



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2017

V&R Academic

Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx und
im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XVIII

Redaktionelle Mitarbeit
Lion Gallusser und Franziska Sagner

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit 35 teils farbigen Abbildungen

Umschlagabbildung: © akg-images / Rainer Hackenberg:
Die Biagi-Orgel in der Basilika San Giovanni in Laterano in Rom

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0177-7319
ISBN 978-3-647-27835-3

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter www.v-r.de.

© 2017, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG,
Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen / Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.
www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

*Zum Gedenken an Klaus Hortschansky
(1935–2016)*



Die Biagi-Orgel in der Basilika San Giovanni in Laterano in Rom

Orgel der Basilika S. Giovanni in Laterano in Rom

„LAUDATE DEUM IN CHORDIS ET ORGANO“ – so lesen wir auf der zentralen Tafel des eindrucksvollen Orgelprospektes. Unser Schlüsselobjekt zeigt die von Clemens VIII. für das Jahr 1600 gestiftete Orgel in S. Giovanni in Laterano, die zu Zeiten von Händels Rom-Besuch immer noch die größte und bedeutendste in Rom war.

Typischerweise baute in Italien ein Architekt das Gehäuse, das der Orgelbauer sodann zu füllen hatte: Der Mailänder Architekt Giovanni Battista Montano entwarf die durch Säulen begrenzte, dreiteilige monumentale Gliederung, ein Gehäuse, das die ganze Stirnwand des Querschiffes von S. Giovanni einnimmt. 1597 begann Luca Blasi aus Perugia mit dem eigentlichen Orgelbau. Nach Fertigstellung zwei Jahre später hatte das einmanualige Instrument 59 Tasten, 26 Pedale und 16 Register. Die größte Prospektpfeife war ein profundes, 24-füßiges F mit einem Durchmesser von 38 cm und einer Labienbreite von 27 cm. Das zweite Manual wurde freilich erst nach Händels Rom-Besuch, wohl um 1730 hinzugefügt.

Auf dieser fulminanten Blasi-Orgel gab Händel ein vielbeachtetes Konzert, bald nachdem er Ende 1706 Rom erreicht hatte. Das *Diario* von Valesio überliefert folgende Notiz: „Freitag, 14. Januar 1707. In dieser Stadt ist ein Sachse eingetroffen, ein exzellenter Spieler auf dem Cembalo und Komponist, der heute seine großen Künste im Orgelspiel in der Kirche S. Giovanni zum Erstaunen aller bewiesen hat“. Der Erfolg dieses Auftritts wird durch einen Reisebericht von Denis Nolhac bestätigt, der den „außerordentlichen Zustrom von Zuhörern [...], vor allem von Kardinälen, Prälaten und Adligen“ unterstreicht.

Zu gerne wüssten wir, was Händel an diesem Tag gespielt hat: welche Werke anderer Komponisten und welche eigenen, virtuosen Kompositionen. Sicher aber wird der ‚Sassone‘ auch improvisiert haben, Johann Mattheson jedenfalls bestätigt später, dass Händel „stark auf der Orgel“ war: „absonderlich ex tempore“.

Wolfgang Sandberger

Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich)	
Netze und Netzwerke: Händels Rom	
Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2016	1
Dietrich Erben (München)	
Rom um 1700	
Kunst, Geschichte und Händels Zeitgenossenschaft	7
Sabine Ehrmann-Herfort (Rom)	
Römische Musikorte	
Zur musikalischen Topographie Roms um 1700	33
Wolfgang Proß (Bern)	
Händel im Rom der ‚Arcadia‘	57
Klaus Pietschmann (Mainz)	
Die Kantate <i>Hendel, non può mia musa</i> im Kontext der Stegreifdichtung in Rom um 1700	107
Alexandra Nigito (Basel)	
Händel und seine Beziehungen zu Kardinal Benedetto Pamphilj . . .	125
Hans Joachim Marx (Hamburg)	
Die Händel-Porträts des Gothaer Hofmalers Georg Andreas Wolffgang d. J. (1703–1745)	137
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2015/2016	159
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	167

Netze und Netzwerke: Händels Rom Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2016

Laurenz Lütteken (Zürich)

„Die allererste Sache, die einem Fremden zu Rom in die Augen fällt, ist die ungleiche Vermischung des Reichthums und der Armuth; gleichwie man auch solches an allen Orten in gantz Italien observiren kann: Jedoch ist sie allhier viel mercklicher und augenscheinlicher, als irgend an einem andern Orthe: Denn wie man über den Reichthum der Kirchen, der Palläste, und der Klöster erstaunen muss; also hat der elende Zustand der Einwohner, und die mittelmässigen Wohnungen der Ordinär-Häuser gantz und gar keine Gleichheit mit denselbigen: Wenn man bedencket, was Italien nur für ein oder zwey Seculis gewesen; daß wir nicht einmahl des alten Roms gedencken; so kan man sich kaum einbilden, daß ein Volck und eine Landschaft, welches von der Natur so reichlich begabet ist, daß sie eines von den reichsten der Welt, oder zum wenigsten von Europa seyn könnte, so elende herunter kommen, und in so einen Mangel des Volcks und Armuth gerathen ist; [...]“¹

Mit diesen Worten leitete der anglikanische Bischof Gilbert Burnet seinen Reisebericht aus Rom ein, hier in der deutschen Ausgabe von 1688, dabei keinen Zweifel daran lassend, dass der fromme Protestant dem Glanz der frühneuzeitlichen Stadt mit den größten Vorbehalten gegenüberstand.

Rom war selbstverständlich nicht zu trennen vom Hof des Papstes und dem universalen Geltungsanspruch der katholischen Kirche. Die Stadt war im 16. Jahrhundert von Erschütterungen heimgesucht worden, die gerade diesen Geltungsanspruch in besonderem Masse ins Wanken gebracht haben – konfessionell, ideologisch und territorial. ‚Rom‘ war stets nicht nur eine Stadt, sondern immer, von der Antike an, eine Idee – und diese Idee ist durch das Mittelalter hindurch, mit verändertem, aber nicht grundsätzlich anderem Anspruch weitergetragen worden. Mit der Eröffnung des Konzils von Trient durch Papst Paul III. 1545 wollte die Kirche auf die neuen Herausforderungen reagieren, in einem dann allerdings langen und nicht widerspruchsfreien Prozess, der gleichwohl folgenreich war – insbesondere für die Stadt des Stichwortgebers, für Rom. Rom hat sich um und nach 1600 auf eine geradezu dramatische Weise

¹ Gilbert Burnet: *Die eigentliche Beschreibung Des gegenwärtigen Zustandes in Italien / Insonderheit von dem Anfang und Fortgang des Quietismi, und Lebenslauffes des Molinos [...] Jetzo aber aus dem Frantzösischen theils auch Italiänischen ins Teutsche übersetzt von M. J. G. P.*, Leipzig: Gleditsch 1688, S. 5f.

neu erfunden, unter dem Eindruck des Konzils und getragen vom Willen, sich den Erosionsprozessen mit aller Gewalt entgegenzustemmen, äußerlich sichtbar an der Heiligsprechung Carlo Borromeos durch Paul V. 1610, der ersten Kanonisierung nicht nur eines Protagonisten des Konzils, sondern einer Persönlichkeit, an welche die beteiligten Akteure noch persönliche Erinnerungen haben konnten.²

Zu den erstaunlichen Merkmalen dieses Prozesses gehörte, ganz gegen den Eindruck, den Burnet schließlich vermitteln wollte, seine erstaunliche Elastizität. Die Neuerfindung der christlichen Metropole schlechthin, die sich nur besonders deutlich sichtbar in der Architektur zu entfalten begann, sich aber keinesfalls auf sie beschränkte, lebte nicht aus einer bloßen Traditionsvergewisserung, im Gegenteil. Vielmehr bediente sie sich der anspruchsvollsten Mittel einer neuen, einer welthaltigen, einer ‚dramatischen‘ Erfahrung. Die Stabilisierung der äußeren Gegebenheiten, vor allem in der Liturgie, aber auch in der Dogmatik der Lehre, führte auf der Gegenseite zu einer geradezu entfesselten Akzentuierung der sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Menschen, die nun in den Dienst der spirituellen Sache gestellt wurden. Zeichenhaft sichtbar ist das an der Figur des Kreuzes, die sich nun, als geläutertes Symbol, als Chiffre der Erneuerung, gleichsam über das Erscheinungsbild der Stadt gelegt hat.³ Berninis Experimente in Architektur und Skulptur, Caravaggios Zuspitzungen in der Malerei sind immer auch Erkundungen dieser neu entdeckten menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten.⁴ Solche Erkundungen waren aber getragen von der Einsicht, dass der Sinnesreiz selbst Erkenntnis zu stiften vermöge – eine Überzeugung, die sich in Berninis 1652 abgeschlossener Verzückung der Hl. Teresa in S. Maria della Vittoria auf spektakuläre Weise Bahn gebrochen hat.⁵ In der spirituellen Neubesinnung standen sich also der Wille zur Rationalisierung und eine erstaunliche Dynamik gegenüber, die sich auch in der Musikschrift des Athanasius Kircher von 1650 und zudem ganz praktisch auch in der Welle der Kanonisierungen abbildet: Während es im 16. Jahrhundert keine einzige Heiligsprechung gab, waren es im 17. Jahrhundert gleich 107.⁶

² Vgl. hier paradigmatisch Katja Burzer: *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2011.

³ Katja Richter: *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011, hier v. a. S. 127 ff.

⁴ Clare Robertson: *Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII*, New Haven: Yale University Press 2015.

⁵ Dazu schon Robert Torsten Petersson: *The Art of Ecstasy. Teresa, Bernini and Crashaw*, London: Routledge 1970.

⁶ Paolo Parigi: *The Rationalization of Miracles*, Cambridge: Cambridge University Press 2012.

Die überraschende Verbindung von sinnlicher Erfahrung und Erkenntnis im Dienst des Glaubens, die auch leitend war für die Kunstförderung der Barberini, der in dieser Hinsicht vielleicht einflussreichsten Familie,⁷ war musikgeschichtlich äußerst folgenreich. Die Stabilisierung der liturgischen Verhältnisse führte zur Festschreibung einer gewissermaßen geläuterten, wenn auch konstruierten Fassung des Chorals, normativ in der *Editio Medicea* von 1614/15 fixiert. Der Sohn von Palestrina hat jedoch um diese Fassung einen spektakulären Urheberrechtsprozess geführt, weil er sie als Kompositionen seines Vaters ansah; es gab also ein hohes Bewusstsein für das ‚Konstruierte‘ dieser neuen Wirklichkeit. Die mit ihr verbundene Spannung von Tradition und Modernität durchzieht das musikalische 17. Jahrhundert auf eine bemerkenswerte Weise. Während die Palastkapelle des Papstes, die Cappella Sistina, zur Sachwalterin eines kanonisierten polyphonen Stils gemacht worden ist, konnte Papst Urban VIII. in seiner Musikförderung jenseits der Liturgie allermodernste Tendenzen bedienen. Zuweilen vermochten diese Tendenzen auch eine Symbiose einzugehen, etwa in der berühmten Miserere-Komposition, die der Kapellsänger Gregorio Allegri in den 1630er Jahren für die päpstliche Kapelle schrieb – und deren besonderer Reiz in der Verbindung von normierter satztechnischer Faktur und virtuosester Verzierungspraxis liegt.⁸ Das große Bekehrungsstück der *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* sollte, wie es Emilio de' Cavalieri im Titel des Erstdrucks vorschreibt, „recitar cantando“ aufgeführt werden, also in der allerneuesten Art des begleiteten Sprechgesangs: Bekehrung durch eine völlig neue Form der Affektdarstellung. Der Komponist war sich dessen ebenfalls bewusst, nutzte er doch seine Vorrede dazu, erstmals wichtige Grundsätze dieser neuen Darstellungsweise überhaupt schriftlich zu erläutern.⁹

Diese ebenso selbstverständliche wie reflektierte Verbindung von dogmatischer Tradition und denkbar avanciertesten Darstellungsweisen ist zum prägenden (und in dieser Form singulären) Charakteristikum der Musikstadt Rom im 17. Jahrhundert geworden. Claudio Monteverdi hat dies in Venedig genau wahrgenommen; in seinem berühmten Druck von 1610 verbinden sich programmatisch beide Elemente, in der Gegenüberstellung der auf Gombert zurückreichenden *Missa in illo tempore* mit der *Marienvesper*, also von Messe und

⁷ Peter Rietbergen: *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden: Brill 2006 (= Brill's Studies in Intellectual History 135).

⁸ Vgl. vom Verf.: *Perpetuierung des Einzigartigen: Gregorio Allegris ‚Miserere‘ und das Ritual der päpstlichen Kapelle*, in: Joseph Imorde u. a. (Hg.): *Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungscolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20.–22. Juni 1996*, Emsdetten / Zürich: Edition Imorde 1999, S. 136–145.

⁹ Vgl. Emilio de' Cavalieri: *Rappresentazione di anima, et di corpo (1600)*, hg. von Murray Bradshaw, Middleton: American Institute of Musicology 2007 (= Publications of the American Institute of Musicology. Miscellanea 5).

Stundengebet, von Dogmatik und Frömmigkeitserfahrung, von polyphoner Tradition und expressiver Monodie. Kaum zufällig wurde gerade dieses Werk Papst Paul V. gewidmet. Das um 1600 willentlich heraufbeschworene Spannungsfeld hat eine wahrscheinlich auch für die Protagonisten überraschend produktive und prägende Energie entfaltet. Sie zeigt sich, nach der nur kurzen Blüte der geistlichen Oper, wesentlich in vier Gattungen, die allesamt eine lange, stabile Tradition ausgeprägt haben: der Motette, der Kantate, dem Oratorium und der selbständigen Instrumentalmusik. In allen diesen Gattungen wurden ganz eigene Wege gesucht: Oratorium und Kantate waren die Genres mit neu gedichteten Texten, geistlich im einen, zumeist weltlich im anderen Fall; die Motette bediente sich alter sakraler Texte, jedoch in avancierten kompositorischen Formulierungen; und die Instrumentalmusik partizipierte schließlich in Rom, insbesondere durch die Anstrengungen Straddellas und Corellis, am Gedanken der Versöhnung affektiver Expressivität und kontrollierter, rationaler Form – wovon Georg Muffat 1701 begeistert berichtet hat.¹⁰

Bedenkt man diese Ausgangslage, so erstaunt es nicht, dass Rom um 1700 zu einem musikalischen Zentrum eigener Art geworden war, mit ambitionierten musikalisch-literarischen Gattungen an der Spitze sowie der Ausprägung einer Instrumentalmusik, die sich von allen utilitaristischen Zuordnungen entfernt hatte. Getragen wurde dies von einer außerordentlich gebildeten, literaten Oligarchie, in der sich die römische Physiognomie sozial abzubilden vermochte: in der Verquickung von produktiver Konkurrenz und der Verpflichtung auf die ‚Idee‘ Roms. Wolfgang Reinhard hat für das Agieren dieser Eliten schon in den 1970er Jahren den hilfreichen Begriff der ‚Verflechtung‘ geprägt.¹¹ Die enge Verbindung dieser Eliten hat zu einer ausgesprochen belastbaren Infrastruktur geführt, die für die umworbenen Protagonisten durchlässig, unkompliziert und ‚familiär‘ zugleich gewesen ist. Und diese Strukturen blieben immerhin noch stabil, als Rom um 1700 in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet – und schließlich von einem furchtbaren Erdbeben heimgesucht wurde.

Händels spektakuläre Entscheidung, sich nach Rom zu wenden, mag mit diesen Voraussetzungen zu tun haben – und der Umstand, dass der mitteldeutsche Protestant dort auf keinerlei erkennbare institutionelle Schwierigkeiten gestoßen ist, im Gegenteil, spricht nicht nur für seine eigene Gelenkigkeit, sondern auch für die der römischen Akteure. Denn die literarischen Eliten waren zugleich politische Eliten, und sie liebten in ihren Zirkeln, wie in der

¹⁰ Gemeint ist hier die Vorrede zu den *Concerti grossi* in: *Auserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumental-Musik Erste Versammlung*, Passau 1701.

¹¹ Wolfgang Reinhard: *Freunde und Kreaturen. ‚Verflechtung‘ als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen. Römische Oligarchie um 1600*, München: Vogel 1979 (= Schriften der Philosophischen Fachbereiche der Universität Augsburg 4).

‚Arcadia‘, den spielerischen Identitätswechsel – ein durchaus ernster Habitus der fortwährenden ‚conversio‘, der Händel denkbar weit entgegengekommen sein dürfte. Denn auch er hat es offenbar sofort und erfolgreich gelernt, derartige Identitätswechsel zu praktizieren – dieses römische Modell sollte ihn zeitlebens prägen. Im *Trionfo del tempo e del disinganno* wird ein solcher Identitätswechsel nicht nur textlich, sondern auch, in der eindringlichen Schlussarie, musikalisch vorgeführt. Die römischen Netzwerke, in die Händel geriet und die er für sich selbst aufgebaut hat, erweisen sich also nicht einfach nur als ein biographischer Begleitumstand, sie sind für ihn eine prägende Erfahrung geworden. Rom profitierte um 1700 von einer inzwischen drei Generationen umfassenden Kultur einer produktiven, spielerischen und doch der spirituellen Sache verpflichteten Konkurrenz politischer und kreativer Eliten. Dass diese Spannungen nicht kontraproduktiv, sondern, selbst in schwieriger werdenden Umständen, über die Maßen produktiv geworden sind, mag am Ende rätselhaft erscheinen, aber Händel hat sich dieser Konstellation offenbar mit Hingabe und Leichtigkeit bedient.

Es erscheint also durchaus sinnvoll, Händels römische Zeit nochmals unter diesen Voraussetzungen in den Blick zu nehmen. Im Göttinger Symposium von 2016 wurde dies in fünf Schritten getan. Der panoramaartige Festvortrag von Dietrich Erben sollte die Szene aufspannen für dieses Unternehmen. Sabine Ehrmann-Herfort hat gewissermaßen ‚Realienkunde‘ betrieben, also unter dem Blickwinkel Händels die musikalische Topographie Roms erkundet. Die für Händel so wichtigen literarischen Eliten stehen im Mittelpunkt des Beitrags von Wolfgang Proß, während Klaus Pietschmann die Rolle der Musik in der römischen Aristokratie untersucht hat. Und Alexandra Nigito hat die Verhältnisse einer der für Händel wichtigsten Familien, der Doria Pamphilj, nochmals in den Blick genommen. Allen Beiträgern sei herzlich für Ihre Teilnahme und ihre Texte gedankt. In den neuen Band der *Göttinger Händel-Beiträge* (GHB) konnte dankenswerterweise auch eine detailreiche Studie von Hans Joachim Marx aufgenommen werden. Der Dank schließt, wie stets, alle Mitarbeiter der Göttinger Händel-Festspiele ein, insbesondere aber Lion Gallusser und Franziska Sagner vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Sie haben die Kärnerarbeit der Redaktion auf sich genommen.

*

Im Mai 2016 verstarb im Alter von 81 Jahren Klaus Hortschansky, der der Händel-Forschung wichtige Impulse verliehen hat und nach der Revolution 1989 bedeutend zur Neuausrichtung der Händel-Gesamtausgabe beigetragen hat. Dieser neue Band der GHB sei daher seinem Andenken gewidmet.

Rom um 1700. Kunst, Geschichte und Händels Zeitgenossenschaft

Dietrich Erben (München)

Wenn man, wie Georg Friedrich Händel, um 1700 nach Rom fuhr, dann war nicht mehr so ganz klar, wohin die Reise ging. Denn es war zu spät für den Aufbruch ins Machtzentrum der Christenheit und zum Theater der barocken Gegenwartskunst, und auch die Gelehrten und Künstler, die seit der Renaissance die antike Hinterlassenschaft erschlossenen hatten, gehörten nicht mehr unbedingt zur intellektuellen Avantgarde, sondern waren Establishment. Es war aber auch noch zu früh für die enthusiastische, klassizistisch inspirierte Begegnung mit der Antike, und die Stadt machte sich bestenfalls gerade erst auf, die auswärtigen Reisenden mit spektakulären Schauarchitekturen in Empfang zu nehmen. Die bis heute populärsten Tourismusattraktionen – die Spanische Treppe und der Trevibrunnen – waren zwar schon erdacht, aber ihre Verwirklichung zog sich aus durchaus symptomatischen Gründen über Jahrzehnte bis ins erste Drittel des neuen Jahrhunderts hin. Rom bot um 1700 keine stabile kulturelle Orientierung mehr, wie sie sich zuvor als „Rom-Bild“¹ dargeboten hatte und wie sie sich später um die Mitte des 18. Jahrhunderts unter neuen Vorzeichen als Image einer Kulturmetropole wieder darbieten wird. Um 1700 war das Papsttum schon seit einem halben Jahrhundert von der politischen Weltbühne abgetreten. Der Spanische Erbfolgekrieg, der zwischen 1701 und 1714 die europäische Politik bestimmte, hat diesen Zustand für alle Zeiten zementiert. Die Antike stand durch den berühmten Antikenstreit, die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, auf dem Prüfstand, und die Kunst des 17. Jahrhunderts, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Stil- und Epochenbegriff „Barock“² titulierte wurde, war in der Geschmackskritik vehement unter Beschuss geraten.

Diese Umbrüche der Wertung sind in einer Fülle von Einzelindizien nachvollziehbar, hier mögen ein paar Impressionen genügen. Als 1666 die Französische Akademie in Rom gegründet worden war, hatte man sich noch euphorisch die Nachahmung der Antike auf die Fahnen geschrieben, nun war man – nach gut zwanzig Jahren – der Antike überdrüssig. Ende August 1689 hatte sich der

¹ Vgl. Bernhard Kytzler (Hg.): *Rom als Idee*, Darmstadt 1993 (= Wege der Forschung 656).

² Zum Epochen- und Stilbegriff zusammenfassend Dietrich Erben: *Die Kunst des Barock*, München 2008 (= Beck Wissen 2557), S. 7–15.

Architekt Robert De Cotte auf eine fast einjährige Studienreise nach Italien begeben. In seinem Reisejournal gibt sich der Architekt unverhohlen als ein Parteiläufer der ‚modernes‘ zu erkennen.³ Also zeichnet er keine Grundrisse antiker Bauten mehr, weil sie ihm für moderne Bauaufgaben als unnützlich erscheinen. In die Beschreibungen der Denkmäler mischt sich oft die Indignation über eine getäuschte Erwartung. Über das Pantheon befindet er lapidar, das Ganze besitze keinerlei Proportion („Tout cela fait qu’il n’y a nulle proportions“), einem Triumphbogen wird eine „üble Machart“ („méchante manière“) bescheinigt. Aber auch die Kunst und Architektur der Gegenwart kommen nicht besser weg. Die Petersplatzkolonnaden vermag De Cotte nur als konfuses Unterholzdickicht („une confusion qui ressemble à une foire“) wahrzunehmen. Begeistert ist De Cotte nur in Oberitalien, hier gilt seine ungeteilte Bewunderung den Renaissancebauten Andrea Palladios. An Rom, an der antiken wie der zeitgenössischen Kunst der Stadt, wird kaum ein gutes Haar gelassen, und ähnlich sah man es auch an der Académie de France in Rom. In Rom seien, so ließ deren damaliger Direktor im September 1696 maliziös verlauten, sowieso nur, sieht man vom Pantheon einmal ab, abgenutzte Ruinen zu besichtigen („des ruines bien usées“).⁴

Ein etwa gleichzeitiger satirischer Beitrag zur Rom-Debatte stammt aus der Feder von Christian Reuter. In dem 1696/97 erschienenen fiktiven Reiseroman kommt der Protagonist Schelmuffsky aus Padua nach Rom. Schon dieses Itinerar gibt einen ersten Fingerzeig, dass die moderne oberitalienische Universitätsstadt polemisch gegen die altmodische Antikenmetropole ausgespielt werden soll. Und in Rom kommt es dann auch genau dazu. Der örtliche Reiseführer zeigt Schelmuffsky gleich „alle Antiquitäten, die da zu sehen seyn, daß ich auch von dergleichen Zeige [Zeug] so viel gesehen habe, daß ich mich ietzo auff gar keines mehr besinnen kan.“⁵ Die Audienz beim Papst pervertiert Reuter zu einer schrillen Persiflage des Fußkusses, indem der Reisende aufgefordert ist, bei der Audienz die fürchterlich stinkenden Füße des Heiligen Vaters zu küssen.⁶ Es war vor allem diese Szene, die dazu führte, dass Reuters *Schelmuffsky* auf den päpstlichen Buchindex gesetzt wurde. In dem späten Schelmenroman fallen also die antiken Kunst- und Bauwerke der Amnesie anheim, und der

³ [Robert de Cotte:] *Le Voyage d’Italie’ de Robert de Cotte. Etude, édition et catalogue des dessins*, hg. von Bertrand Jestaz, Paris 1966 (= Ecole Française de Rome. Mélanges d’archéologie et d’histoire. Suppléments 5), die folgende Zitate und Paraphrasen S. 189, 179 u. 174.

⁴ Zur Akademie Dietrich Erben: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004 (= Studien aus dem Warburg-Haus 9), S. 137–218, hier S. 212.

⁵ Christian Reuter: *Schelmuffskys curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung und zu Wasser und zu Lande*, hg. von Ilse-Marie Barth, Stuttgart 2014, S. 163.

⁶ Ebd.

Papst ist in seiner ganzen triadischen Machtfülle als Bischof von Rom, als weltlicher Fürst des Kirchenstaates und als Oberhaupt der Christenheit Gegenstand des Gespöts. Es ist durchaus möglich, dass Händel den *Schelmuffsky-Roman* von Christian Reuter gelesen hat. Reuter stammte aus der Umgebung von Halle und stand als Dichter im Dienst der Höfe in Dresden und Berlin. Unabhängig davon ist es aber keineswegs abwegig, zu vermuten, dass sich Händel der distanzierten Rom-Sicht Reuters grundsätzlich hätte anschließen können.

Damit sind einige Stimmen der Außenwahrnehmung auf Rom zu Gehör gebracht. Das Thema „Rom um 1700“ heißt aus der Warte der Kunstgeschichte, die hier bezogen wird, aber auch, festzustellen, dass man sich in Rom selbst der von außen konstatierten Orientierungskrise⁷ sehr wohl bewusst war. Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, wie in Rom insbesondere die Päpste darauf reagiert haben, und es ist zu zeigen, dass man auf die Orientierungskrise, die im Zuge der Querelle des Anciens et des Modernes unübersehbar geworden war, mit einem kulturellen Modernisierungsprogramm reagierte. Das ist so weit gar nicht weiter überraschend, bemerkenswert ist es eher, dass eine Modernisierung durch Geschichte in Gang gesetzt wurde. „Geschichte allein ist zeitgemäß“ – diesen hegelianischen Programmspruch des Malers Wilhelm Kaulbach⁸ könnte man sich für „Rom um 1700“ ausborgen. Denn bei der Kunstpatronage, die unter dem Pontifikat von Papst Clemens XI. Albani (regierte 1700–1721) ab 1700 initiiert und umgesetzt wurde, besann man sich in ganz neuartiger Weise auf das Zeitalter des Frühchristentums als kulturelle Ressource der Stadt. Die Epoche der konstantinischen Basiliken wurde als historische Legitimationsbasis der katholischen Konfession in Dienst genommen. Hinzu kommt, dass das Kunstgeschehen in Rom in dieser Ära noch einmal nachdrücklich eine europäische Prägung gewann. Beide im Folgenden erörterte Aspekte, also das frühchristliche ‚revival‘ und die Internationalisierung des Kunstgeschehens, bilden während der Jahre von 1706 bis 1709, die Händel in Rom und an anderen Orten in Italien verbrachte, den Kontext kultureller Zeitgenossenschaft. Im letzten Teil des vorliegenden Beitrags ist aus der Sicht eines Dilettanten, als der sich der Autor in diesen Dingen freimütig zu bekennen hat, wenigstens mit ein paar Bemerkungen anzudeuten, wie Händel diese Zeitgenossenschaft verarbeitet haben könnte.

*

⁷ Als begriffliche Anregung vgl. Sylvia Heudecker u. a. (Hg.): *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Tübingen 2004.

⁸ Michael Brix / Monika Steinhäuser (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 242.



Abb. 1: Pier Leone Ghezzi: *Papst Clemens XI. Albani*.
Porträt (um 1708–1712; Rom, Museo di Roma; aus:
Leone: *Museo di Roma* [wie Anm. 10], Kat.-Nr. I,
B17, S. 69).

Sofern man sich in der älteren Forschung überhaupt für die Kunstentwicklung in Rom im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert interessierte, sprach man schlicht von Niedergang: Der barocken Kunstblüte der Epoche Berninis und Borrominis, Pietro da Cortonas und Guercinos, und damit auch Frescobaldis, Cavallis und Carissimis, soll der Verfall gefolgt sein. Aber seit einigen Jahren wird gegen diese Bewertung mit guten Gründen protestiert.⁹ Nun werden die Kräfte der Regeneration betont, Rom bietet in der neueren Forschung nicht mehr das Bild einer barocken Verschwendungskultur, sondern das einer kulturellen Austerität, einer Konzentration der Mittel, und das verdankte sich maßgeblich dem Papst.

Giovanni Francesco Albani wurde pünktlich zum Wechsel ins neue Jahrhundert am 23. November 1700 zum Papst gewählt und nannte sich pragmatisch nach dem Heiligen des Wahltages Clemens von Rom. Dabei traf es sich

⁹ Als Pionierstudie kann die Untersuchung von Christopher Johns: *Papal Art and Cultural Politics*, Cambridge / New York 1993 gelten; vgl. auch dessen neuere Monographie: Christopher Johns: *Visual Culture of the Catholic Enlightenment*, Cambridge / New York 2014. Ein Panorama geben die Ausstellungskataloge Edgar Peters Bowron u. a. (Hg.): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, London 2000 sowie Anna Lo Bianco / Angela Negro (Hg.): *Il Settecento a Rome*, Mailand 2005.

aber bestens, dass es sich beim Namenspatron um einen frühchristlichen Heiligen handelte. Es passt zu dieser Geste einer zurückhaltenden Selbstdarstellung, dass es kaum Porträts gibt, und die wenigen sind von nicht unbedingt aufsehenerregender Qualität. Pier Leone Ghezzi's Bildnis (siehe Abbildung 1) zeigt zwar den Albani-Papst noch im üblichen Formular als sitzende Halbfigur, doch mit dem gerade einmal lebensgroßen Bild hat sich der Papst vom resoluten Auftritt seiner Vorgänger verabschiedet.¹⁰ Die Rechte ist kommunikativ zum Segensgestus erhoben, in der linken Hand hält er nicht mehr eine Staatsdespeche, sondern ein Billet, das dem Maler die Gelegenheit einräumt, sich mit seiner Signatur bemerkbar zu machen („Alla Santità di N.o Signore Papa Clemente XI per Pier Leone Ghezzi Pitt. In Roma“). Das Zurücktreten der Person zeigt sich auch in der Kunstpatronage des Papstes. Dabei war eine entscheidende Weiche schon vom Vorgänger Innozenz XII. Pignatelli (regierte 1691–1700) gestellt worden, der mit einer päpstlichen Bulle im Jahr 1692 das jahrhundertealte System des Nepotismus beendete. Für den Nepotismus hatte Bernini mit seiner vom Kardinalnepoten Scipione Borghese in Auftrag gegebenen Aeneas-Anchises-Ascanius-Gruppe die unübertroffene Allegorie geschaffen. Der greise Oberpriester wird von Aeneas aus dem brennenden Troja gerettet, und die Konstellation illustriert, dass die politische Gestaltungsmacht dem Nepoten gebührt.¹¹ Hatte bis dahin dieser Imperativ der sozialen und politischen Förderung der eigenen Familie zu einer ungeheuren Entladung der Energien des Kunstmäzenatentums geführt, so musste das Verbot des Nepotismus unvermeidlich zu einer Verlangsamung der Dynamik führen. Das bedeutete aber zugleich, dass sich Clemens XI. in seinem bis 1721 währenden Pontifikat auf die mäzenatische Verantwortung der Institution des Papsttums selbst zu besinnen hatte.

I. Die Internationalisierung des Kunstgeschehens

Die sicherlich ambitionierteste Initiative auf dem Feld künstlerischer Neuschöpfungen galt der Lateransbasilika (siehe Abbildungen 3 und 4). Die Vollendung der Ausstattung der Laterankirche war ein treuhänderisches Unternehmen, mit ihr wird ein älteres, gut sechzig Jahre früher aufgesetztes Testament vollstreckt. Denn es war Francesco Borromini gewesen, der mit seiner 1650

¹⁰ Zum Porträt vgl. Museumskatalog Rossella Leone (Hg.): *Il Museo di Roma racconta la città*, Rom 2002, Kat.-Nr. I, B 17, S. 69.

¹¹ Zur Deutung zusammenfassend mit Bezug auf die insbesondere von Rudolf Preimesberger ausgearbeiteten Argumente Arne Karsten: *Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 26–31.

von Papst Innozenz X. in Auftrag gegebenen Neugestaltung des Innenraums von San Giovanni in Laterano die raffiniert gerahmten Statuennischen in der Pfeilerzone und die Wandfelder im Lichtgaden hinterlassen hatte, die nun zur Verfügung standen, oberhalb der immerhin knapp fünf Meter hohen Nischen wurden gleichzeitig Gemäldedarstellungen der Propheten angebracht.¹²

Die Entscheidung, die leer gebliebenen Langhausnischen von San Giovanni in Laterano mit den Monumentalstatuen der zwölf Apostel auszustatten, fiel unmittelbar am Beginn des Pontifikats. Sie wurde 1703 bis 1718 in eindrucksvoll generalstabmäßiger Planung noch während der Amtszeit Clemens XI. durchexerziert.¹³ Man kann die Ausstattungskampagnen in solch militaristischen Tönen schildern, denn während des Spanischen Erbfolgekrieges stand das gesamte Unternehmen ganz unmittelbar unter den Vorzeichen der Allianzpolitik des Papsttums. Für die Finanzierung der zwölf Marmorkolosse hat man sich das Modell ausgedacht, einzelne europäische Herrscher zur Kasse zu bitten. Am Ende ist es tatsächlich gelungen, verschiedene Fürsten für die Bezahlung jeweils einzelner Statuen zu gewinnen, sodass sich die Apostelserie allein durch ihren Entstehungskontext als ein völlig singuläres europäisches Unternehmen darstellt. Das gilt auch im Hinblick auf die beteiligten Künstler. Die zwölf Figuren wurden von sieben Bildhauern ausgeführt, wobei sich der Kreis vergleichsweise heterogen zusammensetzte (siehe Abbildung 2). Die künstlerische Oberleitung für die Statuenfolge sowie für die darüber angebrachten Prophetengemälde wurde dem Maler und damaligen Direktor der römischen Accademia di San Luca Carlo Maratta übertragen, der durch seine Entwürfe für die Statuen und die Bilder eine gewisse formal-stilistische Einheitlichkeit der Werkserien gewährleisten sollte. Dazu ist es bei den Statuen dann nur in ganz eingeschränktem Maße gekommen. Unter den italienischen Bildhauern aus verschiedenen Ländern und italienischen Regionen taten sich insbesondere die beiden französischen Bildhauer Etienne Monnot und Pierre Legros hervor, die sich mit jeweils zwei Figuren beteiligten.

Das typologische Vorbild für die Apostelfolge boten die Vierungspfeilerfiguren aus dem frühen 17. Jahrhundert in Sankt Peter.¹⁴ Hier waren sowohl die

¹² Zu Borrominis Interventionen Augusto Roca De Amicis: *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano. Gli anni della fabbrica (1646–1650)*, Rom 1995.

¹³ Zur Stiftungstätigkeit Clemens' XI. in der Lateranbasilika Johns: *Papal Art* (wie Anm. 9), S. 55–93; als Übersichten zu den Statuen Robert Enggass: *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, University Park / London 1976; Bowron: *Art in Rome* (wie Anm. 9), S. 211 ff. u. Kat.-Nrn. 135, S. 262 ff.; 150, S. 280 ff.

¹⁴ Zu den Vierungspfeilerstatuen in Sankt Peter vgl. Irvin Lavin: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968 sowie die Beiträge von Rudolf Preimesberger: *Il San Longino del Bernini in San Pietro in Vaticano: dal bozzetto alla statua*, in: Maria Grazia Bernardini (Hg.): *Bernini a Montecitorio*, Rom 2001, S. 95–111; ders.: *Skulpturale Mimesis. Mochis Hl.*



Abb. 2: San Giovanni in Laterano in Rom. Blick in das Kirchenschiff (Foto des Autors).

Postierung der Statuen in Pfeilernischen von riesenhaften Ausmaßen als auch die in den Kirchenraum hineinwirkende Ausdruckswucht der Figuren vorgegeben. Man hat zur Kenntnis zu nehmen, dass die Bildhauer der Apostelfiguren bis in die Körperstatuarik und die Gewandbildung hinein Motive der immerhin fast ein Jahrhundert älteren Figuren übernahmen. Formadaptionen lassen etwa beim Heiligen Philippus von Giuseppe Mazzuoli (siehe Abbildung 3) beobachten, der sich mit der in vielen Richtungswechseln aufgewühlten, aus dem Voranschreiten motivierten Gewandbildung an Berninis Heiligen Longinus in der Peterskirche anschließt. Mazzuolis Figur wurde von dem Würzburger Fürstbischof Johann Philipp von Greiffenclau finanziert, der damit seinem Namenspatron eine Ehrung erwies. Camillo Rusconi hingegen schaute beim Entwurf seiner vom Salzburger Bischof bezahlten Andreasstatue auf die Figur von François Duquesnoy in der Sankt Peter-Vierung.

Ikonographisch und formal wird die Statuenfolge der Apostel komplettiert durch die Serie der Propheten, die sich darüber befinden.¹⁵ Die zwölf Ölgemälde stammen von lauter verschiedenen Malern, wurden jedoch – als Malereien natürlich auch erheblich billiger als die Statuen – hauptsächlich von

Veronika, in: Thomas W. Gachtgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*, Bd. 2, Berlin 1993, S. 473–482.

¹⁵ Zusammenfassend Bowron: *Art in Rome* (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 243, S. 396 f.



Abb. 3: Giuseppe Mazzuoli: *Apostel Philippus*. Marmorstatue (um 1715; Rom, San Giovanni in Laterano; Foto des Autors).

einem einzigen Mäzen bezahlt, es handelte sich um den Mainzer Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn. Die neutestamentlichen Apostel und die alttestamentlichen Propheten darüber treten zueinander in ein ikonographisches Verweisverhältnis. Gemäß dem Epheserbrief bilden sie das „Fundament der Kirche“ („super fundamentum Apostolorum et prophetarum“; Eph. 2, 20). Dieses Fundament gewinnt durch beide Gruppen größte historische Tiefe, wobei die Historizität auch durch die Gattungsästhetik der Gemälde dargelegt wird. Bereits Borromini hatte in den seinerzeit leeren Stuckrahmen im Obergaden das Ziegelmauerwerk der frühchristlichen Basilika von San Giovanni in Laterano sichtbar belassen und so dem älteren Baubestand seine Referenz erwiesen. Wenn nun die Ölbilder in die Stuckrahmen eingepasst wurden, so besann man sich damit auf die Gattung des sogenannten ‚Einsatzbildes‘. Solche Einsatzbilder benutzte man traditionell, um noch kostbarere Bilder, besonders Reliquien und Ikonen, zu schützen und auch deren Wiedererscheinen umso eindrucksvoller zu inszenieren. Das berühmteste Beispiel für ein solches Einsatzbild ist vielleicht das Marienbild, das Rubens für Santa Maria in Vallicella



Abb. 4: Benedetto Luti: *Prophet Jesaias* für San Giovanni in Laterano in Rom. Gemäldeentwurf (1716/17; London, Walpole Gallery; aus: Bowron: *Art in Rome* [wie Anm. 9], Kat.-Nr. 243, S. 396 f.).

in Rom malte und das die byzantinische Marienikone verhüllt.¹⁶ Wenn nun dieser Bildtypus bei den Prophetenbildern aufgenommen wird, so wird damit die spätantike Bausubstanz der Lateranbasilika als verehrungswürdig bewahrt. Darüber hinaus ist es, wie schon bei den Aposteln, bemerkenswert zu sehen, wie die Maler sich an älteren Vorbildern orientierten und diese umarbeiteten, das betrifft in erster Linie die epochemachenden Prophetenbilder von Raffael und Michelangelo vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Stellt man Benedetto Lutis *Jesaias* (siehe Abbildung 4)¹⁷ das Fresko des gleichnamigen Propheten von Raffael in Sant'Agostino (um 1512/13) gegenüber, so wird das deutlich.

¹⁶ Martin Warnke: *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 19, 1968, S. 61–102; gekürzter Wiederabdruck in: ders.: *Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 40–107.

¹⁷ Bowron: *Art in Rome* (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 243, S. 396 f.