

Inhalt

Einleitung und Fragestellung	9
<i>Guido Reni: pictor christianus oder pictor poeta?</i>	9
<i>Guido Reni: Ein Maler der Gegenreformation?</i>	11
<i>Guido Reni: Der Visionär?</i>	12
I. <i>Pictor christianus?</i>: Renis religiöses Werk in der Literatur	17
1. Das Bild vom christlichen Maler	20
Die Kontrolle der Bilder: Die Vermeidung der <i>lascivia</i>	21
<i>Pictor christianus</i> : Der Maler als frommer Mensch	23
<i>Exempla</i> des christlichen Malers	26
Lippo Dalmasio: Ein Vorbild für die Bologneser Maler	30
Die <i>nobiltà cristiana</i> – Hervorragende Künstler für die Werke Gottes	31
2. Das Bild Renis in der Literatur	35
Frühe Erwähnungen: Auf dem Weg zur allgemeinen Hochschätzung	35
Die <i>Lodi</i> und Gedichte der 30er Jahre des <i>Seicento</i> :	
Erste Äußerungen zu den religiösen Bildern	36
Der Nachruhm im 17. Jahrhundert: Apelles-Vergleich und Künstlerlob	42
Die ‚ <i>affetti devoti</i> ‘	44
Die Vita Renis in der <i>Felsina Pittrice</i> des Conte Cesare Malvasia	46
<i>Malvasia als Quelle</i>	46
<i>Guido Reni: Werk und Charakter bei Malvasia</i>	49
<i>Lippo Dalmasio als Vorbild Renis?</i>	53
Disegno und Vision: Zusammenfassung bei Bellori und Ciocchi	59
II. Um 1600: Reni und die vorreformatorische Kunst	63
1. Rom: <i>Historia sacra</i> – Die Authentizität des Alters	65
<i>Veritas historica</i> : Christliche Archäologie in S. Cecilia in Trastevere	65
Die Kopie nach Raffael	85
2. Bologna: Der Künstler und das Gnadenbild – Kopie und Rezeption	89
Die Kopien der Madonna di S. Luca: Eine städtische Ikone rückt ins Blickfeld	89
Die <i>Componimenti des Ascanio Persio: Das vielseitige Madonnenbild</i>	95
<i>Der heilige Lukas als ‚Apelles‘ und seine modernen ‚Nachfolger‘</i>	100
Die <i>Madonna della Cintura</i> : Die Kopie wird selbstständig	103
III. Andacht im Bilde oder: Die <i>Pietà dei Mendicanti</i> und ihre Auseinandersetzung mit der theologischen Bildtheorie	111
„ <i>Inventione disposta con grandissima prudenza</i> “	111
1. Ein Bild für die städtische Armenfürsorge	112
Das Hochaltarbild: Dokumente, Datierung und Entwurfszeichnungen	115
2. Eine Sonderform der <i>Sacra Conversazione</i> : Ein Bild – zwei Themen	121
Die Aufgabenstellung: Die <i>Pietà und die Stadttheiligen</i> –	
Eine gewöhnliche Ikonographie?	121
Die Künstler: <i>Madonna con Santi</i>	125
Die Bildtheologen: <i>Madonna con Santi</i> versus <i>Historia con Santi</i>	128

3. Die <i>Pietà dei Mendicanti</i> : Das Bild-im-Bild als Lösung	135
<i>Vom Skizzenblatt und Genua II: Die Pietà als historia zu Genua III:</i>	
<i>Getrennte Ebenen</i>	138
<i>Genua I: Das von Engeln gebrachte Tuch und sein Bildcharakter</i>	140
Die ausgeführte Version: Die <i>contemplatione</i> der Pietà und	
der <i>„affetto interno di vera divotione“</i>	147
4. Das ‚Mysterium‘ der Pietà	152
Bilder vom Leiden Christi	152
<i>Sacra Sindone I: Wahres Abbild Christi und Heilsversprechen</i>	155
<i>Sacra Sindone II: Epitaphios, Engelpietà und Eucharistie</i>	159
<i>Sacra Sindone III: Metapher der Malerei</i>	162
Das Christusbild: <i>„caro mollis, tenuis et delicata“</i>	164
IV. Die Darstellung der Affekte: Die Strage degli Innocenti	
und die Kapuzinerkreuzigung	169
1. Die <i>Strage degli Innocenti</i> und Renis religiöse <i>Historia</i>	171
<i>Die Rhetorik des Grausamen: Die literarische und die bildliche Tradition</i>	172
<i>Die Komposition der historia und die Schilderung der Affekte:</i>	
<i>Eine ‚orthodoxe‘ Druckgraphik und Raffaels historia als Vorbild</i>	176
<i>Die Klage der Rachel: Die Niobe als weibliches exemplum doloris</i>	182
<i>Exkurs: Die Lese-Ebenen der Historia – Die Andreasfresken</i>	
<i>im Oratorio di S. Andrea in Rom</i>	188
Die <i>Strage degli Innocenti</i> als Altarbild	193
<i>Das Martyrium der Unschuldigen Kinder als Präfiguration der Passion Christi</i>	195
<i>Die Klage der Rachel: Konsolation in schwerer Trauer –</i>	
<i>Ein Bild für die Grabkapelle</i>	196
2. Die Kapuzinerkreuzigung – Kunst und Andacht	196
<i>Die Stiftung der Brüder Boselli</i>	196
<i>Der Kirchenbau: Die Anbringung des Bildes – Die Lichtwirkung</i>	204
<i>Der Cristo vivo – Eine Bildform und ihre theologischen Aspekte</i>	207
<i>Gli ultimi respiri: Die Andachtsform der sieben Worte des sterbenden Christus</i>	
<i>am Kreuz</i>	212
<i>Die Detailfreudigkeit der Meditation über das Leiden Christi und</i>	
<i>die Momente des Kreuzigungsgeschehens in der Kunst</i>	215
<i>In manus tuas commendo spiritum meum:</i>	
<i>Das letzte Kreuzeswort und seine Auslegung</i>	219
<i>Die difficoltà der Christusbildung: Dio humanato</i>	221
V. Die Himmelfahrts- und Immaculata-Bilder Renis:	
Gemalte Visionen – paradisische Grazia	227
1. ‚Datierungen‘	230
<i>Die Himmelfahrt Mariens in S. Maria della Terra, Castelfranco Emilia</i>	231
<i>Immacolata Concezione I, New York</i>	232
<i>Immacolata Concezione II, ursprünglich Forlì, S. Girolamo dei Zaccolanti,</i>	
<i>heute Forlì, S. Biagio</i>	233
2. Die Bilder der Himmelfahrt und der Immaculata als Visionsbilder	235
<i>Die Himmelfahrt Mariens: Textquellenproblem und Bildsprache</i>	235
<i>Exkurs: Sicut aurora consurgens – Das bildgewordene Marienbeiwort</i>	239

<i>Die himmlische conceptio Mariens – Apokalyptisches Weib und Tota pulchra</i>	242
Himmelfahrt und Immaculata: Die visionäre Schau als Gemeinsamkeit	250
3. Renis Vision vom Paradies und ‚paradiesischer‘ Stil –	
Farbe und Licht als Modusproblem	253
<i>„Licht“ in den Werken der 1620er Jahre</i>	253
<i>Die Irrationalität der Farbgebung: Die Malerei des Lichts</i>	255
<i>Der paradiesische Modus</i>	257
<i>„Pitture del Paradiso“ – Die Malerei der paradiesischen Vision als</i>	
<i>Verheißung der Erlösung</i>	261
4. Der visionäre Blick des <i>Pictor Christianus</i> oder: Warum ein Bild wundertätig wird . . .	263
VI. Ausblick: Guido Renis religiöse Bilder zwischen Kunst und Glauben	271
<i>Die Madonna del Suffragio</i>	271
Farbtafeln	281
Anhang	297
Anhang I	299
Anhang II	305
Anhang III	310
Anhang IV	314
Anhang V	317
Literaturverzeichnis	321
Bildnachweis	359
Bildindex	364
Namensregister	369
Ortsregister	375
Danksagung	379