aus ebenerdiger Perspektive dargestellten, reliefhaft zusammengefügt Schlacht, tauchte bereits in der „Große Schlacht“ und in den nachfolgenden großformatigen Schlachtenbildern Rosas auf. Trotz der panoramahaften Weite des Bildes scheinen die Kombattanten keinen Ausweg aus dem Kampf zu finden. Sie drängen und schieben sich auf engstem Raum ineinander. Das Kampffeld wird begrenzt durch den Portikus eines verfallenden Tempels rechts, sowie eine aufstiebende

⁷⁰⁶ S. Rosa: *Lettere*, hg. v. G. G. Borrelli, Neapel 2003, S. 161

⁷⁰⁷ Offenbar stand Neri Corsini unter Zeitdruck. Am 25. Juli 1652 wurde er zum Nuntius ernannt, bereits einen Monat später wandte er sich also an Rosa. Zur Person: E. Stumpo: Artikel „Neri Corsini“, in: DBI, Bd. 29, Rom 1983, S. 649-651

⁷⁰⁸ Rosa spricht zunächst von 400 scudi, die er für das Bild ausgehandelt habe. Später erwähnt er wiederholt, dass er 600 scudi bekommen habe. Vergl.: S. Rosa: 2003, S. 161, 166, 167; Zur Entstehungsgeschichte des Bildes siehe den Artikel von Stéphane Loire, der auch eine vollständige Bibliographie zum Bild beigibt. S. Loire: *Peintures italiennes du XVII siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006, S. 320ff.

⁷⁰⁹ Passeri: 1995, S. 391. Passeri benennt nicht explizit die von Corsini in Auftrag gegebene „Heroische Schlacht“. Aus dem Kontext des Textes erscheint es plausibel, die von Passeri beschriebene Schlacht mit der „Heroischen Schlacht“ zu identifizieren. Ich folge hierbei Jacob Hess. Siehe Passeri: 1995, S. 391, Fußnote 5.

⁷¹⁰ S. Rosa: 2003, S. 166

Rauchwolke links. Hinter den Kämpfenden erstreckt sich eine weite Ebene, die kreuz und quer von Reitenden durchheilt wird. Die flachhügelige Ebene läuft an den Ufern eines Meeres links aus, an dem sich ein undeutlicher Kampf um eine angelandete Flotte entsponnt. Ein mächtiger Berg, aus glatten und großflächigen Felsquadern, wolkenumflort, begrenzt den Hintergrund des Bildes.

Die Waffen der Kämpfenden, kurze Wurfspieße und Schwerter, verweisen auf einen weit zurückliegenden Kampf *all'antica*. Die Säulenarchitektur rechts zeigt Motive des Tempels des Antonius und der Faustina auf dem Forum Romanum. Wer genau auf dem Bild kämpft, lässt sich nicht erschliessen. Weder mit den Physiognomien, noch mit einer identifizierbaren Bildfigur lässt sich ein konkretes Ereignis verknüpfen. Auch die Kämpfenden selbst unterscheiden sich nicht voneinander. Ihre antikisierende Kleidung ähnelt sich, ihre Waffen und Kampftaktik wurden für den Nahkampf ausgewählt. Zwei gegnerische Parteien lassen sich nicht ausmachen. Auf einen Dirigenten des Kampfes, auf einen Feldherren, wurde vollends verzichtet. Einander völlig egalitär schlachten sich die Kontrahenten gegenseitig ab, ohne dass dem Kampf durch die Präsenz eines Bildhelden ein moralisch ordnender Sinn beigegeben wäre.

Ein gänzlich unheroisches Schlachtenbild verblüfft im Kontext der ambitionierten Auftragsvergabe. Der Auftraggeber Neri Corsini scheute weder Mühen noch Kosten, um der geplanten Audienz durch das diplomatische Geschenk einen Glanzpunkt zu verleihen. Ein geschickt ausgewähltes Gemälde sollte zum Gelingen des Treffens beitragen, das den vorläufigen Höhepunkt der Karriere des päpstlichen Nuntius bedeutete. Corsini gab dafür das Bild bei einem Maler in Auftrag, der dafür bekannt war, moderne Schlachtenbilder ohne bestimmbar Bildhelden zu malen. Rosa war um 1650 einer der bekanntesten Künstler Roms, nicht zuletzt wegen seiner Schlachtenbilder⁷¹¹. In dieser Zeit erhielt er Einladungen an ausländische Höfe, etwa vom österreichischen Erzherzog oder von Christina von Schweden, doch zog er es vor, in Rom zu bleiben⁷¹². Sein Ziel war es, fürderhin der berühmteste Maler Roms zu werden⁷¹³. Der herausragende Auftrag, für den König von Frankreich eine *battaglia* zu malen, war hierfür ein willkommenes Mittel.

⁷¹¹ Rosa: 2003, S. 162. „(...) questo (die Schlachtenmalerei/O.T.) è il mio luogo tipico da superar quanti pittori mi vogliono dar di naso, (...)“. Agostino Favoriti (1624-1682), nachmaliger Sekretär Alexanders VII., rezitierte öffentlich in der *Accademia degl'Intrecciati* ein selbstkomponiertes Sonett auf ein Schlachtenbild Rosas 1651.

Siehe: J. Scott: 1995, S. 104

⁷¹² J. Scott: 1995, S. 100

⁷¹³ Als Teil dieser Strategie ist wohl auch sein Eintritt in die *Accademia di San Luca* zu bewerten. Zur Aufnahme in der *Accademia di San Luca* siehe M. Missirini: *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Rom 1823, S. 472; Zu seinen Plänen: J. Scott: 1995, S. 92ff.

Die als ein diplomatisches Geschenk für Ludwig XIV. in Auftrag gegebene „Heroische Schlacht“ wirft ein Schlaglicht auf die Relevanz der modernen Schlachtenmalerei. Offen bleibt, mit welchen Mitteln Rosa die Schlacht darstellen wollte. Einen Hinweis darauf liefern die zahlreichen Vorstudien zum Bild. Sie zeigen die intensive und metikulöse Vorarbeit, die Rosa zur Entwicklung von einzelnen Figuren, Figurengruppen und Motiven des Bildes leistete.

b. Vorstudien

Beispielhaft zeigt eine Zeichnung die Studie eines gestürzten Soldaten (Abb. 83)⁷¹⁴. Mit feinen Federstrichen wurde das zentrale Motiv, der Todeskampf des Soldaten, festgehalten. Machtlos liegt er rücklings über einem anskizzierten Pferderücken, seine Arme sind ohnmächtig in die Luft gestreckt. Besonders der zudrückende Griff an die Kehle des Soldaten - durch einen nur skizzenhaft angedeuteten Gegner - und die daraus resultierende Mimik und Gestik des Unterlegenen, des verzweifelten Schreis mit den wehrlos gekrümmten Finger wurde deutlich herausgearbeitet.

Auf einem weiteren Blatt wurde das Motiv zu einer Komposition, nun bestehend aus drei Bildfiguren, erweitert (Abb. 84)⁷¹⁵. Einige Details wurden dabei gegenüber dem Leipziger Blatt verändert. Etwa die Drehung des Kopfes des rücklings Liegenden zum Betrachter hin, die veränderte Auswahl der todbringenden Waffe von der blossen Faust zum kurzen Stichschwert sowie die Öffnung der beiden wehrlosen Hände. Die Dynamik der Figurengruppe wurde durch einige Details weiter ausgearbeitet. Sie entsteht vor allem durch die figürliche Verschränkung der drei Kämpfer. Ihre Klammer ist der zustechende Soldat rechts. Um sein Opfer besser zu fixieren, stemmt der Soldat sein rechtes Bein dem abgleitenden Soldaten entgegen. Zugleich scheint er den unter ihm liegenden und vor Schmerzen aufschreienden dritten Soldaten mit seinem rechten Fuß niederzutreten. Die breiten Pinselstriche akzentuieren in dieser Studie weniger einzelne Gesten sondern betonen die Gesamtkomposition einer kompliziert zusammengefügten Gruppe. Der Weg der Umsetzung auf das Leinwandbild war von dieser Studie nicht mehr fern. Abgesehen von einer leichten horizontalen Streckung der Gruppe, wurde das Motiv auf das Bild übertragen.

⁷¹⁴Salvator Rosa: Rückwärts über einen Pferderücken stürzender Soldat, Feder in Braun über schwarzer Kreide, 96 x 97mm, Inv. No. NI.8996, Leipzig, Museum der Bildenden Künste; Über die verschiedenen Zeichnungen zur „Heroischen Schlacht“ siehe die Beiträge A. Stolzenburgs in: Ausst. Kat. Leipzig 1999, S. 18; 228ff.; M. Mahoney: *The Drawings of Salvator Rosa*, 2 Bde, Bd. I., New York 1977, S. 401ff.

⁷¹⁵Salvator Rosa: Studie zur „Heroischen Schlacht“, Feder in Braun, braun laviert, 261 x 216mm, Inv. No. RSA 265, Edinburgh, National Gallery

Die Idee zu der kunstvoll zusammengefügt Gruppe mag Rosa bei Studien zu einzelnen Figuren gekommen sein. Wie sich Rosas Motivfindung dabei aus dem zeichnerischen Experiment entwickelte, zeigen auch andere Studienblätter. In einer weiteren Skizze etwa kehrt der rücklings darliegende Soldat seitenverkehrt wieder (Abb. 85)⁷¹⁶. Auch der mit einem Schwert zustechende Soldat findet sich auf einem anderen Blatt. Dort sehen wir ihn mit dem charakteristisch vorgestreckten rechten Knie und dem zum Schwertstreich weit ausholenden rechten Arm, diesmal allerdings von hinten skizziert (Abb. 86)⁷¹⁷.

Bei den Skizzen zum Motiv wird deutlich, wie vor allem die spezifischen Anforderungen an die Schlachtenmalerei Rosa beschäftigten. Es sind dies die unterschiedlichsten Bewegungsabläufe, in denen die einzelnen Kombattanten mit- und gegeneinander auf engstem Raum verkeilt dargestellt werden. Heftige Affekte wie Wut, Schmerz, Angst und Zorn bestimmen dabei ihre Gestik und Mimik. Die zahlreichen Studienblätter zur „Heroischen Schlacht“ legen von dieser Suche Rosas nach passenden gestischen und mimischen Ausdrucksmöglichkeiten Zeugnis ab.

Bezeichnenderweise finden sich unter den erhaltenen Studienblättern lediglich Skizzen zu einzelnen Figuren bzw. Figurengruppen. Eine Anlage oder Skizze der Gesamtkomposition der „Heroischen Schlacht“ fehlt. Das Bild selbst leitet sich inhaltlich und motivisch weniger aus einer übergeordneten Handlung ab, sondern fügt sich aus mehreren Einzelszenen zusammen. Diese formen und akzentuieren die Kampfszene des Vordergrundes. Im Unterschied zur „Großen Schlacht“ baut sich der Schlachtenfries weniger aus solitär im Raum verteilten Figurenpaaren auf, sondern die „Heroische Schlacht“ versucht im stärkeren Maße einzelne Figuren und – paare durch ihre geschickte, motivliche Verknötung miteinander in ein reliefhaftes Ganzes zu setzen. Der Eindruck einer formalen Kohärenz erstreckt sich damit auch auf inhaltliche Motive, wie dem Tötungsthema, das bei mehreren Figurenpaaren wiederkehrt.

c. Das Tötungsthema

Der Kampf wird auf der Rechten gerahmt durch den zur Bildmitte hingewendeten Reiter und den unter den Hufen des Pferdes liegenden beiden Soldaten (Abb. 87). Auf der linken Seite sticht die Kruppe des gestürzten Pferdes samt der an ihm angelehnten und schon

⁷¹⁶ Salvator Rosa: Gestürzter, von einem Soldaten bedrohter Reiter, Feder in Braun, 92 x 113mm, Inv. No. 8652, Leipzig/ Museum der bildenden Künste

⁷¹⁷ Salvator Rosa: Studienblatt mit kämpfenden Soldaten (links); vier Soldatenköpfe mit Helmen (rechts), 146 x 182mm, Feder in Braun, grau laviert, Inv. No. NI. 9011, Leipzig/ Museum der bildenden Künste

besprochenen Dreiergruppe hervor (Abb. 88). Das hellaufschimmernde Fell der beiden Schimmel hebt die beiden Tiere besonders von dem dunklen Hintergrund aus Rauch und Leibern ab. Auch die Hinterbacken des Apfelschimmels rechts der Mitte leuchten hell hervor. An ihm fügen sich links mehrere Bildfiguren an, die die dritte große Figurengruppe der Kampfszene bilden. Bedrängt von einer hintereinander gestaffelten Gruppe aus drei vorwärts schreitenden Soldaten werden drei gegnerische Kämpfer zu Boden gedrängt (Abb. 89). Den dramatischen Höhepunkt der Handlung bildet der tödliche Lanzenstoß des vorderen linken Soldaten gegen seinen halb hingesunkenen, wehrlosen Gegner. Es ist das finale Moment eines ansetzenden, aber wahrscheinlich noch nicht ausgeführten tödlichen Stiches, dem der Betrachter des Bildes beiwohnt. Unterstrichen wird das Motiv durch die aufgerissenen Augen und dem zum verzweifelten Schrei weit geöffneten Mund des Opfers. Seine offenen und verkrampften Hände strecken sich der Lanze zwar entgegen, können diese zur Abwehr des zu erwartenden Stoßes aber nicht umfassen. Durch die gesamte Bildanlage wird auf diese zentrale Figurengruppe, samt ihrem Motiv des Lanzenstoßes hingeführt: direkt oberhalb von ihr türmt sich ein Gebirgsmassiv bis auf sein Gipfelplateau hinauf. Das leicht vorgebeugte Schrittmotiv der stehenden Dreiergruppe findet in der gleichwinklig vertikalen Gliederung des oberhalb von ihr verlaufenden Felsquaders eine Resonanz. Die Stelle, an der sich die Lanze in den Körper des Opfers bohren wird, liegt genau auf der Mittelachse des Bildes. Der fast leere Raum, der sich zwischen Opfer und Vollstrecker öffnet, wird lediglich durch einen am Boden liegenden Verletzten und die beiden vorgestreckten Händen des Opfers angefüllt. Die existentielle Distanz zwischen Opfer und Vollstrecker wird somit auch räumlich angedeutet: Ein leerer Raum, der sich im Dunkel der kämpfenden Leiber bildet und allein von der Lanze und den beiden machtlos hellaufschimmernden Händen durchschnitten wird. Das Motiv des vergeblichen, schon entschiedenen Todeskampfes geht auf die linke Gruppe um den zustechenden Christen in Rosas „Große Schlacht“ zurück. Sie kann aber auch, in ihrer zentralen Anordnung, von dem Lanzenstechermotiv in Cortonas „Alexanderschlacht“ angeregt worden sein.

Die drei Figurengruppen bilden die Fixpunkte der Gefechtsszene des Vordergrundes. Die Kampfszene wird ferner konturiert durch ihre räumliche Einengung auf einen beschränkten Raum, den der verfallende Tempel rechts bis zur unteren Kante freigibt. Um den Kampf stärker einzugrenzen, verzichtete Rosa auf die Möglichkeit das untere Bildfeld ganz auszufüllen. Ein schmaler, weitgehend leerer Streifen rückt die Kampfzone von der unteren Kante ab. Die Schlacht erstreckt sich kaum in die Tiefe: wie ein Fries durchzieht die Szene das Bild. Während der angrenzende Mittelgrund durch die Senkrechten und Horizontalen des

wuchtigen Tempelbaus, sowie die weite Ebene strukturiert wird, bildet der massive, steil aufragende Felsblock mit den an ihm aufbrechenden Wolken, den visuellen Kontrapunkt zur Schlachtszene des Vordergrundes.

Die flächig aufgefasste Kampfszene des Vordergrundes findet ihren Widerhall in dem ebenfalls flächig wiedergegebenen Felsmassiv des Hintergrundes. Weitgehend unverstellt und frei von Hügeln oder Bäumen öffnet es sich dem Blick des Betrachters vom Fuß bis zum Gipfelplateau. Seine Gliederung ist waagrecht und vertikal auslaufend. Damit nähert sich seine formale Komposition derjenigen der Kampfszene an.

Die aufgeführten formalen Details zeugen von der Sorgfalt, die Rosa für die Komposition des Bildes aufwendete. Für kein anderes Gemälde haben sich derart viele Zeichnungen erhalten. Sorgfältig hütete Rosa sie; aus der Hand geben wollte er sie keineswegs⁷¹⁸. Als das Bild 1652 fertiggestellt war, scheinen seine Befriedigung und sein Selbstlob schier grenzenlos:

*„Il mio quadro domani s`envierà per la volta di Francia, onde mi resta d`augurarli l`istessa felicità conseguita in Roma, la quale vi posso giurare ch`è stata forse la maggiore ch`abbia conseguita pittura moderna (per non parlar dell`antiche), a segno tale ch`el mio nome questa volta ha fatto un gran saldo.“*⁷¹⁹

d. „Dunkle“ Andeutungen

Bereits in der „Großen Schlacht“ versuchte Rosa, die Dramatik des Kampfes durch deutlich zur Schau gestellte Affekte zu veranschaulichen. In der Zwischenzeit wurde dieser Aspekt auch bei anderen Malern wie bei Cortona in dessen „Alexanderschlacht“ aufgegriffen und weiterentwickelt. Eine Neuakzentuierung dieses Darstellungsmittels findet sich schließlich in der „Heroischen Schlacht“. Im Unterschied zu den bisherigen Schlachtenbildern ist es nun weniger die Fixierung des Gegners im Nahkampf, als vielmehr der Moment des Tötens selbst, das in den Mittelpunkt gerückt und minutiös anhand sämtlicher, das Bild konturierender Figurenpaare ausgeleuchtet wird. Das Verständnis des Kampfes scheint sich damit geändert zu haben. Konzentrierte sich Rosa früher auf die Wiedergabe des Verlaufs eines Kampfes, so liegt der Akzent nun in dessen Finalität. Der Kampf findet allein durch den Tod der Kombattanten sein Ende. Während er bislang als ein Ringen mit tödlichem Ausgang aufgefasst wurde, lässt Rosa in der „Heroischen Schlacht“ erstmals in der Geschichte der Schlachtendarstellungen diese Auffassung hinter sich zugunsten der Darstellung von mehreren ‚Hinrichtungen‘ von zumeist völlig wehrlosen Gegnern. Die Narration gliedert sich

⁷¹⁸ S. Rosa: 2003, S. 168f.

⁷¹⁹ S. Rosa: 2003, S. 167

nun nicht mehr in die verschiedenen taktischen Facetten innerhalb eines Zeitraums konsekutiv auf, sondern sie reduziert sich auf die Wiedergabe eines simultanen Zeitpunktes, also einer einzigen Handlungsfrequenz⁷²⁰. Bezeichnenderweise ist dies bei Rosa der Moment, bei dem der Todeskampf von mehreren Bildfiguren vom Leben in den Tod hinübergleitet. Unter diesem Fokus betont der Künstler den Kampf als das sinnlose Abschlagen von wehrlosen Gegnern und wendet das unter ideologischen Gesichtspunkten traditionell herrschaftsaffirmative Thema einer Schlacht in eine Anklage gegen den Schrecken des Kampfes um⁷²¹.

Der Vordergrund der Kampfszene gliedert sich durch drei Figurenpaare, bei denen in unterschiedlicher Weise Soldaten mit dem Schwert oder der Lanze erstochen werden. In den beiden rahmenden Beispielen drang die Waffe bereits in den Körper des tödlich Verwundeten ein. Diese Eintrittsstelle wird weder kaschiert noch etwa durch Gliedmaßen überlagert, sondern dem Betrachter deutlich präsentiert. Bei der mittigen Gruppe bleibt die Frage nach dem Körpereintritt der Lanze offen. Das kunstvolle Verbergen der Wunde steigert in seiner Wirkung die Spannung des Bildes. Schreit das Opfer aus Angst über den noch erfolgenden tödlichen Stich in seine Brust, oder hat es diesen soeben erlitten? Der Betrachter wird dabei herausgefordert sich den vorherigen, wie zukünftigen Verlauf der Handlung vorzustellen⁷²². Diese Animation des Betrachters zum Mitdenken galt unter den Zeitgenossen als besonderes Qualitätsmerkmal von Malerei⁷²³. Die Verschlüsselung einer Szene durch die vorsätzliche Unkenntlichmachung eines Motivs war daneben eine häufig genutzte ästhetische Stilfigur⁷²⁴.

⁷²⁰ Das wohl berühmteste Beispiel für dieser Form der Narration auf Schlachtenbildern ist Michelangelos „Aufbruch zur Schlacht von Cascina“.

⁷²¹ Vergl. Rosas Satire „La Guerra“, die zwischen 1647-1650 entstand: „Par che la vita a l'uom non sia più cara,/ se a popolar le tombe d'Alemagna/ vi corrono a morir gente a migliara;/ par che andando a pagnar vada in Cuccagna,/ con paludati arnesi e fogge vaghe,/ sicario de la Francia o de la Spagna:/ sol per portarne poi mercé di piaghe/ corre cieco a sborsar, senza cagione,/ contante il sangue a credito di paghe:(...)“. Salvator Rosa: *La Guerra*, in: Ders.: *Satire*, hg. v. D. Romei, Mailand 1995, V. 202-210

⁷²² Die Herausforderung der Vorstellungskraft des Betrachters läßt sich bis auf Pomponius Gauricus Traktat „De Sculptura“ (1504) zurückverfolgen. Er beschreibt dort die Kategorie der ‚amphibolia‘, bei der offen bleibt, ob sie auf zukünftiges oder vergangenes Geschehen zu beziehen ist. Dazu und zum Einfluß der Kategorie auf die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit siehe: J. Kliemann: *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese*, in: *RJbdBH*, Bd. 31, 1996, S. 273-312, S. 282f.

⁷²³ J. Kliemann: 1996, S. 294

⁷²⁴ Der locus classicus ist Plinius. Er beschreibt ein Bild von Thimantes, der dort das Konzept der Verhüllung anwendete. Plinius schreibt, dass dieser eine vor dem Opferaltar stehende Iphigenie malte, deren trauernder Vater durch ein Tuch verhüllt war. Plinius: *Naturkunde*, Bd. 35, 73; Vergl. auch Castiglione, der die (*dis*) - *simulazione* als unentbehrliche Kunst des Hofmannes pries. Vor allem in den Hofmannslehren des 17. Jahrhunderts wurde dieses Konzept aufgegriffen und intensiv rezipiert. Siehe B. Gracian: *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*, Leipzig 1982, besonders S. 13f.; T. Accetto: *Della dissimulazione onesta*, Neapel 1641, Darüber siehe: C. Ginzburg: *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del 500*, Turin 1970; G. Ferroni: „Sprezzatura“ e „Simulazione“, in: C. Ossola (Hg.): *La Corte e il Cortegiano*, 2 Bde, Bd. I, S. 119-147; M. Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992; Zur „Dissimulazione“ bei Rosa siehe: V. von Flemming:

Die grausamen kriegerischen Handlungen werden durch eine heftige und überdeutliche Mimik und Gestik der Bildfiguren verdeutlicht. Die einzelnen Gliedmaßen wie etwa die Finger der beiden tödlich Verwundeten in der Mitte des Bildes oder die Augen von entsetzt dreinschauenden Soldaten wurden leicht vergrößert dargestellt. Die Farbreihe unterstreicht diese Effekte zusätzlich. Deutlich hebt sich etwa der aschfahle Unterarm des auf dem Rücken eines Pferdes liegenden Opfers gegen den braungebrannten Arm seines Gegners ab. Der Übergang vom Leben zum Tod fand damit seine koloristische Umsetzung.

Die bereits in der „Großen Schlacht“ unternommene Gratwanderung zwischen dem *decorum* einerseits und grausamen Effekten andererseits wurde von Rosa in der „Heroischen Schlacht“ aufgegriffen und variiert. Streng wurde bei der Komposition etwa im Sinne des *decorums* zwischen den Sphären des militärischen und zivilen Lebens geschieden. Auch die historische Stimmigkeit und Auswahl von Kostümen und Waffen, wie sie von Dolce und Lomazzo für Schlachtendarstellungen gefordert wurden, befolgte Rosa. In der Darstellung von grauenvollen und schreckenerregenden Motiven löste sich hingegen Rosa von traditionellen Vorgaben. Die verschiedenen Zweikämpfe und Gemetzel werden durch das identische Motiv des Todeskampfes formal und inhaltlich zusammengefügt. Rosa folgte hierbei der rhetorischen Figur der *evidentia*: durch die Detailgenauigkeit sollte der Betrachter in die Lage eines Augenzeugen versetzt werden. Seine Affekte wurden somit durchdringend stimuliert. Gefordert wurde, dass der Redner oder der Maler mithilfe einer fingierten Augenzeugenschaft durch seine Vorstellungskraft ein Phantasieerlebnis hervorrufe. Damit verläßt der Künstler den Rahmen der historischen Wahrheit zugunsten einer poetischen Wahrscheinlichkeit. Dies galt vor allem für Kampfdarstellungen, die erst durch ihre Grausamkeit den Betrachter ergriffen⁷²⁵. Offensichtlich justierte Rosa die Skala der Vehemenz von grausamen Darstellungen von Auftrag zu Auftrag neu. Während auf der „Großen Schlacht“ naturalistische Details, wie abgeschlagene Gliedmaße, oder der Biss eines Soldaten in den Arm seines Gegners gezeigt und zudem prominent platziert wurden, finden sich derlei Darstellungen auf der „Heroischen Schlacht“ nicht mehr wieder. Bis zum grauenvollen Äußersten gehende Motive wie abgetrennte Körperteile, wurden dort nicht mehr dargestellt.

Wie weit einzelne Bildmotive oder die Bildkomposition vom Auftraggeber Neri Corsini vorgegeben wurden, wissen wir nicht. Entscheidend ist, dass Rosas *battaglien* sich im

Dissimulazione. Lorenzo Lippi, Salvator Rosa und die Krise der Repräsentation, in: C. Göttler/ U. Müller Hofstede/ K. Patz/ K. Zollikofer: 1998, S. 74-101, besonders S. 82ff.

⁷²⁵ H. Lausberg: 1960, §810-819; V. von Rosen: *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ut-pictura-poesis und seine Relevanz für das cinquecenteske Bildprinzip*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 27, 2000, S. 171-208

Vergleich mit anderen zeitgenössischen Schlachtenbildern insgesamt durch ihre überaus deutliche Darstellung von grausamen Akten auszeichnen⁷²⁶. Von Peter Tomory wurde deshalb die *Punica* von Silius Italicus (25/6-101/2 n. Chr.) als Inspirationsquelle für die Schlachtenbilder Rosas vorgeschlagen⁷²⁷. Trotz vieler guter Gründe dafür, dass Rosa das Epos hätte kennen können, ist es bemerkenswert, dass sich weder eines der einprägsam-grausamen Details der *Punica*, noch ein anderes der blutrünstigen flavischen Epen auf Rosas Bildern wiederfindet. In ihrer detailfreudigen Grauenhaftigkeit gehen sie weit über die Darstellungen Rosas hinaus⁷²⁸. In der „Heroischen Schlacht“ wurde nicht das gesamte Potenzial der zur Verfügung stehenden gewaltvollen Darstellungsmöglichkeiten ausgereizt. Stattdessen wurde die Vielfalt unterschiedlicher grausamer Motive zugunsten des „Todeskampfes“ als Hauptmotiv beschränkt. Ob Corsini und seine römischen Zeitgenossen gerade diesen neuartigen Zug an dem Bild schätzten, lässt sich nur vermuten.

Bereits die Florentiner „Große Schlacht“ zeigte, dass die Ausreizung von Darstellungen des Grausamen und Schrecklichen eng mit der modernen Schlachtenmalerei verbunden waren. Passeri hebt in seiner Beschreibung der „Heroischen Schlacht“ eigens diese gewaltvollen Aspekte hervor. Er lobt die *„moti violenti d'una singolar perfezione, delle grida, delle esclamazioni de combattenti, e dei feriti con la mischia delli pedoni e delli cavalli; degl' accidenti varij degl' uccisi dall' armi, (...), accompagnata da un' arte maestrevole del pennello.“*⁷²⁹ Damit ist die Rezeption des Bildes bei Passeri ambivalent. Einerseits die Erbauung über die offensichtlich angemessene Darstellung der grausamen Details des Bildes, die sich an Gemeinplätze in der Beschreibung von Schlachtenbildern anschliesst, und zugleich das ästhetische Wohlgefallen an der Art der malerischen Ausführung⁷³⁰. Als ein Problem wird dieser Dualismus von Passeri nicht weiter ausformuliert. Wiederum füllt damit ein modernes Schlachtenbild einen ästhetischen Freiraum aus, der sich im festgefügtten Geleise der Schicklichkeit ausdrücken konnte.

e. Sublime Bildstrategien

In zunehmendem Maße experimentierte Rosa im Verlauf seiner Karriere mit Bilformeln *all'antica*. Während in der „Großen Schlacht“ eine jüngst vergangene Schlacht vor den Toren

⁷²⁶ Vergl. etwa die entsprechenden Darstellungen in den Bildern von Courtois, Falcone oder Cerquozzi mit denjenigen von Rosa

⁷²⁷ P. Tomory: 1990, S. 256f.

⁷²⁸ Siehe M. Fuhrmann: 1968, S. 23ff.

⁷²⁹ Passeri: 1995, S. 391

⁷³⁰ Vergl. Vasaris Beschreibung der „Anghiarischlacht“ Leonardos, die auf vergleichbare Topoi abhebt..

einer Stadt mit mehreren Bildhelden wiedergegeben wurde, findet in der „Heroischen Schlacht“ der Kampf in einer verfallenden, antiken Kulturlandschaft statt. Damit entfernten sich Rosas Schlachtenbilder im Verlauf der vierziger Jahre von ihrem Ausgangstypus, der vergleichsweise anspruchslosen *battaglia*, die eine zeitgenössische Schlacht in einem kleinformatigen Bild wiedergibt (Abb. 90)⁷³¹. Daneben spielte Rosa in diesen Jahren mit dem Gebrauch der Heldenfigur. Von der Einfügung bislang im Kontext eines Schlachtenbildes unüblicher „Pathosfiguren“, über die Abwandlung klassischer Heldenmotive bis hin zum völligen Verzicht auf einen *attore principale* schöpfte Rosa im Lauf von etwa zehn Jahren den gesamten ikonographischen Spielraum auf einem Schlachtenbild aus (Abb. 91)⁷³². Danach verlor er offenbar jedes Interesse an der Schlachtenmalerei⁷³³.

Zu den übrigen zeitgenössischen Schlachtenbildern verhalten sich Rosas *battaglie* ambivalent. Zeigten jene häufig ein zeitgenössisches Thema, wie etwa Cerquozzis „Battaglia“ oder andere Beispiele aus dem Umkreis der Bamboccianti, so siedelte Rosa seine Schlachten zumeist an einem klassischen Schauplatz an. Gemeinsam war ihnen, dass sie die Figur des Bildhelden variierten oder ganz auf sie verzichteten.

Abgesehen von Rosa selbst, dessen Urteil über die „Heroische Schlacht“ bereits zitiert wurde, nahm auch die zeitgenössische Kritik Rosas Auseinandersetzung mit traditionellen und modernen Bildformeln wahr. Ohne speziell auf Schlachtenbilder einzugehen, war Rosa für Sandrart „sehr berühmt in Landschaften mit Bildern, zwischen den Antichen und Modernen, sehr zierlich und geistreich, die er als kriegende Soldaten auf ofnen Plätzen vorgestellt, (...)“⁷³⁴

Zwei Punkte kennzeichnen Sandrarts Passus über Rosa. Zum einen die Beobachtung, dass Rosas Bilder zwischen den „Antichen und Modernen“ stehen, zum anderen die Bemerkung über Rosas Brillanz als Maler von „Landschaften mit Bildern“. In Hinblick auf Rosas Entwicklung als Schlachtenmaler lässt sich ein konstanter Bedeutungszuwachs der Landschaft in seinem Werk beobachten. In der „Großen Schlacht“ kurz nach 1640 wird der Hintergrund durch eine Stadtsilhouette abgeschlossen. In der Wiener „Reiterschlacht“ von 1645 ist es bereits ein sich öffnender Talkessel, der von Felsen umrahmt ist. In der „Heroischen Schlacht“ ist es schließlich ein Gebirgsmassiv, das mächtig hinter den

⁷³¹ Beispiel Salvator Rosa: Battaglia, Öl/Lw, 52 x 100cm, sign. und dat. 1637, Slg. ehem. Mostwyn Owen

⁷³² Vergl. die 1645 verfertigte „Reiterschlacht“, die formal und ikonografisch eine Mittlerposition zwischen der „Großen Schlacht“ und der „Heroischen Schlacht“ einnimmt. Salvator Rosa: Reiterschlacht, 291 x 345cm, Öl/Lw., sign. und dat. 1645, Wien/ Kunsthistorisches Museum. Schon L. Salerno: 1975, S. 91 wies auf diese Entwicklung von Rosas großformatigen Schlachtenbildern hin.

⁷³³ Um 1652 verlor Rosa offenbar das Interesse an der Verfertigung von Schlachtenbildern. In seinen Briefen klagte er über deren mühevollen Fertigstellung. Um Interessenten abzuschrecken, forderte er fortan exorbitante Preise. S. Rosa: 2003, S. 162

⁷³⁴ J. v. Sandrart: 1925, S. 289

Kämpfenden aufragt. Im Gegensatz zu den vorherigen Schlachten werden in der „Heroischen Schlacht“ die Kombattanten auf eine schmale Zone im Vordergrund des Bildes komprimiert. Der Hintergrund, der durch den massiven Gebirgsblock gebildet wird, gewinnt demgegenüber an Bedeutung (Abb. 92). Die Folge ist eine Kontrastierung des ephemeren Kampfes, der sich aus einem Knäuel von sterbenden Kombattanten zusammensetzt, mit dem monolithischen, jede zeitliche Dimension überdauernden Felsmassiv. Die prominente Verwendung des Motivs eines Gebirges auf einem Schlachtenbild ist neu. Überaus klar und deutlich werden bei Rosa die verschiedenen Kanten und Brüche des Felsens ausgeleuchtet. Die enorme räumliche Distanz zwischen Vorder- und Hintergrund wird dadurch überbrückt. Das Gebirgsmassiv rückt förmlich näher an den Betrachter heran. Der Kontrast zwischen Mensch und Natur wird durch diesen malerischen Eingriff auf das Größtmögliche gesteigert. Warum inszenierte Rosa diesen Gegensatz derart eindrücklich?

Ein Motiv mag im persuasiven Anspruch des Bildes gelegen haben. Format, Thema und sorgfältige Bearbeitung verweisen auf die didaktischen Anforderungen einer *historia*. Durch den gewählten Kontrast zwischen Mensch und Natur mag es daher ein Ziel des Malers gewesen sein, den Betrachter grundständig zu erstaunen und zu überwältigen. Das Mittel, das er dazu in Anspruch nahm, war das in der Literatur seiner Zeit viel diskutierte Kategorie der Erhabenheit, welches nicht unmittelbar dargestellt werden kann, sondern nur durch vermittelnde Effekte im Text oder Bild festgehalten wird. Der grundlegende Quellentext dafür ist das erstmals 1554 gedruckte Textfragment „*Vom Erhabenen*“ des sogenannten Pseudo-Longinus⁷³⁵.

Einleitend heißt es bei Longinus, dass der Weg zum Erhabenen über den Weg des Wettstreits mit den großen Malern und Dichtern „von einst“ führe⁷³⁶. Dazu eignen sich Bilder der Phantasie, welche die Leidenschaften mit „Wucht“ darzustellen vermögen⁷³⁷. Als Mittel empfiehlt Longinus den Kontrast zwischen der ‚Vielheit‘ und ‚Einheit‘, sowie die Verwendung von Polypota, Variationen und Steigerungen, die zu „jeder Art von Erhabenheit und Pathos beitragen“⁷³⁸. Die Motivauswahl solle sich im Falle von Naturdarstellungen an

⁷³⁵ Einen Überblick über den Einfluß von Longinus in der Frühen Neuzeit vermittelt: C. Nau: *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005, S. 19ff.

⁷³⁶ Longinus: *Vom Erhabenen*, hg. v. O. Schönberger, Stuttgart 1988, 13 (2). Mehrere lateinische Übersetzungen wurden in Folge in Italien herausgegeben. Die erste italienische Übersetzung von Niccolò Pinelli erschien 1639 in Padua. Zur Bedeutung des Textes in Italien siehe M. Fumaroli: 1980, S. 165ff; E. Cropper diskutiert vorrangig die Bedeutung des Sublimen für Franciscus Junius und den Kreis am Collegio Romano, wie Agostino Mascardi. E. Cropper: 1984, S. 161/165; Zu Longinus siehe auch: E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1973 (1. Auflage 1948), S. 402f.

⁷³⁷ Longinus: *Vom Erhabenen*, 15 (1-3)

⁷³⁸ Ders.: 23 (1), 24 (2)

großartigen Exempla orientieren⁷³⁹. Das wilde und unzivilisierte Element der Natur galt es ästhetisch zu goutieren. Diese von Longinus aufgeführten Darstellungsmittel für das Erhabene finden sich auch in Rosas „Heroischer Schlacht“. Eine „antike“ Schlacht, deutliche Darstellungen der Affekte, die Variation des Todesmotivs sowie schließlich der Gegensatz zwischen dem Felsmassiv und den Kämpfenden, zwischen Dauer und Vergängnis verweisen gemeinsam auf die genannten Ratschläge.

Vor allem für die Wahrnehmung der Natur in der Neuzeit war die Longinus-Rezeption folgenreich. So wurde das Gebirge noch traditionell in der christlichen Auslegung als ein Symbol der Sintflut und damit als eine Mahnung an die Erbsünde der Menschheit aufgefasst⁷⁴⁰. Nichts mehr ist davon auf Rosas „Heroischer Schlacht“ spürbar. Es zeigt sich dort vielmehr eine künstlerische Faszination für die Wiedergabe des unzulänglichen und zerklüfteten Felsmassivs. Ob Rosa den Text von Longinus kannte, muß offenbleiben, doch ist es gut möglich, dass er in seinem intellektuellen Umfeld mit diesen damals vieldiskutierten Gedanken vertraut gemacht wurde⁷⁴¹. So war Rosa etwa Mitglied der römischen *Accademia di Umoristi*, bei denen über die Erhabenheit in der ersten Jahrhunderthälfte intensiv diskutiert wurde⁷⁴². Der durch Longinus angeregte, dabei auf theologische Prämissen keinerlei Rücksicht mehr nehmende Neuzugang zur Natur, stieß in Rom um die Jahrhundertmitte auf offene Ohren. Im Rahmen von naturwissenschaftlichen Debatten war Longinus` Text daher ein wichtiger Gegenstand⁷⁴³. Sein Einfluß läßt sich schließlich auch in den Schriften des Jesuiten Daniello Bartoli (1608-1685) nachverfolgen. Die Wirkung der Longinus-Rezeption von einer veränderten, nunmehr subjektiv gefärbten Naturwahrnehmung zeigt sich in dessen erfolgreichem „Uomo di lettere“ von 1645⁷⁴⁴. Dort paraphrasiert er den berühmten Passus aus Senecas „Naturales quaestiones“, in der die Seele voller Verachtung auf die Welt herunter schaut und das kleinteilige blutige Treiben beobachtet:

⁷³⁹ Ders.: 36 (3)

⁷⁴⁰ So: W. Busch: *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1994, Hg. v. S. Schulze, Goethe und die Kunst, S. 485-497

⁷⁴¹ Es ist kein Inventar von Rosas Bibliothek überliefert. Die Vermittlung von Longinus Text ist auch über Rosas langjährigem Freund G. B. Ricciardi denkbar, der als Professor der Philosophie in Pisa lehrte.

⁷⁴² G. Costa: *Appunti sulla fortuna dello Pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, in: Studi Secentesche, XXV, 1984, S. 123-143, S. 137; H. Langdon: *A theatre of marvels: the poetica of Salvator Rosa*, in: Konsthistorisk tidskrift, Vol. 73, No. 3, 2004, S. 179-192, besonders S. 181; Über Rosas Mitgliedschaft in der *Accademia*: M. Maylender: *Storia delle accademie d'Italia*, Bd. V., Bologna 1930, S. 380

⁷⁴³ Langdon betont, dass sich die Akademien in Rom, im Gegensatz zu denjenigen in Florenz, durch ein naturwissenschaftliches Interesse auszeichnete. Siehe: H. Langdon: 2004, S. 185ff.

⁷⁴⁴ D. Bartoli: *Dell'uomo di lettere difeso et emendato, Rom 1645*, S. 27; Das Werk wurde allein achtmal im Erscheinungsjahr wieder aufgelegt. Später wurde es ins Französische, Deutsche, Lateinische, Holländische und Englische übersetzt. J. J. Renaldo: *Daniele Bartoli, A letterato of the Seicento*, Neapel 1979, S. 41. Siehe auch: B. Basile, B.: *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, in: A. Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana, Le Opere*, Bd. II., Dal Cinquecento al Settecento, Turin 1993, S. 991-1014, dort weitere Literaturhinweise

„Quella dunque là giù, che appena scorgo, appena discerno coll'occhio, quelle è la terra? Quell è quell punto diviso in tante (sic) Provincie, ripartito in tanti Regni, per cui rapirsi, per cui havere si son trovate à si gran copia del'arti, e l'armi per l'uccidersi? Assedy, assalti, incendi, batterie, campagne aperte, scampi delle intiere nationi, fatti in poco d'hora, che tantevolte hanno fatto pianger vedova d'huomini la natura, impuzzir l'aria al setor de'puttrefatti uccisi, & ire hor pigri I fiumi, hora vermiglio il mare per gran copia di cadaveri, per gran piena di sangue humano“⁷⁴⁵

Gegenüber Senecas Vorlage fällt die detailfreudige Beschreibung blutiger kriegerischer Details in Bartolis Text auf. In auffälliger Weise korrespondiert dabei der bei Bartoli ausgeweidete Kontrast zwischen dem blindwütigen irdischen Chaos und dem vom Erzähler vorgegebenen extraterrestrischen Blickwinkel mit Rosas Gegensatz zwischen einem ephemeren Kampf und einer *entzeitlichten* Natur in Form des Gebirgsmassivs. Es ist davon auszugehen, dass Rosa Bartolis „Uomo di lettere“ kannte. Denn in seinen Briefen spielt Rosa auf Bartolis bekanntestes Werk an⁷⁴⁶.

Die Übereinstimmungen von Text und Bild reichen über den bloßen perspektivischen Antagonismus Mensch-Natur hinaus. Abgesehen von einer neostoizistisch-gefärbten Perspektive, mit der bei beiden die Endlichkeit des menschlichen Treibens beurteilt wird, ist es auch der *orrore dilettevole* aus Bartolis Beschreibungen einer wilden Landschaft, der sich in Rosas Darstellung des Gebirgsmassivs in der „Heroischen Schlacht“ wiederfindet⁷⁴⁷. Diese präromantische Faszination für die unkultivierte Natur teilt sich ebenfalls in Rosas Landschaftsbildern und in seinen Briefen mit. So schilderte Rosa die Eindrücke von der Natur auf der Reise von Loreto nach Rom. Er beschreibt in seinen Briefen die bizzare Schönheit der Gebirgsformationen des Appenin als „*pittoresco*“. Die von ihm gesehene Natur sei voller „*luoghi tutti di straordinario diletto per la pittura*“⁷⁴⁸. Damit zeigt sich bei Rosa ein

⁷⁴⁵ D. Bartoli: *L'Uomo di Lettere. Difeso, & emendato*, Venedig 1674, S. 17ff.. Vergl. den Passus bei Seneca: „Wenn man den Ameisen Menschenverstand geben würden, würden sie wahrscheinlich mit gleichem Erfolg ein einziges Gartenbeet in viele Provinzen aufteilen. Aber, wenn du in jenen Raum aufgestiegen bist, der allein die Bezeichnung groß verdient, und du siehst Heere mit wehenden Fahnen aufmarschieren und Reiterscharen, die, als ob etwas Welterschütterndes bevorstände, bald die Flanken decken, bald voraus aufklären, kannst du mit Vergil sagen: 'Schwarz geht über die Felder der Zug...' Hier ist zwar das Umlaufen von Ameisen gemeint, die sich auf einen beschränkten Raum abmühen. Welcher Unterschied besteht jedoch zwischen uns und ihnen außer dem Ausmaß eines winzigen Körperchens? Seneca: *Naturwissenschaftliche Untersuchungen*, Darmstadt 1995, hg. v. M. F. A. Brok, S. 27

⁷⁴⁶ S. Rosa an G. B. Ricciardi vom 02.02.1650: „Il Padre Bartoli quello che fece l'huomo di lettere ha mandato fuori un altro libro chiamato la Povertà Contenta. Materia affatto stoica, e di già l'ho comprà. In S. Rosa: 2003, S. 58

⁷⁴⁷ Die überdeutlichen Affektdarstellungen, sowie der moraldidaktische Anspruch der „Battaglia eroica“ verweisen auf die intensive Auseinandersetzung Rosas mit dem aktuellen Neostoizismus. Von Rosas Interesse an den Diskussionen zeugen seine Briefe an G. B. Ricciardi. Siehe S. Rosa: 2003, S. 224. Vergl. auch Rosas Ode „Delle Ricchezze“, abgedruckt in L. Ozzola: 1908, S. 228. Bartoli antizipierte den berühmten „*delightfull horror*“ von John Dennis, den dieser anlässlich einer Alpenüberquerung 1688 empfand. Zu Bartolis Naturbeschreibungen siehe H. Langdon: 2004, S. 184; dort weitere Literaturhinweise; Bartolis Rezeption der Stoizisten betont J. J. Renaldo: 1979, S. 26,40; Vergl. auch D. Bartoli: 1674, S. 50ff.

⁷⁴⁸ Brief von Salvator Rosa vom 13. Mai 1662. In: S. Rosa: 2003, S. 287f.

geändertes Naturverständnis, zu dem er wahrscheinlich dank seiner römischen Diskussionspartner und durch eigene Lektüre, etwa mithilfe Bartolis „L' Uomo“ gelangte.

Der klassische Schönheitsbegriff, der auf Regelmäßigkeit und Harmonie aus war, unterteilte die Natur in einen *locus amoenus* und einen *locus terribilis*. Diese traditionelle Schablonisierung wurde bei Bartoli und Rosa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts aufgehoben. Die Faszination für das Ungeordnete der Natur trug zu einer Erweiterung ihres Wirkrepertoires in der Kunst bei. Rosa und Bartoli interessierten sich zuvörderst für die Wirkung der Natur auf das Subjekt. Die durch die neue Naturwahrnehmung ausgelösten heftigen Affekte konnten im Sinne der stoizistischen Affektregulierung dienstbar und beherrschbar gemacht werden⁷⁴⁹. Übertragen auf die „Heroische Schlacht“ bedeutete dies, dass sowohl der blutige Kampf als auch die Felsformation die Aufgabe hatten, starke Affekte beim Betrachter auszulösen. Das Motiv des Gebirges hält dem menschlichen Treiben einen relativierenden Spiegel vor. In seiner Monumentalität reduziert es den kleinteiligen Kampf auf seinen Aspekt der Sinn- und Hoffnungslosigkeit⁷⁵⁰.

f. Auseinandersetzungen zwischen den ‚antichi‘ und ‚moderni‘

Rosas „Heroische Schlacht“ vereint moderne Elemente, wie die Naturwiedergabe oder den Verzicht auf einen Bildhelden, mit einem Schlachtenschema, das klassisch-traditionelle Vorlagen aufgreift und variiert. Rosas „Heroische Schlacht“ stand damit um mit Sandrart zu sprechen „zwischen den Modernen und Antichen“⁷⁵¹. Mit seiner Bemerkung spielte Sandrart indirekt auch auf eine Diskussion unter den Zeitgenossen an, die sich mit dem Stellenwert zeitgenössischer Kunst angesichts des antiken Erbes auseinandersetzten. Das strittige Thema war nicht neu, bereits im Cinquecento wurden im sogenannten „Romanzo-Streit“ die Möglichkeiten der Erzählkunst kontrovers diskutiert. Im 17. Jahrhundert wurde das begrenzte Feld der ästhetischen Debatte zugunsten eines breiter angelegten, allgemeineren Vergleichs verlassen⁷⁵². Ausgangspunkt des zeitgenössischen Diskurses waren Alessandro Tassonis 1608 erstmals erschienene „Pensieri“⁷⁵³. Im dortigen berühmten zehnten Kapitel werden von der

⁷⁴⁹ Zur Affektregulierung vergl. Kap. „Alexanderschlacht“

⁷⁵⁰ Es ist gut möglich, dass daneben noch eine weitere, den Zeitgenossen geläufige Bedeutungskonnotation hinzuzurechnen ist, nach der das wolkenverhangene Gebirge als Sinnbild der Verstellung von Dummheit gedeutet werden kann. Diese Deutungsebene gäbe dem Bild einen zusätzlichen stoizistisch gefärbten Akzent, nach dem das weltliche Treiben als dumm und eingebildet betrachtet wird. Vergl. S. Covarrubias: *Emblemas Morales*, Madrid 1610, Emblema 18: ‚Abeunt in Nubila Montes‘

⁷⁵¹ Siehe Sandrart: 1925, S. 289

⁷⁵² Vergleiche: A. Buck: *Humanismus*, Freiburg/München 1987, S. 297ff., dort weitere Literatur zum Thema

⁷⁵³ A. Tassoni: *Pensieri diversi*, Modena 1608, ergänzt 1612, erweitert 1620

Regierungskunst, über die Rechtsprechung, der Philosophie schließlich auch die antiken und modernen Künste miteinander verglichen. Den *moderni* wird dabei ein mindestens gleichberechtigter Platz zugewiesen. Tassoni widmete sich auch der Malerei, von der er die antiken Maler aufzählt und den Verlust ihrer Werke bedauerte. In Folge skizziert er ein Panorama der modernen Malerei, das von Raffael über Tizian bis zu Antonio Tempesta reicht. Angesichts der Werke fragt sich der Autor, ob die moderne Malerei, also die Malerei seit dem Beginn der Renaissance, der antiken Malerei nicht nur gleichkomme, sondern sie in bestimmten Bereichen sogar überflügele. Weder könne sich die antike Malerei mit der Vielfalt der modernen Bildträger messen, noch kommen die antiken Maleraufträge in ihrer Vielzahl an diejenigen von modernen Kunstsammlern heran⁷⁵⁴.

Aus Tassonis Vergleichen spricht das kühne Selbstbewußtsein angesichts der zeitgenössischen Entdeckungen und Entwicklungen. Sie zeugen zugleich von einer ästhetischen Unvoreingenommenheit gegenüber künstlerischen Neuerungen, für die der legitimatorische Schutzmantel antiker Kunst zu eng geworden war. Die modellhafte Bedeutung der Antike wurde durch Tassoni erstmals entscheidend relativiert⁷⁵⁵. In welchem Maß die moderne Schlachtenmalerei von dieser grundsätzlichen Offenheit und Neugierde für das Neue profitierte, zeigt die weitere Entwicklung der Gattung im 17. Jahrhundert. Es ist zu vermuten, dass der intellektuelle Humus, auf den die „Pensieri“ in den folgenden Jahrzehnten einwirken sollte, wiederum den Nährboden auch für die moderne Schlachtenmalerei bildete. Daher wurde wahrscheinlich auch die „Heroische Schlacht“ von Tassonis Schrift beeinflusst. Wie stark Rosa mit Tassonis Standpunkten übereinstimmte zeigt beispielhaft folgende Anekdote.

In einem von Pascoli überlieferten Disput zwischen Rosa und dem befreundeten Dichter Antonio Abati aus den vierziger Jahren griff Rosa die von Tassoni eingeführten Argumente zugunsten der Verteidigung der modernen Malerei auf⁷⁵⁶. Abati vertrat den konservativen Standpunkt, dass die griechische Malerei um Zeuxis und Apelles als die am höchsten entwickelte Malerei anzusehen sei und zitierte als Beleg dafür aus der von Plinius überlieferten Apelles-Vita⁷⁵⁷. Apelles hatte demnach ein Reiterbild von Alexander gemalt. Als er das Bild vollendet hatte und es öffentlich auf einem Marktplatz präsentierte, fingen die

⁷⁵⁴ „E vero che i Greci antichi furono inventori e perfezionatori di molte cose; ma cadde poi l'arte loro e rimase più di mill'anni spenta, fin che i nostri l'han rinovata con accrescimento d'altre isquisitezze maggiori.“ A.

Tassoni: *Pensieri diversi*, hg. von P. Puliatti, Modena 1986, S. 899

⁷⁵⁵ Vergl. H.-R. Jauß: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, 6. Aufl. Frankfurt/Main 1979, S. 11ff.

⁷⁵⁶ Der Disput muß während des späteren Florentiner Aufenthaltes von Rosa, wahrscheinlich um 1647, stattgefunden haben. Zum Verhältnis Rosa-Abati vergl. J. Scott: 1995, S. 85, zu A. Abati: R. Zapperi: Artikel „Antonio Abati“, in: DBI, Bd. 1, Rom 1960, S. 7-8

⁷⁵⁷ Überliefert in L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 73ff.; Plinius: *Naturkunde*, Bd. 35, 96

übrigen dort befindlichen Pferde zu wiehern und zu schnauben an. Der täuschende Realismus des Bildes bestand also darin, selbst Tiere zu täuschen. Rosas Replik bestand in zwei Teilen. Analog zu Tassoni fragte er, ob es überhaupt möglich sei, dass die antiken Maler Bilder geschaffen hatten, die an diejenigen von Giotto oder Michelangelo heranreichten. Was schließlich das Täuschungsvermögen der antiken Maler anbelangt, so griff Rosa Abatis Argument mit der Geschichte des Reiterstandbildes von Alexander wieder auf.

„Ho letto ancora, che Apelle fosse assai esperto nel colorire, e ritrarre dal naturale i bruti, ma non posso credere, che alla vista de` cavalla da lui dipinti anitrissero i vivi; (...)”⁷⁵⁸

In der Folge führte Rosa minutiös seine Zweifel an der Legende auf, und behauptete, dass es die antiken Maler seiner Meinung nach nicht vermochten, die Bewegungen von Pferden wesensgerecht wiederzugeben:

„(...) perchè i cavalli dipinti non potevano correre; (...) perchè i cavalli dipinti erano privi di quell moto, e di quell fuoco, che accende i vivi alla battaglia:(...)”⁷⁵⁹

Doch selbst wenn die Geschichten um die täuschend echten Bilder der antiken Maler wahr wären, so könne es nach Rosa nicht Ziel der Malerei sein, lediglich Gegenstände wahrheitsgetreu darzustellen, dies könnten nämlich auch Frucht-, Stillleben oder Tiermaler. Aufgabe der Malerei sei es hingegen, die Taten von Menschen und deren Gedanken und Gefühle bildlich wiederzugeben, hierbei sei gerade die moderne Malerei vorbildlich⁷⁶⁰.

g. Rosas Widersprüche

Rosas Geringschätzung der niederen künstlerischen Themen erstreckte sich auch auf die moderne Malerei. Damit war seine eigene Position zur zeitgenössischen Malerei durch Widersprüche geprägt. Wendy Roworth macht eine Zäsur in Rosas Werk um 1650 aus⁷⁶¹. Widmete sich Rosa zuvor Bildthemen, die eine kleifigurige Bildlösung verlangten und häufig thematisch der unorthodoxen Malerei der Bamboccianti nahestanden, so malte er fortan vorzugsweise klassisch-großfigurige Historienszenen. In diese Zeit fällt auch die von ihm verfasste Satire „Pittura“, die sich gegen einen Verfall der zeitgenössischen Malerei wendet. Vor allem die Verfehlungen moderner ‚niederer‘ Bildthemen und ‚obszöner‘

⁷⁵⁸ L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 76

⁷⁵⁹ Ebd.: S. 77

⁷⁶⁰ Ebd.: S. 78f.

⁷⁶¹ W. Roworth: *A date for Salvator Rosa`s Satire on Painting and the Bamboccianti in Rome*, in: Art Bulletin, December 1981, Vol. LXIII, S. 611-617, S. 615; Dazu: B. Wind: *Rosa and the Bamboccianti*, in: Art Bulletin, September 1982, Vol. LXIV, No. 3, S. 486-487; Vergl. auch F. Haskell: 1996, S. 204; Nach Helen Langdon ist die „Battaglia eroica“ kennzeichnend für Rosas Bestreben, als Historienmaler ab 1650 zu reüssieren. In: Ausst. Kat. London 1973/Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain (Hg.): *Salvator Rosa*, London 1973, S. 28ff.

Darstellungen wurden von ihm mitunter drastisch ausgemalt⁷⁶². Rosa kritisierte dabei Maler, die sich auf die Wiedergabe ungelehrter Themen spezialisiert hatten. Stattdessen fordert er im klassischen Sinn:

*„Bisogna che i pittor siano eruditi/ ne le scienze introdotte e sappian bene/ le favole, l'istorie, i tempi, i riti; (...)“*⁷⁶³

Die Forderungen sind im einzelnen wenig originell, sie greifen Gedanken auf, die zeitgleich auch bei Ottonelli/ da Cortona oder auch bei Testa anzutreffen waren⁷⁶⁴. In unserem Zusammenhang interessiert Rosas Bewertung von Schlachtenbildern, die er jedoch an keiner Stelle der Satire exemplifiziert. Vor allem der lange Passus gegen die Bamboccianti würde vermuten lassen, dass sich bei der minutiösen Aufzählung ihrer Bildthemen, auch das anonym-kleinformatige zeitgenössische Schlachtenbild wiederfände⁷⁶⁵. Doch die Gattung der *battaglie* entwischt Rosas Rundumschlag gegen die zeitgenössische Malerei. Auch Passeri, dessen Ansichten eng mit Rosas in „La Pittura“ vertretender Position korrespondieren, sagt zwar, dass es die Aufgabe der Malerei sei,

*“ di (...) amaestrare, e sollevare la mente degl'uomini, ad alte, e sublime contemplazioni, e per destare gl'animi altrui, con gl'esempi ad azioni eroiche e generose“*⁷⁶⁶.

Doch thematisierte er in seiner lobenden Besprechung der „Heroischen Schlacht“ nicht eigens die Absenz des Bildhelden. Wieder einmal lässt sich das Phänomen der zeitgenössischen *battaglie* nicht durch die Kunsttheorie einfangen.

Rosas *Satire* wendet sich darüberhinaus auch gegen die zeitgenössischen Kunstsammler, die durch ihren ‚schlechten‘ Geschmack erst die Verfertigung der inkriminierten Bildthemen ermöglichten. Rosas öffentlich vorgetragene Satire reagierte auf einen Rückgang von ambitionierten Bildaufträgen während des Pontifikates von Innozenz X⁷⁶⁷. Erstmals sahen sich bislang erfolgreiche italienische Künstler in jenen Jahren mit der Dominanz nordischer Künstler auf dem Kunstmarkt konfrontiert. Nach seiner zehnjährigen Abwesenheit von Rom hatte auch Rosa 1649 zunächst Schwierigkeiten an gutdotierte Aufträge zu kommen. Ein veränderter Geschmack favorisierte nun kleinformatige und

⁷⁶² W. Roworth: 1981, S. 613 datiert sie auf die zweite Jahreshälfte 1650. Siehe auch: W. Roworth: „*Pictor Succesor*“. *A study of Salvator Rosa as satyrist, cynic and painter*, New York/ London 1978, S. 11-141

⁷⁶³ S. Rosa: *La Pittura*, in: *Satire*, hg. v. D. Romei, Mailand 1995, V. 175-177

⁷⁶⁴ Für Testa siehe: E. Cropper: 1984, S. 117

⁷⁶⁵ S. Rosa: 1995, *La Pittura*, V. 235-249

⁷⁶⁶ G. B. Passeri: 1995, S. 96. Hess macht auf den bei Passeri „bis zu wörtlicher Übereinstimmung gehende(n) Zusammenhang mit der dritten Satire Salvator Rosas („La Pittura/O.T.“)“ aufmerksam. Ebd.: S. 96, Fußnote 2

⁷⁶⁷ Die Satire wurde 1650/51 öffentlich in Siena und Rom, unter anderem in der *Accademia dei Percossi*, vorgetragen. Siehe: W. Wassynng Roworth: 1981, S. 615

unpräzise Bildthemen häufig nordischer Provenienz⁷⁶⁸. Im Bereich der Schlachtenbilder waren es *battaglie* von Cerquozzi und Courtois, die gesammelt wurden. Der künstlerische Entwicklungsprozeß von Rosas Schlachtenbildern könnte demnach auch einem ökonomischen Kalkül gefolgt sein. Während seine größten Konkurrenten in Rom, Cerquozzi und Courtois, vordringlich zeitgenössische Schlachtenbilder malten, setzte er sich ostentativ in seinen Bildern von diesen ab, und verurteilte damit indirekt ihre „niedere“ Malerei.

Auffällig ist die Koinzidenz der Forderungen Rosas nach einer gelehrten Malerei, die die Grenzen des *decorums* einzuhalten weiß, und den stilistischen Entwicklungen in der „Heroischen Schlacht“, die schließlich zu einem spezifischen Gestaltungskonzept *all'antica* führten. Bemerkenswert bleibt auf der ikonographischen Ebene die Darstellung einer heldenlosen Schlacht. Von einem Künstler, der den Verfall der Zeit anhand einer regellosen Malerei beklagte, wäre zu erwarten gewesen, dass er anlässlich des kurze Zeit später eingegangenen monumentalen Bildauftrags die klassischen Regeln auch anwendete: schließlich wird gegen das *decorum* in der „Heroischen Schlacht“ durch den Verzicht auf einen Bildhelden fundamental verstoßen. Dieser Widerspruch wurde aber, wie gesehen, von Rosa und seinen Zeitgenossen nicht weiter thematisiert.

h. Rom und die „Heroische Schlacht“

Jenseits der luftigen Höhen kunsttheoretischer Debatten überrascht die Absicht Neri Corsinis, dem König von Frankreich ein Gemälde zu schenken, das derartig selbstbewußt die traditionellen Konventionen der Gattung unterläuft. Eine Erklärung dafür findet sich nur, wenn die ortsspezifischen Umstände berücksichtigt werden, unter denen der Auftrag zustande kam.

Neri Corsini unterhielt enge Beziehungen zum Collegio Romano⁷⁶⁹. Aus dessen geistigem Umfeld gingen ab 1644 die Traktate „Del bene“ und „Trattato dello Stile e del Dialogo“ des Jesuiten Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667) hervor⁷⁷⁰. Dieser nahm dort seit 1639 eine einflußreiche Position als Professor der Rhetorik ein. Seine Traktate liefern einen wichtigen Beitrag zu der zeitgenössischen Debatte über den angemessenen Stil eines idealen Predigers und Künstlers. Sforza Pallavicino baute damit auf den Werken seines früheren Lehrers Famiano Strada sowie Agostino Mascardis „Dell'arte historica“ von 1636 auf.

⁷⁶⁸ Siehe F. Haskell: 1996, S. 203ff. Vergleiche auch den bei Malvasia abgedruckten Briefwechsel zwischen Andrea Sacchi und Francesco Albani, der sich ebenfalls gegen die Bamboccianti richtete und vom Herbst 1651 datiert ist. C. C. Malvasia: *Felsina Pittrice*, 2 Bde, Bd. II., Bologna 1841, S. 179-181

⁷⁶⁹ Corsini war Schüler des Collegiums. E. Stumpo: Artikel „Neri Corsini“, in: DBI, Bd. 29, Rom 1983, S. 649f.

⁷⁷⁰ P. Sforza Pallavicino: *Del bene libri quattro*, Rom 1644; Ders.: *Trattato dello Stile e del Dialogo*, Rom 1664

Gemeinsam bilden ihre Schriften den Kontext der im wesentlichen über das Collegio Romano ausgetragenen Diskussion über Stilistik⁷⁷¹.

Ähnlich wie auch Bartolis „Uomo di lettere“ versuchen die Werke Pallavicinos die Bereiche der Ethik und der Rhetorik miteinander zu verbinden. Pallavicino untersucht insbesondere das Verhältnis zwischen Täuschung und Wahrheit in der Kunst. Die Möglichkeiten von Dichtung und Malerei liegen ihm zufolge in ihrer Täuschungsmacht. Damit griff er eine alte Diskussion um das *vero* oder *falso* in der Kunst auf und spitzte sie zu⁷⁷². Nicht mehr die angemessene Darstellung des Themas ist für ihn vorrangig, sondern das Vermögen, sich dem Betrachter einzuprägen. Durch Anschaulichkeit und Eindringlichkeit des Dargestellten sollten die Affekte heftig stimuliert und der Rezipient schließlich überwältigt werden⁷⁷³. Dem Gefangennehmen und Entzücken des Zuhörers oder Betrachters sollte daher die gesamte Aufmerksamkeit des Redners und Künstlers gelten.

Das Publikum konnte durch Bilder aber nur in den Bann gezogen werden, wenn diese auch glaubhaft im Sinne des Wahrscheinlichen, des *verisimile* waren. Damit war bei Pallavicino nunmehr nicht mehr ihre traditionelle mimetische Funktion gemeint, sondern allein die rhetorische Bedeutung⁷⁷⁴. Die Historientreue tritt demgemäß gegenüber der Überzeugungskraft der Bilder in den Hintergrund⁷⁷⁵. Das Unerwartete und Neuartige wurde dabei insbesondere geschätzt:

„*Ma ne`concetti quant`è maggiore la novità tanto ne segue maggior la dilettazone in chi legge, e maggiore dimostrasi l`ingegno in chi scrive.*“⁷⁷⁶

In der Wertschätzung für das Neue schließt Pallavicino an die schon skizzierte zeitgenössische Diskussion zwischen den *antichi-moderni* an. Ausdrücklich greift er die Positionen der *moderni* auf und verteidigt sie gegenüber konservativen Angriffen⁷⁷⁷. Die außerordentliche Freiheit, die den Künstlern in der Wahl ihrer Mittel von ihm zugestanden

⁷⁷¹ Zu F. Strada siehe Kap. III., 4., c.; Allgemein: G. Schröder: *Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Cappella Cornaro*, in: H. Beck/ S. Schulze (Hgg.): *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 193-203, S. 194f.; M. Fumaroli: 1978, S. 828; zu A. Mascardi: E. Cropper: 1984, S. 165f.; A. Angelini: *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, 1998, S. 296ff.; A. Blunt: *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, in: *Art History*, Vol. 1, No. 1, März 1978, S. 67-89, S. 69ff.

⁷⁷² Die Diskussion um das *vero/falso* setzte schon im 16. Jahrhundert mit T. Tasso in dessen „Discorsi del poema eroico“ ein. Vergl. C. Scarpati/ E. Bellini: *Il vero e il falso dei poeti. Tasso. Tassaro. Pallavicino. Muratori*, Mailand 1990, S. 3-34; Vergl. auch E. Bellini: *Agostino Mascardi fra ‚Ars Poetica‘ e ‚Ars Historia‘*, in: *Studi Secenteschi*, 32, 1991, S. 65-136, S. 101ff.; Ders.: *Agostino Mascardi tra ‚ars poetica‘ e ‚ars historica‘*, Mailand 2002

⁷⁷³ E. Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext*, München-Berlin 2005, S. 271ff., Ferner: G. Schröder: 1989, S. 194ff.

⁷⁷⁴ Oy-Marra: 2005, S. 273

⁷⁷⁵ Hierzu näher: M. Delbeke: *Art as evidence, evidence as art. Bernini, Pallavicino and the paradoxes of Zeno*, in: S. Schütze (Hg.): 2004, S. 343-359, S. 345

⁷⁷⁶ Sforza Pallavicino: *Opere*, Vol. II, Mailand 1834, S. 605

⁷⁷⁷ Vergl. Sforza Pallavicino: *Del bene*, Kap. XVI., Mailand 1834, S. 415f.

wurde, bedeutete indes nicht, dass sie sich in der grundsätzlichen Frage der *idea* von den Grundlagen des gegenreformatorischen römischen Klassizismus entfernen konnten. Dieser bildete das Fundament, auf welches sich die verschiedenen Säulen der individuellen Stile errichten ließen. Eine besondere Rolle wurde nach den genannten Überlegungen dem künstlerischen *ingenium* zuteil. Erst die Kraft der verschiedenen *ingegni* ließen die Antike wieder auferstehen. Unabdingbar dafür war für Pallavicino daher die klassische Bildung des Künstlers⁷⁷⁸.

Folgt man Pallavicinos Überlegungen und wendet sie auf die Konzeption von Schlachtenbildern an, so wurde für das Thema einer Schlacht die Frage nach dem exemplarischen Handeln des Helden irrelevant, wenn es nur dem Maler gelang, durch alternative Mittel den Betrachter zu bewegen und zu entzücken. Die forcierten Affektdarstellungen sowie die Zuspitzung der gestalterischen Mittel auf den Effekt des Erhabenen zeigen, dass sich Rosa mit der „Heroischen Schlacht“ im Rahmen von Pallavicinos Überlegungen bewegte. Mit der detailgenauen Wiedergabe des Tempels und der Darstellung der Schlacht *all`antica* wählte Rosa einen heroischen Modus für die Wiedergabe der „Heroischen Schlacht“⁷⁷⁹. Die unkonventionell-antiheroische Gestaltung, die dabei bis zum völligen Verzicht des Bildhelden geht, könnte sich in diesem Kontext als persönliche Signatur, als Ausweis des eigenen *ingeniums* verstehen, für das Rosa bei seinen Zeitgenossen gerühmt wurde⁷⁸⁰. Der Gegensatz zwischen Modus und Gestaltung könnte daher Teil einer Strategie Rosas gewesen sein, den Betrachter vorsätzlich zu täuschen, ihn diese Täuschung während der Betrachtung bewußt werden zu lassen, um ihn durch diesen Einfall stärker in Erstaunen zu versetzen⁷⁸¹. Eine heroisch aussehende Schlacht entpuppt sich erst auf den zweiten Blick als unheroische Schlacht, was ihren Reiz nur erhöht.

Daneben zeugt die genaue Auswahl und gründliche Darstellung des *decorums* von dem *giudicio* des Künstlers, das dem freien Flug des künstlerischen Genies gleichsam ein Bleigewicht anhängt. Die Wechselbeziehung dieser beiden Anforderungen wurde von Bartoli besonders thematisiert und eigens hervorgehoben:

⁷⁷⁸ A. Mascardi: *Dell`arte historica*, Rom 1636, S. 329-407; Vergl. E. Cropper: 1984, S. 157f., E. Oy-Marra: 1997, S. 209; Zum Verhältnis zwischen *ars* und *ingenium* siehe ferner: M. Baxandall: *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971, S. 15f.

⁷⁷⁹ J. Bialostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*, in: *ZfKg*, Bd. 24, Heft 1, 1961, S. 128-141, besonders S. 130f.

⁷⁸⁰ In einem Brief Rosas an Ricciardi heißt es: „(...) poichè havendo Roma appreso ch`io son stravagantissimo nell`inventioni,(...)“ Brief vom 12. Mai 1651, in: S. Rosa: 2003, S. 108

⁷⁸¹ Grundlegend für diese Strategie ist das Konzept der „arguzia“. Zur „arguzia“ bzw. „acutezza“ vergl. J. Kliemann: 1996, S. 298f.

„L'Ingegno il Mercurio tutto instabilità, e movimento; il Giudicio la chimica medicina, che lo fisa. L'ingegno il Leone, e il Delfino tutto furia tutto corso; il Giudicio, il freno, e l'ancora che gli regola i furori, che gli rintuzza il moto. L'ingegno la vela, il Giudicio la zavorra. Quell'ala, questo il peso.“⁷⁸²

Die „Battaglia“ visualisiert damit die aktuellen ästhetischen Diskussionen, die am Collegio Romano um 1650 geführt wurden. Der Auftraggeber Neri Corsini war diesem Milieu eng verbunden⁷⁸³. Aufgrund der aktuellen rhetorischen Auseinandersetzungen ist zu vermuten, dass Rosas „Heroische Schlacht“ gerade wegen ihres völligen Verzichts auf einen Bildhelden künstlerisch wertgeschätzt wurde. Dieser Verzicht stimulierte zusätzlich die *meraviglia* des Betrachters.

Mit Rosas „Heroischer Schlacht“ gab Corsini ein Schlachtenbild in Auftrag, das sich erst in seiner fiktiven Unbestimmtheit als idealer Träger eines Themas offenbarte, das in neuartiger Weise die Sinnlosigkeit und Schrecken des Krieges darstellte. Der Auftrag spiegelt damit auch die diplomatische Raffinesse des Kardinals wider. Es war nicht der ästhetische Wert allein, der Corsini veranlasste, ein unheroisches Schlachtenbild als Geschenk für den nunmehr machtvollsten europäischen König zu erstehen. Er baute zudem auf das Erstaunen und Erschrecken, welches das Bild beim jugendlichen König auslösen würde, und hoffte ihn alsbald für die Gefahren eines Krieges sensibilisieren zu können.

Trotz des Erfolges bei den römischen Zeitgenossen, blieb der Einfluß von Rosas „Heroischer Schlacht“ beschränkt. Das Konzept und dessen Umsetzung waren zu anspruchsvoll und eigensinnig, als dass es Nachfolger hätte geben können. Allerdings weisen Passeris Lob der „*arte maestrevole del pennello*“ auf die Entwicklung der Schlachtenmalerei in der zweiten Jahrhunderthälfte voraus. Die Bilder der zweiten Jahrhunderthälfte sollten sich ganz auf diesen formalen Anspruch konzentrieren. Von dieser dekorativen Auflösung des Themas war die „Heroische Schlacht“ noch weit entfernt.

Die repräsentative Darstellung des sinnlosen Tötens, das mit dem Gewinn von militärischem Ruhm nichts gemein hat, verweist auch auf die kunstpolitische Funktion des Bildes. Seine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte visualisiert die gewandelten politischen Beziehungen zwischen dem französischen *rex christianissimus* und dem Papst. Spätestens mit der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges 1648 ließ Frankreich den Vatikan diplomatisch spüren, wie stark sich in Europa die realen Machtverhältnisse verschoben hatten. Das sorgsam konstruierte Gleichgewicht der Kräfte in Italien drohte durch die neue Großmacht zu

⁷⁸² D. Bartoli: 1674, S. 230

⁷⁸³ Zudem war Corsini zeitlebens Günstling Fabio Chigis, des späteren Alexanders VII. E. Stumpo: Artikel „Neri Corsini“, in: DBI, 1983, S. 649f.

kollabieren. Im Jahr der Auftragsvergabe an Rosa 1652 war noch immer kein Frieden zwischen Spanien und Frankreich gefunden⁷⁸⁴. Die prekäre Gefahrenlage drohte jederzeit auf der *peninsula* zu explodieren. Daher steht zu vermuten, dass sich das Gemälde auch als ein beschwichtigender Appell an den jugendlichen Ludwig XIV. verstehen sollte, Konflikte fortan nicht mit den Mitteln des militärischen Kampfes auszutragen. Diese Botschaft war um so eindrücklicher, als sie in einem vermeintlich ästhetisch überzeugenden, dabei hochmodernen Gewand übermittelt werden sollte. Dass es zum Austausch des Geschenks nicht kam, spricht letztlich für seine politische Dringlichkeit. Die überstürzte Flucht Corsinis aus Frankreich ist das sprechende Zeugnis einer krisenhaft angespannten Lage zwischen dem Papst und der französischen Monarchie.

Das Gemälde gelangte schließlich 11 Jahre später unter dramatischen Umständen in den Besitz Ludwig XIV. Wie es dazu kam, und wie die „Heroische Schlacht“ in Frankreich beurteilt wurde, wird im folgenden Unterkapitel untersucht.

⁷⁸⁴ Dieser sollte erst mit dem „Pyrenäenfrieden“ von 1659 geschlossen werden.

2. *L'idéal classique?* Ein diplomatisches Geschenk Alexanders VII. an Ludwig XIV.

Im Jahr 1664, zwölf Jahre nach der Entstehung, rückte Rosas „Heroische Schlacht“ erneut in das Licht der Öffentlichkeit. Sie wurde als Teil eines diplomatischen Geschenks des Heiligen Stuhls an Ludwig XIV. ausgewählt. Gemeinsam mit einem anderen Schlachtengemälde und zwei weiteren Bildern wurde das Geschenk vom päpstlichen Legaten Flavio Chigi (1631-1693) am 03. August 1664 in Fontainebleau überreicht. Insgesamt handelte es sich um vier Bilder, wie ein französischer Augenzeuge berichtete:

„Deux grands modernes de batailles, l'un del Bourguignone, et l'autre del Salvator Rosa; un de Léonard Dalvins, qui est une Vièrge, un du Titian, qui est le portrait de sa maitresse“⁷⁸⁵.

Die Auswahl der Gemälde mag ungewöhnlich anmuten. Ein Marienbild, das Leonardo zugeschrieben wurde, samt einem Porträt Tizians mochten dank ihres friedlichen Charakters sicherlich diplomatischen Gepflogenheiten entsprechen⁷⁸⁶; zwei Schlachtenbilder aus den Händen des Papstes lassen allerdings aufhorchen und werfen Fragen auf ob des Zwecks und des Hintergrunds des Geschenks⁷⁸⁷. Die zeitgenössische Schlachtenmalerei stand damit im diplomatischen Brennpunkt zwischen Rom und Paris.

a. Die Frankreichreise Flavio Chigis 1664

Die Reise des Legaten Chigi nach Frankreich war nicht ganz freiwillig. Im Gegenteil, sie war der zentrale Bestandteil eines Vertrages, welcher zwischen Frankreich und dem Heiligen Stuhl ein halbes Jahr zuvor im Februar 1664 in Pisa geschlossen wurde. Gegenstand des Vertrages war die Aussöhnung der beiden Mächte, deren Bedingung die persönliche Entschuldigung des päpstlichen Legaten vor dem französischen König war. Was war passiert? Aufhänger des Konflikts war eine gewaltsame Belagerung des Palastes des französischen

⁷⁸⁵ M. Chérueil (Hg.): *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, 2.Bde., Bd. II., Paris 1861, S. 199

⁷⁸⁶ Bernardino Luini: Christus im Schoß Marias, 92,5 x 73,5cm, Paris/Louvre, Inv.-Nr. 360; Tizian-Nachfolge: Portrait Elisabetta Querini Massola, 110 x 90,0cm, Paris/Louvre, Inv.-Nr.158. Siehe: A. Brejon de Lavergnée: *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux de Louis XIV.*, Paris 1987, S. 207ff.

⁷⁸⁷ Eine vergleichende Übersicht über diplomatische Geschenke in der Frühen Neuzeit bleibt ein Desiderat der Forschung. Punktuell wurden die Geschenkpraktiken an einzelnen Höfen untersucht. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Schlachtenbilder in Form von Teppichen häufig an erfolgreiche Bündnispartner oder Heerführer nach siegreichen Feldzügen verschenkt wurden. Diese Geschenke hatten damit den Charakter einer Trophäe. Vergl. zum frühneuzeitlichen Geschenkwesen die Mikrostudie von J. Falcke: *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 2006; Allgemein: N. Zemon Davis: *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance*, München 2002, S. 21ff.; Über „zwischenhöfliche Repräsentation“ und die „bellizistische Disposition“ frühmoderner Staaten am Beispiel des Hl. Stuhls und Frankreich während der „Korsenkrise“ siehe: J. Paulmann: *Pomp und Politik*, Paderborn 2000, S. 42ff.

Botschafters de Créqui in Rom am 20. August 1662, bei der einige der französischen Bediensteten verletzt wurden. Frankreich nahm den Streit zum Anlaß, seine neugewonnene europäische Vormachtstellung gegenüber Papst Alexander VII. (1655-1667) spüren zu lassen. Die Auseinandersetzung drohte militärisch zu eskalieren, als die päpstliche Enklave Avignon besetzt wurde und ein französisches Heer von 20.000 Soldaten in Richtung Kirchenstaat marschierte⁷⁸⁸. Zwar wurde Rom in den Verteidigungszustand versetzt, doch blieb der Papst gegenüber der militärischen Großmacht Frankreichs machtlos. Ein zweiter *sacco di Roma* drohte die Ewige Stadt zu verwüsten. Nach den bitteren Erfahrungen des desaströsen Castro-Abenteuers zwanzig Jahre zuvor, wollte man sich auf päpstlicher Seite auf keine Auseinandersetzungen mit dem modernsten Heer Europas einlassen⁷⁸⁹. Man mußte auf friedlichem Weg eine Einigung mit Frankreich finden. Diese Erkenntnis mündete schließlich im Vertrag von Pisa 1664⁷⁹⁰.

Die äußeren Umstände der diplomatischen Reise des neuernannten Nuntius Flavio Chigi waren damit äußerst prekär, die Gefahr weiterer Demütigungen, diesmal diplomatisch-zeremonieller Art, hing bedrohlich über den gesamten Besuch. Man darf annehmen, dass die politischen Fallstricke und Komplikationen, die mit der Reise verbunden waren, der päpstlichen Diplomatie vor Reiseantritt bekannt waren⁷⁹¹. Der herausragende Stellenwert, den die französische Seite dieser Reise des Nuntius Flavio Chigi einräumte, illustriert nicht zuletzt ein Bildteppich aus der vierzehnteiligen Tapisserieserie „Les exploits du Roi“, die zwischen 1663-1679 nach Vorlagen von Charles Le Brun entstand (Abb. 93)⁷⁹². Die Tapisserie „Die Audienz des Legaten“ fixiert die entscheidende offizielle Audienz Ludwig XIV. für Flavio Chigi am 29. Juli 1664 in der *Chambre du Roi* in Fontainebleau und reiht sie

⁷⁸⁸ L. von Pastor: 1929, Bd. 14, S. 379ff.

⁷⁸⁹ Zum päpstlichen Heer in den sechziger Jahren: Georg Lutz: 1976, S. 169-218

⁷⁹⁰ L. von Pastor: 1929, Bd. 14, S. 377f.

⁷⁹¹ Zum politischen Hintergrund der Reise siehe D. Erben: *Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom. Ein Schanddenkmal im Dienst diplomatischer Vorherrschaft*, in: RJdBH, Bd. 31, 1996, S. 427-458, S. 429ff.; Zur Reise: A. Angelini: 1998, S. 197ff.; Es hat sich ein ungedrucktes Tagebuch Flavio Chigis erhalten. ACS, Busta 2, *Diario del viaggio dell' E.mo Sig. Card. Chigi legato a latere da Civitavecchia a Marsiglia*

⁷⁹² Teppich nach Charles Le Brun: L' Audience du Legat, 29 juillet 1664, Teppich, 5,15 x 7,15m, Mobilier National, GMTT 96; Ab 1665 wurden die ersten Teppiche der Serie gewebt. Insgesamt entstanden bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sieben Editionen. Zur Teppichserie siehe: W. Brassat: „*Les exploits de Louis sans qu' en rien tu les changes*“. Charles Perrault, Charles Le Brun und das Historienbild der „Modernes“. In: S. Germer (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder*, München 1992, S. 125-139, S. 130ff.; Ders.: *Monumentaler Rapport des Zeremoniells*, in: Städel Jahrbuch 1993, Bd. 14, S. 251-288; Ausst: Kat. Florenz 1982: *Gli arazzi del re sole*, Hg. v. D. Meyer, S. 69ff.; F. Stein: *Charles Le Brun: La tenture de l' Histoire du Roy*, Worms 1985, S. 9f.; Vergleiche auch das Zitat Voltaires, der aus der Distanz eines Jahrhunderts die außenpolitische Tragweite des Besuchs richtig einschätzte: „Il Cardinal Chigi fu il primo legato della corte romana inviato per chiedere perdono; in tempi anteriori, i legati venivano a dettar legge e a imporre le decime.“ Voltaire: *Il secolo di Luigi XIV*, Turin 1994, S. 84, zitiert nach A. Angelini: 1998, S. 200

damit ein in eine gloriose Kette von spektakulären Regierungserfolgen des jungen Königs⁷⁹³. Chigi verliest dort öffentlich vor Ludwig XIV. einen Entschuldigungsbrief vom Papst Alexander VII. Der Teppich visualisiert damit das Ende der politischen Großmachtstellung des Heiligen Stuhls. Die traditionelle Präeminenz des Papsttums ordnet sich sinnbildlich dem absoluten Souveränitätsanspruch des französischen Königs unter⁷⁹⁴.

Um so erstaunlicher mutet es an, dass ausgerechnet zwei moderne Schlachtengemälde zu den wenigen, aber – den prekären äußeren Umständen entsprechend – präzise ausgewählten bildlichen Geschenken gehörten⁷⁹⁵. Der eingangs zitierte französische Augenzeuge merkte zu den beiden *battaglie* knapp an, dass es sich bei ihnen um moderne Schlachtenbilder, um „*deux grands modernes de batailles*“, handelte. Mit Salvator Rosa und „*Bourgognone*“, in diesem Fall der italienisierte Franzose Guglielmo Cortese (1628-1679), wurden zwei Künstler ausgewählt, die im fraglichen Zeitraum beachtliche Erfolge mit der Verfertigung von Schlachtenbildern in Rom feiern konnten. Entsprechend stellt sich die Frage, unter welchen Gesichtspunkten die beiden Gemälde ausgewählt wurden und welche Konzepte ihnen zugrunde lagen. Handelt es sich bei Corteses Bild ebenfalls um ein unheroisches Schlachtenbild, wie Rosas „*Heroische Schlacht*“? In welchem Verhältnis stehen die beiden Bilder zueinander?

b. Zur „*Alexanderschlacht*“ von Guglielmo Cortese

Die 188 x 328cm große „*Alexanderschlacht*“ von Guglielmo Cortese zeigt Alexander als Sieger über Darius III. in der Schlacht von Issos oder Gaugamela (Abb. 94, 95)⁷⁹⁶. Offensichtlich handelt es sich bei dem Gemälde um ein heroisches Schlachtenbild. Nicht nur das Thema kommt bekannt vor, auch die Komposition des Bildes erinnert stark an Pietro da Cortonas „*Alexanderschlacht*“. Cortese erwies sich – wie zu zeigen ist - als treuer Schüler seines ehemaligen Meisters Cortona⁷⁹⁷. Aus der rechten Bildmitte kommend, reitet Alexander

⁷⁹³ Zudem erhoben von acht im Jahr herausgekommenen französischen Almanachen allein sechs die Affäre zu ihrem wichtigsten Gegenstand. In: M. Préaud: *Les effets du soleil. Almanachs du règne de Louis XIV*, Paris 1995, S. 36; Die erste Serie wurde zwischen 1667 und 1672 gewebt.

⁷⁹⁴ W. Brassat: 1992, S. 130

⁷⁹⁵ „I dipinti da offrire al Re di Francia presentano spesso un'iconografia con preciso e studiato significato, (...)“.
A. Angelini: 1998, S. 201

⁷⁹⁶ Eindeutige Hinweise auf den Schlachtort, wie der Adlerflug, fehlen im Bild. Wann das Gemälde erstmals als *Bataille d'Arbeles*=Gaugamelaschlacht bezeichnet wurde, konnte nicht herausgefunden werden. Guglielmo Cortese: *Alexanderschlacht*, Öl/Lw, 188 x 328cm, Versailles, Musée National du Château et des Trianons

⁷⁹⁷ In der Farnesina finden sich zwei Studienblätter nach Cortonas „*Alexanderschlacht*“. Cortese könnte sie zu Studienzwecken gezeichnet haben. Sie zeigen Figurenstudien des flüchtenden Pagen und des zentralen persischen Lanzenstechers. Farnesina/Rom: FC 126854; FC 126962, vergl. S. Prosperi Rodinò: *Disegni di Guglielmo Cortese*, in: Ausst. Kat. Rom 1979, S. 109f. Kat. 315f. mit Abb.; Auch der Cortona-Schüler Giacinto

im tiefsten Kampfgetümmel auf seinem Schimmel geradewegs auf den persischen König Darius zu, der erschrocken aus seinem Kampfwagen auffährt. Der nach hinten – in Richtung des persischen Hinterlandes - gestreckte Feldherrenstab in der Rechten von Darius weist bereits auf seine Flucht voraus. Vor Darius wendet sich ein junger Page voller Schrecken zur Flucht. Hinter und vor Alexander schiebt sich die mazedonische Streitmacht entschlossen über den persischen Gegner hinweg, wie es der über einen gestürzten Schimmel hinwegsteigende mazedonische Lanzenträger im Bildzentrum exemplarisch veranschaulicht. Die Gegner werden nicht durch unterschiedliche Rüstungen kenntlich gemacht. Diese wurden durchgehend gleichgestaltet. Stattdessen markieren allein die dominierenden Angriffs- und Fluchtbewegungen der beiden Heere die vorrückenden oder flüchtenden Bildfiguren als Mazedonen und Perser. Cortese kehrte die Handlung im Vergleich mit Cortona von links nach rechts um und gliederte sie durch die drei Hauptfiguren Alexander, Darius und den zentralen Lanzenstecher. Im Gegensatz zu Cortonas „Alexanderschlacht“ steht nun der Lanzenstecher auf mazedonischer Seite, sein tödlicher Stich gegen einen darniederliegenden Perser versinnbildlicht den Sieg der Griechen. Gegenüber einer Vorstudie intensivierte Cortese durch die Einfügung dieser Figur das Geschehen (Abb. 96)⁷⁹⁸. Während Darius im Vordergrund dargestellt wurde, wurde Alexander im Mittelgrund wiedergegeben. Kompositionell sind die beiden Figuren durch Diagonalen mit dem zentral im Vordergrund stehenden Lanzenstecher verbunden. Die formale Anordnung ergibt ein nach unten verlaufendes Dreieck, das seine Spitze exakt an der Eintrittsstelle der Lanze, den Bauch des persischen Soldaten, bildet. Zwar verzichtete Cortese darauf, die Wunde naturalistisch darzustellen, doch ein die Eintrittsstelle verhüllender roter Umhang verweist den Betrachter auf das Blut des persischen Opfers. Für den Betrachter öffnet sich durch das knapp oberhalb der unteren Kante liegende Motiv das Bild V-förmig. Unterstützt wird die kompositionelle Zusammenführung der drei wichtigsten Figuren durch einen weiteren Kunstgriff Corteses:

Gimignani malte eine großformatige „Alexanderschlacht“ (Rom/Kunsthandel; 203,5 x 360,5cm). Sie wird in die 1640er Jahre datiert und geht ebenfalls eng auf Cortonas Vorbild zurück. Siehe J. M. Merz: *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München/Berlin 2005, S. 142f. Die

Versailler „Alexanderschlacht“ wurde von G. Briganti: 1962, S. 214 noch Cortona zugeschrieben. In einer Rezension von Brigantis Monographie machte D. Posner auf eine ältere Zuschreibung des Bildes an Jacques Courtois aufmerksam. D. Posner: *Rezension Giulio Briganti: 1962*, in: *Art Bulletin* 46, S. 411-416, S. 411; Auch A. Brejon de Lavergnée: 1987, S. 210 und A. Schnapper: *Curieux du Grand Siècle*, Paris 1994, S. 329 ordneten das Gemälde Jacques Courtois zu. T. Bajou: 1998, S. 70 schrieb das Gemälde erstmalig Guglielmo Cortese zu. J. M. Merz: 2005, S. 25/ 439 teilt die Zuschreibung an Cortese.

⁷⁹⁸ Vergleiche Guglielmo Cortese: *Alexanderschlacht*, Tinte, Tusche, weiß gehöht, Leipzig/ Museum der bildenen Künste, Inv.-Nr. NI. 274. J. M. Merz schrieb die traditionell Francesco Simonini zugeschriebene Zeichnung Cortese zu. J. M. Merz: 2005, S. 25. Desweiteren erkannte Merz eine im British Museum/London Jacques Courtois zugeschriebene Zeichnung als Detailstudie des Versailliser Bildes von Guglielmo Cortese. Siehe: J. M. Merz: *Rezension von N. Turner/ R. Eitel-Porter: Roman Baroque Drawings, 1999*, in: *Kunstchronik* 53, 2000, S. 320-331, S. 323f.

Die rote Farbe des Paludamentum findet sich ebenso bei Alexander und Darius wieder. Ein schnelles Erfassen des Bildes wurde durch diese Farbreihe gewährleistet. Das Resultat ist eine Dramatisierung des Kampfes, in den der Betrachter unmittelbar mit einbezogen wird.

Wann Corteses Bild gemalt wurde, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Vorschläge der Forschung es auf 1652 zu datieren, können nicht überzeugen⁷⁹⁹. Zu diesem Zeitpunkt hatte Cortese noch keine Erfahrungen als Schlachtenmaler. Es entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit, ein großformatiges Schlachtenbild an einen noch jungen und unerfahrenen Maler in Auftrag zu geben⁸⁰⁰. Aufträge von Schlachtenbildern an ihn sind dagegen einige Jahre später bezeugt. Er war einer der Maler, der 1656/57 an der Ausmalung der Galerie im Quirinalspalast in Rom mitarbeitete. Sein Beitrag dort war das Wandbild „Josuas Sieg über die Amalekiter“ (Abb. 97). Das von Alexander VII. bewunderte Fresko verweist in seiner Komposition neben starken Anleihen aus der Raffaelschule ebenfalls auf Cortonas „Alexanderschlacht“⁸⁰¹. Nach 1659 malte Cortese gemeinsam mit seinem Bruder Jacques die *Cappella della Congregazione Prima Primaria* im Gebäudekomplex des Collegio Romano mit Schlachtenszenen aus⁸⁰². Aufgrund der Komplexität der Bilderzählung und der gelungenen Umsetzung der komplizierten Figurengruppen ist daher zu vermuten, dass es sich bei der „Alexanderschlacht“ um ein reiferes Werk des Malers handelt. Eine in Düsseldorf befindliche Schlachtenstudie Corteses wurde von Dieter Graf auf den Beginn der sechziger Jahre datiert (Abb. 98). Dort findet sich der mit einem erhobenen Schwert weitausholende Grieche links auf der „Alexanderschlacht“ und den zu Boden gestürzten Persern wieder. Möglich wäre demnach, dass die „Alexanderschlacht“ erst nach der Fertigstellung dieser Studie entstanden ist⁸⁰³.

Wie das Gemälde schließlich in den Besitz Chigis gelangte, muß offenbleiben. Ein Auftrag anlässlich der Reise Chigis nach Frankreich erscheint zweifelhaft, da zwischen dem

⁷⁹⁹ T. Bajou: *La Peinture à Versailles*, Paris 1998, S. 70: Abbildung dort seitenverkehrt!; A. Brejon de Lavergnée behauptet, dass das Bild 1652 von Neri Corsini in Auftrag gegeben wurde. Belege liefert er nicht. Siehe: A. Brejon de Lavergnée: 1987, S. 210; Vergl. Ders.: *Pour Guillaume Courtois*, in: Pietro da Cortona, atti del convegno 1997, L. Frommel/ S. Schütze (Hgg.), Mailand 1998, S. 126-128

⁸⁰⁰ Überblick zur Biographie in: D. Graf: Artikel „Guglielmo Cortese“, in: AKL, Bd. 21, 1999, S. 367-368; dort keine zeitliche Einordnung der „Alexanderschlacht“; M. Fagiolo dell'Arco: *Pietro da Cortona e i „cortoneschi“*. *Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Mailand 2001, S. 135-148; für die Schlachtenbilder insbesondere S. 144

⁸⁰¹ „Misevi (Galerie Alexanders VII./O.T.) subito mano, e vi rappresentò la battaglia di Giosuè, che molto piacque al Pontefice, ed oltre il prezzo gli donò una bella collana d'oro.“ Pascoli: 1965, Bd. I, S. 150;

⁸⁰² Abbildungen siehe F. A. Salvagnini: 1937, Abb. XXXVI-XLIX

⁸⁰³ Vergl. D. Graf: *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, 2 Bde, Düsseldorf 1976, Bd. I, S. 53, No. 109; Bd. II. No. 149; Vergl. auch G. Cortese: *La vittoria di Eraclio*, Capella Prima Primaria, S. Ignazio: dort findet sich das gleiche Motiv des Soldaten seitenverkehrt. Im British Museum befindet sich die Studie für einen der griechischen Krieger. Siehe: N. Turner/R. Eitel-Porter: *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700. (Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum)*, London 1999, S. 39

12. Februar 1664, dem Tag des Friedensschlusses von Pisa, und der Abreise des Kardinallegaten nach Frankreich am 23. April 1664 nur zwei Monate lagen⁸⁰⁴. Cortese hatte nicht den Ruf, ähnlich schnell malen zu können wie Rosa. Wahrscheinlich verfertigte er die „Alexanderschlacht“ daher in den frühen sechziger Jahren.

Wollte man 1664 in Rom ein heroisch-repräsentatives Schlachtenbild verschenken, so war die Wahl eines Gemäldes aus den Händen Corteses naheliegend. Um 1660 war Cortese einer der meistgefeierten Maler Roms⁸⁰⁵. 1656-57 nahm der Maler mit der „Josuaschlacht“ im Quirinalspalast teil an einem der ambitioniertesten Ausstattungsprojekte der Regierungszeit von Alexander VII.⁸⁰⁶ Stilistisch lehnt sich die „Alexanderschlacht“ eng an das Fresko aus dem Quirinalspalast an. Schon dort achtete Cortese auf eine sorgfältig ausgewogene Komposition. Auch das zentrale Motiv des Lanzenstechers wurde bereits im Zentrum der Josua-Komposition verwandt⁸⁰⁷.

Als ein diplomatisches Geschenk war die „Alexanderschlacht“ geschickt vom Heiligen Stuhl ausgewählt worden. Das Alexander-Thema stand in einer langen Tradition päpstlicher Kunstaufträge. Verwiesen sei allein auf die Ausgestaltung der *Sala Paolina* unter Papst Paul III⁸⁰⁸. Während das bellizistische Thema einerseits dem jungen französischen König alle Ehre machte, sich gleichsam einreichte in einen Reigen aus zahlreichen panegyrischen Alexandervergleichen⁸⁰⁹, deutete es andererseits auf Alexander VII. selbst, der in einer akuten politischen Krise auf seine militärische Macht als Oberbefehlshaber der päpstlichen Truppen verweisen konnte. Es verwundert daher nicht, dass auch er in dieser Zeit von seinen Zeitgenossen panegyrisch als neuer Alexander gefeiert wurde. Giulio Sacchetti dedizierte ihm

⁸⁰⁴ Daten in: L. v. Pastor: 1929, Bd. 14,1, S. 377ff.

⁸⁰⁵ 1660 war Cortese „primo rettore“ in der *Accademia di San Luca*/Rom, D. Graf: 1999, S. 367

⁸⁰⁶ Die „Josuaschlacht“ war das einzige Schlachtenbild in dem Gemäldezyklus, der die *Galeria grande* des Quirinalpalastes ausschmückte. Die Komposition der „Josuaschlacht“ lehnt sich wiederum eng an die von Pierino del Vago in den Loggien gemalte „Josuaschlacht“ an. Zur Ausmalung der *Galeria grande*: E. Oy-Marra: 2005, S. 321-344; L. Bestmann: *Die Galerie Alexanders VII. im Palazzo del Quirinale zu Rom und ihre Beziehung zum ikonografischen Programm der Decke der Sixtinischen Kapelle*, Hamburg 1991, S. 51-56; N. Wiribal: *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma. I Pittore della Galleria di Alessandro VII. nel palazzo del Quirinale*, in: *Bolletino d'Arte*, XLV, 1960, S. 123-165, ferner auch über einen zeichnerischen Entwurf der „Josuaschlacht“: A. Marabottini: *Un disegno di Guglielmo Cortese e "La Battaglia Eroica"*, in: *Commentari*, 23, 1972, S. 167-173

⁸⁰⁷ Ein Thesenblatt von Albert Clouwet geht auf die Zeichnung Corteses zurück. Es entstand am Anfang der sechziger Jahre und wurde König Johann II. Kasimir von Polen dediziert. N. Turner: 1999, S. 39; Diese „Josuaschlacht“ Corteses ist mir nicht bekannt.

⁸⁰⁸ R. Harprath: *Papst Paul III.*, 1978, Siehe Kap. III., 2., a.

⁸⁰⁹ Zur Alexanderpanegyrik Ludwig XIV. siehe Alexandra Bettag: *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture*, Weimar 1998, S. 235ff.

etwa ein Thesenblatt nach einem Bild Cortonas, auf dem die „Schlacht Alexanders um Petra Sogdiana“ dargestellt wurde⁸¹⁰.

Es ist anzunehmen, dass bei der Auswahl des Themas bewußt keine alttestamentarische kriegerische Amalekiter-Episode herangezogen wurde, wie es als Bildthema ab der zweiten Jahrhunderthälfte besonders in Rom beliebt war. Diese entbehrte der inhaltlichen Zweideutigkeit, die ein Alexandermotiv hingegen sicherte. Durch das Alexander-Thema war es möglich, im gleichen Maße sowohl auf Alexander VII. als auch auf Ludwig XIV. anzuspielen.

c. Divergierende Bildkonzepte

Die beiden für Ludwig XIV. ausgewählten Schlachtenbilder könnten hinsichtlich ihrer Konzeption unterschiedlicher nicht sein. Während Rosas „Heroische Schlacht“ eine historisch nicht verortbare Schlacht ohne Helden wiedergibt, stellt Corteses „Alexanderschlacht“ eine exakt lokalisierbare, von historischen Feldherren ausgefochtene Schlacht dar. Damit stehen einander zwei unterschiedliche Konzepte von Schlachtenbildern gegenüber, die sich in den letzten Jahrzehnten in Italien und insbesondere in Rom herausgebildet hatten. Beide Konzepte verfolgen auf unterschiedliche Weise den monumentalen Repräsentationsanspruch eines Schlachtenbildes, das sich als Historienbild par excellence verstand. Während Corteses „Alexanderschlacht“ auf der Albertischen Definition eines Historienbildes basierte, die einen Ausgleich zwischen der Bilderzählung und der *inventione* suchte, wurde bei Rosa der Anteil der *storia* zurückgedrängt. Stattdessen wurde bei ihm besonders der Anteil des *ingegno* hervorgehoben, der in enger Verbindung mit demjenigen der *inventione* steht. Nicht mehr die an das Wahrscheinliche gebundene Wiedergabe eines historischen Ereignisses stand bei ihm im Vordergrund, sondern vor allem die Vorstellungskraft des Künstlers und Betrachters, die sich in der *idea* des Bildes konkretisiert.

Die Vorgeschichte dieser beiden unterschiedlichen Konzeptionen lässt sich in die zwanziger Jahre datieren. Bereits Ferrante Carlo betonte angesichts des Streits um die Kuppelfresken in St. Andrea della Valle die „*virtù fantastica*“ des Malers wie des Dichters⁸¹¹. Die wenige Jahre später ausgetragene Akademiedebatte von St. Luca drehte sich zwar im

⁸¹⁰ J. M. Merz: 1991, S. 312. Das Blatt geht auf ein Gemälde zurück, das - so Merz - um 1660 im Cortona-Atelier entstanden sei und in der Sammlung Sacchetti nachzuweisen ist. Merz erwähnt keine Datierung des Thesenblattes.

⁸¹¹ „(...) che la pittura, come la poesia, fabrica l'imagini, e s'appartiene alla virtù fantastica, et hà licenza di porre insieme cose con qual che verisimilitudine, che per altro non si potriano congiungere, (...)“ Zitiert nach: E. Oy-Marra: 1997, S. 205

Kern um die Freskomalerei, doch propagierte Cortona in Abgrenzung zu Andrea Sacchi eine vielschichtige, sich am Epos orientierende Malerei, die verschiedene Episoden in ihrer Bilderzählung miteinander zu verknüpfen hatte⁸¹². Sowohl Cortonas wenige Jahre später entstandene „Alexanderschlacht“ selbst, als auch Corteses „Alexanderschlacht“ lassen sich dieser Konzeption zuordnen. Als Nebenhandlungen fallen auf beiden Bildern etwa die zentralen Figuren um den Lanzenstecher oder der flüchtende jugendliche Page ins Gewicht. Der eigentliche Aufhänger der Diskussion in San Luca um die Frage, ob eine Darstellung mit wenigen oder mehreren Bildfiguren darzustellen sei, ging hingegen an der Schlachtenmalerei vorbei. Der Bildtyp verlangte eine Anzahl von Bildfiguren, die weit über den einstelligen Bereich hinausging⁸¹³. Bei der Frage nach dem Einfluß dieser Diskussion auf die Schlachtenmalerei, gilt es demgemäß zurückhaltend zu sein.

Die bruchstückhafte Überlieferung der Diskussion berichtet indes nicht, ob an der Accademia auch die „Wahrscheinlichkeit“ ein Gegenstand der Debatte war. Über ihre Definition gab es jedoch unter den Zeitgenossen unterschiedliche Ansichten. In seinen „*Discorsi del poema eroico*“ von 1578 erklärte Torquato Tasso, dass sich die Dichtung an die Nachahmung des „*verosimile*“ zu halten habe⁸¹⁴. Durch die stimmige Übertragung der historischen Quellen befolgten Cortona und Cortese diese Forderung. Rosa zeigt hingegen eine Schlacht, die in ihrer artifiziellen Zuspitzung mit einem durchgängigen Tötungsmotiv bar jeder Wahrscheinlichkeit strukturiert wird.

Tasso versuchte ferner Epos und Tragödie als neue Gattung für die Darstellung von Heldentaten miteinander zu verschmelzen. Dieser Forderung scheint auch Cortona in seiner „Alexanderschlacht“ zu folgen. Der zentrale Lanzenstecher stellt dort die Peripetie der Handlung dar, die sie zugleich in ein zeitliches ‚davor‘ und ‚danach‘ gliedert⁸¹⁵. Diesem Schema ordnete sich auch Corteses Bild unter. Vollkommen anders verfuhr Rosa bei der „Heroischen Schlacht“. Dort stellte er eine Schlacht dar, die sich einem unbegrenzten zeitlichen Kontinuum unterordnet. Anfang und Ende der Handlung wurden aufgehoben. Eine Aufgliederung in eine Haupt- und mehrere Nebenhandlungen lässt sich nicht mehr ausmachen. Eine fehlende soziale Hierarchisierung sowie eine Bildkomposition, die die

⁸¹² H. Lochner: *Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini*, in: Werner`s Kunstgeschichte 1, 1990, S. 1-46, S. 26ff.

⁸¹³ Deutlich erkannt bei Armenini, der Reichhaltigkeit in der Darstellung dann erlaubte, wenn das Sujet, wie eine Schlachtendarstellung, sie erfordere. G. B. Armenini: *De`veri precetti della pittura, libri tre*, Ravenna 1587, Reprint Hildesheim 1971, S. 142

⁸¹⁴ „(...) il verosimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia per maggior sua bellezza e ornamento, ma è propria e intrinseca dell'essenza sua (...)“ Zitiert nach E. Oy-Marra: 1997, S. 208

⁸¹⁵ Vergleiche zur Peripetie den grundlegenden Aufsatz von Jacques Thuillier: J. Thuillier: *Temps et tableau: la théorie des „péripéties“ dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III, Theorien und Probleme, Berlin 1967, S.191-206

Herausstellung eines zentralen Figurenmotivs sorgsam umgeht, machen es dem Betrachter des Bildes unmöglich, mehrere Handlungsstränge zu unterscheiden. Damit verabschiedete sich Rosas „Heroische Schlacht“ von einer letztlich auf Alberti zurückgehenden Konzeption des Historienbildes.

Möglich wurde diese radikale Absage durch mehrere Faktoren. Zum einen ist auf die zeitgenössische Leonardo-Rezeption hinzuweisen. Leonardos Propagierung der *fantasia* und der *invenzione* könnte ein wesentlicher Stimulus für Rosas Arbeit gewesen sein. Daneben treten zeitgenössische Traktate, wie etwa Mascardis „*Dell'arte historica*“ von 1636 oder Sforza Pallavicinos „*Arte dello Stile*“ von 1644, in denen die Möglichkeiten der künstlerischen Fantasie betont werden⁸¹⁶. Während noch Tasso das *verosimile* voll in den Dienst der Mimesis stellte, versuchten Mascardi und Pallavicino, es davon zu lösen. Ihr Ziel war es, den Rezipienten zu überwältigen. Dieses Interesse könne durch eine bewußt herbeigeführte Verwirrung am geeignetsten geweckt werden. Es galt nunmehr, mittels der Kunstfertigkeit des Künstlers den Rezipienten zu erreichen, und nicht mehr mittels der wahrheitsgetreuen Wiedergabe einer Handlung. Rosa hatte nachweislich Kontakte zu Pallavicino und wurde durch das intellektuelle römische Milieu intensiv geprägt⁸¹⁷. Die konzeptionellen Unterschiede zu seinen früheren Schlachtenbildern aus den dreißiger und vierziger Jahren erklären sich daher nicht zuletzt durch die römischen Diskussionen, deren Zeuge er ab 1649 wurde, und wichtiger noch, aus dessen Kreis auch der Auftraggeber des Bildes Neri Corsini stammte.

Die Zeitgenossen nahmen die divergierenden Konzepte von Rosas und Corteses Bildern durchaus wahr. Um 1661, nur wenige Jahre vor der Zusammenstellung des päpstlichen Geschenks 1664, planten die Este im Palazzo Ducale in Modena eine Folge von sechs Räumen ausmalen zu lassen⁸¹⁸. Durch ihren römischen Agenten Girolamo Muzzarelli liessen sie sich Informationen über den dortigen Kunstmarkt einholen. So fragte man Pietro da Cortona hinsichtlich der zu malenden *istorie* um Rat. Es wurde schnell deutlich, dass sein fortgeschrittenes Alter eine persönliche Ausführung der Arbeiten in Modena unmöglich machte. Gleichzeitig informierte der römische Agent Muzzarelli seinen Auftraggeber Kardinal Rinaldo d'Este über die wichtigsten Strömungen der römischen Malerei.

⁸¹⁶ Agostino Mascardi: *Dell'arte historica*, Rom 1636; Sforza Pallavicino: *Arte dello stile*, Rom 1644

⁸¹⁷ Vergl. Rosas Engagement in der *Accademia dei Umoristi* und sein Verhältnis zu Sforza Pallavicino. Rosa wurde, nach Scott, von Pallavicino gebeten, in der *Accademia* seine Satiren zu rezitieren. J. Scott: 1995, S. 90; Scott gibt allerdings keinen Hinweis auf die Quelle.

⁸¹⁸ A. Jarrard: *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in: *Burlington Magazine*, Januar 1998, S. 16-24, S. 16ff.

In seinen Briefen lobte Muzzarelli Cortona als einen Maler, der große Malaufträge ausführen könne. Rosa wird daraufhin als ein Maler von großer Vorstellungskraft gerühmt, der allerdings über keine Erfahrungen mit großen Freskoarbeiten verfüge⁸¹⁹. In einem weiteren Brief, nur wenige Tage später, wird Cortona als „*superiore (...) alla maniera che si desidera eroica*“ gepriesen. Der nun erstmals aufgeführte Bernini habe zwar Vorstellungskraft und „*pensieri grandi*“, aber Cortona und Bernini könnten aufgrund ihrer Rivalität nicht zusammenarbeiten. Schließlich rundet Salvator Rosa das Dreigestirn der für Muzzarelli in Frage kommenden Maler Roms ab. Er sei ein ausgezeichnete Künstler, der als Maler sowohl Historiker als auch Dichter sei. Ihn zeichne seine überfließende *invenzione* aus, die ihn von allen anderen Malern unterscheide. Bei großen Projekten fehle es ihm allerdings an Erfahrungen⁸²⁰. Damit waren die Würfel gefallen. Man hielt sich fortan einzig an Cortona. Dieser empfahl einige seiner ehemaligen Schüler, unter anderen Guglielmo Cortese, welcher als Maler „*più di ogni altra cosa inclinato alle Battaglie, quali dipinse nella Galleria del Papa a Monte Cavallo, (...)*“ sei⁸²¹. Zwar wurde das Ausstattungsprojekt in Modena nie ausgeführt, aber die dortigen Planungen zeigen, welche Maler Roms um 1660 als besonders repräsentativ erachtet wurden. Cortona und Rosa verfolgten unterschiedliche Ziele in der Malerei. Während Cortona als der Maler einer heroischen, an großen Aufgaben geschulten Malerei galt, stand Rosas Malerei zwischen den beiden Polen des „*pittore poeta*“ und des „*poeta storico*“⁸²². Stellvertretend für Cortona war Cortese für eine heroische Form der Schlachtenmalerei bekannt, während Rosa vor allem für die Möglichkeiten des *ingeniums* einstand⁸²³.

Kurz nach 1661 standen Alexander VII. und seine Berater vor einem ähnlichen Problem in der Auswahl repräsentativer Künstler. Sie mußten ein ideales Geschenk für Ludwig XIV. zusammenstellen. Eigens für diesen Anlaß konnte wahrscheinlich ob der

⁸¹⁹ „Parmi fortuna di potersi promettere dal Sig. Pietro perche nel (unlesbar) hà la maniera più propria di fare in grande, e se ne vedrà il pensiero prima importanza. Salvator Rosa è di grand`invenzione propria del cosa (unlesbar) mà il sua professione è di dipingere in piccolo.“ Brief G. Muzzarelli an Rinaldo d`Este, 26.10.1661. Zitiert nach: A. Jarrard:1998, S. 16-24, S. 23

⁸²⁰ „(...) il detto Sig.r Pietro, superiore ad ogni altro alla maniera che si desidera eroica. Il cav. re Bernini havrebbe invenzione e pensieri grandi, ma non convengono insieme, il Cortona, e lui, per rivalità, come è proprio di virtuosi, dove che facendo capo dal`uno, bisogna far senza dell`altro. Salvator Rosa, come Pitor, bravo, et Historico, e Poeta insieme, abondarebbe di invenzione al pari dogni altro, ma essendo solito, da dipingere a oglio e sempre in piccolo, è difficil, a mio credere, fare passaggio ad opere così grande come porta l`altezza delli medisimi volti.“ Brief G. Muzzarelli an Rinaldo d`Este vom 09.11. 1661, in: A. Jarrard: 1998, S. 24

⁸²¹ Rat Cortonas in Brief G. Muzzarellis an Rinaldo d`Este vom 05.11. 1661, in: A. Jarrard: 1998, S. 23f.

⁸²² Die Unterscheidung geht auf G. A. Gilio zurück. G. A. Gilio: 1961, Bd. II., S. 15

⁸²³ Vergl. auch P. Skippon, der 1663-64 eine Reise nach Italien unternahm. Er erwähnt Rosa, da Cortona, Jacques Courtois, Poussin, Mario de`Fiori und Filippo Lauri als die berühmtesten zeitgenössischen Maler, die in Rom leben. P. Skippon: *An Account of a Journey made thro`Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France*, London 1732, S. 685

drängenden Zeit keines der Bilder in Auftrag gegeben werden. Für die Auswahl von zwei Schlachtenbildern ließ man sich von vergleichbaren Überlegungen leiten wie sie der Agent der d'Este anstellte, ohne dabei eine Position zu vernachlässigen. Im Falle Rosas war es eine Schlacht, die auf die Antike rekurrierte und in ihrer fiktiven Thematik eine weitgehende künstlerische Freiheit beanspruchte. Corteses Schlacht entsprach einem heroischen Schema, das traditionell in Rom große Erfolge feierte. Mit der Auswahl der beiden Bilder gelang es damit erstmals, die beiden repräsentativsten Strömungen der modernen Schlachtenmalerei in einem Geschenk öffentlich zu bündeln, zusammenzufassen und einander gegenüberzustellen.

d. Der Absender des Geschenks: Alexander VII.

Die Frage, welchen Einfluß der Papst Alexander VII. Chigi (1655-1667) auf die Auswahl der beiden Schlachtenbilder genommen hat, erschließt sich nicht aus direkten Quellen. Um sie zu beantworten, ist vielmehr ein Blick auf die Tätigkeit Alexanders als Auftraggeber und Kunstmäzen zu werfen. Seine außerordentliche Wertschätzung von Corteses „Josuaschlacht“ im Quirinalspalast wurde bereits zitiert. Es ist daher zu vermuten, dass die „Alexanderschlacht“ mit ihrer vergleichbaren Gestaltung ebenfalls auf das Wohlwollen des Pontifex stieß. Wie aber stand er zu Rosas „Heroischer Schlacht“, die in ihrer Thematik und Gestaltung ein anderes Konzept vertrat, als Corteses Schlacht?

Ob Alexander VII. Schlachtenbilder Rosas besaß, ist nicht bekannt, und eher unwahrscheinlich. Er besaß selbst insgesamt nur wenige Bilder⁸²⁴. Umso bedeutsamer ist deshalb ein Gemälde, das in ähnlicher Weise wie Rosas Bild kraft seiner *invenzione* eine fiktive Schlacht darstellt. Es handelt sich um eine „Küstenlandschaft mit Schlacht auf einer Brücke“ von Claude Lorrain, welche dieser 1655 malte (Abb. 99). Das Bild war Teil eines Auftrages von Fabio Chigi kurz vor seiner erfolgreichen Papstwahl. Es fand durch den „Raub der Europa“ von Lorrain sein Pendant⁸²⁵.

⁸²⁴ Rosa berichtet 1662, dass Alexander VII. seine Radierungen schätze und diese besitzen wolle. „Ve ne dirò una un poco più prelibata. Il Papa l'ha comendate a gran segno (Radierungen/O.T.), e per mostrar quanto le stimava, le volse presso di lui, e di presente le tiene sopra un suo tavolino, e spienne, dicendo questa è una gran fantasia, e spienne. V'è poesia e bizzaria straordinaria, e spienne.“ Brief vom Juli 1662, S. Rosa: 2003, S. 293; über Alexanders Aktivitäten als Sammler und Auftraggeber: A. Mignosi Tantillo: *Le raccolte di Agostino e di Flavio Chigi*, in: Ausst. Kat. Siena 2000, A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani (Hgg.): Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di roma moderna, S. 334-342, besonders S. 338f.

⁸²⁵ Claude Lorrain: Küstenlandschaft mit Schlacht auf einer Brücke, Öl/Lw., 100 x 137cm, Moskau/Puschkin Museum; Es gibt eine weitere Version (Richmond/Virginia Museum) des Bildes aus dem gleichen Zeitraum. Die Maße sind mit 104 x 139,5cm etwas größer. Über die frühen Besitzer ist nichts bekannt. Ders.: Küstenlandschaft mit Raub der Europa, Öl/Lw., 100 x 137cm, Moskau/ Puschkin Museum

Die „Küstenlandschaft“ zeigt im Vordergrund einen sonnendurchfluteten Waldrand, der an die Küste eines Meeres grenzt. Die Landschaft ist unspezifisch mediterran. Im rechten Mittelgrund befindet sich eine steinerne Brücke, die wahrscheinlich zu einer im Dunst liegenden Stadt führt. Auf der großen, einbögigen Brücke tobt ein Kampf *all`antica*. In wilder Panik flüchten Hirten mit dem Vieh vor der Schlacht in den schützenden Wald. Wer gegen wen kämpft, ist auf dem Bild nicht erkenntlich. Der Schauplatz einer Schlacht mit einer Brücke und ein auf ihr stattfindender Kampf *all`antica* verführten Marcel Röthlisberger und Pierre Rosenberg zu der Vermutung, dass es sich dabei um die „Konstantinsschlacht“ handele⁸²⁶. Die Entwicklung der Schlachtenmalerei zeigt indes, dass gerade die fiktive Unbestimmbarkeit der Handlung mit ihrem sich daraus eröffnenden Assoziationsspielraum einen wesentlichen Reiz auf die Zeitgenossen ausübte. In ähnlicher Weise wie schon Rosa bediente sich auch Lorrain der Landschaftsmalerei, um sie einer Schlacht gegenüberzustellen. Die Schlacht zerstört die traditionelle Einheit zwischen den Hirten, dem Vieh und der sie nährenden Landschaft. Der ‚*locus amoenus*‘ schlägt auf dem Bild in einen ‚*locus terribilis*‘ um⁸²⁷. Von den Zeitgenossen wurde das Bild darum auch als ein Schlachtengemälde und nicht als ein Landschaftsgemälde klassifiziert⁸²⁸. Der wesentliche Deutungsträger war demnach die Schlacht, die das beliebte Bildthema einer bukolischen Landschaft konterkariert.

Entgegen seiner früheren Schlachtenbilder aus den dreißiger Jahren ordnete Lorrain die „Schlacht auf der Brücke“ nicht in der Gegenwart an, sondern situierte sie, wie Rosa, in eine fiktive Antike⁸²⁹. Allein durch seine Vorstellungskraft gelang es Lorrain, eine Schlacht wiederzugeben. Wahrscheinlich stieß das Bild deshalb auf das Wohlgefallen Alexanders. Nur kurze Zeit später fertigte Lorrain eine leicht vergrößerte Replik des Bildes an, was auf den Erfolg des Bildes hindeutet.

Wenngleich davon auszugehen ist, dass Alexander VII. keine Bilder von Rosa in seine kleine Gemäldesammlung einreichte, so besaßen seine Neffen mehrere Gemälde von Rosa. Agostino Chigi (1634-1705) war der Besitzer eines monumentalen Schlachtenbildes aus dem Umfeld des Malers. Es handelte sich um eine Schlacht *all`antica*⁸³⁰. Während seiner

⁸²⁶ M. Röthlisberger: 1961, Bd. I, S. 329; Ausst. Kat. New York 1982, P. Rosenberg (Hg.): *France in the Golden Age: 17th Century French paintings in American Collections*, No. 61; H. Diane Russell machte erstmals auf den moralischen Sinngehalt des Bildes aufmerksam. Ausst. Kat. Washington 1982, H. Dianne Russell (Hg.): *Claude Lorrain 1600-1682*, Washington 1982

⁸²⁷ Vergl.: K. Garber: *Der ‚locus amoenus‘ und der ‚locus terribilis‘. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1974, S. 226ff.

⁸²⁸ Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 93 spricht von einer „battaglia sopra un ponte“.

⁸²⁹ Vergleiche: Claude Lorrain: Blick auf den Pass von Susa, Öl/Kupfer, 28 x 42cm, Paris/Louvre; Ders.: Blick auf La Rochelle, Öl/Kupfer, 28 x 42cm, Paris/Louvre; Ders.: Küstenblick mit Gefecht auf einer Brücke, Öl/Lw, 73,5 x 96,5cm, New York/ Wildenstein

⁸³⁰ Die Schlacht hatte die Maße von 7 x 11 palmi. Salerno geht davon aus, dass die „Chigi- Schlacht“ identisch mit der „Heroischen Schlacht“, Öl/Lw, 150 x 289cm aus dem Cleveland Institute of Art sei. Die ungeschickte

Italienreise fertigte Fragonard von dem zentralen Motiv des Schlachtenbildes eine Zeichnung an, das wiederum eine Variation des Lanzenstechers von Cortona zeigt (Abb. 100). Das Detail zeigt, wie hochgeschätzt das Motiv bis in das späte 18. Jahrhundert war. Eine berühmte Bildersammlung besaß auch der Neffe der Papstes, Flavio Chigi. Mehrere Bilder von Rosa finden sich in ihr, allerdings keine *battaglien*⁸³¹. Allerdings war auch Flavio ein begieriger Sammler von Schlachtenbildern. 1664 vergab er an Giovanni Battista Pace den Auftrag, die Cesari-Schlacht aus dem Konservatorenpalast zu kopieren⁸³². Daneben besaß er *battaglien* von zeitgenössischen Schlachtenmalern wie Michelangelo Cerquozzi und Jacques Courtois. Deren Bilder waren wahrscheinlich meistens unheroisch⁸³³. Mit heroischen Schlachten einerseits und den fiktiv heldenlosen Schlachten von Courtois und Cerquozzi andererseits weist auch seine Sammlung jene zwei unterschiedlichen Konzepte von Schlachtenbildern auf, deren Gegenüberstellung Kern des päpstlichen Geschenks war⁸³⁴. Rosas Bilder beziehungsweise der durch ihn verbreitete Schlachtentypus waren also in den Sammlungen der Chigi vertreten⁸³⁵. Überdies besaß Rosa mit Niccolo Simonelli (1636-1667) einen Kunsthändler, der schon früh den jungen Maler förderte und ab 1657 selbst zum Kunstagenten des einflußreichen Flavio Chigis bestellt wurde. Es ist also gut möglich, dass der Entschluß, die „Heroische Schlacht“ dem französischen König zu schenken, aus dem Kreis der Chigi stammen könnte. Sowohl die Gemäldesammlung des Papstes als auch diejenigen seiner Verwandten weisen ein Profil auf, das sich mit der Signatur des päpstlichen Geschenks vergleichen lässt.

Die Analyse der „Heroischen Schlacht“ zeigte, wie stark das Bild Ideen visualisierte, die von den Zeitgenossen in Rom diskutiert wurden. Von Alexander VII. lässt sich vermuten,

Verteilung der Kombattanten, sowie die für Rosa untypisch verkürzten und häufig kaugummiartigen Gliedmaßen lassen allerdings Zweifel hinsichtlich der Zuschreibung aufkommen. Das Bild ist mir nicht im Original bekannt. Vergl.: L. Salerno: 1963, S. 126, Abb. 50

⁸³¹ Über das Verhältnis der Chigi zu Rosa siehe insbesondere: B. F. Fredericksen: *A pair of pendant pictures by Claude Lorrain and Salvator Rosa from the Chigi Collection*, in: Burlington Magazine, August 1991, S. 543-546; Über die Sammlung: A. Angelini: 1998, S. 219ff.; Über Flavios Palazzo in der Piazza SS. Apostoli siehe: Waddy, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York 1990, S. 302ff.

⁸³² Die Kopie, mit den Maßen von 191 x 292cm, befindet sich heute in der Galleria Naz. Arte Antica/Rom; Inv. No. 1747

⁸³³ Von Cerquozzi befand sich ein Schlachtenpendant in der Sammlung Flavio Chigis. Michelangelo Cerquozzi: *Die Schlacht*, Öl/Lw., 92 x 198,5; Ders.: *Nach der Schlacht*, Öl/Lw., 92 x 198,5cm, beide Slg. Banca Sannitica/Neapel; für Courtois siehe: A. Mignosi Tantillo: 2000, S. 338; V. Golzio: *Documenti Artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rom 1939, S. 272

⁸³⁴ Vergl. die Charakterisierung der Sammlung von A. Mignosi Tantillo: 2000, S. 340; Flavio Chigi interessierte sich zudem lebhaft für naturkundliche Phänomene, er baute schließlich ein eigenes Naturalienkabinett auf. G. Incisa della Rocchetta: *Il museo di curiosità del Cardinal Flavio I Chigi*, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 1966, S. 141-192

⁸³⁵ Vergl. L. Salerno: 1977, Bd. III., S. 1122-1124

dass er sich an kunsttheoretischen Debatten beteiligte⁸³⁶. Sein Tagebuch zeigt etwa, dass er einen regen persönlichen Austausch mit den führenden Künstlern Roms pflegte⁸³⁷. Der Rhetoriker Agostino Mascardi war etwa ein Freund Alexanders VII.⁸³⁸. Auch Sforza Pallavicino war ein enger Freund und wurde von Alexander 1657 zum Kardinal ernannt⁸³⁹. Gemeinsam waren sie zudem Mitglieder der *Umoristi*⁸⁴⁰.

Schließlich veröffentlichte Alexander VII. 1656 mit den „Philomathi Musae Juveniles“ einen Zyklus von Gedichten, der die Klagen über den Verfall Italiens und Europas wiederholt in den Mittelpunkt seiner Carmina stellte.

„Ach, welch unheilvolle Zeichen stehen über den armen Ländern!// Welche Katastrophe wird Italien heimsuchen!-Unter Waffen stehen/ Soldaten, die überallher von ihren auswärtigen Standorten abgezogen / wurden und drohende Blicke auf Italien werfen. Herausfordern sie/ den Kriegsgott zum Kampf, so daß unseren Gebreiten ein böses Schicksal droht.“⁸⁴¹

Erklärbar wird die pessimistische Geisteshaltung durch einen Blick in den Lebenslauf Alexanders. Er war ab 1643 als außerordentlicher päpstlicher Nuntius bei den Friedenskonsultationen zum Westfälischen Frieden beteiligt gewesen. Dort mußte er die geschwächte Position des Heiligen Stuhls gegenüber den Großmächten wie Frankreich anerkennen und den „infamen“ Friedensvertrag unterzeichnen⁸⁴². Chigi kannte folglich die nordalpinen Schlachtfelder des Dreißigjährigen Krieges nur zu genau. Zugleich mußte er den schwindenden Einfluß päpstlicher Politik anerkennen. 1648 zeichnet er in einem Gedicht an Ascanius Pius von Savoyen ein entsprechend düsteres Bild über die Gegenwart:

„Aber noch mehr haben der Menschen friedliche Gesinnung verdor-/ ben Kriege, ja Kriege mit ihren Grausamkeiten. Auf dem ganzen Erd-/ ball fristet Pax ihr Dasein in der Verbannung, und es lebt in Trauer/ die mit Füßen getretene Fides.(...) So sehr erdrücken das maßlos Ge-/ walttätige und das riesenhaft Überwältigende Treu und Glauben. Die/ aus den Schlünden der Unterwelt freigesetzte Schar der Furien rast/ über unseren Erdkreis. Und als

⁸³⁶ A. Mignosi Tantillo hebt hervor, dass Alexander VII. auf die Zusammenstellung der Kunstsammlungen seiner Verwandten starken Einfluß ausübte. A. Mignosi Tantillo: 2000, S. 339

⁸³⁷ Vor allem mit Bernini und Cortona. Siehe: R. Krautheimer/ R. B. S. Jones: *The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings*, in: *RJbK*, Bd. 15, 1975, S. 199-235, besonders S. 211,219; Die dünnen Daten, des lediglich in Ausszügen überlieferten Tagebuchs belegen, mit welchem hohem zeitlichen Aufwand sich der Pontifex Kunstfragen zuwendete. Wahrscheinlich nahm Alexander VII. sich am 11. September 1659 die Zeit, Bilder von Salvator Rosa zu sehen. Am 28. Dezember 1662 wurde ihm eine „*battaglia dipinta cavata da Stanaro (?) da quel che sta col Principe Mattias*“ präsentiert.

⁸³⁸ A. Angelini: 2000, S. 119f.

⁸³⁹ Pallavicino dedizierte das dritte Buch aus „*Del bene*“ an Fabio Chigi. Er ist auch der Verfasser einer Biografie des Papstes. S. Pallavicino: *Della vita di Alessandro VII libri cinque*, Prato 1839-40, Siehe: T. Montanari: *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII. e di Sforza Pallavicino*, in: *Studi Secenteschi*, XXXIX, 1998, S. 136-140, A. Angelini: 1998, S. 296ff

⁸⁴⁰ E. Oy-Marra: 2005, S. 326; Vergl. auch H. Lahrkamp: *Ferdinand von Fürstenberg in seiner Bedeutung für die zeitgenössische Geschichtsschreibung und Literatur*, in: *Westfälische Zeitschrift* 101/102, 1953, S. 301-400, S. 317

⁸⁴¹ Fabio Chigi: *Des Philomathus Jugendgedichte*, XIII (II g), Die Verwüstung Italiens durch die Pest im Jahre 1630, Paris 1656, (1. Ausgabe Köln 1645) Reprint Köln/Weimar/ Wien 1999, 2 Bde, Bd. I., S. 61

⁸⁴² M. Rosa: Artikel „*Alessandro VII.*“, in: *DBI*, Bd. 2, 1960, S. 205-215, S. 206. Er war ab 1639 Nuntius in Köln

*Begleiter folgen gemeine List und re-/volutionärer Wahn, Mordlust und tränenreicher Tod.*⁸⁴³

Analog zu den Carmina zeigt sich in der Auswahl und Zusammenstellung der beiden Schlachtenbilder deutlich das intellektuelle Profil des Papstes und seiner Vertrauten. Das päpstliche Geschenk ist das Produkt einer geistigen Kultur, deren Beharren auf politische Macht und Einfluß, durch den auf den Bildern zur Schau gestellten Handlungen versinnbildlicht wird.

Wie die beiden Schlachtenbilder schließlich als Geschenke in das Reisegepäck des Neffen Flavio gelangten, ist nicht bekannt. Es bleibt darauf hinzuweisen, dass es im Falle des vormaligen Besitzers des Rosa-Bildes, Neri Corsini, und den Chigi, eine enge Bande gab. So war es Kardinal Fabio Chigi, der spätere Alexander VII., der den künftigen Nuntius Corsini 1652 zum Erzbischof von Damialta weihte. Auch nach der missglückten Reise Corsinis 1652 betätigte sich Fabio Chigi weiterhin als sein Protektor. Corsini stieg 1660 zum Schatzmeister der apostolischen Kammer, 1664 zum Kardinal und ab 1667 zum Legaten in Ferrara auf⁸⁴⁴. Damit war er ein Mitglied des engsten Kreises um Alexander VII., der seinem Engagement für den Hl. Stuhl auch durch die Überstellung seines Bildes Ausdruck verleihen wollte.

e. Der Empfänger des Geschenks: Ludwig XIV.

Neben ihrer Magnifizenz müssen die Geschenke des Heiligen Stuhls auch als Träger einer politischen Botschaft verstanden werden. In diesem Sinn handelt es sich bei ihnen um symbolische Kommunikationsmittel. Deshalb ist nicht nur nach den Intentionen des Schenkenden, sondern auch nach der Rezeption der Bilder durch dem Beschenkten zu fragen. Die Bedeutung, die der offiziellen Audienz von Ludwig XIV. am 29. Juli 1664 von französischer Seite aus zugemessen wurde, belegt nicht zuletzt das Motiv des Teppichs aus der „Exploits“-Serie Charles Le Brun. Wie bereits erwähnt, hob einige Tage später der französische Diplomat d'Ormesson die vier Gemälde als Teil des päpstlichen Geschenks eigens hervor. Die übrigen Gaben, die zusammengenommen wahrscheinlich einen wesentlich höheren materiellen Wert darstellten, wurden daneben allenfalls summarisch aufgezählt⁸⁴⁵. Man darf also vermuten, dass den Bildern im Rahmen des Besuchs Chigis ein wichtiger Rang zugesprochen wurde. Wie aber wurden die Schlachtenbilder von der französischen Seite

⁸⁴³ Fabio Chigi: *Jugendgedichte*, LXXIV (II g), Dem Ascanius Pius von Savoyen in Ferrara, Bd.I, 1999, S.299

⁸⁴⁴ Zur Karriere Corsinis siehe: E. Stumpo: 1983, S. 649-651

⁸⁴⁵ Eine Auflistung der einzelnen Geschenke findet sich in: P. F. Bertrand: *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005, S. 156; Anmerkung 44

aufgenommen? Hinsichtlich der beiden Schlachtenbilder darf nicht vergessen werden, dass es bis dato keine eigene Tradition der Schlachtendarstellung in Frankreich gab. Die berühmten „Alexander-Schlachten“ Le Bruns sollten erst einige Jahre später realisiert werden. Spezialisierte Schlachtenmaler konnten sich vollends erst im letzten Drittel des *Grand Siècle* herausbilden⁸⁴⁶.

Ein bislang wenig beachtetes Detail lässt vermuten, dass die kunstpolitischen Möglichkeiten der beiden Schlachtenbilder von französischer Seite aus genau registriert wurden. Der ab 1667 ausgeführte Teppich aus der „Exploits-Serie“ Le Bruns zeigt die entscheidende Audienz Ludwigs XIV (Abb. 101)⁸⁴⁷. Während Ludwig lässig mit ausgestrecktem Bein über den ihn gegenüberstehenden Chigi hinwegzublicken scheint, liest dieser angespannt mit vornübergebeugtem Oberkörper den päpstlichen Entschuldigungsbrief vor. Deutlich zeigt sich damit die *Préséance* des französischen Königs. Die Szene der beiden Hauptakteure wird fast symmetrisch von einem chiaroscurohaften Medaillon hinterfangen. Dort dargestellt ist ein kämpfender Reiter in der Levade, der in komplizierter Weise mit gegnerischen Reitern verflochten ist. Bei dem Motiv handelt sich um die zentrale Alexander-Szene aus der „Überquerung des Granicus“ von Le Brun (Abb. 102). Das Medaillon übernimmt eine Spiegelfunktion auf der Tapiserie. Nach Wolfgang Brassats überzeugender Interpretation spielt die Mittlerfunktion des Medaillons samt der Überschneidung durch den von Chigi vorgelesenen Brief des Papstes auf die Beilegung der drohenden Kriegsgefahr zwischen den beiden Staaten an⁸⁴⁸. Die auf dem Medaillon dargestellte Bedrohung Alexanders kann gerade noch – durch die Deklamation des Entschuldigungsbriefes - abgewehrt werden. Die Rollen Ludwigs und Alexanders gehen dabei ineinander über.

Auf dem ab 1667 entworfenen Karton hielt es Le Brun demnach für sinnvoll, Ludwig in einer direkten Konfrontation mit dem Vertreter des Papstes als neuen Alexander zu inszenieren. Er tat dies mit dem Kernmotiv eines monumentalen Schlachtengemäldes, das erst kurz nach der Audienz entstanden war. Mit Nachdruck wurde damit auf den Anspruch Ludwigs verwiesen, auch im Beisein des Vertreters des Papstes, als neuer Alexander zu gelten. Kraft der Inszenierung kam dem Kardinallegaten Chigi dabei eine doppelte Rolle zu. Chigi fungierte auf dem Teppich als Vertreter seines Onkels Alexander VII., der zugleich durch den das Medaillon überschneidenden Brief *in absentia* anwesend ist. Auf einer

⁸⁴⁶ Zwar war Frans van der Meulen seit April 1664 in Paris, aber Aufträge für Schlachtenbilder bekam er erst ab 1667. Siehe: Th. Kirchner: 1997, S. 122; Joseph Parrocell wurde erst 1676 an der Académie zugelassen.

⁸⁴⁷ Hinweis zur Entstehungszeit in: D. Meyer: 1982, S. 69

⁸⁴⁸ In einer frühen Studie befindet sich das Medaillon noch oberhalb des Kopfes von Chigi. Der Rahmen ist unausgefüllt und ist noch nicht symmetrisch zwischen Chigi und Ludwig angeordnet. Vergl.: Charles Le Brun: „Audienz des Legaten am 29. Juli 1664“, Graphit/Tinte, 49,1 x 75,0cm, Musée National du Château de Fontainebleau; Zur Interpretation: W. Brassat: 1997, S. 130; Vergl. D. Meyer: 1982, S. 93

symbolhaften Ebene sitzt der alte Alexander damit dem neuen Alexander gegenüber. Flavio Chigi wohnte überdies der öffentlichen Aneignung der Alexander-Rolle durch Ludwig nicht nur als Zeuge bei, sondern duldete sie durch die ihm zugewiesene Rolle eines devoten Bittstellers.

Nach dem Tod Mazarins 1661 wurde kein neuer Premierminister ernannt. Ludwig XIV. übernahm fortan selbst die Regierung Frankreichs. Für die Legitimierung der sich daraus entwickelnden neuen politischen Herrschaftsansprüche Ludwigs XIV. liess sich keine bessere Gelegenheit ersinnen, als vor den Augen Alexanders VII. fortan allein als neuer Alexander aufzutreten. Der auf dem Teppich vollzogene deutliche Verweis auf das nunmehr einzig Ludwig zustehende Namenspatronat des mazedonischen Königs, stellte eine weitere Demütigung des Papstes dar. Die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassende politische Botschaft fand in dem Repräsentationsmedium einer Tapiserie ihre passende Ausdrucksform. Bemerkenswert an der Verwendung des zentralen Granicus-Motivs ist damit zweierlei. Zum einen stellte sie eine aggressive, auf Ausschließlichkeit abzielende Inbesitznahme einer Ikonographie dar, die traditionell die konkurrierende Macht des Papstes für sich beanspruchte. Zum anderen diente sie der Einbettung der Alexander-Ikonographie in bellizistische Motive.

Schon von früher Kindheit an wurden Parallelen zwischen Ludwig und Alexander gezogen, doch scheinen die daraus entstehenden kunstpolitischen Möglichkeiten erst nach 1661 systematisch umgesetzt worden zu sein⁸⁴⁹. Das erste Kunstwerk, das sich in diesem Zusammenhang des Themas annahm, war ein allgemeiner Erfolg. Es war das erste Gemälde eines auf mehrere Gemälde projektierten Zyklus. Dabei handelte es sich um „Die Königinnen von Persien vor den Füßen Alexanders“ von Le Brun aus den Jahren 1661-62⁸⁵⁰. Bemerkenswert an der Alexander-Panegyrik kurz nach der Übernahme der Regierung Ludwigs ist die geplante Fortsetzung der „Alexander“-Serie mit allein friedlichen Themen⁸⁵¹.

Von der Forschung wurde eine Zäsur bemerkt, die mit dem zweiten Bild der Serie, der im Sommer 1665 fertiggestellten „Überquerung des Granicus“ markiert wird⁸⁵². Das Format der Bilder wurde nun wesentlich größer, der Inhalt des Bildes (wie auch seiner Nachfolger) bellizistisch und martialisch. Der genaue Beginn der Arbeiten an der „Überquerung“ ist nicht bekannt, doch wurde das Bild, anlässlich Berninis Besuch in den Pariser Gobelins im Oktober

⁸⁴⁹ Vergl. Th. Kirchner: 2001, S. 103ff.; F. Polleroß: *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le 'Portrait historié'*, 1998, S. 450ff.

⁸⁵⁰ Th. Kirchner: 2001, S. 272ff.; H. Körner: *Der 'Neue Alexander und die Spieler'. Zur Ikonologie der >Chambre de Mars< in Versailles*, in: MJBdBK, Dritte Folge Bd. XL, 1989, S. 141-152

⁸⁵¹ Th. Kirchner: 2001, S. 285

⁸⁵² Th. Kirchner: 2001, S. 286, Th. Birkenholz: *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun*, Frankfurt/Main 2002, S. 70

1665, eigens von Le Brun präsentiert⁸⁵³. Offenbar war der Erfolg des Gemäldes groß, denn das fertige Schlachtenbild wurde schließlich auf einer weiteren Tapiserie der „Exploits“ abgebildet. Dort zeigt ein Teppich den Besuch Ludwigs in den Gobelins (Abb. 103). Am Kopfende des Saales befindet sich deutlich sichtbar das monumentale Schlachtengemälde⁸⁵⁴. Erneut wird Ludwig dort mit der „Überquerung“ visuell in Verbindung gebracht. Diese Diversifizierung des Motivs aus der „Überquerung“ in mehrere Tapisseries lässt sich als ein entschlossener Schritt deuten, demzufolge die französische Kunstpolitik die traditionelle, seit der Antike bestehende Wertschätzung von Schlachtenbildern aufgriff, und sich des symbolischen Kapitals der Gattung von nun an konsequent bemächtigte. Das Schlachtenbild wurde nunmehr in das Zentrum der kunstpolitischen Anstrengungen in Frankreich gestellt⁸⁵⁵. In diese Zeit fällt 1666 auch der Stich Gérard Audrans nach der „Konstantinsschlacht“ von Le Brun (Abb. 104). Wann und in welchem Umfang Le Brun mit den Arbeiten zur „Konstantinsschlacht“ im Auftrag des ehemaligen französischen Finanzministers Fouquet begonnen hatte, muß vorerst offen bleiben, allerdings müssen die Studien zum unvollendet gebliebenen Bild spätestens vor 1661, dem Jahr des Sturzes von Fouquet, ausgeführt worden sein. Dass mehr als fünf Jahre vergingen, bevor Audran das Motiv nachstach, illustriert die spät einsetzende, aber dafür um so stärkere Begeisterung, mit der sich in Frankreich des Schlachtenthemas angenommen wurde⁸⁵⁶.

Mit der „Überquerung des Granicus“ gelang es Le Brun ein Schlachtenbild zu malen, das kompositorisch an die italienisch-cinquecentesche Tradition der Gattung anknüpfte. Zahlreiche Motive verweisen dort auf klassische Vorbilder. In idealer Weise wurden Motive aus den berühmtesten italienischen Schlachtenbildern zusammengesetzt. Die zentrale Gruppe um Alexander findet etwa ihr Vorbild in der „Anghiari-Schlacht“ Leonardos. Die sich am rechten Ufersaum festhaltenden Soldaten können sich auf die „Cascina-Schlacht“ Michelangelos berufen, während das komplizierte Durcheinander der Reiter und Verletzten an die „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule erinnert. Damit handelte es sich um das erste, vom König selbst geförderte französische Schlachtenbild, das selbstbewußt den Vergleich mit

⁸⁵³ H. Rose (Hg.): *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919, S. 295

⁸⁵⁴ Nach Charles Le Brun: Ludwig XIV. besucht die *Gobelins* am 15. Oktober 1667, Teppich, 5,10 x 7,00m, Paris Mobilier National, Inv.-Nr. GMTT 95; der Teppich wurde zwischen 1673 und 1680 gewebt; Farbige Abb. in D. Meyer, 1982, Abb. 13, vergl. S. 80ff.

⁸⁵⁵ Vergl.: A. Bettag: 1998, S. 242f.

⁸⁵⁶ G. Guillet de Saint-Georges: *Mémoires sur les membres de L'Académie royale de peinture et de sculpture*, hg. v. L. Dussieux (u.a.), Paris 1854, Bd. 1, S. 20: Die „Konstantinsschlacht“ wurde demnach zusammen mit einem „Römischer Triumphzug von Konstantin“ für Vaux-le-Vicomte konzipiert.

den italienischen Vorbildern aufnahm⁸⁵⁷. Auch in Frankreich wurde nun ein Typus von Schlachtenbildern gefördert, dessen Konzept sich bis auf Alberti zurückverfolgen lässt. Die folgenden Schlachtenbilder der Serie Le Bruns sollten die bellizistische Thematik variieren, das Konzept der Schlachten blieb insgesamt gleich.

Es fällt auf, dass der Zeitraum der Neukonzeption der „Alexander“-Serie, die in der „Überquerung des Granicus“ ihren Anfang findet, in auffälliger Weise mit dem Zeitpunkt von Chigis Besuch in Paris koinzidierte. In der Forschung wurde bislang der Frage nicht nachgegangen, warum sich die französische Kunstpolitik ab der Mitte der sechziger Jahre hinsichtlich ihrer Förderung von Schlachtenbildern deutlich intensivierte⁸⁵⁸. Wäre es nicht möglich in dem päpstlichen Geschenk einen Auslöser für eine veränderte Förderpolitik gegenüber Schlachtenbildern zu erkennen?

1664 wurden Ludwig XIV. mit einem Schlag die berühmtesten Beispiele der zeitgenössischen römischen Schlachtenmalerei übereignet. Damit wurde ihm das Potential einer Gattung aufgezeigt, die am französischen Hof bislang wenig Beachtung gefunden hatte, die in Rom dagegen seit Jahrhunderten Erfolge verzeichnete. In diesem Sinne ließe sich der klassizistische Eklektizismus Le Bruns als eine bewußte Abwendung von den repräsentativen zeitgenössischen römischen Exponenten Cortese und Rosa interpretieren. Der ostentative Verweis Ludwigs auf die „Überquerung des Granicus“ mittels der Teppiche würde demnach zeigen, dass die französische Schlachtenmalerei an die kanonischen Vorbilder der Gattung aus dem Cinquecento anknüpfte, nicht aber an die zeitgenössische italienische Malerei. Der

⁸⁵⁷ Über die Wertschätzung der „Konstantinsschlacht“ vergleiche etwa die Beschreibungen und Bemerkungen bei A. Félibien. Sie dient als Beispiel für die gelungene Darstellung von Mimik und Gestik der Bildfiguren. A. Félibien: 1725, Bd. III., S. 226

⁸⁵⁸ 1663 wurde Simon de Laminois mit „Die Einnahme von Montmédy am 6. August 1657“ (Versailles) in der Akademie zugelassen. Das Bild kann künstlerisch wenig überzeugen. Offensichtlich orientierte sich Laminois an Überschaubildern von Courtois, die er während seiner Italienreise kennengelernt haben dürfte, um diese - wenig inspiriert - in ein eigenes Idiom zu übertragen. Abbildung in: Ausst. Kat. Tours 2000, S. Join-Lambert (Hg.): *Les peintres du roi 1648-1793*, S. 225, R. 31; Vergl. J. A. Plax: *Seventeenth-Century French Images of Warfare*, in: *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, hg. v. P. Cuneo, Leiden/Boston/Köln 2002, S. 131-155. Besonders S. 132. Plax unterstreicht, dass es vor 1664 nur eine sehr schwach ausgeprägte Tradition an französischen Schlachtenmalern gegeben habe. Grund genug, für die ab diesem Jahr konzipierte „Histoire“-Serie den Flamen Van der Meulen zu verpflichten. Vergl. weiter: J.-C. Boyer: *Les représentations guerrières et l'évolution des arts plastiques en France au XVIIe siècle*, in: *Dix-septième siècle* 37, No. 48 (Juli-September 1985), S. 291-305; Siehe auch den kursorischen Überblick in S. Loire: *La représentation des batailles dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: Ausst. Kat. Dijon 1998: *A la gloire du roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, S. 52-63, besonders S. 56ff.; J. Delaplanche: *Proposition pour Jacques-Ignace Parrocel (Avignon 1667-Mons 1722)*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2000, S. 69-92, S. 69; Ders.: *Joseph Parrocel et la peinture de bataille sous Louis XIV*, in: *Peintures murales aux Invalides. L'oeuvre révélé de Joseph Parrocel*, hg. v. M. Lucas, Dijon 2005, S. 122-149, S. 138ff.; D. Erben skizziert den kulturpolitischen Kontext in Frankreich während der sechziger Jahre, freilich ohne Chigis Besuch hervorzuheben. D. Erben: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004, insbesondere S. 48f.; Auch im 2002 erschienenen Sammelband von O. Bonfait wurde nicht auf die Bedeutung des Geschenkes eingegangen. O. Bonfait (Hg.): *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Rom/Paris 2002

sichtbare Beleg einer nationalen Malerei war damit in Frankreich erbracht⁸⁵⁹. Fortan konnte man sich in Paris als würdigen Erben der klassischen italienischen Tradition betrachten. Folgt man dieser Überlegung, dann wäre Le Bruns „Überquerung des Granicus“ als Reaktion auf den römischen Besuch kurz nach Überreichung der Geschenke Anfang August 1664 angelegt und spätestens bis zum Sommer 1665 ausgeführt worden⁸⁶⁰.

Was unmittelbar nach der Übereignung des Geschenks mit den beiden italienischen Bildern geschah, ist nicht bekannt. Nach 1683 tauchte die „Alexanderschlacht“ Corteses in der umgebauten *Antichambre du grand couvert* in Versailles wieder auf. Gemeinsam mit einer eigens in Auftrag gegebenen Serie Joseph Parrocels, die aus elf Schlachtenbildern besteht, wurde sie dort präsentiert. Sie bildete das Kopfstück des dortigen Bildschmucks. Überraschenderweise imitierte Parrocels Serie den Malstil Corteses, der sich aus römisch-klassizistischen und neo-venezianischen Elementen zusammensetzte⁸⁶¹. Warum fast zwanzig Jahre vergehen mußten, bis Corteses Bild wieder auftauchte und es in seiner Komposition zudem in einer ambitionierten Serie emuliert wurde, lässt sich nur mit einer veränderten französischen Förderpolitik gegenüber Kunst im allgemeinen und Schlachtenbildern im besonderen erklären. Dieser Wechsel lässt sich am Beispiel der Karriere von Parrocel veranschaulichen.

Joseph Parrocel (1646-1704) wurde 1676 mit dem „Belagerung von Maestricht“ in die *Académie* aufgenommen, das sich deutlich vom klassischen Stil Le Bruns oder den in Versailles beliebten flandrischen Überschaubildern à la Van der Meulen absetzte⁸⁶². Seine *pièce de réception* war vielmehr ein Bild, das analog zu den berühmten Gemälden von Jacques Courtois vorrangig durch den freien Farbauftrag die ästhetischen Möglichkeiten eines modernen Schlachtenbildes offenbarte. Bis dato wurde dieses Konzept einer Schlacht in

⁸⁵⁹ Vergleiche auch den zeitlichen Zusammenhang mit der Ablehnung von Berninis Louvreprojekt. Zur französischen Auseinandersetzung mit italienischer Kunst unter nationalistischen Gesichtspunkten: A. Bettag: *Colbert*, 1998, S. 77; Bettag macht zugleich auf die Paradoxie der franz. Kunstförderung aufmerksam, die bei einem propagierten Antiitalismus regelmäßig auf italienische Vorbilder zurückgriff, Ebd.: S. 79

⁸⁶⁰ Vergl.: Th. Birkenholz: *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun*, Frankfurt/Main 2002, S. 70

⁸⁶¹ Parrocels Serie wurde zwischen 1685-1688 ausgeführt. Offenbar wurden die Maße der Bilder Parrocels (186 x 327cm) denjenigen von Cortese angepasst. Die Themen setzten Schlachten aus der französischen Geschichte um. Vergl. T. Bayou: 1998, S. 208 Offensichtlich wurde durch die Integration von Corteses „Alexanderschlacht“ in die Serie sowie der Assimilation seines Stils durch Parrocel eine politische Genealogie fingiert, die Alexander mit den französischen Königen idealerweise verband. Ausführlich wird die Serie Parrocels von Delaplanche besprochen. Siehe: Delaplanche, J.: 2005, S. 141ff.

⁸⁶² Joseph Parrocel: *Belagerung von Maestricht*, Öl/Lw, 1,42 x 1,85m, Versailles, Musée National du Château, Inv.-Nr. MV 6932; Dazu: T. Bajou: 1998, S. 208; Über die Aufnahme in die Akademie: Ders.: 2000, S. 97ff. Dortselbst, S. 99: „(...) il (das Bild/O.T.) témoigne également de l'ouverture d'esprit des académiciens qui admirent Parrocel en leur sein. (...) Une telle verve contraste singulièrement avec la sage, hiératique et majestueuse représentation de la bataille que Vandermeulen devait donner pour Marly, après 1683 (Paris, Musée de Louvre). Ce fut d'ailleurs cette différence de conception quant à la peinture de scènes militaires qui devait conduire Le Brun à privilégier le style flamand au détriment du style provençal (J. Parrocel stammt aus der Provence/O.T.) dans son atelier des Gobelins.“

Frankreich von niemandem vertreten. Parrocels Wahl bezeugt damit die offizielle Akzeptanz eines malerischen Stils, der zuvor wenig Beachtung gefunden hatte⁸⁶³. Le Brun lehnte beispielsweise Parrocel zuvor als Mitarbeiter für die „Histoire du Roi“ ab. Er kritisierte den „*fracas de son coloris*“ und damit letztlich das malerische Element, das dieser sich während seiner italienischen Lehrzeit angeeignet hatte⁸⁶⁴. Die Auswahl der „Alexanderschlacht“ von Cortese und seine Funktion als zentraler Teil eines von Parrocel angefertigten repräsentativen Bilderzyklus fällt mit den achtziger Jahren in eine Zeit, in der in Frankreich die *Modernes* ihren Sieg über die *Anciens* davontrugen⁸⁶⁵. Wenige Jahre nach der Fertigstellung des Antichambre wurde Parrocels Schlachtenbild gar Gegenstand einer verloren gegangenen *conférence* von Guillet de Saint-Georges, die – ein seltener Fall – einem lebenden Maler gewidmet war⁸⁶⁶.

Durch diesen Blickwinkel erklärt sich ebenfalls die verhaltene Rezeption der „Heroischen Schlacht“ Rosas. Es verwundert nicht weiter, dass über die Aufnahme dieses Schlachtenbildes in Frankreich wenig bekannt wurde. Aus den Briefen Rosas ist überliefert, dass er nur kurze Zeit später, 1665, das Angebot bekam an den französischen Hof zu gehen⁸⁶⁷. Auch der dem Hof nahestehende André Félibien schätzte an Rosa, ohne indes auf die „Heroische Schlacht“ näher einzugehen, vor allem dessen Talent für großformatige Schlachtenbilder⁸⁶⁸. Doch stand das Bild nicht Modell für die im Aufbau begriffene französische Schlachtenmalerei in den sechziger und siebziger Jahren. Durch ihre unheroische

⁸⁶³ Die Wahl ist nur vor dem Hintergrund des *disegno-colore* Konflikts zu verstehen. Siehe dazu, mit weiterer Literatur: V. Krieger: *Die Farben als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 14. Jahrhundert bis zur Moderne*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 33, 2006, S. 91-112, S. 98ff. Vergl. A. Schnapper: 1994; Zur Popularität des Konzepts von Parrocel vergl. auch die zeitgenössischen Sammlungen. Bei den von Schnapper vorgestellten Sammlungen finden sich insgesamt nur wenige italienische Schlachtenbilder. Vereinzelt tauchen sie in den großen Sammlungen, wie derjenigen von Jean-Baptiste Colbert oder bei den Guise auf, doch lässt sich deren Quantität kaum mit derjenigen der prominenten italienischen Sammlungen vergleichen.

⁸⁶⁴ Stattdessen bevorzugte Le Brun den verhalteneren Malstil Van der Meulens. Das Urteil ist überliefert in: A. J. Dézallier d'Argenville: *Abrégé de la vie* (...), 4 Bde., hier Bd. IV., Paris 1762, S. 233

⁸⁶⁵ Nach J. Delaplanche wurde Parrocel mit den Arbeiten in Versailles nach dem Tod Colberts am 6. September 1683 von seinem Gönner Louvois beauftragt. Delaplanche versäumt dabei, die Bilder Parrocels mit der „Alexanderschlacht“ Corteses zu vergleichen. J. Delaplanche: 2005, S. 141; siehe ferner: M. Fumaroli: *Richelieu-Patron der Künste*. In: Ausst. Kat. Köln 2002, H. Todd Goldfarb (Hg.): *Kunst, Macht und Politik*, Gent 2002, S. 15-47, S. 44; A. Bettag: 1998, S. 243f.

⁸⁶⁶ Die *conférence* wurde 1685 gehalten. Vergl.: Ausst. Kat. Arras 2004, E. Delapierre/ M. Gilles/ H. Portiglia (Hgg.): *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, S. 132/185

⁸⁶⁷ Rosa berichtet zudem von einer positiven Reaktion des Königs: „Mi vien riferito, da persona di veduta e d'audito, che il Re mostrò di compiacersi assai, e per modestia non vi dico il prezzo datoli da`Signor Francesi; (...)“ Brief von S. Rosa an G. B. Ricciardi vom 09.11.1664, in: S. Rosa: 2003, S. 326; Monate später schreibt Rosa vom Angebot des franz. Botschafters de Créqui, mit ihm an den Hof von Versailles zu gehen. „Quest` Imbasciatore di Francia fa tutti i suoi sforzi per persuadermi l`andata con esso lui in Parigi, al servizio del Re.“ Brief von S. Rosa an G. B. Ricciardi vom 07.02.1665, in: S. Rosa: 2003, S. 328

⁸⁶⁸ A. Félibien: 1725, Bd. IV., S. 178: „S. R. (...) dont le veritable genie estoit de peindre des batailles, n`estoit pas agreable dans les autres grands sujets.“

und ästhetisch anspruchsvolle Argumentation stand die „Heroische Schlacht“ den kunstpolitischen Vorstellungen des französischen Hofes fern. Das ganz dem *meraviglioso* verschriebene Konzept des Rosa'schen Bildes hatte in Frankreich den Ruch des Minderwertigen⁸⁶⁹. 1697 wurde das Bild auf Veranlassung von Ludwig XIV. nach Paris gesandt. Die beigefügte Notiz zum Bild war kurz und knapp: „Tableau dont le roi ne veut point“⁸⁷⁰. Einzig eine erhaltene Ölstudie eines Details des Bildes von Joseph Parrocel spiegelt die künstlerische Wertschätzung des Gemäldes von nicht-offizieller Seite im 17. Jahrhundert wider⁸⁷¹. Das Bild scheint schon bald in Vergessenheit geraten zu sein. Watelet/ Lévesque erwähnen in ihren biographischen Notizen zu Rosa von 1792 das Bild nicht, wohl aber die „Alexanderschlacht“ Corteses⁸⁷².

Betrachtet man das päpstliche Bildergeschenk vor dem Hintergrund der zentralen politischen Ereignisse in die Frankreich nach 1664 involviert war, nämlich zum einen die Sukzessionsfrage im Anschluß an den Tod Philips IV. (1665), sowie zum anderen den damit in Verbindung stehenden Devolutionskrieg in den spanischen Niederlanden (1667-68), dann zeichnet sich ein außenpolitisches Bild, das im stärkeren Maß durch Kriege gekennzeichnet war, als die ersten Jahre von Ludwigs Alleinregierung⁸⁷³. Das gewandelte Interesse der staatlichen Kunstförderung hinsichtlich von Schlachtenbildern ist sicherlich zum großen Teil diesen äußeren Anlässen geschuldet. In welchem Maß sich Schlachtenbilder allerdings politisch instrumentalisieren liessen, auf welchen Ebenen diese differenziert argumentieren konnten, dies wurde Ludwig XIV. im Sommer 1664 durch Kardinal Chigi meisterlich vorgeführt.

Gerade deshalb gilt es sich nach der politischen Bedeutung zu fragen, dass sich der Papst in der Stunde seiner größten Bedrängnis genötigt sah, seinem Gegner, dem französischen König, ein heroisches Schlachtenbild zukommen zu lassen, das vom Allerchristlichen König bedenkenlos auf sich selbst bezogen werden konnte. Das Beispiel zeigt deutlich, dass die Zeiten, in denen der Papst als weltlicher Monarch im europäischen Mächtenspiel mitkonzertieren konnte, nun, im Zeitalter des beginnenden Absolutismus,

⁸⁶⁹ W. Wehle: *Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und meraviglioso als ein Grundverhältnis des ‚Klassischen‘*, in: Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei, München 1985, S. 167-204, S. 186f.

⁸⁷⁰ Zitiert nach S. Loire: 2006, S. 323

⁸⁷¹ Er kopierte den auf einen Schimmel sitzenden Reiter rechts in der *Battaglia eroica*. Abbildung siehe. G. Sestieri: 1999, S. 597, No. 2

⁸⁷² C. H. Watelet/ P.C. Lévesque: *Dictionnaire*, Bd. IV., S. 439f.; Die „Alexanderschlacht“ wurden von ihnen Jacques Courtois zugeschrieben S. 468. Zur Rezeption, die vor allem im 19. Jahrhundert lebendig war, siehe S. Loire: 2006, S. 324

⁸⁷³ Vergl. J. Bérenger: Artikel „Dévolution“, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hg. v. F. Bluche, Paris 1990, S. 470-71; vergl. auch J. Cornette: *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris 1993. Cornette bleibt jedoch hinsichtlich der Verbindungen der staatlichen Kunstförderung mit den aktuellen Kriegszügen oberflächlich.

endgültig vorüber waren. Die versöhnliche Botschaft des Bildes, dass sowohl Alessandro als auch Ludwig sich im heroischen Ruhm Alexanders sonnen können, wurde von französischer Seite offen mißachtet. Der traditionelle Anspruch Alessandros auf die Legitimation seiner weltlichen Macht durch klassische heroische Modelle griff auf einem Schlachtenbild nicht mehr. Dort galt das simple Gesetz der militärischen Macht: nur wer diese besaß, konnte sich glaubhaft glorifizieren lassen.

Die beiden römischen Schlachtenbilder und ihre Rezeption in Frankreich versinnbildlichen darüber hinaus die unterschiedlichen künstlerischen Produktionsbedingungen und politischen Anforderungen in Italien und Frankreich während des 17. Jahrhunderts. Während die kunstpolitischen Diskurse in Rom eine sich ausdifferenzierende Vielfalt verschiedener Malstile ermöglichten und ein Geschenk hervorbrachten, das zwei sich diametral gegenüberstehende Gemälde vereinte, zeichnet sich in Frankreich der Versuch ab, Kunst zentral zu steuern und in den Dienst der dynastischen Affirmation zu stellen. Die künstlerische Vielfalt der beiden römischen Gemälde muß in Frankreich daher eher als ideologische Bedrohung, denn als ästhetische Herausforderung ausgelegt worden sein.

3. Talent und Kalkül. Zu Jacques Courtois

Flavio Chigis Geschenke anlässlich seiner Frankreichreise beschränkten sich nicht allein auf die vier Gemälde für Ludwig XIV. Das Konvolut an Bildern war ursprünglich noch erheblich umfangreicher, und so erstaunt es nicht, weitere Schlachtengemälde darin zu finden. Kurz vor der Abreise Chigis aus Rom Ende April 1664 berichtet Jacques Courtois, dass er den Auftrag von Chigi erhalten habe, einige Schlachtenbilder für dessen Frankreichreise zu malen. Der Auftrag hatte höchste Dringlichkeit, denn laufende Arbeiten an anderen Bildern mußten von ihm eigens aufgeschoben werden⁸⁷⁴. Weder ist bekannt, was aus den Bildern für Chigis Reise geworden ist, noch wer die Empfänger dieser Bilder waren, doch beweist der Auftrag einmal mehr, welchen Stellenwert die zeitgenössische Schlachtenmalerei in Rom in der zweiten

⁸⁷⁴ Brief von Jacques Courtois an Alberto Vanghetti vom 19.04.1664. Veröffentlicht in: G. Locatelli: *Per la biografia di Giacomo Cortesi (Courtois) detto il Borgognone delle Battaglie*, in: Bollettino della Civica Biblioteca, No. 2-3, Bergamo 1909, S. 1-21, S. 17; Es handelt sich um die einzig erhaltenen Briefe des Malers. Sie datieren vom 06. August 1661 bis zum 09. April 1672. Der Adressat Alberto Vanghetti war Bilderhändler in Bergamo.

Jahrhenderthälfte eingenommen hatte⁸⁷⁵. Im Folgenden wird am Beispiel von Schlachtenbildern Jacques Courtois` nach ihren Produktionsbedingungen gefragt. Durch die dekorative Malweise konnten die Bilder den Bedürfnissen des Kunstmarktes nachkommen und wurden beliebte Sammlerobjekte in zeitgenössischen Galerien und Kabinetten.

a. Die Anforderungen des Kunstmarkts

Wie signifikant die Auswahl der beiden Gemälde von Rosa und Cortese im Hinblick auf die zeitgenössische Schlachtenmalerei war, zeigt ein Vergleich mit einem etwa zeitgleich entstandenen „Schlachtenbild“ von Jacques Courtois (Abb. 107)⁸⁷⁶. Ähnlich wie Rosa stellte Courtois eine historisch nicht einordbare Schlacht dar. Berittene Krieger im Kürass geschützt, kämpfen mit Schwertern und Lanzen im Vorder- und Mittelgrund des Bildes gegen Türken. Der Kampf spielt sich im Schatten einer Ruine ab, deren hochaufragende Mauer die Mittelachse des Gemäldes bildet. Ein ihr zugehöriger weitgespannter Bogen gibt links den Blick auf eine im Hintergrund liegende Stadt frei, während die rechte Bildseite durch einen steil aufragenden Felsen akzentuiert wird. Das Licht der warmen Nachmittagssonne umhüllt die Kämpfenden und läßt die verschiedenen Malgründe gleichmäßig miteinander verschmelzen.

Damit hat das Bild in Aufbau und Komposition einige Gemeinsamkeiten mit Rosas „Heroischer Schlacht“. Eine ebenerdig ausgewählte Perspektive, die die Größe der Kämpfenden im Kontrast mit den hohen Ruinen relativiert, eine unbestimmbare Schlacht und schließlich die detailgenaue Darstellung der Natur, wie auch der Atmosphäre. Im Unterschied zu Rosa ist der Kampf weniger reliefhaft aufgefasst. Die Kämpfenden sind im stärkeren Maß in der Raumtiefe gestaffelt. Die Wiedergabe des Kampfes wirkt dadurch lebendiger und weniger konstruiert. Die Affekte der Kombattanten können durch diesen Darstellungsmodus allerdings nicht in der gleichen Deutlichkeit wie bei Rosa wiedergegeben werden. Die vordere Reitergruppe im Bildzentrum erinnert in ihrer kleeblattartigen Verschränkung an die zentrale Gruppe aus Leonardos „Anghiarischlacht“. Das seitlich einfallende Licht betont die

⁸⁷⁵ Anna Maria Guiducci stellt die Vermutung auf, dass es sich bei den beiden Bildern um die beiden heute im Louvre befindlichen biblischen Schlachten von Courtois (Inv. No. 3437/3438) handelte. Sie schreibt, dass die Bilder aus der Sammlung Ludwigs XIV. stammten. Allerdings kamen die beiden Bilder erst 1742 in die königlichen Sammlungen. A. M. Guiducci: *A propos de quelques dessins du Bourguignon*, in: *Etudes de la revue du Louvre et des Musées de France*, 1. La donation Baderou au musée de Rouen. *Peintures et dessins de l'École Française*, Paris 1980, S. 36-41, hier S. 41, Fußnote 12; I. Compin: *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. Ecole française*, 3 Bde, Bd. I., Paris 1986, S. 167

⁸⁷⁶ Jacques Courtois: Schlacht zwischen Christen und Türken vor einer Ruine, 96 x 152cm, Madrid/ Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 2242

Kombattanten und damit einige Episoden unterschiedlich stark. Die Kruppen und Flanken der vorderen Pferde etwa werden vom Streiflicht beleuchtet und dadurch betont. Die unter ihnen liegenden Verletzten verharren hingegen im Schatten, sie treten kaum hervor. Courtois schildert weniger einen existentiellen Kampf um Leben und Tod oder von Siegern und Verlierern, sondern bettet den Kampf in eine stimmungsvolle Landschaftswiedergabe ein.

Das Thema einer großformatigen, dabei aber anonymen Schlacht ist relativ selten im Werk von Courtois. Häufiger finden sich bei ihm antik aufgefasste Josua- oder Amalekiter-Themen⁸⁷⁷. Die Verwendung des auffälligen Ruinenmotivs im Zentrum ist einmalig im überlieferten Werk von Courtois. Die zahlreichen Details des Bildes wie beispielsweise die Bäume und Sträucher auf der Ruine deuten auf eine außergewöhnliche Sorgfalt in der Komposition des großformatigen Bildes hin. Mit hoher Wahrscheinlichkeit fertigte Courtois als Vorarbeit eine Skizze zum Bild an, was bei ihm insgesamt nur selten vorkam (Abb. 108)⁸⁷⁸. Daher ist es gut möglich, das Gemälde mit einem Brief von Courtois aus dem Jahr 1663 in Beziehung zu setzen:

„Ne ho per le mani un bello quale credo non aver mai fatto il simile ed è una battaglia a l'usanza antica con anticaglia a mezza vista e più lontano una citta con arti antica e sassi de più belli che abbia mai fatti con alberi e colline in somma credo di non aver mai ordinato il sito più bizzarro né più proporzionato per battaglia. E` più di sei palmi longo e proporzionato in larghezza (...).“⁸⁷⁹

Auch wenn sich der Enthusiasmus für das frisch fertiggestellte Bild durch den Empfänger des Briefes und erhofften Käufer, den Bilderhändler Alberto Vanghetti, erklären mag, verweist Courtois auf zentrale Punkte, mit denen er hoffte, das Interesse des Händlers zu schüren. Offensichtlich handelt es sich dabei um Charakteristika, um derentwillen man Schlachtenbilder um 1660 besonders schätzte. In seinem eigenwilligen Italienisch schildert Courtois den für ihn wichtigsten Aspekt des Bildes, das Verhältnis zwischen der

⁸⁷⁷ In Sestieri: 1999, S. 154ff. finden sich insgesamt sechs Schlachten, die einen vergleichbaren anonymen Türkenkampf zeigen (Abb. No. 22, 65, 66, 68, 81, 82). Jacques Courtois: Schlacht zwischen Christen und Türken vor einer Ruine, 96 x 152cm, Madrid/ Prado; Schlacht zwischen Christen und Türken, 91 x 140cm, ehem. Mailand, Kunsthandel; Gefecht zwischen Christen und Türken, 59,5 x 72,5cm, San Francisco, Fine Arts Museum; Schlacht zwischen christlichen Reitern und Türken, 53 x 94,5cm, Rom Gallerie Spada; Schlacht zwischen christlichen Reitern und Türken, sign., 60 x 97,5cm, Bologna, Privatsammlung; Schlacht zwischen christlichen Reitern und Türken, 85 x 146cm, England, Privatsammlung

⁸⁷⁸ Baldinucci, der Courtois persönlich kennengelernt hatte, hebt eigens hervor, dass Courtois meistens direkt auf Leinwand malte. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 213; Vergl. Jacques Courtois: Schlachtenstudie, 187 x 268mm, Graphit, braune Tausche auf weißem Papier, Rom/Istituto Nazionale per la Grafica, FC 126822; Die zahlreichen Fettflecken lassen einen nachmaligen Aufenthaltsort des Blattes im Atelier des Malers vermuten. S. Prospero Valenti Rodinò sieht in dem zentralen Mauerfragment einen Baum. Indes entpuppt sich die Zeichnung in ihrer skizzenhaften Anlage als Studie zum Madrider Gemälde. Die zentrale Komposition der Ruine, samt der zentralen Reitergruppe verweisen auf die Madrider *Battaglia*. Siehe: S. Prospero Valenti Rodinò: Jacques Courtois, in: *La collezione del Principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*. Hg. v. E. Antetomaso/ G. Mariani, Rom 2004, S. 353f.

⁸⁷⁹ Brief Jacques Courtois an Alberti Vanghetti vom 23. September 1663, No. 24 in: G. Locatelli: 1909, S. 14f.

Angemessenheit des Ortes und der Schlacht. Ähnlich wie schon bei Rosa ist es eine Vorliebe für das Bizarre, welches hier wohl mit dem Verfallenden und dem Ungeordneten des Ruinenmotivs übersetzt werden kann, die Courtois` Begeisterung für das Bild auslöst. Daneben hebt er den fiktiven Charakter der Schlacht hervor, die er „*fatto per siogare il talento e da tempo che ne aveva vog`ia*“ gemalt habe⁸⁸⁰. Es ist diese Beschwörung des künstlerischen *ingenium*, die nicht zuletzt auf Rosas Konzeption eines Schlachtengemäldes zurückverweist. Gleichwohl geht Courtois überraschenderweise in seinem Brief nicht auf die Darstellung der Kombattanten ein. Die Komposition der Bildfiguren wie auch die Darstellung ihrer Affekte scheinen ihm vergleichsweise zweitrangig gewesen zu sein. Was verwundert, denn Courtois wurde vor allem für die lebensnahe Darstellung des Kampfes von seinen Zeitgenossen gepriesen. So lobte etwa Pascoli:

„(...) *ha rapresentata nuda, semplice, e pura la verità, (...), che par di vedere i veri guerrieri fieramente insieme azzuffati combattere, ferire, cadere, fuggire, grondar sangue, morire, vincere, e trionfare:(...)*“⁸⁸¹

Eine mögliche Erklärung für die Gleichgültigkeit des Künstlers hinsichtlich der Darstellung der Figuren auf dem Gemälde bietet Courtois` Arbeitsweise. Häufig wurden einzelne Figurengruppen von ihm schablonenhaft von Bild zu Bild wiederverwendet. Das zentrale Anghiari-Motiv taucht etwa auf zahlreichen anderen Bildern von ihm wieder auf⁸⁸². Auch das flüchtende Pferd rechts oder der um sich blickende Reiter am rechten Bildrand finden sich in anderen Bildern. Somit war die Darstellung der Kombattanten auf dem Madrider-Bild für den Maler wahrscheinlich keine Herausforderung. Neu war hingegen für ihn die Einführung des Ruinenmotivs und dessen Auswirkung auf die Verteilung von Licht- und Schattenzonen auf dem Bild.

Der insgesamt stark dekorative Zug der Schlachtenbilder von Courtois wurde von seinen Zeitgenossen überaus geschätzt. So stammt von Pascoli das seinerzeit bekannte Bonmot, dass Raffael in der Darstellung des Menschen brilliere, Poussin in der Landschaftsmalerei und Courtois in der Schlachtenmalerei exzelliere⁸⁸³. Courtois` Bilder

⁸⁸⁰ Brief Jacques Courtois vom 23. September 1663, No. 24 in: G. Locatelli: 1909, S. 14f.

⁸⁸¹ L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 121, Vergl. mit Baldinucci: 1974, Bd. V, S. 212

⁸⁸² Vergl. G. Sestieri: 1999, No. 15, 66, 70, 76, 90

⁸⁸³ L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 121 „(...) che tre soli pittori stati erano in superlative grado eccelenti, Raffaello per le figure, Gasparo per i paesi, il P. Jacopo per le battaglie.“ Nicola Pio griff in seiner Biografie von Courtois diesen Vergleich auf. N. Pio: *Le Vite de pittori, scultori e architetti* (MS., 1724), Hg. v. C. und R. Enggass, Rom 1977, S. 53; Francesco Algarotti über Courtois, „qui est le Raphael, (...) des Batailles.“ In: Brief v. 04.10.1743 von F. Algarotti an Graf Brühl, abgedruckt in: H. Posse: *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747*, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum 52. Band, Berlin 1931, S. 57ff.

wurden damit als die signifikantesten Beispiele der modernen *battaglisti* von Pascoli hervorgehoben.

Courtois' frühe Spezialisierung und seine Karriere als Schlachtenmaler fielen zeitgleich in die entscheidende Entwicklungsphase der Schlachtenmalerei ab den späten dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts. Er hinterließ ein Gesamtwerk, das wahrscheinlich weit mehr als 200 Schlachtenbilder umfasste⁸⁸⁴. Ein Überblick über diesen Corpus kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, doch mag die Präsentation einiger Bildtypen die Frage klären, wie sich der hohe Ausstoß von Schlachtenbildern bei Courtois und dessen Popularität bei den zeitgenössischen Sammlern erklärt.

b. Zur Arbeitstechnik von Jacques Courtois

Courtois' Arbeitstechnik zeigt sich durch die Variation weniger Bildmodelle und deren dekorativer Auflösung. 1743 gelangten etwa zwei repräsentative Schlachtenbilder von Courtois in die Sammlung des sächsischen Kurfürsten (Abb. 109, 110)⁸⁸⁵. Die beiden Bilder stammten aus der Sammlung Sagredo in Venedig und konnten Dank der Vermittlung des Grafen Francesco Algarotti nach Dresden verkauft werden. In einem Brief an den Grafen Brühl preist Algarotti sie als herausragende Bilder von Courtois an.

*„Ils ont toujours été dans la plus grande reputation parmi les peintres de sorte que les grands Borgognons de la Maison Sagredo étoient renommez dans leur genre, comme le Paul Veronese de St. George et le Titien de St. Zanipolo.“*⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ G. Sestieri: 1999, S. 154; insgesamt fehlen in Sestieris Zusammenstellung fast sämtliche in Deutschland, Österreich, Liechtenstein, England, Polen, Ungarn, Rußland und den USA befindlichen Werke von Courtois. Auch die italienischen Bestände sind lückenhaft erfasst. Vergl. die Listen in D. Graf: Artikel „*Jacques Courtois*“. In: AKL, Bd. 21, S. 364-366, S. 366; P. Consigli: 1994, S. 353ff. und für Bilder von Courtois in Deutschland (mit Abbildungen): P. Rosenberg/ D. Mandrella: 2005, S. 52ff.

⁸⁸⁵ Jacques Courtois: Die Schlacht im Tale, Öl/Lw, 153 x 267cm, Dresden/Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kat. 1930, Nr. 744; Ders.: Das Reitergefecht vor den Festungsmauern, Öl/Lw, 155 x 274cm, Dresden/ Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kat. 1930, Nr. 745

⁸⁸⁶ Brief F. Algarotti an Brühl vom 04. Oktober 1743, abgedruckt in: H. Posse: 1931, S. 58. Acht Jahre später schrieb Algarotti an J. Mariette und lobte dort in einem ausführlichen Passus die beiden Bilder für den sächsischen Kurfürsten. „Dalla medesima casa Sagredo, due gran quadri del Borgognone lavorati per quella nobile famiglia, dalla quale fu mantenuto quel valent' uomo per parecchi anni: ed erano annoverati tra i più bei quadri che fossero in Venezia. L' uno di essi rappresenta una marcia di alcune bande di cavalleria ch' escono de' quartieri in sul levar del sole, l' altro una zuffa appiccata tra due eserciti. Il fresco della mattina che è nell' uno, ti morde con un brivido gentile, e quasi che tu oda il nitrir dei cavalli che si risentono al dar nelle trombe. L' animosità poi e l' ardore che sono a maraviglia espresse nel forte della mischia, e nel principal gruppo dell' altro, velut si/ Revera pugnent, feriant, vitentque moventes/ Arma viri, fecemi spesso ricordare di quella risposta che uno scolare di questo maestro fece a non so chi, che gli diceva rivivere in esso lui un altro Borgognone: „La differenza che corre tra il Borgognone e gli altri battaglisti, è che i soldati del Borgognone fanno da vero, e quei degli altri da burla.“ Brief F. Algarotti an J. Mariette vom 13. Februar 1751. Abgedruckt in: F. Algarotti: *Opere scelte*, Bd. II., Mailand 1823, S. 158f. Der gleiche Brief wurde offenbar sieben Jahre zuvor am 16. März 1744 an Jacopo Bartolommeo Beccari abgesandt. Vergl. F. Algarotti: *Opere*, Venedig 1792, 16 Bde, Bd. VIII., S. 3-40, insbes. S. 22. Algarotti übernimmt weitgehend Topoi in der Beschreibung der Wirkung von Courtois' Schlachtenbildern, die zuvor schon bei Baldinucci auftauchten. Siehe: F. Baldinucci: 1974, Bd. V.,

Hinsichtlich ihrer Bewegungs- und Ruhemotive unterscheiden sich beide Bilder voneinander. Die allein nach dekorativen Vorgaben verfahrenende Zusammenstellung von Schlachtenbildern war bei den Zeitgenossen äußerst beliebt. Von dem Bilderpaar interessiert im Folgenden vor allem die „Schlacht im Tale“ (Abb. 110). Im Vordergrund links wird der Angriff von anonymen Infanteristen dargestellt, der zeitgleich von einer Kavallerieattacke unterstützt wird. Während der Fähnrich die Fahne zum Angriff schwenkt, marschiert die Kompanie ohne innezuhalten voran. Im Nahkampf wird der Gegner förmlich überrollt. Den überlebenden Soldaten bleibt nichts anderes übrig als in Richtung einer Talsenke zu flüchten. Dort, im weiten Mittelgrund, entspinnt sich ein unüberschaubares Gefecht zwischen zahlreichen Reitern, die zwischen riesigen Staubwolken schemenhaft aufblitzen. Im Hintergrund zeigen sich einzelne Bauten, wie ein vereinzelt stehendes Kloster rechts, sowie, weit davon entfernt, eine befestigte Stadt. Das Bild wird schließlich bei einem tiefliegenden Horizont durch sanft gewundene Berge eingefasst.

Wieder einmal können die einzelnen Kombattanten nicht identifiziert werden, die Handlung ist aufgrund der Kostüme und der Waffen in die Gegenwart zu situieren. Die Fahne rechts ist keiner Kriegspartei zuzuordnen. Ein Held ist nirgends erkennbar. Das Geschehen lässt sich in zwei Szenen unterteilen, die sich zeitgleich abspielen. Zum einen der entschlossene Angriff der Infanteristen links im Bildvordergrund, zum anderen der Übergang des Angriffs in eine Flucht vereinzelter Reiter und herrenloser Pferde rechts. Während der Angriff links parallel zur unteren Kante verläuft, flüchten die Reiter rechts geradewegs in den Mittelgrund hinein, das heißt, sie kehren dem Betrachter den Rücken zu. Courtois unterstrich den Wechsel der beiden Motive durch den Kontrast von einer dichtgedrängten zu einer aufgelockerten Komposition. Die sich dicht an dicht voranschiebenden Infanteristen finden schließlich an einem gestürzten Schimmel ihren formalen Abschluß. Von dort aus, etwa auf der Mittelachse des Bildes, stieben vereinzelt Reiter in das Bild hinein. In Leserichtung wird der Blick des Betrachters von links nach rechts und schließlich in den tiefer gelegenen Mittelgrund geführt.

Durch die beiden Szenen vereinte Courtois zwei traditionellerweise getrennt benutzte Modi. Der Vormarsch der Infanteristen links erinnert durch die ebenerdige Perspektive an klassische großfigurige Darstellungsweisen einer Schlacht. Die dichtgedrängten Körper erinnern in ihrer *copia* und *varietà* an Beispiele aus Bildern von Rosa, Cortona und gehen

S. 212; Über die Rolle Algarottis als Kunstvermittler siehe: J. Anderson: *Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden*, in: *Il collezionismo a Venezia*, hg. von B. Aikema/ R. Lauber/ M. Seidel, Venedig 2005, S. 275-286

zurück bis hin zur Raffaelschule. Die Flucht der Reiter auf der rechten Seite indes, die geradewegs in die Bildtiefe hineinführt, variiert eine moderate Form des Überschaubildes. Dieser Darstellungsmodus wird noch durch die großflächige Landschafts- und weitgefasste Himmelsgestaltung betont, auf die die Szene hinlenkt. Das von Courtois angewendete Verschmelzungsverfahren zweier unterschiedlicher Modi war um die Jahrhundertmitte hochaktuell in der italienischen Schlachtenmalerei und erfreute sich aufgrund der vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten einer großen Beliebtheit⁸⁸⁷.

Anhand einer in den Münchner Graphischen Sammlungen befindlichen Zeichnung von Courtois, die bislang mit dem Bild nicht in Verbindung gebracht wurde, kann die Kompositionsweise der „Schlacht im Tale“ weiter aufgeklärt werden (Abb. 111)⁸⁸⁸. Mit schnellen Strichen wurden dort die wesentlichen Motive der rechten Bildhälfte vorskizziert. Offensichtlich wurde die Skizze zur Klärung der Verteilung einzelner Figuren angelegt. Durch drei lockere waagerechte Striche wurde das Blatt in einen erhöht liegenden Vordergrund und einen tiefer gelegenen Mittelgrund unterteilt. Dem in der Diagonalen nach rechts wegsprengenden, dabei weitgehend ausschraffierten Pferd kommt in der Zeichnung eine zentrale Aufgabe zu. An ihm richten sich die weiteren Motive aus. Ihm geht ein weiteres Pferd voraus, das sich ebenfalls in der verlängerten Diagonalen befindet. An dessen Schädel wird es schließlich von einem aus der entgegengesetzten Richtung zugaloppierenden Pferd gekreuzt. Es ergibt sich ein schiefwinkliges Dreieck, das ein hohes Maß an Dynamik entfacht. Mittels einer zum Schuß erhobenen Pistole und einem gezückten Säbel reagieren die beiden Reiter der am Kopf des Dreiecks befindlichen Pferde auf anrückende feindliche Reiter, die auf dem sich absenkenden Bodenniveau im Mittelgrund rechts auftauchen. Schließlich wurde die Komposition durch weitere Assistenzfiguren am linken Bildrand vervollkommen. In erstaunlicher Detailtreue wurden schließlich die Kernmotive der Zeichnung von Courtois auf das Gemälde übertragen. Die Zeichnung offenbart deutlich die themenspezifischen Schwierigkeiten, nämlich die Verteilung der zentralen Figuren im Raum, an die schließlich

⁸⁸⁷ Berühmt waren etwa das Pendantpaar von Michelangelo Cerquozzi aus der Slg. Flavio Chigi: Die Schlacht, Öl/Lw., 92 x 198,5; Ders.: Nach der Schlacht, Öl/Lw., 92 x 198,5cm, beide Slg. Banca Sannitica/Neapel; Das Paar wurden eigens von Pascoli aufgezählt: „Dipinse due gran quadri pel Cardinale Ghigi rappresentante l' uno un'armata con quantità d'uffiziali, e soldati, e l'altro lo spoglio de' morti doppi il combattimento: (...)“ L. Pascoli: 1965, Bd. I., S. 33; Vergl. auch die Beispiele mit entsprechendem Typus bei Aniello Falcone. Abgebildet in: G. Sestieri: 1999, S. 336ff., Abb No. 9, 26, 30, 31, 32. Aniello Falcone: Schlacht mit Reitern und Kanonen auf der linken Seite, 96 x 155cm, Neapel, Privatsammlung; Schlacht mit Trompeter im Zentrum, Stockholm/Nationalmuseum; Aniello Falcone oder Andrea de Leone: Schlacht mit Trompeter und geschecktem Pferd, Neapel, Privatsammlung; Aniello Falcone Umfeld oder Andrea de Leone: Schlacht mit Kanone im Vordergrund, 41 x 66cm, Neapel/ Privatsammlung; Umfeld Aniello Falcone oder Andrea de Leone: Schlacht mit Kanonen auf der rechten Seite, 41 x 66cm, Neapel/ Privatsammlung

⁸⁸⁸ Jacques Courtois: Reiterstudie, Graphit/Biester, 136 x 306 mm, München/Graphische Sammlungen, Inv. No. 12259

weitere ‚Füllfiguren‘ angefügt werden konnten. Diese zeichnerische Klärung der Anordnung der einzelnen Motive wurde im Falle einer komplizierten Komposition, wie sie der „Schlacht im Tale“ zugrunde liegt, für den Maler offenbar notwendig.

Um das Bild präziser in das Werk von Courtois einordnen zu können, müßte es datiert werden. Dieses ist jedoch, wie bei den meisten anderen Bildern von Courtois, schwierig. Auf Edward L. Holt geht ein Datierungsschema zurück, an das sich auch die folgenden Courtois-Forscher gehalten haben⁸⁸⁹. Er teilte das Werk in drei Werkperioden ein, die sich durch die Auswahl größerer Formate und eines veränderten Farbauftrages formal und künstlerisch voneinander scheiden. Aufgrund eines Formates, das in seiner Größe in den vierziger Jahren von Courtois nur äußerst selten benutzt wurde sowie der anspruchsvollen Komposition läßt sich die „Schlacht im Tale“ in die mittleren fünfziger Jahre datieren⁸⁹⁰.

In auffälliger Weise korrespondiert die „Schlacht im Tale“ mit der schon besprochenen „Schlacht von Mongiovino“, die Courtois 1656 im Rahmen einer Serie aus vier Schlachtenbildern für den Prinzen Mathias Medici anfertigte⁸⁹¹. Im Aufbau und der Komposition spiegeln sich die beiden Bilder. Der Vormarsch der Infanteristen und die Flucht der Kavalleristen wurde fast exakt spiegelverkehrt wiedergegeben. Lediglich einige untergeordnete Motive wie einzelne Soldaten wurden verändert. Hinsichtlich ihrer Größe variieren beide Gemälde nur wenig voneinander. Während die „Schlacht von Mongiovino“ nur wenige Zentimeter länger ist, wurde die Höhe der „Schlacht im Tale“ um neun Zentimeter aufgestockt. Die Größe der im Vordergrund befindlichen Figuren entspricht einander.

Zentrale Motive wie der an einer Trommel gestürzt darliegende Schimmel oder der marschierende Fähnrich wurden an identischen Stellen der Komposition wiederverwendet. Einzelne flüchtende Reiter im Mittelgrund der beiden Bilder sind bei einigen kleineren Variationen zum größten Teil identisch. Wie Courtois im Einzelnen vorgegangen ist, ob er die zentralen Motive abzeichnete und seitenverkehrt wiederverwendete, muß vorerst offenbleiben. Angesichts des eingeschränkten, gattungsspezifischen Repertoires tauchen einzelne Motive in vielen Gemälden von Courtois wiederholt auf. Der Alltag eines erfolgreichen Schlachtenmalers bedingte offenbar die Wiederholung eingängiger und ansprechender Motive, was sich auch an den überlieferten Studienzeichnungen von Courtois zeigt⁸⁹².

⁸⁸⁹ E. L. Holt: 1969, S. 212-223

⁸⁹⁰ Vergl. L. Holt: 1969, S. 218

⁸⁹¹ Siehe Kap. III.4.

⁸⁹² Siehe etwa Jacques Courtois: Louvre/ Paris: No. 2757; 2759; Ders.: Ambrosiana/ Mailand: F238/NF No.2039; Ders.: Düsseldorf/Kunstmuseum: FP 4467; Ders.: Prado/Madrid: F.D. 755; Ders.: Istituti Nazionale per la Grafica/Rom: FC1756; Ders.: Windsor Castle: No. 6349; Arbeiten zur Arbeitspraxis von Courtois` Werk

Auffällig ist auf beiden Gemälden die hohe zeichnerische und malerische Qualität in der Darstellung der komplizierten Figurengruppen (Abb. 112). Sie wirken dynamisch und in ihrem vielgliedrigen Zusammenspiel homogen. Die Farben sind nuanciert aufgetragen. Insgesamt wartet die „Schlacht im Tale“ mit einer reicheren Farbpalette als die „Schlacht von Mongiovinno“ auf. Von den dunklen im verschatteten Vordergrund kämpfenden Soldaten bis zu den von einer satten Nachmittagssonne durchfluteten Staubwolken im Mittelgrund wurde eine breite, abwechslungsreiche Farbpalette wiedergegeben. Die Farbreflexe im Vordergrundschemmern hell auf. Es ist wahrscheinlich, dass Courtois beide Werke eigenhändig ausführte. Der nach einem Ausgleich zwischen Zeichnung und Malerei suchende Malstil ist im übrigen ein Indiz dafür, dass beide Bilder im gleichen Zeitraum entstanden sind. Möglich wäre demnach, dass Courtois zunächst die „Schlacht im Tale“ um 1655 anfertigte. Vor seinem Engagement durch Mathias de Medici verbrachte Courtois um 1656 einen längeren Aufenthalt bei seinem damaligen venezianischen Auftraggeber, dem ehemaligen Botschafter in Rom und späteren Dogen Nicolò Sagredo, aus dessen Sammlung Algarotti das Gemälde später verkaufte. Wahrscheinlich entstand die „Schlacht im Tale“ in dieser Zeit⁸⁹³. Von ihr existieren noch drei weitere Versionen, die in ihrer Qualität allerdings stark von den eigenhändigen Arbeiten abstechen⁸⁹⁴. Die Zeichnung der einzelnen Figuren und die differenzierte Wiedergabe der verschiedenen Malgründe wurde dort gröber ausgeführt als bei den beiden besprochenen Bildern. Wahrscheinlich handelt es sich deshalb bei ihnen um später entstandene Werkstattarbeiten.

Denkbar wäre demnach, dass Courtois mit dem Bildtypus der „Schlacht im Tale“ in Venedig großen Erfolg hatte. Deshalb könnte er anlässlich des umfangreichen Auftrages von Mathias Medici auf die Idee gekommen sein, das erfolgreich erprobte Muster nunmehr

bleiben ein Desiderat. Holt geht vorwiegend auf jene Zeichnungen ein, die wahrscheinlich als *ricordi* nach seinen Gemälden entstanden sind. Ihr gemeinsames Merkmal ist ihre fertige Ausführung und der massive Gebrauch von Tusche. E. L. Holt: *The British Museum's Phillips-Fenwick Collection of Jacques Courtois's Drawings and a partial Reconstruction of the Bellori Volume*, in: Burlington Magazine, CVIII, 1966, S. 345-350; In mehreren Sammlungen werden stattdessen Zeichnungen in Bister oder Kreide als Studienzeichnungen Courtois zugeschrieben. Die Zuschreibungen erscheinen aber fragwürdig, da 1.) Vergleichsbeispiele fehlen und 2.) für die dargestellten Szenen noch keine Gemälde nachgewiesen werden konnten, denen sie als Vorlage dienten. Siehe etwa: British Museum, No. 5223-62; Rhode Island School of Design, Providence No. 56.180. Den Forschungsstand über die Zeichnungen von J. Courtois fasste zuletzt zusammen: S. Prosperi Valenti Rodino: *Disegni di Jacques Courtois a Roma*, in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, hg. v. A. Ottani Cavina, Paris 2001, S. 383-389

⁸⁹³ Courtois hatte N. Sagredo bereits in den frühen fünfziger Jahren in Rom kennengelernt. Siehe: C. Mazza: *I Sagredo: Committenti e Collezionisti d'Arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venedig 2003, S. 50f.

⁸⁹⁴ Siehe: G. Sestieri: 1999, Jacques Courtois: No. 54, 55, 56

gespiegelt wiederzuverwenden. Das Florentiner Bild, wie auch die Werkstattrepliken, wären nach dieser Überlegung nach der „Schlacht im Tale“ entstanden⁸⁹⁵.

Damit zeigt sich, dass das Hauptmotiv der „Schlacht im Tale“ - das Gefecht im Vordergrund - flexibel einsetzbar war. Es passte sowohl in einen eher dekorativen Sammlungskontext, wie im Falle Sagredos, der noch zu erörtern ist, als auch in den memorialen Zusammenhang der Repräsentation von realen *fatti*, wie bei Mathias Medici. Die dort dargestellten historischen Ereignisse erforderten – wie dargestellt – die Verwendung der Überschauperspektive. Die mühelose Transferierung einer Matrize, die eine fiktive Schlacht darstellt, in einen Zyklus, der darauf rekurriert, reale Schlachten wiederzugeben, charakterisiert deutlich die konturlose Übereinanderblendung von Faktizität und Fiktion, sowie die neuerschlossenen erzählerischen Möglichkeiten des Schlachtenbildes in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Von dieser Ausschleifung der konzeptionellen Grenzen zugunsten dekorativer Aspekte konnte die Schlachtenmalerei und insbesondere Jacques Courtois einmal mehr profitieren.

c. Mitarbeiter und Kopisten

Was aber folgt aus der mehrmaligen Wiederverwendung eines Motivs, wie der „Schlacht im Tale“? Wie muß man sich die Arbeitsweise von Courtois vorstellen? Zunächst deutet die Vervielfältigung des Motivs der „Schlacht im Tale“ innerhalb kürzester Zeit auf den außerordentlichen Erfolg von Courtois bei Auftraggebern und Sammlern hin. Anhand der zahlreichen Gemälden, die Courtois in den fünfziger Jahren ausführte, kann man folgern, dass er unter einer hohen Arbeitsbelastung stand⁸⁹⁶. Über lange Phasen arbeitete er auf dem freien Markt, ohne dabei einen festen Mäzen zu haben⁸⁹⁷. Dabei steht zu vermuten, dass sich die Produktion vor allem durch die Wiederverwendung von selbständig entwickelten Motiven und Mustern kennzeichnete. Möglicherweise erklärt sich durch diese Arbeitstechnik die geringe Anzahl von Vorstudien in Courtois` Werk. Den zahlreichen Anfragen konnte Courtois überhaupt erst durch eine streng ökonomische Arbeitsweise nachkommen. Aus dem überlieferten Briefwechsel von Courtois geht hervor, dass er Aufträge oftmals aus zeitlichen

⁸⁹⁵ Für die These spricht nicht zuletzt auch die Münchner Kompositionsskizze zur “Schlacht im Tale”, die demnach der erstmaligen Anordnung der unterschiedlichen Bildfiguren diene.

⁸⁹⁶ Grundlage wiederum L. Holt:1969, S. 218f.

⁸⁹⁷ Ausnahmen: 1651/52; 1655; 1656 Dienst für Mathias Medici; 1655/56 Arbeiten für Nicolò Sagredo; ab Dezember 1657 Aufnahme bei den Jesuiten S. Andrea al Quirinale/Rom. Dort mehrere Aufträge durch den Ordensgeneral Oliva. Vergl. S. Prosperi Valenti Rodinò: 1984

Gründen ablehnen mußte⁸⁹⁸. Durch die serielle Wiederverwendung einschlägiger Motive konnte diesem Problem schließlich zeitweise abgeholfen werden.

Die Bildproduktion von Courtois passte sich durch ihre künstlerische Flexibilität den Bedingungen des Kunstmarktes an. Für den Kunsthandel, der in der regelrechten ‚Boom‘-Phase der Schlachtenmalerei ab der Jahrhundertmitte eine große Nachfrage zu befriedigen hatte, zählte vor allem der Ausstoß von Bildern im mittleren bis unteren Preissegment⁸⁹⁹. Für die vermögenden privaten Auftraggeber von Courtois, die zumeist aus der gesellschaftlichen Elite stammten, zählte dagegen die künstlerische Qualität, die sich der Maler auch teuer bezahlen ließ⁹⁰⁰. Dank seiner Produktionsstrategie konnte Courtois beide Interessengruppen befriedigen.

Noch wenig erforscht ist der Prozeß der Bildentstehung, währenddessen Courtois ein Bild von der *prima idea* bis zum vollendeten Gemälde ausführte. Aus dem überlieferten Briefwechsel mit seinem Bilderhändler erfahren wir nur wenige Hinweise. Die Größe des Gemäldes wurde demnach dem Maler vom Kunden zumeist mitgeteilt. Sie bestimmte zudem die Höhe des Preises⁹⁰¹. Courtois selbst und auch der ihm nahestehende Baldinucci führen wiederholt aus, dass direkt mit dem Pinsel auf die Leinwand gemalt wurde⁹⁰². Etwaige Vorarbeiten, wie Kompositionsskizzen, waren eher unüblich und wurden wahrscheinlich nur bei lukrativen Aufträgen vorgenommen⁹⁰³. Die Funktion der zahlreich erhaltenen Zeichnungen von Courtois dürfte damit eher in der nachmaligen Fixierung von Kompositionsideen gelegen haben. Sie erfüllten wahrscheinlich die Aufgabe eines *liber veritatis*⁹⁰⁴.

Die Duplizierung von erfolgreichen Motiven und die deutlichen Qualitätsschwankungen von Bild zu Bild lassen darüber hinaus die Hilfe von Mitarbeitern vermuten. Von einer regelrechten Werkstatt, die Courtois betrieben hatte, ist noch wenig bekannt. Das unstete Leben des Malers, das von zahlreichen Ortswechseln geprägt war und zudem zwischen der Arbeit an einem Hof oder für die Jesuiten und dem freien Markt hin und her wechselte, stand dem regelmäßigen Betrieb einer Werkstatt entgegen. Aber es ist davon

⁸⁹⁸ Vergleiche die Briefe in G. Locatelli: 1909, No. 9/11/44

⁸⁹⁹ Siehe Kap. I., 3.

⁹⁰⁰ Vergleiche die Briefe in G. Locatelli: 1909, No. 6/24/27

⁹⁰¹ A. Vanghetti schickte beispielsweise häufig Fäden, die die Länge und Höhe des gewünschten Bildes hatten. Vergleiche die Briefe in G. Locatelli: 1909, No. 37/47

⁹⁰² „(...) e fu che egli in cominciar le opere sue non fu solito, come quasi ogni altro pittore di formare invenzioni con schizzi o disegni, bozzette o altra cosa, ma presa la tela, la tavolozza e pennelli, coll'asta di essi alquanto appuntata, sfregando leggermente essa tela, vi faceva apparire delineati i suoi gruppi, e poi co'colori di primo forte colpo, il tutto riduceva a perfezione.“ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 213; Baldinucci ist als Zeuge von besonderem Interesse, er begegnete Courtois mehrmals persönlich.

⁹⁰³ Vergl. die Briefe in G. Locatelli: 1909, No. 32/37/45

⁹⁰⁴ Vergl. S. Prosperi Valenti Rodinò: 2001, S. 383-389, dort weitere Literatur zum Thema

auszugehen, dass er in unregelmäßigen Abständen wechselnde Gehilfen hatte, die ihm zur Hand gingen⁹⁰⁵. Von einem ehemaligen Schüler heißt es etwa, Courtois habe vier Gehilfen in Siena und Rom beschäftigt⁹⁰⁶. Von einer Arbeitsteilung zwischen dem Meister und seinen Schülern auf zahlreichen Gemälden ist daher auszugehen. Die sich häufig wiederholende Architektur von Stadtmauern, oder die stereotypen verfallenden Tempel auf Courtois` Bildern dürften von Mitarbeitern ausgeführt worden sein. Courtois blieb es vorbehalten, die komplizierten Figurengruppen im Bildvordergrund einzufügen. Die zahlreichen qualitätsärmeren Variationen von erfolgreichen Gemäldetypen könnten dagegen auch ganz von den Helfern ausgeführt worden sein. Die wiederholte Verwendung stereotyper Motive, wie niedergeknickte Pferde, hilflos darliegende Verwundete oder angreifende Lanzknechte ermöglichten zudem deren regelmäßige Vervielfältigung. Aufträge von geringem Renommee wurden damit wahrscheinlich zum großen Teil oder ganz der Werkstatt überlassen.

Typisch in diesem Zusammenhang ist die „Reiterschlacht“ aus Berlin, von der wiederum mehrere Versionen existieren (Abb. 113)⁹⁰⁷. Das Gemälde besticht durch seine lebendige Ausführung und durch seine hohe Qualität in der differenzierten Wiedergabe der verschiedenen Stofflichkeiten, wie dem Staub, der Luft und den Kämpfenden. Das Papstwappen rechts wurde noch nicht identifiziert, deutet aber auf einen hohen Auftraggeber hin⁹⁰⁸. Wahrscheinlich wurde das Bild eigenhändig von Courtois ausgeführt. Die kleinformatische Ölstudie „Reiterschlacht vor einer Stadt“ gibt ein zentrales Detail dieses Bildes wieder (Abb. 114)⁹⁰⁹. Das tumultartige Zentrum der Berliner Schlacht taucht in der „Reiterschlacht“ leicht verändert wieder auf. Von G. Sestieri wurde sie deshalb als ein eigenhändiger *bozzetto* von Courtois für die Berliner „Reiterschlacht“ interpretiert⁹¹⁰. Wahrscheinlich handelt es sich dabei eher um eine kleinformatische Werkstattarbeit. Die Hauptmotive wie feuernde Reiter oder ein aufsteigendes Pferd kehren zwar wieder, doch kann die wenig differenzierende Farbgebung der „Reiterschlacht“ die malerische Finesse des

⁹⁰⁵ „Non lascio scolari degni da rammentarsi, benchè di molti giovini si servisse nell'opere grandi, (...)“ In: L. Pascoli: 1965, Bd. I, S. 121

⁹⁰⁶ „Ebbe il Borgognone quattro discepoli in Siena e in Roma. Fu il primo Domenico Viani, che morì in sua patria, Giuseppe Pinacci vive in Firenze, Romolo Panfi morì in Firenze e feceli il ritratto da Gesuita che sta in Galleria. In Roma ebbe Silvestro Manghi mantovano.“ Notizie di Giuseppe Pinacci, in: F. Balducci: *Notizie dei professori*, Florenz 1975, S. 122; D'Argenville berichtet, dass auch Joseph Parrocel in den sechziger Jahren bei Courtois in Rom arbeitete. Auch L. Lanzi zählt zahlreiche weitere Schüler von Courtois auf. Vergl. A. J. Dézallier d'Argenville: „Il (Parrocell/O.T.) se mit dans son école (...)“, in: D'Argenville: 1762, Bd. IV., S. 231; L. Lanzi: 1978, Bd. I, S. 385

⁹⁰⁷ Jacques Courtois: Reiterschlacht, Öl/Lw, 73,6 x 131,2cm, Berlin/Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 10512

⁹⁰⁸ Es gibt kein Papstwappen, welches dem abgebildeten Wappen auf Courtois` Gemälde gleicht. Einzig das Wappen Eugenio IV. Condulmero (1431-1447) weist ebenfalls eine schlichte Fläche mit einem einzigen schrägverlaufenden Balken auf. Bei Condulmero ist dieser freilich abfallend, bei Courtois steigend.

⁹⁰⁹ Jacques Courtois: Reiterschlacht vor einer Stadt, Öl/Lw 37 x 48cm, Privatbesitz

⁹¹⁰ G. Sestieri: 2002, S. 36

Berliner Bildes nicht wiedergeben. Wie aus Courtois` Briefen hervorgeht, bevorzugte er es, großformatige Bilder zu malen⁹¹¹. Den Wünschen der Auftraggeber nach kostengünstigen, kleinformatischen Bildern könnten in diesem Fall also Mitarbeiter von Courtois nachgekommen sein.

Ein zusätzliches Problem bei der Trennung von eigenhändigen Arbeiten und denjenigen von Schülern sind die zahlreichen Kopisten, die sich schon zu Lebzeiten des Malers in Rom aufhielten, um die dort zirkulierenden Bilder von Courtois zu kopieren. Ob diese Maler mit Courtois zusammenarbeiteten, ist nicht bekannt. Allerdings hielt Courtois seine Schüler an, seine Werke zu Übungszwecken zu kopieren⁹¹². Zudem fertigte er im Lauf seiner Karriere 12 Radierungen mit typischen Motiven aus seinem Werk an. Sie könnten ebenfalls als Vorlagen für seine Mitarbeiter und Kopisten gedient haben⁹¹³.

Ein typisches Beispiel für einen zeitgenössischen Kopisten ist Johann Philip Lembke (1631-1711), der in späteren Jahren als Schlachtenmaler am Hof Karls X. Karriere in Schweden machte. Um 1655 war er in Rom, wo er als mittelmäßiger Maler von Schlachtenbildern sein Überleben sicherte. Ob er direkten Zugang zu Courtois hatte, ist nicht bekannt. Durch zahlreiche von ihm überlieferte Zeichnungen kann man aber darauf schließen, dass er Bilder von Courtois kopierte⁹¹⁴. Wie er an diese Vorlagen herangekommen ist, ist noch nicht bekannt. Verständlich wird das Phänomen durch den wachsenden Kunstmarkt, der nun verstärkt auch Wünsche nach preisgünstigen Bildern zu befriedigen hatte. Vermutlich stieg die Nachfrage nach Gemälden für die Ausstattung der Palazzi und bürgerlichen Wohnungen ab dem zweiten Drittel des Jahrhunderts stark an⁹¹⁵. Für die sich in dieser Zeit auf bestimmte Gattungen spezialisierenden Händler, dürfte der preiswert arbeitende Kopist ein interessanter Geschäftspartner gewesen sein. Die von Courtois perfektionierte dekorative Form der Schlachtenmalerei wurde dabei lediglich vervielfältigt. Von der Beliebtheit dieser dekorativen Schlachtenmalerei zeugt nicht zuletzt auch das Urteil Sandrarts, der Lembkes

⁹¹¹ Vergleiche die Briefe von J. Courtois an A. Vanghetti in G. Locatelli: 1909, No. 25/27

⁹¹² Vergleiche die Briefe von J. Courtois an A. Vanghetti in G. Locatelli: 1909, No. 14/15

⁹¹³ R. –A. Weigert: *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris 1954, Bd. III, S. 194f.

⁹¹⁴ Lembke war von 1653-73 in Rom und Venedig. Siehe dazu: P. Bjurström: *German drawings*.

Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1972; In den 253 Blättern finden sich zahlreiche Einzelstudien von Verletzten, Pferden und Soldaten. Zahlreiche Blätter, wie 131, 132, 134 geben ganze Schlachtenszenen wieder, die auf Courtois zurückgehen könnten, No. 144 stellt etwa die Rückenansicht eines schießenden Reiters dar, der auch in der Dresdner „Schlacht im Tale“ von Courtois wiederkehrt. Siehe: J. P. Lembke: Landschaft mit Reitern, schwarze Kohle, graue Tusche, 20,3 x 27,7cm, Stockholm /Nationalmuseum, NM 157/ 1866: 168; Kavalleriegefecht, Graphit, graue Tusche, 14,5 x 19,7cm, Stockholm/ Nationalmuseum, NM 157/ 1866: 105; Kavalleriegefecht, schwarze Kohle, graue Tusche, 15 x 18,5cm, Stockholm/ Nationalmuseum, NM 157/ 1866:100; Kavalleriegefecht, Graphit, Biester, graue und braune Tusche, 10,6 x 15,5cm, Stockholm/ Nationalmuseum, NM 157/ 1866:122

⁹¹⁵ Vergl. Kap. I., 3. Siehe auch D. R. Marshall: *The roman baths from Viviano Codazzi to G. P. Panini: transmission and transformation*, in: *artibus et historiae*, No. 23, 1991, S. 129-160, S. 129f.

battaglie unkritisch lobte, da sie „mit so schönen Inventionen und guten Affecten“ aufwarten konnten⁹¹⁶. Wahrscheinlich hatte Sandrart nach seiner Rückkehr aus Italien 1635 keine direkte Einsicht in die aktuellsten Entwicklungen der dortigen Schlachtenmalerei mehr, so dass ihm der von Lembke gemalte, in der Tradition von Courtois verbleibende Schlachtentypus, als außerordentlich innovativ und modern vorkam.

Es stellt sich damit die Frage, wie sich die Künstler auf den sich sprunghaft entwickelnden und damit diversifizierenden Kunstmarkt einstellten. Wie gesehen, verfertigte Courtois als spezialisierter Schlachtenmaler im Laufe seiner Karriere zunehmend großformatige Bilder. Damit ging die Wiederholung bestimmter Typen einher, die häufig als Bilderpaare vertrieben wurden. Diese Beliebtheit führte dazu, dass in Courtois` Repertoire zahlreiche Bilder auftauchen, die ein ‚vor‘ oder ein ‚nach‘ der eigentlichen Schlacht zeigen. Kompositionell und narrativ wurden die Bilder dabei aufeinander abgestimmt. Ob es sich bei den beiden beschriebenen Bildern für Nicolò Sagredo mit der „Schlacht im Tale“ um ein Pendant handelte, muß allerdings offenbleiben. Doch deuten ihre fast identischen Maße, ihre gemeinsame Entstehungszeit, die divergierende Narration schließlich auf ein Paar und damit eine gemeinsame Hängung hin.

Doch gilt es auf die „Schlacht im Tale“ zurückzukommen. Sie zeichnet sich durch eine ebenerdige Perspektive, zahlreiche figürliche Variationen und eine feinabgestufte Farbgebung aus. Dies entspricht den künstlerischen Merkmalen, für die der Maler von den Zeitgenossen gelobt wurde. Für Filippo Baldinucci war Courtois ein Künstler, der es verstand, das zu malen, was nicht zu malen war, wie etwa Töne, Brände, Rauch und Luft. Nach diesem topischen Apelles-Vergleich wurde er noch konkreter, indem er Courtois` Schlachten dafür lobte, dass sie

*„ fanno in un certo modo se non sentire all`orecchio, rappresentare con terrore al pensiero il gridar de`soldati nelle zuffe, lo stridere dei feriti, il lamentare de`moribondi, lo strepitar delle bombarde, lo scuoter delle mine, per cosi dire, come se vere fossero e non finte.“*⁹¹⁷

Diese Merkmale lassen sich allesamt in der „Schlacht im Tale“ wiederfinden. Wie in einem Panorama werden einzelne Motive wie der schreckensbleiche Gesichtsausdruck eines Reiters oder das Chaos eines Gefechts, dargestellt durch die durchlöcherete Trommel, im Vordergrund präsentiert. Mit dieser Motivauswahl stand Courtois nicht allein. Denn schon auf den

⁹¹⁶ J. v. Sandrart: 1925, S. 353

⁹¹⁷ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 212, vergl. Plinius: *Naturkunde*, Bd. 35, 96; Ein ähnliches Urteil findet sich auch bei F. Algarotti. „Dans les batailles du Bourguignon ne croit-on pas ouïr le son des trompettes, & voir fuir à travers la campagne le cheval qui a renversé son cavalier? Mais ce qui est encore plus merveilleux, c`est que ce même pouvoir, soutenu de divers coloris, & de quelques attitudes particulières, va jusqu`à rendre les sentimens & les affections intérieures de l`ame (sic), à la rendre en quelque façon visible elle-même; tellement que l`oeil semble non seulement toucher & entendre, mais encore se passioner & raisonner. F. Algarotti: *Essais sur les Beaux-Arts*, 7 Bde, Bd. II, Berlin 1772, S. 239

Schlachten Rosas, Falcones und Cerquozzis wurde sichtbar, dass auch sie die genannten Merkmale in aller Deutlichkeit in ihren Schlachtenbildern verwendeten. Zudem erinnert Baldinuccis Lob für Courtois' Schlachtenbilder an gattungsspezifische Topoi, die in ähnlicher Weise auch schon Vasari, etwa für die Beschreibung der „Anghiarischlacht“ verwendete⁹¹⁸.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass die zeitgenössische Enkomiastik von Schlachtengemälden vor allem topischer Natur ist. Die Unterschiede unter den konkurrierenden Konzeptionen von Schlachtenbildern wurden von der zeitgenössischen Kunsttheorie allenfalls marginal thematisiert. Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Positionen der prominenten Künstler fehlt im 17. Jahrhundert⁹¹⁹. Dass die Unterschiede allerdings im Falle von Courtois vom Künstler selbst reflektiert wurden, zeigt der Blick auf sein Werk, das sich nach den Anfangsjahren deutlich von den Werken der Konkurrenz abzuheben begann. Welche Bildstrategien er zwecks der eigenen Vermarktung entwickelte, kann daher nur ein Vergleich mit den alternativen Modellen der zeitgenössischen Schlachtenmalerei offenlegen. Mit welchen Mitteln Courtois versuchte, sich von den Konzeptionen seiner Konkurrenten zu emanzipieren, soll deshalb im Folgenden erörtert werden.

d. Römische Erfolgsstrategien

In einer Liste über Schlachtenmaler, die 1658 in Rom zusammengestellt wurde, werden Courtois, Cerquozzi und Rosa gemeinsam aufgeführt⁹²⁰. Sie waren damit Konkurrenten auf dem engumgrenzten Markt für *battaglie*. Wie gelang es Courtois, sich mit seinen Schlachtenbildern zu profilieren?

In der „Schlacht im Tale“, als prägnantes Beispiel für Courtois' Malstil aus den fünfziger Jahren, fällt die Aussparung oder auch Einebnung all zu heftiger Leidenschaften und Grausamkeiten bei den Bildfiguren auf. Zwar erspart es Courtois genretypisch dem Betrachter nicht, sich einem wütenden Treiben auszusetzen und sich von entsetzt dreinschauenden Soldaten direkt anblicken zu lassen, doch konzentriert sich seine Komposition nicht auf die

⁹¹⁸ G. Vasari: 1906, Bd. IV., S. 40f.

⁹¹⁹ Typisch hierfür der mediceische Kunstagent in Rom, Monanno Monanni, der in einem Brief aus dem Jahr 1660 an Gian Carlo de' Medici konstatierte, dass Jacques Courtois vor allem in der Darstellung kleiner Figuren brilliere. Für große Figuren wäre hingegen sein Bruder vorzuziehen.“ Zitiert in F. A. Salvagnini: 1937, S. 192

⁹²⁰ Zitiert in: J. Southorn: *Power and Display in the Seventeenth Century*, 1988, S. 50

vordergründige Darstellung von Grausamkeiten, wie etwa die Schlachten von Rosa⁹²¹. Stattdessen werden die bellizistischen Darstellungen bei ihm durch eine sorgfältige Lichtregie und eine ausgewogene Landschaftsdarstellung aufgefangen, deren Gestaltung erhabene Effekte vermeidet und sich durch eine vergleichsweise liebliche Harmlosigkeit auszeichnet. Auf sublimale Effekte, etwa durch Gewitter- oder Gebirgsdarstellungen, verzichtet Courtois. Die zurückgenommene Inszenierung der Affekte könnte deshalb auf eine Strategie des Malers schließen lassen, eine eigene Position in einer Marktlücke anzustreben.

Aus der Anfangszeit von Courtois existieren zahlreiche kleinformatige *battaglie*, deren pyramidalen Aufbau direkt bei Rosa entlehnt wurde. Die Darstellung des Menschen dominiert dort die Bildfläche zu Lasten der Landschaftsdarstellung⁹²². Dieser Typus verschwindet im Laufe der Karriere zugunsten einer räumlichen Entflechtung des Kampfes bei einer gleichzeitigen stärkeren Einbeziehung der Landschaft. Ab den fünfziger Jahren bekamen atmosphärische Darstellungen der Landschaft einen stärkeren Eigenwert in Courtois' Schlachtenbildern, die sich als ästhetisches Korrelativ gegenüber den Gefechtsdarstellungen verstehen lassen. Verstärkt wurde der Zug durch die Konzeption von Bilderpaaren, die häufig auf die Repetition rein dekorativer Muster angelegt waren⁹²³.

Mit dem starken Landschaftsbezug hatte Courtois' Auffassung der Schlachtenmalerei ihre Wurzeln in der von den römischen Bamboccianti vertretenen Malerei. Auch Cerquozzi widmete etwa der Landschaftsdarstellung schon in seinen frühen Bildern ein großes Gewicht. Die Affektdarstellungen sind auch bei ihm eher zurückgenommen und erreichen niemals die Vehemenz Rosas. Courtois setzte sich durch eine im stärkeren Maße malerische Auffassung der Schlacht wiederum von Cerquozzi ab. Sein Pinselstrich wirkt freier und schneller als derjenige Cerquozzis⁹²⁴. Courtois' Malduktus entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem pastosen und betont virtuosen Malstil, bei dem Fragen nach dem Typus oder dem Sujet zusehends in den Hintergrund rückten. Ab den fünfziger Jahren griff Courtois auf einen festen Corpus von Kompositionstypen zurück, die sich künftighin kaum mehr änderten. Ob es sich um eine biblische oder anonyme Schlacht handelte, wurde zusehends zweitrangig gegenüber

⁹²¹ Nach A. Sutherland-Harris werden Courtois' Schlachtenbilder hingegen durch ihren „brutal realism“ gekennzeichnet. Auf einen Vergleich mit den zeitgenössischen Konkurrenten von Courtois geht sie nicht weiter ein. A. Sutherland-Harris: Artikel „Giacomo Cortese“ In: DoA, Bd. 7, 1996, S. 902

⁹²² Vergl. Sestieri 1999: S. 154ff. (No. 1, 2, 3, 90, 91) Jacques Courtois: Battaglia, 35 x 64cm, Rom, Galleria Pamphilij; Ders.: Battaglia, 35 x 64cm, Rom, Galleria Pamphilij; Ders.: Battaglia, 37 x 61cm, Rom, Pinacoteca Capitolina; Ders.: Schlacht zwischen Christen und Türken, 32 x 88,5cm, London Sotheby's 08.07.1987, No. 217; Ders.: Schlacht zwischen Christen und Türken, 32 x 88,5cm, London, Sotheby's 08.07.1987, No. 217

⁹²³ Vergl. D. R. Marshall: *The roman baths from Viviano Codazzi to G. P. Panini: transmission and transformation*, 1991, S. 129f.

⁹²⁴ Vergleiche hierzu Baldinucci über die Technik Cerquozzis, der dessen „maniera si pulita, e ben ricercata e finita“ hervorhebt. Baldinucci bemerkt weiterhin, dass Cerquozzi zwar eine „gran franchezza di penello“ besitze, diese jedoch für die Ausgestaltung des Himmels anwende. F. Baldinucci: 1974, Bd. V, S. 521

einem Farbauftrag, der die einzelnen Figuren und Motive entformte und sie in einem einzigen Geflecht aus Farbflecken zusammenschmolz⁹²⁵. Daneben bediente sich Courtois einzelner pathosgeladener Bildfiguren aus dem Werk Rosas und Falcones und band diese in seine Kompositionen mit ein. Ein gutes Beispiel für dieses Übernahmeverfahren ist dasjenige des Reiters rechts auf der „Schlacht im Tale“, der sich mit aggressiv erhobenen Arm dem Betrachter direkt zuwendet und ihn mit weitaufgerissenen Augen anstarrt. Das Motiv hat zwar eine lange Tradition – bereits Michelangelo verwendete es in der „Cascinaschlacht“ – doch wurde ihr Gebrauch erst von Falcone und Rosa systematisch in modernen Schlachtenbildern verwendet⁹²⁶. Cerquozzi hingegen verzichtete weitgehend auf die Darstellung von derartigen pathetischen Bildfiguren. Das Schreckensmotiv einer direkt mit dem Betrachter kommunizierenden Bildfigur sorgte bei Courtois für einen dramatischen Gegenpol zu den idyllischen Aspekten der weitausgeschnittenen Landschaft.

Damit war Courtois das Bindeglied zwischen den Positionen Rosas und Cerquozzis. Er verschmolz deren Stile zu einer eigenen, höchst erfolgreichen Bildsprache, die durch einen zunehmend freieren Malduktus der Schlachtenmalerei eine eigene Signatur gab. Hinzu kam die segmentierte Arbeitsweise seiner Werkstatt, die mit ihrem hohen Grad der Spezialisierung die wachsende Nachfrage eines sich diversifizierenden Marktes rasch befriedigen konnte. Courtois war einer der ersten Maler in Rom, der sich fast vollständig auf die Verfertigung von Schlachtenbildern spezialisierte⁹²⁷. Offenbar gelang es ihm durch dieses Bündel an Neuerungen, sich von seinen beiden schärfsten römischen Konkurrenten auf dem Feld der Schlachtenmalerei abzusetzen und sich auf dem Markt zu etablieren.

Welche Rolle dabei die Mitgliedschaft von Courtois im Jesuitenorden zukam, wurde von der Forschung noch nicht untersucht. Courtois wurde dazu aufgefordert, nach Eintritt bei den Jesuiten 1657 weiterhin Schlachtenbilder zu malen: Die eingenommenen Gelder flossen so dem Orden zu⁹²⁸. Bekannt ist auch, dass Courtois' *battaglie* von ihnen als Zahlungsmittel eingesetzt wurden⁹²⁹. Daneben stattete Courtois die *Capella Prima Primaria* im Collegio

⁹²⁵ Siehe Kap. III.4

⁹²⁶ Auch Raffael griff in der Komposition seines „Betlehemitischen Kindermordes“ auf diese „Ikone des Pathos“ (David Rosand) zurück. Zu den Bildern von Rosa vergleiche: S. Rosa: *Battaglia*, 73 x 107cm, Öl/Lw, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

⁹²⁷ Noch wenig erforscht ist sein Beitrag zur Landschaftsmalerei, der allerdings quantitativ weit hinter den Schlachtenbildern zurückstehen dürfte. Courtois malte sporadisch auch Heiligenbilder, die bei den Zeitgenossen auf wenig Gegenliebe stießen. Abbildungen in F. A. Salvagnini: 1937, Abb. XXX-XXXV

⁹²⁸ So heißt es auch bei Baldinucci: „(...) *per ordine di cui (Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva/O.T.) fece molte bellissime opere, che andarono in mano de' Antonio Barberino e Carpigna vecchio, e quasi di tutti li altri cardinali e principi di Roma, delle quali sarebbe impossibile il raccontare il numero.*“ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., 215

⁹²⁹ So sollte Bernini für seine Arbeiten an S. Andrea al Quirinale mit Schlachtenbildern von Courtois bezahlt werden. Er lehnte freilich ab. Siehe: F. Haskell: 1996, S. 133

Romano mit Schlachtenbildern aus. Der größte Auftrag von den Jesuiten an den Künstler war sicherlich die Ausmalung der Tribuna ihrer Stammkirche in Rom mit einem monumentalen Schlachtenbild. Durch seinen Tod 1676 konnten die Arbeiten jedoch nicht mehr ausgeführt werden⁹³⁰. Vorerst kann man nur vermuten, dass der Absatz von Courtois Bildern durch das internationale Netzwerk des Ordens profitierte. Gerade von seinem persönlichen Förderer, dem ab 1661 als Ordensgeneral amtierenden Gian Paolo Oliva ist bekannt, dass dieser mit dem gesamten katholischen europäischen Hochadel korrespondierte. Francis Haskell stuft Oliva als den „erste(n) wirklich kunstsinnige(n) Jesuit in verantwortungsvoller Position“ ein⁹³¹. Ob Oliva dabei die Schlachtenbilder von Courtois auch als diplomatische Geschenke einsetzte, muß vorerst offenbleiben. Auch die Verbindungen der Auftraggeber von Courtois zu den Jesuiten gilt es noch zu durchleuchten. Zu vermuten ist dabei, dass sich der mit den Zielen einer diesseitigen *ecclesia militans* identifizierende Orden der kunstpoltischen Möglichkeiten von Schlachtenbildern durchaus bewußt war. Das unvollendete Tribuna-Projekt in *Il Gesù* von Courtois weist jedenfalls in diese Richtung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die hohe Arbeitsökonomie von Courtois und damit verbunden der hohe Spezialisationsgrad seiner Werkstatt, in einem engen Wechselverhältnis zu den Vorlieben des römischen Marktes nach dekorativ aufgelösten, malerisch ausgeführten Schlachtenbildern stand.

e. Der Maler und seine Sammler: Jacques Courtois und Nicolò Sagredo

Die Karriere von Jacques Courtois verlief in einem geradezu atemberaubenden Tempo. Kaum um 1640 in Rom angekommen, wurde er dank des Einflusses von Cortona an die Sacchetti vermittelt und fand – wie gesehen – auch bald in Francesco Maria Carpegna einen einflußreichen Fürsprecher. Schon früh avancierte er daher zu einem beliebten Maler der römischen Elite. Folgt man den Namen seiner Sammler, so beschränkten diese sich nicht nur auf das *who is who* des römischen Adels, sondern sie finden sich in ganz Italien und Europa⁹³².

Nicolò Sagredo (1606-1676) ist für diesen Sammlertypus ein repräsentatives Beispiel. Als Botschafter der *Serenissima* in Rom und nachmaliger Doge in Venedig (1675-76) gehörte

⁹³⁰ Zu den langwierigen Verhandlungen zur Finanzierung des Projekts (ab 1671) siehe F. Haskell: 1996, S. 122ff., zu einer früheren Arbeit von Courtois in *Il Gesù* siehe: P.-A. Fabre: *Un sanctuaire romain à l'âge baroque. Recherches sur le système décoratif du corridor d'entrée aux Stanzette d'Ignace de Loyola, peint par Jacques Courtois et Andrea Pozzo (1640-1688)*, in: S. Schütze (Hg.): 2004, S. 361-377

⁹³¹ F. Haskell: 1996, S. 121. Eine Biographie über Oliva, der 1661 Ordensgeneral wurde, bleibt ein Desiderat.

⁹³² Vergl: F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 208ff, L. Pascoli: 1965, Bd. I., S. 119

er dem engsten politischen Führungszirkel Venedigs an. Seine Familie konnte ihre Ursprünge bis in das antike Rom zurückverfolgen und war seit dem hohen Mittelalter in Venedig bezeugt⁹³³. Das Werk von Courtois schien auf Nicolos besonderes Interesse gestoßen zu sein, denn in dem ersten, summarischen Inventar der Sammlung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, tauchen allein 28 Bilder auf, die dort entweder Courtois selbst oder seiner Schule zugeschrieben wurden⁹³⁴. Er war damit der am häufigsten vertretene Maler in der Sammlung. Neben zahlreichen Schlachten und auch Landschaften, für die Courtois die Figuren verfertigte, finden sich unter anderem die beiden nachmaligen Dresdner-Schlachten dort wieder. Sie wurden als Paar zusammen auf fantastische 4000 Dukaten geschätzt⁹³⁵. Dieser Preis wurde nur von einer Serie aus vier Schlachtenbildern, ebenfalls von Courtois, übertroffen, die insgesamt auf 8000 Dukaten veranschlagt wurde⁹³⁶. Damit waren die Schlachtenbilder von Courtois die mit Abstand teuersten Bilder in der Sammlung Sagredo, die zu den bekanntesten Sammlungen der Stadt zählte⁹³⁷.

Auffallend ist die Absenz von konkurrierenden modernen Schlachtenmalern in der Sammlung. Es finden sich zwar im Inventar zahlreiche Bilder der Bamboccianti wieder, darunter auch ein Bild von Michelangelo Cerquozzi, doch handelt es sich bei ihnen ausschließlich um Landschafts- und Genrebilder. Auch Salvator Rosa war mehrmals in der Sammlung vertreten, doch ebenfalls nur durch Landschaftsbilder, sowie zwei großformatigen Philosophen-Bilder. Damit konnte Courtois als exklusives Beispiel der modernen Schlachtenmalerei in der venezianischen Sammlung Sagredos figurieren. Die zeitgenössische römische Malerei war insgesamt gegenüber den venezianischen Gemälden aus dem Cinquecento und dem frühen Seicento stark vertreten, was in einer venezianischen Sammlung der Zeit nur selten vorkam⁹³⁸. Die venezianische Schule war vor allem durch Gemälde von Meistern des ausgehenden 16. Jahrhunderts präsent: Tintoretto, Bassano oder Veronese finden sich dort wiederholt. Auch das Schlachtenbild eines ‚klassisch‘- römischen Malers, nämlich von Giulio Romano, findet sich in der Sammlung. Doch dessen Schlachtendarstellung auf

⁹³³ Seit 1100 gehörte die Familie dem *Maggior Consiglio* an. C. Mazza: 2003, S. 5

⁹³⁴ Das undatierte Inventar wurde zwischen 1685-1714 verfasst. Courtois und seiner Schule wurden dort 15 *battaglie* zugeschrieben. Inventar publiziert in: C. Mazza: *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in: *Arte Veneta*, 51, 1997, S. 88-103, S. 94ff.

⁹³⁵ Die beiden Dresdner Schlachten wurden von C. Mazza als „n. 19 doi battaglie grandi del Borgognon, una con combattimento, l'altra con finimento di guerra con soazze nere duc. 4000“ identifiziert. C. Mazza: 1997, S. 103

⁹³⁶ „n. 95 un fornimenti di cuori cioè di Quattro quadric historiati di battaglie d'antichi dipinti dal Borgognon duc. 8000“. Mazza: 1997, S. 103

⁹³⁷ Vergl. B. Mazza Boccazzi: *Die venezianischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts als Spiegel aufklärerischer und konservativer Einstellungen*, in: *Ausst. Kat. Bonn 2002*, J. Frings (Hg.): *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen, Ostfildern-Ruit 2002*, S. 234-243, S. 35ff.; ferner: F. Haskell: 1996, S. 374ff.

⁹³⁸ S. Mason Rinaldi: *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservarismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in: *Geographia del Collezionismo*, 2001, S. 225-237, S. F. Zanzotto: *Per una storia di gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, in: *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, No. 20, 1996, S. 277-313

einem „scudo all'antica“ wurde – im Vergleich mit den Preisen für Courtois – nur auf bescheidene 500 Dukaten taxiert. Schlachtenbilder aus der venezianischen Schule wurden von Nicolò dagegen scheinbar überhaupt nicht gesammelt.

Mit Nicolò Sagredo bekundete ein Vertreter der gesellschaftlichen Führungsschicht eine auffallende Vorliebe für Schlachtenbilder, welche sich zwar durch die militärische Tradition der Familie, aber nur schwerlich mit dem persönlichen Lebenswandel des Sammlers erklären lässt. Während seiner erfolgreichen Karriere als Spitzendiplomat, die durch die Wahl zum Dogen 1675 gekrönt wurde, hatte Nicolò jedenfalls keinen direkten Kontakt mit Kriegen und Schlachten.

Die Verteilung der Gemälde in den 1661 neuerworbenen Familienpalast bei Santa Sofia am Canale Grande ist durch ein zweites erhaltenes Inventar von 1743 rekonstruierbar⁹³⁹. Aus ihm geht hervor, dass bereits in der Eingangshalle des Palastes zahlreiche Schlachten von Courtois und anderen Malern präsentiert wurden. Sie finden sich auch in anderen Räumen wieder, quer über den Palast verteilt. Die Sammlung von Schlachtengemälden zentrierte sich demnach im *piano nobile* in der sogenannten „camera detta de` Borgognoni“. Der Raum lag direkt neben der *galleria*. Ob es sich um einen öffentlichen oder eher privaten Raum handelte, lässt sich nur spekulieren. Ausschließlich Bilder von Courtois wurden dort gezeigt. Die Einrichtung des Zimmers bestand aus der kostbaren Serie von vier Schlachtengemälden auf Ledertapeten, die allesamt biblische Schlachten darstellten. Nicht nur der Bildträger war ungewöhnlich, sondern auch die Entstehungsgeschichte der Bilder. Nicolò Sagredo hatte als Auftraggeber anlässlich des mehrmonatigen Aufenthaltes von Courtois in dessen Haus 1655/56, gewichtigen Einfluß auf die Themenfindung und deren Ausgestaltung genommen. Baldinucci berichtet dazu:

*„In questo tempo dipinse a quel nobile (N.Sagredò/O.T.) una galleria con istorie del testamento vecchio, di quelle particolarmente dove intervengono battaglie, le quali tutte fece a olio in figure di braccio, perchè quel Signore gli aveva mostrate alcune simili storie di mano di Paolo Veronese sopra cuoi d'oro bellissime, con desiderio che egli facesse le sue a quella somiglianza, (...)“*⁹⁴⁰

Zwar lassen sich diese alttestamentarischen Schlachten nicht mehr auffinden, doch ist die von Baldinucci erwähnte gezielte Auseinandersetzung mit Werken von Veronese einzigartig in

⁹³⁹ Folgende Aufzählung nach dem Inventar von Gianbattista Piazzetta und Gianbattista Tiepolo von 1743. Tiepolo zählte in der *camera di Borgognone* fünf Schlachten auf Leder und drei Supraporten. Wie es dazu kam, in Abweichung zum älteren Inventar von Lama, ist nicht geklärt. Vergl. C. Mazza: 2003, S. 29f., dort auch das Inventar von Piazzetta/Tiepolo S. 126-148

⁹⁴⁰ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 211

der Karriere von Courtois⁹⁴¹. Wie bereits vermerkt, machte sich in Courtois` Spätwerk eine deutlichere Hinwendung zu rein malerischen Werten bemerkbar. Es erscheint daher plausibel, für die Akzentverschiebung auch den gut einjährigen Aufenthalt in der Lagunenstadt mitverantwortlich zu machen, der insbesondere durch die ‚erzwungene‘ Auseinandersetzung mit dem cinquecentesken Erbe der Stadt durch die Vorlagen von Veronese gekennzeichnet war⁹⁴². Nur kurze Zeit nach ihrer Fertigstellung wurden die vier Bilder vom Herzog Carlo von Mantua bewundert, der daraufhin Mittel und Wege in Bewegung setzte, um ebenfalls an Bilder von Courtois zu kommen⁹⁴³. In der *camera detta de` Borgogoni* wurden daneben noch vier weitere Schlachtenbilder von Courtois als Supraporten präsentiert. Die *camera* war damit der einzige Raum des Palastes, der einem Maler und einer Gattung gewidmet war. Aufschlußreich für den Umgang mit Schlachtenbildern in der zweiten Jahrhunderthälfte ist das dortige Nebeneinander von heroischen, alttestamentarischen Schlachten, die wahrscheinlich *all`antica* wiedergegeben waren, und anonymen, zeitgenössischen Schlachten. Damit stellten die verschiedenen Schlachtendarstellungen ein gattungsspezifisches Kontinuum dar, das von einer Hand geschaffen wurde. Thematische Differenzen, wie heroische oder unheroische Schlachtendarstellungen traten gegenüber dieser einheitlichen künstlerischen Handschrift in den Hintergrund. Ob die *camera* eine repräsentative Funktion hatte, wissen wir nicht. Es darf aber davon ausgegangen werden, dass die *camera* vorrangig durch die ästhetischen Qualitäten der Bilder von Courtois geprägt wurde. Es handelte sich wohl um Kunstwerke die um ihrer selbst willen gezeigt wurden. Unterstützt wird diese Vermutung durch die spätere Einfügung eines Deckenbildes von Girolamo Brusaferrò (um 1684 – nach 1760), welches eine „Allegorie der Freien Künste“ darstellte⁹⁴⁴. Die *camera*

⁹⁴¹ S. Prospero Valenti Rodinò nennt folgende Themen: „Entrata degli Ebrei nella terra promessa“, „Battaglia di Raphidim“, „Giosuè ferma il Sole“, „Passaggio del Mar Rosso“. Sie schreibt ferner, dass die Bilder 1773 an den Herzog von Derby verkauft wurden und sich nun in Knowsley Prescott befinden. S. Prospero Valenti Rodinò: 1984, S. 506; Der dortige Zyklus von vier Schlachtenbildern mit den genannten Themen stammt hingegen nicht aus der Hand von Courtois. Von der Kuratorin E. Tate wird er Francesco Simonini zugeschrieben, doch auch diese These scheint nach der Begutachtung der Fotografien fragwürdig. (Brief E. Tate vom 19. Juni 2006)

⁹⁴² Von Veronese sind keine alttestamentarischen Schlachten überliefert. Vergl. T. Pignatti: *Veronese*, 2 Bde., Venedig 1976; Die im Palazzo Ducale befindlichen Schlachtendarstellungen stellen historische Ereignisse dar. Über den Einfluß Veroneses auf zeitgenössische römische Maler siehe: W. L. Barcham/ C. R. Puglisi: *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, in: *Saggi e memorie di storia dell`arte*, Fondazione Giorgio Cini, No. 25, 2002, S. 55-88

⁹⁴³ Der Herzog wandte sich zur Vermittlung an den Jesuiten Goswin Nickel. F. Balducci: 1974, Bd. V., S. 215; Wenig begeistert zeigte sich hingegen Cochin, der ebenfalls den Palast besuchte. „On voit dans une chambre plusieurs grands tableaux du Bourguignon. Ce maître ne réussit pas si bien en grand qu`en petit. Il est mal dessiné, trop peu fini, & sa couleur y devient trop rouge. Ces tableaux sont peints sur des cuirs dorés, & l`or y sert pour tous les luisans des cuirasses; ce qui ne fait pas en general un trop bon effet, bien que cela répande en quelques endroits un ton doré assez agreable.“ Daneben bewunderte Cochin zwei Schlachten von Courtois, die in einem Schlafzimmer des Palastes hingen. C.-N. Cochin: 1758, Bd. III., S. 149f.

⁹⁴⁴ Vergl. Inventar Piazzetta/ Tiepolo, in: Azza: 2003, S. 135

gewann dadurch den Charakter eines halböffentlichen Kabinettraums, der vorrangig der Präsentation von Kunstobjekten diente.

Die komplette oder fast ausschließliche Ausgestaltung von Räumen mit Schlachtenbildern war in Venedig nichts Außergewöhnliches. So wurde ein *salone* der Familie Morosini um 1700 mit 48 Schlachtenbildern ausgekleidet, die allesamt auf die erfolgreichen Türkenfeldzüge Francesco Morosinis verwiesen⁹⁴⁵. Die verbindende Gemeinsamkeit der dort ausgestellten Bilder ist ihr dokumentarischer Charakter. Auf ästhetische Raffinesse wurde dabei wenig Wert gelegt. Warum Sagredo eine *camera* mit gänzlich anders gearteten *battaglie* ausschmücken ließ, kann nur vermutet werden. Einen direkten persönlichen Bezug zu erfolgreich geschlagenen Schlachten hatte Nicolò Sagredo nicht. Prägend für ihn, als auch für die gesamte Familie, dürfte sich hingegen ein Ereignis ausgewirkt haben, das als ständiger Makel über ihn lastete. Während einer Schlacht des mantovanischen Erbfolgekrieges von 1630 lief der Vater Nicolos, Zacharia Sagredo, als hoher venezianischer Offizier zum savoyardischen Gegner über. Die Folge war eine zehnjährige Kerkerhaft sowie die Aberkennung des Titels eines Prokurators⁹⁴⁶. Der Treueverrat des Vertreters einer bekannten altadligen venezianischen Familie drohte natürlich auch auf die übrigen Familienmitglieder nachzuwirken. Welcher Strategien es für den erfolgreichen Sohn bedurfte, um das dunkle Kapitel vergessen zu lassen, kann nur vermutet werden. Die außergewöhnliche Begeisterung für Courtois kann daher auch als ein Motiv interpretiert werden, durch die deutliche Vorliebe für die moderne Schlachtenmalerei den erlittenen Ehrverlust des Vaters geschickt zu kompensieren. Diese Strategie kulminierte schließlich in der allein Courtois gewidmeten *camera*, in der die zeitgenössische Schlachtenmalerei einen Dialog mit der klassischen Malerei des Cinquecento einging. Zum anderen verwies das dortige Bildprogramm auch auf eine Auseinandersetzung der venezianischen – mit der zeitgenössisch- römischen Malerei, mit der Nicolò wiederum auf seine Rolle als Botschafter und damit als politischer, wie kultureller Mittler zwischen den beiden Metropolen verweisen konnte. Schließlich schaffte es Nicolò Sagredo, einen der beliebtesten Maler Roms durch zahlreiche Aufträge an sich zu binden und nach Venedig zu holen. Die ostentative Zurschaustellung von dessen Gemälden in einem ihm gewidmeten kleinen Raum, lässt vermuten, dass mit den Schlachtenbildern von Courtois ein ästhetisches Kapital präsentiert wurde, welches in Venedig nicht nur selten zu finden war, sondern um das Sagredo auch beneidet werden wollte. Laut Baldinucci verfertigte Courtois während seines Aufenthaltes

⁹⁴⁵ C. Tonini, in: Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 205ff.

⁹⁴⁶ C. Mazza: 2003, S. 11

noch für zahlreiche andere Adlige in Venedig weitere Bilder⁹⁴⁷. Dass dabei Sagredo eine gewichtige Vermittlerrolle übernahm, steht zu vermuten. Der umworbene Maler dürfte kaum für Familien gearbeitet haben, die Nicolò Sagredo nicht genehm gewesen waren.

f. Sammler unter sich: Florenz und die Schlachtenmalerei

Damit kommen wir auf das Thema des Konkurrenzverhältnisses von Auftraggebern zu sprechen, das auf dem Feld der Schlachtenmalerei durch die überschaubare Anzahl von talentierten Malern scharf ausgeprägt war. Als Fallbeispiel dafür, neben Venedig, bietet sich Florenz an, wo die Medici seit Jahrzehnten die talentiertesten Schlachtenmaler vorübergehend an ihre Familie gebunden hatten. Folglich findet sich in den mediceischen Sammlungen ein beispielloser Querschnitt der italienischen Schlachtenmalerei, mit einem Schwerpunkt auf den Werken von Jacques Courtois. Dieser blieb auch nach dem Tod seines Mäzens Mathias Medici ein in der Familie hochgeschätzter Maler⁹⁴⁸. Für den toskanischen Adel, der im Laufe des 17. Jahrhunderts immer stärker an den Florentiner Hof gebunden wurde, sollte der mediceische Kunstgeschmack als Vorbild dienen. Zahlreiche adlige Florentiner Familien versuchten daher, deren Sammlungsgeschmack zu imitieren⁹⁴⁹. Für den Marktwert von Jacques Courtois sollte dies unmittelbare Auswirkungen haben.

Als typisches Beispiel mag hierfür die Sammlung Gerini gelten. Sie findet ihren Anfang in dem gesellschaftlichen Aufstieg des Marchese Carlo Gerini (1616-1673), der als *gentiluomo di camera* und später als *cavallerizzo maggiore* am Hof des Kardinals Giovan Carlo Medicis Karriere machte. Von Ludovica Trezzani wurde auf die Ähnlichkeiten in den Zusammensetzungen der noch jungen Sammlung Gerinis und den mediceischen Sammlungen hingewiesen⁹⁵⁰. Durch zahlreiche Geschenke Giovan Carlo Medicis, unter anderem einem religiösen Gemälde von Courtois, wurde die Sammlung Gerini nicht nur bereichert, sondern auch sammlungsstrategisch entscheidend beeinflusst⁹⁵¹.

⁹⁴⁷ F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 211

⁹⁴⁸ Courtois führte neben den Bildern für Mathias auch Aufträge für Giancarlo und Cosimo III. aus.

⁹⁴⁹ Vergleiche: S. Rudolph: *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I: I committenti private*, in: *Arte illustrata*, 5. 1972, S. 228-241

⁹⁵⁰ L. Trezzani: *Quadri romani in una raccolta fiorentina: dipinti inediti dalla collezione Gerini*, in: *Paragone*, No. 47/48, 2003, S. 155-168, S. 157

⁹⁵¹ So stammte wahrscheinlich eine in der Gerini-Sammlung befindliche „Überquerung des Roten Meeres“ von Jacques Courtois von Gian Carlo Medici. In diesem Sinn auch L. Trezzani: *Gerini*, 2003, S. 162; Vergl. ferner: G. Ewald: *Appunti sulla galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in: *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Hg. v. K. Lankheit, München 1976, S. 344-358, S. 344ff.

Nach Baldinucci führte Courtois mehrere Bilder für den Marchese aus⁹⁵². Über den in Rom ansässigen mediceischen Kunstagenten Monanno Monanni wurden etwa zwei *battaglie* geordert, die kürzlich identifiziert werden konnten⁹⁵³. Damit ist ein entscheidender Zug der Sammlertätigkeit Carlo Gerinis umrissen, der darin bestand, auf die kunstdiplomatischen Ressourcen der Medici zurückzugreifen, um an begehrte Bilder zu gelangen⁹⁵⁴. Die beiden über Monanni geordneten Schlachten von Courtois, bei denen es sich um ein Pendantpaar handelte, wurden außerordentlich von den Gerini geschätzt, worauf die wiederholten Leihgaben für die öffentlichen Florentiner Ausstellungen schließen lassen⁹⁵⁵. 1786 wurden sie schließlich gemeinsam mit dem „Zug durch das Rote Meer“ ebenfalls nach Courtois von Lorenzo Lorenzi gestochen⁹⁵⁶. Das Paar, das in seinen Maßen, seinen Farben, und seinen divergierenden, dabei heldenlosen Themen sorgsam aufeinander abgestimmt ist, ist typisch für Courtois` Bilderproduktion der fünfziger bis siebziger Jahre (Abb. 115, 116)⁹⁵⁷. Die Komposition der „Battaglia“ geht in ihrem Aufbau auf das Muster der „Schlacht von Mongiovino“ zurück, die sich im Medici-Besitz befand und die Carlo Gerini sicherlich kannte. Durch die Adaption des mediceischen Geschmacks, die sich nicht zuletzt durch die Präsentation der beiden ‚Trophäen‘ von Courtois zeigte, partizipierten die Gerini an einem in Florenz von den Medici beherrschten und dominierten Geschmacksmodell. Ob sich dieser Einfluß auch jenseits der Grenzen der Schlachtenmalerei erstreckte, kann nur vermutet werden.

Auch von Cinelli wurden die Schlachtenbilder von Courtois 1677 eigens als Glanzpunkte der Sammlung Gerini lobend erwähnt. Demnach wurden sie in einem Raum im Erdgeschoß des Palastes, gemeinsam mit einem großformatigen Landschaftsbild von Salvator Rosa präsentiert. Cinelli beschreibt weiterhin en detail die Hängung eines reich geschmückten Raumes im *piano nobile*, aus der hervorgeht, dass auf einer dicht behängten Wand weitere zwei Schlachten von Courtois präsentiert wurden. Sie waren dort auf mittlerer Höhe umgeben von Heiligenbildern von Guido Reni, Porträts von Tintoretto und Tizian, sowie Genreszenen

⁹⁵² F. Baldinucci: 1974, Bd. VI., S. 210

⁹⁵³ L. Trezzani: 2003, S. 161

⁹⁵⁴ Trezzani: 2003, S. 162; Weiteres Beispiel: G. Ewald: *Appunti* 1976, S. 345f.; Vergl. auch : E. Fumagalli: *Le „Ambiguità“ di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in: *Paragone*, No. 13, 1997, S. 34-82, S. 53ff.

⁹⁵⁵ F. Borroni Salvadori: 1974, S. 1-166, S. 68.

⁹⁵⁶ Die Stiche wurden in das aufwendige 40 Nummern umfassende Stichwerk „Raccolta di ottanta stampe“ der Slg. Gerini aufgenommen.

⁹⁵⁷ Jacques Courtois: Reiterschlacht, Öl/Lw, Länge: 5 braccia, Slg. Gerini/Florenz, Ders.: Nach der Schlacht, Öl/Lw., Länge: 5 braccia, Slg. Gerini/Florenz; L. Trezzani: *Gerini*, 2003, gibt keine Maße.

von Michelangelo Cerquozzi. Weitere Schlachten fanden sich in anderen Räumen des Palastes⁹⁵⁸. Heroische Schlachtenbilder lassen sich dagegen in der Sammlung nicht finden.

Ähnlich wie bei den Sagredo wurden bei den Gerini moderne Schlachtenbilder sowohl in repräsentativen, als auch halböffentlichen Räumen des Palastes gezeigt. Sie wurden dort in einem Kontext präsentiert, der eine repräsentative Auswahl von Gemälden der verschiedensten Bildgattungen und Malschulen anstrebte. Eine themenspezifische Präsentation wie bei den Sagredo oder auch bei den Medici, die Schlachtenbilder mitunter schwerpunktmäßig in einzelnen Räumen bündelten, findet sich in ihrem Palast dagegen nicht⁹⁵⁹. Die Präsentation hob dagegen ganz auf den dekorativen Charakter der Schlachtenbilder von Courtois ab. Der kleine Raum im *piano nobile* des Palazzo der Gerini hatte damit ebenfalls den Charakter eines Kabinetts. Die Hängung der dortigen Bilder entsprach durchaus der Florentiner Mode, wie ein zeitgenössischer Wandaufriß eines Kabinetts von Ferdinando Medici aus der Villa Poggio a Caiano offenbart (Abb. 117). Mit der No. 22 wird dort ein Bild von Courtois gekennzeichnet, das als ein Schlachtenbild identifiziert wurde⁹⁶⁰. Achsensymmetrisch wurde ihm mit der No. 25 ein ebenfalls querrrechteckiges Schlachtenbild des parmensischen Schlachtenmalers Francesco Monti zugeordnet. Umgeben sind die Bilder wiederum von dichtgehängten Heiligenbildern und Porträts aus den unterschiedlichsten italienischen, wie auch nordischen Schulen. Dem äußeren Rahmen eines Kabinetts einer Villa entsprechend, wurden die Schlachtenbilder vor allem aufgrund ihres künstlerischen Wertes präsentiert. Diese hochmoderne, bereits auf das 18. Jahrhundert zielende Rezeption von Gemälden als Kunstobjekte, übertrug sich in Florenz von den Medici auf den ortsansässigen Adel. Damit zeigt sich ein dezidiert privater, kennerschaftlich gefärbter Zug im Umgang mit Schlachtenbildern, der zwar die Entwicklung der Gattung schon jahrzehntelang kennzeichnete, aber sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einem breiteren Phänomen in der italienischen Elite entwickelte. Ein adliger Sammler, der sich als Kunstkenner profilieren wollte, kam an der Gattung der Schlachtenbilder zu diesem Zeitpunkt nicht vorbei.

⁹⁵⁸So finden sich auch zwei Schlachten von Cerquozzi in der Beschreibung wieder. Siehe F. Bocchi/ G. Cinelli: *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677, 2. Auflage, S. 495ff.

⁹⁵⁹Vergl. für die Medici das Vorzimmer zum Audienzsaal im Palazzo Pitti/ siehe dafür Kap. II.1.

⁹⁶⁰Rekonstruktion der Hängung in: M. L. Strocchi: *Il Gabinetto d'opere in piccolo`del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, in: *Paragone*, No. 309, 1975, S. 115-126 und No. 311, 1976, S. 83-116, hier: No. 311, S. 88; Vergl. E. Epe: 1990, S. 40f.; F. Haskell: 1996, S. 344; Der Wandaufriß von Giuseppe Maria Sgrilli entstand zwar erst 1765, doch geht Epe davon aus, dass das Kabinett nach Ferdinandos Tod unberührt blieb. Einen Einblick in die Dekoration von florentiner Räumen während der zweiten Jahrhunderthälfte vermitteln auch die zahlreichen Entwürfe Diacinto Marmis, der für das Haus Medici tätig war. P. Barocchi (Hg.): *Arredi principeschi del Seicento fiorentino: disegni di Diacinto Marmi*, Turin 1990

Die zeitgemäße Leidenschaft Carlo Gerinis für Schlachtenbilder übertrug sich auch auf den Sohn Pier Antonio (1651-1707), der als *maestro di camera* des Erbprinzen Ferdinando ebenfalls eine hohe Stellung am Hof der Medici innehatte⁹⁶¹. Von ihm ist überliefert, dass er den jungen Maler Pandolfo Reschi (1643?-1699) förderte, indem er ihm den Auftrag gab, die zahlreichen *battaglie* und Landschaftsbilder von Courtois in seiner Familiensammlung zu kopieren⁹⁶². Reschi adaptierte die Kompositionsweise von Courtois und wurde damit für die Gerini und die Florentiner Aristokratie eine beliebte, weil kostengünstigere Alternative zu Courtois als Schlachtenmaler. Die alsbald entstandene Lücke nach dem Tod von Courtois 1676 verstand er mit seinen qualitätvollen Bildern zu füllen. Auch Reschis *battaglie* stehen stellvertretend für einen umfassenden Geschmackswandel in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die ikonografischen Experimente, die für die Entwicklung in der ersten Jahrhunderthälfte kennzeichnend waren, finden sich in seinen Werken nicht mehr wieder. Reschi vertrat vielmehr eine Schlachtenmalerei, die sich durch ihre eingängigen Sujets wie den anonymen Reitergefechten, sowie einer starken Betonung der Landschaft und des Lichts auszeichnete. Ihre Wurzeln fand dieser Zweig der Schlachtenmalerei in Courtois und Cerquozzi.

Das sammlungspolitische Modell, das sich in Florenz abzeichnete, bestand in der bewußten und zielgerichteten Bindung und Beeinflussung des Florentiner Adels durch die Medici⁹⁶³. Der vom Hof absorbierte Adel durfte an den strategischen Ressourcen der Familie, wie etwa den Kunstagenten partizipieren. Dadurch sicherte sich nicht zuletzt die regierende Familie das Primat über den herrschenden Geschmack gegenüber dem ortsansässigen Adel. Zudem verstanden es die Medici, ein Netz von gegenseitigen Abhängigkeiten zu knüpfen, durch welches sie den Adel näher an sich banden. Für den toskanischen Adel hingegen, der sich binnen weniger Jahrzehnte der verschärften Konkurrenzsituation des Hofes ausgesetzt fand, galt es im Hinblick auf die Selbstbehauptung eine besondere Nähe zur regierenden Familie zu signalisieren. Deutlich konnte dies durch die Präsentation der eigenen Kunstsammlung gezeigt werden, die den Geschmack der fürstlichen Sammlung weitgehend imitierte.

⁹⁶¹ Über seine Korrespondenz mit mediceischen Kunstagenten vergl. E. Epe: 1990, S. 45f.

⁹⁶² Die Geschichte ist überliefert in: Francesco Saverio Baldinucci: *Pandolfo Reschi*, in: Zibaldone Baldinucciano, 2 Bde, Bd. II., 1981, S. 258-272, S. 261ff. Zum Maler siehe die detaillierte Monographie von: N. Barbolani di Montauto: *Pandolfo Reschi*, Florenz 1996; Vergleiche: *Catalogo e stima dei quadri, e bronzi esistenti nella galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze*, Florenz 1825. Der Katalog wurde anlässlich der Versteigerung der Sammlung im Dezember 1825 gedruckt. Unter den insgesamt 328 Nummern lassen sich vier *battaglie* von Courtois, 10 *battaglie* von Reschi sowie eine *battaglia* von Salvator Rosa finden.

⁹⁶³ Vergl. R. Burr Litchfield: 1986, S. 65ff.

Für eine adlige Familie war es demnach ein besonderer Glücksfall an Bilder eines Malers zu gelangen, der in der Gunst der großherzoglichen Familie besonders angesehen und zudem auf dem Kunstmarkt schwierig zu bekommen war. Jacques Courtois ist hierfür ein treffliches Beispiel. Seine *battaglien* waren die ideale Antwort auf die Nöte profilierungswilliger Familien. Die Schlachtenbilder waren mit ihren wiederkehrenden Sujets eingängig und ihre pastose Malweise stand ganz auf der Höhe der Zeit. Zudem verströmten die variierenden Darstellungen von Schlachten den Haut-gout martialischer Werte, mit denen sich die höfischen Aristokraten in Erinnerung an ihre Vorfahren gern zu schmücken pflegten. Im Falle der modernen dichtbehängten Wände waren sie aufgrund ihrer Farbigkeit, Kleinteiligkeit und Dynamik als Bildpaar ein rechter *eye-catcher*.

Auffällig häufig begegnen uns in den *battaglien*-sammelnden Familien wie den Gerini, Vertreter eines Adels, der seine Verdienste vordringlich durch seine zivile Tätigkeit für ein regierendes Haus erwarb⁹⁶⁴. Für sie und ihre Standesgenossen waren die Bilder von Courtois oder von Reschi daher die idealen Ausdrucksträger ihres Selbstverständnisses. Ein altes Thema wurde in einer jungen Gattung modern dargestellt. Die unheroischen Sujets hoben in ihrer Eingängigkeit ganz auf die ästhetische Argumentation der Bilder ab. Wer keine kriegerischen Familienmitglieder hatte, brauchte sich des militärischen Sujets nicht zu entledigen, sondern konnte als Sammler auf seinen exquisiten Geschmack verweisen. Verständlich wird diese Entwicklung nur unter der Berücksichtigung soziomilitärischer Faktoren. Während in der ersten Jahrhunderthälfte der Adel noch größtenteils aktiv in italienischen bzw. alliierten Armeen focht, gab es ab den fünfziger Jahren der zweiten Jahrhunderthälfte einen überaus starken Rücklauf des Adels in zivile Sektoren des Staates⁹⁶⁵. Parallel dazu wurden die Staatsämter, die häufig mit höfischen Ämtern korrelierten, ausgebaut. Für den sich spezialisierenden Dienst am Hof waren fortan keine militärischen Fähigkeiten mehr notwendig. Worauf es ankam, war der Wert der Bildung, und damit verbunden auch ein Raffinement in künstlerischen Geschmacksfragen. Der Erfolg der Schlachtenbilder von Courtois und seinen Nachfolgern lässt sich zu einem großen Teil ihrer rein ästhetischen Argumentation zugute schreiben. Sie waren die ideale Antwort auf ein gewandeltes gesellschaftliches Ideal vom martialischen Krieger zum gebildeten Connaisseur. Die Ausstrahlung dieses Geschmacksmodells auf Frankreich, Deutschland und England sollte

⁹⁶⁴ Die Gerini waren vor ihrer Anbindung an den Hof als Florentiner Finanziers und Bankiers zu Einfluß gekommen. R. Ciabani: *Le famiglie di Firenze*, 4 Bde., Bd. I, Florenz 1992, S. 149f. Vergl. daneben die Strategien der übrigen großen Florentiner Familien, wie die Martelli, Corsini oder die Capponi. Deren Sammlungen werden beschrieben in F. Fantozzi: *Nuova Guida ovvero descrizione storica – artistica – critica della città e contorni di Firenze*, Florenz 1842

⁹⁶⁵ Vergl. Kap. I.1

in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum tragen kommen. Europäische *viaggatori* bereisten die nunmehr berühmten italienischen Sammlungen und adoptierten das dortige Kunstverständnis.

Wie sich aber die Schlachtenmalerei in der zweiten Jahrhunderthälfte fernab der traditionellen Zentren wie Neapel, Rom und Florenz entwickelte, zeigt das kommende Kapitel.

4. “Il brio del pennello” : Zum Erfolg des Malerischen

Der gesellschaftliche Transformationsprozeß, der Italien ab der zweiten Jahrhunderthälfte erfasste, wirkte sich äußerst positiv auf die Nachfrage nach Schlachtenbildern aus. Große Teile des Adels wurden von nun an verstärkt in ein regionales, höfisches Machtzentrum eingebunden⁹⁶⁶. Diesen höfischen Adel einte idealerweise ein Leitbild, das von der regierenden fürstlichen Familie geformt wurde⁹⁶⁷. Wenngleich dieser Prozeß eines kulturellen Transfers von oben nach unten nicht mit Staaten wie etwa Frankreich vergleichbar ist, so zeigt sich in Italien, dass etwa auf dem Feld der Kunstpatronage dennoch ein Konkurrenzkampf um Aufträge bei den von den fürstlichen Familien favorisierten Künstler einsetzte. Da die fürstlichen Familien eine ausgesprochene Vorliebe für Schlachtenbilder besaßen, sollte insbesondere die Gattung von diesem Phänomen profitieren. Der alte kriegerische Adel betrachtete traditionell Schlachtenbilder als Sinnbilder seiner Tugenden. Für die sich um Anerkennung und Legitimation bemühenden Höflinge waren Schlachtenbilder ideale Ausdrucksträger ihrer mitunter neuerworbenen Nobilität, durch die sie ihr Bekenntnis zu den Werten einer bislang verschlossenen martialischen Welt offenbaren konnten⁹⁶⁸. Daneben konnten Vertreter des alten Adels zeitgemäß auf ihr traditionelles Selbstverständnis verweisen. Langfristig sollte sich mit den neuen Käuferschichten auch die Gestaltung von Schlachtenbildern ändern. Das malerische Element von Schlachtenbildern wie ein sich verselbständigender Pinselstrich oder ein von der Funktion lösender Farbauftrag standen nun im Brennpunkt des Interesses der Schlachtenmalerei.

Nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte vor allem der ikonographische Freiraum in Schlachtenbildern für eine eng begrenzte Schicht von *virtuosi* nutzbar gemacht wurde, verlagerte sich nun die Entwicklung der Gattung auf eine breitere Sammlerschicht, die am ideologischen Sprengpotential der Gattung weniger interessiert war. Die Frage nach der Heldendarstellung trat in den Hintergrund. Häufig wurde auf wenige Bildschemata zurückgegriffen. Die Hinwendung zu einer rein malerischen Auflösung der Schlachtensujets stand fortan im Vordergrund des Interesses der Künstler. Als Fallbeispiele für diese Entwicklung dienen im Folgenden von den Medici und den Farnese favorisierte Maler wie Jacques Courtois, Francesco Monti und Ilario Spolverini.

⁹⁶⁶ Vergleiche D. Sella: 1997, S. 54ff., G. Hanlon: 1998, S. 349ff.

⁹⁶⁷ Siehe die modellhaften Studien für die Höfe der Medici und Farnese. R. Burr Litchfield: 1986, S. 203ff., R. Sabbadini: *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Rom 2001, S. 213ff.

⁹⁶⁸ Über die Praxis der Neunobilitierung und der Beschäftigung des neuen Adels an den Höfen vergl. Kap. I., 2.

a. Die „ultima maniera“ von Jacques Courtois

Als bedeutendster Schlachtenmaler der sechziger und siebziger Jahre führte Jacques Courtois die oben skizzierte stilistische Entwicklung exemplarisch vor. In Florenz befindet sich ein Schlachtenbild, das von Marco Chiarini überzeugend der *ultima maniera* des Malers zugerechnet wurde. Die anonyme und fiktive „Battaglia“ gibt einen anonymen Türkenkampf wieder (Abb. 118)⁹⁶⁹. In einer tiefgelegenen, weiträumigen Ebene kommt es zwischen Türken und Christen zu einem Gefecht. Dicke dunkle Staub- und Pulverwolken steigen vom Schlachtfeld auf und verdecken die Kämpfenden. Auf einer Anhöhe im Vordergrund sammelt ein türkischer General seine Truppen, um mit ihnen erneut in das Auge des Kampfes vorzustoßen. Die buntgekleideten Türken reiten dicht an dicht nebeneinander und schließen das tiefergelegene Schlachtfeld konvex ein. Damit griff Courtois auf das Kompositionsschema der „Schlacht von Lützen“ zurück. Der türkische General wird durch seinen goldglänzenden weiten Mantel, seinen in der Levade befindlichen Schimmel und nicht zuletzt durch die zentrale Position im Vordergrund kenntlich gemacht. Das Bild dokumentiert, dass ein anonym türkischer Offizier nun, im letzten Drittel des Jahrhunderts, durch eine Figur dargestellt werden konnte, die ursprünglich ausschließlich christlichen Helden zugestanden wurde. Der Rollentausch wird um so kontrastvoller, als sich der Kampf deutlich sichtbar auf christlichem Boden, wahrscheinlich in Italien entspinnt. Denn hinter den Rauchwolken tritt schemenhaft die Silhouette einer Stadt hervor, deren massive Wehrbefestigung an diejenige von italienischen Städten erinnern. Ein erzählerisches Korrektiv in Form eines christlichen Entsatzheeres wurde von Courtois auf dem Bild nicht eigens dargestellt. Der Logik der Handlung folgend, befindet es sich inmitten der Rauchwolken. Der zeitgenössische Betrachter sollte wahrscheinlich eine von einem türkischen Heer angegriffene italienische Stadt erkennen. Während der Kampf tobt, wird eine Episode aus der Feindesperspektive geschildert, deren Akzentuierung den Betrachter verführte, sich einen baldigen türkischen Sieg vorzustellen, wenn nicht gar ihn zu prognostizieren. Mit einem Sieg auf dem Schlachtfeld wäre die Stadt dem Feind anheimgegeben. Vordergründig bannte Courtois mit seiner „Battaglia“ ein Schreckenszenario auf die Leinwand, dessen politische Dimension für Italien bis weit in das 17. Jahrhundert hinein von brisanter Aktualität blieb. Wollte Courtois damit etwa vor den Schrecken der lauernden Gefahr einer türkischen Invasion warnen?

⁹⁶⁹ Jacques Courtois: Schlachtfeld mit türkischen Reitern, Öl/Lw, 98,5 x 126cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv. No. 1890/ 5579; auf der Rückseite des Bildes steht vermerkt: “ Di mano del Borgognone ultima maniera” Dazu: M. Chiarini: 1989, S. 76

Charakteristisch für das Bild ist die fast völlige Abwesenheit von Gewaltszenen. Der Fokus liegt nicht auf der Darstellung des Kampfes Mann gegen Mann, sondern auf den taktischen Rahmenaspekten einer Schlacht. Mithilfe dieses Schwenks vom Zentrum zur narrativen und topografischen Peripherie konnte der Betrachter, ähnlich wie in einem Überschaubild, eine gewisse Distanz zum Geschehen einnehmen. Zum anderen ermöglichte es dieser Abstand, die malerischen Aspekte eines sich sammelnden türkischen Heeres, sowie eines aus der Ferne beobachteten Kampfes darzustellen. Der lediglich angedeutete Schrecken einer Türken Schlacht konnte unter diesen Voraussetzungen durch den Betrachter ästhetisch sublimiert werden. Und mehr noch, das vage Schreckensmotiv eines nahenden türkischen Sieges könnte dazu gedient haben, ihn einzunehmen, um ihn die ästhetische Raffinesse des Bildes nachhaltig erfahrbar zu machen.

Die „Battaglia“ teilt sich horizontal in zwei etwa gleichgroße Hälften auf. Während die untere Zone durch dunkle schlammbräune und pulverschwarze Farben akzentuiert wird, zeichnet sich demgegenüber die obere Zone durch helle Farbtöne aus, die von einem tiefen Blau bis zu einem gleißenden Gelb changieren. Allenfalls an den Rändern überziehen einzelne Rauchfahnen die obere Bildhälfte. Die beiden Zonen werden zusätzlich durch einen undurchdringlichen pechfarbenen Ring von Rauch getrennt, der in dichten moussierenden Wolken bis knapp unter die Mittelkante aufsteigt. Der Effekt dieser Teilung ist ein starker Helldunkelkontrast, der durch eine unterschiedliche Malweise noch stärker betont wurde. In der oberen Zone des Bildes wurden die Farben fein aufgetragen, die in ihren Schattierungen unmerklich ineinander übergehen. Deutlich sichtbar wird dies in der gleißenden Sonne im Zentrum des Bildes, deren Ränder in das Weiß der Atmosphäre stufenlos übergleiten. In der unteren Hälfte indes wurden Farben mitunter pastos hingetupft, die klar und ungebrochen nebeneinander stehen. Die sorgfältig ausgeführte Malweise der oberen Hälfte beschränkt sich in der unteren Hälfte lediglich auf wenige Motive, wie beispielsweise den türkischen General, dessen Schimmel und Kleidung in verschiedenen Farbtönen differenziert wiedergegeben wurden. Die ihm zur Seite stehenden Assistenzfiguren wurden hingegen weitaus weniger sorgfältig ausgeführt. Das Gesicht eines Reiters rechts etwa wurde allein durch einen bloßen, hellroten Farbfleck angedeutet. Wie durch ein Schlüsselloch lässt Courtois an einer Stelle des unteren Mittelgrundes eine Kampfszene durch die dichten Pulverwolken aufglimmen. Anders noch als in der „Schlacht von Lützen“, in der er den ‚Orkus‘ der Schlacht durch viele züngelnde Pinselstriche darstellte, sind es nun dicke Farbflecken, die in ihrer amorphen Gestalt und ihrer von Rosa zu Blutrot wechselnden Färbung einen stark nubigen Charakter aufweisen. Beigeordnet sind ihnen mittels weniger Andeutungen winzig kleine Reiter, die

zum einen die Weite des Schlachtfeldes beziffern und zum anderen durch den Kontrast die ungeheure Größe der Wolken betonen.

Von einer detailfeinen Ausarbeitung einzelner Motive, über die summarische Ausführung von Figuren, bis hin zur bloßen Andeutung von Gegenständen finden sich auf dem Bild verschiedenste Darstellungsmodi wieder. Ebenso wechselt auch die Faktur, die mit einer öligen Farbe schnelle, breite und kräftige Striche zu ziehen verstand und daneben mit einer trockeneren Farbmischung den sorgfältig herausgearbeiteten *sfumato*-Effekt einer Rauchwolke darzustellen vermochte. Von der fertigen Ausführung bis zum *non-finito*, von der *diligenza* bis zur *prestezza*, von hellen bis zu dunklen Farben, scheint der Maler die gesamte Palette seines Könnens auf der „Battaglia“ dargestellt haben zu wollen. Nicht mehr der Kampf steht im Vordergrund des künstlerischen Interesses, sondern die Wiedergabe von atmosphärischen Elementen, wie Rauch und Wolken und deren Konfrontation mit Menschenmassen. Buchstäblich lassen die Wolkenformationen die Schlacht verschwinden. Das Bild kann daher als Bravourstück eines jede malerische Technik beherrschenden Künstlers gelten⁹⁷⁰. Visualisiert wurde damit auch die Praxis des Malens selbst, die in der zeitgenössischen Literatur häufig mit der Schlachtenmalerei gleichgesetzt wurde, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.

b. Die Technik der bravura

Für wen die „Battaglia“ gemalt wurde und wie sie schließlich von den Zeitgenossen beurteilt wurde, ist nicht bekannt. Zeitgleich aber malte Courtois ein weiteres Bild, das sich stilistisch gut mit der „Battaglia“ vergleichen läßt, und dessen Auftraggeber bekannt ist. Der eigentliche Anlaß für den letzten Aufenthalt von Courtois in Florenz 1675 war nämlich ein Auftrag Cosimos III. für ein Selbstporträt des Künstlers (Abb. 119)⁹⁷¹. Dort stellt sich Courtois im dunklen Habit vor dem Hintergrund einer fiktiven Schlacht dar. Baldinucci, der Courtois während dieser Zeit in Florenz noch getroffen hatte, lobte die dortige Schlachtendarstellung:

*„(...) e in lontananza fece vedere una battaglia in piccolissime figure, con tanta franchezza e con sì vago accordamento, che più non si può dire.“*⁹⁷²

⁹⁷⁰ Die Verbindung zwischen Wolkenformationen und Schlachten ist ein Topos, der durch Leonardos Anweisungen in der Frühen Neuzeit weithin bekannt war. Zum Verhältnis siehe auch: A. Thielemann: *Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht*, in: M. Rohlmann/ M. Thielemann (Hgg.): *Michelangelo: neue Beiträge*, Berlin 2000, S. 17-92

⁹⁷¹ Jacques Courtois: Selbstporträt, Öl/Lw., 83 x 66cm, 1675, Florenz/ Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1653

⁹⁷² F. Baldinucci: 1974, Bd. V., S. 217

Neben der Kontingenz der dargestellten Handlung hebt Baldinucci die ungebundene Malweise des Bildes hervor. Auffällig ist dabei der Gebrauch des Begriffes „*franchezza*“, der von ihm auch als Synonym der „*bravura*“ benutzt wird. In seinem *Vocabolario* definiert Baldinucci die *bravura* als

„*una certa fierezza, o furia di movimento veemente in ogni operazione della figura, alla quale non disdice alle volte un poco di durezza.*“⁹⁷³

Die „*bravura*“ wird von Baldinucci damit als Kühnheit in der Pinselführung definiert und damit in ein Bedeutungsfeld transferiert, das aus der Charakterisierung einer allgemeinen menschlichen Eigenschaft nun einen terminus technicus der künstlerischen Malweise formt⁹⁷⁴. Das Substantiv *bravura* beschreibt demnach die Technik der künstlerischen Ausführung eines Bildes, die spontan und sehr schnell zu erfolgen habe.

Die *bravura*- Technik steht für eine subjektiv geformte, schnell ausgeführte, fleckenhafte Malerei. In diesem Zusammenhang schied Baldinucci zwischen zwei unterschiedlichen Bearbeitungsmöglichkeiten von Bildern. Während die eine durch eine abgetönte bzw. mühsam erarbeitete Technik erreicht wird, steht die andere für eine rasche Malweise, die eine Expressivität des Pinselstrichs offenbart⁹⁷⁵. Diese habe mit „*gran bravura*“ und „*padronanza del penello e de` colori*“ ausgeführt zu werden⁹⁷⁶. Offensichtlich malte Courtois weite Strecken der Florentiner „*Battaglia*“ mit „*gran bravura*“. Vereinzelte Motive, wie die Rauchsäule rechts, wurden hingegen in der abgetönten *sfumato*-Technik wiedergegeben. Die „*Battaglia*“ fungiert damit als Matrize für verschiedene Maltechniken, die der Künstler allesamt souverän einzusetzen verstand.

Gegenüber den früheren Bildern legte Courtois in seinem Spätwerk stärkere Akzente auf malerische Aspekte seiner Bilder⁹⁷⁷. Die mit diesem neuen Stil verbundene Technik konnte so weit reichen, dass im Hinblick auf das Beispiel der besprochenen „*Battaglia*“ der eigentliche Inhalt eines Schlachtenbildes, die Darstellung eines Kampfes oder Gefechts, fast

⁹⁷³ F. Baldinucci: *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florenz 1681, S. 23. Vergl. auch die Definition der „*franchezza*“ als deren Synonym die *bravura* aufgeführt wird. Ebd.: S. 64

⁹⁷⁴ Ders.: 1681, S. 23

⁹⁷⁵ Ders.: 1681, S. 48

⁹⁷⁶ Ders.: 1681, S. 48

⁹⁷⁷ So heißt es bei Orlandi über Courtois' letztes Lebensdrittel: „*Ritornato a Roma (Ende der 50er Jahre/ O.T.) , per le sublimità dell'opere sue, tinte d'un fondo strepitoso, e colorite d'una forza terribile, (...)*“ In: P. A. Orlandi: *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, S. 306; Siehe auch M. Chiarini: 1989, S. 76; Vergl. das im Quirinalspalast befindliche Gemälde „*Martyrium von vierzig Jesuiten*“, das Courtois - nach Pascoli - kurz vor seinem Tod fertigstellte. L. Pascoli: 1965, Bd. 1, S. 120, Abbildung in: L. Briganti: *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962, Abb. 105; Über die Beliebtheit des malerischen Stils in Florenz vergleiche: Chiarini, M.: *The non-florentines*, in: Ausst. Kat. Detroit 1974: *The twilight of the Medici. Late baroque art in Florence, 1670-1743*, Florenz 1974, S. 156-171; Ewald, E.: *The florentines*, in: Ausst. Kat. Detroit 1974, S.172-323

vollständig hinter den sich auflösenden Formen und Motiven verschwand. Das Zurücktreten des Sujets, in diesem Fall einer schon topisch zu nennenden Türkenschlacht, zugunsten der Hervorhebung einer Malweise, die sich an zentraler Stelle in weitgehend entformte Farbflecken verliert, wirft Fragen über die zeitgenössische Konzeption des ‚Malerischen‘ auf.

c. Das „Pittoreske“ oder das „Malerische“

Mit dem Wechsel von einer gebändigten, kontrollierten Malweise zu einer fleckenhaften, fast präimpressionistischen Auftrag der Farbe stand Courtois nicht allein. Im Bereich der Schlachtenbilder experimentierte Salvator Rosa mit malerischen Effekten, wie sie partiell etwa in der „Heroischen Schlacht“ bei der Gestaltung der Kombattanten zu sehen sind. Auch Cortonas „Alexanderschlacht“ wies eine deutlich neo-venezianisch inspirierte Malweise auf. Doch dies waren zumeist nur Beispiele einzelner Werke von wenigen Künstlern, weniger waren es übergreifende Züge der gesamten Gattung. Für die Schlachtenmalerei fällt im besonderen auf, dass fast alle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfolgreichen Maler weitaus stärkere malerische Akzente in ihren Bildern verwendeten, als die vorangegangene Generation der *battaglisti*⁹⁷⁸. Im besonderen Maß scheint die Schlachtenmalerei eine spezifische Affinität für rein malerische Experimente aufzuweisen, die sich ab der zweiten Jahrhunderthälfte durchsetzen konnten⁹⁷⁹.

Parallel zu dieser Entwicklung machte sich ein sich ändernder Sprachgebrauch des Terminus „malerisch“ bemerkbar. Ursprünglich bedeutete das Adjektiv „malerisch“ oder „pittoreresco“ nichts weiter, als dass es zum Medium der Malerei zugehöre. Vasari benutzte es etwa, wenn er die Weiß-Höhungen im Werk Tintoretts beschrieb, auch Mancini setzte es

⁹⁷⁸ Die Grundlage der These bietet die Auswertung der Sammelbände von Sestieri: 1999; P. Consigli Valente (Hg.): 1986. Vergleiche die dort abgebildeten Bilder von Francesco Monti, Antonio Calza, Giovanni Evangelista Draghi, Johann Anton Eismann, Francesco / Pietro Graziani, Francesco Simonini, Ilario Spolverini und Matteo Stom mit denjenigen von Pandolfo Reschi, Christian Reder und Giuseppe Pinacci, um die erfolgreichsten Maler im letzten Jahrhundertdrittel aufzulisten. Dabei fällt auf, dass die erste Gruppe mit wesentlich malerischen Mitteln arbeitete, als die zweite. Zweitens ist signifikant, dass die meisten, der mit malerischen Mitteln arbeitenden Schlachtenmaler, in Oberitalien tätig waren. (Ausnahmen: Francesco/Pietro Graziani). Die erfolgreichsten Schlachtenmaler waren fortan in Parma und Venedig beschäftigt. Ausnahmen sind C. Reder in Rom, die Graziani in Rom und Neapel, sowie die Florentiner Nachfolger von Courtois, wie P. Reschi und G. Pinacci. Es ist für die Entwicklung der Schlachtenmalerei bezeichnend, dass ausgerechnet die mit starken malerischen Mitteln arbeitenden oberitalienischen Schulen in Parma und Venedig weitere Generationen von Schlachtenmalern ausbildeten, die bis weit in das 18. Jahrhundert hinein europaweit erfolgreich waren.

⁹⁷⁹ V. Krieger betont, dass der Konflikt zwischen dem *disegno* und dem *colorito* in der italienischen Kunsttheorie, im Gegensatz zu Frankreich, im Verlauf des 17. Jahrhunderts „immer verschwommener“ wurde. V. Krieger: 2006, S. 98

noch in diesem Sinne ein, um verschiedene Werke kennerschaftlich zu kategorisieren⁹⁸⁰. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts erweiterte sich hingegen das Bedeutungsfeld des Terminus. Ein früher Hinweis dafür findet sich in einem Brief Salvator Rosas aus dem Jahr 1652. Er schreibt von „*due teluocchie con de`fiori dipinti alla pittoresca, cioè di furia*“, die er versandt habe. „Malerisch“ wird damit erstmals mit einem Arbeitsprozeß gleichgesetzt, der voller Hingabe („*di furia*“) erfolgte. Nicht mehr das Was sondern erstmals das Wie wurde bei ihm mit einem Begriff „*alla pittoresca*“ beschrieben⁹⁸¹. Damit benannte *pittoresco* nicht nur allein die Arbeitstechnik, wie in diesem Fall ein Stilleben, sondern es bewertete zudem auch die Qualität des Bildes, das nur unter dem besonderen körperlichen und geistigen Einsatz des Künstlers entstehen konnte und damit als künstlerisch gelungen bewertet wurde. Eine Produktionsästhetik wurde damit durch eine Rezeptionsästhetik ersetzt.

Der veränderte Gebrauch des Terminus findet sich bezeichnenderweise in keinem Kunsttraktat, sondern in einem vergleichsweise informellen Brief an einen Freund Rosas wieder. Aber gerade die Vertraulichkeit im Tonfall läßt vermuten, dass die Bedeutung des Malerischen sich zwischenzeitig im mündlichen Sprachgebrauch in Italien geändert hatte. Wesentlich pointierter erfasste Marco Boschini mit seinem 1660 erscheinenden „*La carta del navegar pittoresco*“ den neuen Sinn des Malerischen. Als signifikante Leistung der venezianischen Malerei benutzte er die Kategorie, um sie gegenüber dem florentinisch-römischen *disegno*-Postulat abzusetzen und als Kriterium für die Beurteilung von Bildern zu etablieren. Eine skizzenhafte, dabei deutlich erkennbare Pinselührung wurde von ihm positiv bewertet. Der Schlachtenmalerei widmete sich Boschini mit einem besonderen Interesse. Die Relevanz der Gattung für seine Kunstanschauung zeigt sich in seinen zahlreichen sprachlichen Vergleichen von „*arte*“ und „*marte*“. Häufig wird etwa die pittoreske Malweise bei ihm mit Kriegsmetaphern umschrieben⁹⁸². An Schlachtendarstellungen werden umgekehrt vordringlich deren malerische Auflösungen hervorgehoben. Als nicht-venezianischer Maler wurde in diesem Kontext insbesondere Rosa gelobt.

„(...) *L`è `l Rosa, valoroso in far batagie,/ Pitor in Roma certo di gran conto/ In tuto, ma in le istorie de bravura/(...)*.“⁹⁸³

⁹⁸⁰ P. Sohm: *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and their Critics of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991, S. 88f.

⁹⁸¹ Rosa schreibt von „*due teluocchie con de`fiori dipinti alla pittoresca, cioè di furia*“, die er versandt habe. Brief S. Rosa an G. B. Ricciardi vom 20.07.1652, In: S. Rosa: *Lettere*, 1939, S. 38

⁹⁸² Zum Topos vergl. C. Brink: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin 2000

⁹⁸³ M. Boschini: *La carta del navegar pittoresco*, Venedig 1660, Reprint Florenz 1966, S. 79f.

Boschini spielt in der Enkomiaстик Rosas mit Sinnbezügen, welche die Komplexion des Schlachtenthemas mit der *ars* der ausführenden Hand und der *idea* des Künstler ergibt. Auffällig ist dabei der Gebrauch des Begriffes der „*bravura*“, der, wie wir gesehen haben, sich dem Bedeutungsfeld des „*pittoresco*“ unterordnen lässt, in diesem Fall aber zur ausschmückenden Kennzeichnung der favorisierten Bildthemen Rosas, nämlich der Historienbilder, also auch seiner Schlachtenbilder, benutzt wird. Damit lässt Boschini eine lautmalerische Assoziation anklingen, welche die „*batagie*“ mit der „*bravura*“ verknüpft, einem Begriff, der zudem eine enge sprachliche Verwandtschaft mit gewalttätigen Degenhelden, den „*bravi*“ aufweist, und eine zusätzliche lautmalerische Verbindung zwischen Maler=„*bravo*“ und Pinsel=Degen schafft. In diesen Zusammenhang fällt wohl auch die Neigung der zeitgenössischen Biographen, den bekanntesten Malern der Gattung, wie Jacques Courtois, Aniello Falcone und Salvator Rosa, blutige Geschichten mit Mord und Totschlag anzudichten⁹⁸⁴.

Boschini griff nur eine auf die Antike zurückgehende Vorstellung der Verwandtschaft von Kriegskunst und Kunstliebe auf, die bis in das 17. Jahrhundert aktuell blieb. In diese Tradition reihte sich etwa Giovan Battista Ferrari in seinem 1633 erschienenen „*De Florum Cultura*“ ein, der dort einen die Künste kultivierenden Gärtner mit einem Soldaten verglich⁹⁸⁵. In der Besprechung der „Konstantinsschlacht“ der Raffaelschule versuchte auch Bellori die Drastik des Bildes durch den bildhaften Vergleich zu erklären, dass der Künstler in diesem Fall, „*non dipinge, ma, se è lecito dire, combatte col penello*“⁹⁸⁶. Auch Salvator Rosa inszenierte sich schließlich in jener Zeit, in der er die „Große Schlacht“ schuf, auf einem Selbstporträt im dramatischem Helldunkel als degenzückender *bravo*⁹⁸⁷.

Der in der Frühen Neuzeit geläufige Zusammenhang zwischen dem Krieg als Thema der Malerei und der Malerei als Mittel des Krieges wurde damit von Boschini weiter vertieft. Er zieht sich wie ein roter Faden durch seine *Carta del navegar*. So parallelisiert er etwa die militärischen Erfolge der Republik mit der besonderen Malkultur Venedigs, die sich eben durch ihre „*bravura*“ auszeichne.

⁹⁸⁴ Falcone und Rosa wurden als tatkräftige Mitglieder einer antispanischen Untergrundorganisation bezeichnet. De Dominici: 1742, Bd. III., S. 74, 225; Courtois trat bei den Jesuiten ein, nachdem seine Frau gestorben war. Es wird vermutet, dass er nicht ganz unschuldig an ihrem Tod war. Vergl. Balducci: 1974, Bd. V., S. 210f.

⁹⁸⁵ Giovan Battista Ferrari: *De Florum Cultura*, Rom 1633, S. 28 „Il soldato, né il giardiniere siano disarmati: habbia ciascuno le sue armi, quegli le militari, questi le pacifiche: l' une ate a trar sangue, l' altre a far sorgere fiore.“

⁹⁸⁶ G. P. Bellori: 1821, S. 116

⁹⁸⁷ Salvator Rosa: Selbstporträt, Öl/Lw, 94 x 107cm, Siena, Palazzo Chigi-Saracini; Von Salerno wird das Porträt auf den Beginn des Florentiner Aufenthaltes datiert. Siehe: L. Salerno: 1975, No. 34

„*Eserciti ha formà quei gran Guerieri/ Dei nostri gloriosi Veneziani./ Quei xe stai valorosi Capitani,/ Che ha fato in la Pitura ati si fieri!*“⁹⁸⁸

Bildhaft wird der Vergleich in der anschließenden Strophe enggeführt:

„*Qua ghe xe piazza d`arme, e qua resiede,/ El Campo dei colori e dei peneli;/ Qua ghe xe la bravura e i Coloneli:/ Tuti sbassa la pica, e tuti ciede.*“⁹⁸⁹

Das Oeuvre eines zeitgenössischen Schlachtenmalers wird später vom Autor prägnant als „*L`è tuto marcial, tuto bravura*“ zusammengefasst⁹⁹⁰.

Boschinis Traktat suggeriert, dass die sinnbildhafte Verbindung zwischen den beiden Sphären der Kunst und des Krieges durch den Künstler geknüpft wird. Der Maler trägt mit seinem Pinsel, der einem Degen gleicht, eine Schlacht auf die Leinwand aus. Der Maler bändigt durch den Akt des Malens einen Gegner. Diese Verbindung wurde von Boschini insbesondere in der Beschreibung der von Tintoretto im Palazzo Ducale gemalten Schlachtenbildern vertieft. Kraft Tintoretts Meisterschaft verwandelt sich dort der Pinsel des Meisters in einen Degen. Die sich durch blitzschnelle, aggressive Angriffe auszeichnende Fechttechnik korreliert mit der malerischen *bravura* des vom Künstler geführten Pinsels. So heißt es anlässlich der Besprechung der „Einnahme von Zara“ über Tintoretto:

„*Chi no dà el primo liogo al Tentoreto/ In Guera, e no`l fa mistro e general/ De campo, no sa cosa sia l`azzal/ Del so robusto e forte corsaleto./ Perché, quando se trata de bravura,/ Ogni sghero è depento; e in la so spada/ Sta la vita e la morte; e gran passada/ El fa con chi GUERIZA in la PITURA.*“⁹⁹¹

Auf diesen engen Zusammenhang zwischen der Schlachtenmalerei und einer schnell ausgeführten, pittoresken Malerei spielt auch eine von Ciro Ferri weitergetragene Anekdote an. Er kopierte zeitgleich mit dem jungen Luca Giordano in der *Sala di Costantino* im Vatikan die „Konstantinsschlacht“. Giordano wurde währenddessen von seinem Vater unermüdlich angetrieben, der ihn mit einem wiederholten „*Luca fa presto*“ zu einer schnelleren Arbeitsweise anfeuerte, dabei offenbar wohlwissend, dass dies der Qualität der Arbeit nur zugute kommen konnte⁹⁹².

Auch der Römer Passeri lobte an Rosas „Heroischer Schlacht“ neben der Vielzahl von geglückten Bildmotiven schließlich „*un`arte maestrevole del pennello*“. Daneben begeisterte er sich für ein Bild Rosas, das mit einem „*gran gusto pittoresco*“ ausgeführt sei⁹⁹³. Ferner heißt es bei ihm, dass ein Maler die verschiedenen Figuren in ihrer Gestik und Mimik richtig

⁹⁸⁸ M. Boschini:1660, S. 88

⁹⁸⁹ Ders.: 1660, S. 88

⁹⁹⁰ Ders.: 1660, S. 580

⁹⁹¹ Ders.: 1660, S. 229

⁹⁹² B. De`Dominici:1742, Bd. III, S. 396

⁹⁹³ G. B. Passeri: 1995, S. 391; 386

wiederzugeben habe, und diese schließlich mit einem „*che noi Pittori sogliamo chiamare bravura*“ auszuführen habe. Direkt daran anschließend geht Passeri dazu über, Hinweise zu den spezifischen Schwierigkeiten einer Schlachtendarstellung zu geben. Selbst wenn es sich bei diesem Passus um eine Textskizze handelt, dann veranschaulicht sie deutlich den assoziativen Gedankengang des Kunstkenner, der von der „*bravura*“ direkt auf deren weite Anwendungsmöglichkeiten auf einem Schlachtenbild zu sprechen kommt⁹⁹⁴.

Dessenungeachtet stieß die Begeisterung für das Malerische bei denjenigen Zeitgenossen auf Unverständnis, deren Kunstverständnis sich über die „*idea*“ manifestierte. In diesen Zusammenhang fügt sich eine kritische Reaktion Francesco Albanis in den 30er Jahren, der einen sorgfältig dissimulierten Pinselstrich forderte⁹⁹⁵. Vielsagend ist auch die Aussparung von Vertretern einer stark piktoralen Malauffassung in Belloris „*Vite*“. Weder Pietro da Cortona, noch Luca Giordano finden sich dort wieder⁹⁹⁶. Von Salvator Rosa ganz zu schweigen. Philip Sohm machte darauf aufmerksam, dass Bellori hinsichtlich der Beschreibung des Farbauftrags und dessen Technik nur ein eingeschränktes Vokabular benutzte, die Möglichkeiten der sprachlichen Differenzierung schien er schriftlich bewußt vermieden zu haben⁹⁹⁷.

Offenbar schied Bellori streng zwischen der Kunsttheorie und der eigenen Praxis als Liebhaber und Sammler von Kunstobjekten. Denn von Jean-Pierre Mariette wissen wir, dass sich Bellori kurz nach dem Tod von Jacques Courtois 1675 direkt an die Jesuiten des Collegio Romano wandte, um durch sie an die seinerzeit begehrten Zeichnungen von Courtois zu gelangen⁹⁹⁸. Für 70 écus erstand er schließlich das größte bekannte Konvolut an Zeichnungen des Künstlers. Die mit der Provenienz Bellori überlieferten Zeichnungen von Courtois zeichnen sich durch ihre mit wenigen Tintenstrichen anskizzierte Bildkomposition aus. Mithilfe von wässriger Tusche wurden sie höchst summarisch weiter ausgeführt. Damit handelt es sich bei ihnen um keine Detailstudien zu einzelnen Bildern, sondern um

⁹⁹⁴ G. B. Passeri: 1995, S. 384, „Gran merito è il saper vestire leggiadramente le figure, (...) il saper dar loro secondo il bisogno movimento, espressione, e quello che noi Pittori sogliamo chiamare bravura. Si dee anche considerer, per esempio, nelle battaglie la bella fuga de`cavalli, la fierezza de`soldati, e la rabbia, o il furore.“

⁹⁹⁵ Wiedergegeben in P. Sohm:1991, S. 158

⁹⁹⁶ Die ‚*Vite*‘ L. Giordanos, die in der zweiten Ausgabe von Belloris *Vite* erschien (1728), wurde von Bernardo de Dominici nach dessen Tod geschrieben. Dazu: T. Willette: *The second edition of Bellori's Lives. Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns*, in: J. Bell/ T. Willette (Hgg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge 2002, S. 278-292, S. 282

⁹⁹⁷ P. Sohm:1991, S. 162

⁹⁹⁸ Zitiert in: S. Prosperi Valenti Rodinò: *La Collezione di Giovan Pietro Bellori. Traccia per una ricostruzione*, in: M. T. Caracciolo (Hg.): *Hommage au dessin*, Rimini 1996, S. 357-372, S. 365f.; Vergl.: Dies.: *Bellori collezionista. La collezione di disegni*, in: Ausst. Kat. Rom 2002, E. Borea/C. Gasparri (Hgg.): *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Bd. II, S. 524-529, S. 529. Belloris Band mit den insgesamt 72 Zeichnungen von Courtois wurde später von Crozat in Rom angekauft. 1741, anlässlich der Auflösung der Slg. Crozat, sah auch Mariette die Zeichnungen und pries sie als einzigartig an. Zur teilweisen Rekonstruktion des Bandes von Bellori siehe: E. Holt:1966, S. 345-350

auskomponierte Bildskizzen, die in ihrer weiträumigen Bildanlage und ihrem großzügigen Gebrauch von Tusche, allesamt malerische Effekte erzielen. Einmal mehr eröffnet sich in Belloris ambivalenter Haltung gegenüber einer modernen, „unklassischen“ Malerei die aufklaffende Schere zwischen Theorie und Praxis in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts⁹⁹⁹.

Analog zum geänderten Gebrauch des Begriffs „*pittresco*“ wandelte sich der Geschmack der einflußreichen Sammler in Italien hin zu stärker malerisch aufgefassten Bildern in der zweiten Jahrhunderthälfte¹⁰⁰⁰. Durch den engen ideengeschichtlichen, sprachlichen und assoziativen Bezug zwischen den Techniken des Malerischen und der Schlachtenmalerei, sollte die Gattung erheblich von diesem Geschmackswandel profitieren. Die Motive traten gegenüber dem Reiz der unterschiedlichen, individuellen Farbsetzungen in den Hintergrund. Was zählte, war die *belle matière*. In den rasch wachsenden Sammlungen, wurde daher - wie im vorherigen Kapitel gesehen - die gemeinsame Präsentation von Bildern unterschiedlichster Beschaffenheit und Thematik, also Leinwandgemälde, *bozzetti* und Zeichnungen, die wiederum religiöse und profane Themen zeigten, gängige Praxis. Das Schlachtenbild konnte somit zu einem *Sujet à la mode* avancieren, bei dem es zweitrangig war, ob das Bild eine biblische, eine historische oder eine anonyme Schlacht darstellte. Damit wurde die moderne *battaglia* zu einem idealen „Füllsel“ von Galerie- und Kabinettwänden.

d. Parma: Zentrum der Schlachtenmalerei um 1800

Wie stark sich die gesellschaftlichen und geschmacklichen Veränderungen in Italien auf die Schlachtenmalerei ab der zweiten Jahrhunderthälfte auswirkten, veranschaulicht auch das Beispiel der norditalienischen Residenzstadt Parma. Ähnlich wie die Medici in der Toskana, verstanden es die regierenden Farnese innerhalb kurzer Zeit, das kleine Herzogtum ab dem 16. Jahrhundert zu einem straff hierarchisierten Fürstenstaat auszubauen. Wie auch in Florenz

⁹⁹⁹ Zum Phänomen vergleiche: R. Rosenberg: *Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit*, in: Ausst. Kat. Kiel 2004, D. Luckow (Hg.): *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*, S. 41-45, besonders S. 41f.; siehe auch: J. Delaplanche: *La touche et la tache*, in: Ausst. Kat. Arras 2004: S. 61-69

¹⁰⁰⁰ Nach Haskell wurde etwa Florenz durch das Kunstpatronat Ferdinando Medicis um die Jahrhundertwende zum „Zentrum des Malerischen“ in Italien. Eine Vorliebe für venezianische Gemälde wird von Haskell auch den Florentiner Sammlungen Gerini, Gabburi zugesprochen. F. Haskell: 1996, S. 347, 347 Fußnote 145; ferner: F. Wolfzettel: *Artikel „Malerisch-Pittoresk“*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck, Bd. III, Stuttgart 2001, S. 760-790, S. 761 „Nach einer fachsprachlich und vorwiegend technisch geprägten Vorgeschichte tritt die Ästhetik des Malerischen/ Pittoresken ihren Siegeszug um die Wende zum 18. Jahrhundert an“. „Malerisch“ spiegelt demnach den Prozeß der Pluralisierung und Subjektivierung des Schönen ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder. Siehe auch die Studie P. Sohms, die sich im wesentlichen auf die Rezeption der venezianischen Malerei von der Spätrenaissance über den Barock bis zum frühen Rokoko beschränkt. P. Sohm: 1991, S. 158-196; Grundlegend: W. Sypher: *The Baroque Afterpiece: The Picturesque*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1945, No. 27, S. 39-58

wurde der lokale Adel im Verlauf des 17. Jahrhunderts eng an den Hof der Farnese gebunden. Der Transfer von Geschmacksmodellen verlief hier wie dort von der regierenden Familie zum höfischen Adel¹⁰⁰¹.

Ab den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts konnte sich Parma dank der zahlreichen herzoglichen und aristokratischen Aufträge zum bestimmenden Zentrum der italienischen Schlachtenmalerei entwickeln. Über ein halbes Jahrhundert, bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, waren lokale Maler fortan damit beschäftigt, die neuerbauten Residenzen der herzoglichen Familie in und um Parma wie auch die Paläste und Villen des alteingesessenen Adels mit umfangreichen Zyklen von Schlachten- und Zeremonialbildern auszuschnücken. Ähnlich wie schon in Florenz fällt auf, dass sich nur wenige Maler auf die bellizistischen Sujets spezialisierten, deren Produktion sie folglich monopolisierten. Über längere Perioden hinweg wurden die Maler exklusiv für den herzoglichen Hof verpflichtet. Die Preise für ihre Schlachtenbilder schossen folglich in die Höhe und lassen sich nur mit denjenigen für Jacques Courtois vergleichen¹⁰⁰².

Der allgemeine Wandel der ästhetischen Kriterien in der Wertschätzung von Schlachtenbildern am Ende des Jahrhunderts tritt beispielhaft in einer Äußerung des mailändischen Kunstkenner Carlo Giuseppe Fontana hervor. In einem Brief an den parmensischen Schlachtenmaler Francesco Monti (1646-1712), der dort auch als „*il Bresciano delle Battaglie*“ titulierte wird, heißt es:

„Fra le insigni Opere della valorosa di Lei mano io certamente non vidi la più vaga nell'orridezza delle fiere stragi, che rappresenta.“

Die detailverliebte Darstellung grausamer Details, die etwa die Bilder Rosas kennzeichnen, war zum Jahrhundertende bei Kennern nicht mehr gefragt. Montis Bilder zollten diesem geänderten Publikumsinteresse Tribut. Stattdessen lobt Fontana den Pinselstrich des emiglianischen Malers, um schließlich auf die charakteristische Farbgebung seiner Bilder zu sprechen zu kommen, die er nur mit den Bildern von Courtois zu vergleichen weiß:

*„Insomma colla forza del suo Colorito V.S. fa rinascere più che mai spiritosa, e bizzarra la Virtù del famoso Giacomo Cortese chiamato il Borgognone, che nella persona del signor Francesco Monti seppe far d'un gran Discepolo, un gran Maestro.“*¹⁰⁰³

¹⁰⁰¹ Einen Überblick über die lokalen Sammlungen gibt: G. Bertini: *Il collezionismo d'arte a Parma dal XVI al XVIII secolo: rassegna di studi e conclusioni preliminari*, in: Geografia del Collezionismo, 2001, S. 109-121, siehe dort insbesondere die Profile der Sammlungen Boscoli, Rangoni, Pallavicino, S. 121ff.

¹⁰⁰² Bezeichnend dafür die Ankaufsliste der Sammlung Boscoli/Parma 1708. Monti erzielte dort höchste Preise. Auch Spolverini ist in der Sammlung mehrmals vertreten. Die adlige Familie der Boscoli tat sich durch ihren Dienst am Hof der Farnese hervor. Liste abgedruckt in: G. Campori: 1870, S. 505ff., Vergl. auch die in R. Arisi: 1975, S. 31ff. aufgeführten Preise.

¹⁰⁰³ Brief von Carlo Giuseppe Fontana an Francesco Monti von 1696. Zitiert in R. Arisi: 1975, S. 34

Fragen über spezifische Bildthemen übergeht der Brief Fontanas vollständig. Allein die malerische Technik steht im Vordergrund der Begeisterung. Montis *battaglien* lassen sich durch ihren expressiven Zug und die Wiederholung anspruchsloser ikonographischer Modelle am kürzesten charakterisieren (Abb. 120)¹⁰⁰⁴. Monti war der erfolgreiche Kopf einer parmensischen Malerschule, der nach Aufhalten in Venedig und Oberitalien in den achtziger Jahren in Parma seßhaft wurde. Im Laufe seiner Karriere erfreute er sich einer großen Nachfrage. Orlandi, der erste Biograph des Malers, hob eigens die exklusive Auftraggeberschaft, nämlich „*molti Principi e Cavalieri*“ innerhalb und außerhalb Italiens hervor¹⁰⁰⁵.

Der Künstler wurde mit der Verfertigung von zahlreichen großformatigen Schlachtenbildern von den Farnese beauftragt. Allein in Colorno, dem Sommerschloß der Farnese, fanden sich ungefähr 50 Schlachtenbilder aus seiner Hand¹⁰⁰⁶. Auch sein bedeutendster Schüler Ilario Spolverini (1657-1734), wurde von den Farnese für deren weitgespannte Ausstattungsprojekte verpflichtet¹⁰⁰⁷.

Von besonderem Interesse ist hierbei eine Serie Spolverinis, bestehend aus sieben Bildern, die allesamt alttestamentarische Schlachten darstellen. Die Bilder wurden wahrscheinlich während der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts gemalt¹⁰⁰⁸. Aufgrund der gemeinsamen Thematik und des einheitlichen Entstehungszeitraums spricht man daher mit gutem Recht von einem Zyklus. 1731 lassen sich die Gemälde in einem Audienzzimmer des herzoglichen Schloßes von Colorno nachweisen¹⁰⁰⁹. Das Audienzzimmer war zu diesem Zeitpunkt Teil des Appartements der nunmehr verwitweten Herzogin Dorothea Sophia von Pfalz-Neuburg (1670-1748). Hinsichtlich des äußeren Rahmens der Präsentation, einem repräsentativen Audienzzimmer, sowie den in ihm präsentierten alttestamentarischen Schlachten stellt sich die Frage, wie die Bilder ihre Sujets darstellten und wie dort die

¹⁰⁰⁴ Siehe etwa: Francesco Monti: Große Schlacht, Öl/Lw., 133 x 182cm, Salsomaggiore, Privatsammlung, Farbige Abbildung bei G. Sestieri: 1999, Tafel XII; Überblick über das Werk des Künstlers in G. Sestieri: 1999, S. 208ff.

¹⁰⁰⁵ P. A. Orlandi: 1704, S. 166. Zudem schreibt Orlandi, dass Monti Schüler von Jacques Courtois gewesen sei.

¹⁰⁰⁶ N. Spinosa (Hg.): *La Collezione Farnese*, Neapel 1995, S. 247

¹⁰⁰⁷ Zum Künstler grundlegend: R. Arisi Riccardi: 1979, S. Pronti: *Ilario Spolverini, il pittore virtuoso*, in: Ausst. Kat. Piacenza 1997, S. Pronti (Hg.): *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti*, Mailand 1997, S. 77-84, G. Sestieri 1999, S. 480ff.

¹⁰⁰⁸ Zwischen den Jahren 1721-26 sind mehrere Zahlungen an Ilario Spolverini überliefert. G. Cirillo/ G. Godi: *I dipinti su tela di Ilario Spolverini per il Palazzo Ducale di Colorno*, in: *Bolletino del Museo Bodoniano di Parma*, In onore di Angelo Ciavarella, 7-93, 1993, S. 81-108, S. 85ff. Die Autoren folgern, dass der Zyklus wahrscheinlich zwischen 1721-26 entstanden sei.

¹⁰⁰⁹ Ilario Spolverini: Moses predigt während der Schlacht, Öl/Lw., 310 x 210cm, Ders.: Josua lässt die Sonne stillstehen, Öl/Lw., 267 x 587cm; Ders.: Der Tod von Assalon, Öl/Lw., 146 x 144cm; Ders.: Senaherib, Öl/Lw., 245 x 500cm; Ders.: Triumph Davids, Öl/Lw., 73 x 156cm; Ders.: Unterwerfung des Pharaos, Öl/Lw., 70 x 157cm; Ders.: Selbstmord Sauls, Öl/Lw., 156 x 125cm, Auszüge des Inventars von 1731 wurden veröffentlicht in: G. Cirillo/ G. Godi: 1993, hier S. 86ff.

jüngsten Entwicklungen in der zeitgenössischen Schlachtenmalerei verarbeitet wurden. Die Bildthemen verfügen über eine lange Bildtradition, weshalb im Folgenden vordringlich die künstlerische Auseinandersetzung Spolverinis mit modernen und älteren Vorbildern interessiert.

e. Die „Josuaschlacht“ Ilario Spolverinis

Unter den sieben Bildern ragt infolge der monumentalen Größe von 267 x 587cm ein querrrechteckiges Josua-Bild hervor (Abb. 121). Das alttestamentarische Thema „Josua lässt die Sonne stillstehen“ hat eine lange ikonographische Tradition und erfreute sich im 17. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit¹⁰¹⁰. Als *miles christianus* führte Josua die Israeliten in das versprochene Land. In der Schlacht gegen die Amoriter erkämpfte Josua für die Israeliten bei Gibeon einen großen Sieg. Inmitten der Schlacht sprach Josua zu Gott, dass Sonne und Mond stillstehen sollten.

„Da stand die Sonne still zu Gibeon und der Mond blieb stehen, bis sich das Volk an seinen Feinden gerächt hatte. (...) Und war kein Tag diesem gleich, weder zuvor noch darnach, da der Herr der Stimme eines Mannes gehorchte; denn der Herr stritt für Israel“¹⁰¹¹

Im Zeitalter der Gegenreformation kündete das Thema vom nahenden Sieg der *ecclesia militans*. Es bot die Möglichkeit, das Einverständnis zwischen Gott und den gläubigen Christen darzustellen. Darüberhinaus verdankt sich Josuas Tat einem Unikum: Gott fügte sich dem Wunsch eines Menschen.

Vor allem bei den Jesuiten avancierte das Thema zu einem beliebten Bildgegenstand. In zahlreichen Kirchen ihres Ordens findet es sich dargestellt. Die berühmtesten ikonographischen Beispiele für das Thema, etwa Perino del Vagas Fresko in den vatikanischen Loggien oder Guglielmo Corteses Fresko in der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast, heben ganz auf die exemplarische Tat des *miles christianus* Josua ab. Er nimmt in den jeweiligen Kompositionen einen zentralen Platz ein. Seine hochehobenen, dabei ausgebreiteten Arme scheinen das Geschehen gleichsam zu umfassen. Auch Luca Giordano setzte Josua gegen Ende des 17. Jahrhunderts großformatig in das Zentrum seiner

¹⁰¹⁰ Einen ersten Überblick bietet A. Pigler: 1956, Bd. I, S. 112f.; Vergl: L. Bestmann: 1991, S. 51ff.; Siehe auch L. Polleroß, der auf den Gebrauch der Josuaikonographie am Hof Kaiser Josephs I. in Wien eingeht. F. B. Polleroß: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, S. 90ff. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund vergleiche: V. R. Remmert: „Sonne steh still über Gideon“ *Galileo Galilei, Christoph Clavius, katholische Bibelexegese und die Mahnung der Bilder*, in: *Zt. f. hist. Forschg.*, 28 Bd./ Heft 4, 2001, S. 539-580

¹⁰¹¹ Josua 10, 13ff

Komposition (Abb. 122)¹⁰¹². Auf einem wegsprengenden Schimmel reitet der großfigurige Heerführer dort dem Betrachter schräg entgegen. Mit seinem Kommandostab zeigt er deutlich auf die gleißende Sonne, während er, den Blick in die Höhe gerichtet, Zwiesprache mit Gott hält. Dabei reitet er auf wehrlose Gegner zu, die soeben von ihren scheuenden Pferden geschleudert wurden. Giordano setzte das Josua- Bild aus mehreren ikonographischen Versatzstücken zusammen. Während der unruhige nächtliche Charakter des Bildes, samt den im Vordergrund gestürzten, großfigurigen Reitern an eine Bekehrung des Paulus erinnert, entspricht die Bildfigur Josuas derjenigen des in einen Abgrund springenden, sich aufopfernden Marcus Curtius. Der ausgestreckte rechte Arm, der in Richtung Sonne zeigt, ist wiederum eine typisch-befehlende Feldherrngeste. Die Sonne situierte Giordano nahe an den Mittelpunkt seiner Komposition. Inmitten einer dunklen, wolkenverhangenen Nachtszene evozieren ihre Strahlen ein unruhiges, flackerndes Licht. Die Josua-Schlacht wurde damit als ein Nachtstück aufgefasst. Neben dieser Neuerung in der Behandlung des Themas, inszenierte Giordano die Schlacht der Israeliten als eine exemplarische Heldentat Josuas. Gegenüber der Figur Josuas erscheint das im Hintergrund gezeigte Schlachtengetümmel lediglich als Folie.

Wie setzte sich nun Ilario Spolverini mit dem traditionsreichen Thema auseinander? Zunächst fallen die monumentalen Maße auf, die sowohl in Spolverinis Werk, als auch in der Tradition des Bildthemas ungewöhnlich sind. Während bereits bei Cortese das Thema querrrechteckig angeordnet wurde, diente ihm das Format allein dazu, die großfigurigen, im Vordergrund angeordneten Bildfiguren in ihren verschiedenen Variationen zu visualisieren. Bei Spolverini hingegen wird die Schlacht aus einer flachen Überschauperspektive dargestellt, was den Blick in die Weite freigibt. Der Vordergrund wird nur durch vereinzelte kleinfigurige Bildfiguren bevölkert. Schemenhaft wird im Mittelgrund ein Heer von hunderten von Kämpfern dargestellt. Ihre genaue Anordnung ist nicht erkennbar, denn, ähnlich wie bei Giordano, wird auch hier eine nächtliche Szene durch eine strahlende Sonne erleuchtet. Ihr Licht lässt die Rüstungen der Kombattanten unregelmäßig und schemenhaft aufblitzen. Eingefasst wird das Geschehen durch eine im Hintergrund liegende Bergkette, sowie die sich diagonal über das Bild ziehenden, weitgestreckten Wolkenformationen. Durch die auf mittlerer Höhe erfolgte waagerechte Teilung des Bildes in zwei etwa gleich große Hälften, paraphrasiert das unruhige Himmelsbild das Schlachtengewimmel sowohl in der unruhigen Formgebung als auch in den hell aufschimmernden Wolkenpartien. Mithilfe des Querformats, des Bildtyps und der Komposition entsteht ein panoramahafter Eindruck von der Wiedergabe der biblischen Schlacht.

¹⁰¹² Luca Giordano: Josua lässt die Sonne stillstehen, 103 x 114cm, Öl/Lw., Mailand/ Pinacoteca di Brera, Siehe: O. Ferrari/G. Scavizzi: *Luca Giordano*, Bd. II., S. 175, Das Bild wird nach 1692 datiert.

Inmitten des Kampfes reitet Josua, sekundiert von einem Offizier, auf eine niedrigen Anhöhe in der Bildmitte, um von dort aus auf die Sonne zu zeigen (Abb. 123). Sein ausgestreckter linker Arm bildet zugleich den linken Schenkel eines Kompositionsdreiecks, dessen Spitze in der zentralen Sonne mündet. Folgt man diesem Schenkel in Richtung des linken Randes, dann wird dort bei einem Figurenpar die Tötung eines Amoriter-Königs dargestellt. Auf gleicher Höhe, diesmal den rechten Schenkel des Dreiecks bildend, wird die Flucht eines orientalisch gewandeten Reiters dargestellt, wahrscheinlich wiederum eines Amoriter-Königs. Damit wurde Josua in eine Bildkomposition eingebettet, die diesen seiner exemplarischen Rolle gemäß akzentuiert. Direkt hinter ihm wurde, historisch korrekt, eine berittene Eskorte aus Bläsern und Fahnenträgern *all`antica* dargestellt. Durch die sujettypische Gestik Josuas, der Verwendung von historiografischen Details sowie einer ausbalancierten Komposition rekurriert das Schlachtenbild auf die lange Tradition des Themas. Während aber in den genannten Beispielen anderer Josua-Schlachten die Anordnung der einzelnen Bildelemente keinen Zweifel an der Bedeutung der exemplarischen Tat Josuas aufkommen lassen, vermittelt Spolverinis Bild einen neuen, bis dato unbekanntem Eindruck.

Josua selbst wurde fast zierlich dargestellt. Zwar deutet der erhobene Säbel in seiner Rechten auf seine Kampfbereitschaft hin, doch er hat nichts von der virilen Körperlichkeit, wie sie etwa Luca Giordano in seinem Josua darstellte. Trotz der exponierten Position, die Josua in der Komposition Spolverinis einnimmt, wird die entscheidende Geste des erhobenen Arms, als Zeichen der Anrufung Gottes, durch die ungeheure Weite des Bildes relativiert. Josua wurde nicht direkt im Vordergrund wiedergegeben, sondern auf einer Anhöhe, die die Grenze zum Mittelgrund markiert. Zwischen dem Feldherren und dem Betrachter entsteht ein Raum, der durch zahlreiche kämpfende Soldaten angefüllt wurde. Der Effekt dieser visuellen Distanzierung von Josua wird durch den Typus des Bildes zusätzlich unterstrichen. Er erlaubt in der Überschauperspektive eine Reduzierung der Größe der einzelnen Figuren, und zielt damit eher auf einen Gesamteindruck ab, als auf die Darstellung einer einzelnen dramatischen Handlung.

Stattdessen konzentriert sich die Darstellung auf die atmosphärische Seite des Ereignisses. Dank des klaren Aufbaus des Bildes wirkt die im Zentrum dargestellte kreisrunde Sonne determinierend für die gesamte Narration. Nicht mehr Josua, sondern der kuriose Effekt einer nächtlings strahlenden, fast gleißenden Sonne steht im Zentrum des künstlerischen Interesses. Erst die Winzigkeit der Kombattanten lässt das atmosphärische Spektakel in seinen gewaltigen Dimensionen aufschimmern. Während Josuas Anrufung im Bibeltext den Sonnenstillstand provozierte, dreht sich das Verhältnis zwischen Ursache und

Wirkung in der bildlichen Darstellung Spolverinis um. Josua erscheint dort fast ebenso bedeutungslos angesichts des Geschehens, wie auch die übrigen Kombattanten. Der Held erscheint im Gegenlicht, allein seine Silhouette wird teilweise von Sonnenstrahlen umrahmt. Diese lassen ihn mit seinem Heer verschmelzen.

Mit der Wahl des Josua-Themas bot sich für Spolverini die Möglichkeit, sämtliche optischen Möglichkeiten einer Nachtszene auszuloten, die durch eine zentrale Lichtquelle beleuchtet wird. Schemenhaft erkennbare Reiter wechseln sich mit voll ausgeleuchteten Pferden ab, während im Hintergrund die Soldatenmassen in dichtgesetzten Farbtupfern zusammenschmelzen. Das Bild hebt ganz auf den Kontrast von Tag und Nacht ab, der nachdrücklich in einer Massenszene inmitten einer weitgefaßten Landschaft erfahrbar wird. Für den Künstler bot diese Fokussierung eine besondere Herausforderung. Hinsichtlich der malerischen Technik wurde das dunkelgrundierte Gemälde mit einem Netz aus kontrastreichen hellen Pinseltupfern überzogen. Ihr an- und abschwelliges Nebeneinander lässt die einzelnen Bildgegenstände schemenhaft hervortreten. Die im Malprozeß zum Schluß aufgetragenen hellen Pinseltupfer entbergen einzelne Körperpartien aus dem Dunkel des Bildes.

Durch die klare Komposition erkennt der Betrachter zunächst nur die zentrale Sonne sowie die panoramahafte Weite des Raumes. Die weitere Entschlüsselung des Themas ordnet sich diesem Eindruck unter. Der erzielte Effekt hebt ganz auf die Wirkungsmöglichkeiten des Sublimen ab. Während Rosa die erhabenen Landschaftsaspekte in seiner „Battaglia eroica“ noch an klassisch aufgefassten Kombattanten darstellte, weist Spolverinis Schlacht mit ihrer kalkulierten Überdimensionierung der landschaftlichen und atmosphärischen Bildelemente bereits auf das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert voraus¹⁰¹³.

f. Nacht in Parma

Ähnlich wie die „Josua-Schlacht“ heben auch die sechs übrigen biblischen Bilder Spolverinis im Audienzzimmer Dorothea-Sophies ganz auf die malerische Wirkung gewaltiger alttestamentarischer Schlachtenpanoramen ab. Ergänzt wurde die Serie durch ein zusätzliches großformatiges Schlachtenbild aus der Hand des Malers. Dieses, heute nicht mehr erhaltene Gemälde hatte ein ungewöhnliches Sujet. Im Inventar wurde es als „*Battaglia sotto ad una*

¹⁰¹³ Vergl. die Josua-Schlacht John Martins (1789-1854), National Gallery of Art Washington D.C.

città con Ponte di un fiume“ aufgelistet¹⁰¹⁴. Eine alttestamentarische Schlacht, die auf diese Beschreibung zuträfe, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich handelte es sich daher um eine der zahlreichen anonymen Schlachten, die Spolverini im Laufe seiner Karriere malte (Abb. 124)¹⁰¹⁵.

Das Inventar von 1731 listet die insgesamt acht Gemälde des Audienzimmers nach Größen getrennt auf¹⁰¹⁶. Eine Aussage, ob die Bilder thematisch geschlossen präsentiert wurden, lässt sich dadurch nicht mehr fällen. Die sieben bekannten Bilder mit alttestamentarischen Inhalten harmonisieren hinsichtlich ihrer tenebrösen Farbgebung miteinander. Auf diesen Bildern zielte Spolverini auf markante Helldunkel-Kontraste ab, die nicht zuletzt durch einen wohlkalkulierten, mitunter energischen Pinselstrich eine expressive Farbigkeit aufwiesen. Sämtliche Bilder entsprechen damit in Farbgebung und Duktus einander. Es steht daher zu vermuten, dass sich auch die verschollene anonyme Schlacht stilistisch der Serie anpasste. Das Gemälde wurde, mitsamt dem Rest der Serie, wahrscheinlich während der zwanziger Jahre gemalt¹⁰¹⁷. Die gemeinsame Präsentation einer alttestamentarischen Serie mit einem Bild anonymen, genrehaften Inhalts überrascht. Der Zweck der Serie für die Herzogin wurde in der Forschung bislang nicht diskutiert.

Von Stefano Pronti wurde die „Josuaschlacht“ aus dem Audienzzimmer den *Fasti farnesiani* zugerechnet¹⁰¹⁸. Dieser Bilderzyklus von knapp 200 Bildern, den verschiedene Maler ausführten, wurde auf verschiedenen herzoglichen Residenzen der Farnese präsentiert. Hinsichtlich ihres Entstehungszeitpunkts, ihrer Thematik und Stilistik stehen die Bilder des Zyklus nur in einem lockeren Zusammenhang miteinander. Das Gros der Serie entstand anlässlich des Jubiläums der hundertjährigen Einnahme Antwerpens durch Alessandro Farnese 1685. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Serie zwar kräftig erweitert, auch Spolverini beteiligte sich mit der Darstellung vorwiegend matrimonialer Ereignisbilder daran, doch wirft die Zuordnung der biblischen Schlacht zu den *Fasti* Fragen auf. Zum einen wurden nur insgesamt zwei biblische Schlachten aus der Serie Dorothea-Sophies von Pronti der Serie

¹⁰¹⁴ Siehe: G. Cirillo/G. Gosi: 1993, S. 86. Das Bild wird im Inventar hinsichtlich seiner Maße mit derjenigen der „Josua-Schlacht“ (297 x 587cm) und der „Senaherib-Schlacht“ (245 x 500cm) verglichen. Da die übrigen sieben Bilder hinsichtlich der Ikonographie kurz charakterisiert wurden, fehlte es dem Inventaristen offensichtlich nicht an literarischen Kenntnissen.

¹⁰¹⁵ Das Gemälde ist nicht überliefert. Vergleiche: I. Spolverini: Ausschiffung von Truppen, Öl/Lw., 216 x 273cm, Piacenza, Palazzo Farnese

¹⁰¹⁶ Abgedruckt in: G. Cirillo/ G. Godi: 1993, S. 86f.

¹⁰¹⁷ G. Cirillo/ G. Godi: 1993, S. 86ff. erwähnen die „Battaglia“ stets im Zusammenhang mit den übrigen Gemälden des Zyklus, die zwischen 1721-27 entstanden sind. Auch Denise Maria Pagano datiert die Bilder zwischen 1721-26. D. M. Pagano: *I dipinti di Colorno*, in: N. Spinola: La Collezione Farnese, Neapel 1995, S.

261

¹⁰¹⁸ S. Pronti: *I Fasti farnesiani in Italia. Repertorio*, in: Ausst. Kat. Piacenza 1997, S. 247-249, S. 247

zugeschlagen¹⁰¹⁹. Warum die restlichen Bilder ausgespart blieben, wird nicht geklärt¹⁰²⁰. Folgt man dem Ansatz Prontis weiter, dann hätte die Darstellung einer anonymen Schlacht, im Gegensatz zu den übrigen alttestamentarischen Bildern, sicherlich keinen Platz in einem Zyklus gefunden, der die militärischen, politischen und matrimonialen Erfolge der Dynastie zu verherrlichen hatte. Folglich wäre die „Battaglia“ kein Teil der alttestamentarischen Serie gewesen. Warum aber die „Battaglia“ in den repräsentativen Kontext einer Serie mit alttestamentarischen Schlachten integriert wurde, kann nur vermutet werden. Während andere, dem *Fasti*-Zyklus zugeschriebene Bilder von Spolverini, ein politisches Ereignis deutlich inszenieren (Abb. 125), setzt die „Josuaschlacht“ trotz des Typs eines Überschaubildes auf eine entgegengesetzte Darstellungsstrategie¹⁰²¹. Zu Fragen ist damit nach der strittigen Funktion der Schlachtenserie. Dienten die Bilder der dynastisch-zeremonialen Repräsentation, wie im Falle der *Fasti farnesiani*, oder handelte es sich um einen Zyklus, dem es um die Darstellung biblischer Schlachten ging? In diesem Fall wäre die anonyme „Battaglia“ ein Aperçu, welches außer der Gattung nichts mit den übrigen Bildern teilte. Möglich wäre auch, dass die Serie die kunststimmanten Möglichkeiten der Schlachtenmalerei ausschöpfte und das Thema einer alttestamentarischen Schlacht lediglich als Blaupause malerischer Experimente nutzte.

Spolverinis Markenzeichen in der Verfertigung von Schlachtenbildern waren dunkle, zumeist nächtliche Szenen, die durch grelle Effekte, wie plötzliche Explosionen oder Feuergefechte, angereichert wurden. Nachdem er am Anfang seiner Karriere lediglich als Kopist im Dienste des Herzogs Francesco Farnese stand, gelang es ihm mit dem Bilderpaar der sogenannten „Schlacht von Fornovo“, sich um 1690 auf dem heimischen Markt für Schlachtenbilder zu etablieren (Abb. 126, 127)¹⁰²². Das großformatige Pendant stellt fast ausschließlich die szenischen Effekte einer Explosion und eines nächtlichen Kampfes dar. Fortan entwickelte Spolverini diese Themen zu seiner Spezialität. Der Großteil seiner *battaglie* löste anonyme Schlachtenszenen mithilfe dieser inhaltlichen Versatzstücke höchst

¹⁰¹⁹ Bei dem zweiten Bild aus der Serie handelte es sich um I. Spolverini: Moses und Aron führen die Hebräer. S. Pronti: 1997, S. 247

¹⁰²⁰ Eine kritische Auseinandersetzung über die angemessene Verwendung des Terminus „Zyklus“ für eine Bilderserie, die im Laufe von ca. 180 Jahren entstanden ist, fehlt in der Forschung.

¹⁰²¹ Vergleiche Ilario Spolverini: Reitender Farnese mit Truppen bei einem Fluß, 99,5 x 73cm, Öl/Lw., Piacenza/ Palazzo Farnese; Ders.: Treffen zweier Fürsten, 100 x 73cm, Öl/ Lw., Piacenza/ Palazzo Farnese, weitere Beispiele in: Ausst. Kat. Piacenza 1997; No. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48

¹⁰²² Als Beispiele: Ilario Spolverini: Schlacht von Fornovo, Öl/Lw., 193 x 460cm; Ders.: Schlacht von Fornovo, Öl/Lw., 193 x 460cm, beide Parma/Pinacoteca Nazionale. Die Bilder hingen wahrscheinlich im Palazzo Pallavicino/ Parma und werden um 1690 datiert. Entgegen der irreführenden Betitelung handelt es sich um anonyme, zeitgenössische Schlachten. Vergl. Autor „M. G.“ in: L. Fornari Schianchi (Hg.): *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Mailand 1999, S. 206ff; dort vorzügliche farbige Abbildungen.

dekorativ auf¹⁰²³. Daneben verstand es Spolverini mittels eines fein modulierenden Pinselstrichs, die unterschiedlichen Texturen der Bildgegenstände zu evozieren. Der Maler, der von Herzogin Dorothea-Sophie Anfang der zwanziger Jahre für einen Zyklus von Schlachtenbildern beauftragt wurde, war demnach schon bei den Zeitgenossen als ein Künstler bekannt, der vor allem auf die Darstellung atmosphärischer Werte bei eingängigen Schlachtentemen abhob¹⁰²⁴.

Die außerordentliche Vorliebe Dorothea-Sophies für Schlachtenszenen Spolverinis beschränkte sich nicht allein auf die Ausstattung ihres Audienzimmers. In ihrem benachbarten Schlafzimmer befanden sich ebenfalls sechs großformatige *battaglie* aus der Hand Spolverinis. Sie stellten allesamt anonyme Schlachtenszenen dar. Auffallend häufig handelte es sich bei ihnen um „*battaglie maritime*“¹⁰²⁵. Vermutlich löste die anonyme „Schlacht an einem Fluß“ aus dem Audienzimmer das Sujet einer Schlacht ebenfalls in maritime und terrestrische Elemente auf. Insofern ist es gut möglich, dass das Bild als optisches Bindeglied zwischen den beiden Räumen fungierte.

Das Sammeln von Schlachtenbildern war bei adligen Frauen des 17. Jahrhunderts, und insbesondere bei den Farnese, durchaus nicht ungewöhnlich, aber eine derartige Konzentration von Schlachtenbildern auf wenige zentrale Räume des eigenen Appartements, wie bei Dorothea-Sophie erscheint erklärungsbedürftig. Ein Blick auf ihre Biografie mag erste Hinweise zur Beantwortung geben. Dorothea-Sophie wuchs am Pfälzisch-Neuburger Hof mitsamt ihren 13 Geschwistern heran. Ihr Vater, Philipp-Wilhelm, wurde deshalb von den Zeitgenossen als „Schwiegervater Europas“ bezeichnet¹⁰²⁶. Zahlreiche seiner Töchter waren adäquate Heiratspartner für katholische Könige und Fürsten. Dorotheas Eltern achteten auf eine religiöse Erziehung, die von Jesuitenpatern gewährleistet wurde. Wie ihre Schwestern und Brüder wurde sie in Zeichnen und Malen unterrichtet. Auf die Unterrichtung in Fremdsprachen und Literatur wurde in Neuburg ebenfalls sorgsam geachtet¹⁰²⁷. Man darf also davon ausgehen, dass Dorothea-Sophie den bildenden Künsten durch ihre frühe Erziehung ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte. 1690 wurde sie schließlich mit Herzog Odoardo II. Farnese vermählt. Nach dessen frühen Tod heiratete sie kurze Zeit darauf im Jahr 1693 dessen Halbbruder Francesco I. Farnese.

¹⁰²³ Überblick in G. Sestieri: 1999, S. 480ff.

¹⁰²⁴ Vergl. G. Sestieri: 1999, S. 480

¹⁰²⁵ G. Cirillo/ G. Godi: 1993, S. 90f.

¹⁰²⁶ Zitat in: Ausst. Kat. Neuburg/Donau 2005, S. Bäumler, E. Brockhoff, M. Henker (Hgg.): *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg*, Neuburg 2005, S. 370

¹⁰²⁷ Siehe: F. Schmidt: *Geschichte der Erziehung der Pfälzischen Wittelsbacher*, Berlin 1899, S. 78ff.; Vergl. : W. Paetzer: *Philipp Wilhelm. Kurfürst von der Pfalz 1685-1690*, Aachen 2005, S. 179ff.

Für die Farnese war Dorothea-Sophie eine perfekte Heiratskandidatin. Sie war katholisch, vermögend, und stammte aus einer Familie, die exzellente Beziehungen zum Kaiser in Wien und anderen katholischen Regenten unterhielt¹⁰²⁸. Die Farnese waren an einem gedeihlichen Auskommen mit den Habsburgern interessiert, besaß der Kaiser doch Lehensrechte über parmensische Territorien. Während des spanischen Erbfolgekrieges führte dies zu einer dauerhaften Stationierung von kaiserlichen Truppen. Aufgrund der damit verbundenen Kosten und den hohen Ausgaben des Hofes war das Land finanziell völlig erschöpft. Für die Farnese brachte Dorothea-Sophie nicht nur Geld, sondern auch frisches Blut, was der vom Aussterben bedrohten Dynastie wichtige Nachkommen beschern sollte.

Die politische Situation im kleinen Herzogtum liest sich wie ein Brennspeigel Gesamtitaliens am Ende des 17. Jahrhunderts. In jener Zeit war Parma politisch weitgehend manövrierunfähig. Anstelle einer variablen Diplomatie, die zwischen den traditionellen Einflußsphären Spanien und Frankreich von Fall zu Fall pendeln konnte, verlor Parma zugunsten des stetig steigenden österreichischen Einflusses an Eigengewicht. Das Land drohte jederzeit in die oberitalienischen Kriege anlässlich des spanischen Erbfolgekrieges mit hinein gezogen zu werden. Die Farnese selbst waren in dieser Zeit nicht nur politisch geschwächt. Ihre körperliche Fettleibigkeit wurde sprichwörtlich. Noch schwerer wog deshalb, dass ihre Zeugungsfähigkeit eingeschränkt war. Ihr Mannesstamm war seit dem frühen Tod Odoardos II. 1693 akut vom Aussterben bedroht. Von Seiten der europäischen Großmächte wurde daher am grünen Tisch über das Erbe des Herzogtums spekuliert¹⁰²⁹. Die selbst in Italien beispiellose Beschäftigung mit dem kriegerischen Ruhm der eigenen Vorfahren, versteht sich unter dieser Perspektive wie eine Kompensation aktueller Schwäche¹⁰³⁰. Welche Rolle Dorothea-Sophie in der Gestaltung der farnesischen Politik in diesem Zeitraum einnehmen konnte, ist nicht bekannt. Folgenreich für das Herzogtum war allerdings die Geburt ihrer Tochter Elisabeth, die 1714 mit Philipp V. von Spanien verheiratet wurde. Der aus dieser Verbindung gezeugte Sohn Elisabeths, Don Carlos, konnte 1731 nach dem Tod des letzten männlichen Farnese, Herzog Antonio, die Herrschaft in Parma antreten. Parma unterstand fortan also einer bourbonischen Seitenlinie¹⁰³¹.

In diesem politisch-dynastischen Kontext wurde die Bilderserie von der Herzogin Dorothea-Sophie bei Spolverini in Auftrag gegeben. Die abschließende Beurteilung des

¹⁰²⁸ Dorothea Sophies ältere Schwester, Eleonore Magdalene Therese (1655-1690) wurde 1676 mit Kaiser Leopold I. vermählt. Mit ihm hatte sie drei Söhne und drei Töchter.

¹⁰²⁹ Ein lebhaftes Bild zeichnet L. v. Pastor: 1929, Bd. 15, S. 414

¹⁰³⁰ Vergl. auch Francescos Militärpolitik, die sich einem "liliputian war" gegen den Nachbar Modena weitgehend beschränkte. Dazu: G. Hanlon: 1998, S. 315f.

¹⁰³¹ Über den europäischen Kontext: G. Symcox: *The political world of the absolutist state in the seventeenth and eighteenth centuries*, in: Early Modern Italy, Hg. v. J. A. Marino, Oxford 2002, S. 104-124, S. 116f.

Zyklus fällt ambivalent aus. Auf der einen Seite stehen sieben monumentale Bilder von alttestamentarischen Schlachten, die allesamt den gewaltsamen Sieg des Volkes Israel feiern. Die Parallelen zu den Siegen Alessandros im Kampf gegen die häretischen Holländer oder die jüngsten Siege der katholischen Liga gegen das Osmanische Reich liegen auf der Hand. Kraft ihrer Erziehung schien die Herzogin einer *ecclesia militans* besonders verbunden gewesen zu sein. Auf der anderen Seite gab es am Hof der Farnese eine ausgesprochene Vorliebe für eine moderne und unheroische Form der Schlachtenmalerei. Die Herzogin teilte offensichtlich diesen Geschmack. Die zahlreichen anonymen Schlachten in ihrem Appartement legen davon Zeugnis ab. In diesem Sinn absorbierte der alttestamentarische Zyklus von Spolverini die jüngsten Entwicklungen in der italienischen Schlachtenmalerei. Dem repräsentativen Charakter eines Audienzimmers wurde durch die Auswahl von sieben alttestamentarischen Schlachten genüge getan. Doch sind es wohl weniger die exemplarischen Siege, um deren willen die Schlachtenbilder als Raumschmuck ausgewählt wurden. Sie dienten als Mittel zum Zweck, um die Möglichkeiten der Malerei in ihren verschiedenen Arbeitstechniken auszureizen wie die „Josuaschlacht“ zeigte. Nicht mehr die Darstellung des Sieges, sondern die Behandlung ungewöhnlicher atmosphärischer Ereignisse stehen im Vordergrund der Schlachtenbilder. Das im gleichen räumlichen Kontext präsentierte anonyme Schlachtenstück, das eine Schlacht an einem Fluß darstellte, könnte in diesem Zusammenhang eine weitere Variation der großformatigen Landschlachten dargestellt haben. Der Zyklus erscheint unter diesem Licht als ein künstlerisches Bravourstück Spolverinis, der die alttestamentarische Thematik als Vorwand nutzte, um möglichst abwechslungsreich Zeugnisse seines Talents zu liefern. Eine ähnliche Strategie in der Präsentation von *battaglie* begegnete uns schon in der *camera di Borgognoni* im venezianischen Palast Nicolò Sagredos. Spolverinis Zyklus bildet damit den letzten Höhepunkt einer Entwicklung, die hundert Jahre zuvor mit den kleinformatischen *battaglie* eines Filippo Napoletano einsetzte. Die Bilder sind einmal mehr in einem gattungstypischen Spannungsfeld zu verorten, das sich aus dem Heroismus und malerischer *bravura* generiert. Deutlich wird bei Spolverini das Auseinandertreten von Form und Inhalt, beziehungsweise die Verselbständigung der Form zulasten des Inhalts, mit der der Maler jüngste Entwicklungen der Schlachtenmalerei aufgriff. Auch die Konzentration auf die atmosphärischen Effekte der Landschaft entsprach ganz dem Geschmack der Zeit. Erst die Schlachtenmalerei bot den Freiraum für diese vielfältigen künstlerischen Experimente.

Zum anderen veranschaulichen die Schlachtenbilder Ilario Spolverinis das gewandelte Verhältnis weiter Teile der italienischen Elite zum Thema Krieg. Die militärischen Erfolge

der Ahnen konnten um 1700 häufig nur noch künstlerisch verklärt werden. Sie durch eigene Erfolge fortzusetzen, war, etwa im Falle der späten Farnese, ausgeschlossen. Die Zeiten, in denen italienische Prinzen wie Alessandro Farnese das Geschick Europas bestimmten, hatten sich gewandelt¹⁰³². Nun waren es die europäischen Großmächte, von deren Gnaden die italienischen Fürstenhäuser weiterherrschen konnten. Die Diskrepanz zwischen heroischem Anspruch und ernüchternder Wirklichkeit mußte durch künstlerischen Glanz überstrahlt werden. Die Schlachtenmalerei bot hierfür ein Betätigungsfeld par excellence. Die Schlachtenbilder im Audienzzimmer der verwitweten Herzogin von Parma ließen einen Assoziationsreichtum aufschimmern, der an die verdienstvolle Rolle des Hauses im Rahmen der katholischen Gegenreformation erinnerte, gleichzeitig aber kraft der künstlerischen Kühnheit ganz auf den Kunstcharakter der Bilder abhob und nicht zuletzt auf den Geschmack der Auftraggeberin verwies.

Damit zeigt auch der Fall Colorno wie stark die Grenzen zwischen Heroismus und Faktur, zwischen Form und Inhalt in der Gattung der Schlachtenbilder verschwommen. Ob auf den Bildern Taten Josuas oder anonyme Schlachten dargestellt wurden, war letztlich zweitrangig. Entscheidend waren die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich in einem Schlachtenbild eröffneten: die Choreografie der Leiber, die Vielzahl von Menschen und Tieren, ihre Platzierung in eine weite Landschaft, die schließlich durch dramatische Wolken- oder Nachtszenen eingefasst wird. Damit hatte man sich vom geistigen Anspruch Salvator Rosas und seiner „Heroische Schlacht“ weit entfernt, wenngleich seine Maltechnik der späteren Entwicklung Vorschub leistete. Auch die von Courtois angestossene Professionalisierung der Schlachtenmalerei, die dazu führte, dass dekorative *battaglie* fortan seriell (re-) produziert werden konnten, lässt sich bis nach Parma verfolgen. Durch ihren Einfluß sollte auch die folgende Schlachtenmalerei des 18. Jahrhunderts geprägt werden, wie der abschließende Epilog zeigen wird.

¹⁰³² Ausnahmen bestätigen die Regel: vergleiche die Karrieren von Prinz Eugen von Savoyen und von Raimondo Montecuccoli am kaiserlichen Hof in Wien.

Epilog

Die künstlerische Entwicklung der frühneuzeitlichen Schlachtenmalerei hatte einen langen Atem und fand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr Ende. Noch 1739 konnte der Franzose Charles de Brosse während seiner Romreise die „Konstantinsschlacht“ im Vatikan als das bedeutendste und beeindruckendste Bild preisen, das er je gesehen hätte¹⁰³³. Diese rückhaltlose Bewunderung für das Schlachtenbild bildet eine ideelle Klammer, die das frühe 16. Jahrhundert bis zum mittleren 18. Jahrhundert umschließt und die für die Entwicklung der Gattung grundlegend war. Das Schlachtenbild galt als Inbegriff, ja als höchste Ausformung eines Historiengemäldes. Gerade wegen dieses zeitlichen Kontinuums stellt sich daher rückblickend die Frage, warum es im 17. Jahrhundert in Italien keine breite und erfolgreiche Fortsetzung dieser monumentalen Ausprägung der Schlachtenmalerei gab.

Der bisherige Überblick zeichnete ein anderes Bild. Es wurden schließlich eine Fülle von ambitionierten Schlachtenbildern während des Seicento geschaffen. Ketznerisch ließe sich allerdings fragen, ob es in diesem Zeitraum einen zentralen politischen Raum in Italien gegeben hat, für dessen Ausgestaltung eine künstlerische Formel gefunden werden konnte, in der sich die künstlerischen Möglichkeiten der zeitgenössischen Malerei ähnlich bündelten wie in der „Konstantinsschlacht“ Raffaels und seiner Schule. Warum konnte sich etwa de Brosse nicht in vergleichbarer Weise für ein zeitgenössisches Schlachtenbild begeistern?

Für das 16. Jahrhundert lassen sich im wesentlichen drei Projekte benennen, in denen die Ausmalung von prägnanten öffentlichen Orten mit Schlachtenbildern für die Kunstgeschichte folgeträftig war. Vom Wettkampf Michelangelos und Leonardos im Palazzo Vecchio in Florenz über die „Konstantinsschlacht“ im Vatikan bis hin zu Tizians „Schlacht von Caldore“ im Dogenpalast bildeten Schlachtenbilder dort die prominentesten Bildthemen. Die wichtigste Gemeinsamkeit dieser drei Ausstattungsprojekte war die Verbindung des Schlachtenthemas – jeweils ausgeführt von den berühmtesten Künstlern der Zeit- mit einem repräsentativen politischen Ort.

Wie de Brosses Itinerar enthüllt, hatte er zwar zahlreiche Beispiele aus der Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts etwa Cortonas „Alexanderschlacht“ kennengelernt,

¹⁰³³ „C'est le plus beau tableau qu'il y ait à Rome et dans tout l'univers.“ Zuvor hieß es: „La Bataille de Constantin contre le tyran Maxence sur le Ponto Molle, est le premier tableau de la première classe des grands ouvrages, comme la Transfiguration de Montorio (ou si l'on veut la Nuit de Noel de Modène, par le Corrège), est le premier del la première classe des tableaux de chevalet, soit que l'on examine la perfection du dessin, le nombre infini des figures, la force et la variété des attitudes, le feu de la composition et de l'exécution, soit que l'on considère la grandeur de l'invention et de tout l'ouvrage.“ C. de Brosse: *Lettres d'Italie*, hg. v. F. d'Agay, 2 Bde, Bd. II., Paris 1986, S. 471, 168

doch zu diesen und anderen markanten Beispielen der Gattung schweigt er sich bezeichnenderweise aus¹⁰³⁴. In Cortonas Konzept der „Alexanderschlacht“ verschwistern sich zwar kongenial künstlerischer Anspruch und traditioneller Heroismus, aber das im Palazzo Sacchetti präsentierte Gemälde war sicherlich kein öffentlicher Ort Roms. Die Familie war zum Zeitpunkt der Romreise von de Brosse zudem politisch und wirtschaftlich auf dem absteigenden Ast. Der Präsentationsort war schlichtweg für den heroischen Anspruch des Bildes nicht geeignet¹⁰³⁵.

Umgekehrt wurde zwar ein kolossales Bild wie 1656-58 die „Josuaschlacht“ Guglielmo Corteses für die Grande Galleria des Quirinalspalastes und damit des weltlichen Regierungszentrums des Papstes geschaffen, doch knüpfte Cortese, künstlerisch wenig innovativ, in seiner Komposition direkt an Arbeiten der Raffaelschule in den vatikanischen Loggien an. Folglich war Cortese eher ein Epigone als der Vertreter eines neuen Stils, der mit seinem Fresko auf die zukünftige Malerei Einfluß hätte nehmen können. Auch die Kunstförderung durch die römische *Accademia del Disegno* erwies sich als wenig glücklich um eine repräsentative Ausformung der Schlachtenmalerei zu fördern¹⁰³⁶. Lünenschloß's gefeierter Entwurf von 1706 war künstlerisch schwach und wenig überzeugend. Andere Ausstattungsprojekte des 17. Jahrhunderts etwa in Neapel oder Turin blieben künstlerisch blaß und entfalteten keinen weiteren Einfluß¹⁰³⁷. Salvator Rosas anspruchsvolle Versuche einer zeitgemäßen Neukonzeption des monumentalen Schlachtenthemas wurden hingegen vornehmlich in Italien geschätzt. Die kühle Reserve Ludwigs XIV. spricht Bände über die Schwierigkeiten in der europäischen Rezeption seiner großformatigen Schlachtenbilder. Es zeigt sich, dass die monumentale Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien keine allgemeingültige visuelle Formel ausprägen konnte; sie damit nicht im gleichen Maß repräsentativ war, wie diejenige des 16. Jahrhunderts.

Als Vermutung sei daher formuliert, dass es im 17. Jahrhundert in Italien keinen herausragenden öffentlichen Ort mehr geben konnte, für den ein künstlerisch geglücktes Schlachtenbild hätte neu geschaffen werden können. Moderne Ästhetik und repräsentative Funktion gingen im Falle des Schlachtenbildes in Italien getrennte Wege. Die schiere Masse von secenteschen *battaglie* zeigt deutlich, dass das Hauptgewicht der künstlerischen

¹⁰³⁴ Beim Besuch des Palazzo Sacchetti/Rom vermerkt de Brosse beispielsweise die dortige „Alexanderschlacht“, freilich ohne jeden weiteren Kommentar. Ebenso übergeht er auch die „Konstantinschlacht“ von Camassei. C. de Brosse: 1986, Bd. II., S. 464; 421

¹⁰³⁵ Vergl. J. M. Merz: 1992, S. 466

¹⁰³⁶ Siehe den *Concorso* von 1706. Dargestellt in: Einleitung

¹⁰³⁷ Vergl. J. Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 201ff.; einen Überblick vermittelt auch: M. Gregori (Hg.): *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bergamo 1998

Produktion alternative Wege ging. Der Grund dafür liegt in einer gewandelten Rezeptionsästhetik. Schon am Anfang des Jahrhunderts begeisterten sich Auftraggeber und Sammler für den kunstimmanenten Reiz von Gemälden und damit auch von Schlachtenbildern. Die Faszination bestand darin, einem bekannten Thema neue maltechnische und unerwartete narrative Facetten abzugewinnen. Die unorthodoxe Auflösung des Schlachtenbildes wanderte von künstlerischen Randbereichen wie dem Kupferbild oder der Druckgraphik schließlich auf das Leinwandbild über. Zunehmend rückte im Lauf des Jahrhunderts das Interesse für eine eingängige politische Inszenierung des Schlachtenbildes von Seiten der Auftraggeber in den Hintergrund. Das Schlachtenbild entwickelte sich, spätestens ab der zweiten Jahrhunderthälfte, zum Liebhaberstück gebildeter Kenner, die zwar der gesellschaftlichen Elite entstammten, sich aber für die traditionelle Darstellung des militärischen Ruhms eines Helden nicht mehr interessierten. Der bevorzugte Ort der Präsentation eines Schlachtenbildes war fortan nicht mehr der repräsentative Saal, sondern das private Kabinett.

Neben wissenschaftsgeschichtlichen Gründen, kurz dem Vorbeben einer ‚*crise de la conscience européenne*‘, und einem veränderten Geschmack, findet sich eine weitere Ursache für diesen Funktionswandel in der politischen Geschichte Italiens wieder. Deutlich wurde, dass während des 17. Jahrhunderts die maßgeblichen politischen Akteure des Landes zum größten Teil einen erheblichen Machtverlust erlitten: Das Papsttum, die Medici, die Farnese, Gonzaga und Este sind nur die prominentesten Beispiele eines stetigen Verfalls an politischen Gestaltungsmöglichkeiten italienischer Fürsten. Gerade aber aus diesem Kreis rekrutierten sich die erfolgreichsten Sammler von zeitgenössischen Schlachtenbildern. Warum hatten sie ein derart geringes Interesse mit ihren Aufträgen an die heroische Tradition des Cinquecento anzuknüpfen? Offensichtlich begeisterten sie sich für die Gattung und waren zudem bereit, viel Geld für entsprechende Aufträge und Ankäufe auszugeben. Doch für die Inszenierung ihrer Macht und Stärke war es im 17. Jahrhundert wohl eher angemessen, auf alternative ikonographische Themen zurückzugreifen, als auf repräsentative Schlachtendarstellungen selbst, die schlichtweg unvorteilhaft gewesen wären angesichts der militärischen Erfolge nichtitalienischer Herrscher wie den Bourbonen, den Habsburgern oder den Wasa. Mit deren militärischer Stärke konnten sich italienische Fürsten nicht mehr messen. In dem Maße, in dem europäische Heere in der zweiten Jahrhunderthälfte zu stehenden Armeen modernisiert wurden, verlor die Mehrzahl der italienischen Fürsten jedes Interesse, bei dieser Aufrüstung mithalten. Mit Blick auf die militärische Ohnmacht des Landes konnte der Bischof von Nîmes schon 1664 verächtlich nach Italien gewandt fragen: „*Où sont tes Scipions, tes Jules,*

*tes Pompées?*¹⁰³⁸ Italienische Fürsten waren fortan nicht mehr das Zünglein an der Waage, sondern im Zeitalter des Absolutismus lediglich Zaungäste der großen europäischen Machtkonflikte. Infolgedessen gaben die italienischen Fürsten Schlachtenbilder in Auftrag, die den traditionellen Heroismus konterkarierten, das Schlachtenbild als Siegesmetapher hinterfragten und das Thema Krieg in gebrochener Weise darstellten. Hierdurch chiffrieren moderne Schlachtenbilder die politische Situation Italiens im 17. Jahrhundert.

Auf der anderen Seite vermochten es die wenigen politisch und militärisch erfolgreichen Fürsten wie die Savoyer während des 17. Jahrhunderts nicht, Kräfte an ihrem Hof zu bündeln, die eine Fortsetzung des monumental-heroischem Schlachtenthemas auf einem ähnlich hohen künstlerischen Niveau wie dem des 16. Jahrhunderts garantieren konnten. Als Maßgabe mag daher gelten, dass die militärisch erfolglosesten Fürsten die kühnsten Sammler von modernen Schlachtenbildern in Italien wurden.

Gerade dieser italienische „Sonderweg“ sorgte für die Vielfältigkeit der dortigen Schlachtenmalerei. Fürsten und Adlige hofften durch engagierte Patronage künstlerisch anspruchsvolle Schlachtenbilder in ihren Sammlungen präsentieren zu können. Auffällig häufig wurden spezialisierte Maler von ihnen gefördert. Ihre Bilder blieben häufig eng mit dem lokalen Kunstgeschmack verknüpft. Ein Bild wie Falcones „Saccheggiaata“ wäre wohl in Florenz oder Parma undenkbar gewesen. Umgekehrt wurden die Schlachten Francesco Montis oder Ilario Spolverinis aus Parma kaum in Rom oder Neapel gesammelt. Die zeitgenössische Schlachtenmalerei zeichnet sich gerade durch diese ausgeprägten ästhetischen und konzeptionellen Besonderheiten aus.

Möglicherweise war ausgerechnet die soziale Homogenität der Sammlerschicht einer der ausschlaggebenden Gründe für die lokale Heterogenität der Bilder. Wenn schon keine realen Siege mehr erfochten werden konnten, dann ist die Energie, die Herrschaftshäuser wie die Medici oder die Farnese in die Förderung von Schlachtenbildern steckten, nur als eine Kriegsführung mit anderen Mitteln zu bezeichnen. Die Gegner, die es zu besiegen oder zumindest zu beeindrucken galt, waren einerseits Fürsten und Herrscher, denen man nunmehr auf dem Feld der Kunstförderung als stolzer Feldherr entgentreten konnte, andererseits der rangniedere Adel, der an das eigene Haus gebunden und domestiziert werden sollte. Mittels der zerklüfteten Herrschaftsstruktur Italiens mit seinen größtenteils politisch und dynastisch

¹⁰³⁸ Zuvor heißt es: „Tu n'es plus cette fière, & cette grande Rome;/ Ton Empire n'est plus ce qu'il fut autrefois/(...) Que n'es tu dans le siècle où tes Héros guerriers/ Eussent pu lui (Ludwig XIV./ O.T.) fournir des moissons de Lauriers?“ Flechier, Bischof von Nîmes: Elegie - Plainte de la France à Rome sur l'assassinat de son Ambassadeur; 1664, abgedruckt in: J. Arkenholz: *Historische Merkwürdigkeiten die Königin Christina von Schweden betreffend*, (...), Leipzig/ Amsterdam 1760, 4 Bde, Bd. III., S. 273-279, S.276/278

geschwächten Fürstenhäusern konnte sich eine Gattung entwickeln, die sich gegenüber der Schlachtenmalerei anderer Länder, etwa derjenigen der Niederlande oder Frankreichs abhob und in ihrer Variabilität auszeichnete. Die politische Schwäche erweist sich damit einmal mehr als kulturelle Stärke.

Ausgerechnet Frankreich versuchte dagegen das künstlerische Erbe des 16. Jahrhunderts durch die „Alexanderschlachten“ Charles Le Bruns in eine zeitgemäße Form zu überführen. Eine zentralisierte Kunstpolitik schuf die Voraussetzungen für deren Erfolg wie etwa die Verfielfältigung der Serie in Tapisserien zeigt. Ausgehend von einer neuformierten militärischen Machtbasis wurden die zelebrativen Möglichkeiten des heroischen Schlachtenbildes erkannt und für den absolutistischen Anspruch der Herrschaft Ludwigs XIV. systematisch dienstbar gemacht. In Italien war eine Bündelung von politischer, militärischer und kunstpolitischer Potenz nicht möglich. Das Fehlen dieser Voraussetzungen auf der Halbinsel mag daher einer der wesentlichen Gründe für den gewandelten Geschmack an Schlachtenbildern gewesen sein.

Im engen Zusammenhang mit dem Verlust von militärischen Handlungsoptionen in Italien sind auch die gesellschaftlichen Entwicklungen während des Jahrhunderts zu interpretieren. Wie gesehen waren es nicht nur die Fürsten die Schlachtenbilder sammelten. Kennzeichnend für das späte 17. Jahrhundert ist die gesteigerte Nachfrage nach *battaglie* von einer breiteren Schicht von Sammlern, die neben den Adligen der fürstlichen Höfe fortan auch im städtischen Patriziat oder im mittleren Bürgertum zu finden waren. Ihrem Geschmack entsprachen zumeist ikonographisch anspruchslose, dabei künstlerisch anspruchsvolle Schlachtenbilder. Anstatt selbst im Krieg zu kämpfen, zogen es viele Adlige ab der zweiten Jahrhunderthälfte vor, im Land zu bleiben, sich an einen Fürstenhof zu verpflichten und wie das Bürgertum zivilen Beschäftigungen nachzugehen. Der am Hof herrschende Kunstgeschmack wurde von ihnen akzeptiert und übernommen. Während noch die Großvätergeneration selbst auf den europäischen Schlachtfeldern kämpfte, bewunderten die Enkel lieber virtuelle Schlachten in ihren Galerien und Kabinetten. Die traditionelle Vorliebe dieser Schicht für militärischen Prunk wurde zusätzlich durch den innerhöfischen Wettbewerb stimuliert, bei dem ästhetisches Raffinement als Ausweis der Bildung und als Pluspunkt für die eigene Karriere galt. Ein gelungenes Schlachtenbild war ein Kennzeichen des verfeinerten Geschmacks. Diese politischen, militärischen und geschmacklichen Änderungen in Italien lassen sich unter dem Stichwort der „Demilitarisierung“ zusammenfassen¹⁰³⁹. Er blieb in Europa einzigartig.

¹⁰³⁹ Zur „Demilitarisierungsthese“ siehe: Kap. I.2.

Wie aber entwickelte sich die Schlachtenmalerei während des 18. Jahrhunderts weiter? Auch zu Zeiten de Bosses setzte sich die Vorliebe eines breiteren Publikums für ästhetisch anspruchsvolle Schlachtenbilder fort, bei denen das Sujet nebensächlich war. Bereits das um 1700 bedeutendste Zentrum der italienischen Schlachtenmalerei Parma zeigte, dass die Bildmodelle des 17. Jahrhunderts in das 18. Jahrhundert übernommen wurden. Bis in das erste Drittel des Jahrhunderts blieb Parma für die Schlachtenmalerei in Oberitalien bestimmend. Ein talentierter Maler wie Francesco Simonini (1686-1755) lernte etwa in der Werkstatt Ilario Spolverinis und wanderte später nach Venedig weiter. Dort fand er einen großen Markt und im Grafen von der Schulenburg einen persönlichen Förderer¹⁰⁴⁰. Simoninis *battaglien* waren bei seinen Zeitgenossen sehr begehrt. Er zeigt sich als perfekter Nachlaßverwalter der Tradition des 17. Jahrhunderts. Mit malerischem *brio* variierte er bekannte Bildmodelle, die er meist aus zuvor von Courtois entwickelte Kompositionsschemata entlehnte¹⁰⁴¹.

Einer seiner erfolgreichsten Schüler war Francesco Casanova (1727-1802), Bruder des Salonartisten, der nach seiner Lehrzeit in Venedig bei Simonini eine erfolgreiche Karriere anstrebte¹⁰⁴². Casanova wurde ein vielumworbener Künstler zwischen Paris, St. Petersburg, Dresden und Wien (Abb. 128). Eine „Bataille“ wurde von Diderot für den Salon von 1761 begeistert besprochen.

„(...), *mais que vous dirai-je de son grand tableau de bataille? Il faut le voir.(...) Quelle couleur! Quelle lumière! Quelle étendue de scène! (...) c'est pour la machine une des plus fortes compositions qu'il y ait au Salon.(...) Moi, qui aime à mettre les choses en place, je le transporte d'imagination dans un des appartements de Potsdam.*“¹⁰⁴³

Leider hat das Bild nie seinen Weg nach Potsdam gefunden. Die Bemerkung offenbart auch, dass für Diderot die traditionelle Verbindung zwischen großformatigen Schlachtenbildern und Regenten noch konstitutiv war. Offensichtlich konnte er sich das Bild in keinem bürgerlichen

¹⁰⁴⁰ Siehe: A. Binion: *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Mailand 1990, S. 56ff.; Zur Biographie vergleiche: E. Villa: Artikel „*Francesco Simonini*“, in: DoA, Bd. 28, S. 755-756

¹⁰⁴¹ Es existiert keine Monographie zum Werk Simoninis. Vergleiche das Bildmaterial und die biographischen Daten, die Sestieri: 1999, S. 456ff. zusammengetragen hat.

¹⁰⁴² Zum Maler siehe: B. Kuhn-Forte: *Der Maler Francesco Casanova*, in: Die Casanovas. Beiträge zu Giacomo, Francesco, Giovanni Battista Casanova sowie Silvio della Valle di Casanova, (=Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Band XVII), hg. v. M. Kunze, Stendal 2000, S. 115-128; dort ältere Literatur

¹⁰⁴³ D. Diderot: *Salons*, Volume I, hg. v. J. Seznec/ J. Adhémar, Oxford 1957, S. 139f.; Das Gemälde wurde für 12.000 Francs von der Akademie angekauft. Am 22.8. 1761 wurde er zum „*agrée*“ ernannt, zwei Jahre später, am 28.05.1763 schließlich volles Mitglied der *Academie Royale de Peinture*, verbunden mit der Ernennung zum *Peintre du Roi*. Siehe: R. Kanz: Artikel „*Francesco Casanova*“, in: AKL, Bd. 17, S. 59-60, S. 59; Das in Seznec/Adhémar fälschlich abgebildete Gemälde, die „Schlacht von Lens“, wurde nicht in der Académie von 1761 ausgestellt, sondern gemeinsam mit der „Schlacht von Fribourg“ 1773 für den Palais Bourbon des Prince de Condé gemalt. Siehe G. Sestieri: 1999, S. 263

Salon vorstellen. Diderot geht vor allem auf die Maltechnik von Casanova ein; für das Problem der Darstellung von fiktiven oder realen Schlachten verliert er kein Wort.

Die neugewonnene Beliebtheit der modernen Schlachtenmalerei italienischer Provenienz in Frankreich war vorrangig bürgerlichen Sammlern zu verdanken, die mit ihrer Vorliebe für kleinformatige Gemälde und Zeichnungen die ästhetischen Möglichkeiten der modernen Schlachtenmalerei erkannten und bewunderten. Die Sammlungen Crozats und Mariettes mögen als Stichworte genügen¹⁰⁴⁴. 1762 konnte schließlich Dézallier d'Argenville über Courtois' Werke schreiben: „*Rien n'est si recherché que ses ouvrages*“¹⁰⁴⁵.

Spätestens zum 18. Jahrhundert hin sorgte die wachsende Vernetzung der europäischen *intelligentsia*, die einen gemeinsamen Kunstgeschmack teilte, für eine verstärkte Nachfrage nach Schlachtenbildern¹⁰⁴⁶. Die italienischen Sammler traten demgegenüber in den Hintergrund. Vor allem Zeichnungen wurden nun geschätzt. Der verstärkten Nachfrage versuchte Simonini offenbar durch großformatige Zeichnungen von gängigen Schlachtenschemata nachzukommen, die locker und rasch hingetuscht eigenständige Kompositionen wiedergaben. Nicht das Detail einer Figurenstudie, sondern die Totale auf eine panoramahaft angelegte Schlachtenszene wird dort zumeist wiedergegeben. Die Zeichnungen dienten nicht als Vorstudien zu Gemälden, sondern waren autonom. Ob die Zeichnungen bei den Kunden nicht auch wegen ihres geringeren Preises beliebt waren, muß vorerst eine Vermutung bleiben, da entsprechende Untersuchungen über die Marktpreise fehlen.

Die Rezeption der *battaglie* Francesco Casanovas ist charakteristisch für das jähre Ende der Entwicklung der Gattung im 18. Jahrhundert. Zwar veranschaulicht seine europäische Karriere den Siegeszug der Gattung bis zum zweiten Drittel des Jahrhunderts, doch sollte sich die Beliebtheit dieser unheroischen Schlachtenbilder im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dramatisch ändern. Als Indiz kann wiederum die Kritik Diderots von einem Schlachtenbild Casanovas dienen. Nur wenige Jahre nach der lobenden Besprechung von 1761 ermüdete offenbar seine Begeisterung für den Maler und das Sujet. In der Besprechung einer nicht weiter spezifizierten „Bataille“ aus den Salon von 1767 lobt er zunächst die

¹⁰⁴⁴ Siehe zu Crozat das Inventar der Sammlung von J. B. De la Curue de Sainte-Palaye: *Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat. Baron de Thiers*, Paris 1755 (Reprint Genf 1972); Zu Mariette: *Catalogue Raisonné des differens objets de curiosités (...) qui composoient le Cabinet de feu M. Mariette*, Paris 1775

¹⁰⁴⁵ Dézallier d'Argenville: 1762, Bd. IV., S. 152

¹⁰⁴⁶ Siehe etwa das Verhältnis zwischen Mariette und dem Florentiner Kunstsammler F. M. N. Gabburri. Dazu: C. Monbeig Goguel: *Pour Pandolfo Reschi dessinateur chez Pierre-Jean Mariette*, in: *Arte. Collezionismo. Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, hg. v. M. Chappell/ M. De Giampaolo/ S. Padovani, Florenz 2004, S. 314-317, S. 316. , Zum Sammler: F. Borroni- Salvadori: *F. M. N. Gabburri e gli artisti contemporanei*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore*, 1979, S. 1503-1564. Gabburri etwa bemerkte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über Reschis Bilder, dass „moltissimi altri quadri di Battaglie, e Paesi son passati in Inghilterra“, zitiert in: C. Monbeig Goguel: 2004, S. 317, Fußnote 4

„*grande variété (des) incidens*“, den „*beau et effrayant désordre avec harmonie*“ um schließlich enttäuscht zu urteilen:

“*C`est tout ce que je puis dire; mais quelle idée cela laisse-t-il? Aucune. On composerait d`après cette description cent autres tableaux différens entre eux et de celui de Casanove.*”¹⁰⁴⁷

Die Kritik wurde der dekorativen Bilder überdrüssig, die Gattung hatte sich durch die Jahrzehnte währende Wiederholung eingängiger Schemata erschöpft. Casanova war damit der letzte Vertreter einer Tradition, die sich in Italien am Anfang des 17. Jahrhunderts zu entwickeln begann und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts lebendig blieb. Völlig verarmt starb der Maler 1802 in Brühl bei Wien, zu einer Zeit, in der die politische und moralische Indifferenz seiner *battaglien* miß- oder gar verachtet wurde. Das anbrechende Zeitalter der Nationalstaaten erforderte einen radikal neuen Zugang zum Thema des Schlachtenbildes.

¹⁰⁴⁷ D. Diderot: 1957, Bd. III., S. 193

Abbildungsverzeichnis

- 1.) Clemens Anton Lünenschloß: Das Eingreifen der Sabinerinnen in die Schlacht zwischen Römern und Sabinern, Rötel, schwarzer Stift, Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Martin von Wagner-Museum, Inv. -Nr. 9620
- 2.) Clemens Anton Lünenschloß: Das Eingreifen der Sabinerinnen in die Schlacht zwischen Römern und Sabinern, herausgetrenntes Detail, Rötel, unregelmäßig beschnitten, ca. 318 x 254mm, Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Martin von Wagner-Museum, Inv. -Nr. 9621
- 3.) Giuseppe Cesari, gen. Cesare d`Arpino: Schlacht des Tullus Hostilius, Fresko, 10,00 x 14,00m, Rom/ Konservatorenpalast, 1597-1601
- 4.) Andrea Camassei: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/ San Giovanni in Fonte, ca. 1644
- 5.) Giuseppe Maria Mitelli: „Il venditore di bolletini di guerra“, Radierung, ohne Maßangaben, 1688
- 6.) Cornelis Cort, nach Johannes Stradanus: Die Kunstakademie, Kupferstich, 435 x 297mm
- 7.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/Vatikan, Sala di Costantino
- 8.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/Vatikan, Sala di Costantino, Detail Konstantin
- 9.) Luca Cambiaso nach Antonio Tempesta: FAMA UND HISTORIA PRÄSENTIEREN PICTURA DEM ANTONIO BARBERINI; Kupferstich, 335 x 420mm
- 10.) Filippo Napoletano: Konstantinsschlacht, Öl auf Kupfer, 32,9 x 44,9cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv. -Nr. 54
- 11.) Filippo Napoletano: Konstantinsschlacht, Öl auf Kupfer, 32,9 x 44,9cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv. -Nr. 54, Detail links
- 12.) Filippo Napoletano: Konstantinsschlacht, Öl auf Kupfer, 32,9 x 44,9cm, Siena/ Fondazione Accademica Musicale chigiana, Sammlung Chigi-Saracini, Inv. -Nr. 54, Detail Maxentius
- 13.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/Vatikan, Sala di Costantino, Detail Zentrum
- 14.) Aniello Falcone: Die Niederlage von Darius, Öl auf Kupfer, 32 x 44cm, San Marino/Museo di Stato San Marino, Inv.-Nr. A/87
- 15.) Aniello Falcone: Die Schlacht bei den Termophylen, Öl/Kupfer, 32 x 44cm, San Marino/ Museo di Stato, Inv.-Nr. A/88

- 16.) Filippo Napoletano: Antike Schlacht, Öl/Kupfer, 29 x 39cm, Florenz/Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, No. 982
- 17.) Filippo Napoletano: Reitergefecht, Graphit, ohne Maßangaben, Florenz/ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 2656F
- 18.) Jacques Callot: Schwertergefecht, 1632, Radierung, 47 x 94mm, Lieure 1314
- 19.) Jacques Callot: Pistolengefecht, 1632, Radierung, 47 x 94mm, Lieure 1313
- 20.) Antonio Tempesta: Die Niederlage der Äthiopier, Radierung, 189 x 283mm, 1613, aus: Schlachten des Alten Testaments, Blatt 5
- 21.) Antonio Tempesta: Moses befiehlt den Angriff gegen die Äthiopier, Radierung, 189 x 283mm, 1613, aus: Schlachten des Alten Testaments, Blatt 4
- 22.) Johann Wilhelm Baur: Kampf zwischen Polen und Türken, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R30
- 23.) Peter Paul Rubens, nach Leonardo da Vinci: Anghiarischlacht, Öl/ Leinwand, 82,5 x 117cm, Wien/ Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 246
- 24.) Johann Wilhelm Baur: Kampf zwischen Indianern, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 32
- 25.) Johann Wilhelm Baur: Amazonenkampf, Radierung, datiert 1633, 10,3 x 14,0cm, R33
- 26.) Lucas Vorstermann d. Ältere, nach P. P. Rubens: Amazonenkampf, Kupferstich, 858 x 1190mm, 1623
- 27.) Johann Wilhelm Baur: Kampf zwischen Deutschen, Radierung, 10,3 x 14,0cm, R 24
- 28.) Jacques Courtois: Battaglia, Öl/Leinwand, 76 x 86cm, Rom/ Galleria Nazionale, Galleria Corsini
- 29.) Michelangelo Cerquozzi: Battaglia, Öl/Leinwand, 71 x 105cm, Rom/ Galleria Nazionale, Galleria Corsini
- 30.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/Vatikan, Sala di Costantino, Detail Zweikampf
- 31.) Skulptur, Sterbender Gallier, Marmor, Rom/ Kapitolisches Museum
- 32.) Salvator Rosa: Große Schlacht zwischen Türken und Christen, Öl/Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1912, n.133
- 33.) Salvator Rosa: Große Schlacht zwischen Türken und Christen, Öl/Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1912, n.133, Detail links
- 34.) Salvator Rosa: Große Schlacht zwischen Türken und Christen, Öl/Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1912, n.133, Detail rechts

- 35.) Salvator Rosa: Große Schlacht zwischen Türken und Christen, Öl/Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1912, n.133, Detail Zentrum
- 36.) Niederrheinisch: Beweinung Christi, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Zweites Viertel 15. Jh., Inv.-Nr. WRM 533
- 37.) Skulptur, Menelaus und Patroclus, Marmor, Florenz/ Loggia dei Lanzi
- 38.) Salvator Rosa: Studie von Schlachtenszenen, Graphit und Biester, Paris, Sammlung A. Normand, keine Maßangaben
- 39.) Salvator Rosa: Große Schlacht zwischen Türken und Christen, Öl/Leinwand, 234 x 350cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1912, n.133, Detail mit Selbstbildnis
- 40.) Jacques Callot: Truppen greifen ein Stadttor an, Kupferstich, 740 x 475mm, aus: La vita di Ferdinando I dei Medici, Lieure 156
- 41.) Pieter Paul Rubens: Die Amazonenschlacht, Öl/Holz, 121 x 165cm, 1618, München/ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
- 42.) Pieter Paul Rubens: Die Schrecken des Krieges, Öl/Leinwand, 206 x 345cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 86
- 43.) Skulptur, Meleager, Bronze, London, Victoria & Albert Museum
- 44.) Salvator Rosa: Der Frieden verbrennt die Waffen, Öl/Leinwand, 136 x 205cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti
- 45.) Salvator Rosa: Die Rückkehr von Astraea, Öl/Leinwand, 138 x 209cm, Wien/Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
- 46.) Pietro da Cortona: Alexanderschlacht, Öl/Leinwand, 173 x 375cm, Rom/ Kapitolisches Museum, Pinacoteca
- 47.) Skulptur, Sterbender Alexander, Marmor, Florenz/ Galleria degli Uffizi
- 48.) Skulptur, Gladiator, Marmor, Venedig/ Museo Archeologico
- 49.) Trajansäule/ Rom, Detail "Parthischer Schuß"
- 50.) Pietro da Cortona: Eernes Zeitalter, Fresko, Florenz/ Palazzo Pitti, Sala della Stufa
- 51.) Pietro da Cortona: Furore und Discordia, Fresko, Florenz/Palazzo Pitti, Sala di Giove
- 52.) Abbildung "FUREUR EXTREME", in: C. Ripa: *ICONOLOGIE ov. EXPLICATION NOUVELLE DE PLUSIEURS IMAGES; EMBLEMES; ET AUTRES FIGURES*, Paris 1644 (Reprint Paris 1999)

- 53.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Vatikan/ Rom, Sala di Costantino, Detail Pferdegruppe
- 54.) P. C. Soutman, nach Pieter Paul Rubens: Löwenjagd; Kupferstich, 480 x 650mm
- 55.) Pieter Paul Rubens: Tod des Decius Mus in der Schlacht, Öl/ Leinwand., 289 x 518cm, Wien/ Liechtenstein Museum, Inv.-Nr. GE 51
- 56.) Pietro da Cortona: Alexanderschlacht, Öl/Leinwand, 173 x 375cm, Rom/ Kapitolinisches Museum, Pinacoteca, Detail Schwerthaltung, Röntgenaufnahme
- 57.) Aniello Falcone: Plünderszene mit Schlacht im Hintergrund, Öl/Leinwand, 101 x 155cm, Ithaka/ Herbert F. Johnson Museum of Art
- 58.) Aniello Falcone: Belagerung einer Stadt, Öl/Leinwand, 110 x 135cm, Brescia/Pinacoteca Tosio Martinengo
- 59.) Guido Reni: Betlehemitische Kindermord, Öl/ Leinwand, 268 x 170cm, 1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale
- 60.) Nicolas Poussin: Pest von Ashdod, Öl/ Leinwand, 148 x 198cm, Paris/ Musée du Louvre
- 61.) Aniello Falcone: Plünderszene mit Schlacht im Hintergrund, 101 x 155cm, Ithaka/Herbert F. Johnson Museum of Art, Detail Offizier
- 62.) Porträtabbildung Conte di Oñate, in: P. A. Parrino: *Teatro eroico e politico de`governi de`viceré del Regno di Napoli*, Neapel 1730
- 63.) M. Stanzione: Reiterbild des Conte de Oñate, Öl/Leinwand, 305 x 240cm, Privatsammlung
- 64.) Carlo Copolla: Die Übergabe Neapels an Don Giovanni d`Austria, Neapel/Museo di San Martino, Detail, ohne Maßangaben
- 65.) G. Ribera: Reiterbild Don Giovanni d`Austria, Öl/Lw, 319 x 251cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real
- 66.) G. Ribera: Reiterbild Don Giovanni d`Austria, Radierung, 350 x 270cm, sign. und dat. 1648
- 67.) Abbildung aus: Diego de Saveedra Fajardo: *Idea de un Principe Politico Christiano representada en cien empresas*, München 1640, (Reprint Madrid 1985), No. 38. "Con halago i con rigor"
- 68.) Michelangelo Cerquozzi: Aufstand des Masaniello, Öl/Leinwand, 96 x 134cm, Rom/ Galleria Nazionale, Galleria Spada
- 69.) Micco Spadaro: Aufstand des Masaniello, Öl/Leinwand, 126 x 177cm, Neapel/ Museo di San Martino

- 70.) Anonym: Schlacht am Weißen Berg, Öl/ Leinwand, Rom/ Santa Maria della Vittorio, ohne Maßangaben
- 71.) Johann Wilhelm Baur: Die Schlacht zu Oosterweel, Radierung, 1. Fassung, 29,4 x 42cm, R 11
- 72.) Jacques Callot: Belagerung von Breda (1627), 120 x 140cm, Radierung, 6 Platten, Lieure 593
- 73.) Jacques Courtois: Schlacht von Steenberg, Radierung, in: F. Strada: De Bello belgico 1647
- 74.) Giulio Romano, nach Raffael: Konstantinsschlacht, Fresko, Rom/Vatikan, Sala di Costantino, Detail Pferd
- 75.) Jacques Courtois: Schlacht von Mongiovino, Öl/Leinwand, 138 x 276cm, Florenz/ Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 991
- 76.) Jacques Courtois: Schlacht von Mongiovino, Öl/Leinwand, 138 x 276cm, Florenz/ Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 991; Detail
- 77.) Jacques Courtois: Schlacht von Lützen, Öl/Leinwand., 141 x 275cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 451
- 78.) Matthäus Merian: Schlacht bei Lützen, Radierung, 26,8 x 68,7cm
- 79.) Jacques Courtois: Schlacht von Lützen, Öl/Leinwand, 141 x 275cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.- Nr. 451, Detail linke Bildhälfte
- 80.) Pieter Snayers: Schlacht von Honnecourt, Öl/Leinwand, 184 x 263cm, Madrid/ Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P-1741
- 81.) Pandolfo Reschi: Große Schlacht bei Barcelona, Öl/Leinwand, 225 x 293cm, Florenz/ Galleria Corsini
- 82.) Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Leinwand, 217 x 351cm, Paris/ Musée du Louvre, Inv.-Nr. 585
- 83.) Salvator Rosa: Rückwärts über einen Pferderücken stürzender Soldat, Feder in Braun über schwarzer Kreide, 96 x 97mm, Leipzig/ Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. NI.8996
- 84.) Salvator Rosa: Studie zur „Heroischen Schlacht“, Feder in Braun, braun laviert, 261 x 216mm, Edinburgh/National Gallery of Scotland, Inv. -Nr. RSA 265
- 85.) Salvator Rosa: Gestürzter, von einem Soldaten bedrohter Reiter, Feder in Braun, 92 x 113mm, Leipzig/ Museum der bildenden Künste, Inv.-No. 8652
- 86.) Salvator Rosa: Studienblatt mit kämpfenden Soldaten (links); vier Soldatenköpfe mit Helmen (rechts), 146 x 182mm, Feder in Braun, grau laviert, Leipzig/ Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. NI. 9011

- 87.) Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Leinwand, 217 x 351cm, Paris/ Musée du Louvre, Inv.-Nr. 585, Detail rechts
- 88.) Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Leinwand, 217 x 351cm, Paris/Musée du Louvre, Inv.-Nr. 585, Detail links
- 89.) Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Leinwand, 217 x 351cm, Paris/Musée du Louvre, Inv.-Nr. 585, Detail Zentrum
- 90.) Salvator Rosa: Battaglia, Öl/Leinwand, 52 x 100cm, sign. und dat. 1637, Slg. ehem. Mostyn Owen, Paris/Privatbesitz
- 91.) Salvator Rosa: Reiterschlacht, 291 x 345cm, Öl/Leinwand., sign. und dat. 1645, Wien/ Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
- 92.) Salvator Rosa: Heroische Schlacht, Öl/Leinwand, 217 x 351cm, Paris/Musée du Louvre, Inv.-Nr. 585, Detail Gebirge
- 93.) Nach Charles Le Brun: Audienz des Legaten am 29 Juli 1664, Teppich, 5,15 x 7,15m, Paris/ Mobilier Nacional, Inv.-Nr. GMTT 96
- 94.) Guglielmo Cortese: Alexanderschlacht, Öl/Leinwand, 188 x 328cm, Versailles, Musée National du Château et des Trianons
- 95.) Guglielmo Cortese: Alexanderschlacht, Öl/Leinwand, 188 x 328cm, Versailles, Musée National du Château et des Trianons, Farbabbildung
- 96.) Guglielmo Cortese: Alexanderschlacht, Tinte, Tusche, weiß gehöht, 15,5 x 30,2cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. NI. 274
- 97.) Guglielmo Cortese: Die Schlacht Josuas, Fresko, Rom/ Palazzo del Quirinale, Galerie Alexanders VII., Detail Zentrum
- 98.) Guglielmo Cortese: Kompositionsentwurf, rote Kreide auf beigem Papier, 265 x 415mm, Düsseldorf/Sammlung der Kunstakademie im museum kunst palast, Inv.-Nr.FP 4559
- 99.) Claude Lorrain: Küstenlandschaft mit Schlacht auf einer Brücke, Öl/Leinwand, 100 x 137cm, Moskau/ Puschkin Museum, Staatliches Museum der schönen Künste
- 100.) Jean-Honoré Fragonard: Lanzenstecher, Graphit, ohne Maße, Warschau/ Universitätsbibliothek
- 101.) Nach Charles Le Brun: Audienz des Legaten am 29 Juli 1664, Teppich, 5,15 x 7,15m, Paris/ Mobilier Nacional, Inv.-Nr.: GMTT 96, Detail Medaillon
- 102.) Charles Le Brun: Überquerung des Granicus, Öl/Leinwand, 470 x 1209cm, 1664/65, Paris/Louvre
- 103.) Nach Charles Le Brun: Ludwig XIV. besucht die *Gobelins* am 15. Oktober 1667, Teppich, 5,10 x 7,00m, Paris/ Mobilier Nacional, Inv.-Nr.: GMTT 95

- 104.) Gérard Audran nach Charles Le Brun: Konstantinsschlacht, Kupferstich, ohne Maßangaben
- 105.) Aristotile Bastiano da Sangallo nach Michelangelo: Schlacht von Cascina, 1542, Holz, 76,4 x 130,2cm, Holkham Hall, Slg. Earl of Leicester
- 106.) Joseph Parrocel: Die Belagerung von Maestricht, Öl/Leinwand, 1,42 x 1,85m, Versailles/ Musée National du Château et des Trianons, Inv.-Nr. MV 6932
- 107.) Jacques Courtois: Schlacht zwischen Christen und Türken, Öl/Leinwand, 96 x 152cm, Madrid/ Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 2242
- 108.) Jacques Courtois: Studie einer Schlacht, 187 x 268mm, Graphit, braune Tausche auf weißem Papier, Rom/ Istituto Nazionale per la Grafica, FC 126822
- 109.) Jacques Courtois: Das Reitergefecht vor den Festungsmauern, Öl/Leinwand, 155 x 274cm, Dresden/ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. Kat. 1930, Nr. 745
- 110.) Jacques Courtois: Die Schlacht im Tale, Öl/Leinwand, 153 x 267cm, Dresden/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. Kat. 1930, Nr. 744
- 111.) Jacques Courtois: Reiterstudie, Graphit/Biester, 136 x 306 mm, München/Staatliche Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. 12259
- 112.) Jacques Courtois: Die Schlacht im Tale, Öl/Leinwand, 153 x 267cm, Dresden/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. Kat. 1930, Nr. 744, Detail
- 113.) Jacques Courtois: Reiterschlacht, Öl/Leinwand, 73,6 x 131,2cm, Berlin/Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. -Nr. 10512
- 114.) Jacques Courtois: Reiterschlacht, Öl/Leinwand, 37 x 48cm, Privatbesitz
- 115.) Jacques Courtois: Reiterschlacht, Öl/Leinwand, ohne Maße, Florenz/ Slg. Gerini
- 116.) Jacques Courtois: Nach der Schlacht, Öl/Leinwand, ohne Maße, Florenz/Slg. Gerini
- 117.) Giuseppe Maria Sgrilli: Wandaufriß Villa Poggio a Caiano, Florenz/ Biblioteca della Soprintendenza alle Gallerie
- 118.) Jacques Courtois: Schlachtfeld mit türkischen Reitern, Öl/Leinwand, 98,5 x 126cm, Florenz/ Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv.-No. 1890/ 5579
- 119.) Jacques Courtois: Selbstporträt, Öl/Leinwand, 83 x 66cm, 1675, Florenz/ Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1653
- 120.) Francesco Monti: Reiterschlacht mit Stadt im Hintergrund, Öl/Leinwand, 90 x 46cm, Caserta/ Palazzo Reale
- 121.) Ilario Spolverini: Josua lässt die Sonne stillstehen, Öl/Leinwand, 267 x 587cm, Piacenza/ Museo Civico

122.) Luca Giordano: Josua lässt die Sonne stillstehen, Öl/Leinwand, 103 x 114cm, Mailand/
Pinacoteca di Brera

123.) Ilario Spolverini: Josua lässt die Sonne stillstehen, Öl/Leinwand, 267 x 587cm,
Piacenza/ Museo Civico, Detail Josua

124.) Ilario Spolverini:Einschiffung der Truppen, Öl/Leinwand., 216 x 273cm, Piacenza/
Museo Civico del Palazzo Farnese

125.) Ilario Spolverini:Treffen zweier Fürsten, 100 x 73cm, Öl/ Leinwand, Piacenza/ Museo
Civico del Palazzo Farnese

126.) Ilario Spolverini: Schlacht von Fornovo, Öl/Leinwand, 193 x 460cm, Parma/Pinacoteca
Nazionale

127.) Ilario Spolverini: Schlacht von Fornovo, Öl/Leinwand, 193 x 460cm, Parma/Pinacoteca
Nazionale

128.) Francesco Casanova: Scharmützel zweier Reiter, Öl/Leinwand, 63 x 96cm, Avignon/
Musée Clavet

Literaturverzeichnis

1. Archivalien und gedruckte Quellen

Accetto, T.: *Della dissimulazione onesta*, Neapel 1641

Alberti, L.B.: *De Pictura*, II, hg. von O. Bätschmann/ C. Schäublin, Darmstadt 2000

Algarotti, F.: *Essais sur les Beaux-Arts*, Berlin 1772, 7 Bde., Bd. II

Algarotti, F.: *Opere*, Venedig 1792, 16 Bde, Bd. VIII.

Aretino, P.: *Il secondo libro delle lettere*, hg. v. F. Nicolini, Bari 1916, II, 2

Aristoteles: *Poetik*, IX., hg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994

Arkenholz, J.: *Historische Merkwürdigkeiten die Königin Christina von Schweden betreffend*,(...), Leipzig/ Amsterdam 1760, 4 Bde, Bd. III.

Armenini, G. B.: *De`veri precetti della pittura, libri tre*, Ravenna 1587, Reprint Hildesheim 1971

Arrianus: *Der Alexanderzug*, hg. v. G. Wirth, München/Zürich 1985

ASF, *Guardaroba Mediceo 703, Inventario della Guardaroba del principe don Mattia, c.72*

Baglione, G.: *Le Vite de Pittori*, Rom 1642, hg. v. V. Mariani, Reprint Rom 1935

Baldinucci, F. (e.a.): *Zibaldone Baldinucciano*, hg. v. B. Santi, 2 Bde, Florenz 1980

Baldinucci, F.: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florenz 1846/47, Reprint Florenz 1974

Baldinucci, F.: *Vocabolario Toscano dell`Arte del Disegno*, Florenz 1681

Bellori, G. P.: *Descrizioni delle imagini dipinti da Raffaello d`Urbino nel Vaticano e di quella alla Farnesina*, Rom 1821

Bellori, G. P.: *Le Vite de`Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Genua 1967

Bisagno, F.: *Trattato della Pittura etc.*, Venedig 1642

Bocchi, F./ Cinelli, G.: *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677, 2. Auflage

Borghini, R.: *Il Riposo*, Florenz 1584, Reprint Mailand 1967

Boschini, M.: *La carta del navegare pitoresco*, Venedig 1660, Reprint Florenz 1966

- Botero, G.: *Dell'eccellenze degli antichi capitani*, Rom 1598
- Botero, G.: *Spiegel hoher fürstlicher Personen*, Lübeck 1603
- Bottari, G.: *Raccolta di lettere sulla pittura*, Bd. 6, Mailand 1822, Reprint Hildesheim 1976
- Brosse, C. de: *Lettres d'Italie*, hg. v. F. d'Agay, 2 Bde, Bd. II., Paris 1986
- Capaccio, G.C.: *Il forastiero*, Neapel 1634, 5 Bde
- Cartari, V.: *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, (1. Auflage 1556) Nachdruck Graz 1963
- Castiglione, B.: *Il Cortegiano*, Turin 1955
- Catalogo e stima dei quadri, e bronzi esistenti nella galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze*, Florenz 1825
- Catalogue Raisonné des differens objets de curiosités (...) qui composoient le Cabinet de feu M. Mariette*, Paris 1775
- Cellini B.: *La Vita*, Nachdruck Rom 1901
- Chéruel, M. (Hg.): *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, 2. Bde., Bd. II., Paris 1861
- Chigi, F.: *Des Philomathus Jugendgedichte*, XIII (II g), Die Verwüstung Italiens durch die Pest im Jahre 1630, Paris 1656, (1. Ausgabe Köln 1645) Reprint Köln/Weimar/ Wien 1999, 2 Bde
- Cicero: *Orator*, hg. v. B. Kytzler, München/Zürich 1988
- Cochin, N.: *Voyage d'Italie ou Recueil de notes*, Paris 1758, 3 Bde
- Cochin, N.: *Voyage d'Italie*, Paris 1758, Reprint Rom 1991
- Covarrubias, S.: *Emblemas Morales*, Madrid 1610
- Curue de Sainte-Palaye, J. B. de la: *Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat. Baron de Thiers*, Paris 1755, Reprint Genf 1972
- Dézallier d'Argenville, A. J.: *Abrégé de la vie (...)*, 4 Bde., Paris 1762
- Diderot, D.: *Salons*, 4 Bde, Volume I, hg. v. J. Seznec/ J. Adhémar, Oxford 1957
- Diderot, D.: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, 35 Bde, Paris 1751-1780
- Dolce, L.: *Dialogo della Pittura*, Hg. von M. W. Raskilt, New York 1968

- Dolce, L.: *Dialogo della Pittura*, Venedig 1557, in: Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma, hg. v. P. Barocchi, 3 Bde, Bd. I, Bari 1960-62
- Domenici, Bernardo de: *Vite de Pittori (...) Napolitani*, Bd. 3, Neapel 1742
- Dudley, R.: *Dell'Arcano del Mare*, 2. Auflage, Rom 1661
- Erythraeus, Janus Nicaeus (Gian Vittorio Rossi): *Pinacotheca imaginum illustrium*, 3 Bde, Köln 1645-47
- Félibien, A.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 6 Bde, Bd. IV, Paris 1725
- Ferrari, G. B.: *De Florum Cultura*, Rom 1633
- Filamondo, R.M.: *Il genio bellicoso di Napoli*, Napoli 1694
- Fiodoro, I.: *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Bd. 1-4, Hg. v. F. Schlitzer/ A. Padula/ V. Omodeo, Neapel 1934-43
- Fontani, Francesco unter dem Titel „*Leonardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo*“, Florenz 1792
- Freinsheim, J.: *Alexander magnus duobus tomis praesentatus cum supplementis*, Straßburg 1640
- Fuidoro, I.: *Successi storici raccolti dalla sollevatione di Napoli dell'anno 1647*, Hg. A.M. Giraldi/ M. Raffaeli, Mailand 1994
- Galilei, G.: *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Florenz 1630
- Gamberti, D.: *L'idea di un prencipe et eroe christiano in Francesco I. d'Este*, Modena 1659
- Gaudenzio, P.: *I fatti d'Alessandro il Grande spiegati*, Pisa 1645
- Ghezzi, G.: *Relazione. Le belle arti in lega con la poesia per l'Accademia del Disegno. Celebrata in Campidoglio il di 6. maggio 1706*, Rom 1706
- Gigli, G.: *Diario di Roma*, 2 Bde, Rom 1994
- Gilio, G.A.: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie etc.*, in: Trattati d'Arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, hg. von P. Barocchi, Bd. II, Bari 1961
- Giustiniani, V.: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Florenz 1981
- Gracian, B.: *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*, Madrid 1653, (Reprint Leipzig 1982)
- Grotius, H.: *De iure belli ac pacis*, Leiden 1625

- Guerrieri, P.A.: *Genealogia di casa Carpegna historicamente compilata*, Rimini 1667
- Guillet de Saint-Georges, G.: *Mémoires sur les membres de L'Académie royale de peinture et de sculpture*, hg. v. L. Dussieux (e.a.), Paris 1854, Bd. 1
- Homer: *Ilias*, Übertragen von W. Schadewald, Leipzig/ Frankfurt/M. 1975
- Horaz: *Ars Poetica*, hg. v. E. Schäfer, Stuttgart 1975
- Junius, F.: *The Paintings of the Ancients*, hg. v. K. Aldrich/ P. Fehl/ R. Fehl, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991, 2 Bde
- Lanzi, L.: *Storia pittorica della italiana dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 Bde, hg. v. M. Capucci, Florenz 1974
- Lippi, L.: *Il Mamantile Racquistato*, Finaro 1676
- Lipsius, J.: *Monita et exempla politica libri II*, Hoogenhuysen 1605
- Lipsius, J.: *Politicorum sive civilis doctrinae libri VI*, 1589
- Lipsius, J.: *Von der Beständigkeit*, Leipzig 1601 (Reprint Stuttgart 1965), Hg. v. L. Forster
- Lomazzo, G.P.: *Idea del tempio della pittura*, Mailand 1590, Nachdruck Hildesheim 1965
- Lomazzo, G.P.: *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Mailand 1584, Nachdruck Hildesheim 1968
- Longinus: *Vom Erhabenen*, hg. v. O. Schönberger, Stuttgart 1988
- Lunadoro, G.: *Relatione della corte di Roma*, Bracciano 1650
- Macchiavelli, N.: *Il Principe*, Florenz 1946
- Malvasia, C.C.: *Felsina Pittrice*, 2 Bde, Bologna 1841
- Malvezzi, V.: *Pensieri politici e morali*; in: *Politici e moralisti del Seicento*, hg. von B. Croce/S. Caramella, Bari 1930, S. 255-283
- Mancini, G.: *Alcuni Considerazioni appartenenti alla Pittura etc.*, 2 Bde, hg. v. A. Marucchi, Rom 1956
- Marino, G. B.: *La Galeria*, hg. v. M. Pierzi, 2 Bde., Padua 1979
- Marino, G. B.: *L'Adone*, Paris 1623
- Mascardi, A.: *Dell'arte historica*, Rom 1636
- Mendos, A.: *Principe Perfecto*, Lyon 1662
- Montecuccoli, R.: *Ausgewählte Schriften des Raimund Fürsten Montecuccoli, General-Lieutenant*, hg. v. d. Direktion des K. K. Kriegs-Archivs, 4 Bde, Bd. IV, Wien Leipzig 1899

- Orlandi, P. A.: *Abeceario pittorico*, Bologna 1704
- Ottonelli, G.D./ Berrettini, P.: *Trattato della Pittura e Scultura. Uso et Abuso loro* (1652), hg. v. V. Casale, Reprint Treviso 1973,
Ovid: *Metamorphosen*, E. Rösch (Hg.), München/Zürich 1983, 10 Aufl.
- Palazzuolo, C.: *Il soldato di Santa Chiesa*, Rom 1606
- Paleotti, G.: *Discorso intorno alle immagini*, Bologna 1582
- Panegyriques Latins: *Les Panegyriques Constantiniens (VI-X)*, hg. v. E. Galletier, Paris 1952
- Parrino, P.A.: *Teatro eroico e politico de`governi de`viceré del Regno di Napoli*, Neapel 1730
- Pascoli, L.: *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, 3 Bde, Rom 1730, Reprint Amsterdam 1965
- Passeri, G. B.: *Künstlerviten*, hg. v. J. Hess, Worms 1995, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1934
- Pio, N.: *Le Vite de pittori, scultori e architetti* (MS., 1724), Hg. v. C. und R. Enggass, Rom 1977
- Plinius: *Naturkunde*, hg. von R. König, München 1978, Bd. XXXV
- Plutarch: *Alexanderbiographie*, Berlin/Weimar 1982
- Plutarch: *Alexandros*, 33, in: *Fünf Doppelbiographien*, Zürich 1994
- Plutarch: *La gloria di Atene*, II, III, hg. v. I. Gallo/ M. Mocci, Neapel 1992
- Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. v. H. Rahn, Darmstadt 1972-75, Bd. 2
- Richardson, J.: *Traité de divers fameux Tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs*, Amsterdam 1728
- Ripa, C.: *Iconologia overo desrittione di diverse imagini cavate dall`antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Reprint Hildesheim/New York 1970
- Rosa, S.: *Satire*, hg. v. D. Romei, Mailand 1995
- Rossi, F. de: *Ritratto di Roma Moderna*, Rom 1652
- Rufus Curtius, G.: *Geschichte Alexanders*, Leipzig 1929
- Sandrart, J. von: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hg. von A. R. Peltzer, München 1925
- Sansovino, F.: *Gl`annali turcheschi*, Venedig 1573

Saveedra Fajardo, D. de: *Idea de un Principe Politico Christiano representada en cien empresas*, München 1640, Reprint Madrid 1985

Seneca, L. Annaeus: *Epistulae morales. Liber secundus*, in: Philosophische Schriften. Dritter Band, hg. v. M. Rosenbach, Darmstadt 1974

Seneca: *Naturwissenschaftliche Untersuchungen*, hg. v. M. F. A. Brok, Darmstadt 1995

Sforza Pallavicino, P.: *Trattato dello Stile e del Dialogo*, Rom 1664

Sforza Pallavicino, P.: *Del bene libri quattro*, Rom 1644

Sforza Pallavicino, P.: *Della vita di Alessandro VII libri cinque*, Prato 1839-40

Sforza Pallavicino, P.: *Opere*, Mailand 1834, 2 Bde

Shaftesbury, A. Earl of: *Second Characters or the Language of Forms*, hg. v. B. Rand, Cambridge 1914

Skippon, P.: *An Account of a Journey made thro`Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France*, London 1732

Strada, F.: *Prolusiones academicae*, Lugduni 1617

Strada, F.: *De Bello belgico*, 2 Bde, Rom 1632/ 47

Tasso, T.: *Gerusalemme liberata*, Parma 1580, in: Poesie, hg. v. F. Flora, Mailand 1934

Tassoni, A.: *Pensieri diversi*, Modena 1608, ergänzt 1612, erweitert 1620, hg. v. P. Puliatti, Modena 1986

Tassoni, A.: *La secchia rapita*, Modena 1622

Tesauro, E.: *Il cannocchiale aristotelico*, Turin 1655

Testi, F.: *Lettere*, 3 Bde, Bd. II., Bari 1967

Titus Livius: *Ad urbe condita libri*, liber I-III, hg. v. H.-J. Hillen, München/Zürich 1987

Varchi, B.: *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Battista Busini*, Bd. 1, Mailand 1834

Vasari, G.: *Le Vite de`più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. R. Bettarini, Verona 1976

Vasari, G.: *Opere di Giorgio Vasari*, hg. v. G. Milanesi, 9 Bde, Florenz 1973

Vergil: *Georgica*, III, 26-33, in: Landleben. Catalepton. Bucolica. Georgica, hg. v. J./ M Götte, Zürich 1995

Vinci, L. da: *Treatise on Painting* (Vatican Library, cod. Urbinas lat. 1270), hg. von P. Mc Mahon, 2 Bde, Princeton 1956

Vinci, L. de: *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, A. Chastel (Hg.), München 1990, S. 165

Watelet, C.-H., Lévesque, P.-C.: *Artikel "Bataille"*, in: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture e gravure*, Paris 1792 (Reprint Genf 1972), Bd. 1

II. Sekundärliteratur

A. B.: *Artikel "Iñigo Vélez de Guevara y Tassis"*, in: *Diccionario de Historia de España*, Bd. II., Madrid 1952, S. 1394f.

Acidini Luchinat, C./Scalini, M. (Hg.): *Opere d'arte della famiglia Medici*, Ausst. Kat. Florenz 1997

Ago, R.: „*Così si volta questa ruota di parole.*” *Biblioteche e lettori nella Roma del Seicento*, in: *Quaderni storici*, No. 115, April 2004, S. 119-138

Ago, R.: *Collezioni di quadri e collezionismo di libri a Roma tra XVI e XVIII secolo*, in: *Quaderni storici*, August 2002, No. 110, S. 379-403

Ago, R.: *Giovani nobili nell'età dell'assolutismo: autoritarismo e libertà*, in: *Storia dei giovani*, 1, Dall'antichità all'età moderna, Hg. v. G. Levi/ J. C. Schmitt, Rom/ Bari 1993, S. 375-426

Alabiso, A.: „*Sante immagini e battaglie in piccolo*“ *Tre dipinti inediti di Aniello Falcone*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, hg. v. S. Cassani/ D. Campanelli, Neapel 1988, S. 189-194

Alabiso, A.: *Aniello Falcone's frescoes in the villa of Gaspar Roomer at Barra*, in: *Burlington Magazine*, 1989, No. 131, S. 31-36

Alabiso, A.: *Sante immagini e battaglie in piccolo. Tre dipinti inediti di Aniello Falcone*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Neapel 1988, Hg. von S. Cassani/ D. Campanelli, S. 189- 194

Aldecoa, C. de: *Vincenz Andriesz Leckerbieten dit il Manciola ou le Manchole. Anvers 1595-Rome 1675. Un peintre connu mais oublié*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, No. 7, 2001, Sonderheft, S. 1-16

Althaus, T.: *Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert*, in: K. Garber /J. Held (Hg.): *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision*, 2 Bde, Bd. I, München 2001, S. 691-714

Altieri, G.: *Gaspare Carpegna, un cardinale „numismatico“*, in: M. Gallo (Hg.): *I cardinali di Santa Romana Chiesa*, Bd. V, Rom 2002

- Anderson, A.R.: *Bucephalos and his Legend*, in: American Journal of Philology, No. 51, 1930, S. 1-21
- Anderson, J.: *Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden*, in: Il collezionismo a Venezia, Venedig 2005, hg. v. B. Aikema/ R. Lauber/ M. Seidel, S. 275-286
- Angelini Frajese, F.: Artikel „*Prospero Bonarelli*“, DBI, Bd. 11, Rom 1969, S. 568-87
- Angelini, A.: *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998
- Angiolini, F.: *I cavalieri e il principe: L'ordine di Santo Stefano e la società toscana in età moderna*, Florenz 1996
- Anonym: Artikel „*Francesco Maria Caracciolo*“, DBI, Bd. 19, Rom 1976, S. 362f.
- Arisi Riccardi, R.: *Ilario Spolverini. Pittore di battaglie e cerimonie*, Piacenza 1979
- Arisi, F.: *Il Brescianino dell Battaglie*, Piacenza 1975
- Aronberg Lavin, M.: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975
- Ausst. Kat. Arras 2004, *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII siècle*, hg. v. E. Delapierre/ M. Gilles/ H. Portiglia, Gent 2004
- Ausst. Kat. Berlin 1989, *Europa und der Orient 800-1900*, hg. von G. Sievernich/H. Budde, Gütersloh 1989
- Ausst. Kat. Berlin 2004: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, hg. v. C. B. Bailey/ P. Conisbee/ T. W. Gaetgens, Berlin / Köln 2004
- Ausst. Kat. Bonn 2003: *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, hg. v. J. Frings, Ostfildern-Ruit 2002
- Ausst. Kat. Braunschweig 2004, *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*; hg. v. N. Büttner/ U. Heinen, München 2004
- Ausst. Kat. Brescia 1998: *Da Caravaggio al Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, hg. v. F. Porzio, Mailand 1998
- Ausst. Kat. Detroit 1974: *The twilight of the Medici. Late baroque art in Florence, 1670-1743*, Florenz 1974
- Ausst. Kat. Dijon 1998: *A la gloire du roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV.*, Paris 1998
- Ausst. Kat. Florenz /Palazzo Pitti 2001: E. Fumagalli/ Rossi, M./ Spinelli, R. (Hg.): *L'arme e gli armori. La poesia di ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Livorno 2001

- Ausst. Kat. Florenz/Palazzo Pitti 1977, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, hg. v. D. Bodart, Florenz 1977
- Ausst. Kat. Florenz/ Palazzo Pitti 1977: *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentini*, Hg. v. P. Rosenberg, Florenz 1977
- Ausst. Kat. Florenz/Palazzo Pitti 1982: *Gli arazzi del re sole*, Hg. v. D. Meyer, Florenz 1982
- Ausst. Kat. Florenz/ Palazzo Pitti 1989, M. Chiarini (Hg.): *Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, Florenz 1989
- Ausst. Kat. Florenz 2000/01: M. Chiarini/ C. Acidini Luchinat (Hg.): *Bizzarie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, Mailand 2000
- Ausst. Kat. Florenz/Palazzo Pitti 2000: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici (1627-1691)*, Hg. von M. Chiarini, Florenz 2000
- Ausst. Kat. Florenz/ Galleria degli Uffizi 2007: *Filosofico umore e meravigliosa speditezza: pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, hg. v. E. Fumagalli, Florenz 2007
- Ausst. Kat. Fort Worth 1986: *G. M. Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, hg. v. J. T. Spike, Florenz 1986
- Ausst. Kat. Frankfurt 1994, *Goethe und die Kunst*, Hg. v. S. Schulze, Ostfildern 1994
- Ausst. Kat. Hannover 1992: *Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler*, Red. M. Trudzinski, Hannover 1992
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2005, *Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung*, hg. v. D. Schäfer, Karlsruhe 2005
- Ausst. Kat. Kiel 2004: *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*, hg. v. D. Luckow, Kiel 2004
- Ausst. Kat. Köln 1988: *Triumph und Tod des Helden: europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hg. v. E. Mai, Mailand 1988
- Ausst. Kat. Köln 1991: D. A. Levine/ E. Mai (Hgg.): *I Bamboccianti*, Mailand 1992
- Ausst. Kat. Leipzig 1999: *Salvator Rosa: Genie der Zeichnung: Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, hg. v. H. Guratzsch, Köln 1999
- Ausst. Kat. Liberci 2001: H. Seifertová (Hg.): *Eternal Painting? Painting on stone and Copper in the 17th and 18th Centuries*, Liberci 2001
- Ausst. Kat. London/Hayward Gallery 1973: *Salvator Rosa*, hg. v. Arts Council of Great Britain, London 1973
- Ausst. Kat. London 2001, B. L. Brown (Hg.): *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001

Ausst. Kat. Lugano/ Rom 1989: *Pier Francesco Mola 1612-1666*, hg. v. M. Kahn-Rossi, Mailand 1989

Ausst. Kat. Lumezzane Pieve 2002, *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo*, hg. v. G. Sestieri, Roccafranca 2002

Ausst. Kat. Mailand 2000: M. Bona Castellotti (Hg.): *Pietra Dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata Milanese*, Mailand 2000

Ausst. Kat. Modena 1999, *Gli Estensi. La corte di Modena*, hg. v. R. Iotti/ E. Milano, 2 Bde, Modena 1997-99

Ausst. Kat. Mondavio, F. Arisi (Hg.): *Bellum. Battaglie nell'arte tra '600 e '700*, Mondavio 1994

Ausst. Kat. München 1993, H. Siefert (Hg.): *Zum Ruhme des Helden. Historien- und Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Alten Pinakothek*, München 1993

Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, hg. v. K. Bußmann, 3 Bde, Verant.-Ges. 350 Jahre Westfälischer Friede 1998

Ausst. Kat. Nancy 1993: *Jacques Callot (1592-1635)*, D. Ternois (Hg.), Paris 1993

Ausst. Kat. Neapel 1983: *Leonardo da Vinci e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, Alessandro Vezzosi (Hg.), Florenz 1983

Ausst. Kat. Neapel 1984, *Civiltà del Seicento a Napoli*, Hg. von S. Cassani, 2 Bde, Neapel 1984

Ausst. Kat. Neapel 2002: *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, hg. v. B. Daprà, Neapel 2002

Ausst. Kat. Neuburg/Donau 2005: *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg*, Hg. v. S. Bäumler, E. Brockhoff, M. Henker, Augsburg 2005

Ausst. Kat. New York 1982: *France in the Golden Age: 17th Century French paintings in American Collections*, Hg. v. P. Rosenberg, New York 1982

Ausst. Kat. Padua 1990, *Rubens: Pietro Paolo Rubens (1577-1640)*, Hg. von D. Bodart, Rom 1990

Ausst. Kat. Paris 1988: *Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises*, hg. v. A. Brejon de Lavergnée/ N. Volle, Paris 1988

Ausst. Kat. Paris 1967: *Le cabinet d'un grand amateur P. J. Mariette 1694-1774. Dessins du XVe au XVIIIe siècle*, hg. v. M. Sérullaz, Paris 1967

Ausst. Kat. Phoenix 1999: *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, New York 1999

- Ausst. Kat. Piacenza 1997, *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti*, Hg. v. S. Pronti, Mailand 1997
- Ausst. Kat. Roccafranca 2004, G. Sestieri (Hg.): *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo*, Roccafranca 2004
- Ausst. Kat. Rom/ Istituto Naz. Grafica 1992: *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, hg. v. G. Mariani, Mailand 1992
- Ausst. Kat. Rom 1994: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Mailand 1994, Hg. v. O. Bonfait, Mailand 1994
- Ausst. Kat. Rom/San Luca 1997, *Pietro da Cortona e il disegno*, Hg. v. S. Prosperi Valenti Rodinò, Mailand 1997
- Ausst. Kat. Rom 1997/ Palazzo Venezia: *Pietro da Cortona: 1597-1669*, hg. v. A. Lo Bianco, Mailand 1997
- Ausst. Kat. Rom/Kapitol. Museum 1998, *Pietro da Cortona il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica*
- Ausst. Kat. Rom 2000, *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Hg. v. E. Borea/C. Gasparri, 2 Bde, Rom 2000
- Ausst. Kat. Siena 2000, *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di roma moderna*, Hg. v. A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani
- Ausst. Kat. Stift Göttweig 1993, *Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie-Symbol- Personifikation*, Hg. v. G. M. Lechner/ W. Telesko, Stift Göttweig 1993
- Ausst. Kat. Straßburg 1998: *Johann Wilhelm Baur. Maniérisme et baroque en Europe*, Hg. von M. Koefoed, Paris 1998
- Ausst. Kat. Tours 2000, *Les peintres du roi 1648-1793*, hg. v. B. Foulon/ T. Bajou, Paris 2000
- Ausst. Kat. Washington 1982: *Claude Lorrain 1600-1682*, Hg. v. H. Dianne Russell, Washington D.C. 1992
- Ausst. Kat. Wien 1984, H. Hutter (Hg.): *Schlachten, Schlachten, Schlachten*, Wien 1984
- Ausst. Kat. Wien 1996, *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Hg. v. E. Mai, Mailand 1996
- Auwers, J. Vander: *Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastiaan Vrancx (1573-1647) und Pieter Snayers (1592-1667)*, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, K. Bußmann (Hg.): 1648 – Krieg und Frieden in Europa, 3 Bde, Bd. III, S. 461-468
- Bajou, T.: Artikel „Joseph Parrocel“, in: Ausst. Kat. Tours 2000, *Les peintres du roi*, Paris 2000, hg. v. B. Foulon/ T. Bajou, S. 97ff, Paris 2000
- Bajou, T.: *La Peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Paris 1998

- Baldini, E./Battista, A.M.: *Staatsräson, Tacitismus, Machiavellismus, Utopie*, in: Grundriss der Geschichte der Philosophie/Die Philosophie des 17. Jahrhunderts, Allgemeine Themen/Iberische Halbinsel/Italien, hg. von J.-P. Schobinger, 2 Bde, Basel 1998, Bd. 1, S. 545-568
- Baldriga, I.: *L'occhio Della Lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Rom 2002
- Barberis, W. (Hg.): *Guerra e pace*, in: Storia d'Italia, Annali 18, Turin 2002
- Barbolani di Montauto, N.: *Pandolfo Reschi*, Florenz 1996
- Barcham, W. L./ Puglisi, C. R.: *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, in: Saggi e memorie di storia dell'arte, Fondazione Giorgio Cini, No. 25, 2002, S. 55-88
- Barker, T.M.: *The military intellectual and battle: Raimondo Montecuccoli and the Thirty Years War*, Albany/ New York 1975
- Barner, W.: *Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren*, in: H. Laufhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, S. 33-67
- Barocchi, P. (Hg.): *Arredi principeschi del Seicento fiorentino: disegni di Diacinto Marmi*, Turin 1990
- Barone, J.: *Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano della Bella in Leonardo's Trattato*, in: Gazette des beaux arts, Juli-August 2001, S. 1-14
- Bartoli, D.: *Dell'uomo di lettere difeso et emendato*, Rom 1645
- Basile, B.: *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, in: A. Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana, Le Opere*, Bd. II., Dal Cinquecento al Settecento, Turin 1993, S. 991-1014
- Bätschmann, O.: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zürich/ München 1982
- Bätschmann, O.: *Römische Kult- und Kunstmacht*, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, 1648. Krieg und Frieden in Europa, Hg. v. K. Bußmann/H. Schilling, Bd.I/Textband, S. 215-226
- Baumstark, R.: *Ikonografische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien*, in: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S.125-243
- Baxandall, M.: *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971
- Behnen, M.: *Der gerechte und der notwendige Krieg. Necessitas und Utilitas rei publicae in der Kriegstheorie des 16. und 17. Jahrhunderts*; in: J. Kunisch/ B. Stollberg-Rilinger (Hg.): *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 1986, S. 44-106

- Bellini, E.: *Agostino Mascardi fra ‚Ars Poetica‘ e ‚Ars Historia‘*, in: Studi Secenteschi, 32, 1991, S. 65-136
- Bellini, E.: *Agostino Mascardi tra ‚ars poetica‘ e ‚ars historica‘*, Mailand 2002
- Bellini, E.: *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padua 1997
- Benocci, C.: *L'inventario dei quadri del Cardinale Gaspare Carpegna (1714)*, in: Studi montefeltrani, 24. 2003, S. 115-148
- Benzoni, G./ Tongiorgi, D.: *La storiografia. Paolo Sarpi*, in: E. Malato (Hg.): *Storia della Letteratura Italiana*, Rom 1997, Bd. V., S. 953-988
- Bérenger, J.: Artikel „*Dévolution*“, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hg. v. F. Bluche, Paris 1990, S. 470-71
- Berns, J.J.: *Krieg und Tod – Möglichkeiten ihrer Darstellung in der Poesie des Dreißigjährigen Krieges*, in: G. Fleischschauer/ W. Ruf/ B. Siegmund/ F. Zschoch (Hg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59)*, Michaelstein 2001, S. 31-43
- Berti, L. (Hg.): *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florenz 1979
- Bertini, G.: *Il collezionismo d'arte a Parma dal XVI al XVIII secolo: rassegna di studi e conclusioni preliminari*, in: *Geografia del Collezionismo*, 2001, S. 109-121
- Bertolotti, A.: *Artisti Belgi ed Olandesi nei secoli XVI e XVII*, Florenz 1880
- Bertolotti, A.: *Le ultime volontà di Michelangelo delle Battaglie*, in: *Arte e storia*, 1886, S. 22
- Bertrand, P. F. : *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005
- Bestmann, L.: *Die Galerie Alexanders VII. im Palazzo del Quirinale zu Rom und ihre Beziehung zum ikonografischen Programm der Decke der Sixtinischen Kapelle*, Hamburg 1991
- Bettag, A.: *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture*, Weimar 1998
- Bialostocki, J.: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*, in: *ZfKg*, Bd. 24, Heft 1, 1961, S. 128-141
- Binion, A.: *Von Venedig gen Norden: Schulenburgs unstete Galerie*, in: *Ausst. Kat. Hannover 1992: Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler*, S. 16-22
- Binion, A.: *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Mailand 1990

- Bireley, R.: *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Capel Hill/ London 1990
- Birkenholz, T.: *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun*, Frankfurt/Main 2002
- Bisogni, F.: *Mattias`de Medici Governatore di Siena*, in: Ders. (Hg.): *Il Palazzo della Provincia a Siena*, Rom 1990, S. 147-186
- Bizzocchi, R.: *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell`Europa moderna*, Bologna 1995
- Bjurström, P.: *German drawings*. Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1972
- Black, C.F.: *Early modern Italy. A social history*, London/ New York 2001
- Blankert, A.: *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting?* in: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, Berlin 1984, hg. von H. Bock/ T.W.Gahtgens, S. 9-32
- Blüher, K.A.: Artikel „*Standhaftigkeit*“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter/K. Gründer, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 99-103
- Blunt, A.: *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, in: *Art History*, Vol. 1, No. 1, März 1978, S. 67-89
- Bober, P. P. /Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986
- Bonfait, O. (Hg.): *L`idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Rom/Paris 2002
- Bonfait, O./ Hochmann, M./ Spezzaferro, L./ Toscano, B. (Hgg.): *Geografia del Collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Paris 2001
- Bonfait, O.: *Peindre en grand (Rome-Paris 1630-1690). Format, style et langue nationale*, S. 195-208. In: *Arte Barroco e ideal classico. Aspectos del Arte Cortesano ed la Segunda Mitad del siglo XVII.*, hg. v. F. Checa Grenades, Madrid 2004
- Bonnefoit, R.: *Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen-Berlin 1997
- Borgolte, M.: *Das Ende der Gleichgültigkeit. Wie das Abendland aus dem Streit um den einen Gott geboren wurde – und aus der neuen Freiheit, ihn zu suchen*, in: *FAZ*, 12.08.2006, Nr. 186, S. 40
- Borroni- Salvadori, F.: *F. M. N. Gabburri e gli artisti contemporanei*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore*, 1979, S. 1503-1564
- Borroni Salvadori, F.: *Le esposizioni d`arte a Firenze 1674-1767*, in: *MdKHiF*, Bd. XVIII., 1974, S. 1-166
- Bottari, G. : *Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 Bde., Mailand 1822-25,

- Boyer, J.-C.: *Les représentations guerrières et l'évolution des arts plastiques en France au XVIIe siècle*, in: Dix-septième siècle 37, No. 48 (Juli-September 1985), S. 291-305
- Brassat, W.: „*Les exploits de Louis sans qu'en rien tu les changes*“. Charles Perrault, Charles Le Brun und das Historienbild der „Modernes“. In: S. Germer (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder*, München 1992, S. 125-139
- Brassat, W.: „*Les exploits de Louis sans qu'en rien tu les changes*“: Charles Perrault, Charles Le Brun und das Historienbild der „Moderne“, in: S. Germer (Hg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997 (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 12), S. 125-139
- Brassat, W.: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003
- Brassat, W.: *Monumentaler Rapport des Zeremoniells*, in: Städel Jahrbuch 1993, Bd. 14, S. 251-288
- Brejon de Lavergnée, A.: *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux de Louis XIV.*, Paris 1987
- Brejon de Lavergnée, A.: *Artikel : „Aniello Falcone“*, in Ausst. Kat. Paris 1988: *Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises*, hg. v. A. Brejon de Lavergnée/ N. Volle, Paris 1988, S. 208-210
- Brejon de Lavergnée, A.: *Pour Guillaume Courtois*, in: Pietro da Cortona, atti del convegno internazionale Rom-Florenz 1997, hg. v. L. Frommel/ S. Schütze, Mailand 1998, S. 126-128
- Briganti, G./ Trezzani, L./ Laureati, L.: *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rom 1983
- Briganti, G.: *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florenz 1962
- Briganti, L.: *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962
- Brink, C.: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin 2000
- Brizzi, G. P.: *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna 1976
- Brizzi, G.P.: (Hg.): *La ratio studiorum. Modelli culturali e politiche educative dei Gesuiti*, Rom 1981
- Brizzi, G.P.: *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna 1976
- Brown, J./ Elliot, J. H.: *A Palace for a King. The Buon Retiro and the Court of Philip IV.*, New Haven/London 1980
- Brown, J.: *Jusepe de Ribera, Grabador*, Valencia 1989

- Brunelli, G.: *Al vertice dell'istituzione militare Pontificia. Il generale di Santa Chiesa (Sec. XVI-XVII)*, in: A. Jamme/ O. Poncet (Hg.): *Offices et Papauté (XIV-XVII siècle). Charges, Hommes, Destins*, Rom 2005, S. 483-499
- Brunelli, G.: Artikel „*Paganino Gaudenzio*“, in: DBI, Bd. 52, Rom 1999, S. 676-678
- Brunelli, G.: *Soldati del Papa. Politica militare e nobiltà nello Stato della Chiesa (1560-1644)*, Rom 2003
- Brunner, H. (Hg.): *Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000
- Brunner, O.: *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949
- Büchel, D.: *Prolegomena zu Hof und höfischer Gesellschaft*, in: *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, hg. v. D. Büchel/ V. Reinhardt, Köln/ Weimar/ Wien 2003, S. 203-220
- Buchowiecki, W.: *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. III, Wien 1974
- Buck, A.: *Humanismus: seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, Freiburg/München 1987
- Buffa, S. (Hg.): *Antonio Tempesta. The Illustrated Bartsch*, No. 36, New York 1983
- Burckhardt, J.: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. H. Wölfflin, Berlin/Leipzig 1930, Bd. 12
- Burke, P.: *Die Geschicke des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996
- Burkhardt, J.: *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlagen einer Theorie der Bellizität Europas*, in: HZ, 24, 1997, S. 509-574
- Burkhardt, J.: *Der Dreißigjährige Krieg*, Frankfurt/ Main 1992
- Burkhardt, J.: *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit*, in: Zeitschrift für Historische Forschung 24 (1997), S. 509-574
- Burr Litchfield, R.: *Demographic characteristics of Florentine patrician families, 16th-19th centuries*, in: Journal of Economic History, 1969
- Burr Litchfield, R.: *The Emergence of Bureaucracy: The Florentine Patricians, 1530-1790*, Princeton 1986
- Busch, W.: *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit*, in: E. Mai/ J. Rees (Hg.): *Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998, S. 53-80
- Busch, W.: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993

- Busch, W.: *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1994, Hg. v. S. Schulze, Goethe und die Kunst, S. 485-497
- Busch, W.: *Die graphische Gattung Capriccio-der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren*. In: Ausst. Kat. Wien 1996, E. Mai (Hg.): Das Capriccio als Kunstprinzip, S. 55-81
- Busch, W.: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hg. v. E. Mai/ A. Repp-Eckert, Mainz 1990, S. 57-76
- Büttner, F.: *Barock: Malerei*, in: HWdR, Bd. 1, Sp. 1357-1366
- Caciagli, G.: *I feudi medicei*, Pisa 1980
- Campbell, M.: *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A study of the Planetary rooms and related projects*, Princeton 1977
- Campori, G.: *Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti*, Modena 1870
- Canova, L.: *OMNES REGES SERVIENT EI. Paolo III. e Carlo V.: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo*, in: Storia dell'arte, No. 103, 2004, S. 7-40
- Capitelli, G.: „*Connoisseurship*“ *al lavoro: la carriera di Nicolo Simonini (1611-1671)*, in: Quaderni storici, No 116, August 2004, S. 375-401
- Capponi, N.: *Le Palle di Marte: Military strategy and diplomacy in the Grand Duchy of Tuscany under Ferdinand II. de` Medici (1621-1670)*, in: The Journal of Military History, Vol. 68, No. 4, 2004, S. 1105-141
- Carminati, C.: Artikel „*Lorenzo Lippi*“, in: DBI, Bd 65, Rom 2005, S. 221-224
- Carpaneto, J.: *I Palazzi di Roma* (= Quest'Italia, 175), Rom 1993, S. 122-24
- Carpanetto, D. /Ricuperati, G.: *Italy in the Age of Reason 1685-1789*, London/New York 1987
- Carpegna Falconieri, T. di: *Il cardinal Carpegna: un protagonista dietro le quinte?*, in: Studi montefeltrani: Iconografie; 3, 1998, S. 83-87
- Castellani, G.: *La Congregazione dei Nobili presso la chiesa del Gesù in Roma* (= Sezione Accademia di Scienze religiose, storiche e morali, I), Rom 1954
- Cavazzini, P.: *Claude`s apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the liber veritatis*, in: Konsthistorik tidskrift, Bd. 73, No. 3, 2004, S. 133-146
- Cavazzini, P.: *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento*, in: Quaderni storici, No. 116, August 2004, S. 353-373

- Cecchini, I.: *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in: B. Aikema/ R. Lauber/ M. Seidel (Hgg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima (= Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 21-25 September 2003)*, Venedig 2005, S. 151-172
- Cederlöf, O.: *The battle painting as a historical source. An inquiry into the principles*. In: *Revue Internationale d'Histoire Militaire* 26 (1969), S. 119-144
- Chagniot, J.: *Ethique et pratique de la profession des armes chez les officiers français*, in: V. Barrie-Curien: *Guerre et pouvoir en Europe au XVII siècle*, Paris 1991, S. 79-94
- Chaline, O.: *La bataille comme objet d'histoire*, in: *Francia*, Bd. 32/2 (2005), S. 1-14
- Chiarini, M. (Hg.): *Il Giardino del Granduca: natura morte nelle collezioni medicee*, Turin 1997
- Chiarini, M./ Padovani, S.: *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei Dipinti*, Bd. II, Florenz 2003
- Chiarini, M./K. Noehles, K.: *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti: un episodio ritrovato*, in: *Bolletino d'Arte*, 52, No. IV., 1967, S. 233-239
- Chiarini, M.: *Ancora sugli inizi di Claude Lorrain (e su Filippo Napoletano)*, in: *Paragone*, No. 47/48, 2003, S. 151-153
- Chiarini, M.: *Der Dreissigjährige Krieg und seine Auswirkungen auf die Schlachtenmalerei in Italien im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998*, Bd. 2, S. 485-491
- Chiarini, M.: *Du Nouveau à propos des relations entre Jacques Callot et Filippo Napoletano*, S. 137-160, in: D. Ternois (Hg.): *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris 1993
- Chiarini, M.: *Fortuna (e sfortuna) di Livio Mehus*, in: *Ausst. Kat. Florenz 2000: Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici (1627-1691)*, Hg. von M. Chiarini, S. 10-13
- Chiarini, M.: *The non-florentines*, in: *Ausst. Kat. Detroit 1974: The twilight of the Medici. Late baroque art in Florence, 1670-1743*, Florenz 1974, S. 156-171
- Choné, P.: Artikel „Jacques Callot“. in: *AKL*, Bd. 15, München-Leipzig 1997, S. 608-10
- Ciabani, R.: *Le famiglie di Firenze*, 4 Bde., Bd. I, Florenz 1992
- Cirillo, G./ Godi, G.: *I dipinti su tela di Ilario Spolverini per il Palazzo Ducale di Colorno*, in: *Bolletino del Museo Bodoniano di Parma*, In onore di Angelo Ciavarella, 7-93, S. 81-108
- Cirillo, G./ Godi, G.: *Il trionfo del barocco a Parma*, Parma 1987
- Cochrane, E.: *Florence in the Forgotten Centuries 1527-1800*, Chicago 1973, S. 193-196
- Cochrane, E.: *Historians and Historiography in the Renaissance*, Chicago/ London 1981

- Cochrane, E.: *Italy 1530-1630*, London/New York 1988, S. 7-54
- Cohn, S.: *Death and Property in Siena, 1205-1800: Strategies for the Afterlife*, Baltimore 1988
- Colapietra, R.: *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)*, in: *Storia di Napoli*, 9 Bde, Vol. 5.II, Neapel 1972, S. 161-278
- Compin, I.: *Catalogue sommaire illustré des peintures du muse du Louvre et du musée d'Orsay. Ecole française*, 3 Bde, Paris 1986
- Consagra, F.: *The De Rossi Family Print Publishing Shop. A Study in the History of the Print Industry in 17th Rome*, Diss. Ann Arbor 1993
- Consigli Valente, P. (Hg.): *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma 1986
- Cornette, J.: *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris 1993
- Costa, G.: *Appunti sulla fortuna dello Pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, in: *Studi Secentesche*, XXV, 1984, S. 123-143
- Courcelles, D. de (Hg.): *La Varietas à la Renaissance. Actes de le journée d'étude*, Paris 27 avril 2000, Paris 2001
- Cozzi, G.: *Venezia nei secoli XVI e XVII*, in: *La Repubblica di venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, hg. von G. Cozzi/ M. Knapton/ G. Scarabello, Turin 1992
- Crick-Kuntziger, M.: *Tapisseries bruxelloises d'après Rubens*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 24, 1955, S. 17-23
- Crinò, A.M.: *Giuliano Perricoli Senese, Disegnatore, Cartografo, Incisore e Illustratore*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. XXXI, 1987, S. 121-156
- Croce, B.: *Storia del regno di Napoli*, Rom 1974
- Cropper, E./ Dempsey, C.: *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1997
- Cropper, E.: *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS*, in: *The art bulletin*, 62. 1980, S. 570-583
- Cropper, E.: *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984
- Curtius Rufus, Q.: *Geschichte Alexanders des Großen*
- Curtius, E.R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1973 (1. Auflage 1948)
- Dandele, T. J.: *Spanish Rome 1500-1700*, New Haven 2001

- Danesi Squarzina, S.: *Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Il terreno di elaborazione dei generi*, in: *Storia dell'Arte*, No. 93/94, 1998, S. 266-291
- Daprà, B.: Artikel "Aniello Falcone", in: *AKL*, Bd. 36, München/Leipzig 2003, S. 351f
- Daprà, B.: Artikel "Carlo Copolla", in: *AKL*, Bd. 21, München/Leipzig 1999, S. 124-125
- De Caprariis, V.: *Il Seicento*, in: *Storia d'Italia*, Bd. II, hg. von F. Catalano, Turin 1959
- De Marchi, G.: *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725)*, in: *Miscellanea della società romana di storia patria*, Rom 1987
- De Marchi, A. G.: *Manciola e altro. Note sulla pittura di battaglia*, in: *Paragone*, No. 28, 1999, S. 25-40
- Delaplanche, J.: *La touche et la tache*, in: *Ausst. Kat. Arras 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, hg. v. E. Delapierre, S. 61-69
- Delaplanche, J.: *Proposition pour Jacques-Ignace Parrocel (Avignon 1667-Mons 1722)*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2000, S. 69-92
- Delaplanche, J.: *Joseph Parrocel et la peinture de bataille sous Louis XIV*, in: *Peintures murales aux Invalides. L'oeuvre révélé de Joseph Parrocel*, hg. v. M. Lucas, Dijon 2005, S. 122-149
- Delbeke, M.: *Art as evidence, evidence as art. Bernini, Pallavicino and the paradoxes of Zeno*, in: S. Schütze (Hg.): 2004, S. 343-359
- Delbrück, H.: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*, 4 Bde, Berlin 1962
- Donati, C.: *L'Idée di nobiltà in Italia Secoli XIV-XVIII*, Bari 1995 (1. Auflage 1988)
- Dooley, B.: *The wages of war: battles, prints and entrepreneurs in late seventeenth-century Venice*, in: *Word & Image*, No. 1-2, 2001, S. 7-24
- Dooley, B.: *Veritas filia temporis: experience and belief in early modern culture*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, No. 3, Juli 1999, S. 487-504
- Dubon, D.: *Tapestries from the Samuel H. Kress collection at the Philadelphia Museum of Art. The History of Constantine the Great designed by Pieter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, Aylesbury 1964
- Elias, N.: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 1983
- Elliott, J.H.: *The Count-Duke Olivares. The statesman in an age of decline*, New Haven/London 1986

- Epe, E.: *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de`Medici. Erbprinz der Toskana*, Marburg 1990
- Erben, D.: *Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand 1647-48 in Neapel*, in: ZfKG, Bd. 62, 1999, S. 231-263
- Erben, D.: *Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom. Ein Schanddenkmal im Dienst diplomatischer Vorherrschaft*, in: RJdBH, Bd. 31, 1996, S. 427-458
- Erben, D.: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004
- Escher, K.: *Kunst, Krieg und Krieger. Ein Beitrag zu einer Geschichte der Kriegsdarstellungen*, in: Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1916, 2 Teile, hier: Teil II
- Ewald, E.: *The florentines*, in: Ausst. Kat. Detroit 1974: The twilight of the Medici. Late baroque art in Florence, 1670-1743, Florenz 1974, S.172-323
- Ewald, G.: *Appunti sulla galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in: Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici, Hg. v. K. Lankheit, München 1976, S. 344-358
- Externbrink, S.: *Die Rezeption des „Sacco di Mantova“ im 17. Jahrhundert. Zur Wahrnehmung, Darstellung und Bewertung eines Kriegereignisses*, in: M. Meumann/ D. Niefanger (Hg.): Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, S. Göttingen 1997, S. 205-222
- Fabre, P.-A.: *Un sanctuaire romain à l`âge baroque. Recherches sur le système décoratif du corridor d`entrée aux Stanzette d`Ignace de Loyola, peint par Jacques Courtois et Andrea Pozzo (1640-1688)*, in: S. Schütze (Hg.): 2004, S. 361-377
- Fagiolo dell`Arco, M.: *Pietro da Cortona e i ‚cortoneschi‘. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Mailand 2001
- Falcke, J.: *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 2006
- Fantoni, M.: *Il "Perfetto Capitano": storia e mitografia*, in: Il "Perfetto Capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII), hg. von M. Fantoni, Rom 2001, S. 15-68
- Fantoni, M.: *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere medico fra Cinque e Seicento*, Rom 1994
- Fantoni, M./ L. C. Matthew/ S. F. Matthew-Grieco (Hgg.): *The art market in Italy: 15th-17th centuries*, Modena 2003
- Fantozzi, F.: *Nuova Guida ovvero descrizione storica – artistica – critica della città e contorni di Firenze*, Florenz 1842
- Fehl, P.: *Raphael as a Historian: Poetry and Historival Accuracy in the Salla di Costantino*, in: artibus et historiae, no. 28, 1993, S. 9-76

- Ferrari, O./ Scavizzi, G.: *Luca Giordano: l'opera completa*, 2 Bde, Bd. II., Neapel 1966
- Ferroni, G.: „*Sprezzatura*“ e „*Simulazione*“, in: C. Ossola (Hg.): *La Corte e il Cortegiano*, 2 Bde, Bd. I, S. 119-147
- Flemming, V. von: *Arma armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996
- Flemming, V. von: *Dissimulazione. Lorenzo Lippi, Salvator Rosa und die Krise der Repräsentation*, in: C. Göttler/U. Müller-Hofstede/K. Patz (Hg.): *Diletto e Maraviglia*, 1998, S. 74-101
- Forlani Tempesti, A.: *Un libro su Stefano Della Bella*, Paragone, 1973, Mai, S. 54-76
- Fornari Schianchi, L. (Hg.): *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Mailand 1999
- Fosi, I.: *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Rom 1997
- Foucault, M.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/ Main 1977
- Franke, B.: *Herrscher über Himmel und Erde. Alexander der Große und die Herzöge von Burgund*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 27, 2000, S. 121-170, S. 143f.
- Fredericksen, B. F.: *A pair of pendant pictures by Claude Lorrain and Salvator Rosa from the Chigi Collection*, in: *Burlington Magazine*, August 1991, S. 543-546
- Freedberg, D.: *The eye of the Lynx: Galileo, his friends, and modern natural history*, Chicago 2002
- Frenzel, E.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 2005, 10. Aufl.
- Frommel, C.L.: *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in: *Storia dell'Arte*, 9/10, 1971, S. 5-52
- Fuhrmann, M.: *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in: R. Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 23-66
- Fumagalli, E.: *Il collezionismo di scene di genere a Firenze*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998*, S. 93-97
- Fumagalli, E.: *La scena di genere in Toscana tra apporti forestieri ed esiti locali*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998*, S. 355-364
- Fumagalli, E.: *Le „Ambiguità“ di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in: *Paragone*, No. 13, 1997, S. 34-82

- Fumagalli, E.: *Un battaglista ritrovato: Vincent Adriaenssen detto il Manciola*, in: Paragone, No. 28, 1999, S. 3-24
- Fumaroli, M.: *Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspirateurs du mécénat des Barberini*, in: *Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Age – Temps Modernes*, 90 (1978), S. 797-835
- Fumaroli, M.: *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980
- Fumaroli, M.: *Richelieu-Patron der Künste*. In: *Ausst. Kat. Köln 2002: Kunst, Macht und Politik*, hg. v. H. Todd Goldfarb, Gent 2002, S. 15-47
- Fumaroli, M.: *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in: *Ausst. Kat. Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Mailand 1994, Hg. v. O. Bonfait, S. 53-82
- Fusconi, G./ P. Valentino Rodino, S.: *Note in margine ad una schedatura: I disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Bolletino d'Arte lxxvii (1982), S. 94-95
- Fusconi, G./ Piazza, V. di: *Cortona e l'antico*, in: *Ausst. Kat Rom/San Luca 1997*, Pietro da Cortona e il disegno, Hg. v. S. Proserpi Valenti Rodinò, Mailand 1997, S. 60-75
- Fuss, U.V.: *Matthaeus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz – Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges*, Frankfurt/Main, Berlin, Bern 2000
- Gaetgens, B. (Hg.): *Genremalerei*, Berlin 2002
- Gaetgens, T. W.: *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, in: Ders./U. Fleckner (Hgg.): *Historienmalerei (Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, Bd.1)*, Berlin 1996, S. 15-77
- Galasso, G.: *Alla periferia dell'Impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Turin 1994
- Galasso, G.: *Napoli nel Vicereame spagnolo dal 1648 al 1696*, in: *Storia di Napoli*, 9 Bde, Bd. 6.1, Neapel 1970
- Garber, K.: *Der ‚locus amoenus‘ und der ‚locus terribilis‘. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1974
- Garber, K./Held, J. (Hgg.): *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision*, 2 Bde., München 2001
- Gavilli, E.: *Lappaggi, luogo di delizie del Serenissimo Principe Mattias.*, in: *Arte musica spettacolo I*, 2000, S. S. 257-287
- Geddo, C.: *Percentuali dei dipinti di genere e di altri soggetti in collezioni lombardo-venete del Settecento*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998*, S. 114-118
- Geese, S.: *Artikel „Gaspere Celio“*, in: *AKL*, Bd. 17, S. 489

- Gerson, H.: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942 (Reprint Amsterdam 1983)
- Gianfreda, S.: *Caravaggio, Guercino, Matia Preti. Das halbfigurige Historienbild und deren Sammler im Seicento*, Berlin 2005
- Ginzburg, C.: *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Turin 1970
- Goddard King, G.: *The rider on the white horse*, in: Art bulletin No.5, 1922-23, S. 3-9
- Golden, L.: Artikel „Aristotle“, in: The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, hg. v. M. Groden, M. Kreiswirth, Baltimore 1994, S. 40-45
- Goldthwaite, R.: *Wealth and demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore 1993
- Golzio, V.: *Documenti Artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rom 1939
- González-Doria, F.: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid 1987
- Grabach, T.: Artikel *Antoine Camp.*, in: AKL, Bd. 15, S. 691
- Graf, D.: Artikel „Guglielmo Cortese“, in: AKL, Bd. 21, 1999, S. 367-368
- Graf, D.: Artikel „Jacques Courtois“. In: AKL, Bd. 21, S. 364-366
- Graf, D.: *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, 2 Bde, Düsseldorf 1976
- Graf, D.: *Guglielmo Cortese*, in: Ausst. Kat. Rom 1997/ Palazzo Venezia, S. 223-228
- Grassi, L.: Artikel „meraviglia“, in: L. Grassi/ M. Pepe (Hgg.): *Dizionario della critica d'arte*, Turin 1978, 2 Bde., Bd. II, S. 313
- Grath, E. Mc: *Rubens. Subjects from History*, in: Corpus Rubenianum Ludwig Buchard, hg. v. A. Balis, 2 Bde, Bd. II, London 1997
- Gregori, M. (Hg.): *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bergamo 1998
- Gregori, M.: *Pietro da Cortona e Firenze*, in: Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, hg. C. L. Frommel/ S. Schütze, Rom 1998, S. 129-144
- Grelle, A.: *Mercato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romano di Callot*, in: Ausst. Kat. Rom 1992: Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane, hg. v. G. Mariani, Mailand 1992, S. 29-50
- Grelle Iusco, A.: *Indice delle stampe De Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Rom 1996

- Guarino, S.: , *Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti*': note su Pietro da Cortona e i Sacchetti, in: Ausst. Kat. Rom 1997/ Palazzo Venezia, S. 67-72
- Guiducci, A. M.: *A propos de quelques dessins du Bourguignon*, in: Etudes de la revue du Louvre et des Musées de France, 1. La donation Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'Ecole Française, Paris 1980, S. 36-41
- Guthmüller, B./Kühlmann, W. (Hgg.): *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000
- Hager, W.: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939
- Hale, J. R.: *War and society in Renaissance Europe 1450-1620*, Leicester 1985
- Hale, J.R.: *Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht*, Stuttgart 1977, S. 237-241
- Hamy, T.: *Un Salvator Rosa au Musée de Boulogne-s.- Mer*, In: L'Art, 62 (1903), S. 61ff.
- Hanlon, G.: *Early Modern Italy, 1550-1800*, London 2000
- Hanlon, G.: *Glorifying war in a peaceful city: festive representation of combat in Baroque Siena (1590-1740)*, in: War in History 2004, No. 3, S. 249-277
- Hanlon, G.: *The demilitarization of a provincial Italian aristocracy: Siena, 1560-1740*, in: Past and Present, 155, 1997, S. 64-108
- Hanlon, G.: *The twilight of a military tradition. Italian aristocrats and European conflicts, 1560-1800*, London 1998
- Harprath, R.: *Papst Paul III. als Alexander der Große*, Berlin/New York 1978
- Haskell, F./ Penny, N.: *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven/ London 1981
- Haskell, F.: *Art Exhibitions in XVII. Rome*, in: Studi Secenteschi 1, 1960, S. 107-121
- Haskell, F.: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996
- Haussherr, R.: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, in: Akademie der Wissenschaften Mainz/ Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1984, Nr. 4
- Hazard, P.: *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, 2 Bde, Paris 1961
- Heck, C./ Moench-Scherer, E.: *Catalogue general des peintures du Musée d'Unterlinden*, Colmar 1990

- Heitmann, K.: *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*, in: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 52, 1970, S. 244-279
- Hellwig, F. (Hg.): *Franz Hogenberg-Abraham Hogenberg. Geschichtsblätter*, Nördlingen 1983
- Hempfer, K. W.: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart 1987, S. 261-267
- Henkel, A./ Schöne, A.: *Emblemata*, Stuttgart 1967
- Henze, W.: *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, Diss. Phil. München 1970
- Hersche, P.: *Italien im Barockzeitalter, 1600-1750: eine Sozial- und Kulturgeschichte*, Wien 1999
- Hinz, M. (Hg.): *I gesuiti e la Ratio studiorum*, Rom 2004
- Hinz, M.: *Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992
- Hochmann, M.: *A propos de quelques collections de prélats: le gout pour les peintres vénitiens et Corrège à Rome à la fin du XVI siècle*, in: Curiosité. Etudes d`histoire de l`art en l`honneur d`Antoine Schnapper, Paris 1998, S. 277-84
- Hofmann, C.: *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500—1700*, Frankfurt/Main, Bern, New York 1985
- Holt, E. L.: *The British Museum`s Phillips-Fenwick Collection of Jacques Courtois`s Drawings and a partial Reconstruction of the Bellori Volume*, in: Burlington Magazine, CVIII, 1966, S. 345-350
- Holt, E. L.: *The Jesuit Battle-Painter: Jacques Courtois (le Bourguignon)*, in: Apollo, LXXXIX (März 1969), S. 212-223
- Horn, H.J.: *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his conquest of Tunis*, Doornspijk 1989, 2 Bde
- Hrcirik, P.: *La batalla de Honnecourt de Peeter Snayers*, in: Boletín del Museo del Prado, 41, 2005, S. 60-69
- Hubala, E.: *Peter Paul Rubens. Der Krieg*, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, hg. von M. Gosebruch/ L. Dittmann, Köln 1970, S. 277-289
- Huemer, F.: *Rubens and the roman circle. Studies of the first decade*, New York/London 1996
- Ijsewijn, J.: *Cardinal Granvelle and the Prince of Orange in Strada`s De Bello Belgico*, in: K. De Jonge/G. Janssens (Hg.): *Les Granvelles et les anciens Pays-Bas*, Leuven 2000, S. 177-184

- Incisa della Rocchetta, G.: *Il museo di curiosità del Cardinal Flavio I Chigi*, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 1966, S. 141-192
- Irle, K.: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997
- Jähns, M.: *Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, 3 Bde, München 1890
- Janz, O.: *An der Peripherie des Imperiums. Die antispansische Revolte in Neapel 1647*, In: Historische Zeitschrift, Bd. 283, Heft 3, Dezember 2006, S. 561-582
- Jarrard, A.: *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in: Burlington Magazine, Januar 1998, S. 16-24
- Jauss, H. R.: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation, 6. Aufl. Frankfurt/Main 1979
- Juntunen, E.: *Peter Paul Rubens `bildimplizite Bildtheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005
- Kantorowicz, E.H.: *The Sovereignty of the Artist*, in: Selected studies, New York 1965, S. 352-365
- Kanz, R.: Artikel „*Francesco Casanova*“, in: AKL, Bd. 17, S. 59-60
- Kanz, R.: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München-Berlin 2002
- Karsten, A./ Zunckel, J.: *Perspektiven der Romforschung*, in: HZ, Band 282 Heft 3, Juni 2006, S. 681-715
- Karsten, A.: *Kardinal Bernardino Spada: eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen 2001
- Keegan, J.: *Warfare in the 17th Century*, London 2001
- Kemp, M.: *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, Oxford 2006
- Kepetzis, E.: *Der Betlehemitische Kindermord in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens*, in: ZfKg, No. 2, 2006, S. 169-193
- Kirchner, T.: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001
- Kirchner, T.: *Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen*, in: G. Pochat/B. Wagner (Hg.): Kunst/Geschichte: zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz Bd. 27), Graz 2000, S. 27-39
- Kirchner, T.: *Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen*, in: S. Germer/M. F. Zimmermann (Hg.): Bilder der Macht. Macht

der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997, S. 107-124

Kliemann, J.: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993

Kliemann, J.: *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese*, in: RJbdBH, Bd. 31, 1996, S. 273-312

Knappe, J.: *„Historie“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984

Knötel, R./ Knötel, H./ Sieg, H.: *Handbuch der Uniformkunde. Die militärische Tracht in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart*, Hamburg 1937

Körner, H.: *Der ‚Neue Alexander und die Spieler‘. Zur Ikonologie der >Chambre de Mars< in Versailles*, in: MJbdBK, Dritte Folge Bd. XL, 1989, S. 141-152

Kosellek, R.: *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*, in: *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979, S. 17-37

Kraft, K.: *Der behelmte Alexander*, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, 1965, 15, S. 7-32

Kräftner, J./ Seipel, W./ Trnek, R. (Hg.): *Peter Paul Rubens. Die Meisterwerke. Die Gemälde in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein, des Kunsthistorischen Museums und der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 2004

Krautheimer, R./ Jones, R. B. S.: *The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings*, in: RJbfKg, Bd. 15, 1975, S. 199-235

V. Krieger: *Die Farben als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 14. Jahrhundert bis zur Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 33, 2006, S. 91-112

Kris, E./ Kurz, O.: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934

Krüger, P.: *Studien zu Rubens' Konstantinzyklus*, Frankfurt/Main, Bern, New York 1989

Kuhn-Forte, B.: *Der Maler Francesco Casanova*, in: *Die Casanovas. Beirträge zu Giacomo, Francesco, Giovanni Battista Casanova sowie Silvio della Valle di Casanova*, (=Schriften der Winkelmann-Gesellschaft, Band XVII), hg. v. M. Kunze, Stendal 2000, S. 115-128

Kunisch, J./ Stollberg-Rilinger (Hgg.): *Staats-und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 1986

Kunzle, D.: *From Criminal to Courtier. The Soldier in the Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden/Boston 2002

Labrot, G.: *Collections of paintings in Naples: 1600-1780*, München 1992

- Labrot, G.: *Des saints à la nature: structure et évolution des collections napolitaines*, in: G. Labrot.: *Etudes Napolitaines. Villages, Palais, Collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel 1993, S. 267-342
- Labrot, G.: *Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775*, S. 261-279, in: S. Cavaciocchi (Hg.): *Economia e Arte Secc. XIII-XVIII*, Florenz 2002
- Lahrkamp, H.: *Ferdinand von Fürstenberg in seiner Bedeutung für die zeitgenössische Geschichtsschreibung und Literatur*, in: *Westfälische Zeitschrift* 101/102, 1953, S. 301-400
- Laine, M./ Magnusson, B.: *Nicodemus Tessin the Younger. Sources. Works. Collections. Travel Notes 1673-1677 and 1687-88*, Stockholm 2002
- Langdon, H.: *A theatre of marvels: the poetics of Salvator Rosa*, in: *Konsthistorisk tidskrift*, Vol. 73, No. 3, 2004, S. 179-192
- Langdon, H.: *Salvator Rosa in Florence 1640-49*, in: *Apollo*, 1974, S. 190-197
- Laureati, L. (1): *Michelangelo delle Battaglie*, *Paragone*, No. 523-525, 1993, S. 52-57
- Laureati, L. (2): *Michelangelo Cerquozzi*; in: *Ausst. Kat. Köln 1993, I Bamboccianti*, S. 148
- Lausberg, H.: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960
- Lee, L.W.: *UT PICTURA POESIS: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, Vol. XXII, No. 4, Dezember 1940, S. 197-269
- Leone de Castris, P.: *Un San Giorgio' a fresco ed altre cose di Aniello Falcone*, in: *Bolletino d'Arte*, 80.81, 1993, S. 55-68
- Leuschner, E.: *„Une histoire telle que celle-ci , qui tient un peu du Roman“ Allegorie und Historie in Antonio Tempesta „Infanten von Lara“ und bei André Félibien*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 32, 2005, S. 203-244
- Leuschner, E.: *Antonio Tempesta* ; in: *Bartsch*, Bd. 35, Commentary Part 1, New York 2004
- Leuschner, E.: *Antonio Tempesta*, TIB, 35, Commentary Part 1, New York 2004
- Leuschner, E.: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005
- Levine, D.: *The Art of the Bamboccianti*, Diss. Princeton 1984
- Lewine, M. J.: *An Inventory of 1647 of a Roman Art Collection*, in: *Arte Antica e Moderna*, No. 19, Juli-September 1962, S. 306-315
- Liedtke, L.: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, New York 1989
- Liedtke, W.A. / Moffitt, J. F.: *Vélazquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait*, in: *Burlington Magazine*, September 1981, No. 123, S. 529-537

- Lieure, J.: *Jacques Callot. La vie artistique. Catalogue de son oeuvre gravé*, Paris 1924
- Limentani, U.: *La Satira nel Seicento*, Mailand/ Neapel 1961
- Locatelli, G.: *Per la biografia di Giacomo Cortesi (Courtois) detto il Borgognone delle Battaglie*, in: Bollettino della Civica Biblioteca, No. 2-3, Bergamo 1909, S. 1-21
- Lochner, H.: *Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini*, in: Werner`s Kunstgeschichte 1, 1990, S. 1-46
- Loire, S.: *La représentation des batailles dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: Ausst. Kat. Dijon 1998: A la gloire du roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV, S. 52-63
- Loire, S.: *Peintures italiennes du XVII siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006
- Loos, E.: *Tassonis "La secchia rapita" und das Problem des komisch-heroischen Epos*, Krefeld 1967
- Lorizzo, L.: *Documenti inediti sul mercato dell`arte. I testamenti e l`inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri „rivenditore di quadri“ a Roma nella seconda metà del Seicento*, in: F. Cappelletti (Hg.): *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Rom 2004, S. 159-174
- Lorizzo, L.: *Il mercato dell`arte a Roma nel XVII secolo*, in: M. Fantoni/ L. C. Mathew/ S. F. Matthews-Grieco (Hgg.): *The art market in Italy: 15th-17th centuries – Il mercato dell`arte in Italia: secc. XV-XVII*, Modena 2003, S. 325-336
- Lutz, G.: *Das päpstliche Heer im Jahre 1667. Apostolische Kammer und Nepotismus, römisches Militärbudget in der Frühen Neuzeit*, in: *Archivum Historiae Pontificae*, 1976, S. 169-217
- Lutz, H.: *Italien vom Frieden von Lodi bis zum Spanischen Erbfolgekrieg*, in: *Handbuch der Europäischen Geschichte*, hg. von Th. Schieder, Stuttgart 1971
- Maarseveen, M. P. van: *Die Darstellung des Achtzigjährigen Krieges in der Malerei der nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts: „Reitergefechte“ und „Wachstuben“*, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Bd. III, S. 477-484
- Mack-Andrick, J.: *Hofkünstler wider Willen? Stefano della Bella zwischen fürstlicher Patronage und freiem Künstlertum*, S. 29-40, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005, Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung
- Mahoney, M.: *The Drawings of Salvator Rosa*, 2 Bde, New York 1977
- Mai, E.: *„Bamboccianti“, „Bambocciaden“ und die Niederländer in der Kunstliteratur*, in: Ausst. Kat. Köln 1991: *I Bamboccianti: niederländische Malerrebellen des Barock*, hg. von D. Levine, Mailand 1991, S. 34-45

- Mai, E.: *Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert*, in: Ausst. Kat. Köln: Helden, S. 15-29
- Mai, E.: *Phantasie, Invention, Capriccio-kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema*, in: Ausst. Kat. Wien 1996, *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Hg. v. E. Mai, Mailand 1996, S. 35-54
- Manfrini, M.: *Filippo Napoletano e Jacques Callot*, in: *Grafica, grafica*, 1977, S. 83-87
- Mann, G.: *Wallenstein*, Frankfurt/Main 1972, 5.Auflg.
- Marabottini, A.: *Un disegno di Guglielmo Cortese e "La Battaglia Eroica"*, in: *Commentari*, 23, 1972, S. 167-173
- Maretti, A.: *La Committenza tradita: Riflessioni su un disegno di Stefano della Bella*, in: *Rinascimento e Medioevo*, XI, 1997, S. 301-309
- Marle, R. van: *Iconographie de l'art profane au moyen-age et à la renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde, La Haye 1931-32
- Marshall, C.R.: *"Senza il minimo scrupolo": artists as dealers in Seventeenth-Century Naples*, in: *Journal of the History of Collections*, Vol. 12, No. 1, 2000, S. 15-34, S. 16ff.
- Marshall, C.R.: *„Causa di Stravaganze“: order and anarchy in Domenico Gargiulo's Revolt of Masaniello*, in: *Art Bulletin*, September 1998, Vol. LXXX, No. 3, S. 478-497
- Marshall, D. R.: *The roman baths from Viviano Codazzi to G. P. Panini: transmission and transformation*, in: *artibus et historiae*, No. 23, 1991, S. 129-160
- Mason Rinaldi, S.: *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservaorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in: *Geographia del Collezionismo*, 2001, S. 225-237
- Mastellone, S.: *Il modello politico olandese e la storiografia italiana nella prima metà del Seicento*, S. 5-31, in: S. Mastellone/ E.O.G. Haitsma Mulier (Hg.): *Guido Bentivoglio, Relatione delle Province Unite, 1632* (Reprint Florenz 1983)
- Matschke, K.-P.: *Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege*, Düsseldorf/Zürich 2004
- Mazza Boccazzi, B.: *Die venezianischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts als Spiegel aufklärerischer und konservativer Einstellungen*, in: Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 234-243
- Mazza, C.: *I Sagredo: Committenti e Collezionisti d'Arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venedig 2003
- Mazza, C.: *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in: *Arte Veneta*, 51, 1997, S. 88-103

Méchoulan, H.: *Das politische Denken in Spanien*, in: J. P. Schobinger (Hg.): *Philosophie des 17. Jahrhunderts. Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien*, Basel 1998, Bd. 1, S. 430-463

Meier, C.: *Artikel „Geschichte/Terminologie“*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. O. Brunner/ W. Conze/ R. Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 593-717, S.595-601

Meijer, B. W.: *Sull'origine e mutamenti dei generi*, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, Hg. v. M. Gregori, Bd. II, Mailand 1989, S. 585-604

Merz, J. M./ A. Blunt, A.: *The Villa del Pigneto Sacchetti*, in: *Journal of Architectural Historians*, Vol. XLIX, No. 4, Dezember 1990, S. 390-406

Merz, J. M.: *Die Sacchetti*, in: *Die grossen Familien Italiens*, Hg. v. V. Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 463-467

Merz, J. M.: *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München/Berlin 2005

Merz, J. M.: *Rezension von N. Turner/ R. Eitel-Porter: Roman Baroque Drawings*, 1999, in: *Kunstchronik* 53, 2000, S. 320-331

Merz, J.M.: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991

Michaud, C.: *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie*, München 2006

Michels, N.: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988

Mignosi Tantillo, A.: *Le raccolte di Agostino e di Flavio Chigi*, in: *Ausst. Kat. Siena 2000, Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di roma moderna*, Hg. v. A. Angelini/ M. Butzek/ B. Sani, S. 334-342

Milano, E.: *Gli Estensi. La corte di Modena*, in: *Ausst. Kat. Modena 1999, Gli Estensi. La corte di Modena*, 2 Bde, Bd. II., S. 9-137

Minucci del Rosso, P.: *La giovinezza del principe Don Mattias de`Medici*, in: *Rassegna Nazionale*, XV, 1883, S. 241-246

Miranda Meira, S.: *Artikel Michelangelo Cerquozzi.*, in: *AKL*, Bd. 17, München-Berlin 1997, S. 604-5

Missirini, M.: *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Rom 1823

Mochi Onori, L.: *I cartoni Barberini*, in: *Ausst. Kat. Rom/ San Luca 1997*, S. 90-97

Molas Ribalta, P. (Hg.): *La Transición del siglo XVII al XVIII*, Madrid 1993

- Monbeig Goguel, C.: *Pour Pandolfo Reschi dessinateur chez Pierre-Jean Mariette*, in: *Arte. Collezionismo. Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, hg. v. M. Chappell/ M. de Giampaolo/ S. Padovani, Florenz 2004, S. 314-317
- Montanari, T.: *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII. e di Sforza Pallavicino*, in: *Studi Secenteschi*, XXXIX, 1998, S. 136-140
- Morét, S.: *Ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts in Rom. Zeichnungen von Anton Clemens Lünenschloß für den Concorso Clementino der römischen Accademia di San Luca im Jahre 1706*, in: *Jahrbuch Marburg* 2006, S. 255-270
- Mousnier, R.: *The exponents and critics of Absolutism*, in: *The New Cambridge Modern History*, Hg. v. J. P. Cooper, Bd. IV., Cambridge 1970, S. 104-131
- Muhlack, U.: *Die Frühe Neuzeit als Geschichte des europäischen Staatensystems*, in: *Ders.: Staatensystem und Geschichtsschreibung*, Hg. v. N. Hammerstein/ G. Walther, Berlin 2006, S. 28- 45
- Mühleisen, H.O.: *Weisheit – Tugend – Macht. Die Spannung von traditioneller Herrschaftsordnung und humanistischer Neubegründung der Politik im Spanien des 17. Jahrhunderts, nachgezeichnet am Beispiel von Andres Mendos Fürstenspiegel "Principe Perfecto"*, in: H. O. Mühleisen/ T. Stammen (Hgg.): *Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1990, S. 141-196
- Müller, G.: *Höfische Kultur*, in: R. Alewyn (Hg.): *Deutsche Barockforschung*, Köln/ Berlin 1965, S. 182-204
- Münkler, H.: *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 1987
- Musi, A.: *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Neapel 1989
- Muto, G.: *Il regno di Napoli sotto la dominazione spagnola*, in: *Storia della società italiana, La Controriforma e il Seicento*, Hg. von D. Cherubini/ F. della Peruta/ E. Lepore e. a., Bd. 11, Mailand 1989, S. 225-316
- Nagel, I.: *Malerei und Drama. Über das Historiengemälde*, in: *ZfKg* 66/ 2003, S. 1-18
- Nau, C.: *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005
- Neumann, F.: *Ars historica: Famiano Strada und die Diskussion um die rethorische Konzeption der Geschichtsschreibung in Italien*, Univ. Diss. München 1997
- Neumeyer, A.: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964
- Niefanger, D.: *Das Geschichtsdrama in der Frühen Neuzeit 1495-1773*, Tübingen 1995
- Nissen, N.: *Enzyklopädie der Pferderassen. Europa: Spanien, Portugal, Italien (...)*, Bd. III, Stuttgart 1999
- Noehles, K.: *La chiesa dei SS. Luca e Martina*, Rom 1970

- Noll, T.: *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*, Mainz 2005
- Nowosadtko, J.: *Krieg, Gewalt und Ordnung. Einführung in die Militärgeschichte*, Tübingen 2002
- Nussdorffer, L.: *Civic Politics in the Rome of Urban VIII.*, Princeton 1992
- Oberhuber, K.: *Raffael. Das malerische Werk*, München/ London/ New York 1999
- Oberli, M.: *Aspetti di un "estetica dell'orribile" nella pittura barocca*, in: S. Schütze (Hg.): *Estetica Barocca*, Rom 2004, S. 223- 240
- Oberli, M.: *Magnificentia Principis. Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999
- Oestreich, G.: *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606)*, hg. v. N. Mout, Göttingen 1989
- Oestreich, G.: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin 1969
- Oestreich, G.: *Strukturprobleme des europäischen Absolutismus*, in: Ders.: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1969, S. 179-200
- Oman, C.: *Early Military Pictures*, in: *Archaeological Journal*, Vol. XVC, London 1939, S. 337-354
- Onofrio, C. de: *Il Tevere e Roma*, Rom 1970
- Oy-Marra, E.: *Poussins ‚Mannalese‘: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1997, S. 201-212
- Oy-Marra, E.: *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext*, München-Berlin 2005
- Ozzola, L.: *I pittori di battaglie nel seicento e nel settecento*, Mantua 1951
- Ozzola, L.: *Vita e Opere di Salvator Rosa Pittore, Poeta e Incisore*, Straßburg 1908
- Paetzer, W.: *Philipp Wilhelm Kurfürst von der Pfalz 1685-1690*, Aachen 2005
- Pagano, D. M.: *I dipinti di Colorno*, in: N. Spinola: *La Collezione Farnese*, Neapel 1995, S. 261
- Pagliarulo, G.: *Artikel Jacopo Vignani.*, in: *DoA*, hg. v. J. Turner, Bd. 32, London 1996, S. 499f.
- Papke, G.: *Von der Miliz zum Stehenden Heer. Wehrwesen im Absolutismus*, in: *Handbuch der deutschen Wehrgeschichte*, hg. von G. Papke/ W. Petter, Abschnitt I., München 1979

- Paret, P.: *Imagined Battles. Reflections of War in European art*, North Carolina 1997
- Parker, G. (Hg.): *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, Cambridge 1995
- Parker, G.: *The army of Flanders and the Spanish road (1567-1659): the logistics of Spanish victory and defeat in the Low Countries`war*, Cambridge 1972
- Parker, G.: *The military revolution. Military innovation and the rise of the West, 1500-1800*, Cambridge 1988, 2. Auflage 1996
- Partsch, S.: Artikel „*Johann Wilhelm Baur*“, in: AKL, Bd. 7, S. 629-630, München-Leipzig 1993
- Pasini, G.P.: *Il Museo di Stato della Repubblica di San Marino*, Mailand 2000
- Pastor, L. von: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg/ Breisgau 1929, 16 Bde, Freiburg /Breisgau 1925-33
- Patz, K.: *Sub Rosa. Verschwiegende Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa*, in: C. Göttler/U. Müller-Hofstede/K. Patz (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Elmsdetten 1998, S. 61- 73, S. 64f.
- Patz, K.: *Zum Begriff der "Historia" in L. B. Albertis „De Pictura“*, in: ZfKg, Bd. 49, Heft 2, 1986, S. 269-287
- Paulmann, J.: *Pomp und Politik*, Paderborn 2000
- Pedretti, C.: *Commentary, The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., J. P. Richter (Hg.), Oxford 1977
- Pée, H.: *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971
- Perifano, A.: *Penser la guerre au XVI siècle: science, art ou pratique?*, in: D. Boillet/ M. F. Piejus (Hg.): *Les Guerres d`Italie. Histoire, Pratiques, Représentations*, Paris 2002, S. 237-257
- Pfaffenbichler, M.: *Das barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91 (1995), S. 27-111
- Pfaffenbichler, M.: *Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur Militärischen Genremalerei*, in: *Ausst. Kat. Münster/ Osnabrück* 1998, Bd. III, S. 493-500
- Pfister, F: *Alexander der Große in der bildenden Kunst*, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik* 35, 1961, S. 375-379
- Pfisterer, U.: *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 29, 2002, S. 199-254
- Pieraccini, G.: *La stirpe de`Medici di Cafaggiolo*, Bd. II, 2, Florenz 1924

- Piereth, U.: *Bambocciade. Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento*, Bern 1997
- Pigler, A.: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde, Budapest 1956
- Pignatti, T./ Wolters, W./ Franzoi, U.: *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Dosson (Treviso) 1990
- Pignatti, T.: *Veronese*, 2 Bde., Venedig 1976
- Pinder, W.: *Antike Kampfmotive in neuerer Kunst*, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Hg. V. L. Bruhns, Leipzig 1938, S. 121-141
- Plax, J. A.: *Seventeenth-Century French Images of Warfare*, in: *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, hg. v. P. Cuneo, Leiden/Boston/Köln 2002, S. 131-155
- Pochat, G.: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1996
- Poeschel, S.: *Handbuch der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005
- Poeschel, S.: *Rubens' Battle of the Amazons as a war-picture: the modernisation of a myth*, *artibus et historiae*, 22. 2001, No. 43, S. 91-108
- Polleroß, F. B.: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988
- Polleroß, F.: *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïness de l'histoire antique dans le 'Portrait historié'*, in: *Les princes et l'histoire du XIV au XVIII siècle. Actes du colloque organisé par l'Université de Versailles- Saint Quentin et l'Institut Historique Allemand*, Paris/Versailles, 13-16 mars 1996, hg. v. C. Grell, W. Paravicini, J. Voss, Bonn 1998, S. 427-471
- Popelka, L.: *Schlachtenbilder – Bemerkungen zu einer verachteten Bildgattung*, in: *Ausst. Kat. Wien Wien 1984, Schlachten, Schlachten, Schlachten*, hg. v. H. Hutter, S. 5-16
- Porzio, F.: *Aspetti e problemi della scena di genere in Italia*, in: *Ausst. Kat. Brescia 1998: Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, hg. v. F. Porzio, Mailand 1998; S. 17-42
- Posner, D.: *Rezension Giulio Briganti: Pietro da Cortona, 1962*, in: *Art Bulletin* 46, S. 411-416
- Posse, H.: *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft zum 52. Band, Berlin 1931
- Pray Bober, P./Rubinstein, R.: *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986

- Préaud, M.: *Les effets du soleil. Almanachs du règne de Louis XIV*, Paris 1995
- Preimesberger, R.: *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, in: ZfKG, Bd. 50, No. 1, 1987, S. 88-115
- Prodi, P.: *Il sovrano pontefice: un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1983
- Pronti, S.: *I Fasti farnesiani in Italia. Repertorio*, in: Ausst. Kat. Piacenza 1997, *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti*, Hg. v. S. Pronti, Mailand 1997, S. 247-249
- Pronti, S.: *Ilario Spolverini, il pittore virtuoso*, in: Ausst. Kat. Piacenza 1997, S. 77-84
- Prosperi Rodino, S.: Artikel „*Jacques Courtois*“, DBI, Bd. 30, Rom 1984, S. 503-509
- Prosperi Rodinò, S.: *Disegni di Guglielmo Cortese*, in: Ausst. Kat. Rom 1979
- Prosperi Valenti Rodino, S.: Artikel „*Jacques Courtois*“, In: DBI, Rom 1984, Bd. 30, S. 503-509
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: Artikel „*Guillaume Courtois*“, in: DBI, Bd. 30, Rom 1984, S. 499-503
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: *Bellori collezionista. La collezione di disegni*, in: Ausst. Kat. Rom 2002, *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Hg. v. E. Borea/C. Gasparri, Bd. II, S. 524-529
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: *Disegni di Jacques Courtois a Roma*, in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, hg. v. A. Ottani Cavina, Paris 2001, S. 383-389
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: *I disegni del cardinal Carpegna: il volume Ottoboniano Latino 3131 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, 1996, No. 3, S. 58-81
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: *Jacques Courtois*, in: *La collezione del Principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*. Hg. v. E. Antetomaso/ G. Mariani, Rom 2004, S. 353f.
- Prosperi Valenti Rodinò, S.: *La Collezione di Giovan Pietro Bellori. Traccia per una ricostruzione*, in: M. T. Caracciolo (Hg.): *Hommage au dessin*, Rimini 1996, S. 357-372
- Prosperi, A.: *Il `miles christianus` nella cultura italiana tra `400 e `500*, in: *Critica Storia*, 1995, S. 685-704
- Prosperi, A.: *La guerra giusta nel pensiero politico italiano*; in: *Il pensiero politico in Italia e in Polonia nei secoli XV-XVII*, in: *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 39 (Warschau 1995), S. 31-49
- Pröve, R.: *Vom ius ad bellum zum ius in bello. Legitimation militärischer Gewalt in der Frühen Neuzeit*, in: C. Ulbrich/ C. Jarzebowski/ M. Hohkamp: *Gewalt in der Frühen Neuzeit*.

Beiträge zur 5. Tagung der Arbeitsgemeinschaft Frühe Neuzeit im VHD, Berlin 2005, S. 261-270

Puddu, R.: *Il soldato gentiluomo: autoritratto d'una società guerriera: la Spagna del Cinquecento*, Bologna 1982

Quednau, R.: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim/ New York 1979

Raupp, H.J.: *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, ZfKg, 1983 (46), S. 401-418

Redlich, F.: *de praeda militari. Looting and booty 1500-1815*, Wiesbaden 1956

Redlich, F.: *The German Military Enterpriser and his work Force. A study in European Economic and Social History*, Wiesbaden 1964, 2 Bde

Reinhard, W.: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999

Reinhardt, W.: *Sozialdisziplinierung-Konfessionalisierung-Modernisierung. Ein historiografischer Diskurs*, in: N. Boškowska Leimgruber (Hg.): *Die Frühe Neuzeit in der Geschichtswissenschaft. Forschungstendenzen und Forschungserträge*, Paderborn/München/Wien 1997, S. 39-56

Reinhard, W.: *Kriegsstaat und Friedensschluß*, in: K. Garber/J. Held (Hg.): *Frieden*, 2001, Bd. 2, S. 47-58

Reinhard, W.: *Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstante*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Nr. 86, 1975, S. 145-185

Reinhardt, V.: *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003

Reisenleitner, M.: *Die Bedeutung der Werke und Theorien Norbert Elias für die Erforschung der Frühen Neuzeit*, in: *FRÜHNEUZEIT-INFO* 1 (1990), S. 47-57

Remmert, V. R.: „*Sonne steh still über Gideon*“ *Galileo Galilei, Christoph Clavius, katholische Bibelexegese und die Mahnung der Bilder*, in: *Zt. f. hist. Forschg.*, 28 Bd./ Heft 4, 2001, S. 539-580

Renaldo, J.J.: *Daniele Bartoli, A letterato of the Seicento*, Neapel 1979

Reppen, K.: *Über die Geschichtsschreibung des Dreißigjährigen Krieges: Begriff und Konzeption*, in: Ders. (Hg.): *Krieg und Politik 1618-1648. Europäische Probleme und Perspektiven*, München 1988, S. 1-84

Rizzo, G.E.: *La „Battaglia di Alessandro“ nell'arte italica e romana*, in: *Bolletino d'arte*, Jhg. 5, 1925/26, S. 529-546

Rogg, M.: *Landsknecht und Reisläufer: Bilder vom Soldaten: Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn 2002

- Romeo, G.: Artikel „*Ulderico Carpegna*“, in: DBI, No. 20, Rom 1977, S. 594-596
- Rosa, M.: Artikel „*Alessandro VII.*“, in: DBI, Bd. 2, 1960, S. 205-215
- Rose, H. (Hg.): *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919
- Rosen, V. von: *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ut-pictura-poesis und seine Relevanz für das cinquecenteske Bildprinzip*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 27, 2000, S. 171-208
- Rosenberg, P./Mandrella, D.: *Gesamtverzeichnis Französischer Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen*, München 2005
- Rosenberg, R.: *Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit*, in: Ausst. Kat. Kiel 2004: Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, hg. v. D. Luckow, S. 41-45
- Rotermund, E.: *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in: H. R. Jauß (Hg.), 1968, S. 239-269
- Röthlisberger, M.: *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven 1961, 2 Bde
- Röttgen, H.: Artikel „*Marzio Ganassini*“, in: AKL, Bd. 48, S. 309-311
- Röttgen, H.: *Giuseppe Cesari*, in: AKL, Bd. 18, 1998, S. 2-5
- Röttgen, H.: *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002
- Roworth, W.: „*Pictor Succensor*“. *A study of Salvator Rosa as satyrist, cynic and painter*, New York/ London 1978
- Roworth, W.: *A date for Salvator Rosa's Satire on Painting and the Bamboccianti in Rome*, in: Art Bulletin, December 1981, Vol. LXIII, S. 611-617
- Roworth, W. Wassing : *The evolution of history painting: Masaniello's revolt and other disasters in seventeenth-century Naples*, in: Art Bulletin, Juni 1993, S. 219-234
- Rudolph, S.: *A Medici General, Prince Mattias, and his battle-painter, Il Borgognone*, in: Studi secenteschi, 1-3, 1972, S. 183-191
- Rudolph, S.: *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I: i committenti privati*, in: Arte illustrata, 5. 1972, S. 228-241
- Ruff, J. R.: *Violence in Early Modern Europe 1500-1800*, Cambridge 2001
- Ruotolo, R.: *Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento*, in: Ausst. Kat. Neapel 1984, Bd I, S. 41-48

- Sabbadini, R.: *L`acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (sec. XVII-XVIII)*, Udine 1995
- Sabbadini, R.: *La grazia e l`onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Rom 2001
- Salerno, L.: Artikel „*Filippo d`Angeli*“, in: AKL, Bd. 3, München/Leipzig 1992, S. 742-43
- Salerno, L.: *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Rom 1991
- Salerno, L.: *Immobilismo politico e accademia*, in: Storia dell`arte italiana, hg. v. P. Fossati, Dal Cinquecento all`Ottocento, Turin 1981, S. 456-526
- Salerno, L.: *L`opera completa di Salvator Rosa*, Mailand 1975
- Salerno, L.: *Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma*, 3 Bde, Rom 1977-1980
- Salerno, L.: *Salvator Rosa*, Florenz 1963
- Salis, A. von: *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der Neueren Kunst*, Zürich 1947
- Salvagni, I.: *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Rom 2001
- Salvagnini, F. A.: *I pittori Borgognoni*, 1937
- Sandonnini: *Il generale Raimondo Montecùccoli e la sua famiglia*, Modena 1912
- Saxl, F.: *The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 3 (1939/1940), S. 70-87
- Scaglione, A.: *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1991
- Scarpati, C./ Bellini, E.: *Il vero e il falso dei poeti. Tasso. Tessauro. Pallavicino. Muratori*, Mailand 1990
- Scavizzi, G.: Artikel „*Aniello Falcone*“ in: in: DBI, 1994, S. 329-333
- Scavizzi, G.: Artikel „*Michelangelo Cerquozzi*“; in: DBI, Bd. 23, Rom 1979, S. 801-805
- Schilling, M.: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit, Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990
- Schleier, E.: *Domenichino, Lanfranco, Albani, and Cardinal Montalto`s Alexander Cycle*, in: The Art Bulletin, Bd. II, 1968, Vol. 50, S. 188-193
- Schlosser, J.: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924 (hier Reprint v. 1985)
- Schmidt, F.: *Geschichte der Erziehung der Pfälzischen Wittelsbacher*, Berlin 1899

- Schmidt, H.: *Staat und Armee im Zeitalter des „miles perpetuus“*, in: J. Kunisch/ B. Stollberg-Rilinger (Hg.): *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 1986, S. 213-248
- Schnapper, A.: *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, 3 Bde, Paris 1994
- Schröder, G.: *Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Cappella Cornaro*, in: H. Beck/ S. Schulze (Hgg.): *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 193-203
- Schröder, T.: *Jacques Callot. Das gesamte Werk. Druckgraphik*, München 1971
- Schulze, W.: *Gerhard Oestreichs Begriff der „Sozialdisziplinierung der Frühen Neuzeit“*. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 14 (1987), S. 265-302
- Schütze, S./ Wilette, T.: *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Neapel 1992
- Schütze, S.: *I Sacchetti: Forme e funzioni, strategie ed intenzioni del mecenatismo. Un'introduzione*, in: S. Schütze (Hg.): *Palazzo Sacchetti*, Rom 2003, S. 21-45
- Schwarzenberg, E.: *From the Alessandro Morente to the Alexandre Richelieu. The portraiture of Alexander the Great in seventeenth-century Italy and France*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32, 1969, S. 398-405
- Schweers, H. F.: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*. 4. Aufl., München 2005
- Scott, J.: *Salvator Rosa. His life and times*, New Haven/London 1995
- Seeger, U.: *Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Nachòd unter Fürst Ottavio Piccolomini*, in: *ZfKg*, Bd. 1, 2007, S. 89-112
- Sella, D.: *Italy in the Seventeenth Century*, London/New York 1997
- Sestieri, G.: *I Pittori di Battaglie*, Lucca 1999
- Siefert, H.: *Französische Malerei in den Sammlungen der Wittelsbacher*, in: P. Rosenberg (Hg.): *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, Ostfildern-Ruit 2005, 56-63
- Simon, E.: Artikel „*Vincenz Leckerbetien*“; in: *ALBK*, Bd. 22, Leipzig 1928
- Simon, E.: *Der Schild des Achilleus*, in: G. Boehm/ H. Pfothner (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 123-141
- Sohm, P.: *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991
- Soldini, C.: *L'Ercole Tirreno. Guerra e dinastica nella prima metà del '600*, Florenz 2001

- Solinas, F. (Hg.): *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Rom 2000
- Sordi, M.G.: *Giovanni Battista Barberini a Mantova: il salone di Belgrado in Palazzo Sordi*, in: *Arte Lombarda*, No. 129, 2000, S. 39-43
- Soria, M.S.: *Some paintings by Aniello Falcone*, in: *Art Quarterly*, Spring 1954, S. 3-15
- Southorn, J.: *Power and Display in the Seventeenth Century: The Arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, New York 1988
- Spagnoletti, A.: *Forme di autocoscienza e vita nobiliare: il caso della Puglia barese*, in: *SeS* 19 (1983), S. 49-76
- Spagnoletti, A.: *Stato, aristocrazie e ordine di Malta nell'Italia moderna*, Rom 1988
- Spezzaferro, L.: *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in: *Ausst. Kat. Lugano/ Rom 1989: Pier Francesco Mola 1612-1666*, hg. v. M. Kahn-Rossi, S. 40-52
- Spinelli, R.: *Oltre le scuole Senese. Dipinti del Seicento e del Settecento nella Collezione Chigi-Saracini*, Siena 2005, S. 28-35
- Spinosa, N. (Hg.): *La Collezione Farnese*, Neapel 1995
- Spinosa, N.: *Ribera. L'Opera completa*, Neapel 2003
- Spreti, V.: *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana*, 6 Bde., Mailand 1928-36
- Stein, F.: *Charles Le Brun: La tenture de l'Histoire du Roy*, Worms 1985
- Steinemann, H.: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis "Discorso intorno alle immagini sacre e profane"*, Hildesheim/ Zürich/ New York 2006
- Stolzenburg, A.: *Zu Leben und Werk Salvator Rosas*, in: *Ausst. Kat. Leipzig 1999: Salvator Rosa: Genie der Zeichnung: Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, hg. v. H. Guratzsch, S. 8-36
- Stradling, R. A.: *Prelude to Disaster: the preception of the war of the Mantuan succession, 1627-29*, in: *Historical Journal*, 1990, XXIII, S. 769-786
- Stradling, R.A.: *Spain`s struggle for Europe 1598-1668*, London 1994
- Strocchi, M. L.: *Il Gabinetto d`opere in piccolo`del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, in: *Paragone*, No. 309, 1975, S. 115-126 und No. 311, 1976, S. 83-116
- Strong, R.: *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge 1984
- Stumpo, E.: Artikel „*Neri Corsini*“, in: *DBI*, Bd. 29, Rom 1983, S. 649-651

Summers, D.: *Contraposto: style and meaning in renaissance art*, The art bulletin, 59.3, 1977, S. 346-356

Sutherland-Harris, A.: Artikel "Giacomo Cortese" In: DoA, Bd. 7, 1996, S. 902

Symcox, G.: *The political world of the absolutist state in the seventeenth and eighteenth centuries*, in: Early Modern Italy, Hg. v. J. A. Marino, Oxford 2002, S. 104-124

Sypher, W.: *The Baroque Afterpiece: the Picturesque*, in: Gazette des Beaux-Arts 1945, No. 27, S. 39-58

Tauss, S.: *Dulce et decorum? Der Decius-Mus Zyklus von Pieter Paul Rubens*, Osnabrück 2000

Terlinden, C.: *Le Pape Clément IX. et la guerre de Candie, 1667-1669, d'après les archives secrètes du Saint-Siège*, Louvain 1904, S. 65-81 und 241-254

Thielemann, A.: *Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht*, in: M. Rohlmann/ M. Thielemann (Hgg.): Michelangelo: neue Beiträge, Berlin 2000, S. 17-92

Thimann, M.: *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002

Thuillier, J.: *Temps et tableau: la théorie des „péripéties“ dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III, Theorien und Probleme, Berlin 1967, S.191-206

Tomory, P.: *Battles, war and soldiers: Salvator Rosa as moralist*, in: Storia dell'Arte, No. 69, 1990, S. 256-267

Traeger, J.: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, München/Zürich 1970

Trezzani, L.: *Quadri romani in una raccolta fiorentina: dipinti inediti dalla collezione Gerini*, in: Paragone, No. 47/48, 2003, S. 155-168

Turner, N./ Eitel-Porter, R.: *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700. (Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum)*, London 1999

Turner, N.: *Ferrante Carlo's Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi: a source for Bellori's descriptive method*, in: Storia dell'arte 13, 1971, S. 297-326

Ubl, R.: *Guido Renis Aurora. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, Wien 1999, S. 209-242

Vaes, M.: *Corneille de Wael*, in: Bull. Inst. Hist. Belge Rome (1925), S. 137-247

- Varese, C.: *Teatro, prosa, poesia*, in: *Il Seicento/SdLI*, Mailand 1988
- Venturi Barbolini, A.R.: *Percorsi della cultura*, in: *Ausst. Kat. Modena 1999, Gli Estensi. La corte di Modena*, 2 Bde, Bd. II., S. 181-262
- Venturi, A.: *La Galleria Estense in Modena*, Modena 1883
- Verrier, F.: *Les armes de minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI siècle*, Paris 1997
- Villa, E.: Artikel „*Francesco Simonini*“, in: *DoA*, Bd. 28, S. 755-756
- Villari, R.: *Rivolte e coscienze rivoluzionaria nel secolo XVII*, in: *Studi storici* 12 (1971), S. 235-264
- Villari, R.: *The revolt of Naples*, Cambridge 1992
- Visceglia, M. A.: *Burocrazia, mobilità sociale e patronage alla corte di Roma tra Cinque e Seicento. Alcuni aspetti del recente dibattito storiografico e prospettive di ricerca*, in: *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995, S. 11-55
- Vito, G. de: *Aniello Falcone et Co.*, in: *Ricerche sul 600 napoletano*, Mailand 1982, I, S. 7-32
- Vitzthum, W.: *Jacques Callot et Filippo Napoletano*, in: *L'Oeil* 1968 (159), S. 25-27
- Vivanti, C.: *Lacerazioni e contrasti*, in *Storia d'Italia*, Hg. von R. Romano und C. Vivanti, Bd. 1 (1972)
- Völkel, M.: *Die Farnese*, in: V. Reinhardt (Hg.): *Die grossen Familien Italiens*, Stuttgart 1992, S. 259-276
- Volpe, L. della: *Documenti inediti sulla vita di Filippo Napoletano*, in: *Storia dell'Arte* 100, 2000, S. 24-42
- Volpi, C.: *Salvator Rosa e Carlo De Rossi*, in: *Storia dell'Arte*, 93/94, 1998, S. 356-373
- Voss, H.: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924
- Waagen, G. F.: *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, St. Petersburg 1870
- Waagen, G. F.: *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien 1866-67, 2 Bde.
- Waddy, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York 1990
- Wallace, R.W.: *Salvator Rosa's Justice appearing to the peasants*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, S. 431-434

- Wang, A.: *Der ‚miles christianus‘ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern/ Frankfurt/Main 1975
- Warnke, M.: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 308-328
- Wazbinski, Z.: *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, 2 Bde, Florenz 1994
- Weber, C.: *Genealogien zur Papstgeschichte*, Bd. 29; Stuttgart 1999
- Weber, W.: *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1992
- Weddingen, T.: *Lucias Augen- Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung*, in: S. Schütze (Hg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 93-144
- Wehle, W.: *Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und maraviglioso als ein Grundverhältnis des ‚Klassischen‘*, in: *Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei*, München 1985, S. 167-204
- Weigert, R.-A.: *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris 1954, Bd. III
- Weise, G.: *L'Ideale eroico del Rinascimento. Diffusione europea e tramonto*, Neapel 1965
- Welzig, W.: *Constantia und barocke Beständigkeit*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 35. Jahrgang, 1961, Heft 3, S. 416-431
- Werner, A. K.: *„Warhafftige abcontrafactur...“ – Geschichtliche Wirklichkeit und die Authentizität des Bildes. Zu den Darstellungen zeitgenössischer Schlachten unter Maximilian I. und Karl V. (1470-1550)*, unveröffentl. Diss. Fachb. Geschichtswissenschaften FU-Berlin 1997
- Werner, E. A.: *Embedded Artists. Augenzeugenschaft als visuelle Strategie bei Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts*, in: T. Knieper/ M. G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 57-79
- Werner, E. A.: *Peter Paul Rubens und der Mythos des christlichen Europa*, in: K. Bußmann/ E.A. Werner: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Wiesbaden 2004, S. 303-322
- Willette, T.: *The second edition of Bellori's Lives. Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns*, in: J. Bell/ T. Willette (Hgg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge 2002, S. 278-292
- Wind, B.: *Genre in the age of the baroque: A resource guide*, New York/ London 1991
- Wind, B.: *Rosa and the Bamboccianti*, in: *Art Bulletin*, September 1982, Vol. LXIV, No. 3, S. 486-487

- Winner, M.: *Rubens`'Götterrat' als Friedensbild*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. XLVIII, 1997, S. 113-134
- Wiribal, N.: *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma. I Pittore della Galleria di Alessandro VII. nel palazzo del Quirinale*, in: Bolletino d`Arte, XLV, 1960, S. 123-165
- Wohlfeil, R./ Tolkemitt, B. (Hgg.): *Historische Bildkunde. Probleme –Wege-Beispiele* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991
- Wolfzettel, F.: *Artikel „Malerisch-Pittoresk“*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck, Bd. III, Stuttgart 2001, S. 760-790
- Worstbrock, F. J. (Hg.): *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus* (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung der DFG;13), Weinheim 1986
- Zanzotto, F.: *Per una storia di gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, in: *Saggi e memorie di Storia dell`arte*, No. 20, 1996, S. 277-313
- Zapperi, R.: *Artikel „Antonio Abati“*, in: *DBI*, Bd. 1, Rom 1960, S. 7-8
- Zelle, C.: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987
- Zelle, C.: *Häßliche, das*, in: *HWdR*, Bd. III, Sp. 1304-1326
- Zelle, C.: *Schrecken/Schock*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hg. v. K. Barck, Bd. 5, Stuttgart/ Weimar 2003, S. 436-446
- Zemon Davis, N.: *Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance*, München 2002
- Zeri, F.: *La nascita della „Battaglia come genere“ e il ruolo del Cavalier d`Arpino*, in: P. Consigli (Hg.): *La Battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma 1986, S. IX-XXVII
- Ziegler, K.: *Artikel „Panegyrikos“*, in: *Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie*, 1. Reihe, 36. Halbband, (2. Drittel), Stuttgart 1949, Sp. 559-580
- Zirpolo, L.H.: *Ave Papa, Ave Papabile, The Sacchetti familiy, their art patronage and political aspirations*, Toronto 2005
- Zirpolo, L.H.: *Climbing the social, political, and financial ladders: the rise of the Sacchetti in Seventeenth-Century Rome*, in: *The Seventeenth Century* 12.2 (1997), S. 151-171
- Zöllner, F.: *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, Köln 2003
- Zurawski, S.: *Connections between Rubens and the Barberini legation in Paris, in 1625, and their influence on roman baroque art*, in: *Revue belge d`Archéologie et d`histoire de l`art*, LVIII, 1989, S. 23-50

Dank

Mein herzlicher Dank geht an

Prof. Dr. Dr. h.c. Thomas W. Gaehtgens

Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer

Prof. Dr. Massimo Ferretti

Florian Haupt

Prof. Dr. Joseph Imorde

Dr. Arne Karsten

Carmen von Kende

Prof. Dr. Margit Kern

Prof. Dr. Thomas Kirchner

Prof. Dr. Jörg Martin Merz

Prof. Dr. Martin Schieder

Dr. Elke Anne Werner

Staatsbibliothek Berlin

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Kunsthistorisches Institut Florenz, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Scuola Normale Superiore Pisa

Biblioteca Nazionale, Florenz

Biblioteca Riccardiana, Florenz

Biblioteca Palatina, Parma



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4

"Compra chi vuole
Avvisi di Guerra, carte di guerra
à buon mercato à due
bolognini l'una"

Nb. 5.



"Non voglia (udir)
più nuove hò n... nò"

"Siamo stufi ..."

Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18/19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27



Figure 28



Figure 29



Figure 30



Figure 31



Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35



Figure 36



Figure 37



Figure 38



Figure 39



Figure 40



Figure 41



Figure 42



Figure 43

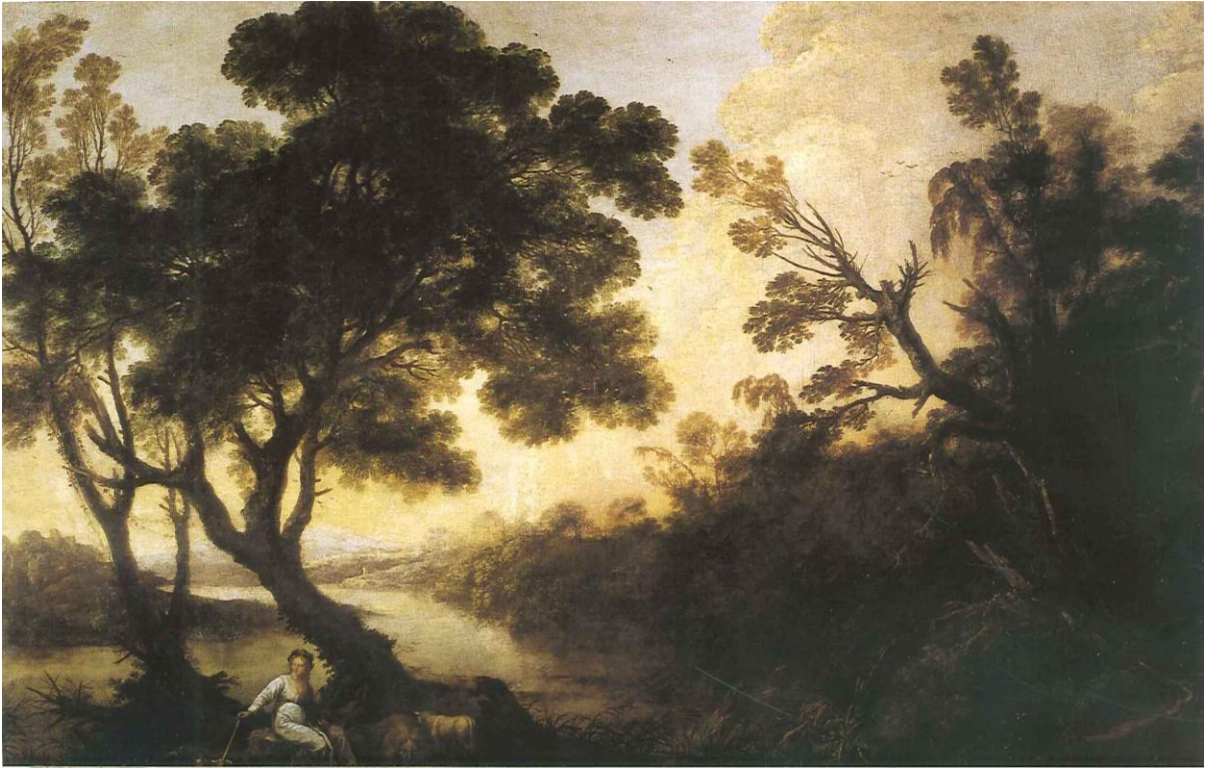


Figure 44



Figure 45



Figure 46



Figure 47



Figure 48

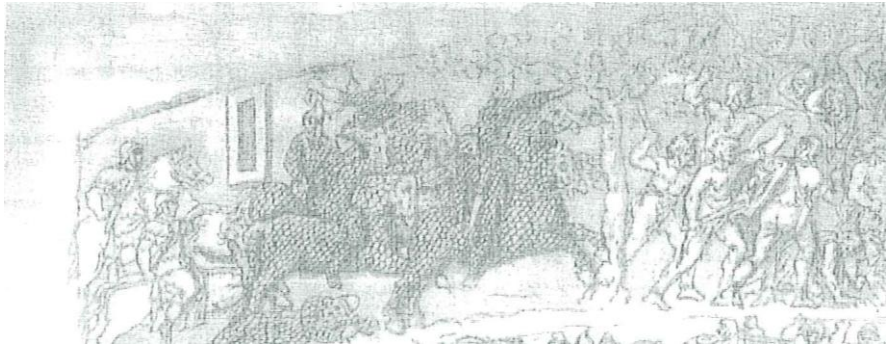


Figure 49



Figure 50

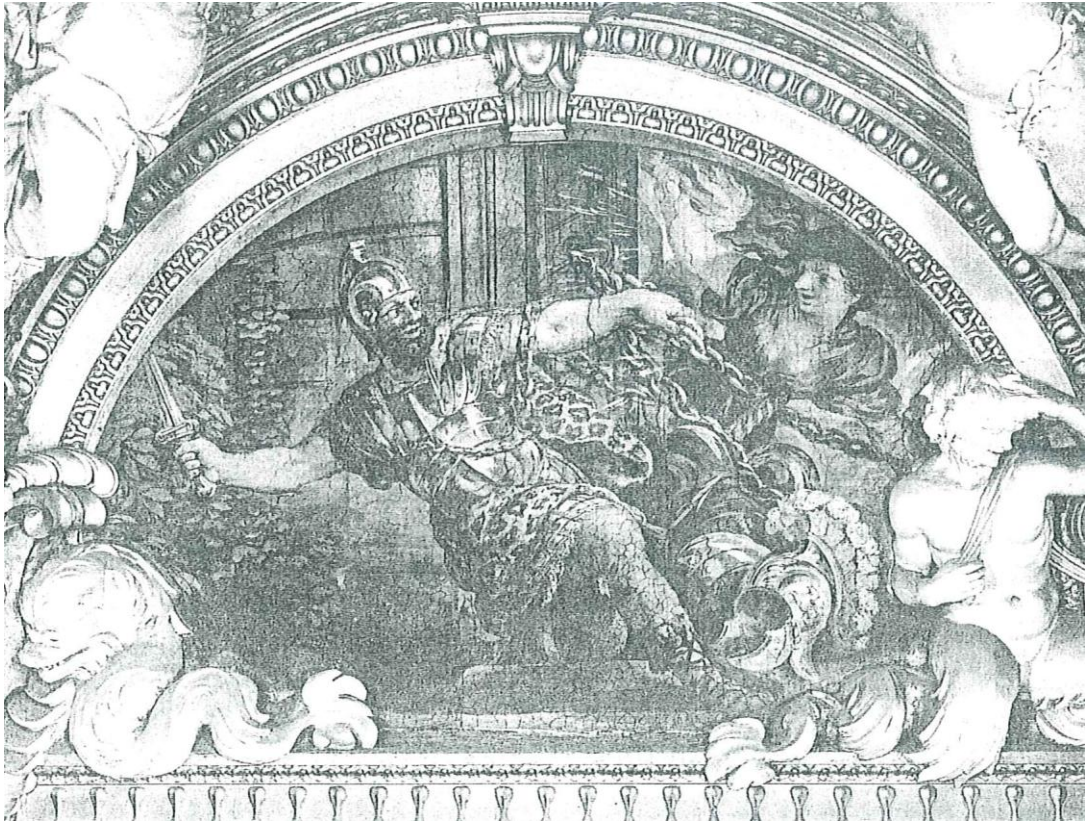


Figure 51

FVREVR EXTREME.



Figure 52



Figure 53



Figure 54



Figure 55



Figure 56



Figure 57



Figure 58



Figure 59



Figure 60

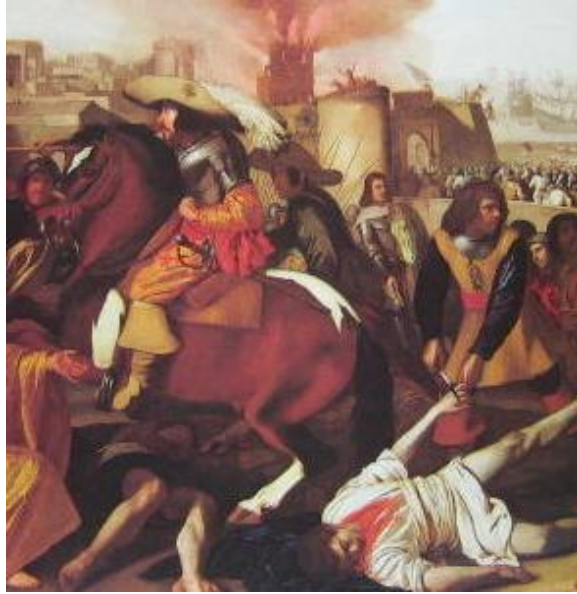


Figure 61



D. Indico Velez de Guevara, et Tàny Conte
d'Ognatte V. R. e. Luog.^{te} e Capitano Gñale nel R. of. di Nap.
1648

F. II.

P. 412

Figure 62



Figure 63



Figure 64



Figure 65



Figure 66

ginacion el miedo, i así conviene, que no los borre el desprecio, principalmente quando fuera yà de vn peligro, creemos, que no bolverà a pafar por nosotros, ò que si pasàre nos dejarà otra vez libres, porque si bien vna circunstancia, que no buelva à suceder los deshaze; otras, que de nuevo suceden, los hazen irreparables.



FVndò la Naturaleza esta Republica de las cosas, este Imperio de los mixtos, de quien tiene el ceptro, i para establezelle mas firme, i seguro se dejò amar tanto dellos, que aunque entre si contrarios los elementos, le asistiesen, vniendose para su conservacion. Presto se descompondria todo, si aborreciesen a la Naturaleza Princesa dellos, que los tiene ligados con reciprocos vinculos de benevolencia, i amor. Este es quien sustenta librada la tierra, i haze girar sobre ella



Figure 68



Figure 69



Figure 70



Figure 71



Figure 72

A. Arx Sceemborgæ. B. Duna sive aggeres. C. Castra Bironiana. I. E. Equites pedestres, Farnesiani victores in Duna emulventur.
 D. Domus ante lacum, Bironianorum statione inessas. K. Hostium castra victores diripiunt. L. Bironius gallicæ militiæ Dux
 E. Hispani pedites, si lopetarij pugnant aduersus stationarios. ex acce cum equitatu egressus Regios fugat.
 F. Parmensis Princeps equites promouet in pugnam. M. Parmensis suos sistit. N. Bironiani ad mare fugiant.
 G. Bironiani in suorum auxilium accurrunt. O. In fugientes feruntur Regij.
 H. Pugnat inter Bironianos, et Regios. P. Bironius concessa nauis, victoriam hosti concedit.



Figure 73



Figure 74



Figure 75



Figure 76



Figure 77



Figure 78



Figure 79

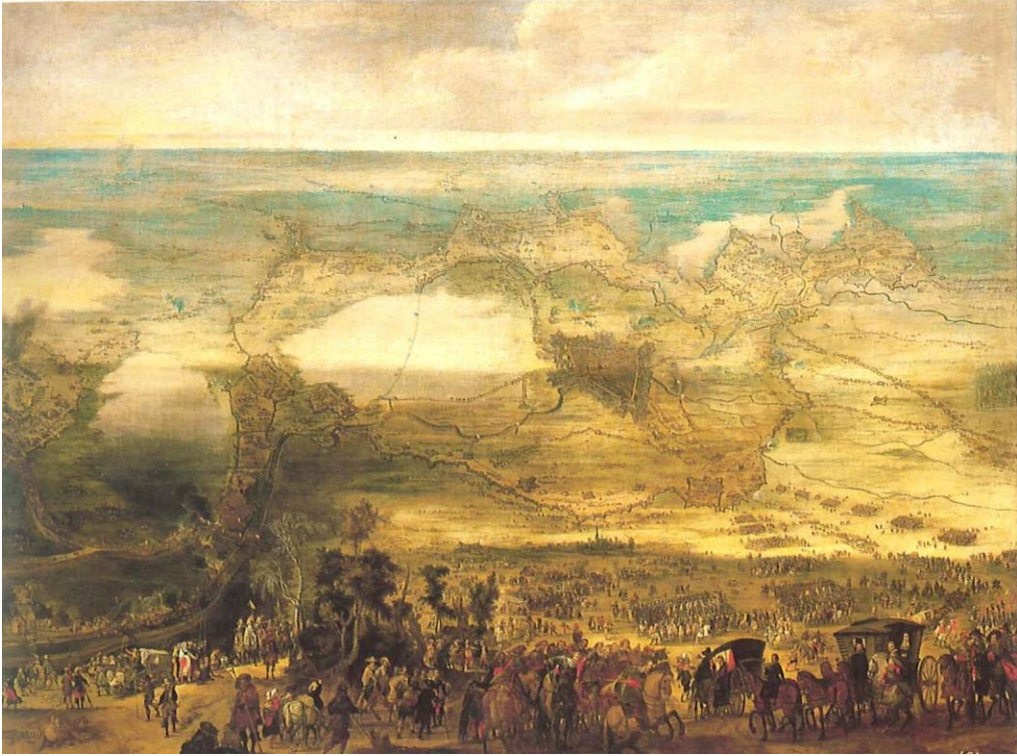


Figure 80



Figure 81



Figure 82



Figure 83



Figure 84



Figure 85



Figure 86



Figure 87



Figure 88



Figure 89



Figure 90



Figure 91



Figure 92



Figure 93



Figure 94



Figure 95



Figure 96



Figure 97



Figure 98



Figure 99



Figure 100

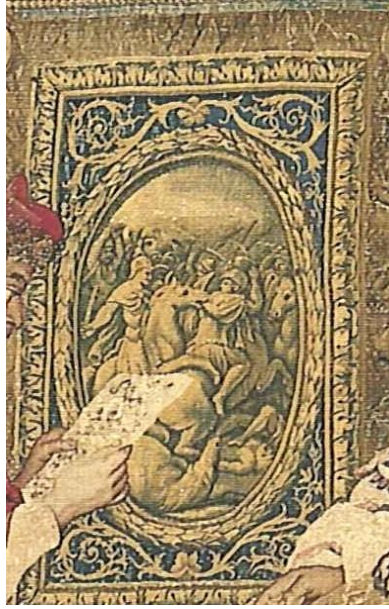


Figure 101



Figure 102

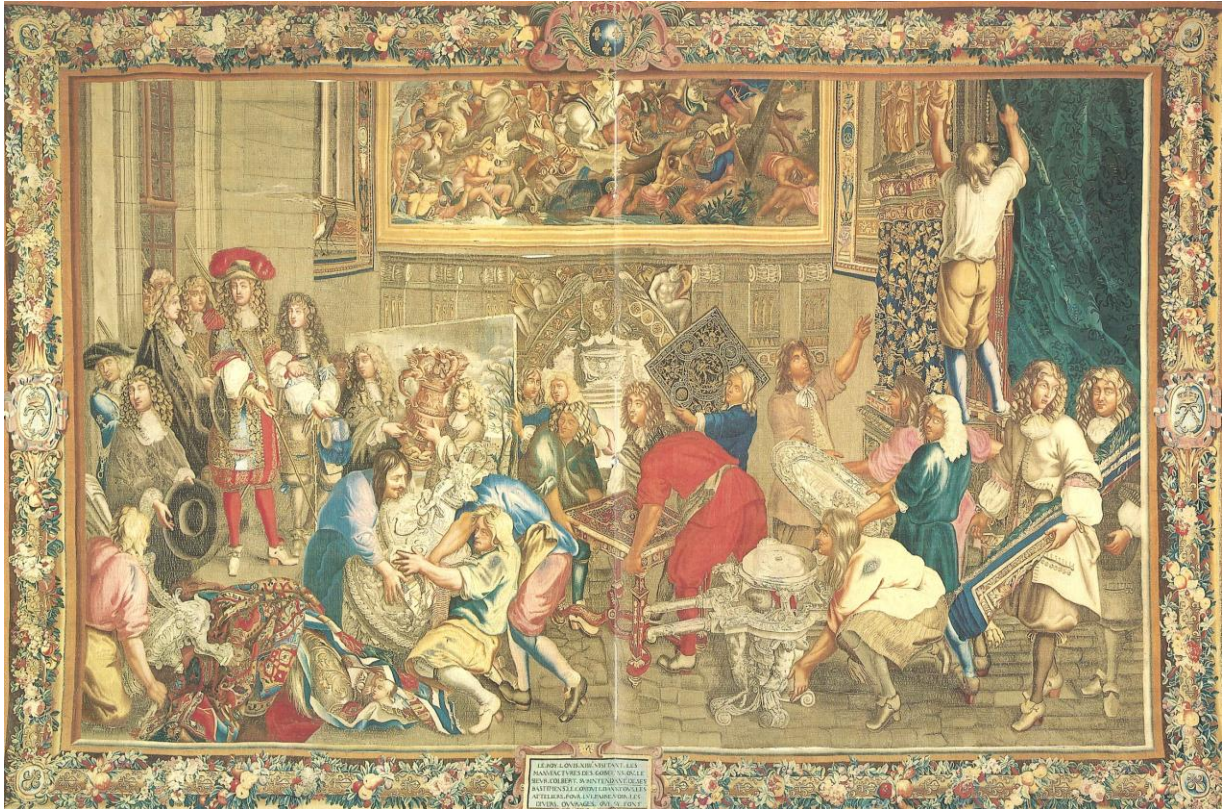


Figure 103



Figure 104



Figure 105



Figure 106



Figure 107



Figure 108

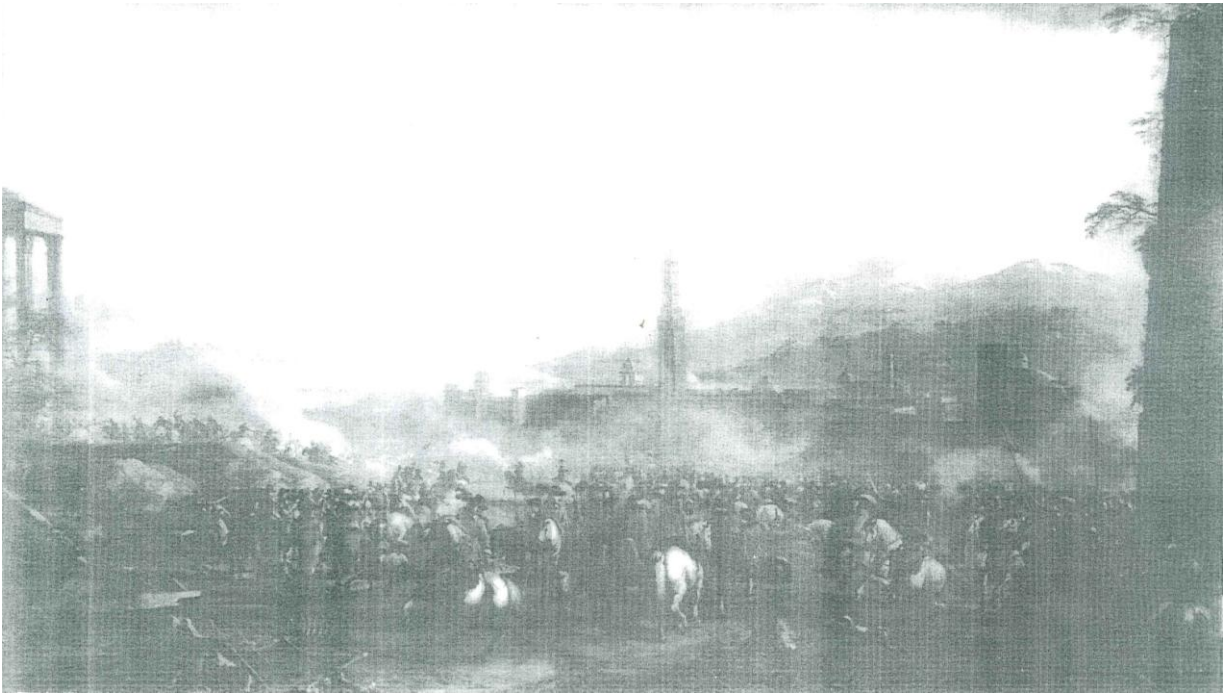


Figure 109

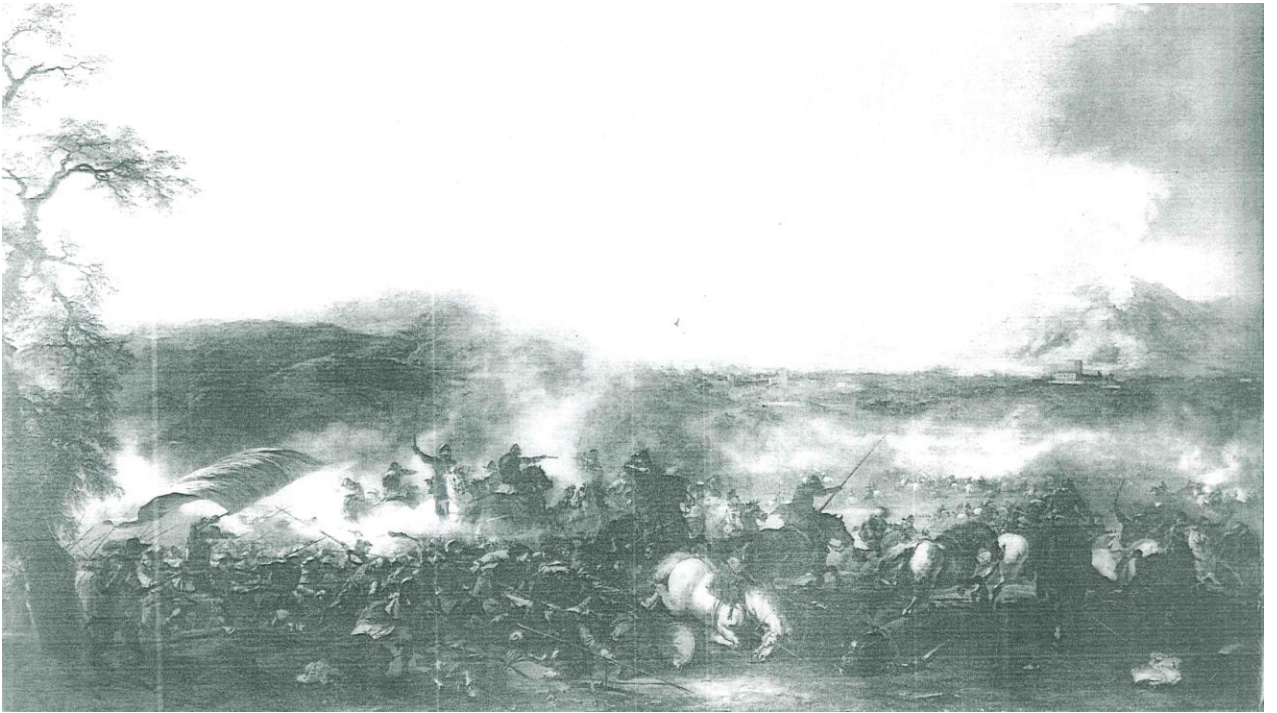


Figure 110



Figure 111



Figure 112



Figure 113



Figure 114



Figure 115/116

1 Orazio Riminali	2 Campy noli.	3 Ant. Vassbach della Illirio	4 Rubens	5 Marco di Tirziano	6 Pietro Purbos	7 Michel' Ong da Caravaggio	8 Giacomo da Pontormo	9 Paolo Tornato
10 Schelken	11 Cavalieri Berzani	12 Rembrandt	13 Bolognese Pignotti Dini e Valluzzi	14 A. e. Marcelli.	15 Agostino Savoca	16 Drost	17 Sebastiano Dini.	18 Tempesta
19 Nobis	20 Monte Bianco	21 Bianco	22 Giovanni Corbelli della Bergamasca	23 Enrico Carnovali	24 Antonio Lodi	25 Bresciano	26 Luca Corno	27 Vittorio Vittorio
28 Luca Corno	29 Vittorio Vittorio	30 Vittorio Vittorio	31 Vittorio Vittorio	32 Vittorio Vittorio	33 Vittorio Vittorio	34 Vittorio Vittorio	35 Vittorio Vittorio	36 Vittorio Vittorio

Figure 117



Figure 118



Figure 119

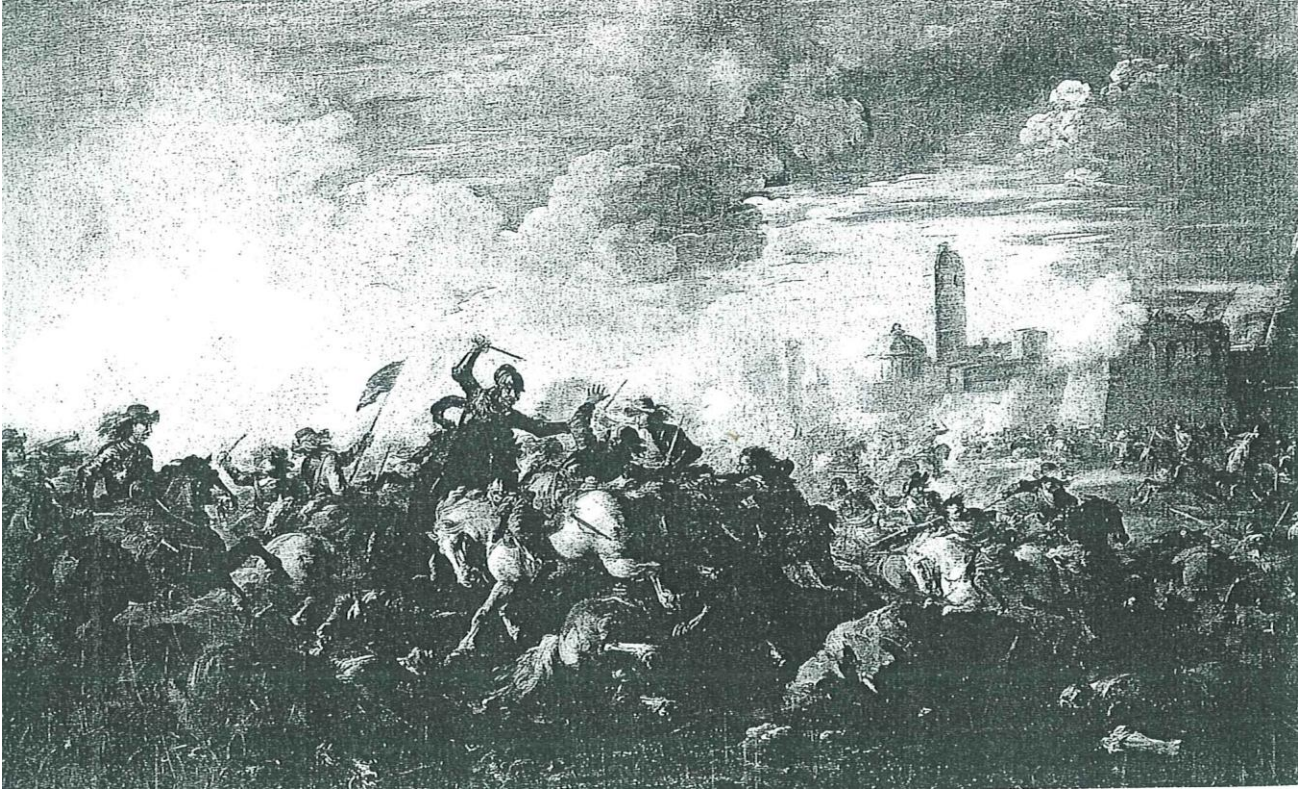


Figure 120



Figure 121



Figure 122



Figure 123

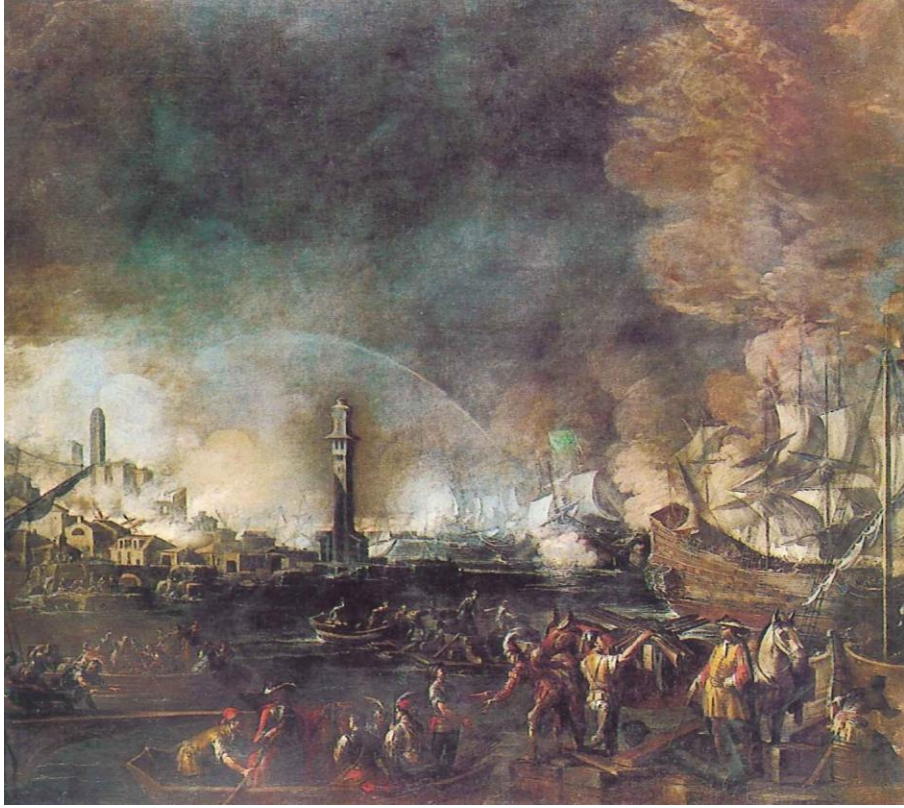


Figure 124



Figure 125



Figure 126



Figure 127



Figure 128