

## **Il progetto dell'epitaffio per Adam Elsheimer nella Basilica di San Lorenzo in Lucina**

**in occasione del quarto centenario della sua morte (2010)**

**ANDREAS THIELEMANN**

Roma, Accademia dia San Luca, 26.5.2010

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

unsere heutige Zusammenkunft, mit der wir das Adam-Elsheimer-Jahr 2010 eröffnen, beschränkt sich nicht nur auf gedankliche Akte der Erinnerung an den Maler aus Frankfurt. Vielmehr ist unser heutiger Abend zugleich Zwischenstation einer Initiative, mit der wir Adam Elsheimer durch eine lapide commemorativa in das historische Gedächtnis der Stadt Rom zurückbringen möchten.

Die Idee zu einem Epitaph für Adam Elsheimer geht zurück auf den Elsheimer-Convegno des Jahres 2004. Auf der Suche nach Spuren von Adam Elsheimer besuchte ich damals auch die Basilica di San Lorenzo in Lucina in der der Maler aus Frankfurt begraben wurde. Im Unterschied aber zu vielen Geistesgrößen, die in dieser Kirche durch Epitaphien erinnert werden, darunter auch das berühmte Grab für den Maler Nicolas Poussin, erinnert nichts an Adam Elsheimer, der hier am 11. Dezember 1610 bestattet wurde.

Durch Giulio Mancini wissen wir, dass ihm von der comunità dei tedeschi ein ehrenvolles Begräbnis bereitet wurde, und daß die Malerkollegen der Accademia seinem Sarg das Geleit gaben:

"Morì a questi anni con gran dolor e disgusto di quelli della professione che lo conoscevano. Fu sepolto honoratamente dalla Nazione et accompagnato alla sepoltura dall'Accademia de' Pittori."<sup>1</sup>

Elsheimer war seit 1606 ebenfalls Mitglied der Accademia di San Luca und wurde von seinen Kollegen sehr geschätzt. Edward Norgate schrieb 1627/28, die Italiener hätten Elsheimer "il diavolo per gli cose piccole"<sup>2</sup> genannt. Diese Information hatte er wahrscheinlich von Elsheimers

---

1

<sup>1</sup> Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1614–21). hrsg. v. Adriana Marucchi u. Luigi Salerno, Roma 1956 (zit. v. Andrews 1985, S. 53)

2

<sup>2</sup> Edward Norgate, *Miniatura, or the Art of Limning* (1650), hrsg. v. Martin Hardie, Oxford 1919, S. 43 (zit. von Andrews 1985, S. 45, Anm. 16).

Freund Peter Paul Rubens, und man begreift den Sinn dieser Wendung sofort, denn Elsheimer war imstande, auf kleinster Fläche Figuren, Landschaften und stillebenhafte Details zu malen, die in großem Maßstab gedacht waren und in ihrer ganzen Konzeption teilweise regelrecht monumental wirken. Nicht umsonst hat Rubens, ein Maler großer Formate, mit Elsheimer in Rom Freundschaft geschlossen, einige von dessen Werken gekauft und sowohl Motive wie Konzepte Elsheimers im großen Format variiert.

Eine mehrfigurige Szene wie "Il Contento" läßt sich tatsächlich mit den großen Figurenkompositionen eines Veronese oder Tintoretto vergleichen, wenn man sie mit einer Lupe oder durch die modernen Projektionsgeräte vergrößert.

Und bei der "Flucht nach Ägypten" erleben wir Elsheimer, wie er zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei den gestirnten Himmel und die unendliche Dimension des Kosmos zum Thema der Malerei macht.

Ähnlich verfährt er in der "Aurora". In diesem Bild verzichtet er auf die damals übliche seitliche Rahmung des Landschaftsausblickes. Die Figurenstaffage hat nur noch untergeordnete Bedeutung, und die landschaftlichen Einzelelemente werden so distanziert gesehen, daß selbst die etwas herausragenden Baumkronen in den großen Fluß der Konturen eingebettet bleiben. Anders etwa als bei den Carracci oder bei Domenichino entfällt die heroische Inszenierung prominenter Einzelmotive wie Bäume, Seen oder Flüsse. Der Akzent liegt stattdessen ganz auf der panoramatischen Überschau, auf der unendlichen Weite des Raumes. Und zum ersten mal in der Geschichte der Malerei wird die Lichterscheinung des Sonnenaufgangs zum zentralen Motiv des ganzen Bildes.

Selbst Claude Lorrain (ca. 1600–1682), der die atmosphärischen Motive Elsheimers aufgriff,<sup>3</sup> arbeitete wieder konventioneller.

Claude Lorrain stellt das Schauspiel des Sonnenlichtes in großartiger Weise dar, doch ist es bei ihm stets eingeklammert in ein zentrierendes Rahmenmotiv. So wird die freie Natur wieder Hintergrundmotiv, wird sie einem vergleichsweise schematischen Ideal von klassischer Landschaft unterworfen.

Bezeichnenderweise war es ein Freund von Elsheimer, nämlich Peter Paul Rubens, der Elsheimers Darstellung kosmischer Größe und Allgewalt in inhaltlich durchdachter Form weiterführte.

Formal sind seine späten Landschaften zwar nicht so streng wie die geradezu geometrisierte "Aurora" von Elsheimer, doch stellte auch Rubens machtvolle atmosphärische Erscheinungen dar, die den Menschen beherrschen und umschließen.<sup>4</sup> Nach den stoischen Vorstellungen, wie sie Elsheimer und Rubens teilten, kann der Mensch dieses erhabene Schauspiel erfassen, wenn er sein Haupt erhebt, sich zumindest zeitweise aus dem alltäglichen Treiben der Selbstbehauptung löst und die Rolle eines erkennenden und bewundernden Zuschauers einnimmt, die ihm vom Schöpfergott zugedacht wurde.

Das sind Leitmotive und Intentionen des christlichen Stoizismus, der im römischen Umfeld von Elsheimer und Rubens florierte, und der damals diese neuartige, gleichermaßen naturkundliche wie philosophische Sicht auf die Natur anregte.

Eine zentrale Rolle in jenem römischen Freundeskreis, zu dem auch Elsheimer und Philipp und Peter Paul Rubens gehörten, spielte der aus Bamberg stammende Arzt und Naturforscher Johann Faber. Er charakterisierte die Besonderheiten von Elsheimers Naturdarstellung in seinem Buch *Animalia Mexicana* von 1628 wie folgt:

»Hier, wo kleine Figuren dargestellt werden mussten, als ob sie lebten und atmeten, und das noch dazu zur Nachtzeit

oder bei Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang,

wo Regenschauer oder Fluten oder andere derartige Wetterphänomene geschildert und gemalt werden mussten,

hat er vor allen Malern seiner Zeit die Palme erhalten.

In der Wiedergabe des Zaubers von Wäldern und Bäumen, der Schönheit von Blumen, der Reize der Landschaft in lebendigen Farben, hat er das wahre Wesen der Natur (*naturae genium et ideam*) so sehr eingefangen, dass er den Malern nicht nur seiner eigenen Zeit, sondern auch den nach ihm kommenden die Augen geöffnet hat.«<sup>5</sup>

---

4

<sup>4</sup> Andrews 1985, S.; Hans-Joachim Raupp, Rubens und das Pathos der Landschaft (ohne Rückblick auf Elsheimer, der hier noch radikaler als Rubens selbst vorgeht).

5

<sup>5</sup> Faber 1628, S. 749: »Hic, ubi pusillae figurae aliquae animatae veluti, ac spirantes, eaeque vel sub obscura nocte adumbrandae, vel solis in ortu, aut occasu propalandae, vel pluuiae, maris aestus, aut similis aliquae tempestas fingenda ac pingenda forent, pictoribus sui temporis palmam omnibus praeripiebat. In sylvarum et arborum amoenitatibus, florum gratijs, rurum delitijs colore viuo repraesentandis, ita Naturae genium et ideam est assecutus, ut non coetaneis modo suis, sed (hac in re praecipue) posteris quoque pictoribus oculos aperuit [...].«

Aus dieser Charakterisierung Johann Fabers habe ich ein wichtiges Element für die geplante Inschrift des Epitaphs übernommen: nämlich daß Elsheimer den Malern seiner Zeit die Augen öffnete für das wahre Wesen der Natur: *naturae genius et idea*. Diese lateinische Wendung hat einen sehr komplexen Inhalt und ist nicht leicht in die knappe Sprache eines Epitaphs zu übersetzen. Nach Gesprächen mit verschiedenen Beratern und Beraterinnen kristallisierte sich dann folgende Formel heraus: "Aprì gli occhi ai pittori del suo tempo per la bellezza essenziale della natura." – *bellezza essenziale*: also nicht bloß die äußere Erscheinung der Natur, sondern etwas von ihrem inneren Wesen, von dem, was Faber als *genius et idea* bezeichnete.

Das zweite Element, das in der Eloge auf Elsheimer erwähnt werden sollte, war natürlich der gestirnte Himmel in Elsheimers "Fuga in Egitto" von 1609.

Anna Ottani Cavino hat die wissenschaftshistorische Bedeutung dieses Motivs 1976 als erste erkannt und auch heute Abend in ihrem Vortrag herausgestellt. Zu ergänzen ist nur ein kleines Detail das sich inzwischen klären ließ. Elsheimer war nicht abhängig von Informationen darüber, was Galilei ab Herbst 1609 in Padua durch sein Fernrohr sah und im März 1610 in seinem *Sidereus Nuncius* publizierte. Vielmehr konnte er in Rom schon ab Spätsommer 1609 selbst durchs Fernrohr blicken. In dem schon erwähnten Buch *Animalia Mexicana* berichtet nämlich Johann Faber, daß in Rom Federico Cesi, der Gründer der Accademia dei Lincei, zeitgleich zu Galilei Fernrohre herstellte und an die "Großen der Stadt" verteilte.<sup>6</sup> Und diese Information wird beglaubigt durch einen Brief des Neapolitanischen Magiers und Naturforschers Giambattista della Porta an Federico Cesi in Rom. In diesem Brief vom August 1609 gibt Della Porta eine detaillierte Anleitung zum Bau eines einfachen Teleskops, inklusive Skizze:

---

6

⊠ «Eodem Romae tempore Lynceorum Princeps Illustrissimus Federicus Caesius, rumore tantum e Belgio audito, idipsum instrumentum composuit et inter complures in urbe Magnos distribuit, nomenque Telescopij excogitavit et indidit...» (Nello stesso tempo il principe dei Lincei, il famosissimo Federico Cesi, dopo aver soltanto sentito voci, riguardanti il telescopio, dal Belgio, ha costruito a Roma questo stesso strumento e lo ha distribuito ai Grandi della Città, e ha anche inventato e dato il nome di «telescopio» a questo strumento...).<sup>⊠</sup>