

CIRO FERRI (1634–1689)

«CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN
AM BRUNNEN»

Leinwand; 70,8 × 53,2 cm

Inv. Nr. G 267

Erworben: vermutlich vor 1712 durch Fürst Johann Adam Andreas I.

Verkauft: 1922

Erneut erworben: 1986 durch Fürst Franz Josef II.

Ciro Ferris Bedeutung in der Geschichte der italienischen, insbesondere römischen Barockmalerei beruht vornehmlich auf seinen monumentalen Dekorationsgestaltungen. Fresken in Palästen und Kirchen in Rom und auch Florenz führte er zunächst noch als Mitarbeiter in der Werkstatt seines Lehrers Pietro da Cortona aus. Später, nach dem Tode des Meisters, realisierte er, oft in enger Anlehnung an dessen Vorbild, auch eigene Entwürfe. Bis ins oberitalienische Bergamo führten ihn schließlich Aufträge des Klerus für Fresken.

Staffeleibilder finden sich in seinem Oeuvre nur in mäßiger Zahl und meist, wie auch hier, mit religiösen Sujets. Von der «Begegnung Christi mit der Samariterin» wird im Evangelium des Johannes berichtet. Ähnlich dem «Noli me tangere» und der «Hochzeit Jakobs und Rahels» auf anderen Gemälden Ferris, ist diese biblische Szene zugleich auch die einer Begegnung von Mann und Frau.

Die gestalterische und malerische Raffinesse dieser Komposition ist das Resultat einer durchdachten Auseinandersetzung mit dem Thema. Schon Pietro da Cortona hatte 1628 in der Kapelle der Villa Sacchetti in Castel Fusano unter bolognesischem Einfluß ein landschaftsmalerisches, luftiges Fresko geschaffen. Die Samariterin lehnt hier ruhig am Brunnenrand und wendet sich dem Fremden zu, dessen ausgestreckter Arm in die Tiefe des Bildes auf die Stadt weist, aus der soeben die Jünger zurückkehren. Ferris wohl in den sechziger Jahren entstandene Zeichnung (Vaduz, Stiftung Ratjen) ist in Figurentypus und Komposition noch geprägt von der Anlehnung an den Lehrer. Erst mit dem liechtensteinischen Gemälde, das möglicherweise im Zusammenhang steht mit einem Eintrag in den Rechnungsbüchern der römischen Familie Barberini, demzufolge Ferri am 12. Februar 1677 50 scudi als Entlohnung für ein Gemälde der Samariterin erhielt¹, scheint er eine eigene und souveräne Formulierung gefunden zu haben.

Der kleinere Bildausschnitt mit dem knapp bemessenen Vordergrund rückt die Figuren, die nun im Verhältnis zur Landschaft monumentalisiert wirken, dem Betrachter nahe. Durch Vertauschung der Positionen im Bild – die weibliche Figur erscheint jetzt auf der rechten Bildseite unmittelbar im Vordergrund, während Christus in räumlicher Verschränkung mit der Brunnenarchitektur der Mittelgrund und die linke Bildseite zugewiesen wird – erreicht Ferri eine fast unerwartete Verdichtung des szenischen Gehalts. Die Begegnung, die nach einer anfänglichen Fremdheit und dem Mißtrauen der Samariterin schließlich in Einverständnis mündet – die Frau erkennt den Messias und bezeugt die Erlösungsmacht des christlichen Glau-

bens, hier gleichnishaft durch das Brunnenwasser als dem Symbol der Quelle des ewigen Lebens dargestellt – ist bis ins Detail sorgsam inszeniert. Die Bildfläche ist genau in zwei gleiche Hälften geschieden. Der Samariterin rechts ist als Städterin und «Weib» die gemauerte Architektur, das «Gefäß» für das Brunnenwasser zugeordnet, während Christus auf der linken Bildhälfte baldachinartig von dem sich leicht neigenden Baum beschirmt wird. Erst in der Bildmitte stoßen die beiden Sphären zusammen und der weiße Ärmelstoff der Samariterin verbindet sich unmittelbar mit der Draperie des blauen Obergewandes Christi, der doch jenseits des Brunnens sitzt. Der kupferne Schöpfkrug zu Füßen der Figuren steht auf dieser kompositionellen Schnittlinie und wirkt auch in der Wiederholung der runden Brunnenform wie ein Symbol für die Verwandlung des Getrennten in ein Ganzes. Von solcher Vereinigung sprechen auch die formalen Zuordnungen der Komposition, denn sie beruhen auf Verschränkungen und Übereinstimmungen. So vollzieht sich im Bildhintergrund ein Wechsel der Attribute. Die Stadtarchitektur wird nun Christus zugeordnet. Natur, in Gestalt des Baumgrüns, hinterfängt den Kopf der Samariterin. Diesem Wechselspiel folgt auch die Farbikonographie. Der warme Kupfertönen der Gefäße wiederholt sich in der Farbe des Samariterinengewandes, während das Himmelsblau in der strahlenden Farbe des Christumantels wiederkehrt. Diese Balancen wirken als harmonische Übereinkunft der Figuren selbst, so daß die neutestamentliche Szene hier, auch wegen des fehlenden Christusnimbus, wie ein Liebesbild anmutet. Es scheint, als hätte das Gnadensprechen der Religion, das die Welt in Gestalt des Messias erhalten hat, im Bild der Liebesharmonie dieses Paares seine Einlösung gefunden. Hier zeigt sich vielleicht ein schon retrospektiv wirkender Einfluß venezianischer Cinquecentomalerei, die in den römisch barocken Galeriewerken einen Wandel und die Abkehr vom noch caravaggesk-expressiven Darstellungsideal mit seinen erregten und ekstatischen Szenen ermöglichte. Auch in diesem Begegnungsbild wirkt in Gestik, gegenseitiger Hinwendung der Figuren und ihrer ruhigen, stattlichen Präsenz die Erinnerung an Veronese. Möglicherweise war Ferri im Anschluß an den Auftrag in Bergamo 1667/68 in Venedig. Francesco Baldinucci berichtet von dessen venezianischen Studien, die speziell Paolo Veronese gegolten hätten².

M.H.

¹ Vgl. Davis, B.W., *The Drawings of Ciro Ferri*, New York/London 1986, S. 34.² Ders. S. 18.