

# Annibale Carraccis „invenzione“

Clare Robertson

## **The Invention of Annibale Carracci.**

Mailand, Silvana Editoriale 2008  
(Studi della Bibliotheca Hertziana 4).  
418 S. mit 133 Farb- und 42 s/w-Abb.  
ISBN 978-8-836-60974-1. € 90,00

**D**er Todestag von Annibale Carracci jährte sich 2009 zum 400. Mal. Bereits in den Jahren zuvor hatte eine Reihe von um die Carracci kreisenden Initiativen stattgefunden: Ausstellungen und Kataloge zur Zeichenkunst Ludovico Carraccis (Paris), zur grafischen Produktion der Carracci und ihrer Schule sowie der Emilia allgemein (Darmstadt), die große Annibale Carracci gewidmete Ausstellung in Bologna und Rom sowie die daran geknüpfte Tagung der Bibliotheca Hertziana im März 2007 „Nuova luce su Annibale Carracci“ (vgl. *Kunstchronik* 61, 2008, 70-78). 2008 ist zudem das Buch von Clare Robertson erschienen, das das Ergebnis einer mehr als 30jährigen Forschungs- und Publikationstätigkeit der Autorin zu Odoardo Farnese (1988 „The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese“, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom, 359-372), den Carracci (vgl. „Ars vincit omnia: the Farnese Gallery and Cinquecento ideas about art“, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée* 102, 1990/I, 7-41) wie zu *conceppi* und insbesondere der *invenzione* Annibale Carraccis darstellt (zuerst 1985 mit „Paolo Giovio and the 'invenzioni' for the Sala dei Cento Giorni“, in: *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Como, 225-233 und dann einige Jahre später auch auf die Carracci angewendet: „I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava“, in: *Atti e memorie, Accademia*

*Clementina* N.S. 32, 1993, 271-314 – vgl. auch vier Jahre später: „Annibale Carracci and 'Invenzione': medium and function in the early drawings“, in: *Master Drawings* 35, 1997/I, 3-42).

**E**s ist eben dieser Begriff der *invenzione*, der nicht nur den Titel des Buches prägt, sondern auch hohe Erwartungen weckt, scheint er doch die vielfältigen Themenfelder anzudeuten, die über diejenigen einer klassischen Monografie im engeren Sinne hinausweisen. Denn *invenzione* kann als die künstlerische Erfindungsgabe verstanden werden, über die ein Künstler verfügt; des weiteren kann der Begriff (da das lateinische Verb „invenire“ vom griechischen „heuriskein“ = „finden“, „entdecken“ abgeleitet ist) auch im Sinne der „Entdeckung“ verstanden werden (weshalb z.B. Johannes Stradanus Ende des 16. Jh.s unter seine *Nova Reperta*, die „neuen Erfindungen“, auch die Entdeckung Amerikas zählt – vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: „Amerigo erfindet America. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge ‚Nova Reperta‘“, in: Heide Wunder/Gisela Engel (Hg.): *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Königstein 1998, 372-394). In diesem Zusammenhang könnte *invenzione* auch als Hinweis auf die wechselvolle Geschichte des (Wieder-)Entdeckens und Vergessens Annibales verstanden werden, der im 18. und 19. Jh. gemeinsam mit der von ihm eingeleiteten Phase des Barocks abgelehnt wurde, aus dem Blick geriet und erst Anfang des 20. Jh.s u.a. durch Hans Tietze wiederentdeckt wurde (vgl. Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Rom 2000, 3-13). Schließlich könnte *The Invention of Annibale Carracci* zum anderen auch als Indiz dafür verstanden werden, dass wir es bei dem uns bekannten Lebensbild des Künstlers mit Konstruktionen zu tun haben, die durch frühe Biografen wie Giovan Pietro Bellori (*Le vite de' pittori, scultori et architetti*

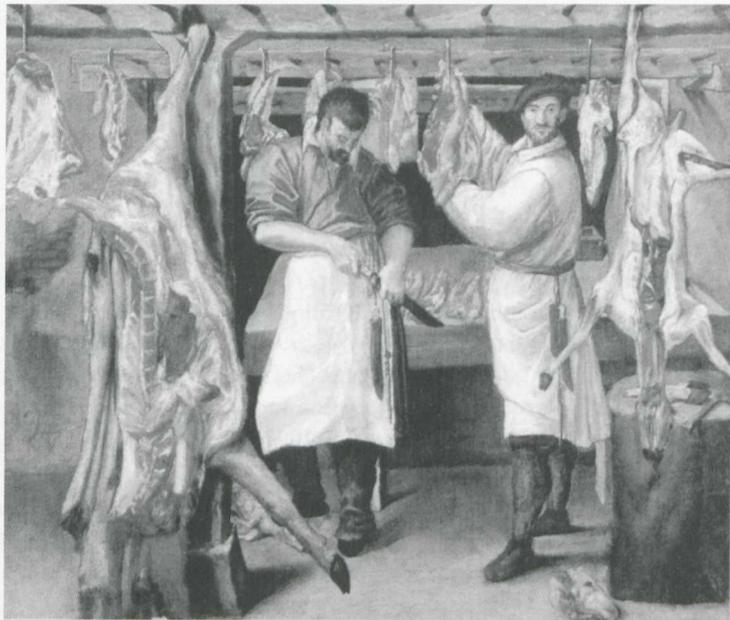


Abb. 1 Annibale Carracci,  
Metzgerei, ca. 1582/83.  
Forth Worth, Kimbell Art Museum  
(Robertson, pl. 5a)

*moderni*, Rom 1672) und Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice*, Bologna 1678) „erfunden“ und vermittelt wurden. Wie ein Blick auf deren z.T. äußerst konträre Sichtweisen zeigt, scheint diese Hypothese durchaus gerechtfertigt zu sein.

### „INVENTIO“: ZWISCHEN KÜR UND PFLICHT

In ihrer „Introduction“ greift Robertson diese Bedeutungsfacetten von *inventio* bzw. *invenzione* auf, indem sie aus der von Annibale in seinen Kunstwerken an den Tag gelegten Erfindungsgabe (9, 15), seiner wechselvollen Rezeptions- und Forschungsgeschichte (10) und den kontroversen Biografien von Bellori und Malvasia (16) die Ziele ihres Buches ableitet: „to place Annibale’s principal works within a much more detailed artistic, social and cultural context than hitherto, to unfold the ways in which he approached his art, particularly through the practice of drawing, and to seek to clarify Annibale’s personality and the *invenzione*, the creative invention, of this most inventive of painters.“ Allerdings werden die damit geweckten Erwartungen nicht immer eingelöst, denn während man zur künstlerischen Erfindungsgabe des Malers einiges findet, interessiert sich Robertson weniger für seine Forschungs- und Rezeptionsgeschichte und wirft auch bezüglich seiner frühen Biografien lediglich einige Fragen auf, beschränkt sich dann jedoch darauf, in einem Appendix („The

Seicento Biographies“: 191-204) vignettenartige Kurzportraits von sechs Autoren zu liefern, bei denen der Schwerpunkt erwartungsgemäß auf Bellori und Malvasia liegt.

Anstatt also den *Inventio*-Begriff tatsächlich auszuschöpfen, strebt Robertson eher die Verschränkung von klassischer

Mono- und Biografie an. Dies erlegt ihr auf, einen repräsentativen Parcours durch das Œuvre des Malers in ihren Text zu integrieren, was dazu führt, dass sie immer wieder zwischen einem erzählenden bzw. argumentierenden Fließtext und katalogartigen Passagen zu einzelnen Werken hin- und herwechseln muss. Dies erschwert die Lektüre zuweilen und lässt diese gelegentlich auch unbefriedigend geraten. Die Verpflichtung zur monografischen Umsicht führt einerseits dazu, dass immer wieder auch dort etwas zu Werken gesagt werden muss, wo die Autorin kein neues Material vorlegen kann, so dass sie gehalten ist, den bekannten Wissensstand zu wiederholen; andererseits verzichtet sie aber immer wieder bei ange deuteten neuen Einsichten auf die notwendige Argumentation, weil sie den Text offenbar nicht mit Exkursen belasten wollte.

So datiert sie z.B. Annibales frühe „Metzgerei“-Bilder (33; *Abb. 1*) um zwei bis drei Jahre früher (von, wie sonst üblich, 1582/83 auf 1580/82), ohne dies zu untermauern – die von ihr äußerst knapp vorgetragene Begründung bewegt sich zudem in einem Zirkelschluss, denn sie deutet die an den Bildern zu beobachtende Maltechnik als „Venetian“ und stützt dies mit dem Verweis auf eine später im Buch zu diskutierende „documentary evidence of 1580“. Gemeint ist hiermit der berühmte Brief Annibales aus Venedig, den nur Malvasia überliefert und bezüglich dessen Authentizität

tät, korrekter Datierung (Malvasia gibt das Jahr 1580 an) sowie den daraus abzuleitenden Konsequenzen es eine lange und umfassende Debatte gibt. So sind einige Forscher der Ansicht, dass sich ein Niederschlag der venezianischen Malerei bei Annibale erst sehr viel später zeige, der bloße Aufenthalt in Venedig mithin noch nichts über seine konkrete künstlerische Praxis sage.

Robertson führt hier (52, Anm. 69) als Beispiel insbesondere die Position Donald Posners an, widerspricht dieser jedoch unter Verweis auf eben die „Metzgerei“-Bilder, welche einen früheren Widerhall venezianischer Malerei zeigten und damit bestätigten, dass Annibale bereits um 1580 eine venezianische Malpraxis gepflegt habe: Die Datierung der Bilder wird folglich zunächst durch den Brief gestützt, dessen korrekte Datierung dann jedoch aus den Bildern heraus bewiesen wird. In Konsequenz ihrer Frühdatierung sieht Robertson die ebenfalls auf 1580 zu datierenden Genre-Gemälde Bartolomeo Passerottis dann auch nicht mehr als Ausgangspunkt, gegen den sich Annibale wendet, indem er die dort noch dem Gespött preisgegebenen Metzger nun als ernste und würdige Gegenüber präsentiert, sondern vielmehr als Gegenreaktion Passerottis, der so Annibales anerkennende Darstellung pariert habe. Dies lässt sich jedoch nur schwer belegen, da sich die entsprechenden Darstellungen Passerottis in einer bereits längeren Tradition bewegen, so dass es unmöglich ist, zu bestimmen, ob es sich bei seinen Gemälden um Reaktionen auf Annibales Werke oder schlichtweg um eine davon unabhängige Fortschreibung besagter Tradition handelt.

**A**uch bei der Zuschreibung einer Tizian-Kopie (52) oder der von Silvia Ginzburg Carignani 2000 aufgeworfenen Frage (*Annibale Carracci a Roma*, 46-55) nach einer Beteiligung von Annibales Bruder Agostino an den Arbeiten im Camerino Farnese (106) gibt sich die Autorin unbefriedigend knapp: Bei der Zuschreibungsfrage wird auf nicht näher dargelegte „reasonable grounds“ verwiesen, die dafür sprächen; im Falle der Arbeitsgemeinschaft hingegen meint Robertson, es sei „impossi-

ble to detect Agostino's presence in these frescoes, or in the preparatory drawings“, ohne dass die (den Rezensenten ebenfalls nicht überzeugenden) Argumente von Ginzburg Carignani widerlegt oder auch nur diskutiert würden. Es wäre daher hilfreich gewesen, wenn die Passagen, welche Forschungsgeschichte und -stand der einzelnen Werke betreffen, in einen katalogartigen Teil ausgelagert worden wären, auf den vom Haupttext aus hätte verwiesen werden können – damit hätte zugleich die Chance bestanden, Posners Werkkatalog von 1971 (*Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, 2 vols.) wenigstens in Teilen zu aktualisieren.

Qualität und Anordnung der Abbildungen im Buch sind überwiegend gut, wenngleich einige Farabbildungen wie z.B. Tafel 14, 70 oder 109c überraschend unscharf geraten sind und es z.B. schade ist, dass der auf S. 43 vorgenommene direkte Vergleich zwischen dem Selbstportrait Sofonisba Anguissolas in Wien und demjenigen Annibale Carraccis in Parma dadurch erschwert wird, dass das Wiener Bild im vorderen Textteil nur klein und in Schwarzweiß, das Parmenser Gemälde hingegen im Abbildungsteil, seitenfüllend und in Farbe abgebildet wird. Bei einer angemesseneren Präsentation wäre deutlich geworden, dass Annibale sich wohl vor allem hinsichtlich der Maße (24 x 20 cm) an dem früheren Selbstbildnis (17 x 12 cm) orientierte, dieses aber sodann im Hinblick auf den Konventionsbruch noch übertraf: Wo die Malerin den Blick fragend auf den Betrachter richtet und ihm mit der Inschrift in dem von ihr gehaltenen Buch zugleich Auskunft über eigene Identität und Selbstverständnis gibt, verzichtet Annibale auf solche gattungs- und kontextstiftenden Indizien und präsentiert sich stattdessen in Hut und Mantel wie ein gerade aufbrechender oder ankommender Reisender und Fremder.

#### PARAGONE UND METAMORPHOSEN

Erst wenn Robertson schließlich zu ihren eigentlichen Interessengebieten, dem Mäzen Kardinal Odoardo Farnese (113-141) und der in seinem Auftrag ausgestatteten Galleria Farnese (142-177) vordringt, begegnet man einer Vielzahl an neuem

Material und innovativen Ideen, die man in den ersten beiden Dritteln zuweilen vermisst hat und die sich nun auch zumeist bruchlos in den Textfluss integrieren. Hier wird endlich eine der Facetten des Begriffs der *invenzione* fruchtbar gemacht, wenn Robertson die These aufstellt, dass Annibale nicht zwingend eines humanistischen Beraters bedurfte, um ein Programm für die Galleria Farnese zu entwickeln und auszugestalten. Beschränkte die Autorin sich bislang auf eine Zusammenfassung und vorsichtige Kommentierung des gegenwärtigen Wissensstandes, so macht sie nun neue Beobachtungen und bezieht klar Position. Gleichwohl: Die gemalte Herme über Jupiter und Juno hat keineswegs ihren Kopf „in apparent horror at the scandalous scene of seduction taking place just beyond him“ (150) verhüllt, sondern lugt im Gegenteil unter ihrem vor die Stirn geführten Arm auf die Szene herab – was Robertson für den verhüllten Kopf hält, ist tatsächlich ein Tuchpolster, das die Herme sich über die stützende Schulter gelegt hat. Sie akzeptiert zwar den seit Charles Dempsey („Et nos cedamus amori: Observations on the Farnese Gallery“, in: *Art Bulletin* 50, 1968, 363-374) in der Forschung gängigen Standpunkt, dass das Motto „Omnia vincit amor“ – mit einigen Ausnahmen (159) – ein zentrales Thema der Galleria-Fresken sei, lehnt allerdings überzeugend (162f., 169) deren verbreitete Interpretation als gemaltes „Epithalamium“ anlässlich einer 1600 stattgefunden habenden Hochzeit zwischen der Papst-Nichte Margarita Aldobrandini und Herzog Ranuccio Farnese ab.

Geleitet sieht sie das Thema der Dekoration vielmehr durch die Bezugnahme auf die in der Galleria aufgestellten antiken Statuen (165, 170), durch den sich daraus ergebenden *paragone* zwischen Skulptur und Malerei (158, 166) sowie durch die somit mögliche Emphase auf dem Raum als einem Ausstellungs- und Präsentationsort von Kunst (174). Zugleich analysiert Robertson anhand der zur Galleria Farnese verfügbaren Vorzeichnungen, dass Struktur und Faktur der Ausstattung trotz dieser thematischen Ausrichtung erst nach und nach Gestalt annahmen, mithin also kein von Anfang an detailliertes Programm vorlag.

Erst zu einem späteren Zeitpunkt sei das Sujet des „Omnia vincit amor“ als zusätzliche Leitlinie beschlossen worden (171), möglicherweise auch, da es eine schier grenzenlose Zahl an damit möglichen, zumeist Ovids *Metamorphosen* entlehnten *istorie* geboten habe.

### RÜCKGRIFFE UND TRADIERTES

Abgesehen von diesen beiden sehr überzeugenden Kapiteln begegnet man ansonsten auch Widersprüchlichem, unkritisch Weitergetragenem oder inzwischen Überholtem: Widersprüchlich mutet es etwa an, dass Robertson einmal dem traditionellen, von Bellori vermittelten, gleichwohl inzwischen als überholt angesehenen Modell folgt, demzufolge Annibale der Protagonist und alleinige „Held“ der in den 90er Jahren des 16. Jh.s initiierten Malereireform in Rom gewesen sei (eine Sicht, die sich auch noch im Titel von Posners zitierte Monografie niederschlägt). So schreibt sie (15) von „Annibale's so-called reform of painting“ bzw. (52) „Annibale's ‚reform‘ of painting“, obgleich sie zuvor bzw. danach betont, dass man Annibales künstlerische Entwicklung nur im Zusammenhang mit seinen beiden Verwandten und Mitstreitern Agostino und Ludovico verstehen könne (17) und dass es sich bei dem die Grundlagen für die Reform liefernden Akademieunterricht um „a joint enterprise“ der drei Carracci gehandelt habe (76): „It is impossible to isolate Annibale's individual contribution to the teaching of the Academy (...)“.

Nichtsdestotrotz werden Agostino und Ludovico nur vignettenartig vorgestellt und gerade Letzterer wird zudem unnötigerweise gegen seinen Cousin Annibale ausgespielt, wenn Robertson (86, hierin unkritisch einem bereits 1974 von Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna – Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 vols., I, 15 angestellten Vergleich folgend) die von den beiden Künstlern 1588 vorgelegten Madonnen-Bilder (Ludovico: *Bargellini-Madonna*, Bologna, Pinacoteca Nazionale/Annibale: *Madonna di S. Matteo*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) einander gegenüberstellt. Ohne die vollkommen unterschiedlichen Kontexte zu berücksichtigen, für welche die beiden Werke geschaffen wurden,

kommt sie zu dem Resultat, Annibales „ability to include the viewer in a tangible reality is all the more apparent“, wenn man Ludovicos Gemälde danebenstelle, wo „the spectator is distanced“. (Zur Kritik an dem von Robertson aufgegriffenen Vergleich Boschloos vgl. bereits Gail Feigenbaum im Ausst.kat. *Ludovico Carracci*, Bologna 1993, 48 sowie Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologna 2002, 2 vols., I, 135 – ebendort, 134, wird bereits überzeugend die von Robertson, 84, ebenfalls un-kritisch von Malvasia übernommene Behauptung widerlegt, es handle sich bei den Gesichtern der Heiligenfiguren in Ludovicos Gemälde um Portraits der Familie Bargellini).

### ZWEITEILUNG VERSUS KONTINUITÄT

Angesichts des Umstands, dass Robertson am Ende ihres Buches (204) für eine „more tactful and analytic manner“ plädiert, in der die Biographien Belloris und Malvasias gelesen werden sollten, verwundern solche allzu direkten Rückgriffe etwas. Ihnen ist offensichtlich auch die Sicht der Autorin auf die von Annibale rezipierten und verarbeiteten Vorbilder geschuldet. Sie datiert Annibales „Postille“ (also seine z.T. äußerst heftigen Kommentare, die er zu einzelnen Passagen in einer heute in Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio aufbewahrten 1568er-Ausgabe von Vasaris *Vite* eintrug) auf die Zeit unmittelbar nach der Ankunft des Künstlers in Rom 1594/95 (54, darin u.a. einer früheren Datierung von Heinrich Bodmer folgend: „Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568“, in: *Il Vasari X*, 1939 [XVIII]. Fasc. III-IV, 89-128, hier 126) und liest einige der Glossen als Ausdruck von „ambivalence, if not downright hostility, towards the Antique: this is suggested by the *postille*, apparently written before he had fully experienced what Rome had to offer“. Die Datierung überrascht, hieße das doch, dass der im Herbst 1594 in Rom ankommende Künstler eine ganze Weile gebraucht hätte, um die dort zu besichtigenden Antiken zu studieren und wertschätzen zu lernen.

Dass Annibales Einstellung gegenüber der Antike, auch und gerade vor dem Wechsel nach Rom, jedoch keinesfalls adäquat mit „ambivalence, if not

downright hostility“ charakterisiert wird, erhellt schon aus dem Umstand, dass der Maler (wie auch seine beiden Mitstreiter Agostino und Ludovico) sich bereits für das Figurenpersonal seiner noch in Bologna entstandenen Werke wiederholt antike Skulpturen zum Vorbild nahm und diese auch hier schon auf ähnliche Weise mit Entlehnungen aus anderen Quellen verband, wie Robertson dies (159ff.) dann erst für die Galleria Farnese diagnostiziert (vgl. Henry Keazor, „*Il vero modo*“. *Die Malereireform der Carracci*, Berlin 2007, 149-206). Tatsächlich polemisiert Annibale in den „Postille“ nicht generell gegen einen Rekurs auf die Antike, vielmehr gegen deren Stilisierung zur einzig maßgeblichen Richtschnur, welche ihm zufolge auf Kosten einer verpflichtenden Orientierung am Naturvorbild geht, wie es in Gestalt von posierenden Modellen beachtet werden müsse.

Da Robertson Annibale jedoch erst mit seiner Ankunft in Rom als einen sich der Antike (sowie Raffael und Michelangelo) öffnenden Künstler sieht, erscheint ihre Auffassung eng an die Darstellung Belloris angelehnt, der dem Maler ebenfalls eine fast zweigeteilte Biografie zuschrieb: Auf deren erste bolognesische und von Correggio geprägte Phase folgte sodann das künstlerische Erweckungserlebnis in Rom mit seinen die Antike, Raffael und Michelangelo umfassenden Schätzen. Tatsächlich lässt sich jedoch gerade im Hinblick auf verwendete künstlerische Vorbilder eine Kontinuität zwischen Annibales bolognesischen und römischen Werken beobachten, wie Robertson sie (170f.) hingegen lediglich in konzeptueller oder motivischer Hinsicht in Betracht zieht.

---

**PROF. DR. HENRY KEAZOR**  
 Universität des Saarlandes,  
 FR 3.6 Kunstgeschichte,  
 Postfach 151150, 66041 Saarbrücken,  
 h.keazor@mx.uni-saarland.de