universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Mattia Preti

Sein Freskenzyklus in Sant' Andrea della Valle

Verfasserin

Irmak Vakıflı

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Quellenlage und Forschungsstand 3

3. Mattia Pretis Anfänge in Rom 5

3.1. Zusammenarbeit Pretis mit seinem Bruder Gregorio und ihre Trennung 7

3.2. Der Caravaggio-Einfluss in den Werken Pretis 13

4. Sant' Andrea della Valle 18

4.1. Der Bau und seine Bedeutung für den Theatiner Orden 18

4.2. Die Fresken von Lanfranco und Domenichino in Sant' Andrea della Valle 24

5. Die Fresken Mattia Pretis in Sant' Andrea della Valle 33

5.1. Zum Auftrag Pretis 33

5.2. Die Verträge 34

5.3. Das Leben und die Darstellungen des heiligen Andreas 36

5.3.1. Das Leben des heiligen Andreas 36

5.3.2.Darstellungen des heiligen Andreas bis 1650 39

5.4. Pretis „Heiliger Andreas, der ans Kreuz gebunden wird" 42

5.4.1. Beschreibung des Freskos 42

5.4.2. Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko 44

5.4.3.Die Darstellung im Kontext von Pretis Gesamtoeuvre 46

5.5. „Die Kreuzigung des heiligen Andreas" von Preti 50

5.5.1. Beschreibung des Freskos 50

5.5.2. Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko 52

5.5.3. Die Darstellung im Kontext anderer Darstellungen des heiligen Andreas und des gesamten Oeuvres von Preti 56

5.6. „Die Grablegung des Heiligen Andreas" von Preti 60

5.6.1. Beschreibung des Freskos 60

5.6.2. Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko 62

5.6.3. Die Darstellung im Kontext des gesamten Oeuvres von Preti 66

6. Rezeption und Wirkung der Andreas-Fresken Pretis 69

6.1. Notizen von De Dominici und Pascoli 70

6.2. Kommentare der jüngeren Zeit _____ 72

7. Schlussbetrachtung _____ 74

Anhang

I. Quellen _____ 79

II. Literaturverzeichnis _____ 85

III. Abbildungsnachweis _____ 94

IV. Abbildungen _____ 101

V. Abstract _____ 147

VI. Lebenslauf _____ 148

1 Einleitung

Mattia Preti (1613–1699)[1] hinterließ der italienischen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts viele interessante und erwähnenswerte Gemälde. Drei Darstellungen des Heiligen Andreas in Sant' Andrea della Valle in Rom (1650), die eine Art Wendepunkt in der ganzen stilistischen Entwicklung Pretis bilden, sind das Thema vorliegender Arbeit.

Diese Darstellungen Mattia Pretis zählen gleichzeitig zu seinen ersten sicher datierten Werken[2] und bilden seinen ersten Freskenzyklus. Der Zyklus, dessen drei Fresken die Titel *Der Heilige Andreas*, *der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)**, *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* **(Abb. 2)**, und *Die Grablegung des Heiligen Andreas* **(Abb. 3)** zugeordnet sind, befindet sich noch heute in der Apsis der Kirche Sant' Andrea della Valle in Rom. Er nimmt für die italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts eine wichtige Stellung ein und ist eines der wichtigsten Beispiele der Andreas-Ikonographie. Viele Kunsthistoriker sehen in den Fresken Mattia Pretis vor allem den starken Einfluss der Freskenarbeiten Domenichinos in derselben Kirche. Tatsächlich fallen deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Darstellungen Domenichinos und Pretis auf, welche in der vorliegenden Arbeit ausführlich erörtet werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Bedeutung von Pretis Andreas-Zyklus in Hinblick auf sein ganzes Oeuvre und auf seine stilistische Entwicklung darzustellen. Dies ist nur unter Einordnung des Werkes in den Kontext des italienischen Barocks des 17. Jahrhunderts möglich. Zu diesem Zweck wird der Stil Pretis zunächst mit dem der Arbeiten seiner Vorbilder Domenichino und Lanfranco und der Werke Pietro da Cortonas verglichen, dessen Vorschlägen er während der Gestaltung der Fresken folgte. Nach De Dominici nahm Preti auch Einflüsse der venezianischen Malerei auf.[3] Auch auf einen Einfluss von Guercino in Hinblick auf die Inszenierung und Dramatisierung der Andreas-Darstellungen von Preti wird häufig hingewiesen.[4]

Die vorliegende Arbeit behandelt Pretis Biographie nur marginal. Jedoch müssen zur genauen Erfassung möglicher stilistischer Einflüsse auf die Gestaltung von Pretis Andreas-Fresken die Herkunft des Künstlers und die Frühphase seiner Karriere in den Blick genommen werden. Diese werden nach einer Darstellung des Forschungstandes im zweiten Kapitel im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit zusammen mit der Kooperation Pretis mit seinem älteren Bruder Gregorio, ebenfalls Maler, und den potentiellen Einflüssen anderer Maler diskutiert. Die Erörterung dieser

[1] Vgl. Spike 1999, S. 23-30.
[2] Ebd., S. 23.
[3] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 617.
[4] Vgl. Bruno 1973, S. 173.

Einflüsse spielt eine wichtige Rolle für das Verständnis von Pretis Werk in Sant' Andrea della Valle. Manche Forscher sehen in Pretis Frühphase keinen direkten Einfluss Caravaggios, sondern eine Prägung durch die auf den Tod Caravaggios folgende Strömung der Methodus Manfrediana[5]. Im dritten Kapitel werden auch die wesentlichsten älteren Thesen über die Frühphase Pretis ausführlich diskutiert.

Das vierte Kapitel widmet sich der Errichtung der Kirche Sant' Andrea della Valle und ihrer Geschichte. In diesem Teil wird auch der Theatiner-Orden als Auftraggeber Pretis betrachtet. Zweifelsohne sind die Arbeiten von Domenichino und Lanfranco in Sant' Andrea della Valle auch für die Darstellungen Pretis wesentlich. Vor diesem Hintergrund kommt in diesem Kapitel den Andreas-Darstellungen Domenichinos in anderen Kirchen in Italien und in Sant' Andrea della Valle besondere Aufmerksamkeit zu.

Im fünften Kapitel werden nicht nur die stilistischen Unterschiede zwischen den Werken Pretis und den Werken anderer Künstler, sondern auch die zwischen seinen verschiedenen Andreas-Darstellungen thematisiert. Beispielsweise wird gezeigt, dass *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* **(Abb. 2)** stärker noch als *Die Grablegung des Heiligen Andreas* **(Abb. 3)** oder *Der Heilige Andreas*, *der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)** auf den stilistischen Einfluss von Lanfranco hindeutet. Ausgehend vom interessanten Aufsatz von Gijsbers zur *Kreuzigung des Heiligen Andreas* von Durante Alberti[6] wird eine mögliche Verbindung zu anderen Andreas-Darstellungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts untersucht, die dieselbe Ikonographie aufweisen. Dabei werden auch die Wurzeln der spezifischen Ikonographie von Pretis Andreas-Darstellungen identifiziert.

Die Wurzeln der spezifischen Ikonographie der Arbeit Pretis werden im fünften Kapitel im Zuge einer Darstellung der Rezeption von Pretis Oeuvre herausgearbeitet. In Kapitel sechs werden unterschiedliche Kommentare von Cassiano del Pozzo bis de Dominici und Spike über die Fresken diskutiert.

Die Arbeiten von Mattia Preti in Sant' Andrea della Valle überraschen viele Forscher besonders hinsichtlich ihrer stilistischen Vielfalt, und gerade aufgrund dieser Stilvielfalt bietet Pretis Andreas-Zyklus in Sant' Andrea della Valle einen Ansatzpunkt zur Eröffnung neuer Perspektiven für die zukünftige Preti-Forschung.

[5] Vgl. Gabrielli 1999, S. 18.
[6] Vgl. Gijsbers 1998, S. 27-40.

2 Quellenlage und Forschungsstand

Die Quellen, auf die in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wird, können in vier Hauptkategorien eingeordnet werden: Untersuchungen, die allgemein den italienischen Barock behandeln, Werke, die die stilistische Entwicklung Mattia Pretis aufzeigen, solche, die sich möglichen Vorbildern der Andreas-Darstellungen Pretis widmen, und andere Quellen, die mit dem Freskenzyklus von Preti im Zusammenhang stehen.

Die älteste unter den Quellen ist *La peinture spirituelle…* (1611)[7] von Louis Richeome, der einer der bekanntesten französischen Poeten des 17. Jahrhunderts war. Die Schilderungen von Richeome bezüglich des verlorenen Andreas-Gemäldes von Durante Alberti in der Kirche Sant' Andrea al Quirinale erhellen das wichtigste ikonographische Vorbild für die *Kreuzigung des Heiligen Andreas* **(Abb. 2)** in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.[8] Pieter-Matthijs Gijsbers zeichnet in seinem Aufsatz (1998)[9] die Entwicklung der Darstellungen der *Kreuzigung des Heiligen Andreas* bis hin zu Mattia Preti nach.[10]

Auf Richeome folgen als wichtige Quellen der vorliegenden Arbeit dal Pozzo (1651)[11], Titi (1674)[12] und Pascoli (1736)[13]. Diesen Quellen, die über die Rezeption Pretis vielfältige Aufschlüsse geben, werden am Ende der vorliegenden Arbeit eingehend diskutiert. Zu den ältesten und wichtigsten Quellen, die die Arbeiten Pretis betreffen, gehört zweifelsohne *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani* von Bernardo de Dominici.[14] Das Werk enthält umfangreiche Biographien vieler Künstler aus dem 16. und 17. Jahrhundert – darunter die von Preti –, die für die künstlerische Entwicklung neapolitanischer Barockmalerei wichtige Beiträge geleistet haben. Die Bedeutung de Dominicis als Quelle wird heute aufgrund seiner weitschweifigen Erzählungen von vielen Kunsthistorikern kritisch gesehen. Trotzdem ist de Dominici eine der wichtigsten Quellen zu Preti, weil er viele Werke zum ersten Mal ausführlich beschreibt.[15]

---

[7] Louis Richeome, La peinture spirituelle ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuures, et tirer de toutes profit salutaire, Lyon 1611.
[8] Ebd., S. 37.
[9] Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27-40.
[10] Ebd., S. 27-40.
[11] Giacomo Lumbroso, Notizie sulla vita di Cassiano del Pozzo, Turin 1874.
[12]Filippo Titi, Studio do pitturam scoltura et architettura nelle chiese di Roma 1763, ed. a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987.
[13] Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, I-II, Rom 1730 und 1736. Außerdem:
Lione Pascoli, korrigiert und kommentiert von Alessandro Marabottini, Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, I-II, (Rom 1730 und 1736), Perugien 1992.
[14] Bernardo De Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742-1745, Band I-II, Neapel 1846. Außerdem: Bernardo De Dominici, korrigiert und kommentiert von Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742-47, Band I-II, Neapel 2008.
[15] Vgl. Hojer 2011, S. 36-38.

John T. Spike ist der meist-zitierte Preti-Forscher. In der vorliegenden Arbeit werden der Catalogue Raisonné[16] und seine Dokumentensammlung zu Preti[17] häufig zitiert. Außer den Untersuchungen von Spike werden in der vorliegenden Arbeit verschiedene Aufsätze, die Mattia Preti und seine Werke behandeln[18], diskutiert. Nach Spike behandeln Erminia Corace[19] und Claudia Refica Taschetta[20] Leben und Werke Pretis am umfangreichsten.

In seinem Aufsatz „Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei“ (1932)[21] analysiert Nikolaus Pevsner die Andreas-Darstellungen Pretis in Sant' Andrea della Valle und erhellt dabei die Bedeutung Pretis für die italienische Barockmalerei. Wie Pevsner, betonen Wittkower (1958)[22], Waterhouse (1976)[23], Magnuson (1986)[24] und Hersey (1987)[25] die Position Pretis in der italienischen Barockmalerei. Als Quelle für Lanfranco und Domenichino, die als stilistische Vorbilder Pretis eine wichtige Rolle in seiner Karriere gespielt haben, wurden hauptsächlich die Kataloge von Schleier[26] und Spear[27] verwendet. Zu Lanfranco wurden außerdem die Arbeiten Costamagnas[28] und Cardinalis[29] herangezogen.

Die aktuellste Monographie über Sant' Andrea della Valle stammt von Costamagna (2003),[3] in ihr werden auch die Kuppel von Lanfranco und die *Vier Evangelisten* von Domenichino ausführlich untersucht. Zur Erarbeitung der Baugeschichte wurden als wichtigste Quellen Boni

---

[16] John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999.
[17] John T. Spike, Mattia Preti. I documenti. The collected documents. A cura di John T. Spike, Florenz 1998.
[18] Salvatore Mitidieri, Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese, in: L'Arte, 16, S. 428-50; B Bruno Chimirri, Alfonso Frangipane, Mattia Preti. detto il Cavalier Calabrese, Mailand 1914; Antonino Sergi, Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese. La Vita, l`opera, catologo delle opere, Rom 1927; Alfonso Frangipane, Mattia Preti, Mailand 1929; VValerio Mariani, Mattia Preti a Malta, Rom 1929; Raffaello Causa, Per Mattia Preti. il tempo di Modena e il soggiorno a Napoli, in: Emporium. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1952; Antonio Pelaggi, Mattia Preti ed il Seicento italiano. col catalogo delle opere, Catanzaro 1972; Luigi Tassoni, La giovinezza di Mattia Preti e l'eros secentesco, Catanzaro 1989; Mariella Utili, Nicola Spinosa, Angelo Mazza, Mattia Preti. tra Roma, Napoli e Malta, Napoli, Museo di Capodimonte. 28 marzo–6 giugno 1999. La mostra é promossa e organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, Neapel 1999.
[19] Erminia Corace, Mattia Preti, Rom 1989.
[20] Claudia Refice Taschetta, Mattia Preti. Contributi alla conoscenze del Cavaliere Calabrese, Brindisi 1970.
[21] Nikolaus Pevsner, Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band VIII, Wien 1932, S. 69-92.
[22] Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750, London 1958.
[23] Ellis Waterhouse, Roman Baroque Painting. A list of the principal painters and their works in and around Rome. with an Introductory Essay, Oxford 1976.
[24] Torgil Marguson, Rome in the Age of Bernini. Volume I. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII, Stockholm 1982.
[25] George Hersey, Mattia Preti, 1613-1699, in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750, New Haven 1987, S. 83-92.
[26] Erich Schleier, Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma a Napoli, Mailand 2001. Außerdem:
Erich Schleier, Giovanni Lanfranco, in Evaline Borea, Carlo Gasparri, L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori. catalogo della mostra., Rom 2000, S. 355-369.
[27] Richard E. Spear, Domenichino, Band I-II, New Haven 1982.
[28] Alba, Costamagna, „…l'aria dipingeva per lui“: Giovanni Lanfranco e la Grloria del Pradiso a Sant' Andrea della Valle, in: Costamagna 2003, S. 195-235.
[29] Marco Cardinali, Le prospettive del cielo. La cupola di Lanfranco in Sant´ Andrea della Valle a Roma, in: Art e dossier, 56: 6, Firenze 1991, S. 24-29.
[30] Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudia Strinati, Introduzione di Alba Costamagna. Saggi di Cecilia Bernardini e Maria Grazia Bernardini, Mailand 2003.

(1907)[31] und Hibbard (1961)[32] und für die Erhellung der Darstellungen des heiligen Andreas in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte Peterson (1958)[33], Kirschbaum (2004)[34] und Schneemelcher (1997)[35] als wesentliche Referenzen neben vielen Lexika, Wörterbüchern und Enzyklopädien herangezogen.

Die bisherigen Untersuchungen, die sich primär mit den Darstellungen Mattia Pretis in Sant' Andrea della Valle befassen sind die Aufsätze von Bruno (1973)[36], Montagu (1991)[37] und de Seta (1996)[38]. Auf diesen Arbeiten und anderen aufbauend, ist die vorliegende Arbeit die erste und umfangreichste Untersuchung, die sich mit dem Freskenzyklus von Preti in Sant' Andrea della Valle befasst.

3 Mattia Pretis Anfänge in Rom

Nach de Dominici ist Mattia Preti am 24. Februar 1613 in der kleinen Stadt Taverna in der süditalienischen Provinz Kalabrien geboren[39] und wurde am 26. Februar 1613 in der Kirche San Martino getauft.[40] Sein Vater Cesare Preti gehörte zu einer Presbyter-Familie, woher der Name „Preti" stammt[41], und seine Mutter Innocenza Schipani gehörte zu den „onorati" (Geehrten) von Taverna.[42] Preti hatte sechs Geschwister, darunter einen Bruder namens Gregorio, der zehn Jahre älter war, und einen noch älteren Bruder namens Joseph, der vor Pretis Geburt verstarb.[43] Nach Keith Sciberras hatte er einen weiteren Bruder namens Giuseppe, der Jura studierte, und drei Schwestern, die reich heirateten.[44]

Taverna hatte immer eine besondere Bedeutung für Mattia Preti, der die ersten siebzehn Jahre seines Lebens dort verbrachte. Die meisten Einwohner Tavernas waren Fischer, Handwerker

---

[31] Attilio Boni, La chiesa di S. Andrea della Valle. conferenza letta all` Associazione Archeologica Romana la sera dell' 8 Dicembre 1907, in: Illustrazione Cattolica, Rom 1908.
[32] Howard Hibbard, The Early History of Sant' Andrea della Valle, in: The Art Bulletin, 43: 4, 1961, S. 289-318.
[33] Peter M. Peterson, Andrew, The Brother of Simon Peter. His history and his legends, Leiden 1958.
[34] Engelbert Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie. In Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell, Erster Band. Allgemeine Ikonographie A-Ezechiel. Mit 295 Abbildungen, Rom 2004.
[35] Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen. in deutscher Übersetzung, 6. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten Sammlung, Band II. Apostolisches Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen 1997.
[36] Maria Rosaria Bruno, Mattia Preti e gli affreschi di S. Andrea della Valle a Roma, in: Regnum Dei Teatini 1973, 29, S. 142-176.
[37] Jennifer Montagu, Mattia Preti in S. Andrea della Valle: An Unfulfilled Contract, in: The Burlington Magazine, 133: 1063 (Oktober 1991), S. 708-10.
[38] Pietro De Seta, Mattia Preti a S. Andrea della Valle. Lettura degli affreschi dopo il rinvenimento dei contratti, Turin 1996, S. 1-12.
[39] vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 583.
[40] Ebd., S. 591.
[41] Vgl. Sergi 1927, S. 23.
[42] Vgl. Frangipane 1929, S. 589.
[43] Vgl. De Dominici/Santroro/ Zezza 2008, S. 590.
[44] Vgl. Sciberras 2012,, S. 1.

und Seidenhändler.[45] Das auf einem Berggipfel liegende Taverna hatte nach vielen, durch verschiedene Katastrophen verursachten Zerstörungen erst im 15. Jahrhundert begonnen, aufzublühen.[46] In den Kindheitsjahren Pretis dominierte in der Region noch die Kunst des Spätmanierismus und die beliebtesten Maler waren Giovanni Bernardo Azzolino und Giovanni Balducci.[47]

Preti wurde in seiner Kindheit und seinen ersten Jugendjahren von Don Marcelo Anania erzogen.[48] Nach Spike war Anania (1600–1670)[49] der Neffe des berühmten Theologen und Kosmographen Gian Lorenzo Anania[50] und er erweckte das Interesse Pretis an Literatur und Kunst.[51] In seiner Biographie Gregorio Pretis erklärt Nicholas Spike, dass Don Marcelo Anania 1639 Taverna auf den Spuren der Preti-Brüder verlassen hat und am 3. Juni 1654 Bischof seines Sterbeortes Sutri wurde.[52]

De Dominici bemerkt, dass Mattia Preti von den ersten Jahren seiner Jugend an besonders als Zeichner sehr begabt war. Er soll sein Zeichentalent durch die Nachahmung der Skizzen seines Bruders Gregorio, ebenfalls Maler, entwickelt haben:[53]„*Nel corso de 'quali studii, spinto da un genio naturale, solea copiare alcune stampe degli elementi del disegno lasciate in casa de Gregorio suo fratello, allor ch'ei parti per Roma*."[54] (Er pflegte im Laufe dieser Studien von einer natürlichen Begabung gedrängt, einige Zeichnungen, die sein Bruder Gregorio vor seiner Reise nach Rom zurückgelassen hatte, zu kopieren.)[55]

Nach der Auffassung vieler Preti-Forscher ist Mattia Preti seinem Bruder Gregorio auch in den Frühphasen seiner künstlerischen Karriere gefolgt. Nachdem Preti 1630 Taverna auf Anraten seines Bruders Gregorio[56] „fast fluchtartig"[57] verlassen hatte, beginnt die „Rom-Periode" Pretis, die innerhalb seines langen Lebens eine besonders wichtige Rolle spielte.

---

[45] Vgl. Vitelli 1989, S. 11.
[46] Vgl. Sciberras 2012, S. 1.
[47] Vgl. Valentino 1997, S. 7.
[48] Vgl. Spike 1999, S. 24.
[49] Vgl. Spike 2003a, S. 107.
[50] Ebd., S. 107; außerdem erwähnt Spike, dass Gian Lorenzo Anania aufgrund seines Buches *Universal Fabrica del Mondo* , das er 1573 in Neapel veröffentlicht hat, berühmt wurde.
[51] Vgl. Spike 1999, S. 24.
[52] Vgl. Spike 2003a, S. 107.
[53] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 591.
[54] Ebd., S. 591.
[55] Übersetzung von Barbara Gabrielli, in Gabrielli 1999, S. 7.
[56] Vgl. Mitidieri 1913, S. 428.
[57] De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 591.

3.1 Zusammenarbeit Pretis mit seinem Bruder Gregorio und ihre Trennung

Über die Jahre, die Preti in Rom verbrachte, urteilt Luigi Tassoni, dass er sich während der Herausbildung seines eigenen Stiles (1630–45) einen „experimentellen" Ansatz aneignete.[58] Tassoni bezeichnet den Stil Pretis am Ende dieser Entwicklungszeit als „originell, autonom und souverän"[59]. Von vielen Kunsthistorikern wird erwähnt, dass Preti seine Kenntnisse besonders in der Accademia di San Luca wie viele andere Studenten dort auch durch das Kopieren der Carracci-Schule vertiefte.[60] Über die Zeit Pretis nach Verlassen Tavernas schreibt de Dominici Folgendes: "*Gareggio' poi con gli accademici di san Luca, bravi disegnatori, e con lo stimolo della emulazione divenne eccellente nel maneggiar la matita,* […] *mentovata accademia, ei venne a fare acquisto de' perfetti contorni e dell'intelligenza de' muscoli; la quale nondimeno egli stesso dicea aver più che altrove appresa nell'incomprabile Galleria Farnese, dipinta dal grande Annibal Caracci, e delle opere del divin Raffaelo nelle stanze del Vaticano. Aggiunse e questo studio quello della notomia per ben intendere il vero sito e'l componimento delle ossa*"[61] („Er [Mattia Preti] wetteiferte dann mit den Akademikern von San Luca, braven Zeichnern, und durch den Stimulus des Wetteiferns wurde er exzellent in der Handhabung des Bleistiftes und in der Zeichnung und vor allem wegen des Natürlichen, das in der genannten Akademie ausgestellt war, beherrschte er perfekte Konturen, die Intelligenz der Muskeln, die er, wie er nicht zuletzt selber sagte, nirgendwo anders als in der unvergleichlichen vom großen Annibale Carracci ausgemalten Galleria Farnese aufgriff, und in den Werken des Göttlichen Raffael in den Stanzen des Vatikan. Er fügte diesem Studium jenes der Anatomie hinzu, um besser den wahren Sitz und die Anordnung der Knochen […] zu begreifen.")[62]

Die Reihe der Künstler, die Preti in den Jahren 1630–40 beeinflusst haben könnten, erstreckt sich von Caravaggio bis Guercino, Lanfranco, Domenichino, Caracciolo und Veronese. Sein Bruder, der in seiner Ausbildungszeit in der Accademia tätig war,[63] könnte ihn auch dazu motiviert haben, eher die römische Schule zu kopieren. Nach Sergi wurde er unter den wichtigsten Künstlern der Carracci-Schule am meisten von Lanfranco, Guido Reni und von Domenichino beeinflusst, weil er deren Werke „facile, generosa e superba"[64] (einfach, großzügig und großartig) fand. Sciberras behauptet, dass Mattia Preti besonders von Lanfranco beeinflusst wurde, weil Lanfranco 1631

[58] Vgl. Tassoni 1989, S. 7.
[59] Ebd., S. 7.
[60] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza S. 592.
[61] Ebd., S. 592.
[62] Übersetzung von Barbara Gabrielli, in Gabrielli 1999, S. 12.
[63] Valentino 2009, S. 8.
[64] Vgl. Sergi 1927, S. 26.

principe der Accademia di San Luca war und seine *maniera* bis zu seinem Abschied aus Rom (1634) viele junge Künstler wie Preti stark beeinflusste.[65]

Nach den Registern der Pfarrei von S. Biagio lebte Mattia Preti am 5. März 1636 mit seinem Bruder Gregorio wahrscheinlich in der Via dei Borgognoni in der Nähe der Piazza di Spagna[6] zusammen.[67] Die beiden Brüder erhielten ihren ersten öffentlichen Auftrag 1639 von Giovan Angelo Poerio und Lucrezio Teutonica für die Ausstattung der Kirche San Domenico in ihrer Heimatstadt Taverna.[68]

Manche Werke Gregorio Pretis wurden jahrelang irrtümlich Mattia Preti zugeschrieben. John T. Spike beschäftigte sich ausführlich mit dem Werk des im Schatten seines Bruders Mattia stehenden Gregorio. Gregorio Preti wurde 1603 in Taverna geboren[69] und gilt heute als einer der drei wichtigsten Maler in der Geschichte Tavernas[70]. Er wurde 1620-28 in der Accademia di San Luca ausgebildet, arbeitete ab 1632 als Lehrbeauftragter dort und erreichte schon zu seinen Lebzeiten einen gewissen Ruhm.[71] Eines seiner bekanntesten Gemälde ist die *Muttergottes der Reinheit*[72] **(Abb. 4)** in der Kirche San Domenico in Taverna.

Auf dem Gemälde, das ein buntes Farbkolorit aufweist, hält die Muttergottes das stehende Jesuskind mit ihrem linken Arm **(Abb. 4)**. Der obere Teil des Gemäldes mit der von Engeln umgebenen Muttergottes wird nach unten hin auf die Figuren des heiligen Nikolaus von Bari und des heiligen Januarius orientiert. Die beiden Heiligen werden breit in die vordere Ebene des Gemäldes gesetzt und unterschiedlich dargestellt.

Es wird vermutet, dass ein Großteil der Darstellung von Gregorio Preti ausgeführt wurde. Bei einer näheren Betrachtung des Gemäldes bestätigt sich diese These. Das Gesicht des heiligen Januarius **(Abb. 5)**, der links in seinem rot-weißen Bischofskleid steht **(Abb. 4)**, erinnert an andere Altarbilder Gregorio Pretis, beispielsweise an *Muttergottes mit ihrem Kind zwischen der Maria Magdalena und dem Heiligen Franziskus* (1632), das sich auch in der Kirche von San Domenico in Taverna befindet **(Abb. 6)**.[73] In dieser Darstellung hat das Gesicht des heiligen Franziskus eine längliche Form mit dünner krummer Nase und kleinen Augen **(Abb. 7)** und ähnelt somit dem Gesicht des heiligen Januarius in seiner Zusammenarbeit mit Mattia Preti **(Abb. 5)**. Die langen und

---

[65] Vgl. Sciberras 2012, S. 7.
[66] Ebd., S. 3.
[67] Vgl. Spike 1998, S. 56.
[68] Vgl. Valentino 2009, S. 8.
[69] Ebd., S. 8.
[70] Ebd., S. 7. Als die anderen wichtigsten Maler in der Geschichte Tavernas benennt Valentino Mattia Preti und Francesco Cozza.
[71] Ebd., S. 8.
[72] Vgl. Spike 2003, S. 116.
[73] Ebd., S. 116.

dünnen Finger des Heiligen Franziskus aus der früheren Muttergottes-Darstellung von Gregorio Preti werden als sein stilistisches Merkmal auch in der *Heiligen Teresa aus Avila mit Francesco Saverio und Filippo Neri*[74] **(Abb. 8)** wiederholt.

Dagegen wirkt der heilige Nikolaus von Bari in der *Muttergottes der Reinheit* **(Abb. 4)** „raumgreifend"[75]. Auch der *Heilige Nikolaus von Bari* von Preti aus seiner Zeit in Neapel (1656) **(Abb. 9)** hat wie der *Heilige Nikolaus von Bari* aus San Domenico (1639) **(Abb. 4)** eine breite Körperform, einen ähnlichen weißen Bart und einen dramatischen-expressiven Gesichtsausdruck, der sich besonders im Lichtstrahl seiner Augen **(Abb. 10)** zeigt.[76] Da der transparente Schleier über seinem rechten Arm **(Abb. 4)** ähnlich dem Schleier in der Darstellung der *Heiligen Veronika* **(Abb. 11)** von Preti wirkt, ist es möglich, dass der *Heilige Nikolaus von Bari* von Letzterem stammt. Wieder deutet das Licht hinter dem Kopf der Muttergottes **(Abb. 4)** auf Mattia Preti hin, da es stark an das Licht auf der oberen Ebene der *Madonna von Loreto* Mattia Pretis **(Abb. 12)** erinnert.

Neben der Figur des heiligen Januarius erinnern auch die lang, dünn und sehr detailgetreu dargestellten Bischofsstäbe,[77] die Lebendigkeit des Farbkolorits[78] und das stehende Jesuskind[79] **(Abb. 4)** stark an dem Stil Gregorio Pretis. Nach Sciberras zeigt jedoch dieses Gemälde, warum Gregorio Preti keine erfolgreiche Karriere auf dem römischen Kunstmarkt machen konnte und Mattias Anfang in Rom schwierig war, da er sich seinen Bruder als Vorbild genommen hatte.[80]

Unter den Werken vor dem letzten großen Auftrag der Preti-Brüder in San Carlo ai Catanari in Rom (1652), bei dem die Brüder das Leben des heiligen Karl Borromäus darstellten, ist *Die Vergebung des Heiligen Johannes Chrisostomos* **(Abb. 13)** das letzte Gemälde, das mit Gregorio Preti in Zusammenhang gesetzt wird.[81] Nach Spike trennt sich Mattia Preti mit diesem Gemälde von seinem caravaggesken Stil und das Gemälde weist stilistisch auf die Möglichkeit hin, dass Preti bei seiner Gestaltung mit seinem Bruder zusammengearbeitet hat.[82]

Wahrscheinlich aufgrund der Notwendigkeit, seinen Stil von dem seines Bruders abzusetzen, der eher der Carracci-Schule zugeneigt war, hat Mattia Preti über Caravaggio hinaus besonders Lanfranco, Guercino und da Cortona[83] als Vorbild genommen.[84] Die These erscheint vor

---

[74] Ebd., S. 117.
[75] Vgl. Utili/Spinosa/Mazza 1999, S. 28.
[76] Vgl. Spike 1997, S. 10.
[77] Vgl. *Heilige Teresa mit Francesco Savario und Filippo Neri* von Gregorio Preti aus Santa Barbara.
[78] Vgl. *Muttergottes mit dem Kind, zwischen Maria Magdalena und dem Heiligen Franziskus* von Gregorio Preti.
[79] Vgl. Ebd.
[80] Vgl. Sciberras 2012, S. 4.
[81] Vgl. Spike 1999, S. 107. Obwohl das Werk nicht sicher datiert werden könnte, gehört es wahrscheinlich in eine Zeitspanne 1640-43.
[82] Ebd., S. 107.
[83] Vgl. Sciberras 2012, S. 4.
[84] Vgl. Spike 1999, S. 107.

dem Hintergrund des Oeuvres Pretis bis 1640 plausibel, aber bevor dem starken Caravaggio-Einfluss auf Preti eine nahezu ausschließliche stilprägende Wirkung zuspricht, sollte der Auffassung anderer Preti-Forscher folgend auch mit dem Einfluss anderer Maler gerechnet werden.

De Dominici folgend wurde Mattia Preti in seiner Ausbildungsperiode neben Caravaggio am meisten von Guercino beeinflusst. Der als Guercino bekannte Francesco Barbieri wurde 1591 in Cento geboren und ist 1617 nach seiner Kunstausbildung bei Benedetto Gennari nach Bologna emigriert.[85] Er befasste sich dort bis zum Ende seines Lebens mit dem Stil Carraccis und wurde so erfolgreich, dass er die Aufmerksamkeit Ludovico Carraccis gewann.[86] Die Melancholie der Gemälde von Domenico Fetti war ihm fremd; er hatte eine Vorliebe für bewegte und symmetrische Figuren und für ein lebendiges Farbkolorit.[87] Nach de Dominici wurde Mattia Preti besonders von der *Bestattung der Heiligen Petronilla* (1623) von Guercino im Kapitolinischen Museum **(Abb. 14)** beeinflusst.[88]

Die Bestattung der Heiligen Petronilla von Guercino **(Abb. 14)** besteht aus zwei Hauptteilen: dem Märtyrium der heiligen Petronilla (unterer Teil, der die Irdische Sphäre darstellt) und der Christus-Verehrung der Heiligen Petronilla (oberer Teil, der das Paradies zeigt). Die Darstellung konzentriert sich auf die heilige Petronilla und ihre Aufnahme in das Paradies. Nach Refice Taschetta, imitierte Mattia Preti dieses Gemälde von Guercino in Die *Heilige Katharina besucht von Faustina* **(Abb. 15)** in Hinblick auf die Farbauffassung, die kompositionelle Aufteilung der Figuren im Raum und die starken Lichtkontraste.[89] Nach Spike zeigt sich der Einfluss Guercinos in der *Heiligen Katharina* von Preti **(Abb. 15)** darin, dass Preti die Komposition Guercinos **(Abb. 14)** „einfach umkehrt."[90]

Die dominierenden blauen und roten Töne von Guercino in seiner heiligen Petronilla, die Art, wie die heilige Katharina ihren zu Christus im Paradies wendet, die auf dem Boden liegenden Figuren und die auffälligen Lichtkontraste deuten auf einen Zusammenhang zwischen *der Heiligen Petronilla* **(Abb. 14)** mit *der Heiligen Katharina* von Preti **(Abb. 15)** hin. Diese These de Dominicis[91] verleiht einem Einfluss der Darstellung von Guercino auf Preti besondere Plausibilität. Trotzdem ist die Darstellung Guercinos deutlich größer als Pretis, enthält zudem mehr Figuren und erzählt eine andere Geschichte.

---

[85] Vgl. Pevsner 1928, S. 163. Nach Nikolaus Pevsner bezeichnete Ludovico Carracci die Zeichnungen Guercinos als sehr bedeutsam, sein Farbkolorit als wunderbar und ihn selbst als einen glücklichen Entdecker.
[86] Ebd., S. 163.
[87] Ebd., S. 165.
[88] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 595. außerdem vgl. Mitidieri 1913, S. 429.
[89] Vgl. Taschetta 1970, S. 53f.
[90] Vgl. Spike 1997, S. 107.
[91] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 595.

Die Darstellungen aus der Frühphase Pretis werden häufig mit denen Guercinos verglichen. Spike beschreibt Pretis *Ungläubigen Thomas* aus den 1640ern Jahren **(Abb. 16)** als „völlig guercinesk“.[92] Es kann also nicht überraschen, dass die *Berufung des Heiligen Matthäus* **(Abb. 17)** jahrelang dem Guercino zugeordnet wurde.[93] Sciberras verifiziert seine These anhand der Beispiele *Susanna und die beiden Alten* (Fondazione Roberto Longhi, Florenz), *Joseph und die Ehefrau Potiphars* (Neapel), *Rinaldo im Garten von Armid*a (Residenz der Botschaft der USA, Villa Taverna, Rom) und unter Bezug auf viele andere mehr.[94]

Preti ist in seiner Jugend viel gereist,[95] was einen der vielen Aspekte darstellt, in denen er mit Caravaggio vergleichbar ist.[96] Nach de Dominici kehrte Preti nach Reisen in Norditalien, Frankreich, den Niederlanden[97] und Spanien schließlich nach Rom zurück.[98] Nach Spike hielt er sich 1644–1645 in Venedig auf.[99] Besonders nach 1645 reflektiert Preti im seinen Gemälden die Einflüsse der venezianischen Malerei deutlich. Beispielsweise erinnern die Gesichtsausdrücke der weiblichen Figuren Mattia Pretis an die der Figuren venezianischer Malerei. Diese Gesichtsausdrücke fallen besonders in der *Vanitas* Pretis (1650) **(Abb. 18)** auf, was ein wichtiger Anhaltspunkt für die stilistische Einordnung Pretis in der vorliegenden Arbeit ist.

Das Zentrum des Gemäldes **(Abb. 18)** wird von der Halbfigur eines Mädchens eingenommen, das in seiner linken Hand Perlen und in seiner rechten Hand einen Spiegel, beides Verweise auf die Vergänglichkeit des Lebens, hält.[100] Das unterstützt die Behauptung Spikes, dass Preti sich an die venezianische Malerei anlehnte und diese auch in der Maximilla-Figur in seinen Andreas-Darstellungen in Sant’ Andrea della Valle reflektierte.[101] Die Komposition wurde von Gregorio Preti als *Jaele mit Sisara* **(Abb. 19)** erneut bearbeitet, wobei Gregorio die Figur in der *Vanitas* von Mattia Preti **(Abb. 18)** nahezu imitierte.[102]

De Dominici folgt der These, dass Mattia Preti besonders von den Banketten Paolo Veroneses beeinflusst wurde.[103] Als Beispiel dafür nennt de Dominici die zu Füßen Christi knieende Maria Magdelena im *Gastmahl im Haus von Simon* von Veronese **(Abb. 20)** und behauptet, dass bei

---

[92] Vgl. Spike 1989, S. 17-18.
[93] Vgl. Utili/Spinosa/Mazza 1999, S. 28.
[94] Vgl. Sciberras 2012, S. 8.
[95] Vgl. Spike 1999, S. 25.
[96] Vgl. Moir 1967, S.145.
[97] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 599-600. De Dominici behauptet da, dass Mattia Preti während seiner Holland Reise auch von der Lebendigkeit der Gemälde von Rubens beeinflusst wurde und die Aufmerksamkeit von Rubens gewann.
[98] Ebd., S. 606.
[99] Vgl. Spike 1999, S. 25.
[100] Ebd., S. 134.
[101] Ebd., S. 134.
[102] Vgl. Spike 2003, S. 81.
[103] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 597.

Pretis Gestaltung seiner Andreas-Fresken in Sant' Andrea Della Valle eine starke Anlehnung an diese Magdalena von Veronese **(Abb. 20)** festzustellen sei.[104] Nach Spike kann der venezianische Einfluss bei Preti besonders in der *Kreuzigung der Heiligen Helena* **(Abb. 21)** und bei seinem *Heiligen Andreas* für die Hofkirche in Luzern (1643) **(Abb. 22)** beobachtet werden.[105] Es ist nicht möglich, bei Preti von einem direkten Tizian-Einfluss zu sprechen, aber die These, dass er nach seinem Aufenthalt in Venedig statt profaner deutlich mehr religiöse Themen malte kann unterstützt werden.

Es wird vermutet, dass Preti in seiner Frühphase außer unter dem Einfluss von Guercino und Veronese auch unter dem von Caracciolo stand.[106] Auch bei seiner *Heiligen Katharina besucht von Faustina* **(Abb. 15)** soll er von Caracciolo beeinflusst worden sein.[107] Diese Thesen kann man aufgrund der fehlenden Vergleichbarkeit nicht unterstützen.

Preti wird in seinen Werken in Hinblick auf seine profanen Themen und aufgrund der großen zeitlichen Distanz zwischen ihm und Caravaggios Tod (1610) eher mit der Strömung der Methodus Manfrediana als mit Caravaggio verglichen.

Methodus Manfrediana ist eine Kunst-Strömung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der italienischen Barockmalerei.[108] Danach orientierten sich die Nachfolger Bartolomeo Manfredis an den Halbfigurenbilder Caravaggios und setzten seine starken Lichtkontraste und seine dramatisch-realistische Bildsprache in ihre eigenen Kompositionen ein.[109] Im Anschluss an Caravaggio nahmen sie skandalöse Figuren, beispielsweise Zigeuner, Trinker oder Spieler in ihr Themenrepertoire auf.[110] Trotz der These, dass der starke Caravaggio-Einfluss in den Gemälden aus der Frühphase Pretis im Zusammenhang der Methodus Manfrediana berücksichtigt werden sollte, wird in der vorliegenden Arbeit die Auffassung vertreten, dass Mattia Preti aufgrund der stillen und sanften Atmosphäre seiner Gemälde in seiner Frühphase direkt von Caravaggio beeinflusst wurde.[111]

---

[104] Ebd., S. 617. vgl auch Titi 1674, S.81 und Pascoli 1736, S. 546-549.
[105] Vgl. Spike 1999, S. 16.
[106] Vgl. Causa 1952, S. 202.
[107] Ebd., S. 202.
[108] Vgl. Moir 1967, S. 85.
[109] Vgl. Spike 2004, o.S, unter dem Kapitel „A Slash of Light".
[110] Ebd., unter dem Kapitel „A Slash of Light".
[111] Vgl. Moir 1967, S. 148: Moir behauptet, dass Pretis caravaggesker Stil 1630-40 „einzigartig" in Italien war.

3.2 Der Caravaggio-Einfluss in den Werken Pretis

Der als Caravaggio bekannte Michelangelo Merisi wurde am 29. September 1571 in Mailand als erster Sohn von Fermo Merisi und Lucia Aratori geboren[112] und wird heute zu den einflussreichsten Maler in der Kunstgeschichte gerechnet. Das turbulente Leben Caravaggios, der ab 1584 fünf Jahre lang bei Simone Peterzano ausgebildet wurde,[113] wird mit den Worten „wild“[1] und „romanhaft“[115] zusammengefasst. Zu seinen bekanntesten Werken werden *Bacchus*, *Die Berufung des Heiligen Matthäus* und *Die Rosenkranzmadonna* gezählt.[116]

Die Nachfolger Caravaggios projizierten auf ihre eigenen Werke die signifikantesten Merkmale der Kunst Caravaggios. Als Haupteigenschaften, die für den italienischen Barock der 16. und 17. Jahrhunderten wirksam wurden, können folgende herauskristallisiert werden: die Bearbeitung religiöser Themen mit einem auffallenden dramatischen Naturalismus, starkes *chiaroscuro*, düstere Atmosphäre im Raum und ein Hintergrund in dunklen Tönen, der das behandelte Thema in den Vordergrund rückt.[117] Waterhouse behauptet, dass Caravaggio seinen „attraktiven“[118] Stil mit einem „tiefen, reichen und variationsreichen Farbkolorit“[119] mischte. Nach Gianfreda hat er seine innovative Mal- und Darstellungsweise für die unmittelbare Affektübertragung eingesetzt.[120] Sowohl im thematischen als auch im formellen Sinn stand immer die Sinnlichkeit bei Caravaggio mit seinem für ihn typischen prächtigen und heftigen Naturalismus im Vordergrund.

2004 schreibt John Spike über den Einfluss Caravaggios auf die stilistische Entwicklung Pretis Folgendes:

„*A ray of light that cuts like a sword, and symbolizes the intrusion of the divine into our quotidian world, was unveiled by Caravaggio in his Calling of Saint Matthew. The year was 1599 and the painting was for the Contarelli chapel in the church of San Luigi dei Francesi. Mattia Preti was not yet born. He would arrive in Rome thirty years later, at age seventeen, and Caravaggio`s slash of light would cut him to the quick.*“[121] (In der *Berufung des Heiligen Matthäus* wird von Caravaggio einen Lichtstrahl gezeigt, der wie ein scharfes Schwert wirkt und das Eindringen der göttlichen Welt in den Alltag symbolisiert. Im Jahr 1599 befand sich das Gemälde in der Contarelli-

[112] Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 29.
[113] Vgl. Patrizi/Witting 2007, S. 8.
[114] Vgl. Pevsner 1928, S. 125.
[115] Vgl. Patrizi/Witting 2007, S. 11.
[116] Vgl. Moir 1967, S. 147.
[117] Ebd., S. 1-21.
[118] Vgl. Waterhouse 1976, S. 10.
[119] Ebd., S. 10.
[120] Vgl. Gianfreda 2005, S. 12.
[121] Vgl. Spike 2004, o.S, unter dem Kapitel „A Slash of Light“.

Kapelle der Kirche San Luigi de Francesi. Mattia Preti war zu dieser Zeit noch nicht geboren. Er wird dreißig Jahre später, im Alter von siebzehn Jahren, nach Rom kommen und der Lichtstrahl Caravaggios wird für ihn zu einer einschneidenden Erfahrung.)

Mattia Preti zeigt besonders in seinen Werken aus den 1630er Jahren eine intensive Orientierung an Caravaggios Stil.[122] Beispiele dafür findet man u.a. in seinen Werken *Die Heilige Magdalena* **(Abb. 23)**, *Prinzessin Erminia aus Antiochien* **(Abb. 24)**, *Der Silberschmied* **(Abb. 25)**, *Konzert* **(Abb. 26)**, *Das Kartenspie*l **(Abb. 27)** und *Das Damespiel* **(Abb. 28)**.

Das Gemälde *Magdalena* (1639)[123] von Preti **(Abb. 23)** hat eine selten verwendete ovale Form.[124] Magdelena, die hier halbfigurig dargestellt wird, ist nach links gelehnt und trägt in ihrer rechten Hand einen Schädel, der wie in der *Vanitas* **(Abb. 18)** auf die Vergänglichkeit des Lebens verweist. Das starke Licht fällt von der rechten Hälfte ihres Gesichts bis zum oberen Teil ihrer Brust ein und ihr expressiv dramatischer Gesichtsausdruck **(Abb. 23)** wirkt caravaggesk.[125] Der Gesichtsausdruck Magdalenas erinnert besonders an das Gesicht der *Heiligen Veronika* **(Abb. 11)**, die wie *Der Heilige Nikolaus von Bari* von Preti **(Abb. 9)** in seine neapolitanische Schaffensperiode datiert wird. Sergi behauptet, dass Preti auf diesem Gemälde die „magica potenza di disegno, lumi e colori“ (die magische Kraft der Zeichnung, des Lichtes und der Farben) Guercinos ausweitet.[126]

Auf dem Gemälde *Konzert* **(Abb. 26)** können die starken Lichtkontraste (besonders auf dem Turban und auf den Beinen des vorderen Jungen), die dunkle Atmosphäre, die mit keinem Ort in Verbindung gebracht werden kann, und der verblüfft nach oben schauende Junge als caravaggesk bezeichnet werden.[127] Diese Darstellung konnte zum ersten Mal 1943 von Roberto Longhi in die 1630er Jahre datiert werden.[128]

Im Gemälde *Das Kartenspiel* **(Abb. 27)**, das wiederum Longhi in die Jahre 1630–35 datiert,[129] sind drei Figuren sichtbar. Das auffällige Licht im Gesicht der weiblichen mittleren Figur, auf den Rüstungen der Kartenspieler links und die Feder auf den Hüten beider Kartenspieler erinnern stark an Caravaggio und an die Komposition Pretis in *Ein Konzert* **(Abb.29)** und *Damespiel* **(Abb. 28)**.

Ein Konzert **(Abb. 29)** weist auffällige Ähnlichkeiten auf, die darauf hindeuten, dass die Komposition des Gemäldes die seitenverkehrte Version des *Kartenspiels* **(Abb. 27)** ist.[130] Der Blick

[122] Vgl. Spike 1999, S. 24-25.
[123] Vgl. Sergi 1927, S. 27.
[124] Vgl. Spike 1999., S. 113.
[125] Ebd., S. 113.
[126] Vgl. Sergi 1927, S. 27.
[127] Vgl. Longhi 1943, S. 61.
[128] Ebd., S. 61.
[129] Ebd., S. 61.
[130] Vgl. Spike 1999, S. 398.

des Mädchens nach rechts in der Mitte der Darstellung, die Lichtspiele auf ihrem Gewand und ihrem Gesicht wirken ähnlich wie die in der Darstellung *Das Kartenspiel* **(Abb. 27)**. Die Mädchenfigur in *Ein Konzert* **(Abb. 29)** unterscheidet sich mit ihrem Fächer vom Mädchen im *Kartenspiel* **(Abb. 27)**, ihr Gesichtsausdruck ist in schärferen Tönen auf die Leinwand gebracht worden und die Musikinstrumente der Musikerfiguren, die auch Figuren im *Kartenspiel* sein könnten, verleihen der Komposition eine gewisse Bewegung. Nach Longhi ist diese Darstellung anders als *Das Kartenspiel* **(Abb. 27)** ein caravaggesker Kommentar Pretis unter dem Einfluss Manfredis.[131]

Nach Spinosa soll Preti von den *Sieben Werken der Barmherzigkeit* (1607) **(Abb. 30)** von Caravaggio im Pio Monte della Misericordia in Neapel beeinflusst worden sein.[132] Spinosa, dem zuzustimmen ist, vergleicht *Die Heilige Katharina besucht von Faustina* **(Abb. 15)** mit den *Sieben Werken der Barmherzigkeit* von Caravaggio **(Abb. 30)**. Ausgehend vom Matthäusevangelium (XXV, 35–36) stellt Caravaggio in *Sieben Werke der Barmherzigkeit* viele Figuren dar.[133] Neben dem dunkelbraunen Farbkolorit sind auch die Bewegungen der Figuren bei Preti und Caravaggio ähnlich. Auch die Damenfiguren im *Kartenspiel* **(Abb. 27)** und im *Konzert* **(Abb.29)** Pretis erinnern in Hinblick auf ihre Hälse und die Lichtkontraste auf ihren Körpern sehr stark an die Frauenfigur Caravaggios in *Sieben Werken der Barmherzigkeit* **(Abb. 30)**.

Neapel ist ein wichtiger Ort für die Verbreitung des Caravaggismus. In der vorliegenden Arbeit wird die These vertreten, dass sich die Künstler bis in die 1650er Jahre direkt mit den Werken Caravaggios beschäftigten. Trotz der zentralen Bedeutung Guercinos, herrscht in den Werken aus der Frühphase Pretis wie bei Caravaggio eine ruhige und schwere Atmosphäre, die oft durch Lichtspiele bewegt wird. Der Caravaggio-Einfluss auf Preti kann in Hinblick auf die italienische Barockmalerei der 1640er Jahre auch als die letzte Periode des Caravaggismus in Rom interpretiert werden.[134] Aufgrund dieser Beobachtungen ist es zutreffender zu behaupten, dass Preti in der Frühphase seiner künstlerischer Karriere direkt von Caravaggio beeinflusst wurde, obwohl er in seinen profanen Kompositionen deutliche stilistische Merkmale von Manfredi mit seinem eigenen caravaggesken Stil verknüpft. *Der Silberschmied* Pretis aus den 1630er Jahren, der in lebendigen Tönen eine profane Szene darstellt, ist ein gutes Beispiel dafür.

---

[131] Vgl. Longhi 1918, S. 239 und Mori 1967, S. 93 und 147.
[132] Vgl. Utili/Spinosa/Mazza 1999, S. 15.
[133] Vgl. Patrizi/Witting 2007, S. 77.
[134] Vgl. Sciberras 2012, S.9.

Zwei Gemälde aus der Frühphase Pretis zeigen das gesteigerte Interesse an Literatur,[135] das bereits von Don Marcelo Anania geweckt wurde: *Prinzessin Erminia aus Antiochien* (1630)[1] **(Abb. 24)** und *Die Rache Proknes* (aus der Mitte der 1640er) **(Abb. 31)**.[137]

Die in sanften dunkelbraunen Tönen gemalte Erminia zeigt vor einem dunkelbraunen Hintergrund mit ihrer linken Hand auf den 20. Vers aus dem siebten Canto der berühmten *Gerusalemme Liberata* von Tasso **(Abb. 24)**.[138] Obwohl Spike vorbringt, dass die Dekoration ihres Gewands und ihre Gesichtszüge auf den Einfluss venezianischer Malerei weisen, dominiert der Einfluss Caravaggios in Hinblick auf die Lichtkontraste, auf die Handbewegung von Erminia und die Dramatik des Gemäldes **(Abb. 24)**.

Die Rache Proknes **(Abb. 31)** steht jedoch in Hinblick auf das gewählte Thema (Bankett) und auf die weißen Lichtspiele auf dem schockierten Gesicht der Saba deutlich unter dem Einfluss venezianischer Malerei. Auf dem Gemälde, das auf die Verse 424–674 der *Metamorphosen* Ovids verweist,[139] wird der Königin Saba auf dem Bankett des Königs Salomon das Haupt ihres eigenen Sohnes auf einer silbernen Platte gezeigt **(Abb. 31)**.[140] Hier kombiniert Preti das Farbkolorit der venezianischen Malerei mit der naturalistischen Dramatik Caravaggios.[141]

Die letzten Gemälde Pretis, die er ab den 1640er Jahren im Stil Caravaggios ausführte, können im Kontext seiner Begegnung mit Papst Urban VIII. Barberini gesehen werden. Mattia Preti hat seinen größten Ruhm in Rom der Unterstützung von Olimpia Aldobrandini[142] und anderer Mäzene zu verdanken.[143] Olimpia Aldobrandini gilt als die größte Unterstützerin Pretis in seinen Rom-Jahren neben ihrem Ehemann Paolo Borghese, Prinz von Rossano, und Giulio Rospigliosi, der

---

[135] Vgl. Spike 1999, S. 24. Nach Spike wurde der Neugier Pretis für die Literatur während seiner Ausbildung bei Don Marcelo Anania erweckt. Ebd., S. 237, während der Erklärung des Gemäldes fügt Spike hinzu, dass sich auf die Literatur beziehende Themen im Oeuvre Pretis selten sind. Im Rahmen der Untersuchungen für die vorliegende Arbeit wurde diese These bestätigt.
[136] Ebd., S. 237.
[137] Ebd., S. 122-23.
[138] Ebd., S. 237. Die relevanten Verse (Canto 7:20, Verse 153-157) aus *Gerusalemme Liberata* sind:
Indi dicea piangendo - In voi serbate (Dann rief sie aus: Bewahr in dir die Kunde!)
questa dolente istoria, amiche piante; (Wirtbarer Hain, so ich dir anvertraut)
perche, se sia ch`a le vostr`ombre grate (Damit, wann einst in diesem Schattengrunde)
giamai soggiorni alcun fedele amante, (Ein treuer Liebender dies Denkmal schaut)
senta svegliarsi al cor dolce pietate. (Wehmüt'ges Mitleid ihm das Herz verwunde)
Senta svegliarsi al cor dolce pietate
Delle sventure mie sì varie e tante:
E dica: ah troppo ingiusta empia mercede
Diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!

Die deutsche Übersetzung von: J.D. Gries, Torquato Tasso. Befreites Jerusalem., Siebenter Gesang 20. Kapitel, In URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-befreite-jerusalem-265/9 (14.01.2015)
[139] Vgl. Spike 1999, S. 123.
[140] Ebd., S. 123.
[141] Ebd., S. 123.
[142] Vgl. De Dominici 1846 S. 9.
[143] Ebd., S. 9. Außerdem vgl. Sciberras 2012, S. 3.

1667 unter dem Namen Klemens IX. Papst wurde.[144] Angesichts der Geburtsjahre von Aldobrandini (1623) und Borghese (1624) liegt die These nahe, dass diese Mäzene Preti wahrscheinlich ab den 1640er Jahre unterstützt haben.[145] Nicht nur Olimpia Aldobrandini, sondern auch seine Verbindungen mit dem Johanniter-Orden könnten ihn Urban VIII. näher gebracht haben, der sein Auftraggeber wurde.[146]

Nach Richard Spear gehörte *Die Heilige Katharina besucht von Faustina* **(Abb. 15)** von Preti zu den Aufträgen des Papstes[147] und der verlorengegangene Rahmen des Gemäldes habe als Motiv das persönliche Wappen Urbans VIII. getragen und sei auch in den Inventaren des Jahres 1647 erwähnt.[148]

Die Verleihung des Ordens der *Cavaliere di Obbedianza Magistrale* an Preti (im Jahr 1642) wird als ein anderer Grund für den Auftrag für *Die Heilige Katharina besucht von Faustina* gesehen.[149] Nach Spike entging de Dominici und Pascoli die Wichtigkeit dieses Auftrages für die künstlerische Entwicklung Pretis, der in dasselbe Jahr der Verleihung des Ordens an Preti (1642) datiert wird.[150]

Wahrscheinlich hat Preti seinen Orden, der ihm den Beinamen „Il Cavalier Calabrese" verschafft hat, durch seine Verbindungen zum Johanniter-Orden erhalten.[151] Er bewarb sich schon am 13. November 1641 für die Mitgliedschaft in diesem Orden und erwähnt Urban VIII., der für seine Nähe zum Johanniter-Orden bekannt war.[152] Er äußerte dem Papst gegenüber seinen Wunsch, nach der Verleihung des Ordens den Rang eines *Cavaliere di Obbedienza Magistrale* zu erhalten.[1] Seinem Brief zufolge verfasste der Papst am selben Tag ein Schreiben, das seinen Aufenthalt in Malta bestätigt, und am 31. Dezember 1641 wird der Wunsch Pretis erfüllt.[154] Am 31. Oktober 1642 wird Mattia Preti in den Rang eines *Cavaliere di Obbedianza Magistrale* erhoben.[155]

Obwohl die Darstellungen Pretis bis 1650 keine Malteserikonographie direkt aufnehmen,[1] ist bekannt, dass er sich nach seiner Ordensverleihung, aber besonders nach seinem Umzug nach

---

[144] Vgl. Sciberras 2012, S. 3.
[145] Ebd., S. 3.
[146] Vgl. Spike 1999a, S. 25.
[147] Vgl. Spear 1975, S. 145.
[148] Ebd., S. 145.
[149] Vgl. Spike 1999, S. 132.
[150] Ebd., S. 133.
[151] Vgl. Marini 1991, S. 12.
[152] Vgl. Waterhouse 1976, S. 15.
[153] Vgl. Spike 1998, S. 57. **Siehe Anhang Dokument 1.**
[154] Ebd., S. 57.
[155] Vgl. Ebd., S. 63. **Siehe Anhang Dokument 2.**
[156] Vgl. Spike 1999a, S. 25.

Malta[157] in der Ikonographie seiner Gemäldes oft auf den Johanniter-Orden bezogen hat.[1] Beispielsweise ist eines seiner wichtigsten Werke der Freskenzyklus zum Leben Johannes des Täufers in der Ko-Kathedrale der Stadt Valetta in Malta, wo er am 3. Januar 1699 gestorben ist.[159]

Als das letzte Werk Pretis, das unter Caravaggios Einfluss in seiner Frühphase entstanden ist, gilt *Das Wunder des Heiligen Pantaleon* **(Abb. 32)**,[160] das ans Ende der 1630er Jahre datiert wird.[161] Es wurde von Preti für die Kirche San Pantaleo alle Scuole Pie gemalt und ist sein erstes öffentlich ausgestelltes Gemälde.[162] Obwohl die Figuren naturalistisch dargestellt wurden und das Werk an eine starke, durch Lichtkontraste geschaffene Dramatik Caravaggios erinnert, ist erkennbar, dass Preti sich in seinen profanen Themen von den Halbfiguren Caravaggios distanziert hat. Davon abgesehen ist *Das Wunder des Heiligen Pantaleon* für die vorliegende Arbeit auch deshalb von Bedeutung, weil der Erfolg Pretis mit diesem Werk ihm die Türe für den Auftrag seiner Andreas-Darstellungen in Sant' Andrea della Valle öffnete.[163]

4 Sant' Andrea della Valle

4.1 Der Bau und seine Bedeutung für den Theatiner Orden

Sant' Andrea della Valle **(Abb. 33)** gilt als eine der bedeutendsten Kirchen Roms.[164] Ihr Bau begann 1590 und erst zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, also nach über 100 Jahren, fanden die Bauarbeiten und die Ausstattung der Kirche ihren Abschluss.[165] Diese lange Baudauer bedingte zahlreiche Wechsel von Architekten und Auftraggebern und verlieh dem Gebäude somit den Charakter einer Synthese aus zahlreichen architektonischen Einzelprojekten und Neuansätzen, die unter Rücksichtnahme auf das architektonische Gesamtgefüge der Kirche durchgeführt wurden und daher harmonisch aufeinander abgestimmt sind.[166]

Sant' Andrea della Valle ist nur eine von mehreren Kirchen in Rom, die dem Heiligen Andreas gewidmet wurden. Andere Andreas-Kirchen in Rom sind Sant' Andrea al Quirinale von

---

[157] Ebd., S. 25.
[158] Ebd., S. 27. Spike hebt hervor, dass „die Anwendung des maltesischen Kreuzes von Preti ab seinem Umzug nach Malta wie „Philipp IV.-Darstellungen von Velazquez oder die Barberini Birnen von Bernini ein signifikantes Leitmotiv von ihm geworden ist."
[159] Vgl. Spike 1999., S. 30.
[160] Ebd., S. 212.
[161] Vgl. Longhi 1943, S. 61.
[162] Vgl. Spike 1989, S. 23.
[163] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 616-617. Nach De Dominici wurde die Hauptunterstützerin Pretis, Olimpia Aldobrandini vom „Wunder des Heiligen Pantaleon" sehr beeindruckt und hat Preti darauf für seinen Auftrag in Sant' Andrea della Valle den Theatinern empfohlen.
[164] Vgl. Hibbard 1961, S. 289.
[165] Ebd., S. 289.
[166] Vgl. Blunt 1982, S. 11.

Bernini,[167] Sant' Andrea della Fratte,[168] Sant' Andrea in via Flaminia, die gleichzeitig die älteste Kirche Roms mit einem ovalen Grundriss ist,[169] Sant' Andrea in Vincis, die während der Konstruktion der Via del Mare in den 1930er Jahren zerstört wurde,[170] und Sant' Andrea e Bartolomeo, die nur für bestimmte Bestattungsgottesdienste und Andachten geöffnet wird.[171] Die Geschichte von Sant' Andrea della Valle geht bis zur Gründungsgeschichte des Theatiner Ordens zurück, dessen Hauptsitz sie ist.

Der Theatiner Orden ist 1524 von Gian Pietro Carafa, dem späteren Papst Paul IV. (1555–59),[172] von Gaetano Thiene, Bonifacio De Colli und Paolo Consiglieri als Erweiterung des antireformatorischen „Oratorium der Göttlichen Liebe" in Rom gegründet worden.[173] Diese Gruppierung, deren Name auf den Ort Theatinum (heute Chieti) zurückgeht[174], wurde am 14. September 1524 in St. Peter offiziell von Papst Klemens VII. als Orden anerkannt.[175] Jahrelang stand der Reformorden im Schatten der jüngeren aber aktiveren *Societas Jesu.*[176] Den Ordensstatus wurde 1540 vom Paul III. bestätigt.[177] Danach begann der Theatiner-Orden, wie die anderen antireformatorischen Orden (Barnabiten, Oratorianer, Jesuiten und Somasker), eine Kirche mit zentraler Lage zu suchen, sodass er seine Lehren schneller verbreiten konnte.[178]

Ursprünglich besaß der Orden 1525 an der Via Leonina in Campo Marzio ein als bescheiden beschriebenes Haus, bevor San Silvestro al Quirinale in Rom 1557[179] zu seinem Hauptsitz wurde.[1] Nach den Jesuiten (1540) und Oratorianern (1575)[181] konnten schließlich auch die Theatiner im Jahr 1582 einen Hauptsitz mit zentraler Lage an der Via Papalis errichten.

1582 spendete die Herzogin von Amalfi und Gräfin von Celano, Constanza Piccolomini d'Aragona, den Theatinern ein eigenes Gelände auf der Piazza di Siena in Rom, auf der der alte Wohnsitz ihrer Familie, der Palazzo Piccolomini, und die Kirche San Sebastiano lagen **(Abb. 34)**.[1] Als Ausdruck ihrer Dankbarkeit widmeten die Theatiner am 31. Oktober 1586 die zu errichtende

---

[167] Ebd., S. 11.
[168] Ebd., S. 8.
[169] Ebd., S. 14.
[170] Ebd., S. 14.
[171] Ebd., S. 14.
[172] Vgl. Ferrara 2003, S.17.
[173] Ebd., S. 17.
[174] Ebd., S. 17.
[175] Ebd., S. 17. Außerdem vgl. Boni 1907, S. 5.
[176] Vgl. Roettgen 2007, S. 124.
[177] Vgl. Blunt 1982, S. 11.
[178] Vgl. Hibbard 1961, S. 290.
[179] Vgl. Blunt 1982, S. 12.
[180] Vgl. Ferrara 2003, S. 18.
[181] Ebd., S. 18.
[182] Vgl. Del Tufo 1609, S. 216.
[183] Vgl. Ferrara 2003, S. 21.

Kirche dem Heiligen Andreas, dem Stadtpatron von Amalfi.[183] Die erste Grundsteinlegung der Kirche, deren Pläne von Pietro Paolo Olivieri stammten,[184] erfolgte am 21. März 1589.[185]

Wie bereits aus den ersten Plänen der Kirche **(Abb. 35)** ersichtlich, sollte der Altarbereich der Kirche San Sebastiano als bauliche Grundlage für den Eingangsbereich von Sant' Andrea della Valle dienen. Im August 1590 wurde jedoch die Entscheidung getroffen, San Sebastiano abzureißen und letztere Kirche wurde 1591 vollständig zerstört.[186] Der Altarbereich San Sebastianos wurde danach der Barberini-Kapelle inkorporiert **(Abb. 35)**.[187]

Obwohl sich der vor den Theatinern gewonnene Stifter Kardinal Alfonso Gesualdo Giacomo della Porta als Hauptarchitekten für den Bau von Sant' Andrea della Valle wünschte, wurde Francesco Grimaldi (1543-1613) der erste Architekt der Kirche.[188] Grimaldi, der sich am 25. Januar 1574 dem Theatiner Orden angeschlossen hatte,[189] begann seine Architektenkarriere in den 1580er Jahren.[190] Unter seinen bekanntesten Werken befinden sich heute Sao Paolo Maggiore (1581–83) in Neapel, die ebenfalls den Theatinern gehört, Santa Irene (1536) und Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (1600).[191]

Besonders der Grundriss von Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, fällt durch seine Ähnlichkeit mit dem von Sant' Andrea della Valle auf, obwohl erstere eine deutlich rechteckige Form besitzt. Beispielsweise sind die beiden Kirchen dreischiffig und verfügen über drei einander gegenüber liegende Kapellen, deren Kuppeln ähnlich sind.[192] Der größte Einfluss auf die Struktur von Sant' Andrea della Valle **(Abb. 36)** ging von der Kirche Il Gesù von Vignola und Della Porta **(Abb. 37**) aus,[193] die ein Vorbild für einen mit Kapellen ausgestatteten Longitudinalbau bildete.[1] Dieser Einfluss lässt sich damit begründen, dass die Theatiner schon vor der Beauftragung Grimaldis lange Gespräche mit della Porta geführt hatten.[195] Des Weiteren hatte Grimaldi für Sant' Andrea della Valle noch kein bestimmtes Architekturkonzept, als er zwecks Errichtung des Baus in Rom ankam.[196] Ferrara weist darauf hin, dass Grimaldi vor der Errichtung von Sant' Andrea della

[184] Vgl. Hibbard 1961, S. 295.
[185] Ebd. S. 295.
[186] Ebd., S. 293.
[187] Vgl. Ferrara 2003, S. 21.
[188] Ebd., S. 23.
[189] Vgl. Hibbard 1961, S. 301.
[190] Ebd., S. 301.
[191] Ebd., S. 302.
[192] Vgl. Ferrara 2003, S. 25.
[193] Ebd., S. 25.
[194] Vgl. Roettgen 2007, S. 124.
[195] Vgl. Ferrara 2003, S. 26.
[196] Ebd., S. 26.

Valle die Baupläne von San Paolo Maggiore, Santa Maria degli Angeli, San Francesco di Paolo und die Cappella del Tesoro bearbeitet hatte.[197]

Sant' Andrea della Valle, die als „eine Erweiterung Il Gesùs" bezeichnet wird, besitzt genauso wie Il Gesù eine dreiteilige Struktur, in der sechs Kapellen, auf jeder Seite drei, angelegt sind und sich um den Altarbereich vier kleinere Kapellen gruppieren **(Abb. 36 und 37)**. Die Wände von Sant' Andrea della Valle stehen ähnlich eng zusammen wie die von Il Gesù und ihre Strukturen ermöglichen die strukturelle Einheit der Pilaster und Nischen.[198] Die Kapellen von Sant' Andrea della Valle **(Abb. 36)** sind breiter und höher als die bereits hohen und breiten von Il Gesù **(Abb. 37)**.[199] Zudem ist Sant' Andrea della Valle durch die halbzylindirischen Thermenfenster[200] besser ausgeleuchtet als Il Gesù und besitzt eine im Vergleich zu letzterer deutlich hochrangigere malerische Ausstattung.[201]

Grimaldi soll außer durch Il Gesù und Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (1600) in der Gestaltung des Fassadenbereichs von Sant' Andrea della Valle vom ovalen Plan Francesco da Volterras für San Giacomo degli Inucurabili, von der horizontalschichtigen Struktur von Santa Maria della Scala und von den Frühwerken Ottavione Mascarinos in Norditalien beeinflusst worden sein.[202] In Hinblick auf Beispiele für solch intensive Rezeption bezeichnet Hibbard die letzte Dekade des 16. Jahrhunderts als „eine langweilige Wiederholung von allem Gelernten."[203]

Nach dem Tod des Kardinals Alfonso Gesualdo (1603) wurde 1608 Carlo Maderno von Kardinal Alessandro Peretti Montalto, dem Neffen von Sixtus V., mit der weiteren Arbeit an Sant' Andrea della Valle beauftragt.[204] Bereits 1621 war Maderno mit den Schiffen der Kirche fertig.[2] Nach den Schiffen wurden am 2. Juni 1623 ein Großteil der Fassade[206] und schließlich zwischen 1626 und 1627 der Chorbereich der Kirche fertiggestellt.[207]

Die Kapellen der linken Seite von Sant' Andrea della Valle sind, vom Eingang her die Cappella Barberini (1602–16), die Cappella Rucellai (1603–05) und die Cappella di San Gaetano Thiene; die Kapellen rechts, vom Altarbereich herkommend, die Cappella di Sant' Andrea Avellino (1665–67), die Cappella Strozzi (1616) und die Cappella Ginetti (1671–84).[208]

---

[197] Ebd., S. 44.
[198] Vgl. Hibbard 1961, S. 298.
[199] Ebd., S. 300.
[200] Ebd., S. 300.
[201] Vgl. Roettgen 2007, S. 124.
[202] Vgl. Hibbard 1961., S. 309.
[203] Ebd., S. 308.
[204] Vgl. Blunt 1982, S. 12.
[205] Ebd., S. 12.
[206] Vgl. Ferrara 2003, S.44.
[207] Ebd., S. 46.
[208] Vgl. Blunt 1982, S. 13.

Die erste Kapelle links nahe des Eingangs der Kirche ist die Barberini-Kapelle **(Abb. 38)**, deren Errichtung 1600 begonnen wurde[209] und die 1616 im Gedenken an den Onkel von Papst Urban VIII., Francesco Barberini, der Jungfrau Maria gewidmet wurde.[210] Die Barberini-Kapelle, an deren Bau sich Maderno und Ponzio[211] beteiligt hatten, wurde von Matteo da Castello errichtet.[212] Die Kappelle wurde mit der *Heiligen Martha* von Francesco Mochi (1617), mit dem *Heiligen Johannes dem Evangelisten* von Ambrogio Bonvicino, mit der *Heiligen Magdalena* von Cristoforo Stati und mit Skulpturen von Engeln und dem *Johannes dem Täufer* von Gianlorenzo und Pietro Bernini ausgestattet.[213] Außerdem sind gemalte Darstellungen aus dem Marienleben von Il Passignano vertreten. Des Weiteren hängen in der kleinen Kapelle des Heiligen Sebastian, die an die Barberini-Kapelle angrenzt, die Darstellungen *des Heiligen Sebastian* (1612) von Passignano.[214]

An die Barberini-Kapelle grenzt die Rucellai-Kapelle **(Abb. 39)** an, die 1603–05 von Orazio Rucellai bei Matteo da Castello in Auftrag gegeben wurde.[215] In der Kapelle, deren Kuppel Cristoforo Roncalli mit musizierenden Engeln in kalten Tönen bemalt[216] hatte, befindet sich auch das Grabmal von Marcello Pignatelli.[217]

Unmittelbar rechts von der Rucellai-Kapelle befindet sich die Grabkapelle von Gaetano Thiene **(Abb. 40)**, der 1629 starb.[218] Der Leichnam wurde 1671 nach der Kanonisierung Thienes in einer Zeremonie in St. Peters nach Sant' Andrea della Valle verbracht.[219] Des Weiteren wurde 1770 ein Ölgemälde von Mattia de Mare, das die Empfängnis des Muttergottes zeigt, in der Kapelle aufgehängt.[220] Der linke Querhaus der Kirche, das in den Altarbereich mündet, ist wieder von Mattia de Mare in Zusammenarbeit mit Alessio d'Elia 1764–1770 mit den Darstellungen Gaetano Thienes 1764–70 ausgestattet worden.[221]

Die Kapelle der Muttergottes der Reinheit auf der rechten Seite vor dem Altarbereich **(Abb. 41)**, die mit Darstellungen von Alessandro Francesi ausgeschmückt ist, ist mit der Kapelle der Kreuzigung verbunden.[222]

---

[209] Ebd., S. 13.
[210] Vgl. Grilli 2003, S. 74.
[211] Ebd., S. 69.
[212] Ebd., S. 69.
[213] Vgl. Blunt 1982, S. 13.
[214] Vgl. Grilli 2003, S. 95.
[215] Ebd., S. 69.
[216] Ebd., S. 94.
[217] Ebd., S. 93.
[218] Vgl. Blunt 1982, S. 13.
[219] Vgl. Archivio Stato di Roma, Cartari-Febei, vol 83, 1671, S. 75v,76r,76v,77r.
[220] Vgl. Grilli 2003, S. 102.
[221] Ebd., S. 102.
[222] Vgl. Blunt 1982, S. 13.

Die Piccolomini Monumente **(Abb. 43)** sind die Grabmäler von Papst Pius II (1465–70),[223]und von Papst Pius III.[224] Die Grabmäler wurden 1614 auf Wunsch des Kardinals Alessandro Peretti Montalto vom Petersdom hierher übersiedelt,[225] um an Donna Constanza Piccolomini zu erinnern.[226]

Rechts vom Eingang der Kirche befindet sich die Kapelle Strozzi **(Abb. 44)**, die 1605 von Leone Strozzi neben der Kapelle Nostra Signora del Sacro Cuore der Crescenzi-Familie, errichtet wurde.[227] Die künstlerische Ausstattung der Kapelle, die 1606 von Bartolomeo Angelini und Bartolomeo Bassi begonnen wurde, konnte 1612 vollendet werden.[228] In dieser Kapelle befinden sich auch die Skulpturen aus Bronze von Gregorio De Rossi und Ambrogio Bonvincino,[229] die nach den Skulpturen Michelangelos für das Grabmal Papst Julius II. ausgeführt wurden.[230]

Im Laufe der Errichtung der Kapellen im 17. Jahrhundert und ihrer Ausgestaltung, die sich bis zum 18. Jahrhundert erstreckten, wurden 1622–24, also nach dem Tod von Kardinal Peretti Montalto, die Stuckarbeiten des Altarbereiches der Kirche[231] und 1624–27 die Stuck- und Gips-Arbeiten der Sakristei angefertigt.[232]

Direkt gegenüber der Barberini-Kapelle, wurde 1671 im Auftrag des Kardinals Marzio Ginetti der Bau der Ginetti-Kapelle **(Abb. 45)** begonnen, in der sich die Grabmäler der Ginetti- und Lancelotti Familien befinden.[233] Die Ginetti-Kapelle, die auf einem Plan Carlo Fontanas basiert, wurde 1676 eröffnet und 1684 geweiht.[234] Die Ausstattung wurde von Antonio Raggi,[235] von Monti (1662) und die *Immacolata Conzeptione* im frühen 20. Jahrhundert von Salvatore Nobili[2] geschaffen.

Unter den Quellen befinden sich Schilderungen von Giovanni Baglione über die Kapelle, die aus dem 17. Jahrhundert stammen.[237] Die Fassade wurde 1665 von Carlo Rainaldi vervollständigt **(Abb. 33)**[238] und wurde mit den Skulpturen *Heiliger Andreas*, *Heiliger Gaetano*

---

[223] Vgl. Caglioti 2000, S. 860-884.
[224] Vgl. Grilli 2003, S. 102.
[225] Vgl. Blunt 1982, S. 13.
[226] Ebd., S. 13.
[227] Ebd., S. 13.
[228] Vgl. Grilli 2003, S. 142.
[229] Ebd., S. 145.
[230] Vgl. Blunt 1982, S. 13.
[231] Vgl. Ferrara 2003, S. 46.
[232] Ebd., S. 46.
[233] Vgl. Blunt 1982, S. 13.
[234] Ebd., S. 13.
[235] Vgl. Grilli 2003., S. 158.
[236] Ebd., S. 165.
[237] Vgl. Baglione 1642, S. 302.
[238] Ebd., S. 48.

Thiene und *Heiliger Andreas von Avellino* von Ercole Ferrata, Domenico Guidi und Giacomo Antonio Fancelli,[239] ausgestattet **(Abb. 33)**.[240]

1621 wurde das Chorgewölbe, 1623 – unter der Mitwirkung Francesco Borrominis – die Kuppel der Kirche vollendet.[241] Einen Monat nach dem Bau der Kuppel starb der Schirmherr Kardinal Alessandro Peretti Montalto[242] und anhand seiner festen Beiträge wurden für den Bau bis zu seinem Tod 160.000 Scudi investiert.[243]

Für die vorliegende Arbeit ist zweifelsohne der Altarbereich der wichtigste Teil der Kirche. Er wird im Hinblick auf die Werke Domenichinos und Lanfrancos, deren Wirken als Wendepunkt in der Karriere Pretis gelten kann, im folgenden Kapitel detailliert dargestellt.

4.2 Die Fresken von Lanfranco und Domenichino in Sant' Andrea della Valle

Unter dem berühmten Kuppel Lanfrancos zieren den Altarbereich von Sant' Andrea della Valle im unteren Bereich die Fresken Mattia Pretis, über ihnen erstrecken sich die Fresken Domenichinos **(Abb. 46)**. Der Altarbereich wurde von Carlo Maderno in den 1620er Jahren fertiggestellt.[244] Es wird vermutet, dass die Arbeiten am Altarbereich 1624 abgeschlossen waren, da die letzte Zahlung der Theatiner durch Sante Ghetti an Carlo Maderno am 20. September 1624 erfolgte.[245]

Die goldenen Kerzenhalter, marmornen Verzierungen und die Ausstattungen aus dem späten 17. Jhdt., die also jüngeren Datums als die Fresken Mattia Pretis sind **(Abb. 47)**, gehen auf Francesco Fontana zurück.[246] Fontana soll bei der Planung und Errichtung dieses Bereichs seinen Vater Carlo Fontana begleitet[247] und die beiden sollen sich die Ausstattung der Kapelle Ginetti als Vorbild genommen haben.[248] Nach Grilli sollen sich die Theatiner 1650 auch bei Gabriele de Zenti für seine Beiträge zu den Wandarbeiten und bei Carla Spagna für Steinmetzarbeiten bedankt haben.[249]

Hinter den Kerzenhaltern und den marmornen Verzierungen befinden sich Mattia Pretis Fresken des heiligen Andreas. Die Stuck-Arbeiten zwischen den Fresken Pretis gehen auf Giovanni

---

[239] Vgl. Fasolo 1951, S. 38.
[240] Ebd. S. 38.
[241] Vgl. Ferrara 2003, S. 43–44.
[242] Ebd., S. 44.
[243] Vgl. Roettgen 2007, S. 124.
[244] Vgl .Blunt 1982, S. 13.
[245] Vgl. Hibbard 1971, S. 152.
[246] Vgl. Titi 1987, S. 141.
[247] Vgl. Braham/Hager 1977, S. 75.
[248] Vgl. Grilli 2003, S. 113.
[249] Ebd., S. 113.

Battista Gaulli zurück und von den vergoldeten Stuck- und Gips-Ausschmückungen zwischen den Andreas-Darstellungen Domenichinos stammen die älteren von Jacques Sarrazin und diejenigen, die ab 1689 entstanden, von Guillet de Saint-Georges.[250] Bellori, beschreibt die Engelmotive aus Stuck und die vergoldeten Ausschmückungen als „*intagli di stucco tocchi d'oro, con angeli, putti, candelieri ed altri ornamenti ornati splendidamente*".[251]

Domenichino und Lanfranco haben mit ihren durch diese Ornamente gerahmten Werken nicht nur ihren Ruhm vergrößert, sondern sich einen Platz in der Kunstgeschichte gesichert. Beide Maler warn im Auftrag des Kardinals Alessandro Peretti Montalto zur gleichen Zeit in der Kirche tätig.

Domenico Zampieri (1581–1641), genannt Domenichino, ist im Oktober 1581 in Bologna geboren.[252] Nachdem er bei Ludovico Carracci und Calvaert eine kurze Ausbildung erhalten hatte, hat er sich durch Aufträge in der Galleria Farnese und an verschiedenen Orten rasch einen Ruf erarbeitet.[253] Sein Leben lang waren die Hauptorte seiner Aufträge Bologna (1581–1601 und 1617–21), Rom (1602–17 und 1621–31) und Neapel (1631–41).[254] Die berühmtesten Werke Domenichinos, der neben Guido Reni als einer der einflussreichsten und hochangesehensten Künstler der Carracci-Schule gilt,[255] sind die in der Galleria Farnese, in Grottaferatta, Fano und in Sant' Andrea della Valle. Letztere werden in diesem Kapitel behandelt.[256] In den Darstellungen Domenichinos in der Galleria Farnese entwickelte er seinen eigenen Stil und sie gelten als exemplarisch für sein Werk.[257] Nach Pevsner hat Domenichino mit seiner *Jungfrau mit Eichhorn* in der Galleria Farnese den Stil Annibale Carraccis „mit einem zurückhaltenden aber noblen Farbkolorit erfolgreich in der Komposition eingesetzt".[258] Pevsners Einordnung beschreibt die späteren Werken Domenichinos und seinen Stil in überzeugender Weise.

Seine Andreas-Fresken im Oratorium des heiligen Andreas in San Gregorio al Celio (1609) **(Abb. 48)**, die ein Auftrag des Kardinals Cesare Boronio sind, weisen einen noch stärkeren Ausdruck als die Fresken in Sant' Andrea della Valle[259] auf und werden als das „ehrgeizigste Frühwerk in seinem Oeuvre"[260] charakterisiert. In dieser rechteckigen und großformatigen (405X609 cm.) Darstellung **(Abb. 48)** wird die Figur des heiligen Andreas mit Unterstützung

[250] Vgl. Dussieux 1854, S. 117.
[251] Vgl. Bellori/Borea 1976, S. 338.
[252] Vgl. Spear 1982, S. 7.
[253] Vgl. Pevsner 1928, S. 144.
[254] Vgl. Spear 1982, S. 7.
[255] Vgl. Coliva 1996, S. 4.
[256] Vgl. Spear 1982, Preface.
[257] Vgl. Coliva 1996, S. 6–7.
[258] Ebd., S. 144.
[259] Vgl. Spear 1982, S. 155.
[260] Ebd., S. 156.

architektonischer Elementen in den Vordergrund gerückt und die Geißelung des Heilligen wird in einer illusionistischen Raumatmosphäre dramatisiert.[261] Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Anekdoten. Nach der Anekdote kommt Carracci eines Tages nach S. Gregorio al Celio, sieht Domenichino am Eingang der Oratoriumstür, während er den wütenden Soldaten malt, der den heiligen Andreas ans Kreuz bindet, und sagt zu ihm: „Domenichino, heute lerne ich etwas von dir.“[262] Des Weiteren überliefert Bellori die sogenannte „Vecchiarella-Anekdote“. Nach der „Vecchiarella-Anekdote“ erklärt eine alte Dame (eine Besucherin der Kirche San Gregorio al Celio) ihrem Enkelkind die Folterung des heiligen Andreas in Hinblick auf die Darstellung Domenichinos so lebendig, als ob sie Augenzeugin des Geschehens gewesen wäre.[263] Dies fällt Annibale Carracci auf. Einer der Gründe dieser Aufmerksamkeit ist nach Carracci/Bellori, dass die alte Dame die Fresken Renis im gleichen Oratorium fast nicht beachtete, nachdem sie die Fresken Domenichinos gesehen hatte.[264] Annibale Carracci soll seinen Schülern anhand dieser Anekdote die Bedeutung von *azione* (Darstellung der Handlung) *und effetti* (Wirkung auf den Betrachter) erklärt haben.[265]

Nikolaus Pevsner hebt die Andreas-Fresken von Domenichino in S. Gregorio al Celio mit Hinweis auf seinen allgemeinen Stil ausdrücklich hervor:

„Die Handlung wird vor einer römischen Tempelarchitektur und auf einer schmalen, mit Hilfe des Fußbodenmusters die Hauptachsen aufs Entschiedenste betonenden Bühne in zwei streng getrennten Gruppen entwickelt, von denen die rechte den neuen Naturalismus der Martyrienschilderung durch die Kälte der Farbe des Freskos und die vernünftige Zerlegung der Bewegungen temperiert, die linke das Zurückdrängen und die Zurückgedrängtheit recht unglaubhaft schwach und kraftlos vorführt – dieselbe Klarheit und Vernunft herrscht (auch) in den Fresken von Grottaferatta (1609–10).“[266]

Die Fresken Domenichinos, die er 1624–28 in Sant’ Andrea della Valle malte,[267] werden wie folgt unterschieden: die *Vier Evangelisten* unter der Kuppel Lanfrancos, *Die erste Berufung von Andreas und Petrus*, *Die dritte Berufung der Apostel Andreas und Petrus*, *Die Folterung des heiligen Andreas*, *Die Hinführung des heiligen Andreas zum Martyrium*, *Die Himmelfahrt des heiligen Andreas* und Die Sechs *Tugenden* in den Kuppelpendentifs.[268]

---

[261] Ebd., S. 156.
[262] Ebd., S. 156.
[263] Vgl. Roettgen 2007, S. 94.
[264] Ebd., S. 94–96..
[265] Ebd., S. 96.
[266] Vgl. Pevsner 1928, S. 144.
[267] Vgl. Borea 1965, S. 184-85.
[268] Ebd., S. 183.

Die meisten der Entwürfe dieser Darstellungen befinden sich heute in Windsor Castle in Großbritannien.[269] Die Entwürfe besitzen eine hohe Qualität.[270] Die Figuren in den Fresken Domenichinos in Sant' Andrea della Valle besitzen ein einheitliches Farbkolorit.[271] Viele Kunsthistoriker wie Neppi stellen über die Arbeiten Domenichinos in Sant' Andrea della Valle fest, dass diese Arbeiten als die Präsenz der Figuren eine gewisse Distanz in der Komposition aufweisen.[272]

Pevsner behauptet, dass der Stil Domenichinos die ersten Signale seiner Wandlung in den 1630er Jahren in Sant' Andrea della Valle zeigt, und bezeichnet seine Fresken in Sant' Andrea della Valle als einen Wendepunkt.[273] Nach Pevsner wird der Stil Domenichinos nach Sant' Andrea della Valle „kälter, kompositionsorientiert und distanziert".[274] Coliva beschreibt Domenichinos Fresken in Sant' Andrea della Valle als „außergewöhnlichen Zyklus mit einer ausgeglichenen Perfektion zwischen Entwicklung und Erfindung."[275] Auch die Andreas-Darstellungen Pretis können so beschrieben werden.

Die erste Berufung von Andreas und Petrus[276] **(Abb. 49)**, die auf die Worte „Ecce Agnus Dei" des Täufers hinweist (Joh 1:39),[277] gilt als eine der am besten ausgeführten Arbeiten Domenichinos überhaupt. In der Darstellung, die Spear als „höchster Punkt der Kreativität"[2] bezeichnet, zeigen die einzelnen Figuren keinen detaillierten dramatischen Ausdruck, werden aber im Hinblick auf das ganze Werk als einander komplementierend aufgefasst. Die Komposition hinterlässt jedoch einen abstrakten Eindruck.

Das zweite Gemälde mit Bezug zu einem Ereignis aus dem Leben des heiligen Andreas ist *Die dritte Berufung der Apostel Andreas und Petrus* **(Abb. 50)** (Markus 1:17).[279] Neben dem Farbkolorit stechen in dieser Darstellung die in den Bewegungen der Figuren reflektierte Harmonie und Lebendigkeit hervor. Die Anlehnung des Schiffers an den heiligen Andreas und Petrus und der ausgestreckte Arm von Christus im Hintergrund lenken die Aufmerksamkeit auf Andreas und Petrus und verstärken die Dynamik der Komposition **(Abb. 50)**. Die Dynamik in dem Gemälde nimmt die Himmelfahrt des heiligen Andreas vorweg und erhöht auch die Lesbarkeit der Darstellung, welche

---

[269] Vgl. Spear 1982, S. 250.
[270] Vgl. Borea 1965, S. 184.
[271] Vgl. Pevsner 1928, S. 145.
[272] Vgl. Neppi 1958, S. 34.
[273] Vgl. Pevsner 1928, S. 145.
[274] Ebd., S. 145.
[275] Vgl. Coliva 1996, S. 36.
[276] Vgl. Spear 1982, S. 250.
[277] Vgl. Roettgen 2007, S. 126.
[278] Vgl Spear 1982., S. 251.
[279] Ebd., S. 251.

sich in eine bis auf Annibale Carracci zurückgehende Motivtradition einreiht.[280] Spear setzt den ausgestreckten Arm des Christus von Domenichino mit dem Arm des Christus von Caravaggio in der Contaralli-Kapelle in Verbindung,[281] was plausibel erscheint. Dennoch setzt eine starke Zurückhaltung, die den Darstellungen Domenichinos im Allgemeinen eigen ist, diese von den detaillierten und prächtigen Darstellungen Caravaggios ab.

Die anderen Darstellungen aus dem Zyklus sind *Der Heilige Andreas wird zum Martyrium geführt*[282] **(Abb. 51)**, *Die Folterung des Heiligen Andreas*[283] **(Abb. 52)** und *Die Himmelfahrt des Heiligen Andreas*[284] **(Abb. 53).** *Die Folterung des Heiligen Andreas* **(Abb. 52)** kann aufgrund der Ähnlichkeit der Themen mit den Fresken in San Gregorio al Celio von Domenichino **(Abb. 48)** verglichen werden. Auffallend ist die Unterstützung der Komposition durch architektonische Elemente, die wirkungsvoll mit der Szene kombiniert werden **(Abb. 51)**. Sowohl Borea, als auch Spear behaupten, dass Domenichino demselben Ansatz, den er bei dieser Darstellung verwendet hatte **(Abb. 51)**, auch in seinen Fresken in Grottaferatta und San Gregorio al Celio (**Abb. 54)** folgte.[285] Nach Spear vermittelt Domenichinos Fresko *Die dritte Berufung von Andreas und Petrus* jedoch ungeachtet seiner Trockenheit eine bestimmte dynamische und aussagekräftige Bewegung.[286] Dies gilt für alle anderen Darstellungen Domenichinos, die das Leben des heiligen Andreas beschreiben.

Außer den Andreas-Darstellungen wurden die *Vier Evangelisten* Domenichinos von Mattia Preti als Vorbild genommen. Der klassizistische Ansatz, mit dem die Figuren bearbeitet wurden, ihr muskulöser Körperbau und ihre Posen erinnern stark an den Stil Michelangelos.[287] Bernardini behauptet, dass Domenichino auch in seinen Engelsmotiven von Correggio beeinflusst worden sein könnte.[288] Neppi beschreibt die Figuren als „schön, nobel und einfach“[289], während Bellori den *Vier Evangelisten* „einen großartigen Stil, der mit einer kräftigeren *maniera* und Lebendigkeit gemalt wurde“, zuspricht.[290] Spear setzt den Evangelisten Matthäus ausgehend von der gelb-grauen Farbkombination seines Gewandes mit den Sybillen- und Propheten-Darstellungen Michelangelos in Zusammenhang und vergleicht ihn mit dem *Lorenzo de Medici* von Michelangelo.[291]

---

[280] Vgl. Ganz 2003, S. 265.
[281] Vgl. Spear 1982, S. 251.
[282] Ebd., S. 251.
[283] Ebd., S. 251.
[284] Ebd., S. 251.
[285] Vgl. Borea 1965, S. 185.
[286] Vgl. Spear. 1982, S. 251.
[287] Vgl. Bernardini 2003, S. 265.
[288] Ebd., S. 265.
[289] Vgl. Neppi 1958, S. 73.
[290] Ebd., S. 70.
[291] Vgl. Spear 1982, S. 248.

Neben dem von Engeln umgebenen heiligen Matthäus **(Abb. 55)** weist der mit seinem persönlichen Symbol, dem Stier, dargestellte Lukas **(Abb. 56)** auf den 109. Vers aus Melchisedech „Fuit Sacer Dos“[292] hin, der aufgrund des Löwensymbols mit der Auferstehung Christi in Zusammenhang steht[293] **(Abb. 56)**. Markus, in ein breites grünes Gewand eingehüllt, ist anders als Lukas nur sitzend und eine Tafel lesend dargestellt **(Abb. 57)**.[294] Der Evangelist Johannes **(Abb. 58)** erinnert nach Bellori an „die Natürlichkeit einer göttlichen Seele, die den Himmel kontempliert“[295].

Evaline Borea nimmt an, dass die Evangelisten auf der Grundlage fundierter Skizzen gemalt worden sind, und konstatiert, dass sie mit der Kuppel Lanfrancos harmonieren.[296] Roettgen nimmt an, dass die Theatiner bei der Ausmalung der Pendentifs dezidierte Vorgaben gemacht haben und dieser These ist zuzustimmen.[297] Nach Grilli beriet Agostino de’ Bellis, der seit 1609 Prokurator der Theatiner war, Domenichino bei der Farbauswahl[298] und auch der Theatinerpater Matteo Zaccolini, der 1623 nach Rom kam, hat bei der Ausmalung der Kuppelpendentifs mitgewirkt.[299] Die vier Evangelisten stehen in den Pendentifs der Kuppel auch im Einklang mit den christlichen Tugenden, auf die sich die Theatiner direkt beziehen.[300] Auch Giovanni Baglione betont in seinen Notizen über die Evangelisten Domenichinos, dass diese „ein sehr großes Lob verdienen“.[301] Die Konkurrenz Domenichinos mit Lanfranco kann auch dafür eine besondere Rolle gespielt haben.

Der am 26. Januar 1582 in Parma geborene Giovanni Gaspare Lanfranco (1582–1647) ist einer der wichtigsten Maler des italienischen Barock.[302] Nachdem er kurz in Bologna bei Agostino Carracci ausgebildet worden war, arbeitete er in der Galleria Farnese und hielt sich in verschiedenen Städten Italiens auf; er starb im Jahr 1647 in Rom.[303] Zu seinen bekanntesten Werken zählen seine Arbeiten in San Giacomo degli Spagnoli (1602–07), seine Arbeiten im Palazzo Farnese und in der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore.[304] Sein Kuppelfresko mit dem *Paradies* in Sant’ Andrea della Valle ist jedoch das Werk, das den Höhepunkt seiner Karriere bildet.[305]

---

[292] Ebd., S. 250.
[293] Vgl. Bernardini 2003, S. 271.
[294] Vgl. Borea 1965, S. 184.
[295] Vgl. Bellori/Borea 1976, S. 336.
[296] Vgl. Borea 1965, S. 185.
[297] Vgl. Roettgen 2007, S. 127.
[298] Vgl. Grilli 2003, S. 120.
[299] Ebd., S. 115.
[300] Vgl. Roettgen 2007, S. 127.
[301] Vgl. Pevsner 1928, S. 161.
[302] Ebd., S. 161.
[303] Vgl. Schleier 2001, Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco. Premessa, o.S.
[304] Ebd.
[305] Vgl. Costamagna 2003 S. 195.

Die Gespräche zwischen den Theatinern und Lanfranco für diesen Auftrag wurden zwar 1621 begonnen, aber weil Kardinal Alessandro Peretti Montalto 1623 starb, konnte Lanfranco erst 1625 mit der Arbeit beginnen.[306] Nach Bellori einigten sich die Theatiner zunächst 1622 darauf, Domenichino mit der gesamten malerischen Dekoration der Kirche zu beauftragen, aber nach dem Tod des Protektors erging der Auftrag für die Kuppel an Lanfranco, was die Rivalität zwischen den beiden Künstlern in eine Feindschaft verwandelte.[307] Beispielsweise hätte Domenichino die Gerüste Lanfrancos in der Kirche abgebaut, damit er nicht arbeiten konnte, während Lanfranco von oben Domenichino mit schmutzigem Wasser beschüttete.[308] Obwohl keiner der bisherigen Kommentare im Bezug auf die Qualität der Fresken Domenichinos und Lanfrancos einem der beiden Künstler den Vorrang gibt, kann die These vertreten werden, dass die Rivalität zu ihren Lebzeiten zugunsten Lanfrancos endete. Roettgen begründet das mit dem Amtsantritt Urbans VIII. nach dem Tod Gregors XV. Am 30. Juni 1627 war die Ausmalung der Kuppel von Sant' Andrea della Valle beendet und als Urban VIII. zu Besuch kam, lobte er Lanfranco, indem er seine Figuren als „*bellissime*" beschrieb.[309] Es gibt kein Anzeichen dafür, dass er auch die Fresken Domenichinos kommentierte, was darauf hinweist, dass Papst Urban VIII. Lanfranco im Vergleich zu Domenichino bevorzugte.

Das Kuppelfresko Lanfrancos, das er in zwei Jahren fertiggemalt hat, stellt die Himmelfahrt Marias mit der Versammlung der Heiligen dar **(Abb. 59)**.[310]

Die Paradiesdarstellung in der Kuppel besteht aus drei Teilen: der untere große Teil, wo die Maria mit verschiedenen Heiligen sitzt, der Teil mit musizierenden Engel oberhalb Marias, der durch schwere, dunkle Wolken vom unteren Bereich getrennt wird und der von allen Figuren verehrte Christus im Zentrum der Kuppel **(Abb. 59)**. Die zentrale Figur der Darstellungen ist die Maria, die ihre Arme breit nach oben geöffnet hat und in Richtung des Paradieses und Christus schaut **(Abb. 60)**. Sie, die ein Gewand in Lapislazuli und roten Tönen trägt, sitzt vor dem als göttlichen Licht, das hauptsächlich den oberen Bereich mit den musizierenden Engel aufhellt **(Abb. 59)**. Im Zentrum der Kuppel segnet der in kalten Blautönen dargestellte Christus mit seinen weit geöffneten Händen alle unter ihm befindlichen Figuren **(Abb. 61)**. Der These Roettgens ist zustimmen, wenn sie behauptet, dass die Himmelsvision Lanfrancos den Menschen eine imaginäre

[306] Vgl. Schleier 2001, S. 71.
[307] Vgl. Bellori/Borea 1976, S. 341.
[308] Vgl. Roettgen 2007, S. 124.
[309] Ebd., S. 124–125.
[310] Vgl. Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S. 207.

Vorstellung vom Himmel als Instrument anbietet, um die Hoffnungen der Gläubigen aufzunehmen.[311]

Rechts der Maria weist eine Figur, wahrscheinlich der heilige Paulus, die in ein lebendiges ockerfarbenes und blaues Gewand gehüllt ist, mit ihrem rechten Arm auf das Paradies hin, während sie ihren Blick auf den Theatiner Gaetano Thiene richtet **(Abb. 60)**. Thiene, der seine Hände überrascht öffnet, schaut zum Paradies und die lebendig dargestellten Figuren über seinem Kopf unterstützen die Dynamik der Komposition. Parallel zum hoch erhobenen Arm der Paulusfigur weist im Hintergrund und direkt über dieser der Arm einer anderen Figur mit derselben Pose auf das Paradies hin **(Abb. 60)**. Nicht nur in dem genannten Bereich des unteren Teils der Kuppel, sondern im ganzen unteren Teil stehen verschiedene Figuren nach dem *anachronismo*-Prinzip harmonisch zusammen **(Abb. 59)**.[312] Die Trennung der Kuppel in einen unteren und oberen Teil durch die Wolken schafft eine gewisse Hierarchie des Paradieses und diese Hierarchie dient zur Schaffung einer dreischichtigen Fiktion, die mit den sitzenden Figuren auf den Wolken beginnt und mit dem segnenden Christus oben endet.[313] Nicht nur die Heiligen im unteren Teil, sondern auch die musizierenden Engeln ergänzen die hohe Dynamik der Darstellung.

Lanfranco soll für seine Kuppel San Giovanni Evangelista von Correggio in Parma **(Abb. 62)** als Vorbild genommen haben.[314] Besonders in Hinblick auf die Christus-Figur in dem Gemälde ist Correggios Einfluss auf das *Paradies* von Lanfranco deutlich. Auch der Christus von Correggio segnet die Figuren unten mit derselben Gestik und in derselben Pose. Auch der Umstand, dass ebenfalls in Correggios Werk durch Wolken eine Hierarchie geschaffen wird wo sich im unteren Teil Heilige befinden, unterstützt diese These, aber Lanfranco verwendet in seiner Kuppel deutlich mehr Figuren und Schichten.

Die ganze ausgeglichene Beweglichkeit in der Komposition erinnert auch an die Sixtinische Kapelle des Michelangelo, wobei die muskulösen Figuren diesen Bezug unterstützen. Obwohl Lanfranco mit seiner eleganten Lebendigkeit in der Kuppel von Sant' Andrea della Valle durch die Orientierung am Stil Correggios dem italienischen Barock eine neue Richtung gibt, bleibt er seinem Stil treu.[315]

Nach Schleier schafft Lanfranco in der Kuppel von Sant' Andrea della Valle eine „herausragende corregeske Illusion"."[316] Nach Pevsner erhöht Lanfranco Correggios Stil um eine

---

[311] Vgl. Roettgen 2007, S. 128.
[312] Vgl. Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S. 207.
[313] Vgl. Roettgen 2007, S. 128.
[314] Vgl. Cardinali 1991, S. 27.
[315] Vgl. Pevsner 1928, S. 162.
[316] Vgl. Schleier 2000, S. 355.

Stufe, obwohl er den streng hierarchischen Regeln des Barocks verbunden bleibt.[317] Er bearbeitet die Figuren mit einer mühelosen Virtuosität, durch die auch ihre Dramatik erfolgreich vermittelt wird.[318] Besonders diese Mühelosigkeit sollte der Grund der Meisterhaftigkeit der Darstellung und *meraviglia* Lanfrancos sein. Nach dem Dichter Ferrante Carli verdeutlicht die Kuppel Lanfrancos für die rhetorisch-geschulten Poeten wesentliche rhetorische Grundbegriffe, die sich auf die Malerei übertragen ließen, beispielsweise *inventio* (Erfindung), *dispositio* (Anordnung), *elocutio* (Ausgestaltung), *narratio* (Darlegung des Inhalts), *decorum* (Angemessenheit von Ort und Zweck), *ornates* (Angemessenheit von Stillage und Adressat), *persuasio/eloquentia* (Überredung).[319] Die Kuppel Lanfrancos wird noch heute von vielen Kunsthistorikern als eines der aussagekräftigsten Beispiele der theatralischen Dramatik der Barockmalerei bezeichnet.

Eine andere Darstellung, in der die akademische Manier wie in Sant' Andrea della Valle reflektiert wurde, gab Anlass dazu, dass aus den Opponenten Domenichino und Lanfranco schließlich Feinde wurden. Domenichino imitierte in seiner *Letzten Kommunion des Heiligen Hieronymus* Agostino Carraccis Darstellung bis ins Detail.[320] Das Ereignis hat auf Seiten der Künstler in Rom Bedenken gegen Domenichino geweckt und Lanfranco veranlasst, Domenichino als Plagiator zu beschuldigen.[321] Nach Bellori jedoch ist der Hieronymus Domenichinos keine Plagiat des Werkes von Carracci, sondern als „eine sehr lobenswerte Imitation der Kunst Carraccis" aufzufassen.[322]

Trotz der Konkurrenz zwischen beiden Malern kommen ihre Werke im Kuppelbereich von Sant' Andrea della Valle „mit ihrer Virtuosität und Farbanpassung"[323] harmonisch zum Ausdruck. Die Fresken Domenichinos (1624) sowie die Kuppel Lanfrancos (1625–27) haben schon zu Lebzeiten der beiden Künstler großen Zuspruch auch beim Volk genossen und ihr Prestige schnell gesteigert. Das Bestreben, seine Fresken harmonisch in Sant' Andrea della Vallle zu integrieren, hat zu einigen unterschiedlichen Konsequenzen in der Karriere Pretis geführt. Die Gründe werden im folgenden Kapitel ausführlich erklärt.

---

[317] Vgl. Pevsner 1928, S. 162.
[318] Ebd., S. 162. Außerdem: Cardinali 1991, S. 26–27.
[319] Vgl. Roettgen 2007, S. 21.
[320] Vgl. Spear 1982, S. 16.
[321] Ebd., S. 16.
[322] Ebd., S. 16.
[323] Vgl. Bellori/Borea 1976, S. 383–85.

5 Die Fresken Mattia Pretis in Sant' Andrea della Valle

5.1 Zum Auftrag Pretis

Nach dem Tod Lanfrancos (1647) suchten die Theatiner nach einem Maler, der den Altarbereich von Sant' Andrea della Valle mit seinen Darstellungen im Einklang mit den Fresken Domenichinos ausstatten könnte und sie entschieden sich 1650 für Mattia Preti.[324] Nach Spike versprachen die Theatiner Mattia Preti am 6. Januar 1650 für die auszuführenden Fresken 700 Scudi zu bezahlen.[325]

Dafür erwarteten die Theatiner von Preti, dass er drei Fresken aus dem Leben des heiligen Andreas und zwei auf dasselbe Thema bezogene laterale Fresken für die Nebennischen der Apsis anfertigt.[326] Ein Jahr später vollendete Preti drei Fresken im Altarbereich unterhalb der Fresken Domenichinos, die nach der Chronik der Kirche am 6. April 1651 „con molto applauso universale" (unter großem allgemeinen Beifall) präsentiert wurden.[327] Dennoch konnten sich Kardinal Francesco Peretti Montalto und Mattia Preti bis 1661 über die Ausführung der weiteren Apsisfresken nicht ganz einigen.[328]

1652 begann Preti in Modena zu arbeiten und zog 1653 von Modena nach Neapel.[329] Als die Theatiner von seinem Umzug nach Neapel erfuhren, leiteten sie ein Gerichtsverfahren gegen Preti ein und versuchten mit ihm einen Kompromiss in Bezug auf die noch ausstehenden Fresken auszuhandeln.[330] Nach Montagu brach Preti seine Arbeit in Sant' Andrea della Valle ab, weil die von den Theatinern nur teilweise geleistete Bezahlung vor der Gerichtsverhandlung (300 statt 700 Scudi) von Preti als Zeichen der Unzufriedenheit interpretiert wurde.[331] Montagu behauptet, dass das Ziel, das Preti mit seiner Arbeit in Sant' Andrea della Valle verfolgte, kein finanzielles war, sondern dass er mittels dieses Auftrages vielmehr ein so hohes Prestige wie Domenichino und Lanfranco gewinnen wollte.[332] So war die fehlende Bezahlung der Theatiner für Preti ein Zeichen, dass dieses Ziel mit den Fresken nicht zu erreichen war.[333] Die These Montagus, die in der vorliegenden Arbeit unterstützt wird, wird im sechsten Kapitel neben anderen Auffassungen ausführlicher untersucht.

---

[324] Ebd., S. 264.
[325] Ebd., S. 264.
[326] Vgl. Spike 1998, S. 71.
[327] Ebd., S. 75.
[328] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[329] Vgl. Grilli 2003, S. 120.
[330] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[331] Vgl. Montagu 1991, S. 710.
[332] Ebd., S. 710.
[333] Ebd., S. 710.

Den Dokumenten zufolge war das Problem der Bezahlung 1661 möglicherweise gelöst. Die Theatiner beauftragten dann jedoch Carlo Cignani (1628–1719) und Emilio Taruffi (1633–1696) mit der Anfertigung zweier lateraler Fresken im Altarbereich.[334] Statt zwei weiterer lateraler Fresken Pretis befinden sich somit seit 1662–1665[335] *Die Verurteilung des Heiligen Andreas durch Aegeas* **(Abb. 63)** und *Die Ankunft in Ancona beim Kardinal Bessarione mit dem abgetrennten Kopf des Heiligen Andreas* **(Abb. 64)** von Cignani und Taruffi auf jeweils einer Seite im Altarbereich. Nach Grilli haben die Fresken von Cignani und Taruffi die malerische Ausstattung des Altarbereiches von Sant' Andrea della Valle ergänzt, aber wenig Beifall gefunden.[336]

Mattia Preti hat für den Zyklus fünf Entwürfe und drei Bozzetti geliefert. Vier dieser Entwürfe befinden sich in Florenz, im Gabinetto Disegni e Stampe, und einer im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt.[337] Der bekannteste Entwurf zu diesem Zyklus, der veröffentlicht wurde, ist die Sepiazeichnung Pretis auf einem weißen Blatt (249X163 mm) **(Abb. 65)** und zeigt den heiligen Andreas, der von zwei Soldaten ans Kreuz gebunden wird **(Abb. 65)**.[338] In Hinblick auf die anderen Entwürfe **(Abb. 66, 67 und 68)** ist zu erkennen, dass Preti mindestens für seinen *Heiligen Andreas, der ans Kreuz gebunden wird*, am Anfang deutlich mehre Figuren geplant hatte, welches aber einer später nicht verwirklichten Orientierung an Lanfranco wegen des Lobes Papst Urbans VIII. Barberini für dessen Figuren entspringen könnte.

Die Fresken Pretis wurden bis heute zweimal restauriert. Die erste Restaurierung erfolgte durch Pietro Palmardi zwischen dem 30. September 1821 und dem 22. Juli 1822,[339] die zweite ist 1998 von der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici in Rom unter der Leitung von Vincenzo Camuccini durchgeführt worden.[340] Die relevanten Dokumente über die Fresken befinden sich hauptsächlich in Archivio di Stato di Roma.

5.2 Die Verträge

Nach John T. Spike ist es anhand verschiedener Quellen möglich, das lange Leben Mattia Pretis, vor allem nach seinem Umzug nach Malta (1661) gut nachzuverfolgen.[341] Seine Fresken in Sant' Andrea della Valle sind nicht nur seine ersten datierten Werke, sondern auch die Werke Pretis, über die im Laufe der Jahrhunderten am meisten spekuliert wurde.

---

[334] Vgl. Grilli 2003, S. 126.
[335] Vgl. Roettgen 2007, S. 129.
[336] Vgl. Grilli 2003, S. 126.
[337] Vgl. Spike 1999, S. 265–266.
[338] Vgl. Marini 1991, S. 107.
[339] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[340] Ebd,, S. 265.
[341] Vgl. Spike 1998, S. 18.

Die Notizen vom 6. Februar 1650 aus der Chronik der Kirche sind die frühesten schriftlichen Belege der Vereinbarung zwischen den Theatinern und Preti.[342] Diesem Dokument zufolge wurden „am 6. Februar 1650 die Wände der Kirche für Preti, der am 27. April 1650 da drei Fresken zu malen beginnen wird, vorbereitet und die Theatiner versprechen ihm 700 Scudi als Belohnung für seine Arbeiten.“[343] Preti und die Theatiner einigten sich am 12. Februar 1650 auf folgenden offiziellen Vertrag:[344]

Congragazione soppressa dei padri Teatini, S. Andrea della Valle.

Io infrascritto in virtu della presente prometto e m'obligo di dipingere la volta della nave della Chiesa di Santo Andrea della Valle de Padri Theatini senza pero li bracci o croci di detta nave per prezzo di scudi duecento per quadro con li suoi soprafinestri, e così tutta detta volta per prezzo di scudi ottocento moneta romana, e farci quell'istorie e figure della vita di S. Andrea, che mi saranno detta dal Padre Don Agostino de Bellis Procuratore Generale del Padri Teatini in Roma, e così m'obligo e prometto all'Eminentissimo Reverendissimo Cardinale Montalto e a detto Padre Don Agostino e per suo mezzo a tutta la Religione de'Padri Teatini. Dichiarando che sebene la sudetta mercede dell'opera mia e tenue, intendo nondimento di farlo per mia particolar devozione verso questa chiesa e per servire come sempre devo e desidero a Sua Eminenza e per l`affetto che porto a detto Padre de Bellis; Riserbando all'heroica generosità di Sua Eminenza e cortesia dei padri di darmi quelle ricognizione di più che loro paresi veduta, e piacendo l'opera mia non intendendo pero che siano obbligati seno al prezzo suddetto. Desidero bene, che dovendosi fare scrittura pub.ca *si esprima qualche prezzo di maggiore considerazione per mia reputazione non ostante che questa scritta sia quella che deve havere il suo effetto.*

Voglio intanto che la presente vaglia come publico Instrumento, et in fede sara sottoscritta di mia propria mano. In Roma questo di 12 Gen. o1650.

Io fra Mattia Preti mano propria

Im Vertrag wird schriftlich festgehalten, dass Preti in Sant' Andrea della Valle verschiedene Szenen aus dem Leben des heiligen Andreas malen würde und die erste Bezahlung an ihn durch Kardinal Francesco Peretti Montalto erfolgen sollte.[345] Am 22. Februar 1650 wird in einem anderen Vertrag ausdrücklich hervorgehoben, dass Preti das Leben des heiligen Andreas malen würde.[346]

Nachdem die Theatiner in dem *Diario* der Kirche am 8. April 1651 notieren, dass die Fresken Pretis „con molto applauso universale“ (mit großem allgemeinen Beifall) aufgenommen wurden,[347] erhielt Preti am 25. April 1651 seine dritte Teilzahlung.[348] Dennoch weist der Umstand,

---

[342] Ebd., S. 73.
[343] Vgl. De Seta 1996, S. 11, **Siehe Anhang Dokument 3**.
[344] Vgl. Spike 1998, S. 73.
[345] Ebd, S. 73. In: (Archivio di Stato di Roma, volume 2140, Cassettino 43, Fasciolo 7: Congregazione soppressa dei Padri Teatini. S. Andrea Della Valle)
[346] Vgl. De Seta 1996, S. 11. **Siehe Anhang Dokument 4**
[347] Vgl. Spike 1998, S. 75.
[348] Ebd., S. 77.

dass Mattia Presto Giacomo Preti zu seinem Vermittler in den Verhandlungen mit den Theatinern deklarierte, dass sich das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Theatinern im selben Jahr verschlechterte.[349]

Nach den Modena-Arbeiten Pretis und seinem Neapelaufenthalt in den folgenden zehn Jahren, konnte am 7. Januar 1661 der große Streit zwischen den Theatinern und Preti mit einem neuen Vertrag beigelegt werden.[350] In diesem neuen Vertrag sagte Preti zu, die Fresken Sant' Andrea zwecks Korrektur erneut einer Betrachtung zu unterziehen.[351] Im März 1661 erwähnte Preti seinem neuen Auftraggeber Antonio Ruffo gegenüber in einem Brief, dass sein Auftrag aufgrund seiner Arbeiten in Sant' Andrea della Valle verzögert würde.[352]

Weil dieser Brief das letzte Dokument mit Bezug zu Preti ist, in dem Sant' Andrea della Valle erwähnt wird, kann geschlossen werden, dass er die dortige Arbeit 1661 fertiggestellte. Dennoch weist die Präsenz der Fresken von Cignani und Taruffi im Altarbereich der Kirche bereits darauf hin, dass die ursprüngliche Übereinkunft zwischen den Theatinern und Preti gebrochen wurde.[353] Die wiederholte Erwähnung ikonographischer Details über die Darstellungen in diesem Vertrag (1661) lässt den Schluss zu, dass die Theatiner auch mit der Qualität der vorherigen Arbeit Pretis nicht zufrieden waren.[354]

5.3 Das Leben und die Darstellungen des heiligen Andreas

5.3.1 Das Leben des heiligen Andreas

Der heilige Andreas ist neben seinem von Christus als „Fels" titulierten Bruder Petrus einer der zwölf Aposteln gilt und wie Letzterer in Bethsaida geboren.[355] Er gilt heute als der Patron der Fischer und wurde von Christus in Capernaum, an der nordwestlichen Küste des Sees Genezareth während des Fischens berufen.[356] Nach der Berufung hat er seine Missionstätigkeit in verschiedene Länder ausgeweitet und mit seinem Bruder Simon Petrus zur Verbreitung des Christentums beigetragen. Der Heilige starb nach dem gotischen Kalender am 30. November 60 n. Chr., weshalb dieser Kalendertag ihm gewidmet ist.[357]

---

[349] Ebd., S. 79.
[350] Ebd., S. 134.
[351] Vgl. De Seta 1996, S. 11. **Siehe Anhang Dokument 5.**
[352] Vgl. Spike 1998, S. 139. **Siehe Anhang Dokument 6.**
[353] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[354] Vgl. De Seta 1996, S. 11.
[355] Vgl. Gorys 1998, S. 43.
[356] Vgl. Peterson 1958, S. 2.
[357] Vgl. Gorys 1998, S. 43.

Die Legende des Heiligen, die 150 n. Chr besonders im Markus-Evangelium erwähnt wird, wurde bis zum 12. Jahrhundert in assyrischen Quellen weiter tradiert.[358] Auch seine Wunder werden in vielen verschiedenen Erzählungen, deren wichtigste die originalen *Acta Andreae* sind, erwähnt. Die *Acta Andreae* umfassen die Berichte von *Epiphanos*, *Nicetas David Paphlogo*, die Briefe der Presbyter, die griechische Version derselben Briefe, *den Codex Vaticanus 808*, das Martyrium I-II, *Laudatio*, *Narratio*, *Passio* und den *Liber de miraculis Beati Andreae Apostolis* von Gregor von Tours.[359] Außer in den *Acta Andreae* werden die Taten des heiligen Andreas in den *Matthäus*- und *Petrus-und-Andreas Akten*, in den *Gebetbüchern von Andreas und Philemon*, in den *Gebetbüchern von Andreas und Bartholomäus* und im *Martytrium des Heiligen Andreas in Scythia* geschildert.[3] Unter diesen Quellen werden besonders die *Matthäus*- und *Andreas-Akten* aufgrund ihrer Ähnlichkeiten oft miteinander verglichen.[361]

Die Legende des heiligen Andreas wurde besonders zwischen dem 3. und 9. Jahrhundert in Afrika, Palästina, Syrien, Armenien, Kleinasien, Griechenland, Italien, Gallien und Spanien durch die Manichäer und Priscillanisten sehr verbreitet.[362]

Während die ursprünglichen Andreas-Akten mit geringen Abweichungen durch unterschiedliche christliche Glaubensrichtungen überliefert wurden, gehen die Spuren der ursprünglichen Akten im 6. Jahrhundert im Westen und im 9. Jahrhundert im Osten verloren.[363]

Gregor von Tours ist die letzte Person, die die originalen Akten vollständig sehen und lesen konnte, deswegen ist sein *Liber de miraculi Beati Andreae Apostolis* (593)[364] eines der meist zitierten Werke unter den Quellen. Nach dem Markus-Evangelikum (150 n. Chr.) sind die ältesten Andreas-Akten die Schriften von Eusebios von Caesarea, der die Akten zusammen mit den Johannes-Akten bearbeitet hat. Die beiden Akten wurden wahrscheinlich verbrannt und gelten als verloren.[365] Neben den Schriften von Eusebios von Caesarea wird Papyrus Colt. Utrecht I aus dem Ägypten des vierten Jahrhunderts als das Dokument angenommen, das direkte Übersetzungen der Andreas-Akten enthält.[366] Zu diesen Dokumenten zählen auch der Psalm der Geduld, die Erzählungen von Bresciali Philastrus, *Contra Felicem Manichaeum* (404) von Augustinus und *Decretum Galesianum* (5. Jhdt.) aus den Kreisen der Priscillanisten.[367]

---

[358] Vgl. Peterson, in: Preface.
[359] Ebd., S. 24.
[360] Ebd., S. 24.
[361] Vgl. Bremmer 2000, S. 1–15.
[362] Vgl Schneemelcher 1997, S. 96.
[363] Ebd., S. 94-95.
[364] Ebd., S. 96.
[365] Ebd., S. 96.
[366] Ebd., S. 97.
[367] Ebd., S. 94-95.

Während die Details der Legende und die Wunder der Andreas-Akten variieren, sind manche Ausschnitte aus dem Leben des Heiligen unverändert geblieben. Demnach hat der heilige Andreas durch Bekehrungen zum Christentum und durch die Errichtung von Kirchen einen großen Beitrag zur Verbreitung des Christentums geleistet. Kappadokien, Gallien, Bithynien, Sinope, Thrakien und Achaia, wo er gestorben ist, gelten als nur einige seiner Missionsorte.[368] Der Grund seines Todes in der Stadt Patras ist jedoch die Bekehrung der Familie des Statthalters von Patras, Aegeas, zum Christentum.[369]

Bei seiner ersten Ankunft in Achaia heilte der heilige Andreas einen blinden Jungen und erweckt in Amasia einen toten Jungen wieder zum Leben.[370] Amasia zufolge ging er nach Sinope, wo er einen anderen Jungen von den bösen Geistern befreite und nach Nicäa, wo er einen toten Jungen wieder zum Leben erweckte.[371] Das letzte Wunder des heiligen Andreas fand in Patras statt und war die Heilung der Maximilla, welche zu ihrer und ihrer Familie Bekehrung, aber auch zum Martyrium des Heiligen führt.[372]

Was Aegeas zum Befehl der Geißelung und des Martyriums des Heiligen Andreas veranlasste war nicht nur die Verbreitung des Christentums in Patras, sondern die starke Annäherung Maximillas an den heiligen Andreas und ihre Abkehr von Aegeas.[373] Nach Schneemelcher lehnte der heilige Andreas nach der Heilung Maximillias das Geschenk des Königs ab, wie er auch vorher stets Geschenke abgelehnt haben soll, aber bekehrte neben Maximilla auch ihre Schwester Iphidema und den Bruder von Aegeas, Stratokles, zum Christentum.[374] Dass diese zu Anhängern des Andreas werden, schafft nach Bremmer eine Dreieckskonstellation zwischen Andreas, Maximilla und Aegeas, die eine Analogie zu dem Adam-Eva-Satan-Dreieck aus der Bibel bildet.[375] Entsprechend wird Aegeas in den Andreas-Akten mit „einem Teufel, der vor Wut schäumt“ verglichen.[376] Die Aussage in *Detorakis*, dass Maximilla „Gott in der Form von Andreas gesehen hatte“[377] unterstützt diese Dreiecksthese in den Andreas-Akten.

Der Wille Maximillas zur Reinheit und ihre Ablehnung Aegeas’ als Folge ihrer häufigen Treffen mit dem heiligen Andreas weisen darauf hin, das Aegeas einen Verlust Maximillas fürchten musste.[378] Nach Bremmer war zudem der Status Maximillas höher als der von Aegeas und der

[368] Vgl. Peterson 1958, S. 18.
[369] Vgl. Keller 2001, S. 45.
[370] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 109-112.
[371] Ebd., S. 109.
[372] Ebd., S. 112.
[373] Vgl. Pesthy 2000, S. 47-56.
[374] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 112.
[375] Vgl. Pesthy 2000, S. 51.
[376] Ebd., S. 50.
[377] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 133.
[378] Ebd., S. 123–138.

Gedanke, dass er Maximillas Verbundenheit verlieren könnte, führte zu Aegeas wütender Reaktion, also dazu, dass er erst die Gefangennahme und dann die Hinrichtung des heiligen Andreas anordnete.[379] Auch die Unterstützung des Bruders von Aegeas, Stratokles, für den heiligen Andreas vergrößerte die Konflikte zwischen den Beteiligten. Schließlich wird Andreas nach den Torturen im Gefängnis an das Kreuz gebunden und erleidet das Martyrium.[380] Neben dem Fischsymbol wird der heilige Andreas mit dem nach ihm benannten X-förmigen Andreas-Kreuz assoziiert, an das er drei Tage lang festgebunden war.[381]

Im Jahr 356 werden die Gebeine des heiligen Andreas von Patras nach Konstantinopel zur Apostelkirche gebracht und 1208 nach Amalfi (Neapel) übertragen. Dort werden sie nach Keller in einem goldenen Reliquiar aus dem Domschatz Trier (10. Jhdt.) der Stiftung Egbert aufbewahrt.[3] Eine andere goldene Aufbewahrungschatulle in Siegburg zeigt die Legende und Wunder des heiligen Andreas. Sein Schädel jedoch wurde 1462 nach Rom und 1964 nach Patras gebracht.[383] Es bestehen Zweifel daran, dass es sich bei dem Schädel wirklich um den des heiligen Andreas handelt.[384]

Seit dem 6. Jhdt. wird in Italien, Frankreich und England an manchen Orten am 30. November an anderen am 9. Mai,[385] das Fest des heiligen Andreas gefeiert. Er wurde zum ersten Mal im 10. Jhdt. in Autun mit seinem X-förmigen Kreuz dargestellt, welches seit dem 14. Jhdt. häufig verwendet wird.[386] Seit dem 19. Jhdt. wird die Nacht des 30. Novembers auch als die „Glöckelnacht“ bezeichnet. In dieser Nacht laufen in manchen Ländern die Kinder um die Häuser herum und singen lustige Verse, während die heiratswilligen Mädchen zum heiligen Andreas als Vermittler für die Begegnung mit dem Zukünftigen beten.[387] Heute gilt der heilige Andreas als der Patron von Schottland, Russland und der Krim.[388]

5.3.2 Darstellungen des heiligen Andreas bis 1650

Der heilige Andreas wird oft als ein alter Mann mit grauem oder weißem Haar, kräftiger Nase und buschigen Augenbrauen mit Schriftrolle oder einem Buch, mit Fisch, Seil oder dem

[379] Vgl. Pesthy 2000, S. 47-56.
[380] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 136–137.
[381] Vgl. Gorys 1998, S. 43.
[382] Vgl. Keller 2001, S. 45.
[383] Vgl. Gorys 1998, S. 41.
[384] Vgl. Keller 2001, S. 45.
[385] Vgl. Farmer 1982, S. 16.
[386] Ebd., S. 17.
[387] Vgl. Gorys 1998, S. 43.
[388] Ebd., S. 43.

Andreaskreuz dargestellt.[389] Oft wird er mit einem Mantel, der der historischen Tracht seines Zeitalters entspricht, und unbeschuht gezeigt[390] und manchmal wird er auch mit dunkler Gesichtsfarbe und mit langem und dichtem Bart abgebildet.[391] Der schräge Balken oder das Gabelkreuz ist seit dem 13. Jhdt. in der Darstellungstradition häufig zu finden.[392] Nach de Seta hat das X-förmige Kreuz besonders ab dem 15. Jahrhundert in den Darstellungen des heiligen Andreas breite Verwendung gefunden.[393] Nach dem 13. Jhdt. wurden die X-förmigen Andreaskreuze in größeren und kleineren Formen dargestellt[394] und ab dem 15. Jahrhundert ist es mit dem heiligen Andreas untrennbar assoziiert.[395] Er ist nach den heiligen Petrus und Paulus der dritte Apostel mit individuellen Eigenschaften.[396]

Die älteste erhaltene und bekannteste Darstellung von ihm befindet sich in der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna (500) **(Abb. 69)**.[397] Dort ist er unter den anderen Aposteln an seinem flammenförmig gewellten weißen Haar und seiner expressiven Mimik zu erkennen. **(Abb 69)**.[398] Des Weiteren ist der Apostel u. a. in San Apollinare Nuovo in einer Berufungs- und Brotvermehrungsszene (520), in San Vitale (547), in Hosios Lukas (850), in den Apsismosaiken von Santa Maria Antiqua in Rom (1130) und auf den Pollinger-Tafeln in Freising im Diözesanmuseum abgebildet **(Abb. 70)**.[399]

Eine Darstellung auf den Pollinger-Tafeln zeigt den heiligen Andreas mit seinem *crux decussata*; er wird typisch mit langem weißem Bart, einem kurzen breiten Gewand (als Hinweis auf seinen Beruf als Fischer) und unbeschuht dargestellt **(Abb. 70)**. Diese Darstellung, die auf das Jahr 1460 datiert wird, ist insofern bedeutend, als Andreas ab dem 15. Jhdt. eher nackt und nur mit Lendentuch bekleidet gezeigt wird.[400]

Nach de Seta wurde der heilige Andreas in Italien vor Preti von einigen Künstlern mit *crux decussata* dargestellt. Als Beispiele zählt der Fiorenzo di Lorenzo aus Perugia, Pinturicchio aus Spello, Beato Angelico aus Florenz und Luca aus Robbia auf.[401] Des Weiteren zeigt ein Gemälde von El Greco aus dem 1600 den Heiligen im Gespräch mit Franz von Assisi **(Abb. 71).** Die berühmte Andreas-Statue von Francois Duquesnoy am südöstlichen Kuppelpfeiler von St. Peter

[389] Ebd., S. 43.
[390] Ebd., S. 43.
[391] Vgl. Kirschbaum 2004, S. 139.
[392] Vgl. Keller 2001, S. 45.
[393] Vgl. De Seta 1996, S. 7.
[394] Vgl. Keller 2001, S. 45.
[395] Vgl. De Seta 1996, S. 7.
[396] Vgl. Kirschbaum 2004, S. 139.
[397] Ebd., S. 139.
[398] Ebd., S. 139.
[399] Ebd., S. 139.
[400] Ebd., S. 139.
[401] Vgl. De Seta 1996, S. 7.

(1627–43) hat mit ihrer Monumentalität eine neue Interpretationslinie in die Darstellungstradition eingebracht. **(Abb. 72).** Bei Duquesnoy blickt der Heilige himmelwärts und scheint mit seiner ausgestreckten Linken noch vom Kreuz zu predigen **(Abb. 72)**.[402]

Die Darstellungen des heiligen Andreas können allgemein in Einzel- und Gruppendarstellungen unterschieden werden. Die früheste bekannte Einzeldarstellung des heiligen Andreas befindet sich in einem 1961 entdeckten, undatierten frühchristlichen Codex aus Dvina.[4] Außer dieser gilt eine Darstellung in den Mosaiken der Kirche San Lorenzo fuori le Mura in Rom aus dem 8. Jhdt. als eine der frühesten Einzeldarstellungen dieses Heiligen **(Abb. 73)**.[404] Noch wichtiger für das Verständnis der Fresken Pretis sind die Darstellungen aus dem 16. und 17. Jhdt.

Die *Predigt des Andreas vom Kreuz* von Juan las Roelas (1609/12) im Museum der Schönen Künste in Sevilla **(Abb. 74)** gilt als ein Kunstwerk von weitreichender Wirkung. Auf der oberen Hälfte des Gemäldes ist Jesus mit musizierenden Engeln abgebildet, die vom Himmel aus den heiligen Andreas am Kreuz mit Blumen und einem Palmzweig krönen, und das Volk von Patras und die Soldaten. Der heilige Andreas ist in der Mitte des Gemäldes an seinem X-förmigen Kreuz an Ellbogen, Knien und Füßen festgebunden und schaut bekümmert nach unten. Die Dynamik des Gemäldes wird durch die Treppendarstellung erhöht **(Abb. 74)**. Diese Darstellung aus der spanischen Barockmalerei gilt als eine Revolution in der spanischen Malerei.[405]

In den Erzählungszyklen fallen bestimmte Szenen aus dem Leben des heiligen Andreas auf. Die Wesentlichen davon sind die Kreuzigung des heiligen Andreas, die zwei Tage währende Predigt am Kreuz, die Anwesenheit des Statthalters Aegeas mit Volk, einbrechendes Himmelslicht beim Todeseintritt, der Tod des Statthalters, der Disput des Heiligen mit Aegeas und die Verweigerung des Götzenopfers, die Inhaftierung, die Züchtigung durch 21 Knechte, die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung durch Maximilla.[406]

Neben diesen werden auch die Wunder des heiligen Andreas vermischt mit Ereignissen aus dem Leben des Heiligen dargestellt. Beispiele dafür sind im Stuttgarter *Passionale*, die Heilung des blinden Matthias im Gefängnis, die Anklage des Jünglings und der strafende Blitz, Hilfe für Schwangere, Hundedämonen von Nicäa und die 40 Meeresfahrer.[407] Im italienischen Barock, besonders im 17. und 18. Jahrhundert, fallen bestimmte Themen in den Darstellungen des heiligen Andreas auf. Beispiele für diese Themen sind: Johannes der Täufer zeigt dem Heiland die heiligen

---

[402] Vgl. Kirschbaum 2004., S. 139.
[403] Ebd., S. 139.
[404] Ebd., S. 139.
[405] Vgl. Biblioteca Sanctorum 1961, S. 1113.
[406] Ebd., S. 139.
[407] Ebd., S. 139.

Petrus und Andreas (Joh 1, 35–41), Christus ruft die heiligen Petrus und Andreas zum Apostelamt (Matth 4, 18–20; Mark. 1, 16–18; Luk. 5, 1–11), der erste wunderbare Fischzug (Luk 5, 1–11) und der heilige Andreas auf der Richtstätte.[408]

Im Folgenden werden die Darstellungen Pretis und ihre Bedeutung im Kontext ihrer Zeit ausführlicher untersucht. Dazu werden auch relevante Beispiele des 16. und 17. Jhdts. mit Pretis Fresken verglichen und detailliert beschrieben.

5.4 Pretis „Heiliger Andreas, der ans Kreuz gebunden wird“

5.4.1 Beschreibung des Freskos

Das erste Fresko der Serie ist *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)**. Auf dem Fresko herrscht ein kühles Farbkolorit, wie in *Die Grablegung des Heiligen Andreas* **(Abb. 3)** und es misst wie die beiden anderen Fresken 650 x 400 cm.[409] Außerdem existieren zu *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)** vier verschiedene Entwurfszeichnungen, die sich in Florenz im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi befinden.[410] Das Fresko enthält die meisten Figuren in diesem Zyklus.

Dargestellt wird die Kreuzigung des heiligen Andreas durch die Soldaten von Aegeas **(Abb. 1)**. Der heilige Andreas, der von allen Seiten von den Soldaten ans Kreuz gebunden wird, ist im Zentrum des Gemäldes und dort – wie das *crux decussata* – leicht nach rechts verschoben. Alle Figuren wirken kräftig, breit und muskulös; unter ihnen wirkt der heilige Andreas mit seinen weit geöffneten Armen und Händen besonders raumgreifend. Der Eindruck der Größe der Komposition wird durch die korinthischen Säulen und Skulpturen verstärkt **(Abb. 1)**. Vor den Säulen und links hinter einem nach vorne auf seinem Pferd herbeieilenden Soldaten ist eine große Menge von Menschen mit neugierigen Gesichter zu sehen. Aus der linken oberen Ecke des Gemäldes nähern sich zwei Putten mit einer goldenen Lorbeerkrone dem Heiligen Andreas.

Das mächtige Kreuz wird vorne mit Holzstützen und Felsbrocken aufrechtgehalten. Der Soldat rechts, der den heiligen Andreas an das Kreuz festbindet, stemmt sich mit seinem muskulösen Fuß beim Festziehen des Seiles gegen dieses und blickt den Betrachter nervös an **(Abb. 1)**. Rechts auf dem Gemälde ist genauso wie an den rechten Rändern der anderen Fresken eine schwarzhaarige weibliche Figur mit einem Kind an ihrer Seite zu sehen. Es könnte sich um Maximilla handeln. Gleich unter der rechten Hand des heiligen Andreas befindet sich ein Soldat in

[408] Vgl. Pigler Barock Themen.
[409] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[410] Ebd., S. 265.

Rüstung, der überrascht zum Kreuz blickt. Aufgrund der Handlung kann es sich bei dieser Figur um Stratokles handeln. Dass es sich bei der Figur um Aegeas handelt ist wohl aufgrund der nervösen Haltung, des hölzernen Stabes in ihrer rechten Hand und ihrer Position zwischen dem Heiligen und Maximilla auszuschließen.

In *Detorakis* wird dieser Teil des Martyriums des heiligen Andreas wie folgt beschrieben:

„Und Andreas verließ alle, ging auf das Kreuz zu und sprach laut zu ihm [Stratokles]: ‚Sei mir gegrüßt, Kreuz, denn du kannst dich tatsächlich freuen; ich weiß genau, du wirst dich in Zukunft ausruhen, weil du seit langem müde bist und aufgerichtet auf mich wartest. Reines und leuchtendes und von Leben und Licht erfülltes Kreuz, nimm nun auch mich an, der ich sehr erschöpft bin.‘ Und als der Glückseligste dies gesagt hatte, stand er, starr (vor sich) blickend, auf der Erde, ging auf es zu und bat die Brüder, die Scharfrichter kommen und ausführen zu lassen, was ihnen befohlen worden war; denn sie standen in der Ferne. Und jene kamen und banden ihn nur an seinen Füßen und um die Achselhöhlen, nagelten ihn aber nicht fest und zerschnitten weder seine Hände noch seine Füße noch seine Beinsehnen; diesen Befehl hatten sie vom Prokonsul. Denn er wollte ihn entmutigen und quälen und nachts lebendig von Hunden verschlingen lassen. Und die umstehenden Brüder, deren Zahl, so viele sie (auch) waren, nicht sehr gewaltig war, sahen, wie jene weggingen, dem Seligen aber nichts von dem angetan hatten, was Gekreuzigte (sonst) erleiden und sie erwarteten, wieder etwas von ihm zu hören, denn der Gekreuzigte bewegte seinen Kopf und lächelte.“[411]

Demzufolge beginnt der heilige Andreas auf die Frage von Stratokles, warum er lächele, sich mit diesem zu unterhalten und sagt ihm, dass er sich ungeachtet der Befehle Aegeas’ seinem Schicksal ohne Furcht stellen wird. Auch auf der Darstellung Pretis kann der Ausdruck auf dem Gesicht des Heiligen nicht als traurig interpretiert werden. Obwohl er, anders als bei Detorakis, nicht lächelt, lassen seine Gestik und Mimik auf seine Bereitschaft zu sterben schließen, was durch seine weit geöffneten Arme unterstützt wird. Das überraschte Gesicht des Mannes in der Rüstung deutet darauf hin, dass er Stratokles ist, doch in den Darstellungen des heiligen Andreas werden Aegeas oder seine Soldaten häufig in Rüstung dargestellt. In den Darstellungen Domenichinos (oben) ist das Martyrium des heiligen Andreas ab der Gefangennahme in einem Zyklus kleiner Szenen wiedergegeben.

[411] Vgl. Übersetzung des Detorakis von Gregor Ahn in: Schneemelcher 1997, S. 135.

5.4.2 Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko

Die Fresken Domenichinos sind der wichtigste Referenzpunkt für die Darstellungen Pretis,[412] aber *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* ist nach Bruno mit der Dynamik ihrer Komposition ein „unabhängiger" Ausdruck des Künstlers.[413] Im Gegensatz zur These von Bruno fallen besonders im ersten und letzten Fresko von Pretis Zyklus **(Abb. 1 und Abb. 3)** manche Ähnlichkeiten mit den oben genannten Fresken Domenichinos auf.

Die Figuren Pretis, besonders der heilige Andreas, wirken wie die Figuren auf den Fresken Domenichinos kräftig und monumental, was auf den akademischen Stil der Carracci-Schule zurückzuführen ist.[414] Außerdem herrscht auch bei diesem und dem letzten Fresko Pretis **(Abb. 1 und 3)** ein kühles Farbkolorit, welches im Oeuvre Pretis selten ist. In den Gemälden Pretis der 1640er Jahre, besonders bei denjenigen, die unter venezianischem Einfluss stehen, sind sehr aufgehellte Flächen auf den Gesichtern bestimmter Figuren zu sehen, beispielsweise in der *Rache Proknes*. Aber diese Kühle, die Domenichino oft in seinen eigenen Darstellungen mit der Lebendigkeit der Gewandfarben ausgleicht **(Abb. 49, 50, 51, 52 und 53),** wird besonders in den ersten und letzten Fresken Pretis im Kontext der ganzen Komposition hervorgehoben.

Auch in der Komposition erinnern Pretis Fresken an die oben genannten von Domenichino **(Abb. 49, 50, 51, 52 und 53)**. Es werden zahlreiche parallele Handlungen dargestellt. Architektonische Elemente wie die dorischen Säulen erhöhen die Dynamik und das mächtige Kreuz, das von Felsbrocken und Holzteilen festgehalten wird, verleiht dem Fresko eine deutliche Präsenz. **(Abb. 1)** Die vom Zentrum etwas nach rechts versetzte Position des Kreuzes weist Ähnlichkeiten mit dem Kreuz in Domenichinos Kreuzweg-Darstellung auf **(Abb. 51)**.

Bruno ist zuzustimmen, wenn er in Domenichinos Fresken in Sant' Andrea della Valle das Leben des heiligen Andreas in poetisch-klassizistischer Manier[415] interpretiert sieht. Domenichino schafft mit seinem charakteristischem Stil durch den Einsatz der Landschaft im gesamten Hintergrund ein Kontinuum aus einzelnen kleinen Szenen, welche in ihrer Gesamtwirkung im Einklang miteinander stehen,[416] während Preti eine wie bei Domenichino silhouettenhafte Landschaft als unterstützendes Element verwendet, das die Komposition ausgleicht. Die dahinter stehende Idee geht wahrscheinlich auf einen Vorschlag Pierto da Cortonas zurück.[417]

---

[412] Vgl. Sciberras 2012, S. 12.
[413] Vgl. Bruno 1973, S. 161.
[414] Ebd., S. 166.
[415] Ebd., S. 164.
[416] Ebd., S. 162.
[417] Ebd., S. 165.

Nach De Dominici hat Preti beim Malen seiner ersten Fresken von Pietro da Cortona Anregungen erhalten,[418] nachdem da Cortona besonders nach seinen Arbeiten im Palazzo Barberini mit seinen Fresken großen Ruhm erlangt hatte.[419] Auch das große Format des Freskos soll Pietro de Cortona Preti empfohlen haben, weil er das Fresko als „natürlich und großformatig, was den Heroismus des Heiligen in den Vordergrund rückt" verstanden hat.[420] Die Vorschläge da Cortonas, das Preti seine Andreas-Darstellungen, besonders die erste und die letzte, durch die Wahl kühler Töne unnahbar wirken lassen sollte[421], reflektieren die typischen Eigenschaften seiner Freskomalerei, wie sie in seinen Fresken in der Kirche Santa Maria in Vallicella aus derselben Zeit beobachtet werden können **(Abb. 75)**.

Da Cortona fertigte seine *Glorie der Trinität* (1648–1651) in der Kuppel von Santa Maria in Valicella (Chiesa Nuova) deutlich in Anlehnung an die Kuppel Lanfrancos in Sant' Andrea della Valle an. Da Cortona malt seine Kuppel fast gleichzeitig mit Mattia Preti, dem er Vorschläge unterbreitete. Roettgen behauptet, dass da Cortonas Nachahmung von Lanfranco technische Gründe hatte: Weil die Kuppel der Chiesa Nuova keinen Tambour wie die in Sant' Andrea della Valle hat, musste da Cortona seine malerische Begabung zeigen und die Glaubhaftigkeit seiner Darstellung ohne Unterstützung der Architektur erzeugen.[422] Er war einer der vielen Barockkünstler, die diese Lösung in ähnlichen Situationen verwendet haben, was nocheinmal vor Augen führt, dass die Kuppel Lanfrancos „eine neue Epoche der figürlichen Ausgestaltung von Kuppeln in italienischer Barockmalerei einleitete"[423].

Der Deckenspiegel da Cortonas (1664–1665) zeigt den Traum von Filippo Neri und die Rettung der Kirche durch die Hinweise in diesem Traum **(Abb. 75)**.[424] Die Wirkung des Freskos wird besonders im unteren Teil durch architektonische Elemente wie Treppen unterstützt und da Cortona verknüpft seine dynamische Komposition mit kühlen Blautönen. Die starke Ähnlichkeit in Farbwahl, silhouettenähnlicher Landschaft sowie Figurentypus zwischen Pretis und Domenichinos Fresken lassen Keith Sciberras Argumentation plausibel erscheinen.

„The *fortuna critica* of these works has long been debated and perplexities which were shown to them initially were largely because of the contrasting scale between Preti's figures and those of Domenichino above. Indeed, despite the differences in scale, Preti's composition and

[418] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 586.
[419] Ebd., S. 586.
[420] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 618.
[421] Vgl. Chimirri-Frangipane 1914, S. 11.
[422] Vgl. Roettgen 2007, S. 34–38.
[423] Ebd., S. 34–38.
[424] Ebd., S. 38.

figurative gestures open up to Domenichino's Classicism and respond very positively to it."[425] (Die Rezeption dieser Werke wurde aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen den Fresken Pretis und den Fresken Domenichinos lange diskutiert. Trotz der Unterschiede in ihren Größen öffnen sich die Komposition und figurativen Gesten Pretis zum Klassizismus Domenichinos und greifen ihn auf.)

Nach manchen Kunsthistorikern verraten die dramatische Komposition und die Figuren Pretis auch einen möglichen Einfluss Guercinos, aber sie sind wohl eher, wie auch Sciberras feststellt, im Zusammenhang mit dem Klassizismus der Carracci-Schule zu sehen.

Auch die Pferdedarstellungen Pretis ähneln denen Domenichinos. Die Pferde haben in vielen Ausführungen Pretis einen breiten Kopf, breite runde Augen, die den Betrachter direkt anschauen und – wie seine menschlichen Figuren auch – eine muskulöse Körperform. Diese Züge lassen sich auch in den Pferdedarstellungen Domenichinos feststellen.

Die Vanitas-Figur Pretis (1650) **(Abb. 18)**, die sein Bruder im Rahmens des Jaele-und-Sisara-Themas imitiert hat, lässt sich mit der weiblichen Figur am linken Rand des Freskos *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* vergleichen. **(Abb. 1)**.[426] Wie von der Seite zu sehen ist, haben auch die weibliche Figur und ihr Kind schwarze Haare, ovale Gesichtsauszüge, wie in der venezianischen Malerei, und geflochtene Haare **(Abb. 18)**, und erinnern so an die Figur der Maximilla in Pretis Andreas-Fresko **(Abb. 1)**. Die weiblichen Figuren, die an den linken Rändern der Gemälde stehen, haben hellere Haare als diese erste weibliche Figur im hellblauen Gewand.

5.4.3 Die Darstellung im Kontext von Pretis Gesamtoeuvre

Den größten Einfluss Domenichinos auf Preti lässt sich in den Modena-Fresken bemerken. Diese Fresken sind außerdem diejenigen, die sich aus verschiedenen Gründen am besten mit den Fresken in Sant' Andrea della Valle vergleichen lassen. Der Auftrag des Kuppelfreskos der Karmeliter-Kirche San Biagio in Modena wurde vom Herzog von Modena, Francesco I d'Este, erteilt.[427] Im Auftrag von Francesco I d'Este versieht Preti in San Biagio in Modena die Kuppel, vier Pendentifs und die Apsisnischen mit Fresken.[428] Die Arbeit beginnt im Oktober 1651 und endet nach einem Brief Pretis im November 1652 an Germiniano Poggi innerhalb des Jahres 1652, aufgrund seiner Übersiedelung nach Neapel im März 1653.[429]

---

[425] Vgl. Sciberras 2012, S. 12.
[426] Vgl. Spike 1999, S. 134.
[427] Vgl. Mancini 1998, S. 144.
[428] Vgl. Spike 1999, S. 185.
[429] Vgl. Mancini 1998, S. 139.

In den in der Kuppel befindlichen Fresken **(Abb. 76)** werden die heilige Dreifaltigkeit mit der Jungfrau und Karmeliter-Heilige, in den Pendentifs die vier Evangelisten und in den Apsisnischen musizierende Engel dargestellt.[430] In allen Fresken herrscht der Einfluss der römischen Schule: Die musizierenden Engeln in den Apsisnischen gehen auf die musizierenden Engel von Guido Reni in der Cappella di Santa Silva-Kapelle in S. Gregorio Celio in Rom zurück.[431] Die Engel, die eine Lobhymne singen, werden von einem großen Orchester mit Geigen, Trompeten, Orgeln und Harfen begleitet **(Abb. 77)**, was Spike als „außergewöhnlich" beschreibt.[4] Preti könnte nach Spike bei der Anfertigung des Orchesters auch von der *Verkündigung* von G. B. Codebo (1596) beeinflusst worden sein.[433]

Die Ähnlichkeit zwischen Domenichinos *Evangelisten* **(Abb. 55, 56, 57 und 58)** und den *Evangelisten* Pretis in Modena **(Abb. 78, 79, 80 und 81)** fällt deutlich auf. Preti imitiert von der Struktur der Figuren bis zu ihren Posen und Gesichtsausdrücken Domenichinos Arbeit. Der heilige Lukas Pretis in Modena **(Abb. 79)** trägt genauso wie der heilige Lukas Domenichinos **(Abb. 56)** eine Kartusche, auf der „Fuit Sacer Dos" steht.[434] Auch Pretis heiliger Johannes in Modena **(Abb. 80)** ist als sehr jung dargestellt und sein Mantel wird vom Wind kräftig nach hinten geweht; darin entspricht er dem römisch-barocken Charakter von Domenichinos heiligem Johannes **(Abb. 58)** und heiligem Markus **(Abb. 57 und 81)**.[435] Spike behauptet, dass Preti bei der Darstellung des heiligen Johannes **(Abb. 80)** von der allegorischen Figur des Nils in Berninis Fontana dei Quattro Fiumi auf der Piazza Navona in Rom beeinflusst worden sein könnte.[436]

Die Kuppel mit der Jungfrau Maria und Karmeliter-Heiligen erinnert an die Kuppel Lanfrancos in Sant' Andrea della Valle **(Abb. 59)**.[437] In den Ecken der Kuppel-Fresken Pretis konzentrieren sich zwanzig lebensgroße Figuren, unter denen sich viele Karmeliter-Heilige befinden, und steigen ins Paradies auf **(Abb. 76)**, wobei ihr Aufstieg durch musizierende Engel in der Mitte gefeiert wird. Auch dabei wurde Preti laut De Dominici von den Frühwerken Guercinos beeinflusst.[438] Die Figuren und die Kompositionen stehen in auffälligem Zusammenhang mit der römischen Schule des Barocks. Der heilige Petrus Pretis in der Kuppel **(Abb. 82)** hat deutlich den heiligen Andreas Lanfrancos in Sant' Andrea della Valle **(Abb. 1, 2 und 3)** zum Vorbild. Des Weiteren herrscht besonders in der Kuppel dasselbe kühle Farbkolorit, das Preti in Sant' Andrea

[430] Vgl. Spike 1999, S. 185.
[431] Vgl. Spike 2002, S. 80.
[432] Vgl. Spike 1999, S. 187.
[433] Ebd., S. 187.
[434] Vgl. Spike 2002, S. 74.
[435] Ebd., S. 74.
[436] Ebd., S. 80.
[437] Ebd., S. 187.
[438] Vgl. Bruno 1973, S. 146.

della Valle verwandte und welches von den meisten Kunsthistorikern in Hinblick auf sein gesamtes Oeuvre als wenig anregend beschrieben wird.

Trotz seiner ausführlichen Behandlung der Modena-Fresken datiert De Dominici diese vor denen Pretis in Sant' Andrea della Valle, was Missverständnisse verursachte. Nach der Datierung De Dominicis konnte Raffaello Causa 1952 die Modena-Fresken in eine Zeitspanne zwischen 1651 und 1656 datieren,[439] was von Clifton und Spike auf 1653, von Mancini auf den Zeitraum zwischen dem 23. Januar 1652 und 28 März 1652 korrigiert wurde.[440]

Der Grund für den Auftrag sollen die Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle gewesen sein. Wahrscheinlich aufgrund der Bemerkung im *Diario* von Sant' Andrea della Valle, dass die Fresken Pretis „con molto applauso universale" (mit großer allgemeiner Zustimmung) aufgenommen wurden, schreibt Francesco Gualengo an den Herzog von Modena, Francesco I d'Este, am 4. Oktober 1651, dass der berühmte Maler Mattia nach Modena eingeladen wurde, um die Kuppel der Karmeliter-Kirche malerisch auszugestalten. Spike behauptet, dass die Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle „uno straordinario effetto di irrealta"[441] (einen außergewöhnlichen Eindruck des Unrealen) erzeugen. Im Vergleich mit den Sant' Andrea della Valle Fresken können die Modena-Fresken Pretis bloß als eine seiner letzten Fresken unter dem Einfluss der römischen Schule beschrieben werden.

Das Martyrium jedoch bleibt für Preti bis zum Ende seines Lebens ein beliebtes Thema. Preti, der als ein religiöser Barockmaler bekannt war, hat sein Leben lang regelmäßig verschiedene christliche Märtyrer dargestellt. Eines der bekanntesten der Themen ist vielleicht D*as Martyrium der Heiligen Katharina* **(Abb. 83)**. Die Bedeutung seiner Katharina-Darstellungen kann mit Bezug auf die These Brunos erklärt werden.

Bruno behauptet, dass Mattia Preti in Sant' Andrea della Valle eine figurative Bildsprache entwickelt hat, welche sich dann besonders in seinen neapolitanischen Werken zeigte.[442] Bei der Diskussion von Pretis stilistischer Entwicklung ab dem Jahr 1656, verwendet Bruno auch Pretis Gemälde in der Kirche San Pietro e Maiella[443] als Beispiel dieser figurativen Bildsprache, in der Einzelindividuen unter Verwendung eines monochromen Malstils in der Komposition hervorgehoben werden.[444] In diesem Kontext behauptet sie, dass die Fresken in San Pietro e Maella,

[439] Vgl. Causa 1952, S. 3-10.
[440] Vgl. Spike 1999, S. 187.
[441] Vgl. Spike 2002, S. 58.
[442] Vgl. Bruno 1973, S. 167.
[443] Ebd., S. 174.
[444] Ebd., S. 167.

unter denen sich der heilige Cölestin und die heilige Katharina befinden, „somma vitalita, vigoria plastica e bellezza cromata e luminosa“[445] reflektieren.

Spike nimmt an, dass Preti für seine Gemälde in San Pietro e Maiella venezianische Beispiele, vor allem die Deckengemälde Paolo Veroneses in der Kirche San Sebastiano ausführlich studiert hat.[446] Bei dem Martyrium der heiligen Katharina zentriert Preti die Figuren in der Mitte, rechts unterstützt er die Vertikalität der Komposition mit dorischen Säulen und diagonal positionierten Figuren, wie die des kräftigen Soldaten mit der Peitsche in seiner Hand und die der heiligen Katharina, die nach oben schaut.

Dieselbe Figur wiederholt er in seinem *Martyrium der Heiligen Katharina* in der Kirche Santa Caterina d'Italia in Valletta (1659) **(Abb. 84)**.[447] Dort ist die heilige Katharina von allen Seiten von Soldaten umgegeben. Sie steht in der Bildmitte auf einem leicht erhöhten runden Richtstätte und ist im starken c*hiaroscuro* aufgehellt. **(Abb. 84)**. Sie wird wie in dem Fresko in San Pietro e Maiella oben im Zentrum von Engeln gekrönt und unter allen anderen Figuren hervorgehoben. Dieses Altargemälde zeigt, dass die Märtyrerdarstellungen Pretis im Laufe der Zeit eine ausgeglichene Komposition entwickelten und durch stärkeren Einsatz von Lichteffekten und ein lebendigeres Farbkolorit eine größere Dynamik erhielten. **(Abb. 84)**. Spike stellt fest, dass Preti das *Martyrium der Heiligen Katharina* mit einer außerordentlich großen Sorgfalt gemalt und viele Kopien dieses Gemäldes angefertigt hat**.**[448] Die Marytriumsdarstellungen Pretis sollen auch nach seinem Tod auf eine hohe Resonanz gestoßen sein. Nach Spike besuchte 1904 Paul Cézanne Valetta und drückte seine Begeisterung für das *Martyrium der Heiligen Katharina* **(Abb. 84)** in den folgenden Worten aus:

„Voila comment je revais de peindre autrefois! Cette peinture vigoreuse, espagnole plutot qu'italienne lui faisait un exzessif plaisir.“[449]

Auch in den Andreas-Darstellungen Pretis lassen sich im Laufe der Zeit Unterschiede feststellen. Diese Unterschiede werden im folgenden Kapitel ausführlich erklärt.

---

[445] Ebd., S. 174.
[446] Vgl. Spike 1999, S. 224.
[447] Ebd., S. 308.
[448] Ebd., S. 308-309.
[449] Ebd., S. 309.

5.5. Die Kreuzigung des Heiligen Andreas von Preti

5.5.1 Beschreibung des Freskos

Nach Bruno lassen *Die Grablegung des Heiligen Andreas* **(Abb. 3)** und *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)** wegen des spontanen und mühelosen Malstils Pretis vermuten, dass die Fresken nach dem Geschmack der Theatiner gemalt wurden.[450] So fällt *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* **(Abb. 2)**, die in deutlich anderen Tönen als die beiden anderen Gemälden gehalten ist, schon am Eingang der Kirche durch ihre prächtige Komposition auf und zieht die Besucher der Kirche in den Apsisbereich.[451] Nicht nur wegen der hervorgehobenen Frontalität des heiligen Andreas und der ausgeprägten Monumentalität, sondern auch aufgrund ihrer bedeutungsvollen Ikonographie ist *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* das meistdiskutierte Fresko in Pretis Zyklus.

Die *crux decussata*, die vorne durch mächtige Felsbrocken und Holzblöcke festgehalten wird, gleicht die Komposition des Gemäldes aus und schafft wie in der Kuppel Lanfrancos eine barocke Hierarchie in dem Gemälde **(Abb. 2)**. Im Hintergrund, genau in der unteren Gabelung der X-Form des Kreuzes, ist der Sonnenuntergang abgebildet und das letzte Sonnenlicht trifft auf die größtenteils schon von dichten grauen Wolken überschattete Stadt Patras, während sich musizierende Engel dem heiligen Andreas nähern **(Abb. 2)**. Das Gemälde stellt zwei unterschiedliche Ebenen dar: die Erde, auf der Andreas als Missionär ums Leben kommt, und eine obere Sphäre, in der ein Engel eine auffallende goldene Krone über Andreas' Haupt hält und der Heilige, von Engeln verehrt und gefeiert, ins Paradies aufgenommen wird **(Abb. 2)**.

Im unteren Bereich des Gemäldes sind auf Höhe der Beine des aufgehellten Heiligen oder darunter rechts Aegeas in Rüstung auf einem schwarzweißen Pferd und links eine überrascht nach oben schauende weibliche Figur mit helleren Haaren abgebildet, die Maximilla sein könnte **(Abb. 2)**. Hinten sind die aufgehellten Köpfe des Volkes von Patras zu sehen, das durch einen Soldaten auf einem weißen Pferd auseinandergetrieben wird. Links ist die Silhouette eines Baues zu sehen, der an das schlossähnliche Gebäude der oben genannten Darstellungen Domenichinos erinnert **(Abb. 51)**.

Die weit geöffneten Arme und Hände des heiligen Andreas weisen in Richtung des Himmels. Die Gruppierung der musizierenden Engel links und rechts des Armpaares und der zum linken Arm des Heiligen parallel positionierte Engel im blauen Gewand betonen die Bewegung

[450] Vgl. Bruno 1973, S. 161.
[451] Ebd., S. 162.

nach oben. Oberhalb des Kopfes des Heiligen, der überrascht nach oben blickt, entsteht ein göttliches Licht, das mit der goldenen Krone, die der Engel im blauen Gewand hält, korrespondiert und auf die Annahme des Heiligen ins Paradies hindeutet **(Abb. 2)**.

Über die Zeit, die der Heilige Andreas am Kreuz bis zu seinem Tod verbracht hat, wird in *Detorakis* Folgendes berichtet:

„Und die Menge, die die Worte des Andreas gehört hatte und ziemlich von ihm ergriffen war, wich nicht von der Stelle. Und der Glückseligste redete noch lange und viel zu ihnen. Und es war so viel, daß, wie die Augenzeugen berichten, er ihnen drei Tage und Nächte predigte und niemand überhaupt müde wurde und von ihm wegging, weil sie auch am folgenden Tag seinen edlen Charakter, die Unbeugsamkeit (seines) Verstandes, die Menge der Worte, den Nutzen (seiner) Ermahnung, die Standhaftigkeit (seiner) Seele, die Klugheit (seines) Geistes, die Festigkeit (seiner) Vernunft und die Klarheit (seiner) Überlegungen sahen. Und sie waren außer sich über Aegeates und eilten alle wie ein Mann zum Gericht. Und als er sich niederließ, schrien sie: Was (soll) dein Urteil Prokonsul?“[452]

Daraufhin führte Aegeas ein Gespräch mit dem heiligen Andreas und am Ende ihres Gesprächs ordnete er an, Andreas vom Kreuz zu nehmen. Der heilige Andreas rief mit lauter Stimme Gott an:

„ ‘Laß nicht zu, Herr, daß der an dein Kreuz gebundene Andreas wieder losgebunden wird. Vater, laß deinen Widersacher den an deiner Gnade Hängenden nicht losbinden, sondern nimm du selbst mich auf, Christus, nach dem ich mich sehne und den ich liebe. Nimm mich auf, damit durch meinen Weggang der Zugang zu dir für meine Verwandten entsteht, damit sie ruhen in deiner Größe.’ Und als der Selige dies gesagt und den Herrn gepriesen hatte, gab er den Geist auf.“[453]

Nach dem 35. Kapitel der *Narratio* spricht hier der heilige Andreas mit Christus und gibt am Ende seines Gesprächs seinen Geist auf.[454]

Vor einem Gemälde über dem Altar einer anderen Andreas Kirche, der Sant’ Andrea al Quirinale ist folgender lateinischer Text wiedergegeben:

„Apud Patras Achaiae natalis sancti Andreae Apostoli, qui in Thracia et Scythia Christi Evangelium predicavit. Is ab Aegeae Proconsule comprehensus, primo in carcere clausus est, deinde gravissime coesus, ad ultimatum in cruce suspensus et, rogato Domino ne eum sineret de cruce

[452] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 136.
[453] Ebd., S. 137.
[454] Vgl. Peterson 1958, S. 57.

deponi, circumdatus magno splendore de coelo, obscendente postmodum lumine, emisit spiritum.“[455]

Der Text, der kurz das Leben des Heiligen zusammenfasst und seine Ankunft in Patras erwähnt, fügt dem Leben ein interessantes Detail hinzu: „circumdatus magno splendore de celo“, womit der ganze Satz beinhaltet, dass im Moment, in dem der Prokonsul die Abnahme des heiligen Andreas vom Kreuz befahl, „ein großartiges Licht, das den Heiligen umgab, vom Himmel herabkam“ und den Geist des Heiligen mitnahm. Dieses Licht besitzt eine bahnbrechende Stellung in der Barockmalerei besonders des siebzehnten Jahrhunderts.

5.5.2 Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko

Wie bereits in Kapitel 5.3 erwähnt, wurden die Andreas-Akten von verschiedenen Quellen im Laufe der Zeit anderen Kulturen zugänglich gemacht und die Details der Handlungen wurden dabei gewissen Veränderungen unterzogen. Den Andreas-Akten wird von Jacopo da Varezze in seiner *Legenda Aurea* (Goldene Legende) folgender Absatz hinzugefügt, der die Ikonographie der italienischen Barockmalerei entscheidend beeinflusst hat:

„Nach diesen Worten ist im Himmel eine halbe Stunde lang so ein blendendes Licht entstanden, dass niemand wagte, den Martyrer anzuschauen. Maximilla, die Ehefrau des Prokonsuls nahm den Körper des Heiligen und hat ihn unter großen Würden gegraben.“[456]

Nach Careri geht diese Hinzufügung zum Text noch vor da Varezze auf den heiligen Augustin zurück, was sich jedoch nicht nachweisen lässt.[457] Careri unterstützt die Hinzufügung von da Varezze durch den Hinweis auf den Autor des *Martyrologium romanum,* Caesar Baronius, der ebenfalls die Geschichte des heiligen Andreas erzählt.[458] Auch der französische Dichter Louis Richeome (1611) bekräftigt die Glaubwürdigkeit der *Legenda Aurea* von da Varezze.

Richeome schildert in seinem Buch Teile der Architektur von Sant’ Andrea al Quirinale, wobei er auch den Altarbereich erwähnt. Er erklärt, dass er „die Gemälde in jenem Bau ausführlich beschreiben wollte, um jedem Anfänger zu zeigen, wie man auf dem Weg Christi ein guter Soldat Christi sein könnte.“[459] Dieser Satz von Richeome ist für das Verständnis der ikonographischen Entwicklung der Andreas-Fresken besonders wichtig. Richeome schreibt 1611, dass der „ideale

[455] Vgl. Careri 1995, S. 91.
[456] Ebd., S. 92.
[457] Ebd., S. 91.
[458] Ebd., S. 91.
[459] Ebd., S. 91.

Besuch“ von Sant’ Andrea al Quirinale mit einem Gemälde beginnt, welches in seinem Buch als Kupferstich von Matthias Greuther wiedergegeben wird. **(Abb. 85)**

Der Kupferstich Greuthers **(Abb. 85)** ist eine Kopie des Gemäldes von Durante Alberti, das auf die *Legenda Aurea* hinweist.[460]

Auf dem Gemälde von Durante Alberti – wie es im Kupferstich von Greuther dargestellt wird – sieht man den heiligen Andreas ganz in die Mitte zentriert an die *crux decussata* gefesselt. Der Heilige schaut himmelwärts, er hat einen langen weißen Bart, weiße Haare und trägt ein Lendentuch. Die Schatten um seinen Mund geben ihm einen traurigeren Gesichtsausdruck als dem heiligen Andreas von Preti, aber der Trauer ist nicht der vorherrschende Ausdruck **(Abb. 85)**.

Hinter ihm, wieder in der Mitte des Stiches, steht das Volk von Patras, das als große Menschenmenge dargestellt wird. Ganz hinten sind Silhouetten der Bauten von Patras sichtbar, vor denen nach *Detorakis* 2000 Menschen beteten,[461] eine Figur hinter dem Kreuz gibt ihrer Trauer Ausdruck, indem sie ihre Hände auf ihre Wangen legt **(Abb. 85)**. Rechts hinter Andreas huldigt ein nach vorne schauender Mann mit Mantelkapuzze dem Heiligen. Unterhalb des Kreuzes des Heiligen befindet sich eine Frau, die wahrscheinlich aus Trauer ihr Kind von ihrer Hand herunterlässt. Eine andere Frau kniet vor dem Kreuz vor dem linken Fuß von Andreas, ihre Hände sind in trauriger Überraschung weit geöffnet. Es fällt auf, dass ihre sichtbare linke Hand nur drei Finger hat **(Abb. 85)**. Links auf dem Gemälde versucht ein Soldat die überraschten männlichen Figuren mit einem Stab zu vertreiben und rechts hält ein Soldat eine Flagge in ihrer linken Hand hoch. Aufgrund der Größe der Figur kann es sich bei dem rechts stehende Soldaten um Aegeas selbst handeln. Der Himmel enthält nichts außer einer großen Sonne mit gleißenden Lichtstrahlen direkt über dem Kopf des Heiligen, die das wichtigste Detail der Darstellung ist, weil sie auf die *Legenda Aurea* (Goldene Legende) hinweist **(Abb. 85)**.[462]

Bei ersten Blick fallen gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Darstellung Albertis und dem heiligen Andreas Pretis auf. Die X-Form der *crux decussata* **(Abb. 85)** gleicht wie in der Darstellung Pretis **(Abb. 2)** die ganze Komposition aus und definiert den Handlungsraum, der Heilige ist bis auf ein Lendentuch nackt, hinter ihm ist das Volk, das durch die Soldaten von Aegeas auseinandergetrieben wird. Hinter dem Kreuz ist eine Frau zu sehen, die vor Entsetzen das Kind von ihrer Brust herabgleiten lässt; dies wird auch in der *Folterung des Heiligen Andreas* von Domenichino dargestellt **(Abb. 52).** Preti wiederholt die Frau mit dem Kind in der linken unteren

[460] Vgl. Gijsbers 1998, S. 31.
[461] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 136.
[462] Vgl. Gijsbers 1998, S. 31.

Ecke seines *Heiligen Andreas, der ans Kreuz gebunden wird* **(Abb. 1)**. Außerdem ist auch bei Preti ein alter Mann mit einem Turban und orangenem Gewand zu sehen, der gleich hinter dem Kreuz des Heiligen zu ihm aufschaut. Der Mann mit dem Turban bei Alberti schaut nach vorne, aber steht auch hinter dem Kreuz **(Abb. 85)**. Auch der Soldat mit der Rüstung rechts, der Aegeas selbst sein könnte, ist ähnlich wie bei Preti **(Abb. 2)** positioniert. Alberti stellt den Soldaten im Augenkontakt mit dem Betrachter dar **(Abb. 85)**. Bei Preti schaut der gerüstete Soldat zu Andreas **(Abb. 2)**, aber die Beine und der Blick seines Pferdes **(Abb. 2)** erinnern an das Pferd des Soldaten Albertis am rechten Bildrand seines Gemäldes **(Abb. 85)**.

Nach Richeome nimmt der heilige Andreas sein Martyrium „mit Leidenschaft“ an. Dazu führt er aus:

„Sollen wir nicht für die Standhaftigkeit des Heiligen bewundern? […] Nichts ist heiliger auf dieser Erde als das Leiden für den Herrn. Und Andreas zeigt es, wie wir den Weg gehen sollen: nicht nur mit der Geduld sondern auch mit Freude […]).“[463]

Nach Gijsbers weist Richeome mit seinen Sätzen auf die Methoden des „docere, delectare et modere“[464] hin und beabsichtigte im folgenden Absatz besonders „movere“[465]:

„Andreas zeigt euch das beste Bespiel eines mutigen Kriegers, eines mutigen Kämpfers. Und wenn ihr diese Werte und Verhalten nachahmt, werdet ihr gutherzige Ritter werden. O meine liebe Brüder! Lernt durch ihn über Gott zu staunen und ihn zu lieben, ihm als Beispiel nachzufolgen und lernt tapfer zu kämpfen und siegen!“[466]

Gijsbers hält es für wahrscheinlich, dass Claudio Aquaviva, der General der Jesuiten und ein guter Freund des französischen Dichters Louis Richeome, Durante Alberti veranlasst hat, seiner Darstellung zu einem „movere“ seiner eigenen Schüler zu adaptieren.[467] Seine Meinung begründet er mit der Predigt von Aquaviva am 29. November 1585, also ein Tag vor dem Festtag des heiligen Andreas, in der er die Leidenschaft des heiligen Andreas für sein Martyrium wie folgt betonte: „O crux desiderata, o croce molto tempo fa desiderata. Dal grande amore che a Christo portava, nasceva qual desidario“.[468] Nach Gijsbers hat Aquaviva auch bei der Renovierung von Sant’ Andrea al Quirinale eine wesentliche Rolle gespielt.[469]

---

[463] Vgl. Richeome 1611, S. 16-17.
[464] Vgl. Roettgen 2007, S. 21.
[465] Vgl. Büttner/Gottdang 2006, S. 40.
[466] Vgl. Richeome 1611, S. 22-23.
[467] Vgl. Gijsbers 1998, S. 31.
[468] Ebd., S. 31.
[469] Ebd., S. 31.

Die Errichtung und Umbauten von Sant' Andrea al Quirinale stehen in engem Zusammenhang mit dem Jesuiten-Orden in Rom. Der Sitz des Jesuiten-Ordens wurde 1565[470] an der Via Pia (heutige Via del Quirinale[471]) von Francesca Borgia[472] gegründet. Der Orden wollte diesen Sitz, der eine dem heiligen Andreas gewidmete Kirche aus dem Jahr 1227 beherbergte[473], später erweitern. 1658 wurde Papst Alexander VII. vom Neffen von Innozenz X, dem Prinzen Camillo Pamphili, ein Vorschlag zur Errichtung eines neuen Gebäudes unterbreitet[474] und der neue Bau, der wieder dem heiligen Andreas gewidmet war, wurde 1658–1670 von Gian Lorenzo Bernini auf einem ovalen Grundriss nach seinem *bel composto-Prinzip*[475] errichtet.[476] Das Gemälde Durante Alberts gehört jedoch zum Vorgängerbau vor dem Bau Berninis.[477]

Im ikonographischen Programm der von Bernini neu errichteten Kirche steht das Martyrium „für den Glauben" im Zentrum,[478] welches dem Inhalt der Predigt von Claudio Aquaviva vom 29. November 1585 entspricht. Über dem Hauptaltar der Kirche befindet sich das Gemälde von Guglielmo Cortese **(Abb. 86)**, das durch die darüber hängende, nach Zeichnungen von Bernini angefertigte Skulptur mit der *Himmelfahrt des Heiligen Andreas* von Antonio Raggi **(Abb. 87)** thematisch ergänzt wird.[479] Rechts befinden sich die lateralen Kapellen, die dem Heiligen Franz Xaver und der Passion Christi gewidmet sind, während links die Kapellen von Ignatius von Loyola, Francesco Borgia, Luigi Gonzaga und Stanislaus Kostka angeordnet sind.[480] Stanislaus Kostka und Franz Xaver sind auch wie der heilige Andreas als in Ekstase gestorbene „Märtyrer des Glaubens" bekannt, was eine starke Parallelität zwischen ihnen aufbaut.[481] Die breit geöffneten Hände des *Heiligen Andreas* von Raggi **(Abb. 87)**, die auch an die *des Heiligen Andreas* von Francesco Duquesnoy in Sankt Peter erinnern (1630) **(Abb. 72)**, fallen auf und lassen sich als Zeichen für die Bereitschaft des Märtyrers zum Tod interpretieren. Careri argumentiert, dass sich das neue auf Bernini zurückzuführende ikonographische Programm der Kirche auf die mystischen Begebenheiten der Heiligenleben konzentriert und dass sich die Darstellungen des heiligen Andreas diesem neuen Ansatz anpassen.[482] Im Altargemälde von Giuglielmo Cortese (1668) **(Abb. 86)** sind die Erweiterung der „pittura rhetorica" von Durante Alberti und der Einfluss Mattia Pretis

---

[470] Vgl. Terhalle 2011, S. 17–19.
[471] Vgl. Blunt 1982, S. 10.
[472] Vgl. Terhalle 2011, S. 18.
[473] Vgl. Terhalle 2011, S. 22. Außerdem Blunt 1982, S. 10.
[474] Ebd., S. 22 und S. 10.
[475] Vgl. Careri 1995, S. 1.
[476] Ebd., S. 88.
[477] Vgl. Gijsbers 1998, S. 31.
[478] Vgl. Careri 1995, S. 89.
[479] Ebd., S. 89.
[480] Vgl. Blunt 1982, S. 10-11.
[481] Ebd., S. 89.
[482] Ebd, S. 89.

festzustellen, was im Bezug auf die Rezeption der Darstellung Pretis eine besondere Bedeutung hat. Vor der Analyse der Wirkung des ikonographischen Konzepts von Alberti und Preti sollen auch einige mögliche Inspirationsquellen Pretis erwähnt werden.

Nur bei der *Kreuzigung des Heiligen Andreas* Pretis in Sant' Andrea della Valle fällt das deutlich wärmere Farbkolorit auf. Das kann mit dem möglichen Einfluss Lanfrancos auf Preti erklärt werden. Obwohl sowohl Lanfranco als auch Domenichino mit ihren Arbeiten in Rom großen Ruhm errangen, wird behauptet, dass die Theatiner Lanfranco aufgrund der lebendigen Erscheinung seiner Arbeiten bevorzugten.[483] Dass Preti für das zentrale, wichtigste Fresko seines Zyklus eine an die Kuppel-Fresken erinnernde barocke Kompositionsstruktur verwendet könnte mithin damit erklärt werden, dass er sich bemühte, sein Werk harmonisch mit der Kuppel Lanfrancos zu vereinbaren. Dieselbe Kompositionsstruktur erinnert auch an Guercinos *Heilige Petronilla*, denn auch hier ist eine deutliche Trennung des Paradieses von der Erde zu erkennen. In den später entstandenen Darstellungen von Cortese und Baldi ist dagegen keine ähnlich starke Hierarchie zwischen dem Paradies und der Erde festzustellen.

5.5.3 Die Darstellung im Kontext anderer Darstellungen des heiligen Andreas und des gesamten Oeuvres von Preti

Auf dem Gemälde von Cortese in Sant' Andrea al Quirinale (1668) ist der heilige Andreas an eine diagonal positionierte *crux decussata* gebunden. **(Abb. 86)**. Wie in der Darstellung Pretis befindet sich der obere Teil des Körpers des Heiligen in der Mitte von Wolken, deren Öffnung über dem Haupt Andreas' auf das Paradies und darauf hinweist, dass sein Geist seinen Körper verlässt. Links im Gemälde berührt ein Soldat mit Rüstung das rechte Bein des Heiligen.

Das Gemälde reflektiert deutlich Elemente aus dem Konzept Albertis, der an das Kreuz gebundene Heilige, die Frauengruppe mit dem Kind, die man auch bei Domenichino sieht, die durch die Wolken geschaffene Hierarchie und vor allem das blendende Licht, das auf die *Legenda Aurea* hinweist, **(Abb. 86)**, unterstützen diese These. Die Komposition des Gemäldes von Cortese ist im Vergleich zu der in der *Kreuzigung des Heiligen Andreas* flacher und wird durch das himmlische Licht, das von links oben herabfällt, in eine Harmonie der weltlichen und religiösen Sphäre aufgelöst. Des Weiteren dominiert die Überraschung der Figurengruppe bei Cortese **(Abb. 86)**, während der Fokus bei Preti auf der radikalen Wandlung des Heiligen im Moment der *Legenda Aurea* liegt. **(Abb. 2)**. Auch Careri findet die These plausibel, dass Cortese während des Malens von

[483] Vgl. Roettgen 2007, S. 126.

den Fresken Mattia Pretis beeinflusst wurde.[484] Außerdem setzt Careri – zu Recht – das Gemälde von Cortese mit den Andreas-Darstellungen von Rubens und Murillo in Zusammenhang.[485]

Besonders die Ähnlichkeit zwischen der Komposition von Cortese **(Abb. 86)** und der von Rubens **(Abb. 88)** fällt auf. In der Zeichnung *Kreuzigung des Heiligen Andreas* von J. Dierckx, einer Kopie der Andreas-Darstellung von Peter Paul Rubens, ist die Ähnlichkeit sehr deutlich**.** Nach dieser Zeichnung befindet sich auch in der Darstellung von Rubens der heilige Andreas auf einer wie bei Cortese diagonal positionierten *crux decussata*, ein Mann versucht den Knoten von Andreas' Lendentuch zu berühren, während sich Letzterem in einer blendenden himmlischen Lichtflut wieder von links oben zwei Putten annähern **(Abb. 88)**. Anders als beim Gemälde Corteses **(Abb. 86)** halten die Putten eine goldene Krone und einen Palmzweig in ihren Händen, was an die Puttengruppe links oben des ersten Freskos von Preti in Sant' Andrea della Valle erinnert **(Abb. 86)**. Im Vergleich mit Cortese fallen auch bei Rubens die dunklen Wolken links hinter dem Kreuz und die umgekehrt positionierte Gruppe von Frauen auf, die auf den Heiligen zeigen.

Careri vergleicht das Gemälde Corteses auch mit einem von Murillo (1670) **(Abb. 89)**, wobei er vermerkt, dass dessen *Martyrium des Heiligen Andreas* eine vielfältige Komposition aufweist.[486] Der heilige Andreas **(Abb. 89)**, der sich wie bei Alberti genau in der Mitte befindet **(Abb. 85),** schaut mit einem ähnlichen Ausdruck wie bei Preti **(Abb. 2)** himmelwärts und wird vom „Licht über seinem Kopf, das bei Murillo über die ganze Szene ausgeweitet wird, aufgehellt. Wie in der Komposition Albertis befindet sich rechts ein Soldat mit Flagge **(Abb. 85).** Das Kreuz und, von hinten dargestellt, der Soldat auf einem Pferd vor demselben erinnern ebenfalls an den heiligen Andreas auf dem Kreuzweg von Domenichino in Sant' Andrea della Valle.

Die Kreuzigung des Heiligen Andreas von Lazaro Baldi (1674) **(Abb. 90)** in der Kirche Sant' Andrea della Fratte ist ein anderes Gemälde, das im Kontext der Komposition von Alberti mit denen von Preti und Cortese verglichen werden kann. Auf dem Gemälde ist der heilige Andreas wie bei Alberti **(Abb. 85)**, Preti **(Abb. 2)** und Cortese **(Abb. 86)** an einem in der Mitte des Gemäldes positionierten X-förmigen Kreuz angebunden, nackt, muskulös mit Lendentuch mit grauen Haaren und einem grauen Bart **(Abb. 90)**. Wieder krönen ihn zwei vom Himmel herbeischwebende Putten, und links im Gemälde sind Gebäude zu sehen, die sich zum rechten Rand des Gemäldes hin verkleinern **(Abb. 90)**. Das Gemälde wirkt allerdings allgemein ziemlich dunkel und der heilige Andreas lehnt sich nach hinten, was die Diagonalität der Darstellung verstärkt **(Abb. 90)**. In

[484] Vgl. Careri 1995, S. 93.
[485] Ebd., S. 93-94.
[486] Ebd., S. 93.

Hinblick auf diese Diagonalität **(Abb. 90)** ist die Komposition ähnlich wie bei Cortese **(Abb. 86)**, aber hinsichtlich des Lichtes über dem Kopf des Heiligen, des Lichtes des Sonnenuntergangs und der zentralen Position des Kreuzes **(Abb. 90)** ist das Werk der Darstellung Pretis **(Abb. 2)** sehr ähnlich; die Anordnung des Volkes von Patras erinnert an die Komposition Durante Albertis **(Abb. 85)**.

Das Volk ist vielleicht eines der auffälligsten und spezifischsten Merkmale des Gemäldes von Baldi **(Abb. 90)**. Genauso wie in der Komposition Albertis findet sich bei Baldi am rechten Fuß des Kreuzes ein Mann, der seine linke Hand dem Kreuz entgegenstreckt. Die Figuren hinter dem Kreuz reagieren auf unterschiedliche Weise: Direkt hinter dem Kreuz hat eine Frau, wahrscheinlich Maximilla, ihre Hände weit geöffnet und vom rechten Rand schaut eine weibliche Figur, die ihr Kind zwar an ihrer Brust hält, es aber augenscheinlich vor Schreck fast vergisst, den Heiligen an **(Abb. 90)**. Diese beiden weiblichen Figuren treten hier im Vergleich mit der Komposition Albertis umgekehrt auf. Bei Alberti ist Maximilla wahrscheinlich die Figur mit drei Fingern, die vor dem Kreuz kniet. Die Frau, die bei Alberti links ihr Kind unbewusst aus ihrem Arm gleiten lässt, ist noch dramatischer dargestellt. Baldi kann neben der Ikonographie Durante Albertis die Bilder von Preti und Cortese, aber besonders das Gemälde von Cortese gekannt haben, weil seine Frau mit dem Kind genau an die von Cortese erinnert.

Außer diesen Figuren fällt hinten ein weißes Pferd auf **(Abb. 90)**, aber die Figur auf diesem Pferd hat im Vergleich zu Pretis Soldat auf dem Pferd, der die Volksansammlung auflöst, keine besondere Funktion in der Ikonographie. Die Darstellung von Baldi wirkt schlicht, reif und wie eine aktuelle Zusammenfassung aller anderen drei Darstellungen. Die Krönung des heiligen Andreas erinnert in gewissem Umfang an die golden strahlende Palmenkrone im Fresko Pretis, die über den Kopf des Heiligen gehalten wird. Bei Baldi wird Andreas von rechts von einem Putten mit einer echten Krone gekrönt und es wird ihm ein Palmzweig überbracht.

Gijsbers zeigt, dass neben der Andreas-Darstellung Pretis auch die Andreas-Darstellungen von Ciampelli in Il Gesù **(Abb. 91)** und die Darstellung des Martyriums des heiligen Andreas in Rom in der Kirche Santi Nereo e Achilleo **(Abb. 92)** unter dem Einfluss der „pittura rhetorica“ nach Durante Alberti standen. Er setzt diese Beispiele mit der Beliebtheit der rhetorischen Darstellungen bei den Jesuiten im 17. Jahrhundert in Zusammenhang und stellt die These auf, dass Ciampelli **(Abb. 91)** mit weniger dramatischen, aber emotionaleren Darstellungen den Vorlieben seiner Zeit gerecht werden wollte.[487] Die Darstellung in der Kirche Santi Nereo e Achilleo **(Abb. 92)** hat

[487] Vgl. Gijsbers 1998, S. 38.

jedoch eine konkretere Ikonographie als die von Ciampelli **(Abb. 91)**. Dort ist er Heilige zwar auch am Kreuz festgebunden, doch sind die Gestalten auf dem Fresko nicht deutlich erkennbar.

Andere Andreas-Darstellungen Pretis zeigen eine große Variationsbreite. Beispielsweise stammt seine erste bekannte Andreas-Darstellung aus dem Jahr 1643 **(Abb. 22)** und befindet sich in Luzern.[488] In dem hohen Altargemälde (250x150 cm) erinnert der heilige Andreas an Pretis heiligen Nicholas aus Bari aus der Kirche San Domenico in Taverna (1639) **(Abb. 9)** und wirkt mit seinen geöffneten Händen ähnlich raumgreifend wie dieser. Er ist halbnackt und teilweise von einem großen Gewand bedeckt, mit einer *crux decussata*, das er mit seiner linken Hand festhält und mit einem großen Fisch hinter seinem rechten Fuß abgebildet. Der Heilige ist hier also ganz anders dargestellt als in Pretis *Kreuzigung des Heiligen Andreas (1650*) **(Abb. 2)**.

Nach seiner Arbeit in Sant' Andrea della Valle malt Preti den *Heiligen Andreas* 1667 in der Kirche der Heiligen Katharina in Zurrieq (Malta) **(Abb. 93)**.[489] Diese Komposition erinnert an die des heiligen Andreas in der Hofkirche in Luzern **(Abb. 22)**, obwohl Pretis Arbeiten in Sant' Andrea della Valle (1650) **(Abb. 1, 2 und 3)** zeitlich zwischen den beiden Werken einzuordnen sind. Der Heilige im großen Gewand **(Abb. 93)** lehnt sich an sein X-förmiges Kreuz an, hat mit dem Betrachter direkten Augenkontakt und vor seinem linken Fuß befindet sich ein großer Fisch. Die Details auf der Haut des Fisches sowie die Details auf dem Gewand des Heiligen sind harmonisch miteinander verknüpft **(Abb. 93)**. Auffällig in diesem *Heiligen Andreas* von 1667 ist die Diagonalität, die an die Kompositionen von Cortese und Baldi erinnert. Die letzte Andreas-Darstellung Pretis (1687) besitzt dagegen eine ausgeglichene Komposition.

In Pretis *Martyrium des Heiligen Andreas* (1687) in Luqa auf Malta[490] **(Abb. 94)** sieht man den Heiligen frontal, wie er an die *crux decussata* gebunden ist. Seine Pose, das mächtig wirkende Kreuz und sein muskulöser nackter Körper mit Lendentuch erinnern an Pretis heiligen Andreas in den Arbeiten in Sant' Andrea della Valle **(Abb. 2)**. Die Landschaft spielt keine besondere Rolle in dieser Darstellung des Martyriums des Heiligen. Links des Kreuzes und hinter einem alten Mann mit Turban, der aus dem Hintergrund in Richtung des Kreuzes und des Betrachters schaut, ist die zum Bildrand hin größer werdende Menge des Volkes von Patras zu sehen. Bemerkenswert ist das isolierte Licht über dem Kopf des heiligen Andreas, das Pretis letzte und deutlichste Betonung der *Legende Aurea* ist. Unten versuchen zwei männliche Figuren, den Heiligen vom Kreuz abzubinden; oberhalb des Kreuzes krönen zwei Putten den Heiligen und betonen durch ihre Position außerhalb

[488] Vgl. Spike 1999, S. 162.
[489] Ebd, S. 359.
[490] Ebd., S. 164.

des von den Kreuzbalken gebildeten Winkels die Breite des Gemäldes. Die dunklen Töne, die auch den hellen, nackten Körper des Heiligen in den Vordergrund rücken, wurden nach Spike auch von Cali, der das Gemälde 1899 restaurierte, als zum originalen Zustand gehörend eingestuft.[491]

Unter Hinzuziehung dieses letzten von Pretis Gemälden des heiligen Andreas **(Abb. 3)** wird deutlich, dass „Die Goldene Legende" eine besondere Rolle in der Entwicklung der Andreas-Darstellungen gespielt hat. Für die Verbreitung in der Barockmalerei in ganz Europa kommt dem *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuures, et tirer de toutes profit salutaire* von Richeome (1611) eine große Bedeutung zu. Auch der Einfluss von Claudio Aquaviva, einem Freund Richeomes, dessen Predigt (1585) eine hohe Resonanz in der Barockmalerei gefunden hat, ist in diesem Kontext als erwähnenswert einzuordnen. Richeome trug dazu bei, dass die Entwicklung der *pittura rhetorica* mit ihrer Ausrichtung an der Komposition Durante Albertis an Bedeutung gewann. Damit war Mattia Preti einer der ersten Maler, die mit ihrer Nachahmung Albertis viele nachfolgende Künstler prägten.

5.6. „Die Grablegung des Heiligen Andreas" von Preti

5.6.1 Beschreibung des Freskos

Wie in der ersten Darstellung (*Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird*) herrscht eine ruhige Atmosphäre **(Abb. 3)**. Die Bewegung auf dem Gemälde weitet Preti von links nach rechts aus.

Im Hintergrund erhebt sich die Silhouette der Stadt Patras in den hellen Himmel mit weißen Wolkenstreifen **(Abb. 3)**. Andreas befindet sich in der Mitte des Gemäldes und wird von einem halbnackten Soldat mit dunklem Bart und Haar und von einem weiteren Soldaten ohne Bart die Stufen zu einem Sarkophag hinaufgetragen **(Abb. 3)**. Der Leichnam wird in kühlen Tönen, in sich ruhend und monumental dargestellt. Das Gewicht des Körpers zeigt sich in den Gesichtszügen der beiden Soldaten, die ihn langsam tragen. Andreas' Gesicht zeigt einen milden Ausdruck der Trauer. Sein Körper ist heller als die ihn umgebenden marmornen Sockel und Stufen, von denen er sich deutlich abhebt. Hinter diesen Soldaten fällt eine Gläubige im blauen Gewand mit hellgelbem Schal auf, ihr wird ein goldener Kelch von einem dunkelhaarigen, bärtigen Mann auf einer Leiter am Sarkophag herabgereicht.

[491] Ebd., S. 164.

Rechts auf dem Gemälde steht der Sarkophag auf zwei Stützen, die zusammen eine Art Sockel bilden. Auf einer Leiter beziehungsweise auf einem Holzblock stehen zwei Männer; einer davon überreicht, wie bereits erwähnt, der Frau den Kelch. Der andere streckt seine Hand in Richtung eines der Soldaten aus, die den heiligen Andreas tragen. Der hölzerne Bock, auf dem er steht, wird von einem halbnackten jungen Mann mit kurzer goldener Hose festgehalten.

Links in dem Gemälde steht vor den marmornen Stufen, die zu dem Sarkophag hinaufführen und über die der Leichnam getragen wird, eine weibliche Figur. Die unterste Stufe bildet nahezu eine Grenze zwischen dem Bereich des Sarkophags, in dem rege Aktivitäten herrschen, und einem Bereich der Inaktivität, von dem aus die Figur der Frau kontemplierend das Geschehen betrachtet. Ihre linke Hand ist geöffnet. Die Ränder ihrer Hände sowie ihr Gesicht strahlen in einem hellen Licht und sie schaut mit einem undefinierbaren Gesichtsausdruck nach oben. Sie trägt wie die halbfigurigen Gestalten an den linken Rändern der anderen beiden Gemälde ein blaues Gewand mit goldenem Schal. Ihre Haare sind nach hinten gebunden und anders als die anderen Figuren am linken Rand des Gemäldes hat sie helle Haare. Diese isolierte Figur kann Maximilla sein. Hinter ihr erhebt sich ein Postament, auf dem die marmorne Statue einer Göttin steht, die eine Palmenkrone in ihrer rechten Hand hält **(Abb. 3)**. Die marmorne Palmenkrone zwischen Maximilla und dem heiligen Andreas kann auf das Martyrium des Heiligen hinweisen **(Abb. 3)**. Zwei Putten mit grauen Flügeln erscheinen vor dunkelgrauen Wolken, die die traurige Atmosphäre des Gemäldes verstärken, und tragen von links ein Spruchband, auf dem „MAXIMILLA CHRO AMABILITIS“ steht **(Abb. 3)**.

Dargestellt wird die Grablegung des heiligen Andreas, die besonders in der *Narratio* mit zahlreichen Details dargestellt wird. Im 36. Kapitel der *Narratio* heißt es: „Nachdem der Geist des Heiligen entschwunden war, machte Maximilla einen Schritt nach vorne, indem sie an den vor Andreas stehenden Menschen vorbeiging und nahm den Körper des Heiligen, des Ersten der berufenen Aposteln. Nachdem sie ihn gereinigt hatte, begrub sie ihn an der Meeresküste, wo das Gefängnis liegt […].“[492]

Bei *Detorakis* wird der Begräbnisort des heiligen Andreas nicht so detailliert erwähnt, aber es ist anzumerken, dass hier Maximilla und ihre Trennung von Aegeas in den Vordergrund rücken und Maximilla als Hauptfigur der Handlung genauso wichtig wie der Heilige Andreas wird.[493] In der deutschen Übersetzung von *Detorakis* von Gregor Ahn wird das Geschehen wie folgt erzählt:

[492] Vgl. Peterson 1958, S. 57.
[493] Vgl. Schneemelcher 1997, S. 137.

„Da weinten wir, und alle waren über sein Scheiden nach dem Weggang des seligen Apostels traurig, und ohne sich um die Umstehenden überhaupt zu kümmern, trat Maximilla heran, band die Überreste des Seligen los und begrub diese, nachdem sie ihm die notwendige Fürsorge hatte zukommen lassen. Und wegen seiner tierischen Seele und seines frevlerischen Umgangs, der ihm fortan überhaupt nicht mehr zustand, nachdem diese Heuchelei an den Tag gekommen war, lebte sie getrennt von Aegeates, wählte ein heiliges und ruhiges Leben, das sie gestützt auf die beseligende Liebe Christi zusammen mit den Brüdern führte.“[494]

Neben der nach oben schauenden Maximilla ganz links auf dem Gemälde steht eine Frauengruppe aus zwei Personen und ein Putte schaut nach unten **(Abb. 3)**. Diese Gruppe, die in ein Gespräch verwickelt ist, hebt den Ausdruck auf dem Gesicht der Maximilla hervor **(Abb. 3)**. Durch die Abgrenzung durch die erste Stufe von der Grablegungsszene des heiligen Andreas wird die Frau im linken Teil des Gemäldes kompositorisch besonders hervorgehoben **(Abb. 3)**. Durch die erste Stufe gezogene Grenze wird die Grablegungsszene dem rechten Bereich des Bildes zugeordnet und die aufragende Silhouette der Stadt im Hintergrund verstärkt die Hierarchisierung in dem Gemälde, da sie die implizierte vertikale Bewegung unterstreicht: Der rechte Bildbereich ist gegenüber dem linken etwas angehoben und der Leichnam wird über die Treppen weiter nach oben getragen, bis – so lässt sich absehen – er im oberen Bildbereich angekommen von den Männern in den Sarkophag gelegt wird **(Abb. 3)**. Die ausgestreckten Hände der Soldaten auf den Postamenten betonen diese Hierarchisierung von Preti, während der heilige Andreas in der Mitte des Gemäldes auch durch seine Schwere seine zentrale Bedeutung vermittelt. Mattia Preti wurde da wahrscheinlich von den Lebensszenen von Domenichino beeinflusst.

5.6.2 Mögliche Inspirationsquellen für das Fresko

Die architektonischen Elemente zeigen sich besonders in diesem Fresko des Zyklus Pretis, was mit dem Einfluss von Pietro da Cortona erklärt werden kann. Preti entwarf seine Fresken in Sant’ Andrea della Valle nach den Vorschlägen Pietro da Cortonas, dem er häufig persönlich zugehört hatte. Der Grund dafür kann darin gelegen haben, dass die Arbeiten in Sant’ Andrea della Valle Pretis erste Fresken sind, was bei ihm eine gewisse Unsicherheit verursacht haben könnte. Des Weiteren soll Pietro da Cortona Preti auch das kühle Farbkolorit und die Größe für seine Komposition vorgeschlagen haben. Im Bezug auf *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* des Zyklus, die Preti deutlich in das Zentrum rückte, soll da Cortona auf die Harmonie mit der Kuppel

[494] Ebd., S. 137.

Lanfrancos hingewiesen haben, weil er selbst sein Leben lang Lanfrancos Kuppelsfresken mehrmals kopiert hat.[495]

Während da Cortona Preti Ratschläge für seine Fresken in Sant' Andrea della Valle gibt, arbeitet er selbst in Santa Maria della Vallicella (1647–1664) **(Abb. 75)**. Auch in seiner eigenen Komposition stellt er den heiligen Filippo Neri als von Engeln und Heiligen umgeben dar, wählt ein kühles Farbkolorit und hat sich für die Verwendung architektonischer Elemente am Rand der Decke entschieden **(Abb. 75).** Die Dynamik in seiner eigenen Komposition in Santa Maria in Valicella wird wie bei Preti durch die Verwendung bekannter Details aus der römisch-bolognesischen Schule gefördert **(Abb. 75)**. Es fällt auf, dass Baldi **(Abb. 90)** und Cortese **(Abb. 86)**, die als Schüler da Cortonas gelten,[496] in ihren eigenen Andreas-Darstellungen architektonische Elemente mit weniger Pracht darstellten als dies in den Fresken Pretis **(Abb. 1, 2 und 3)** geschieht.

Nach De Dominici interpretierte da Cortona die fertiggestellten Fresken Pretis als „natürlich und großartig"[497] Es sind jedoch die am meisten kritisierten Fresken Pretis. Denn nach vielen Kunsthistorikern verhinderten die Vorschläge da Cortonas eine unabhängige Bildsprache der Fresken Pretis, was auch als Entfremdung des Künstlers interpretiert werden kann.[498] Als Hauptgrund können die unterschiedlichen Ansätze da Cortonas und Pretis genannt werden. Preti verwendete in seinen Gemälden Elemente, die bei dem Zuschauer mit Bezug auf den narrativen Hergang Freude erwecken sollten, um so die *delectatio* in den Vordergrund rückte.[499] Da Cortona jedoch bevorzugte immer figurenreiche Gemälde mit vielen Nebenszenen, damit das Auge des Betrachters nicht ermüdet wurde, weshalb er 1636 mit Andrea Sacchi in Streit geriet.[500] Nach da Cortona sollte die Kunst auf den Betrachter an primärer Stelle durch *meraviglia* wirken, was der *delectatio* (die Priorität Pretis) den Nachrang gab.[501] Figurenreiche Historienbilder könnten aus diesem Grund bei Preti Unzufriedenheit mit der Wirkung ausgelöst haben. Nach Frangipane jedoch folgte Preti in seinen Fresken in Sant' Andrea della Valle einer persönlichen dramatischen Vision, die seine Werke eine Stufe höher stellt als die seiner Vorgänger.[502]

Im Hintergrund des dritten Freskos ist wieder die Silhouette des schlossähnlichen monumentalen Baus zu sehen, der auf das Gefängnis in *Detorakis* hinweisen könnte **(Abb. 3)**. Wieder erinnert dieses in diesem Fresko ausführlich dargestellte monumentale Bauwerks an die

---

[495] Vgl. Roettgen 2007, S. 38.
[496] Vgl. Waterhouse 1976, S. 52 und 68.
[497] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 618.
[498] Vgl. Chimirri-Frangipane 1914, S. 11.
[499] Vgl. Gianfreda 2005, S. 64.
[500] Ebd., S. 64–65.
[501] Ebd., S. 65.
[502] Vgl. Frangipane 1929, S. 18.

Darstellungen Domenichinos **(Abb. 3)**. In diesem Fresko ist im Kontext des ersten Freskos, das mit der *Grablegung des Heiligen Andreas* vervollständigt wird, ein allgemeiner Einfluss der römischen Schule zu verzeichnen.

Besonders in dem dritten Fresko der Andreas-Darstellungen ist der akademische Darstellungsstil Pretis konsequent umgesetzt. Die durch Stufen geschaffene Hierarchie setzt sich im Gemälde kontinuerlich von links nach rechts fort **(Abb. 3)**. Der heilige Andreas wird auf diesem Gemälde zentriert und mit Maximilla zusammen als Hauptfigur der Handlung betont, während die ausgestreckten muskulösen Arme und in die Höhe strebenden Architekturelemente im rechten Teil des Gemäldes die ganze Komposition ausgleichen **(Abb. 3)**. Auch links wird mit der griechischen Skulptur mit der Palmkrone und den Maximilla verehrenden Putten im oberen Bildbereich Ausgeglichenheit hergestellt. Mit dieser Ausgeglichenheit wird die Komposition vervollständigt, da sie ein Gleichgewicht zu der Dynamik des rechten Bildbereiches bildet.

In Hinblick auf alle Fresken äußert Frangipane die These, dass Preti in Sant' Andrea della Valle einen freien Stil besitzt.[503] Nach Frangipane haben alle seine Figuren in den dortigen Fresken eine kräftige Körperdynamik, eine akkurate Anatomie, die durch starke *chiaroscuro*-Effekte betont wird und eine ausgeprägte Harmonie der Farben.[504] Pelaggi unterstützt Frangipane, indem er die Kompositionsstruktur der Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle als präzise, die Proportionen in der Komposition als ausgewogen und die Dramatik als harmonisch und lebendig beschreibt.[505] Des Weiteren können diese Fresken nach Pelaggi, zu den ausdrucksstärksten Darstellungen des Seicento gezählt werden.[506]

Bruno erinnern die Fresken in manchen Aspekten stilistisch an die von G. Battista Tiepolo,[507] was Bruno nicht ausführlich diskutiert. Stattdessen kommt er zu dem Resultat, dass Preti bei der Gestaltung seiner Fresken in Sant' Andrea della Valle auf die Dreifaltigkeit anspielte.[5] Somit würde nach Bruno der Freskenzyklus mit der „Grablegungsszene" in seinem Bezug auf die Trinität vervollständigt und Preti stelle einen Bezug zur „passio" des heiligen Andreas her.[509]

Nach de Seta weisen die Darstellungen Pretis in Sant' Andrea della Valle auch den Einfluss von Veronese auf.[510] Des Weiteren stellt de Dominici fest, dass Preti besonders von der Darstellung Maria Magdalenas, die sich zu den Füßen Christi kniet, im *Gastmahl im Haus von Simon* von

---

[503] Ebd., S. 18.
[504] Ebd., S. 18.
[505] Vgl. Pelaggi 1972, S. 26.
[506] Ebd., S. 26.
[507] Vgl. Bruno 1973, S. 162.
[508] Ebd., S. 162.
[509] Ebd., S. 162.
[510] Vgl. De Seta 1996, S. 8.

Veronese **(Abb. 20)** beeinflusst wurde.[511] Die Eleganz der Gewänder, beispielsweise des gefalteten orange-blauen Gewandes Maximillas und die ovalen zärtlichen Gesichtszüge Maximillas erinnern an die venezianische Malerei **(Abb. 3)**. Nach de Dominici ahmt Preti somit in der Gestaltung des ikonographischen Programms seiner Fresken in Sant' Andrea della Valle Veroneses *Gastmahl im Haus von Simon* **(Abb. 20)** nach.[512]

De Dominici gibt der Beschreibung der ganzen Komposition einen breiten Raum und lobt Preti in Hinblick auf den ganzen Zyklus. Er beschreibt die Arbeit Pretis als akkurat, zeichnungsorientiert und als „con la forza de' colori e della sua gran maniera"[513] (Mit ihrem kräftigen Farbkolorit und großartiger Malweise). Nach de Dominici stehen „die Fresken Pretis unvergleichbar beispielhaft mit den exzellent gemalten Fresken Domenichinos über ihnen in Einklang und wirken durch die Kraft und Lebendigkeit ihrer noblen Farben, als ob sie mühelos gemalt wären."[514]

Der zeichnungsorientierte Ansatz legt sicherlich nahe, dass die Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle außer in den venezianischen Details mit der römisch-bolognesischen Schule in Zusammenhang stehen. Daher kann behauptet werden, dass Pretis Erweiterung und Weiterentwicklung der Inszenierung und Dramatik Guercinos, die von Kunsthistorikern festgestellt wurde, eine Folge seines zeichnungsorientierten Ansatzes ist. Demnach reflektiert Preti in seinen Fresken in Sant' Andrea delle Valle viele verschiedene Stile, aber besonders den Stil Domenichinos aus der römisch-bolognesischen Schule der italienischen Barockmalerei, aus welchem Grund seine Fresken eine eigene Qualität gewinnen,[515] die sie von den Werken anderer Maler außer Domenichinos stark abhebt, was auch als eine Folge des Einflusses von Pietro da Cortona interpretiert werden kann.

Mosconi nennt in ihrer Beschreibung der Fresken Pretis in Sant' Andrea delle Valle auch Caravaggio als Einfluss. Nach Mosconi verbindet Preti den Einfluss der Carracci-Schule mit kühlem Farbkolorit und diese Fresken verweisen somit auf Caravaggio.[516] Dem ist jedoch nicht zuzustimmen. Ein Einfluss Caravaggios ist in diesen Fresken kaum feststellbar. Eher verweist die Dynamik in den Fresken, die im dritten Fresko ihren Höhepunkt findet, in Hinblick auf die ausgestreckten Arme muskulöser Figuren auf die treibende Kraft der Figuren Guercinos.

---

[511] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 616-617.
[512] Ebd., S. 616-617.
[513] Vgl. De Dominici 1846., S. 330-32.
[514] Ebd., S. 330-32.
[515] Vgl. Bruno 1973, S. 161.
[516] Vgl. Mosconi 1996, S. 8.

Nach Mosconi kombiniert Preti „die venezianisch-bolognesische Schule mit der Handlungsdramatik und der Architektur zu einer imposanten kontroreformistischen Erzählweise.“[517] In diesem Kontext weist de Seta daraufhin, dass die Andreas-Ikonographie in der Kunstgeschichte durch jene Andreas-Darstellungen der in der vorliegenden Arbeit erwähnten Künstler ihre heutige Form erreicht hat,[518] was auch Bruno unterstützt.[519]

Bezüglich der Bedeutung der Fresken vermerkt de Seta, dass Preti 1640–50 eine Übergangsphase in der Entwicklung seines eigenen Stils durchlief,[520] was plausibel erscheint. Nach de Seta war *Sofonisba bekommt das Gift von Massinissa* (1646) **(Abb. 95)**, in dem er die Einflüsse von Veronese und die Dramatik und Inszenierung Guercinos zeigte, das erste Gemälde, in dem er die Merkmale seiner stilistischen Reife zu zeigen begann.[521] Spike unterstützt die These de Setas, wenn der schreibt, dass Pretis *Sofonisba bekommt das Gift von Massinissa* von Preti **(Abb. 95)** aufgrund der Ausgewogenheit der Komposition zwischen der Farbvielfalt der venezianischen Renaissance und dem Naturalismus des Barock die Mäzene Pretis überzeugte und deutlich die Reife zeigt, die der Künstlers bis 1650 erlangte.[522] Vor dem Hintergrund der Thesen beider Forscher kann behauptet werden, dass 1650 Mattia Preti in Sant’ Andrea della Valle 1650 den Höhepunkt seiner künstlerischen Reife erreichte.

5.6.3 Die Darstellung im Kontext des gesamten Oeuvres von Preti

1650 war nach Pevsner ein wichtiges Jahr für die italienische Barockmalerei, in dem Preti eine besondere Rolle spielte.[523] Pevsner begründet die Sonderstellung dieses Jahres wie folgt:

„Wer sich mit der italienischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts beschäftigt, wird bald gewahr werden, dass ihre wissenschaftliche Erschließung bis auf geringe Ausnahmen vor einem ganzen Abschnitt bislang Halt gemacht hat: vor der zweiten Hälfte des Seicento […] Was vielmehr für die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts noch nicht als gewonnen betrachtet werden kann, ist die Erkenntnis ihres besonderen, nur ihr eigenen Charakters, oder die Erkenntnis, dass ihre vielfältigen Einzelerscheinungen unter dem gemeinsamen Vorzeichen einer gesonderten Stilphase zusammengesehen werden können.“[524]

---

[517] Ebd., S. 8.
[518] Ebd., S. 8.
[519] Vgl. Bruno 1973, S. 161.
[520] Vgl. De Seta 1996, S. 8.
[521] Ebd., S. 8.
[522] Vgl. Spike 1989, S. 73-74.
[523] Vgl. Pevsner 1932, S.71.
[524] Ebd., S. 70.

Diese Besonderheit hat nach Pevsner im Auftreten gewisse Merkmale, berühmter Werke der italienischen Malerei, die geographisch der Toskana, Piemont, der Lombardei, Neapel, Venetien, Ligurien, Rom und Bologna zugeordnet werden können.[525] Neapel ist nach Pevsner der Ort, wo die im Zitat erwähnte Wandlung zu einer neuen Stilphase deutlich bemerkt werden kann, und Mattia Preti ist neben Luca Giordano einer der beiden Maler, in deren Werke sich diese Merkmale am deutlichsten zeigen.[526]

Luca Giordano (1634–1705) gilt als der Hauptopponent Mattia Pretis in Neapel, mit ihm auch im Bezug auf den Stil oft verglichen.[527] Wie bereits gezeigt wurde, kommt Preti 1653 nach seinem großen Streit mit den Theatinern nach Neapel, wo er seinen Ruhm verbreitende Werke hinterlässt,[528] die zu den hervorragendsten Beispielen der neapolitanischen Barockmalerei gehören. Der zwanzig Jahre jüngere Giordano wollte ihm jedoch während seines Aufenthalts in Neapel die Führerschaft der neapolitanischen Barockmalerei streitig machen.[529] Aufgrund seiner Konkurrenzbeziehung zu Mattia Preti beschäftigte sich Giordano mit den neo-venezianischen Werken Pretis und lernte auch die Werke Lanfrancos näher kennen, was es ihm ermöglichte, seinen Stil mit der Trennung von Ribera weiterzuentwickeln.[530] Judith Colton weist darauf hin, dass besonders Giordanos *Gastmahl des Herodes* **(Abb. 96)** zeigt, dass er die früheren Bankettdarstellungen Pretis ausführlich studiert hat.[531]

Ausgehend von den Werken Pretis und Giordanos behauptet Pevsner, dass ab 1650 die Gemälde der italienischen Barockmalerei deutlich dunkler werden, sich eine sichtbare Neigung zur Diagonalität in der Komposition manifestiert und Einzelindividuen deutlich mehr in den Vordergrund gerückt werden.[532] Auf den Gemälden Pretis herrschten nach Pevsner „Klänge von Schwarz, düsterem Grau und bleichem Bläulich und Grünlich“,[533] während „bei Giordano eine von ihm neu geschaffene, reiche und prächtige Zusammenstellung von Kastanienbraun, das sich im Vordergrund gern zu Flecken und Purpurrot steigert und nach dem Hintergrunde zu- von viel Weiß, kühlem Grünlich und Bläulichweiß, Hellgrau und kräftigem Hellblau dominiert wird.“[534] Nach Pevsner entwickelt sich die Malerei über die von da Cortona und Poussin vertretenen Richtungen hinaus und wies immer stärker „eine achsenlose Wellenbewegung als Kompositionsgesetz, eine

[525] Ebd., S. 70
[526] Ebd., S. 71.
[527] Vgl. Chimirri-Frangipane 1914, S. 11.
[528] Vgl. Spike 1987, S. 14.
[529] Ebd., S. 20.
[530] Ebd., S. 19.
[531] Vgl. Colton 1987, S. 131.
[532] Vgl. Pevsner 1932, S. 70-92.
[533] Ebd., S. 10.
[534] Ebd., S. 10.

ungebunden fließende und keine festen Gruppen anerkennende Malweise und eine dekorative Auflockerung des Bildgefüges“ auf.[535]

Bruno behauptet, dass die „figurative Bildsprache“ Pretis in Sant’ Andrea della Valle besonders in Neapel weiterentwickelt wird und seine dortigen Werke, die in Konkurrenz zu Giordano entstanden sind, diese Entwicklung zeigen.[536] Als Beispiele dafür verweist Bruno auf Pretis Heiligen-Darstellungen in San Pietro a Maiella, in der die für Preti typische „somma vitalita, vigoria plastica e belezza cromata e luminosa“[537] (volle Lebendigkeit, rigorose Plastizität, Schönheit von Farbe und Licht) erkennt. Ausgehend von einer Erzählung de Dominicis in seiner Vita[538] behauptet Hersey, dass die Fresken Pretis in San Pietro a Maiella den Neid seiner Zeitgenossen Francesco di Maria, Luca Giordano und Andrea Vaccaro in Neapel geweckt haben.[539]

Das Martyrium der Heiligen Katharina von Preti, dessen Komposition sich an seine Arbeiten in San Pietro e Maiella anlehnt, stellt ein ideales Beispiel für den neuen Stil in der italienischen Barockmalerei ab 1650 dar. Wie oben erwähnt, sieht Pevsner die neue stilistische Ausrichtung schon in den Arbeiten Pretis in Sant’ Andrea della Valle und stellt in diesen und später in Neapel entstandenen Fresken Pretis „eine gewisse Trockenheit und römisch-klassizistische Kühle, die sich in Neapel kontinuierlich fortbilden“, fest.[540] Der dekorative Ansatz des Malers, den Pevsner mit diesem neuen Stil in Zusammenhang setzt, ist jedoch besonders in den Fresken Pretis in Sant’ Andrea della Valle deutlich, was im Hinblick auf die drei in vorliegender Arbeit behandelten Fresken als eine Art Selbstentfremdung des Künstlers von seinem eigenen Stil interpretiert werden kann. *Das Martyrium der Heiligen Katharina* in Santa Caterina d’Italia **(Abb. 84)** in Malta zeigt die Eigenschaften des neuen Stils, den Pevsner erwähnt: die diagonale Positionierung der Figuren, die Betonung der zentrierten Heiligen Katharina durch das starke chiaroscuro, wie es in den caravaggesken Werken Pretis auch zu sehen ist, das große Format, das durch die Architekturelemente unterstützt wird, und die Verdunkelung seiner Palette **(Abb. 84)** verstärken die „unruhig-düstere“[541] Atmosphäre und andere charakteristische Merkmale der Malerei Pretis.[542] Der Analyse des zweiten Freskos kann hinzugefügt werden, dass die Figurengruppe, die in Pretis *Martyrium der Heiligen Katharina* im Vordergrund steht **(Abb. 84)**, an die auf den heiligen Andreas schauende Figurengruppe in der Darstellung Durante Albertis erinnert.

---

[535] Ebd., S. 78.
[536] Vgl. Bruno 1973, S. 173.
[537] Ebd., S. 174.
[538] Vgl. De Dominici 1846, S. 352.
[539] Vgl. Hersey 1987, S. 90.
[540] Vgl. Pevsner 1932, S. 71.
[541] Ebd., S. 70.
[542] Ebd, S. 70.

Pevsner ist zuzustimmen, wenn ausgewählte Beispiele der italienischen Malerei im Hinblick auf die von ihm identifizierten Merkmale betrachtet werden. Auch in der Zurrieq-Version der Andreas-Darstellungen Pretis (1667) **(Abb. 93)** ist der heiligen Andreas diagonaler, die Atmosphäre dunkler und die *crux decussata ei*n Objekt, an das sich der Heilige anlehnt **(Abb. 93)**. Wie bereits erklärt, malt er den heiligen Andreas 1687 in Luqa zum letzten Mal, diesmal mit dem Fokus auf die „Goldene Legende", weshalb er auf die diagonalen Formen in seiner Kompositionen verzichtet haben könnte **(Abb. 93)**. In diesem *heiligen Andreas* **(Abb. 93)** rückt Preti die Andreasfigur wieder mit einer auffälligen Monumentalität ähnlich wie in der *Kreuzigung des heiligen Andreas* **(Abb.2)** ins Vordergrund. Die dunkle Atmosphäre dieses heiligen Andreas von Preti kann jedoch mit der Restaurierung von Cali (1899) begründet werden. Fast alle anderen Darstellungen Pretis demonstrieren die Richtigkeit der These von Pevsner.

Obwohl Spike aufgrund des Umzugs von Preti nach Malta (1660) behauptet, dass der Konkurrenzkampf in Neapel seinen Ausgang zugunsten Luca Giordano gefunden hat,[543] sind sich die meisten Kunsthistoriker darüber einig, dass sowohl Giordano als auch Mattia Preti viele Künstler in Neapel stark beeinflussten. Als einer dieser Künstler gilt beispielsweise Francesco Solimena, bei dem nach de Dominici „alle Perfektionen anderer Künstler der neapolitanischen Malerei beobachtet werden können.",[544] was die Rollen Giordanos und Pretis als Vorbild für die Weiterentwicklung neapolitanischer Barockmalerei hervorhebt.

Über alle Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle kann gesagt werden, dass sie zusammen mit seinen Werken in der Kuppel der Kirche in San Biagio in Modena **(Abb. 76)** das Ende dieser Entwicklungsphase bilden. In seinen Fresken in Sant' Andrea della Valle führt Preti von der venezianischen Malerei bis zu den verschiedenen Interpretationen der Carracci-Schule alle Stile, von denen er beeinflusst wurde, Domenichino nachahmend zusammen. Als Grund dieser Nachahmung kann das Bestreben nach Harmonie, das auch das Verhältnis zwischen Domenichino und Lanfranco bestimmte, angenommen werden. Die Rezeption der Fresken Pretis ist, passend zu den Spekulationen um ihren Stil, sehr vielfältig.

6 Rezeption und Wirkung der Andreas-Fresken Pretis

Die Kommentare über die Fresken von Preti in Sant' Andrea della Valle unterscheiden sich unter bestimmten Aspekten. Allgemein interpretieren besonders die modernen Forscher die Andreas-Darstellungen Pretis in Sant' Andrea della Valle nach Maßgabe der lobenden Worte im

[543] Vgl. Spike 1987, S. 12.
[544] Vgl. De Dominici/Santoro/Zazza 2008, S. 579.

diario der Kirche.[545] Besonders die frühesten Reaktionen auf die Fresken Pretis weisen jedoch daraufhin, dass sie von den meisten Betrachtern eher negativ beurteilt wurden. Der erste dieser früheren Kommentare geht auf den berühmten römischen Antiquar Cassiano del Pozzo (1651) zurück.

6.1 Notizen von de Dominici und Pascoli

Nach G. Lumbroso (1874)[546] schrieb Cassiano del Pozzo 1651 über die Fresken Pretis Folgendes:

„Le pitture nuove d'un tal cav. Calabrese, scoperte in S. Andrea della Valle, nella Tribuna, havendo il paragone di quelle di Domenico Zampieri alias Domenichino, che li stan sopra e quelle della cupola del Lanfranchi, fanno contrasto tale, che i più non le stimano a proposito."[547] (Die neuen Malereien eines gewissen Cav. Calabrese, die in Sant' Andrea della Valle in der Tribüne enthüllt wurden, rufen im Vergleich zu jenen von Domenico Zampieri alias Domenichino, die sich über den seinen befinden, und jenen in der Kuppel vom Lanfranchi einen derartigen Kontrast hervor, daß die meisten sie – die Werke Pretis – in dieser Hinsicht nicht wertschätzen.)[548]

Die Anmerkungen von Lione Pascoli aus dem Jahr 1736 unterstützen dal Pozzo. Pascoli verweist auch auf die Ähnlichkeiten der Fresken Pretis mit Domenichino und behauptet, dass „ der Ruhm der Fresken größer als sie selbst"[549] sei. Dazu erzählt er über die Fresken Pretis eine interessante Geschichte, die nur in seinem Buch erwähnt wird.

Danach hat der Preti während der Ausmalung die Kartons für die Chorfresken eines Tages zerrissen auf dem Boden gefunden und musste deswegen alles erneut malen. Weil er die dringliche Frist für die Vollendung seiner Fresken nicht einhalten konnte, wurde seine Honorar vermindert, was auch seinen plötzlichen Abschied aus Rom erklärt.[550]

Außerdem wollten die Theatiner nach Pascoli 1680, lange nach ihrem rechtlichen Streit mit Preti, Giovanni Battista Gaulli (1639–1709) für die Fertigstellung der Arbeit Pretis gewinnen, aber weil der Maler, der gerade Il Gesù ausmalte, mit den Werken Domenichinos und Lanfrancos nicht in Konkurrenz treten wollte, lehnte er den Auftrag der Theatiner ab.[551]

---

[545] „Con molto applauso universale" (mit großem allgemeinen Beifall).
[546] Lumbroso 1874, S. 194.
[547] Vgl. Spike 1999, S. 261.
[548] Übersetzung von Gabrielli in: Gabrielli 1999, S. 32.
[549] Vgl. Pascoli 1736, S. 7-106. **Siehe Anhang Dokument Nummer 7.**
[550] Vgl. Pascoli 1992, S. 107.
[551] Ebd., S. 202.

Titi, der früher als Pascoli die Fresken einer Betrachtung unterzog, ist jedoch einer anderen Meinung. 1674 schreibt er, dass „die drei großen Fresken von Cav. Calabrese in der Apsis, die die Geschichte des heiligen Andreas thematisieren, [Pretis] Wert unterzeichnen.“[552] Obwohl de Dominici in den meisten Publikationen über Preti zitiert wird, interpretieren jüngere wissenschaftliche Untersuchungen die Arbeiten Pretis in Sant' Andrea della Valle eher im Einklang mit Titi. Sie erwähnen jedoch den Kommentar De Dominicis häufiger.

Wie bereits erwähnt, hebt De Dominici in der Beschreibung der Fresken in Sant' Andrea della Valle Fresken ausdrücklich hervor, dass er ein „ein unvergleichbar schönes Werk mit einem exzellenten Gemäldezyklus unter den Fresken Domenichinos“[553] erstellt hat. Demnach enthalte die Komposition von Pretis Fresken „forza“ (Kraft) und „tinte nobili" (vornehme Farben) und „vivacita“ (Lebendigkeit) unterhalb der Fresken Domenichinos.[554] Sodann folgt er der These einer Selbstentfremdung Pretis und bringt die außergewöhnlich großen Formate der Fresken mit dem Einfluss Pietro da Cortonas in Zusammenhang, den er jedoch nur für Pretis Fresken in Sant' Andrea della Valle statuiert.[555] Außerdem vermerkt er in Hinblick auf die späteren Werke Pretis, dass der Künstler aufgrund der Probleme mit den Theatinern eingeschüchtert worden sei:

„Wenn ein Meister seine Arbeit erblickt und denkt, dass es die Beste unter allen seinen Arbeiten sei und er sich selbst zum Meister entwickelt und einen unsterblichen Namen gewonnen habe, dann schafft er nur noch schwächere Werke: Der Grund ist, dass er sich vor der Größe des Namens eines berühmten Kunsthandwerkers [bei Preti Domenichino und Lanfranco] mit dem er verglichen werden würde, fürchtet und in der Fertigung seiner Arbeiten schüchtern wie ein Kind wird.“[556]

Seine These findet Unterstützung in einem Aufsatz von Jennifer Montagu (1991).

---

[552] Vgl. Titi 1987, S. 79.
[553] Vgl. De Dominici/Santoro/Zezza 2008, S. 619.
[554] Ebd., S. 619.
[555] Ebd., S. 618.
[556] Ebd, S. 618.

6.2 Kommentare der jüngeren Zeit

Montagu begründet das Widerstreben Mattia Pretis bei der Schaffung der Fresken in Sant´ Andrea della Valle mit dem Streit mit den Theatinern. Nach ihrer These war es Pretis Priorität in Sant' Andrea della Valle, seinen Ruhm in Rom zu steigern, wie es vor ihm in derselben Kirche Domenichino und Lanfranco geschafft haben. Wahrscheinlich aus diesem Grund hat er sich mit den Theatinern auf einen Preis von nur 700 Scudi, verständigt.[557] Wie die Dokumente von Spike es bestätigen wurden Preti 300 Scudi dieses Betrags von den Theatinern bezahlt. Montagu folgt der These, dass Preti wegen der teilweisen Bezahlung dachte, er könne in Sant' Andrea della Valle nie das Prestige gewinnen, das er sich erhofft hatte:

„This would have meant a very considerable financial loss, even discounting the fact that he was no longer in the same position as in 1650, when he might have been prepared to take on the major work as an opportunity for glory, and for bringing his name before the Roman public, rather than for financial gain. The terms of the contract show either that the Congregation were so displeased with Preti`s failure to fulfill the original agreement to their satisfaction that they were not prepared to increase the sum, or that they were financially unable to do so- an explanation which appears likely, seeing that they were now to pay partly in kind, and were spreading the payment over so long a period.“[558]

Der These Montagus ist aus verschiedenen Gründen zuzustimmen. Zunächst zieht Preti nach seinem Streit mit den Theatinern und der teilweise Bezahlung nach Modena, was die Motivation Pretis für seine Arbeit reduziert haben könnte. Die lange Zeitspanne, die seinem Umzug folgt, ist im Leben und Oeuvre Pretis einzigartig, weshalb er in der zweiten Phase der Fresken nach zehn Jahren unwillkürlich ein Stilkonglomerat verursacht haben soll.

Bezüglich der Fresken in Sant' Andrea della Valle verweist Spike deutlich auf die Konflikte zwischen den Theatinern und Preti. Er unterstützt die These de Dominicis, dass die Größe der Fresken als ein ausnahmsweiser Einfluss da Cortonas auf Preti zu gelten habe und für sein Oeuvre außergewöhnlich war und dass Maximilla auf dem Gemälde fast nicht auffällt, obwohl sie in der Darstellungstradition als Figur hervorgehoben wird.[559] Er argumentiert auch, dass Preti Domenichino mit seinen Figuren nicht nachfolgen wollte[560] – eine Annahme, die von der vorliegenden Arbeit zurückgewiesen wird –, aber er nimmt an, dass auch in den *Vier Evangelisten*

[557] Vgl. Montagu 1991, S. 710.
[558] Ebd., S. 710.
[559] Vgl. Spike 1999, S. 264-265.
[560] Ebd., S. 265.

Pretis in Modena der Stil Domenichinos ein starkes Echo findet,[561] woraus gefolgert werden kann, dass Preti in Sant' Andrea della Valle von Domenichino stark beeinflusst wurde. Nach Spike haben die Vorschläge da Cortonas Pretis künstlerische Karriere entgegen seiner Erwartungen gefährdet:

„Preti's studies of Cortona's decorative style induced him to restrain his personal genius for profound religious expression."[562] (Die Studien Pretis zum dekorativen Stil da Cortonas veranlassten ihn sein eigenes Potenzial für tiefgehenden religiösen Ausdruck zu zügeln.)

Claudia Refica-Taschetta vergleicht Pretis Werk in Sant' Andrea della Valle hauptsächlich mit Domenichinos und beschreibt seinen Stil als „akademisch", vor allem aufgrund seiner Anstrengungen um die Nachahmung Domenichinos.[563] Refice-Taschetta ist zudem der Meinung, dass sich Preti in Sant' Andrea della Valle nicht wirklich weiterentwickeln konnte.[564]

Marilena Utili formuliert die These, dass die Andreas-Darstellungen Pretis in Sant' Andrea della Valle eine Folge seiner „eklektischen" Entwicklung seien und dass Preti dort eine Stilvielfalt ausprobieren wollte.[565] Sie argumentiert – und dem ist zuzustimmen – dass Preti diese Stilvielfalt mit einer stilistischen Ausrichtung an Domenichino und Lanfranco bewusst geschaffen hat.[5] Dieser These ist hinzufügen, dass Preti mit diesem stilistischen Eklektizismus einem Wunsch der Theatiner entgegenkam.

Federica Piccirillo beschreibt den Stil Pretis als schon reif und betont wie de Seta, dass die Andreas-Darstellungen Pretis lediglich seine Interpretation der Passion des heiligen Andreas sind, was im ganzen Kontext eine positive Beurteilung der Fresken bedeutet. Nach Piccirillo ist „das gefühlvolle Pathos des Martyriums des heiligen Andreas das Resultat einer Assimilation des Kanons der Ausdrucksweisen der posttridentinischen Kultur mittels eines Stiles, der in einem homogenen und bewussten Diskurs die eigenen Ausdrucksmittel, die bereits einen hohen Reifegrad erreicht haben, synthetisiert"[567].

Piccirillo vergleicht außerdem die Figuren der Fresken lobend mit denen Michelangelos, aber kritisiert Preti mit der Beobachtung, dass er „in sich festgesetzte"[568] und „dem Menschen fremde"[569] architektonische Elemente verwendete.[570]

---

[561] Vgl. Spike 2002, S. 74.
[562] Vgl. Spike 1999, S. 265.
[563] Vgl. Refice Taschetta 1970, S. 61.
[564] Ebd., S. 61.
[565] Vgl. Utili/Spinosa/Mazza 1999, S. 38.
[566] Ebd., S. 38.
[567] Vgl. Piccirillo 1989, S. 55 mit der Übersetzung von Gabrielli, in: Gabrielli 1999, S. 32.
[568] Übersetzung von Gabrielli, in: Ebd, S. 33,
[569] Übersetzung von Gabrielli, in: Ebd, S. 33.
[570] Vgl. Piccirillo 1989, S. 55.

Roberto Longhi bringt die Aufhellung der Fresken Pretis mit der florentinischen Malerei in Zusammenhang. Longhi setzt die chiaroscuro-Effekte Pretis in diesen Fresken mit der florentinischen Malerei in Zusammenhang und weist auf die Wahrnehmung der Körper der Figuren hin:

„Nell'arte fiorentina fa giorno per dodici mesi nell'anno, un giorno eterno torpido e piscioso, dove il corpo neghittosamente si trastulla con se'stesso, provando le sue pose senza dover socchiuder gli occhi; nell'arte del seicento plastico [Caravaggio, Caracciolo, Preti] la luce son due mondi distinti e tutt' e due di valore interno assoluto."[571]

(„In der florentinischen Kunst ist es für zwölf Monate im Jahr Tag, für einen ewigen Tag lang bedeckt und regnerisch, wo der Körper sich nachlässig mit sich selbst unterhält, seine Posen prüfend, ohne dabei die Augen zu senken; in der plastischen Kunst des Seicento [Caravaggio, Caracciolo, Preti] sind das Licht und der Schatten zwei verschiedene Welten und beide haben sie einen absoluten inneren Wert")[572]

In allen hier wiedergegebenen Kommentaren liegt der Fokus der Forscher auf der Stilvielfalt. Deutlich ist, dass dieses Freskenzyklus für das ganze Oeuvre von Preti sehr außergewöhnlich und gleichzeitig einzigartig sind.

7 Schlussbetrachtung

Nach dem sechsten Kapitel lässt sich diese Arbeit mit dem Kommentar Sciberras, dem aktuellsten über die Andreas-Darstellungen, abschließen. Sciberras beschreibt die Fresken Pretis als „Einführung zu den darüber befindlichen Fresken Domenichinos"[573] und diese Beschreibung fasst auch die Thesen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit unterstützt werden, zusammen.

Domenichino und Lanfranco waren zweifelsohne die wichtigsten Einflüsse auf die Arbeiten Pretis in Sant' Andrea della Valle. Preti nahm den Auftrag der Theatiner für die Fresken in Sant' Andrea della Valle auch aufgrund der Unterstützung durch die Prinzessin von Rossano, Donna Olimpia Aldobrandini, an. Er wünschte sich an erster Stelle, sein Prestige an das von Domenichino und Lanfranco anzunähern, und die finanzielle Verbesserung seiner Lage durch den Auftrag war für ihn zweitrangig,[574] aus welchem Grund er sich in seinen Fresken besonders um Harmonie mit Domenichino und Lanfranco bemühte. Der Tod Lanfrancos (1647) und die Erwartungen der

[571] Vgl. Longhi 1980, S. 36. Verkürzt nach Gabrielli, in: Gabrielli 1999, S. 33.
[572] Übersetzung von Gabrielli, in Gabrielli 1999, S. 34.
[573] Vgl. Sciberras 2012, S. 12.
[574] Vgl. Montagu 1991, S. 710.

Theatiner haben ihm wahrscheinlich Sorgen bereitet. Die offiziellen Vereinbarungen Pretis mit den Theatinern erstrecken sich über ein Jahrzehnt und das Werk konnte 1661 vervollständigt werden.

Die Bezahlung in Höhe von 300 statt der vereinbarten 700 Scudi an Preti drückt nicht nur die Unzufriedenheit der Theatiner mit Preti aus, sondern weist auch auf einen Motivationsmangel Pretis hin.[575] Die unterschiedlichen Kommentare über die Andreas-Darstellungen Pretis verdeutlichen, dass diese Fresken Pretis „außergewöhnlich" sind. Diese Außergewöhnlichkeit kann sicher auf Vorschläge zurückgeführt werden, die Pietro da Cortona ihm unterbreitet hat.[576] Die großen Formate der Fresken, der auf dekorative Elemente gelegte Schwerpunkt der Komposition und das kühle Farbkolorit, das nicht wie bei Domenichino mit lebendigen Tönen ausgeglichen wird, geben den Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle eine besondere Eigenschaft.

Die Fresken lassen besonders den Einfluss der Carracci-Schule spüren. Nicht nur der dekorative Hintergrund, sondern auch die muskulösen Figuren und die Bemühung Pretis um Perfektion verstärken seinen „akademischen"[577] und „klassizistischen"[578] Ansatz. Die Gesichter der Figuren, die Details der Gewänder und die Lichtkontraste erinnern sehr an die venezianische Malerei. Es ist kaum möglich zu sagen, ob Preti für seine Maximilla in Sant' Andrea della Valle das Mädchen in seiner Vanitas-Darstellung aus demselben Jahr verwendet hat,[579] aber es ist deutlich, dass gewisse Elemente aus der venezianischen Malerei von den Fresken reflektiert werden. Longhi vergleicht die Lichtkontraste in den Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle mit den Lichtkontrasten der florentinischen Schule, aber die auf den Fresken herrschenden hellen Töne erinnern deutlich an die Carracci-Schule und der ganze Zyklus lehnt sich stilistisch an die über ihm angebrachten Fresken Domenichinos an.

Besonders *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* setzt sich von den anderen beiden Fresken schon ab, wenn die drei Arbeiten vom Eingang der Kirche her betrachtet werden. Dies ist in der Ähnlichkeit des Kreuzigungs-Freskos mit den Kompositionen Lanfranco und Guercinos begründet, aber auch in den Spuren der Komposition der wegweisenden Andreas-Darstellung von Durante Alberti,[580] dessen Gemälde in Sant' Andrea al Quirinale 1773 verloren ging.[581] Bei der Verbreitung der Komposition Albertis im Laufe des siebzehnten Jahrhundert in ganz Europa spielte Preti eine besondere Rolle, weil von Cortese bis Baldi und viele Künstler die Komposition Albertis durch

[575] Ebd., S. 710.
[576] Vgl. Sciberras 2012, S. 12.
[577] Vgl. Bruno 1973, S. 149.
[578] Ebd., S. 149.
[579] Vgl. Spike 1999, S. 134.
[580] Vgl. Gijsbers 1998, S. 40.
[581] Ebd., S. 30.

Nachahmung der *Kreuzigung des Heiligen Andreas* von Preti in Sant' Andrea della Valle rezipierten und mit ihren eigenen Interpretationen bereicherten. Bei der Verbreitung spielt auch *Das Buch der Spirituellen Malerei* von Louis Richeome und seine von der Komposition des Gemäldes von Alberti ausgehenden lobenden Dichtungen über das Martyrium des heiligen Andreas eine große Rolle. Der Einfluss der „Legenda Aurea" auf Preti zeigt sich sogar bei der Komposition des Lichtes in seiner letzten Andreas-Darstellung aus dem Jahr 1687, die in ihrer Monumentalität an die *Kreuzigung des Heiligen Andreas* Pretis in Sant' Andrea delle Valle erinnert.

Die Stilvielfalt der Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle setzt sich in Modena fort **(Abb. 76)**, obwohl die Rezeption der Arbeiten Pretis in Sant' Andrea della Valle zu deutlich anderen Auffassungen als die der späteren Werke führt. Seine Modena-Fresken eingeschlossen sind die Werke von 1650, 1651 und 1652 deutlich diejenigen, in denen Pretis Stil nach *Sofonisba bekommt das Gift von Massinissa* **(Abb. 95)** seinen Höhepunkt erreichte. Man kann behaupten, dass die aussagekräftigen Andreas-Fresken die römische Periode Pretis krönten.

Wie Pevsner feststellt, beginnt nicht nur Preti, sondern die ganze italienische Barockmalerei ab 1650 markante stilistische Entwicklungen zu zeigen. Diese Entwicklungen lassen sich besonders in den neapolitanischen Werken Pretis beobachten, wobei er neben Giordano der bedeutendste Maler der neapolitanischen Barockmalerei war. Pevsner nennt Preti und Giordano die zwei Maler aus Neapel, in deren Werken die Einflüsse der neuen Stilentwicklung in der Barockmalerei am deutlichsten zu verzeichnen sind, wobei bekannt ist, dass Preti auch den künstlerischen Stil des zwanzig Jahre jüngeren Giordano beeinflußte. Preti, dessen Einfluss sich im Laufe der Zeit steigerte, beeinflusst in Neapel nicht nur Giordano, sondern auch Francesco Solimena, der von de Dominici als „Cav. Calabrese nobilito" beschrieben wird.

Aufgrund der Rückkehr Pretis nach Rom vor seinem Umzug nach Malta (1661) kann davon ausgegangen werden, dass er die Fresken in Sant' Andrea della Valle auf Wunsch der Theater erneut überarbeitete. Daher kann behauptet werden, dass die Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle 1651 nicht fertiggestellt waren und das erste Werk Pretis sind, in dem die Reife seines Stils in schönster und klarster Weise hervortritt. In Malta, wo Preti am 3. Januar 1699 stirbt,[582] hebt er seine Freskomalerei auf eine noch höhere Stufe, wie beispielsweise im *Martyrium der Heiligen Katharina* in Valetta **(Abb. 84)** deutlich sichtbar ist. Diese Arbeit ist ein aussagekräftiges Beispiel für seine stilistische Entwicklung in der Freskomalerei und in den Martyriumsdarstellungen, weil er dasselbe Ölgemälde in San Pietro a Maiella **(Abb. 83)** auf ein vorher von ihm nicht erreichtes

[582] Vgl. Spike 1999, S. 30.

Niveau der Meisterschaft steigern konnte. Das erwähnte Fresko übte seinen Einfluss noch nach Pretis Lebzeiten aus, was sich aus den Reaktionen von Paul Cézanne in Malta am Beginn des 20. Jahrhunderts folgern lässt.[583]

Die vorliegende Arbeit hebt die künstlerische Entwicklung Pretis, die Wichtigkeit von Fresken im ganzen Oeuvre Pretis und die große Bedeutung der Fresken Pretis in Sant' Andrea della Valle unter den Andreas-Darstellungen des Barocks hervor. Preti hat es geschafft, jenseits seines Zeitalters von Solimena bis Cézanne seinen Einfluss wirken zu lassen. Seine Fresken in Sant' Andrea della Valle ergänzen nicht nur harmonisch die Fresken Domenichinos, sondern sind gewissermaßen das Tor, durch das Preti Zugang in die Freskomalerei erlangte, die er im Laufe seines langen Lebens mit zahlreichen weiteren meisterhaften Arbeiten bereicherte. Die vorliegende Arbeit hebt die Wichtigkeit dieser Fresken für die Andreas-Darstellungen ausdrücklich hervor und hofft, der Preti-Forschung als nützliche Referenz dienen zu können.

[583] Vgl. Ebd., S .309.

Anhang

I. Quellen

Abkürzungen

ASR Archivio di Stato di Roma

ASV Archivio Segreto del Vaticano

BTR Biblioteca dei Teatini, Roma

I.I. Dokument 1:[584]

1641 ante novembre 13, Roma

ASV, Segretaria dei Brevi, vol. 903, f. 512.

Beatissimo Patre

Mattia del Prete della Città di Taverna diocese di Catanzaro nato di Padre e Madre honorati, e che mai hanno essercitato arti mechaniche, desiderando per la divotione che porta alla Religione di S. Giovanni Gierosolomitano d'esser in quella ricevuto, e farci l'espressa professione; supplica per ciò humilmente la S.V. à fargli gratia di dar per Suo Breve facoltà al Gran Maestro di detta Religione di poterlo ricevere in grado di Cavagliere d'obedienza magistrale, con dichiarazione, che quando sarà ricevuto in virtù della presente gratia, et haverà pagato il solito passaggio, e fatta la professione in mano di chi sarà ordinato dal medesimo Gran Maestro possa, e debba godere di tutte le gratie, honori, e privilegij, che godono gli altri Cavaglieri d'obedienza magistrale Non ostante&Che tutto &.

[*f. 513v*] [copertina della lettera]

Alla Santità di N.S

exped.a facultation

M. Mro

Per

Mattia del Prete della

Citttà di Taverna dioc di

Catanzaro

(*j.t.s*)

[584] Spike 1998, S. 57 und Piccirillo 1989, S. 63.

I.II. Dokument 2:[585]

1642 ottobre 31, Roma

ASV, Segreteria dei Brevi, vol. 915, ff.644-644v.

Dilecto filio Matthiae del Prete Cathacensis diocesis Urbanus Papa. viij

Dilecte filj […] Cum sicut nobis nuper exponi fecisti dilectus filius Magnus Magr hospitalis S. Joannis Hierosolimitani vigore facultatis sibi per nrae in simili forma Brevis die xiij Novembris MDCXXXXJ expeditas litteras concessa commiserit […] mandaverit dilecto etis filio Hieronymo Alterio fratri militi linguae Italiae dictae Hospitalis ac […] Hospitalis Aerario in Prioratu Urbis receptori, ut sub cortis modo, et forma in litteras apostolicas magni Magistri Hierosoliminati. Pro hac super re directis te habitu per fratres milites nuncupatos obedientiae magistralis indueret, et insigniret, et ad emitten professionum per eosdem fratres emitti consueta Servatis Servandis admitteret, dictus vero Hieronymus captis iuxta formam, ut tenor [lrarium?] dicti Magni Magister nearijs ad praemissa probationibus, for matoq de super processu ex hac Alma Urbe nostra antiquae habitu ptum tibi traderet, et exhiberet pro nostro, et apostolica sedis Servitio discesserit, nobis propteria humiliter supplicari fecisti, ut tibi de super opportune providere, de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur te amplioribus […] volentus, et a quibusvis […] censentes, huiusmodi supplicationibus inclinati. Tibi ut a quocuqr alio fre milite expresse professo Prioratus praedicti, cui ad hoc opportunam per pentes tribuimus facultatem, habituptum servata alias in omnibus, et per litterarum dti Magni Magri ptarum forma suscipere, ac professionam ptam servatis servandis in illius manibus expresse emittere libere, et licite possis, et valeas apostolica auctoritate tenore praesentium concedimus, et indulgemus, decernentes pntes lras […] firmas, et efficaces existere, et fore, tibiq planissime suffragari, suqper quos cuq indices ordinarius, et delegatus etiam & Auditores iudicari & attentari. Non obstan constituoibus, et ordinaribus apostolicis ac dti Hospitali iuramento & statutis et consuetudinibus, stabilimentis usibus et naturis ac ordinuoibus capitularibus, privilegijs quoq & innovatis quibus oibus et singolis illo tenores & derogamus, caeterisq conrijs quibuscuijs datae s.p. 31 octobris 1642 anno 20.

Magnus Magister Hospitalis Sancti Joannis,

Hierosolymitani, vigore facultatis sibi a S.V. concessa,

[585] Spike 1998, S. 63 und Piccirillo 1989, S. 66–67.

commisit Hieronymo Alterio fratri Militi Prioratus Urbis, ut oratori tradat habitum fratrum Militum nuncupatos obedientiae Magistralis, et professionem per oratorem e mittendam admittat. Cum ante dictus Hieronijmus urbe absit pro Servitio Sedis apostolicae, S.V. concedit oratori, ut habitum hiusmodi, Servata in caeteris commissionis dicti Magni Magistri forma, Suscipiat ab alio fratre Milite professo eiusdem Prioratus, et emittat professionem in eius manibus.
[In margine] Pro Matthia del Prete Cathacensis diocesis.

(*j.t.s / s.d*)

I.III. Dokument 3:[586]

1650 febbraio 6, Roma

BTR, Diario della Casa di S. Andrea della Valle (1586-1660), manoscritto, ms., cod. 110, f. 239

[In margine] 1650

A di 6 feb. si diede principio per dipingere e stuccare con oro li tre quadri grandi del Choro con gli altri due da lati dell'Altar Maggiore e fatti i palchi e gli stucchi fino a di 27. Aprile Fra Matthia Preti di Calabria Cavaliere di Malta conforme i patti stabiliti col Eminentissimo Signor Cardinal Montalto Don Francesco Peretti cominciò la sua pittura, e havendo riguardo solamente ad alzar nome del suo valore, si contentò di dipingergli solo per 700 scudi di moneta volendo che il suo prezzo equivalente fosse il Nome suo celebrato conforme alla eccellenza dell'opera.

(*p.d.s*)

I.IV. Dokument 4:[587]

1650 febbraio 22, Roma

ASR, vol. 2140, Cassettino 43, fascicolo 7:
Congregazione soppressa dei padri Teatini. S. Andrea Della Valle.

Al nome di Dio e del glorioso S. Andrea Apostolo

[586] De Seta 1996, S. 11, Spike 1998, S. 73 und Boni 1907.
[587] De Seta 1996, S. 11 und Spike 1998, S. 73.

In virtù della presente io infrascritto prometto, e mi obligo di dipingere tre quadri grandi nel Muro del Coro di S. Andrea Della Valle dei Padri Teatini, rapresentanti l'historia della vita di S. Andrea Apostolo, fra li Pilastri existenti in detto Coro. E questa opera mi obligo di dipingere per prezzo e ricognizione di scudi trecento di moneta romana. Dichiarando che se bene é tenue per le mie fatiche, intendo però di farli per l'infinita osservanza che devo e professo all'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Montalto sotto la cui protezione si gloriarà ogni opera mia: condonando tutto quel più che io potessi meritare per tale opera. E così prometto e mi obligo in ogni miglior modo, et in forma commessa volendo che questa vaglia come fosse publico e giurato Instromento la infede […] Daa: in Roma, questo di 22.di febbraio 1650.
Io [Castinent…Castreani…nome] fui presente in quanto sopra mano…
Io Lionardo [?] di Lionardo Brinati fui presente a quanto sopra mano propria
[*verso*] Promiss.ne del Cavalier Preti per li 3 quadri grandi dipinti nel Coro.

(p.d.s)

I.V. Dokument 5:[588]

1661 gennaio 7, Roma

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 33 (Florellus), vol. 240, ff. 267-267v

Io infrascritto fra Mattia Preti mi obligo per la p[rese]nte con li RR. PP. di S. Andrea della Valle di ritoccare con colori fini, raccomondare, e ridurre à miglior perfettione la Pittura da me fatta nelli tre vani del coro della sud[ett]a Chiesa di S. Andrea; et anco di dipingere gl´altri due Vani à i lati dell'Altar Maggiore secondo i designi, che mi saranno dati da essi Padri, con aggiongervi à mie spese gl'ornamenti di stucchi proportionati, e convenienti à paragone degli già fatti; et indorare tanto questi ornamenti che s'haveranno da fare, quanto li già fatti con indoratura similmente proportionata e corrispondente alla conditione del Choro, e dell'altare indorature fatte in esso Coro. Et anco mi obbliogo di principiare à richiesta di detti Padri, e compirli frà termine di sei mesi: con che d[ett]i Padri siano obbligati à darmi Cinquecento scudi, a conto de´quali mi obbligo di pigliarmi un Quadro del Convito del Fariseo con la Madalena à piedi del Sig[no]re fatto di mia mano, qua[n]do a d[ett]i Padri li piacerà darmelo per il prezzo di scudi cento dieci otto moneta, e lo restante che sono scudi trecento ottanta due mi contento, che mi siano pagati à ragione di scudi cinquanta moneta l'anno; ciò é scudi cinquanta nel principio del primo anno, qual doverà

[588] De Seta 1996, S. 11.

principiare da hoggi avanti é lo restante del fine d'ogni anno delli seguenti fino alla soddisfatione di d[ett]i scudi trecento ottanta due, restando à soddisfare nell´ultimo anno solamente scudi tre[n]tadue; e con ciò mi chiamo sodisfatto di tutto, così per le Pitture in detto coro già fatte, per le quali ne riceverei scudi duecento à conto di scudi settecento, che fussimo all'hora d'accordo per tutte le cause sopra delle. (nota in margine: come per q[uell]e che s'hanno à fare - fra Mattia Preti) Recedendo anco per il presente accordo dalla sentenza havuta à mio favore di scudi quattro cento senza pregiuditio di rimandare il restante. E voglio che resti solo la presente obligatione et accordo. Onde etc. In Roma li 7 gennaio 1661

Io fra Mattia Preti confirmo quanto di sopra / Mano Propria

I.VI. Dokument 6:[589]

1661 marzo 13, Roma

Ill. mo. Sign. et P.ron Col.mo

Mi sono trattenuto di rispondere alle cortessima sua credendomi di aver finiti li disegni per mandarli, ma per che mi si fa tanta fretta per l'opera di S. Andrea della Valle che non é stato possibile finire sperando pero di mandarli quanto prima e credo che saranno di sodisfatione a tuta la Cita e in particolare a S.S Ill.ma come intelligentissimo della mia professione in quanto poi al desiderio che a di avere un quadro di gran mano si troverebbe ma da comprare che per cammiare non é facile trovare il partito mentre il quattro non é qui che sia veduto non bastando la mia relatione a chi compra spero pero avanti la mia partenza da Roma di trovare qualche cosa di buono pre servirla e farlene un presente e per non havere che dire di vantaggio solo ricordarli la mia riverente servitù e li bagio le mani di Roma li 13 Marzo 1661.

Di. S.S. Ill. ma.

vero servitore

fra Mattia Preti

[589] Spike 1998, S. 139.

I.VII. Dokument 7:[590]

„Appena finite gli fu proposta l'opera del coro di S. Andrea della Valle sotto la celebre del Domenichino che fu la maggiore che fece in Roma. E dovendo alle richiedere qualche non breve tempo anso a riconoscere il sito; ma non volle neppur metter mano a disegni finche spacciato min si fu di tutte l'altre, che aveva principiate. Spacciatosene dunque principio i disegni, ma quando gli ave a condotti a fine non gli piacquero; e gli convenne variare più d'una volta i pensieri finche si soddisfece, e si soddisfecero pure i professori suoi amici, e che gliel`aveva ordinata. Fatti susseguentemente gli altri studi, e i cartoni vi mise mano; e mentre che vi stava lavorando, ed alzava gli occhi sovra il cornicione, e vedeva quella di Domenichino s'impensieriva, ed or ora si pentiva anche perché ritirar non si poteva dall'impegno cercava di farsi onore, e di non perdere il concetto acquistato. E sanando il tempo ugualmente i mali del corpo, e dell`animo assuefece a poco a poco l`occhio a quella vista, che di rincrescevole, e strana divenuta famigliare, e gradita nin gli dava più fastidio, e la tiro innanzi da maelstro, e con coraggio. Ma avendo una volta lasciato per qualche settimana per premurosi affari il lavorava trovo quando torno per rimettervi mano i cartoni per terra mezzo strappati, e scoloriti senza sverna potuto saper mai il come ed il perché o se stata fosse impertinente premediatazione, o pure caso […] Rimessevi poi le mani lo compie nel vago, e mastrevol modo, che oggi ancora si vede avendovi rappresentati tre fatti della crocifissione del Santo. Crebbe allora molto più la fama del suo valore"

[590] Pascoli 1736, S. 7-106.

II. Literaturverzeichnis

Baglione 1642

Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ai tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642, Rom 1642.

Bellori/Borea 1976

Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, 1672, hrsg. und kommentiert von Evalina Borea, Turin 1976.

Bernardini 2003

Maria Grazia Bernardini, Gli Evangelisti del Domenichino, in: Costamagna 2003, S. 265-285.

Biblioteca Sanctorum 1961

Bibloteca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII nella Pontifica Universita Lateranense, Rom 1961.

Blunt 1982

Anthony Blunt, Guide to Baroque Rome, New York 1982.

Boni 1907

Attilio Boni, La chiesa di S. Andrea della Valle. conferenza letta all` Associazione Archeologica Romana la sera dell' 8 Dicembre 1907, in: Illustrazione Cattolica, Rom 1908.

Borea 1966

Evelina Borea, Domenichino, Mailand 1966.

Braham/Hager/Fontana 1977

Allan Braham, Hellmut Hager, Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle, London 1977.

Braunfels 2004

Wolfgang Braunfels, Lexikon der christlichen Ikonographie. Fünfter Band. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom. Mit 239 Abbildungen, Rom 2004.

Bremmer 2000

Jan N. Bremmer, The Apocryphal Acts of Andrew, Leuven 2000.

Bruno 1973

Maria Rosaria Bruno, Mattia Preti e gli affreschi di S. Andrea della Valle a Roma, in: Regnum Dei Teatini 1973, 29, S. 142–176.

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner, Andrea Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Caglioti 2000

Francesco Caglioti, I monumenti funebri, in: Antonio Pinelli; Maria Beltramini; Alessandro Angeli, La Basilica di S. Pietro in Vaticano, a cura di A.Pinelli, Modena 2000, S. 860–884.

Cardinali 1991

Marco Cardinali, Le prospettive del cielo. La cupola di Lanfranco in Sant´ Andrea della Valle a Roma, in: Art e dossier, 56: 6, Firenze 1991, S. 24–29.

Careri 1995

Giovanni Careri, Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion, Chicago 1995.

Causa 1952

Raffaello Causa, Per Mattia Preti. Il tempo di Modena e il soggiorno a Napoli, in: Emporium. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1952.

Chimirri/Frangipane 1914

Bruno Chimirri, Alfonso Frangipane, Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese, Mailand 1914.

Coliva 1996

Anna Coliva, Domenichino. Sant' Andrea della Valle, in: Art dossier. Hrsg. von Claudio Strinati und Almamaria Tantillo, Mailand 1996, S. 284–297.

Colton 1987

Judith Colton, The Fall and Rise of Bernardo De Dominici, in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750, New Haven 1987, S. 57–82.

Colton 1987a

Judith Colton, Luca Giordano (1634–1705), in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750, New Haven 1987, S. 113–161.

Corace 1989

Erminia Corace, Mattia Preti, Rom 1989.

Costamagna 2003

Alba Costamagna, „l'aria dipingeva per lui": Giovanni Lanfranco e la Grloria del Pradiso a Sant' Andrea della Valle, in: Costamagna 2003, S. 195–235.

Costamagna/Ferrara/Grilli 2003

Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003.

Cropper 2005

Elizabeth Cropper, The Domenichino Affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome, New Haven 2005.

De Dominici 1846

Bernardo De Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742–1745, Band I-II, Neapel 1846.

De Dominici/Santoro/Zezza 2008

Bernardo De Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742–47, hrsg. und kommentiert von Fiorella Sricchia Santoro und Andrea Zezza, Band I-II, Neapel 2008.

De Seta 1996

Pietro De Seta, Mattia Preti a S. Andrea della Valle. Lettura degli affreschi dopo il rinvenimento dei contratti, Turin 1996, S. 1–12.

Del Tufo 1609

Giovanni Battista del Tufo, Historia della religione de' padri chierici regolari, Rom 1609.

Dussieux 1854

L.E. Dussieux, Memories inedites sur la vie et les ouevreges des membres de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris 1854.

Ebert-Schifferer 2009

Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk. München 2009.

Farmer 1982

David Hugh Farmer, The Oxford Dictionary of Saints, Oxford 1982.

Fasolo 1951

F. Fasolo, Carlo Rainaldi e il prospetto di S. Andrea della Valle a Roma, in: „Palladio", n.s, I fasc., I, gennaio-marzo 1951, S. 34–38.

Ferrara 2002

Daniele Ferrara, La canzone per la real fabrica della chiesa di S. Andrea della Valle, in: Costamagna 2003, S. 186–193.

Ferrara 2003

Daniele Ferrara, La fabbrica di Sant` Andrea della Valle: problemi e interpretazioni, in: Costamagna 2003, S. 17–68.

Fichtinger 1983

Christian Fichtinger, Lexikon der Heiligen und Päpste, Wien 1983.

Frangipane 1929

Alfonso Frangipane, Mattia Preti, Mailand 1929.

Gabrielli 1999

Barbara Gabrielli, Mattia Preti. Die Gemälde in San Pietro a Maiella in Neapel, Diplomarbeit an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Innsbruck 1999.

Ganz 2003

David Ganz, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen. 1580-1700, Petersberg 2003.

Gianfreda 2005

Sandra Gianfreda, Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Berlin 2005.

Gijsbers 1998

Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti`s Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40.

Gorys 1998

Erhard Gorys, Lexikon der Heiligen. Mit 43 Abbildungen, München 1998.

Grilli 2003

Cecilia Grilli, Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant' Andrea della Valle, in: Costamagna 2003, S.69–193.

Hersey 1987

George Hersey, Mattia Preti, 1613–1699, in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750, New Haven 1987, S. 83–92.

Hibbard 1961

Howard Hibbard, The Early History of Sant' Andrea della Valle, in: The Art Bulletin, 43: 4, 1961, S. 289–318.

Hibbard 1971

Howard Hibbard, Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630, London 1971.

Hojer 2011

Annette Hojer, Francesco Solimena (1657–1747). Malerfürst und Unternehmer, München 2011.

Keller 2001

Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, 9. durchgesehene Auflage, Stuttgart 2001.

Kirschbaum 2004

Engelbert Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie. In Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell, Erster Band. Allgemeine Ikonographie A-Ezechiel. Mit 295 Abbildungen, Rom 2004.

Longhi 1918

Roberto Longhi, Review of R. Poland, „The Almsgiver, painted in the style of Velazquez`s First Period“, in: Art in America, S. 239. erneut in Scritti giovanili, I, 1961, S. 413, fig. 173.

Longhi 1943

Roberto Longhi, „Ultimi Studi sul Caravaggio e la sua cerchia“, in: Proporzione, I, 1943, S. 5–63.

Longhi 1980

Roberto Longhi, Mattia Preti (Critica figurativa pura, 1913), in: Roberto Longhi, Scritti giovanili, Firenze 1980.

Lumbroso 1874

Giacomo Lumbroso, Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo, Turin 1874.

Magnuson 1982

Torgil Marguson, Rome in the Age of Bernini. Volume I. From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII, Stockholm 1982.

Mancini 1998

Giorgia Mancini, Mattia Preti a Modena (1651–52), in: Nuovi Studi, 3: 5, 1998, S. 139–146.

Mariani 1929

Valerio Mariani, Mattia Preti a Malta, Rom 1929.

Marini 1989

Maurizio Marini, Mattia Preti, la sua visione e i suoi seguaci, in: Corace 1989, S. 143–167.

Marini/Strinati/Ippoliti 1991

Maurizio Marini, Claudia Strinati, Mattia Preti. disegno e colore, Catanzaro 1991.

Melzer/Wimmer 1984

Otto Wimmer, Hartmann Melzer, Lexikon der Namen und Heiligen, Innsbruck 1984.

Mitidieri 1913

Salvatore Mitidieri, Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese, in: L’Arte, 16, 1913, S. 428–50.

Moir 1967

Alfred Moir, The Italian Followers of Caravaggio. Volume I, Massachusetts 1967.

Montagu 1991

Jennifer Montagu, Mattia Preti in S. Andrea della Valle: An Unfulfilled Contract, in: The Burlington Magazine, 133: 1063 (Oktober 1991), S. 708–10.

Moroni 1861

Gaetano Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, voll. I-CIII, Venedig 1840–61, S. 63–70.

Mosconi 1996

Laura Mosconi, Un giudizio verosimile, in: De Seta 1996, S. 8–10.

Neppi 1958

Alberto Neppi, Gli affreschi del Domenichino a Roma, Rom 1958.

Nugent 1930

Margherita Nugent, Alla mostra della pittura italiana del ’600 e ’700. note e impressioni., Band I-II, Toscana 1930.

Pascoli 1736

Lione Pascoli, Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni, I-II, Rom 1730 und 1736.

Pascoli 1992

Lione Pascoli, Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni, I-II, (Rom 1730 und 1736), hrsg. und kommentiert von Alessandro Marabottini, Perugia 1992.

Patrizi/Witting 2007

M.L. Patrizi, Félix Witting, Caravaggio. New York 2007.

Pepper 1987

Stephen Pepper, A Bolognese-Roman Prelude, 1600–1625, in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750., New Haven 1987, S. 3–10.

Pelaggi 1972

Antonio Pelaggi, Mattia Preti ed il Seicento italiano. Col catalogo delle opere, Catanzaro 1972.

Pesthy 2000

Monika Pesthy, Aegeates, The Devil in Person, in: Bremmer 2000, S. 47–56.

Peterson 1958

Peter M. Peterson, Andrew, The Brother of Simon Peter. His history and his legends, Leiden 1958.

Pevsner 1928

Nikolaus Pevsner, Handbuch der Kunstwissenschaft. Barockmalerei in den romanischen Ländern, Potsdam 1928.

Pevsner 1932

Nikolaus Pevsner, Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band VIII, Wien 1932, S. 69–92.

Piccirillo 1989

Federica Piccirillo, Note biografiche e documentarie, in: Corace 1989, S. 51–71.

Pigler 1956

Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band I, Budapest 1956.

Refice Taschetta 1970

Claudia Refice Taschetta, Mattia Preti. Contributi alle conoscenze del Cavaliere Calabrese, Brindisi 1970.

Richeome 1611

Louis Richeome, La peinture spirituelle ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses oeuures, et tirer de toutes profit salutaire, Lyon 1611.

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660–1800, München 2007.

Schleier 2000

Erich Schleier, Giovanni Lanfranco, in Evelina Borea, Carlo Gasparri, L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori. catalogo della mostra., Rom 2000, S. 355–369.

Schleier 2001

Erich Schleier, Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma a Napoli, Mailand 2001.

Schneemelcher 1997

Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 6. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten Sammlung, Band II. Apostolisches Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen 1997.

Sciberras 2012

Keith Sciberras, Mattia Preti. The Triumphant Manner. with a catalogue of his works in Malta, Malta 2012.

Sergi 1927

Antonino Sergi, Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese. La Vita, l'opera, catologo delle opere, Rom 1927.

Spear 1975

Richard Spear, Caravaggio and his Followers (Kat. Cleveland Museum of Art), New York 1975.

Spear 1982

Richard E. Spear, Domenichino, Band I-II, New Haven 1982.

Spike 1987

John T. Spike, Painting in Naples, 1653–1747, in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750., New Haven 1987, S. 11–39.

Spike 1989

John T. Spike, La carriera pittorica di Mattia Preti. uno sguardo introduttivo, in: Corace 1989, S. 15–47.

Spike 1997

John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997.

Spike 1998

John T. Spike, Mattia Preti. I documenti. The collected documents. A cura di John T. Spike, Florenz 1998.

Spike 1999

John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999.

Spike 1999a

John T. Spike, Mattia Preti: Knight and Painter of the Order of St. John, in: John T. Spike, Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta, Neapel 1999.

Spike 2002

John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S. 58–80.

Spike 2003

John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003.

Spike 2003a

Nicholas Spike, New Light on the Life of Don Marcelo Anania of Taverna, in: Spike 2003, S. 107–108.

Spike 2004

John T. Spike, Il taglio della Luce. Il chiaroscuro nella pittura di Mattia e Gregorio Preti. Taverna 2004.

Tassoni 1989

Luigi Tassoni, La giovinezza di Mattia Preti e l'eros secentesco, Catanzaro 1989.

Terhalle 2011

Johannes Terhalle, S. Andrea al Quirinale von Gian Lorenzo Bernini in Rom. Von den Anfängen bis zur Grundsteinlegung, Weimar 2011.

Titi 1674

Filippo Titi, Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674–1763), edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Florenz 1987.

Titi 1987

Filippo Titi, Studio do pitturam scoltura et architettura nelle chiese di Roma 1763, ed. a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987.

Utili/Spinosa/Mazza 1999

Mariella Utili, Nicola Spinosa, Angelo Mazza, Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta, Napoli, Museo di Capodimonte. 28 marzo–6 giugno 1999. La mostra é promossa e organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, Neapel 1999.

Valentino 1997

Giuseppe Valentino, La via del mare, in: Spike 1997, S. 7–8.

Valentino 2009

Giuseppe Valentino, Gregorio Preti, Francesco Cozza e Mattia Preti a Taverna. Apunti e immagini per un secolo di storia conservativa, Taverna 2009.

Vitelli 1989

Santino Vitelli, Dalla nativa Taverna verso nuovi Orizzonti, in: Corace 1989, S. 11–14.

Waterhouse 1976

Ellis Waterhouse, Roman Baroque Painting. A list of the principal painters and their works in and around Rome. with an Introductory Essay, Oxford 1976.

Wittkower 1958

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750, London 1958.

III. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 122.

Abb. 2: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 123.

Abb. 3: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 124.

Abb. 4: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 36, Abb. 5.

Abb. 5: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 18, Cat. 2.

Abb. 6: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 17, Cat. 1.

Abb. 7: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 17, Cat. 1.

Abb. 8: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 22, Cat. 6.

Abb. 9: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 49, Abb. 23.

Abb. 10: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 18, Cat. 2.

Abb. 11: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 49, S. 22.

Abb. 12: John T. Spike, Mattia e Gregorio Preti a Taverna. catologo completo delle opere, Taverna 1997, in: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 43, Cat. 12.

Abb. 13: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 44, Abb. 17.

Abb. 14: Antonio Pinelli, La basilica di San Pietro in Vaticano (Mirabilia Italiae), Modena, 2000, S. 653, Abb. 859.

Abb. 15: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 132, Cat. 32.

Abb. 16: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 143, Cat. 44.

Abb. 17: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 356, Cat. 289.

Abb. 18: Erminia Corace, Mattia Preti, Rom 1989, S. 80.

Abb. 19: John T. Spike, Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents. con la ristampa di Mattia e Gregorio Preti a Taverna. Catalogo Completo delle Opere. Catalogue of their paintings in Taverna. (1997), Taverna 2003, S. 81.

Abb. 20: Terisio Pignatti, Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia, Mailand 1966, Abb. 188, Cat. 93.

Abb. 21: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 43, Abb. 16.

Abb. 22: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 163.

Abb. 23: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 113, Cat. 1.

Abb. 24: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 33, Abb. 1.

Abb. 25: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 34, Abb. 2.

Abb. 26: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 113, Abb. 2.

Abb. 27: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 35, Abb. 4.

Abb. 28: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 34, Abb. 4.

Abb. 29: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 398, Car. 418.

Abb. 30: Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 191.

Abb. 31: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 42, Abb. 14.

Abb. 32: fe.fondazioneri.unibo.it/catologo,scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=Flid103703 (02.12.2014)

Abb. 33: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 50.

Abb. 34: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 20.

Abb. 35: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 20.

Abb. 36: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 20.

Abb. 37: Fotothek des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 38: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 71.

Abb. 39: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 89.

Abb. 40: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 103.

Abb. 41: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 109.

Abb. 42: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 127.

Abb. 43: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 135.

Abb. 44: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 143.

Abb. 45: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 152.

Abb. 46: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660-1800., München 2007, S. 131, Abb. 33.

Abb. 47: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 114.

Abb. 48: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660-1800., München 2007, S. 95, Abb. 10.

Abb. 49: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 117.

Abb. 50: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 118.

Abb. 51: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 119.

Abb. 52: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 119.

Abb. 53: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 116.

Abb. 54: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660-1800., München 2007, S. 99, Abb. 15.

Abb. 55: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 266.

Abb. 56: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 268.

Abb. 57: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 270.

Abb. 58: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 267.

Abb. 59: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660-1800., München 2007, S. 136, Abb. 38.

Abb. 60: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 199.

Abb. 61: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 208.

Abb. 62: Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Sant' Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati, Introduzione di Alba Costamagna, Mailand 2003, S. 209.

Abb. 63: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660–1800, München 2007, S. 140, Abb. 42.

Abb. 64: Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1660–1800, München 2007, S. 141, Abb. 43.

Abb. 65: Maurizio Marini, Claudia Strinati, Mattia Preti. disegno e colore, Catanzaro 1991, S. 107.

Abb. 66: Maurizio Marini, Claudia Strinati, Mattia Preti. disegno e colore, Catanzaro 1991, S. 108.

Abb. 67: Maurizio Marini, Claudia Strinati, Mattia Preti. disegno e colore, Catanzaro 1991, S. 109.

Abb. 68: Maurizio Marini, Claudia Strinati, Mattia Preti. disegno e colore, Catanzaro 1991, S. 111.

Abb. 69: Wolfgang Braunfels, Lexikon der christlichen Ikonographie. Fünfter Band. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom. Mit 239 Abbildungen, Rom 2004, S. 141.

Abb. 70: Wolfgang Braunfels, Lexikon der christlichen Ikonographie. Fünfter Band. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom. Mit 239 Abbildungen, Rom 2004, S. 141.

Abb. 71: http://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Andreas.htm (02.12.2014)

Abb. 72: Antonio Pinelli (Hrsg.), La Basilica di San Pietro in Vaticano/The Basilica of St. Peter in the Vatican, Modena 2000, Atlante fotografico/Photo-Atlas II, S. 928, Nr. 1257.

Abb. 73: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Apse_mosaic_Basilica_of_St_Paul_Outside_the_Walls.jpg (02.12.2014)

Abb. 74: Wolfgang Braunfels, Lexikon der christlichen Ikonographie. Fünfter Band. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom. Mit 239 Abbildungen, Rom 2004, S. 147.

Abb. 75: UNIDAM.

Abb. 76: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 75.

Abb. 77: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 78.

Abb. 78: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 62.

Abb. 79: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 60.

Abb. 80: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 61.

Abb. 81: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 63.

Abb. 82: John T. Spike, La luce dipinta. Mattia Preti in San Biagio a Modena, in: FMR. Edizione italiana. Nr. 154, Oktober/November 2002, S.58–80, S. 64.

Abb. 83: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S 225.

Abb. 84: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 54, Abb. 32.

Abb. 85: Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40, S. 30.

Abb. 86: Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40, S. 28.

Abb. 87: Giovanni Careri, Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion, Chicago 1995, o.S, nach dem Kapitel zwei Abb. 35.

Abb. 88: Giovanni Careri, Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion, Chicago 1995, o. S. nach dem Kapitel zwei Abb.31.

Abb. 89: Giovanni Careri, Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion, Chicago 1995, o. S, nach dem Kapitel zwei Abb. 33.

Abb. 90: Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40, S. 39.

Abb. 91: Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40, S. 38.

Abb. 92: Pieter-Matthijs Gijsbers, Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant' Andrea al Quirinale, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel Linguaggio Artistico del Primo Barocco Romano. Istituto Olandese a Roma, Rom 1998, S. 27–40, S. 38.

Abb. 93: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 70, Abb. 54.

Abb. 94: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 70, S. 165.

Abb. 95: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Taverna 1999, S. 41, Abb. 18.

Abb. 96: Judith Colton, Luca Giordano (1634–1705), in: A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750, New Haven 1987, S. 113–161.

IV. Abbildungen

1. Mattia Preti, Der heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird, 1650, Fresko, Rom, Sant' Andrea della Valle

2. Mattia Preti, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 1650, Fresko, Rom, Sant' Andrea della Valle

3. Mattia Preti, Die Grablegung des heiligen Andreas, 1650, Fresko, Rom, Sant' Andrea della Valle

4. Gregorio und Mattia Preti, Die Muttergottes der Reinheit, 1639, Öl auf Leinwand, Taverna, San Domenico

5. Gregorio und Mattia Preti, Muttergottes der Reinheit, Detail Der heilige Januarius, 1639, Öl auf Leinwand, Taverna, San Domenico

6. Gregorio Preti, Muttergottes mit ihrem Kind zwischen der Maria Magdelena und dem heiligen Franziskus, 1632, Öl auf Leinwand, Taverna, San Domenico

7. Gregorio Preti, Muttergottes mit ihrem Kind zwischen der Maria Magdelena und dem heiligen Franziskus, Detail Der heilige Franziskus, 1632, Öl auf LeinwandTaverna, San Domenico

8. Gregorio Preti, Die heilige Teresa von Avila mit Francesco Saverio und Filippo Neri, 1650, Öl auf Leinwand, Taverna, Santa Barbara

9. Mattia Preti, Der heilige Nikolaus von Bari, 1656, Öl auf Leinwand, Neapel, Museo di Capodimonte

10. Gregorio und Mattia Preti, Die Muttergottes der Reinheit, Detail Der heilige Nikolaus von Bari, 1639, Öl auf Leinwand, Taverna, San Domenico

11. Mattia Preti, Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch, 1652–1653, Öl auf Leinwand, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

12. Mattia Preti, Madonna von Loreto mit den Seligen Francesco da Paola und Gaetano da Thiene, ca. 1679, Öl auf Leinwand, Taverna, Santa Barbara

13. Mattia Preti, Die Vergebung des heiligen Johannes Chrisostomos, ca. 1640, Öl auf Leinwand, Cincinnati, Ohio, Cincinnati Art Museum

14. Guercino, Bestattung der heiligen Petronilla, 1623, Öl auf Leinwand, Rom, Kapitolinisches Museum

15. Mattia Preti, Heilige Katharina besucht von der Königin Faustina im Gefängnis, 1641–1642, Öl auf Leinwand, Dayton, Ohio, Art Institute

16. Mattia Preti, Ungläubiger Thomas, Mitte 1630er, Öl auf Leinwand, Genua, Galleria di Palazzo Rosso

17. Mattia Preti, Die Berufung des heiligen Matthäus, ca. 1635, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum

18. Mattia Preti, Vanitas, 1650–1651, Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi

19. Gregorio Preti, Jaele und Sisara, 1651–1652, Öl auf Leinwand, Taverna, Museo Civico

20. Paolo Veronese, Gastmahl im Haus von Simon, Öl auf Leinwand, Turin, Galleria Sabauda

21. Mattia Preti, Die Kreuzigung der heiligen Helena, Öl auf Leinwand

22. Mattia Preti, Der heilige Andreas, 1643, Luzern, Hofkirche

23. Mattia Preti, Die heilige Magdelena, 1630er, Öl auf Leinwand, Aix-en-Provence, Musee Granet

24. Mattia Preti, Prinzessin Erminia von Antiochien, Mitte 1630er, Öl auf Leinwand, Philadelphia, Private Sammlung

25. Mattia Preti, Der Silberschmied, Mitte 1630er, Öl auf Leinwand, Brooklyn, New York, John Bocchieri

26. Mattia Preti, Konzert, 1630–1635, Öl auf Leinwand, Alba, Palazzo Comunale

27. Mattia Preti, Das Kartenspiel, 1630–1635, Öl auf Leinwand, Venedig, ehemals Semenzato.

28. Mattia Preti, Das Damespiel, 1630–1635, Öl auf Leinwand, Oxford, Ashmolean Museum

29. Mattia Preti, Ein Konzert, 1630–1635, Öl auf Leinwand, Sankt Petersburg, Ermitage

30. Caravaggio, Sieben Werke der Barmherzigkeit, 1607, Öl auf Leinwand, Neapel, Pio Monte della Misericordia

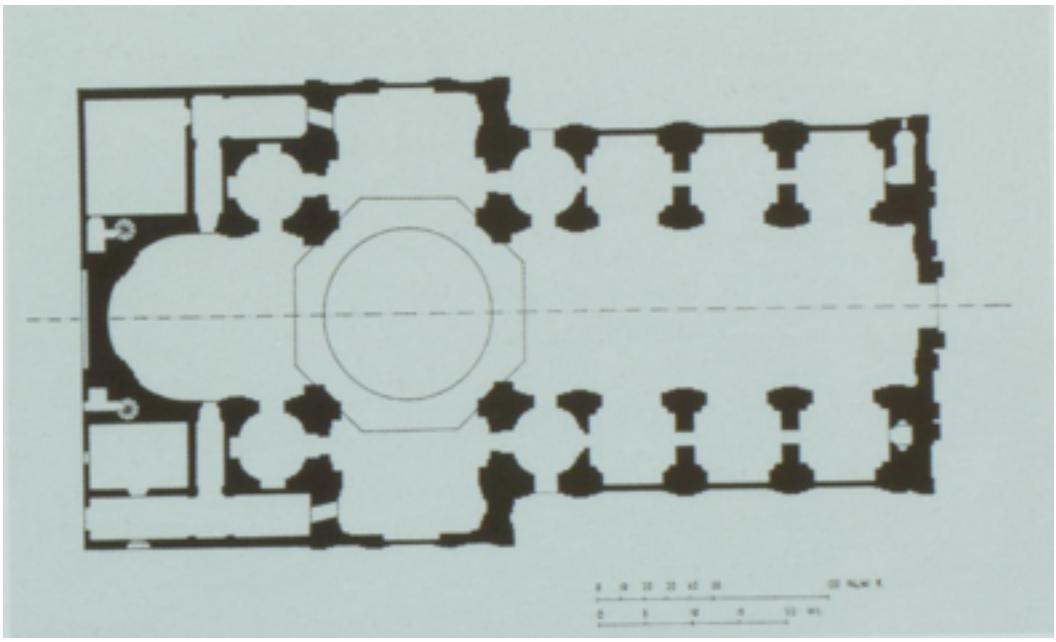
31. Mattia Preti, Die Rache Proknes, Mitte 1640er, Öl auf Leinwand, Carpi, Museo Civico ‚Giulio Ferrari'

32. Mattia Preti, Das Wunder des heiligen Pantaleon, ca. 1645, Toskana, Privatsammlung

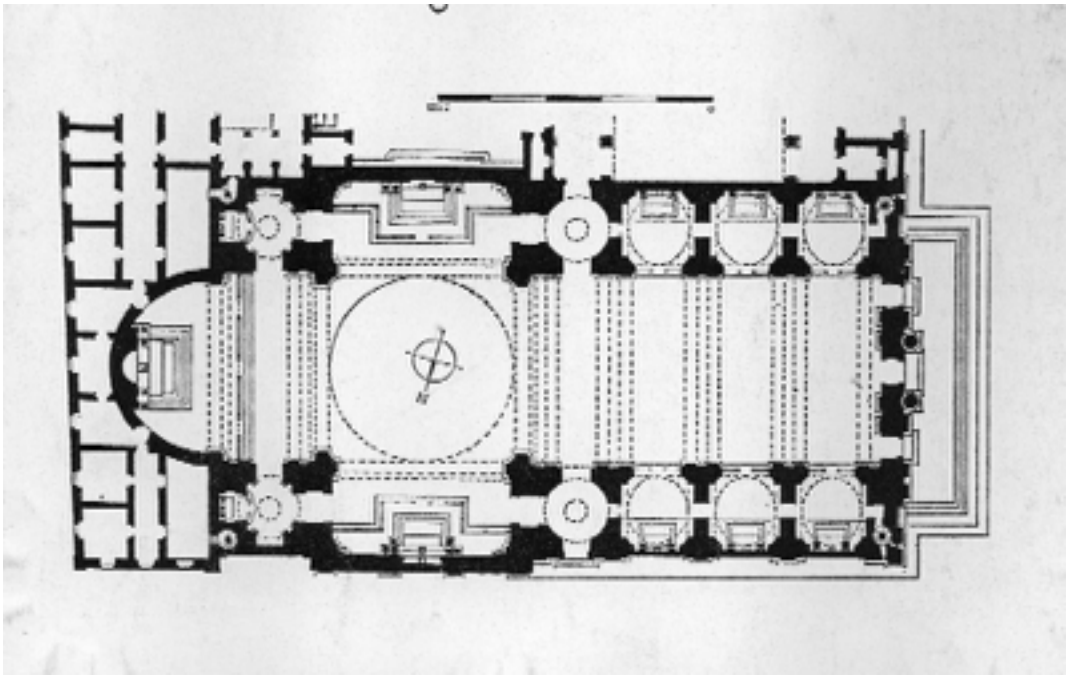
33. Carlo Rainaldi, Fassade, 1665, Rom, Sant' Andrea della Valle

34. G.B. Nolli, Platz von Rom mit Sant' Andrea della Valle, 1748

35. A. Lafrery, Platz von Rom mit dem Palazzo Piccolomini und San Sebastiano, 1577



36. Grundriss der heutigen Sant' Andrea della Valle, Rom.



37. Grundriss von Il Gesù, Rom

38. Matteo da Castello, Francesco Rossi, Barberini Kapelle, 1604–1616, Rom, Sant' Andrea della Valle

39. Rucellai Kapelle, 1603–1605, Rom, Sant' Andrea della Valle

40. Grabkapelle von Gaetano Thiene, 1665–1667, Rom, Sant' Andrea della Valle

41. Kapelle der "Madonna della Purità", Rom, Sant' Andrea della Valle

42. Kappelle der Kreuzigung, Rom, Sant' Andrea della Valle

43. Piccolomini Monumente, 1614, Rom, Sant' Andrea della Valle

44. Bartolomeo Angelini&Bartolomeo Bassi, Strozzi Kapelle, 1616, Rom, Sant' Andrea della Valle

45. Carlo Fontana, Ginetti Kapelle, 1671–1684, Rom, Sant' Andrea della Valle

46. Carlo Maderno, Altarbereich, 1620, Rom, Sant' Andrea della Valle

47. Carlo&Francesco Fontana, Altarbereich, Goldene Kerzenhalter und marmorne Verzierungen, Rom, Sant' Andrea della Valle

48. Domenichino, Die Geißelung des Heiligen Andreas, 1607–1608, Oratorium des Heiligen Andreas, Rom, San Gregorio al Celio

49. Domenichino, Die erste Berufung von Andreas und Petrus, 1622–1624, Rom, Sant' Andrea della Valle

50. Domenichino, Die dritte Berufung der Apostel Andreas und Petrus, 1622–24, Rom, Sant' Andrea della Valle, Apsis

51. Domenichino, Der Heilige Andreas wird zum Martyrium geführt, 1622–1624, Rom, Sant' Andrea della Valle, Apsis

52. Domenichino, Die Folterung des Heiligen Andreas, 1622–1624, Rom, Sant' Andrea della Valle, Apsis

53. Domenichino, Die Himmelfahrt des Heiligen Andreas, 1622–1624, Rom, Sant' Andrea della Valle, Apsis

54. Domenichino, Grottaferata Fresken, Abbazia di San Nilo

55. Domenichino, Heiliger Matthäus, 1622–1624, Sant' Andrea della Valle

56. Domenichino, Heiliger Lukas, 1622–1624, Sant' Andrea della Valle

57. Domenichino, Heiliger Markus, 1622–1624, Sant' Andrea della Valle

58. Domenichino, Heiliger Johannes, 1622–1624, Sant' Andrea della Valle

59. Giovanni Lanfranco, Himmelfahrt Mariae mit Engelsglorie, 1625, Sant' Andrea della Valle

60. Giovanni Lanfranco, Himmelfahrt Mariae mit Engelsglorie, Detail Heilige Maria, 1625, Sant' Andrea della Valle

61. Giovanni Lanfranco, Christus Laterne, 1625, Sant' Andrea della Valle

62. Correggio, San Giovanni Evangelista, 1520–1524, Kuppel, Parma, San Giovanni Evangelista

63. Carlo Cignani und Emilio Taruffi, Die Verurteilung des heiligen Andreas von Aegeas, 1662–1665, Öl auf Leinwand, Rom, Sant' Andrea della Valle

64. Carlo Cignani und Emilio Taruffi, Die Ankunft nach Ancona beim Kardinal Bessarione mit dem abgetrennten Kopf des heiligen Andrea, 1662–1665, Öl auf Leinwand, Rom, Sant' Andrea della Valle

65. Mattia Preti, Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird, 1650, Rötelzeichnung auf weißem Blatt, 249 x 163 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe

66. Mattia Preti, Die Kreuzigung des Heiligen Andreas, 1650, Feder und Tinte, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

67. Mattia Preti, Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird, Detail Soldaten und Zuschauer, 1650, Kohlezeichnung und Aquarell, 165 x 103 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe

68. Mattia Preti, Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird, Detail zwei Figuren, 1650, Entwurf, Kohlezeichnung und Aquarell, 180 x 103 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe

69. Der Apostel Andreas, 500, Mosaikmedaillon des nordöstlichen Bogens der erzbischöflichen Kapelle, Ravenna

70. Andreas mit der crux decussata, um 1460, Tafel aus der ehemaligen St. Veits Kirche zu Freising vom Meister der Pollinger Tafeln, Diözesanmuseum Freising, Sammlung Erzbischöfliches Klerikalseminar Nr. 228

71. El Greco, Heiliger Andreas, 1600, Toledo, Museo del Greco

72. Francois Duquesnoy, Heiliger Andreas Statue, 1627–43, Vatikan, St. Peter, Kuppelpfeiler

73. Heiliger Andreas, 8. Jhdt., Rom, San Lorenzo Fuori

74. Juan de las Roelas, Predigt des heiligen Andreas vom Kreuz, 1609–1612, Sevilla, Museum der Schönen Künste

75. Pietro da Cortona, Vision des heiligen Filippo Neri, 1664-65, Fresko, Rom, Santa' Maria della Vallicella (Chiesa Nuova), Deckenspiege

76. Mattia Preti, Die heilige Dreifaltigkeit im Paradies mit der Jungfrau, 1652, Kuppelfresko, Modena, San Biagio

77. Mattia Preti, Die heilige Dreifaltigkeit im Paradies mit der Jungfrau, 1652, Detail musizierende Engel, Kuppelfresko, Modena, San Biagio

78. Mattia Preti, Heiliger Matthäus, 1652, Modena, San Biagio

79. Mattia Preti, Heiliger Lukas, 1652, Modena, San Biagio

80. Mattia Preti, Heiliger Johannes, 1652, Modena, San Biagio

81. Mattia Preti, Heiliger Markus, 1652, Modena, San Biagio

82. Mattia Preti, Die Heilige Dreifaltigkeit im Paradies mit der Jungfrau, Detail Heiliger Petrus, 1652, Modena, San Biagio

83. Mattia Preti, Das Martyrium der heiligen Katharina, 1675–1659, Öl auf Leinwand, Neapel, San Pietro e Maiella

84. Mattia Preti, Das Martyrium der heiligen Katharina, 1659, Öl auf Leinwand, Valetta, Santa Caterina d'Italia

85. Matthias Greuther, Der Kupferstich nach dem Gemälde von Durante Alberti, aus dem Buch von Louis Richeome

86. Giugliuelmo Cortese, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 1668, Öl auf Leinwand, Rom, Sant' Andrea al Quirinale

87. Antonio Raggi, Himmelfahrt des heiligen Andreas (Nach den Skizzen Gian Lorenzo Berninis), Skulptur, Rom, Sant' Andrea al Quirinale

88. J. Dierckx, Das Martyrium des heiligen Andreas, kopierter Druck nach dem Gemälde von Peter Paul Rubens

89. Barthelomeo Esteban Murillo, Das Martyrium des heiligen Andreas, c. 1670, Madrid, Museo del Prado

90. Lazaro Baldi, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 1674, Öl auf Leinwand, Rom, Sant' Andrea delle Fratte

91. Agostino Ciampelli, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 1600–1603, Öl auf Leinwand, Rom, Il Gesù

92. Unbekannt, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 17. Jhdt, Fresko, Rom, Santi Nereo e Achilleo

93. Mattia Preti, Der heilige Andreas, 1665-1667, Öl auf Leinwand, Zurrieq, Malta, Die Kirche der Heiligen Katharina

94. Mattia Preti, Die Kreuzigung des heiligen Andreas, 1687, Öl auf Leinwand, Luqa, Malta, Die Kirche des Heiligen Andreas

95. Mattia Preti, Sofonisba bekommt das Gift von Massinissa, 1640-1646(?), Öl auf Leinwand, Mailand (?)

96. Luca Giordano, Gastmahl des Herodes, Öl auf Leinwand, Neapel, Museo di Capodimente

V. Abstract

Diese Arbeit untersucht die Bedeutung des Freskenzyklus (1650) Mattia Pretis in der Kirche Sant' Andrea della Valle in Rom für die italienische Barockmalerei und die Andreas-Ikonographie. Die drei Darstellungen in der Apsis der Kirche, die den Zyklus bilden, sind *Der Heilige Andreas, der ans Kreuz gebunden wird*, *Die Kreuzigung des Heiligen Andreas* und *Die Grablegung des Heiligen Andreas*.

Der Zyklus zeigt in Anlehnung an die Fresken Domenichinos in derselben Kirche ausgewählte Szenen aus dem Leben des heiligen Andreas und ist für das Oeuvre Pretis von großer Bedeutung. Er ist der erste Freskenzyklus Mattia Pretis (1650) und zugleich derjenige, der in seinem Oeuvre als erster sicher datiert werden konnte. Des Weiteren ist er eines der vorbildhaftesten Beispiele für *pittura retorica,* die auf das Martyrium des heiligen Andreas hinweist und spiegelt ein für das Oeuvre Pretis außergewöhnliches Stilkonglomerat wider, welches mit unterschiedlichen Erklärungen begründet werden kann.

Preti stellte in seiner künstlerischen Karriere das Thema „Martyrium" und die verschiedenen Versionen des heiligen Andreas regelmäßig dar und die interessantesten seiner Darstellungen des heiligen Andreas sind wahrscheinlich in diesem Zyklus in Sant' Andrea della Valle enthalten. Auch aufgrund seines langen Konflikts mit dem Auftraggeber, dem Theatiner-Orden werden seine Motive bei der Ausmalung viel diskutiert. In diesem Kontext bildet die vorliegende Arbeit die aktuellste Untersuchung, die versucht, das Stilkonglomerat der Andreas-Darstellungen Pretis in Hinblick auf unterschiedliche Einflussmöglichkeiten ausführlich zu interpretieren.

Die Vielfalt der Meinungen in den bisherigen Untersuchungen fällt bei der Interpretation einzelner Gemälde deutlich auf. Während in der Forschung auch die These vertreten wird, dass Preti von der Inszenierung und Dramatik Guercinos und von den Kompositionen da Cortonas beeinflusst wurde, herrscht die Auffassung vor, dass er sich Domenichino zum Vorbild genommen hatte. Oft wird die Außergewöhnlichkeit des Zyklus, insbesondere die monumentalen Figuren auf, Vorschläge da Cortonas zurückgeführt.

Mattia Pretis Darstellungen des heiligen Andreas in Sant' Andrea della Valle in Rom sind daher nicht nur aussagekräftige Beispiele der *pittura retorica,* deren Ursprünge im 1773 verlorengegangenen Gemälde Durante Albertis liegen, sondern auch ein geeigneter Gegenstand zur Untersuchung der stilistischen Entwicklungen in der italienischen Barockmalerei und im Oeuvre Pretis.

VI. Lebenslauf

Irmak Vakıflı

Geboren am 25. Juni 1989 in Istanbul, Türkei

1995 – 2003: Primär- und Sekundärschule im Gönen Kolleg, Adana, Türkei

2003 – 2008: Österreichisches Sankt Georg Gymnasium und Handelsschule, Istanbul, Türkei

2008: Österreichische Matura

Der Schwerpunkt meiner Matura lag auf den Standardfächern des Schulprogramms also auf Mathematik und Deutsch und den Wahlfächern Englisch und Türkisch. Daneben habe ich im Gymnasium vier Jahre lang Latein gelernt und dieses Fach mit der Note „sehr gut" absolviert.

2008 – 2011: Bachelorstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien

Seit 2011: Masterstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien

Im Rahmen des Masterprogramms habe ich bereits 2012 Zentralspanien- und Oberösterreich-Reisen mit dem Barockschwerpunkt absolviert. 2013 habe ich in mein letztes Seminar über den *Ungläubigen Thomas* Mattia Pretis und *Die Kreuzabnahme* Francesco Solimenas im Kunsthistorischen Museum Wien gearbeitet. Besonders das Datierungsproblem des *Ungläubigen Thomas* (1666?), den ich in die Frühphase Mattia Pretis (1640-1645) einordne, hat mich zur Vertiefung der Preti-Forschung motiviert. Zu diesem Zweck habe ich diese Masterarbeit zwischen November 2013 und dem Dezember 2014 geschrieben.

Seit 2011: Bachelorstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaften mit den Schwerpunkten Public Relations, Kommunikationsforschung und Fernsehjournalismus. Parallel zu diesem Studium habe ich 2012 im Presse&PR-Büro des Museums der Angewandten Kunst ein dreimonatiges Praktikum absolviert. Seit 2013 bin ich als Journalistin tätig.

Neben meiner akademischen Ausbildung beschäftige ich mich seit meiner Kindheit aktiv mit verschiedenen künstlerischen Arbeiten, hauptsächlich Malerei und Literatur. 2000 (Adana), 2007 (Istanbul) und 2008 (Istanbul) habe ich meine Ölmalerei-Arbeiten ausgestellt. Daneben schreibe ich sehr gerne und konnte 2009 einen Band mit fantastischer Literatur veröffentlichen (*Zamandaki Ruhlar*). In den vergangenen Jahren habe ich in Wien auch die Möglichkeit gefunden, als Reisebegleiterin zu arbeiten. Damit hoffe ich, dass ich auch in der Zukunft die Kunst – meine größte Leidenschaft – anderen Menschen in unterschiedlichen Formen vermitteln kann.