

## Giovan Pietro Bellori

### *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*

*Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli essempli de gli affetti, che cadono sotto esse azzioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poiché mai si veggono li moti dell'anima, se non per transitio e per alcuni subiti momenti. Siché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente. (S. 20)*

*Però li pittori sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, o riduzione d'azzioni e di tempi varii in un punto ed in una occhiata dell'istoria o della favola, per far intendere col muto colore in uno istante quello che è facile al poeta con la narrazione, ed in tal modo certamente l'artefice diviene inventore e si fa proprie l'invenzioni altrui, accrescendo e diminuendo, con lode grandissima. (S. 55)*

*Il Santo Apostolo spogliato ignudo e disteso sopra un ceppo o banca di legno, solleva le spalle sopra le braccia legate indietro, rivolgendo la faccia al cielo. Uno de' manigoldi gli lega li piedi con la fune, e nel tirare i nodi appunta il ginocchio al legno e si curva con forza e risentimenti dell'ignudo, che si affatica, finto in un uomo vecchio, calvo e senza barba. Espresse avanti il vigore e l'impeto del compagno, che non aspettando vibra in alto i flagelli per colpirlo su le spalle; la qual figura espone il dosso ignudo, e muovendosi con furia si volge e si spinge con le braccia alle percosse, e slunga indietro il piede. Dal lato opposto vicino il Santo si sentono le minacce d'un soldato armato, e di veduta in profilo, il quale acerbamente distorce le ciglia adirato, e minacciandolo incontro alza il dito della mano destra, e conferma lo sdegno mostrandogli con la sinistra il laccio. Di fianco a costui s'interrompe alla vista un altro carnefice, che ritenendo una mano alle braccia del Santo per finire di legarlo, e mancandogli la fune, si volge con l'altra ad un giovine il quale porta un mazzo di funi su la spalla, ma egli astratto nel rimirare la costanza del Santo Apostolo si arresta e non bada al carnefice, che con fatica verso di lui stende la mano nel prendere un laccio. Supera ogni concetto il Santo medesimo, che rivolte le luci e lo spirito al cielo, e colmo di speranza e di grazia divina, non ode le minacce né sente*

le percosse, intrepido a i tormenti. Finse da piedi alcuni del popolo che si inoltrano per vedere, e facendosi avanti si raddoppia l'azione, rispinti indietro da un sergente che distende fra di loro il braccio, ove piegandosi alcune teste ansiose di vedere non manca loro punto né la vista né la vita. Appresso il sergente si avanza una donna intenta allo spettacolo, la quale sospende una mano, e con l'altra accoglie ed assicura due fanciulle che spaventate a lei ricorrono e si stringono al seno. In piano distante vi è l'imperatore a sedere sopra il suggesto di marmo, apparendovi due littori con altre figure ed altre molte più picciole sopra un muro fra le colonne d'un portico concorse allo spettacolo.

Poiché questa istoria con l'altra di Guido [Reni] ad un tempo fu scoperta, concorse ciascuno a vederle come un duello di due eccellentissimi artefici, nel quale combattevano non Apelle e Protogene di una linea, ma Guido e Domenico di tutta la pittura. Volgevasi nondimeno gli occhi di tutti a Guido per la gentilezza e leggiadria del pennello, accomodato subito a piacere, ed il quale sodisfaceva più molto che tante maravigliose parti di Domenico. Ma Annibale [Caracci] fra li varii discorsi altrui disse che egli aveva imparato a giudicare queste due opere da una vecchiarella, la quale riguardando la Flagellazione di Santo Andrea dipinta da Domenico, additava e diceva ad una fanciulla da essa guidata per mano: »Vedi quel manigoldo con quanta furia inalza i flagelli? Vedi quell'altro, che minaccia rabbiosamente il Santo col dito, e colui che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? vedi il Santo stesso con quanta fede rimira il cielo?« Così detto sospirò la vecchiarella divota, e voltatasi dall'altra parte riguardò la pittura di Guido e si partì senza dir nulla. Con questo esempio insegnò Annibale in che cosa consista la perfezione delle opere di pittura, e quanto sopra gli altri Domenico prevalessesse nell'azione e ne gli affetti che principalmente debbono attendersi in quest'arte. (S. 318 f.)

Dipingendo in Santo Andrea della Valle, sollecitato da' Padri a fornir la tribuna, ed essendo trascorso un mese che non vi era andato, rispose che ogni giorno vi aveva dipinto; e soggiungendo li Padri in che modo, per non essere mai venuto a darvi una pennellata, replicò Domenico: »Io vi ho operato del continuo con la mente, con la quale dipingo.« Occultava egli questi suoi studii, né da alcuno si lasciava vedere nell'operare, e se pure alle volte v'introduceva qualche amico differiva per allora le cose importanti e si tratteneva in altre di minore momento. Non poteva capire come certi conducono l'opere gravissime ciarlando in conversazione: il che è contrasegno di pratica, e non di applicazione d'intelletto; ed aggiungeva che nelle azioni della pittura bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le medesime cose che si rappresentano; onde alle volte udivasi ragionare da sé solo e mandar voci di duolo e d'allegrezza, secondo l'affezioni espresse. Per la qual cagione era consueto ritirarsi per non essere udito né veduto, ed avvertiva di non manifestarsi né meno a' discepoli o a' suoi di casa, per avere altre volte dato sospetto di pazzia, ed essendogli incontrati accidenti per li quali di vergognarsi gli era avvenuto. Et è memorabile quello gli incontrò col maestro nella

*sua giovinezza, quando, essendo andato Annibale a trovarlo a San Gregorio in tempo che dipingeva il Martirio di Santo Andrea, e trovando aperto, lo vidde all'improvviso adirato e minacciante con parole di sdegno; Annibale si ritirò indietro ed aspettò fintanto si accorse che Domenico intendeva a quel soldato che minaccia il Santo col dito; non poté ritenersi allora e si avvicinò ad abbracciarlo, dicendogli: »Domenico, oggi da te imparo.« (S. 359)*

Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (hrsg. v. Evelina Borea), Turin 1976.

## **Giovan Pietro Bellori**

### ***Das Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten (1672)***

*Wir müssen außerdem in Betracht ziehen, daß, da ja die Malerei die Darstellung der menschlichen Handlung ist, der Maler auch die Vorbilder der Affekte, die unter diese Handlungen fallen, im Sinn behalten muß, in gleicher Weise wie der Dichter die Idee des Zornes, der Furcht, des traurigen, des Fröhlichen, und so auch des Lachens, und des Weinens, und der Kühnheit. Diese Gemütsbewegungen müssen umso mehr im Geiste des Künstlers eingepreßt bleiben, zusammen mit der Betrachtung der Natur, da es ja unmöglich ist, daß er sie mit der Hand von der Natur abzeichne, wenn er sie nicht zuvor schon in der Phantasie gebildet hat; und dafür ist die größte Aufmerksamkeit nötig; denn die Bewegungen der Seele sieht man niemals, wenn nicht vorübergehend und für einige flüchtige Augenblicke. Denn wenn der Maler und der Bildhauer es unternehmen, die Handlungen des Geistes, die von den Leidenschaften herrühren, nachzuahmen, so kann er sie nicht am Modell sehen, welches vor ihm steht, ohne irgendeine Gemütsbewegung zu behalten; welches überdies an Geist und Gliedern ermüdet in einer Stellung, in der es sich nach dem Ermessen eines Anderen wendet und stillsteht. Es ist aber notwendig, sich daran eine Vorstellung von der Natur zu bilden, indem man die menschlichen Regungen beobachtet, und die Bewegungen des Geistes den Bewegungen des Körpers beigesellt; und zwar so, daß jeweils die einen von den anderen abhängen.*

*Aber die Maler sind genötigt, sich oft des Anachronismus zu bedienen, oder der Verdichtung verschiedener Handlungen und Zeiten auf einen Punkt, und auf einen Augenblick der Geschichte oder des Märchens, um mit der stummen Farbe in einem Moment verständlich zu machen, was dem Dichter mit der Erzählung leichtfällt, und auf diese Weise wird der Künstler gewiß zum Erfinder, und er macht sich mit höchster Anerkennung die Erfindungen anderer zu eigen, wobei er sie vermehrt und vermindert.*

*Der heilige Apostel, nackt ausgezogen und ausgestreckt über einem Block oder einer*

*Bank aus Holz, erhebt die Schultern über die nach hinten gebundenen Arme und wendet das Gesicht zum Himmel. Einer der Schurken bindet ihm mit dem Seil die Beine zusammen, und während er die Fesseln zerrt, stemmt er das Knie auf das Holz und krümmt sich mit Heftigkeit und Groll über den Nackten, an dem er sich abmüht; er ist dargestellt als ein alter Mann, kahl und ohne Bart. Nach vorne zu drückt er die Kraft und den Ungestüm des Gefährten aus, der nicht warten kann und die Geißeln in die Höhe schwingt, um ihn auf die Schultern zu schlagen; diese Figur zeigt den Rücken nackt, und da sie sich mit Heftigkeit bewegt, wendet sie sich und holt mit den Armen zu den Schlägen aus und streckt den Fuß nach hinten.*

*Von der gegenüberliegenden Seite neben dem Heiligen hört man die Drohungen eines bewaffneten Soldaten, in Profilansicht gegeben, welcher in bitterem Zorn die Brauen verzieht, und, ihn bedrohend, den Finger der rechten Hand erhebt, und er bekräftigt seine Verachtung, indem er ihm mit der Linken die Schlinge zeigt. Neben diesem Mann schiebt sich ein anderer Henker in den Blick, der eine Hand an den Armen des Heiligen zurückhält, um dessen Fesselung zu vollenden, und sich, da ihm das Seil ausgegangen ist, mit der anderen Hand zu einem Jungen wendet, der ein Bündel von Seilen auf der Schulter trägt; aber dieser ist abgelenkt durch die Betrachtung der Standhaftigkeit des heiligen Apostels, und gibt auf den Henker nicht acht, der ihm gegenüber nicht müde wird und die Hand ausstreckt, um eine Schlinge zu nehmen. Der Heilige selbst übersteigt alle Begriffe, wie er die Augenlichter und den Geist zum Himmel hin wendet, und übervoll von Hoffnung und göttlicher Gnade die Drohungen nicht haßt noch die Schläge fühlt, unerschüttert durch die Qualen. Zu den Füßen erdachte er einige Leute aus dem Volk, die sich zum Zusehen vordrängen, und indem sie nach vorne treten, verdoppelt sich die Handlung. Sie werden zurückgedrängt von einem Offizier, welcher zwischen ihnen den Arm ausstreckt, wobei sich – voller Angst, nicht genug zu sehen – einige Köpfe vorbeugen, so daß ihnen nichts entgeht. Neben dem Offizier tritt eine Frau heran, die auf das Schauspiel gespannt ist; sie hebt die Hand, mit der anderen nimmt und beruhigt sie zwei kleine Mädchen, die erschreckt zu ihr zurücklaufen und sich an die Brust drücken. Im Hintergrund sitzt der Kaiser auf dem marmornen Richterstuhl, und es erscheinen dort zwei Liktoren mit anderen Figuren, und, viel winziger, noch andere, die auf einer Mauer zwischen den Säulen einer Halle zu dem Schauspiel zusammengelaufen sind.*

*Da dieses Geschichtsbild mit dem anderen von Guido [Reni] zugleich enthüllt wurde, liefen alle zusammen, um sie als ein Duell zweier hervorragender Künstler zu sehen, in welchem nicht Apelles und Protogenes um eine Linie, sondern Guido und Domenico [Domenichino] um die ganze Malerei kämpften. Es wandten sich nichtsdestoweniger aller Augen zu Guido wegen der Liebenswürdigkeit und Leichtigkeit des Pinsels, dazu angetan, sofort zu gefallen, und dieser befriedigte viel mehr, als so viele wunderbare Partien von Domenico. Aber unter den verschiedenen Unterhaltungen der anderen sagte Annibale [Carracci], daß er diese beiden Werke zu beur-*



teilen gelernt hätte durch eine Alte, die bei der Betrachtung der von Domenico gemalten Geißelung des Heiligen Andreas mit dem Finger darauf zeigte, und zu einem kleinen Mädchen, das sie an der Hand führte, sagte: siehst du diesen Schurken, mit welcher Wut er die Geißeln emporschwingt? Siehst du diesen anderen, der zornig dem Heiligen mit dem Finger droht, und den, der mit soviel Gewalt die Fesseln an den Füßen zusammen schnürt? Siehst du den Heiligen selbst, mit wieviel Glauben er zum Himmel aufschaut? Mit diesen Worten seufzte die fromme Alte, und als sie sich zur anderen Seite gewandt hatte, betrachtete sie das Gemälde des Guido, und ging, ohne etwas zu sagen. Mit diesem Beispiel lehrte Annibale, worin die Vollendung der Werke der Malerei besteht, und wie sehr Domenico in der Handlung, und in den Affekten, die in dieser Kunst vor allem zu erwarten sind, den anderen überlegen sei.

Als er in St. Andrea della Valle malte, wurde er von den Padres bedrängt, die Tribüne auszus schmücken; und da ein Monat verstrichen war, in dem er nicht dorthin gegangen war, antwortete er, daß er jeden Tag daran gemalt hätte. Als die Padres weiterfragten, wie das sein könne, da er doch nie gekommen sei, um einen Strich zu malen, entgegnete Domenico: »Ich habe dort ununterbrochen mit dem Geiste gearbeitet; damit male ich.« Er hielt diese seine Studien verborgen, und ließ sich bei ihrer Ausführung von niemandem zusehen, und wenn er doch bisweilen irgendeinen Freund bei sich eintreten ließ, verschob er solange die wichtigen Dinge und hielt sich mit anderen von geringerer Bedeutung auf. Er konnte nicht verstehen, wie gewisse Leute die gewichtigsten Werke ausführen, während sie sich unterhalten: dies ist ein Merkmal der Praxis, und nicht der Ausübung des Intellekts; und er fügte hinzu, daß es für die Handlung des Bildes nicht allein vonnöten ist, die Affekte zu betrachten und zu erkennen, sondern daß man sie auch in sich selbst fühlen muß, daß man eben die Dinge, die man darstellt, tun und empfinden muß; daher hörte man ihn bisweilen für sich allein Reden führen und Worte des Schmerzes oder der Fröhlichkeit aussprechen, je nach den Gefühlen, die er ausdrückte. Deswegen pflegte er sich zurückzuziehen, um weder gehört noch gesehen zu werden, und er achtete darauf, sich nicht einmal seinen Schülern oder Hausgenossen bemerkbar zu machen, weil er andernfalls den Verdacht des Wahnsinns auf sich gezogen hätte, und es waren ihm Fälle vorgekommen, für welche er sich geschämt hatte. Und es ist bemerkenswert, was ihm in seiner Jugend mit dem Meister geschah; Annibale [Carracci] war nach S. Gregorio zu Besuch gekommen, als er dort gerade am Martyrium des Heiligen Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich, aufgebracht und mit Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, daß Domenico jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht; nun konnte er sich nicht mehr zurückhalten, und er kam heran, um ihn zu umarmen, und sagte ihm dabei: »Domenico, heute lerne ich von dir.«

[Übersetzung von Felice Fey]

## Kommentar

Giovanni Pietro Bellori (1603–1686) war einer der einflußreichsten Kunstgelehrten in Rom. Nach einer Ausbildung zum Maler in der Werkstatt des Domenichino wurde er Archäologe, Bibliothekar und Kunsttheoretiker. Bellori besaß außerdem eine bedeutende Kunstsammlung und war mit Künstlern wie Nicolas Poussin und Alessandro Algardi befreundet. Hatte Bellori auch zahlreiche Beschreibungen antiker Kunstwerke verfaßt, so sind die *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* sein kunsttheoretisches Hauptwerk.

Als Künstlerbiograph und Kunstkritiker steht Bellori in der Tradition Vasaris. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger beschränkt er seine Auswahl jedoch auf eine geringe Anzahl von herausragenden Künstlern, deren Werk er als beispielhaft für die Kunst seiner Epoche ansieht.<sup>1</sup> Auf Anraten Poussins, so Bellori in der Einleitung zu seinem Werk, habe er sich für eine Form der Kunstkritik entschieden, bei der das einzelne Kunstwerk ausführlich beschrieben werde.<sup>2</sup>

Den Lebensbeschreibungen vorangestellt ist eine kurze Abhandlung über die geistigen Grundlagen der Kunst, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, in der Bellori einen klassizistischen Standpunkt vertritt: Naturnachahmung und Einfallsreichtum sind wichtige Grundbedingungen aber nicht der letzte Zweck der Kunst.<sup>3</sup> Die wahre Bestimmung der Kunst, so wie sie in der griechischen Antike erkannt und verwirklicht worden ist, liegt darin, die höheren, ewigen, wahren und schönen Ideen der vergänglichen Welt sichtbar zu machen.<sup>4</sup> Damit adelt Bellori die Kunst; sie ist mehr als nur ein Handwerk, und sie richtet sich nicht nur an die Sinne sondern auch an den Geist des Menschen. Die höchste Fähigkeit des Künstlers ist es, das Wesen seines Gegenstandes zu erfassen und in vollkommener, allgemeingültiger Form zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst erfordert daher sowohl vom Künstler als auch vom Publikum ein hohes Maß an Bildung, Konzentration und Abstraktionsvermögen.

Bellori verdeutlicht dieses Kunstideal vor allem am Beispiel der Historienmalerei: Die *istoria* mit Themen aus Religion und Geschichte, bzw. die *favola* aus dem Bereich der Mythologie sind die höchsten und schwierigsten Aufgaben des Malers. Gerade das Historienbild ist vergeistigte Natur, denn seine Geschichten lassen sich nicht nach der unmittelbaren Anschauung darstellen. Der Maler muß den Gegenstand durch sein Vorstellungsvermögen erfassen und das Bild im Geiste entwerfen, bevor er es malen kann.

Die geschichtliche oder literarische Vorgabe soll dabei nicht illustriert, sondern mit eben den Gestaltungsmitteln erzählt werden, die nur dem Bild eigen sind. In der Einheit von Ort und Zeit muß die Geschichte zur dramatischen Szene verdichtet werden. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, das Handeln und Leiden der dargestellten Personen in Ausdruck und Gestik unmittelbar verständlich zu machen und den Betrachter die dargestellten Affekte gleichsam selbst durchleben zu lassen. Empfindet Bellori die Sprachlosigkeit der Malerei als einen Mangel, so kann die handelnde Person in einem Gemälde doch durch Gebärden zum Sprechen gebracht werden.



Abb. 6

Domenichino: *Geißelung des Heiligen Andreas*, um 1609 (Rom, S. Gregorio Magno)

Historische Treue ist daher für die adäquate Wiedergabe eines Ereignisses zwar notwendig, aber nicht hinreichend. Ein gelungenes Historienbild zeichnet sich darüber hinaus durch die Lebendigkeit seiner Darstellung aus, wie Bellori am Beispiel der *Geißelung des Heiligen Andreas* von Domenichino (1581–1641) deutlich macht (Abb.6). Dessen Darstellung der Legende ist glaubwürdig, denn der Maler hat das Geschehen nachempfunden. Das Historienbild gestaltet die Gemütsbewegungen der Protagonisten so, daß sie auch vom Betrachter nachvollzogen werden können, wie Bellori in der Geschichte der frommen Alten (»Vecchiarella-Anekdote«) schildert, die einem Mädchen die Eindringlichkeit der Affektdarstellung in Domenichinos Gemälde vor Augen führt und sie auf die Wut und den Zorn der Geißelnden aufmerksam macht. Durch den Gegensatz zu einem Gemälde Guido Renis, das die alte Frau stumm betrachtet, erfährt der Maler Annibale Caracci, so schließt die Anekdote, worin die »perfezzione delle opere di pittura« bestehen, nämlich in der überzeugenden Gestaltung der *affetti*, die im Historienbild von entscheidender Bedeutung sind.<sup>5</sup>

Als Kunstkritiker stellte sich Bellori den vorherrschenden Tendenzen innerhalb der Malerei der eigenen Epoche entgegen und urteilte, daß die Manieristen ebenso wie Caravaggio und seine Schüler von falschen künstlerischen Voraussetzungen ausgingen.

Nach Raffael hätten nur wenige Maler das Wesen der Kunst erkannt und es vermocht, die ideale Schönheit der Antike zu erneuern. Für die vollkommene Historienmalerei aber steht Domenichino, der Schüler Annibale Caraccis und Lehrer Poussins. F. F.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bellori setzt den Beginn der »modernen« Kunst bei Annibale Caracci an; Gegenstand seiner *Vite* sind des weiteren Agostino Caracci, Michelangelo da Caravaggio, Alessandro Algardi, Domenico Fontana, Domenico Zampieri, Federico Barocci, Francesco Fiammingo, Giovanni Lanfranco, Anthonis van Dyck, Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin; für einen (unveröffentlichten) zweiten Band waren noch Guido Reni und Francesco Albani vorgesehen.
- <sup>2</sup> Vgl. Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 112–154, besonders S. 148 f.; vgl. auch Giovanna Perini: *L'arte di descrivere. La tecnica dell' ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3/1989, S. 175–206; Oskar Bätschmann: *Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen*, in: Gottfried Böhm u. Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 279–319.
- <sup>3</sup> Eine ausführliche Analyse der Ideenlehre Belloris findet sich in: Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 5. Aufl. 1985, S. 57–63; vgl. auch Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 415 ff. u. S. 449 f.; Anna Pallucchini: *Per una situazione storica de Giovan Pietro Bellori*, in: *Storia dell' arte* 12/1971, S. 285–297.
- <sup>4</sup> Vgl. Elizabeth Cropper: »*La più bella antichità che sappiate desiderare*«: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's »Lives*«, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 145–174.
- <sup>5</sup> Vgl. dazu Felix Thürlemann: *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella«-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21/1986, S. 136–155.