

Sybille Ebert-Schifferer

Annibale Carraccis Bohnenesser: Revolution als Nebenprodukt

Zu den populärsten Bildern der italienischen Kunstgeschichte zählt der Bohnenesser von Annibale Carracci in der Galleria Colonna in Rom (Abb. 1), nicht zuletzt wohl deswegen, weil er, so heißt es, eine Alltagsbeobachtung darstellt, die auch noch die unsrige sein könnte.¹ Kunsthistorisch betrachtet gehört das Gemälde als eine der ersten echten Genredarstellungen ohne herabsetzende karikierende Intention zu den großen Innovationsleistungen der jungen Bologneser Carracci-Werkstatt und gilt allgemein als Frühwerk Annibales aus den Jahren zwischen 1580 und 1585. Boschloo erkannte darin »a straight scene drawn from everyday life« und Salerno ein »esempio di genere puro«.² Heute heißt es schlicht *Der Bohnenesser*, da keine frühen Erwähnungen des Werks bekannt sind bzw. bekannt waren. Es passt ins Bild, das man sich von der »Reform« der Malerei und dem Erneuerungswillen der Carracci macht, dass Annibale, so die bisherige Annahme, hier erstmals eine Person niederen Standes bei einer Alltagstätigkeit für bildwürdig befunden habe und damit zum Vorreiter einer für die italienische Kunst neuen Gattung geworden sei. Dasselbe wurde lange auch von den beiden, zwischen 1580 und 1583 datierten Fassungen des *Metzgerladens* (Abb. 2) befunden, der jedoch, wenn er auch als Genre rezipiert werden konnte, in seiner Zeit und seiner Absicht nach ebenso Standesporträt, verkleidetes Porträt als auch und vor allem künstlerisches Manifest ist.³

Zum ersten Mal erwähnt wird Annibales Bild des Bohnenessers 1678 im Inventar der Sammlung Pallavicini. Dort heißt es »Ein Bauer, der Bohnen isst.«⁴ Was man sieht,

1 57 x 68 cm; Posner 1971, Bd. 2, Nr. 8, S. 5; ca. 1583/84; Benati/Riccomini 2006, S. 108f., Nr. II.8 (Daniele Benati, ca. 1584/85); Robertson 2008, S. 10, 30, 36 (ca. 1580/81).

2 Boschloo 1974, Bd. 1, S. 34 und Bd. 2, Anm. 31, S. 197f; Salerno 1966, S. 108.

3 Fort Worth, Kimbell Art Museum: 59,7 x 71 cm; Posner 1971, Bd. 2, Nr. 5; Benati/Riccomini 2006, S. 94, Nr. II.1 (Daniele Benati, ca. 1582–83); Robertson 2008, S. 36, ca. 1580–81; Oxford, Christ Church: 185 x 266 cm; Posner 1971, Bd. 2, Nr. 4; Robertson 2008, S. 30–34, ca. 1580–81. Bereits Goldstein 1988, S. 37, stellte fest: »There is obviously much more than direct observation in the oeuvre of the Carracci. [...] [G]enre works like the Bean-Eater and the Butcher's Shop are as marginal as they are problematic, in subject matter as well as style. Their meanings are still not clear.« Die Interpretation bei Wind 1976 als der Komödie verwandte, sexuell anzügliche *Pittura ridicola* halte ich für überholt.

4 Safarik 1999, S. 230: »Un villano che mangia fagioli«. Weitere Angaben zur Provenienz bei Ginzburg Carignani 2000, S. 25, Anm. 6.

deckt sich damit: Der Hauptdarsteller trägt ein *zibon*, eine Art Wams aus grobem Stoff, das geflickt scheint, dazu einen Strohhut mit Federn – insgesamt die typische Tracht eines Bologneser Bauern.⁵ Das Gesicht mit dem etwas schielenden rechten Auge macht nicht gerade einen aristokratischen Eindruck, und die Fingernägel tragen Trauerränder. Außer dem Bohneneintopf gehören zum Menü noch ein ziemlich weißes Brötchen, Rotwein, der aus einem Keramikkrug in ein Glas geschenkt wurde, eine Art Gemüsequiche oder *frittata* und ein Bund roher Frühlingzwiebeln, alles auf einem ordentlichen Stofftisch Tuch. Das Ganze findet in einem sehr einfachen Raum mit nackten Wänden statt, von denen der Putz abbröckelt, mit einem vergitterten, aber unverglasten Fenster.

Für den Inventarautor des 17. Jahrhunderts noch implizit, heute aber vielleicht nicht mehr ganz präsent ist, dass nicht nur die Kleidung des Dargestellten, sondern auch seine Mahlzeit einen Topos evoziert, nämlich denjenigen der für eine bestimmte soziale Gruppe angemessenen und gesundheitlich zuträglichen Ernährung. Diese Schicht, die nicht die unterste ist,⁶ wird im gesamten Cinquecento mit den Bauern, den *villani* identifiziert, nicht nur in der Literatur, sondern auch in einigen kommunalen Gesetzen, die sich mit der schichtspezifischen Ernährungsnormierung befassen, in der klaren Absicht, die Bauern vom aufstrebenden Bürgertum abzugrenzen. Zwiebeln und Bohnen gelten hier klar als Bauernspeise.⁷ Das wird auch von einem Bologneser Autor der Zeit eindeutig bestätigt: Giulio Cesare Croce beschreibt in seinen überaus beliebten, noch ein Jahrhundert später von Giuseppe Maria Crespi illustrierten *Astutie Sottilissime di Bertoldo*, wie die Hofärzte vergeblich versuchen, den kranken Protagonisten zu heilen, den schlauren Bauern Bertoldo, der dank seines Witzes zum königlichen Hofrat aufgestiegen ist. Zu diesem Zweck verabreichen sie ihm die erlesensten Speisen, die aber seinem Magen nicht bekommen, so dass er sie anfleht, man möge ihm einen Topf Bohnen mit Zwiebeln darin bringen, und dazu in Asche gegarte Steckrüben. Da das nicht geschieht, stirbt Bertoldo an den Folgen der für ihn ungeeigneten Ernährung. Richtig für ihn als Bauern wären die als die niedrigsten angesehenen Gemüsesorten gewesen, jene, die der Erde am nächsten sind, wie alle Knollen, Rüben und eben Zwiebeln. Auch Weißbrot, aus Weizen hergestellt und für die Oberschicht verträglich, galt für Bauern als ungesund; das leicht gemischte, eben noch helle, war der Mittelschicht vorbehalten,

5 Zur Kleidung der niederen Stände, bes. dem *zibon* vgl. Rouch 2002, S. 124, zum Stoff S. 120.

6 Die unterste Schicht sind die Armen und Bettler, denen die Reste und das Verdorbene zustanden. Camporesi 1976, S. 18f., Montanari 2005, S. 104–115.

7 Camporesi 1976, S. 18f. und S. 20 zum phallisch/sexuellen Charakter von Bohnen und Zwiebeln. Zur Bohne ferner Montanari 2005.



1 Annibale Carracci: Der Bohnenesser, um 1580–1585, Rom: Galleria Colonna.



2 Annibale Carracci: Der Metzgerladen, um 1580–1583, Oxford: Christ Church.



3 Vincenzo Campi, Fischmarkt (Detail: Bohnen essender Bauer und Familie), um 1580–1600, Mailand: Pinacoteca di Brera.

während Bauern Schwarzbrot oder gar aus Kastanienmehl hergestelltes Brot zu essen hatten.⁸

Am engsten verband sich in der literarischen und visuellen Vorstellungswelt der städtischen Bürgerschaft und der Oberschicht mit dem Bauern jedoch die Bohnensuppe, wie es gleich drei Versionen von Vincenzo Campis *Fischmarkt* (Abb. 3) zeigen; sie stellen jedesmal eine Bauernfamilie mit fröhlich Bohnen essenden Eltern dar, während das Kind schreit, weil es von einem Skorpion gebissen wurde.⁹ Die weitreichenden Implikationen dieses letzteren Motivs sind nicht Gegenstand dieser Untersuchung. Es gibt viele gute Gründe für die Annahme, dass die Carracci die Bilder der Campi ebenso gekannt haben wie die aus der Aertsen-Tradition stammenden, nach Parma gelangten Gemälde von Joachim Beuckelaer (wenn wir z.B. an dessen berühmten Metzgerladen im Museo Capodimonte in Neapel denken). Doch ist grundsätzlich davon auszugehen, dass der Bohnen essende Bauer ein besonders in Norditalien überaus populärer und verbreiteter Topos war und daher noch nicht einmal eines ikonographischen Vorbildes bedurfte, um bei Annibale Carracci in ein Bild einzugehen. Vincenzo Campi verleiht der Gestalt des Bauern eine moralisierende Vulgarität, wie er sie in seinen *Ricotta-Essern* (Cremona, Privatsammlung) noch verstärkt, ohne jedoch in die grobschlächtige Karikatur eines Passerotti zu verfallen.

Von letzterem ist der *Laute spielende Bauer* als möglicher Vorläufer von Annibales *Bohnenesser* ins Feld geführt worden (Abb. 4), da dort derselbe Keramikkrug und ebenfalls ein frisches Tischtuch, Brot und Wein dargestellt seien.¹⁰ Abgesehen von diesen motivischen Übereinstimmungen, die lediglich auf gängigen Alltagsgegenständen – auch der Krug ist Massenware – beruhen, sind die beiden Gemälde jedoch nicht nur stilistisch, sondern auch in ihrer Haltung gegenüber ihrem Gegenstand grundsätzlich verschieden. Doch macht das Bild Passerottis eben dadurch, dass es klar auf das literari-

8 Croce/Baldini 1929, S. 86; Montanari 2005, S. 133f. Zu Croce, seinem »Bertoldo« und dessen Nachleben in der Bologneser Kunst vgl. Varignana, 1990, S. CI-CIII; zu Croce Camporesi 1976. Zum Kampf zwischen armem und reichem Brot in der Literatur vgl. Camporesi 1978, S. 211–219, der auch einen »Contrasto del pane di formento e quello di fava per la precedenza« von Giulio Cesare Croce, Bologna 1617 als Polemik der tendenziell bürgerlichen Stadtbevölkerung gegen die Bauern behandelt. Vgl. dazu auch Camporesi 1976, S. 19, S. 29. Croce selbst nahm in seine posthum gedruckte Sammlung billig vertriebener volkstümlicher Kanzonen und Verse, seine sogenannte »Libreria universale«, »una lettione sopra la fava lessa, cavata dal commentario di Cesare, a carte non mi ricordo« auf, vgl. Vialetti 1921, S. 232f. Zu Croce ferner Strappini 1985 und Zanardi 2009.

9 Vgl. zur weiteren Charakterisierung dieser Figuren Campis McTighe 2004, S. 316. Insbesondere die Cremonesen wurden traditionell als *Bohnenesser* bezeichnet, vgl. Messedaglia 1974, Bd. 1, S. 138–141. Aufgrund der engen Verbindungen der Carracci zu Cremona wird Annibale allein schon deshalb die Vorstellung vertraut gewesen sein.

10 Benati/Peruzzi 2006, S. 76, Nr. 24 (Daniele Benati); Zanardi 2009, Kat. Nr. 11. Zu Passerottis »Genrebildern« vgl. auch Ghirardi 2000, S. 87–89.



4 Bartolomeo Passerotti: Lautenspieler Bauer, Modena: Banca Popolare dell'Emilia Romagna.

sche Genre der Bauernsatire (*Satira del villano*) rekurriert, die ihren Witz aus der makaronischen Vermischung der Stilebenen bezieht, besonders gut deutlich, wie artifiziiell gestellt solche Szenen sind.¹¹ Dieser Bauer ist ausweislich der Blumen an seinem Hut vom Liebesfieber befallen. Das verführt ihn dazu, ein sozial unangemessenes Instrument wie die Laute zu spielen, zu der man aber singen können muss. Dazu ist er aber, wie sein kläglich verzerrter, geschlossener Mund zeigt, gar nicht imstande. Trotzdem ist er von seinen eigenen Klängen so hingerissen, dass er verzückt nach oben blickt, vielleicht zum Balkon der Angebeteten, um zu erfahren, welchen Eindruck er macht oder ein Zeichen des Entgegenkommens zu erleben. Diese für seine Schicht, die sich, als gefräßig wie sie galt, lieber darum kümmern sollte, sich Nahrung zu beschaffen, ganz tölpelhafte Ablenkung in den Pseudo-Minnesang führt dazu, dass er nicht merkt, wie ein Hund ihm derweil das Brötchen wegfrisst. Der Oberschicht, die solche *pitture ridicole* besaß, wird dieser verunglückte Ständchenspieler zum Gelächter und Vergnügen ausgeliefert, und ihren Geschmacksanforderungen und Lebensstil passen sich weißes Tischtuch, Tringefäß aus Glas und nahezu weißes Brot an. Betrachter und/oder Besitzer solcher Bilder wussten genau, dass dergleichen dem Bauern nicht zukam. Wir finden aber diese selben Elemente auch im *Bohnesser* wieder, dort sogar ein kostbareres Glas. Das zeigt, dass wir es auch hier mit einer sorgsamem Inszenierung für den mindestens bürgerlichen Gebrauch zu tun haben, wenn auch, wie das Fehlen jeglicher Verunglimpfung nahelegt, mit anderen Absichten.

Schon auf der ikonographischen Ebene gibt es daher Grund, daran zu zweifeln, dass es sich bei Annibales Gemälde, wie es bislang immer gesehen wurde, um eine Art Schnapsschuss nach dem Leben handelt, wie das überraschte Aufblicken des Essers zu suggerieren scheint, dem dadurch etwas Suppe vom Löffel tropft. Mehrfach wurde eine Zeichnung Annibale Carraccis in den Uffizien als Vorstudie zum *Bohnesser* bezeichnet (Abb. 5). Aber außer der Tatsache, dass auf diesem Blatt ein Werkstattgehilfe mit einem Löffel aus einem Napf etwas isst, überwiegen die Unterschiede. Und wenn Posner vermutete, dass der Bauer erst im letzten Moment in das Bild eingefügt worden sei, um den Anforderungen der Genremalerei zu genügen, so ist dem entgegenzuhalten, dass die Genremalerei in diesen Jahren in Italien erst im Entstehen begriffen war – und ja gerade dieses Bild als eine ihrer Inkunabeln gilt –, mit der neuen Gattung also noch kaum feste Erwartungen verbunden sein konnten. Aber schon Posner schloss eine mög-

11 Als makaronisch wird jene besonders in Cremona und in der Poebene verbreitete literarische Gattung im Gefolge von Teofilo Folengos populärem *Baldus* von 1517 bezeichnet, deren Charakteristikum die Mischung aus Latein und *volgare*, aus *high* und *low* ist; sie wurde vor allem für politische Satiren eingesetzt, vgl. Schupbach 1978, bes. S. 147–149, und allg. Fontes-Barato 1976 sowie Nova 1994, bes. S. 672–679.



5 Annibale Carracci: Studie eines essenden Knaben: ca. 1580-81,
Florenz: Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

licherweise verborgene Bedeutung nicht aus,¹² während es sich für Corinna Höper nicht um eine »Satire auf die Einfachheit der Bauern, die ihre Bohnen [...] herunterschlingen, sondern um die Naturbeobachtung eines realistischen Vorganges« handelte.¹³ Cavalli sah in dem Bild – nicht ganz zu Unrecht, wie sich zeigen wird – ein »Stück Autobiographie«. Zusätzlich zu der topischen Künstlichkeit der dargestellten Situation muss aber die betont malerische Faktur in Betracht gezogen werden, für Cavalli bereits eine überraschende Vorwegnahme der delikaten Pinselführung eines Manet.¹⁴ Mag das auch etwas ahistorisch und übertrieben sein, die Malweise stellt sich hier mit virtuosem Exhibitionismus selbst aus, sie führt vor, wie man mit einer auf Braun- und Grautöne beschränkten Palette glaubhaft Realität erzeugen kann, also mit jenen Ocker- und Erdtönen, die dem Sujet eines erdnahen Menschen und seiner der Erde zugehörigen Speisen entsprechen. Auch auf dieser maltechnischen Ebene kommt also kunstvolle Inszenierung zum Tragen, aber auch malerisches Experiment. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich überdies, dass das Gesicht nicht einfach nach der Natur wiedergegeben, sondern »korrigiert« ist. Die Augenbrauen, ursprünglich ein gleichmäßiger, fast haarloser Halbbogen, sind mit einer haarfeinen Pinselspitze übermalt, die Nase ist übertrieben und der Mund absichtsvoll so gegeben, als sei er nahezu zahnlos (man sieht nur im unteren Teil Andeutungen von Zähnen); dabei hängt die Unterlippe herab, als wolle sie einen Schnabel formen. Die ganze Figur bekommt dadurch etwas Gieriges, wie es Bauern nachgesagt wurde, aber zusammen mit dem Kinn und dank der gewählten Perspektive auch einen vogelartigen Charakter.

Es ist schon öfter bemerkt worden, dass dieses Gesicht einer *Commedia dell'arte*-Maske ähnelt, und Sheila McTighe fragte sich sogar, ob es sich um ein *ritratto carico* des Malers handeln könnte.¹⁵ Das geht insofern in die richtige Richtung, als wir es hier augenscheinlich mit einer Mischung aus Modellstudium und einem jener *ritratti carichi* zu tun haben, für die Annibale und sein Bruder Agostino berühmt waren. Mosini berichtet in seiner Einleitung zu den »*Arti di Bologna*« von 1646, wie gut die beiden darin waren, ein Porträt fast unmerklich in dasjenige eines Tieres hinübergleiten zu lassen,¹⁶ und bereits Giulio Mancini lobte ihre »zum Lachen reizenden Porträts, welche

12 Posner 1971, Bd. 1, S. 19–20, und Bd. 2, S. 5.

13 Höper 1987, Bd. 2, Kat. A 71, S. 244.

14 Cavalli/Emiliani 1956, S. 174–176, Nr. 59, S. 174–176, hier S. 175. Auch Appiano 2000, S. 41–43, bemerkt »il gesto falsamente teatrale e lo sguardo di finta sorpresa« und die theatralische Inszenierung der Speisen auf dem Tisch.

15 McTighe 2004, S. 317.

16 Mahon 1947, Anhang Agucchi/Mosini, S. 259. Auch Malvasia/Zanotti 1841, S. 335 und Bellori/Borea, 1672 (1976), S. 85f., würdigen die *ritratti carichi*.



6 Vittorio Benacci: Bertoldo, Holzschnitt,
aus: Giulio Cesare Croce: *Astutie sottilissime
di Bertoldo*, Bologna 1611, Frontispiz, Detail.

natürliche Defekte übertreiben.¹⁷ Die Figur des Bauern war freilich in der volkstümlichen Literatur selbst schon eine Art Maske, wie Piero Camporesi vielfach nachgewiesen hat, die durch ihre Erdbindung den grotesken Dämonen der Fruchtbarkeit verwandt war. In einer Art Karnevalsunterwelt treiben diese zu Narrenteufln mutierten Bauern ihr satirisches Unwesen, hauptsächlich mit Essen beschäftigt und mit vogelähnlichen Physiognomien ausgestattet. Bei Teofilo Folengo, einem der Hauptvertreter der makaronischen Dichtung Oberitaliens, hat der Protagonist, der Bauer Baldus, einen Bart wie einen Schnabel (*»barba velut becchi«*), und ähnlich stattete auch Croce seinen schon erwähnten Bertoldo aus, mit einer *»barba folta sotto il mento e cadente come quella del becco«*.¹⁸ So wird Bertoldo auch in der illustrierten Druckfassung von Croces Schelmenstück aus dem Jahr 1606 dargestellt (Abb. 6). Croce, der Bologneser Volksdichter

17 Mancini/Marucchi 1956, Bd. 1, S. 136.

18 Camporesi 1978, S. 27 und S. 56 und Camporesi 1976, S. 21–23, S. 35. Als Bauer ist auch Bertoldo durch seine Verbindung zu den Unterweltteufeln der Fruchtbarkeit gekennzeichnet, die immer als Meister des Komischen, des Grotesken und der Subkultur eingesetzt werden, der Erde und der Physis verhaftet und daher permanent dabei, die Kultur der Städte und Paläste lächerlich zu machen.

und Bänkelsänger, hat 400 Werke hinterlassen;¹⁹ die meisten davon brachte er als billige Drucke in Umlauf. Diese Verse, Stücke und Erzählungen variieren immer wieder neu ein bäuerliches und volkstümliches Themen- und Figurenrepertoire; seine berühmteste Figur, eben Bertoldo, begleitete ihn sein Leben lang und wurde zu so etwas wie seinem als Bauer verkleideten alter ego.²⁰ Es gab mithin einen verbreiteten physiognomischen Phantasetopos des Bauern, der Croce vertraut war, den er in die Gassen und Bankette Bolognas trug und der den Carracci nicht verborgen geblieben sein kann. Bereits Boschloo hatte eine enge Verbindung zwischen Werken der jungen Carracci, insbesondere Annibales und seiner Gedankenwelt, und dem Verhalten Croces vermutet und hatte daraus hypothetisch auf einen Zusammenhang zwischen dem *Bohnesser* und volkstümlichen Stichen geschlossen, allerdings in dem Sinne, dass Alltags- und Berufsdarstellungen aus diesem Medium hier in Öl auf Leinwand übertragen worden wären.²¹

Auf der Ebene der obrigkeits- und sozialkritischen Haltung finden sich in der Tat zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen Croce und Annibale, auch wenn Bertoldo sich als Figur im Rahmen der karnevalesken »verkehrten Welt« hält, seinen Platz in der Gesellschaft also sehr wohl kennt und die Ordnung nicht revolutionär umstürzen will, sondern lediglich die Würde und Freiheit auch des niederen Standes einfordert.²² Bertoldo weigert sich, vor dem König das Knie zu beugen, denn, so sagt er, »ein Mensch soll sich nicht vor einem anderen Menschen beugen«.²³ Bekanntlich vertrat Annibale ein ganz ähnliches Klassenbewusstsein. Als der Kardinal Farnese ihm nach einer wegen unerlaubten Waffentragens in den Straßen Roms im Gefängnis verbrachten Nacht vorhielt, er hätte doch nur angeben müssen, dass er in Diensten des Kardinals stünde, antwortete Annibale, es schein ihm eine »schlechte Redensart, dass ein Mensch einem anderen Menschen diene«.²⁴ Bertoldo lehnt die Schätze ab, die der König ihm anbietet, da sie ihm zu viele Sorgen bereiten würden: »Wer von anderen nimmt, verkauft sich selbst. Die Natur hat mich als frei geschaffen, und frei will ich bleiben«.²⁵ Diesbezüglich darf an die notorische Unbekümmertheit erinnert werden, mit der Annibale mit Geld umging, was so weit ging, dass er größere Summen wochenlang im offenen Farbkasten liegen ließ, auf den alle Werkstattgehilfen Zugriff hatten.²⁶ Sein Freiheitsdrang

19 Vgl. Strappini 1985 und Zanardi 2009.

20 Anonimo, in voce Croce, in: www.girodivite.it/antenati/xviisc/—crocecg.htm.

21 Boschloo 1974, Bd. 1, S. 116–119.

22 Rouch 1982, S. 118f.

23 Bertoldo 1929, S. 48.

24 Bellori/Borea, 1672 (1976), S. 82.

25 Bertoldo 1929, S. 57.

26 Malvasia/Zanotti 1841, Bd. 1, S. 329.

ist ebenso aktenkundig. Schon in seinem Brief vom 18. April 1580, dem ersten, den er seinem Vetter Ludovico aus Parma schreibt (und der jetzt doch nahezu übereinstimmend nicht mehr als Fälschung angesehen wird), heißt es: »Ich habe vor, mit wenigen Groschen und schönem Spiel auszukommen, ohne jede Verpflichtung oder Unterwerfung [...] um meine Freiheit zu genießen.«²⁷ Bertoldo ermahnt in seinem, ihm von Croce angedichteten »Testament« seinen Sohn, »sich mit seinem Stand zu begnügen«,²⁸ genauso wie Annibale seinen Bruder Agostino mahnt, »es sei doch eine schöne Sache, sich mit dem eigenen Stand zu begnügen, seinen Rang zu akzeptieren, und nicht daranzugehen, über die Bedeutung der eigenen naturgegebenen Bedingtheit hinaus den großen Mann zu markieren.«²⁹ Bertoldo erobert den Königshof mit seinen kurzen, scharfzüngigen, fast sprichwortartigen Antworten, und ebenso war Annibale bis in seine späte römische Zeit hinein für seine treffsicheren, unkonventionellen Repliken berühmt: »Seine Rede [war] klar und entschieden, wenige Worte, aber ungekünstelt und treffend, ebenso rücksichts- wie umstandslos«, überliefert Malvasia.³⁰ Wie Croce, so liebte auch Annibale, gemeinsam mit seinem Bruder Agostino, in jungen Jahren den Scherz, auch den groben, der zu Lasten sozial niederer Schichten als der eigenen ging. Malvasia berichtet über die Malerbrüder: »Ihre Streiche waren derart und so zahlreich, dass von den Gastwirten Parmas, die sich zunächst darum rissen, ihnen Unterkunft zu gewähren, sie schließlich keiner mehr haben wollte, da ihre Scherze doch einen allzu verrückten Geschmack aufwiesen, so dass schließlich jeder es vermied, sich dort aufzuhalten, wo die beiden Bolognesen waren, die nicht einmal die armen Wanderer in Ruhe leben ließen.«³¹ Es ginge also völlig fehl, in einem Bild wie dem *Bohnenesser* den Ausdruck sozialen Mitgefühls sehen zu wollen; eine solche moderne Sichtweise war sowohl Croce als auch den Carracci, als Schmied bzw. als Abkömmlinge von Schneidern und Metzgern Angehörige derselben städtischen, fast bürgerlichen Schicht, völlig fremd. In Zeichnungen oder Stichserien wie den *Arti di Bologna* mit unvoreingenommener visueller Neugier den Alltag beobachtend festzuhalten, ist das eine; es hindert nicht, am Ende des 16. Jahrhunderts die soziale Ordnung insgesamt anzuerkennen, aber zugleich jedem Stand seine eigene Würde zuzugestehen, eine Haltung, die offensichtlich Annibale und Croce gemeinsam war.

27 Ebd., S. 268.

28 Bertoldo 1929, S. 97.

29 Malvasia/Zanotti 1841, Bd. 1, S. 327.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 343. Es folgen einige Anekdoten, die die Zuhörer »vor Lachen platzen« ließen – auf Kosten anderer.

Leider schweigen die Quellen über eine persönliche Bekanntschaft der beiden, obwohl sie fast unausweichlich scheint, ebenso wie sie über Annibales sogenannte Genrebilder schweigen. Letzteres lässt sich leicht aus den Intentionen der Biographen erklären: Agucchi und Baglione kannten fast ausschließlich Annibales römisches *Ceuvre*, Agucchi und Bellori hätten die »Alltagsthemen« überdies auch als hinderlich empfunden, kam es ihnen doch darauf an, Annibale als Erneuerer einer idealen Malerei zu etablieren; Bellori bedauert denn auch in einem Nebensatz, dass Annibale sich leider gelegentlich zu sehr mit Scherzen und niederen Sujets abgegeben habe;³² Malvasia schließlich kommt es darauf an, Ludovico Carracci als den Erneuerer der Bologneser Schule darzustellen, nicht Annibale. Dennoch finden wir bei Malvasia zwei Erwähnungen, die sich vielleicht auf den *Bohnenesser* beziehen lassen: In der Passage, in der er Annibale vorwirft, allzu großzügig Bilder an Freunde niederen Standes verschenkt zu haben, nennt er »jenen Bauern von Annibale, der an mich ging«,³³ aber hütet sich leider, das Bild zu beschreiben. Demselben Absatz kann man aber entnehmen, dass Malvasias Gemälde aus seinem Besitz nach Rom abgab. In Malvasias Biographie Cesare Bagliones (nicht zu verwechseln mit dem römischen Maler Giovanni Baglione) findet sich eine Spur dafür, dass ein Bild mit einer Bohnensuppe im engsten Freundskreis der jungen Carracci, aus der Zeit der erwähnten Streiche, bekannt war. Baglione war nämlich gerade zu jener Zeit Hofmaler in Parma und gehörte zur lustigen Runde der beiden Brüder, die in Parma den Bürgerschreck mimten. Die drei spielten sich gegenseitig Streiche, auch noch danach, in Bologna, als Agostino Carracci sich in Bagliones Haus einmietete. Als dieser einmal Bagliones Farbgebung verspottete, es also offenbar um einen malereibezogenen Schlagabtausch ging, replizierte dieser: »Ja, ja, verspottet mich nur, Ihr Carracci [...] dann werde ich Euch wegen Eurer Bohnensuppen verspotten.«³⁴ Sollte das Gemälde demnach im privaten Bereich entstanden sein, dann erklärt das nicht nur das Schweigen der Quellen, sondern auch das Fehlen weiterer Versionen.³⁵

Das auffällige, oft als ungewöhnlich für ein Genrebild kommentierte Merkmal des direkten, spontan auf den Betrachter gerichteten Blicks eines Dargestellten, der mitten in einer Handlung erfasst wird, ist ein Kunstgriff, der in der Porträtmalerei besonders für männliche Bildnisse fest verankert ist. Das gilt für Bologna, wo Passerotti ihn regel-

32 Bellori/Borea, 1672 (1976), S. 92.

33 Malvasia/Zanotti 1841, Bd. 1, S. 331: »quel villano d'Annibale che a me toccò«. Vgl. ebd., S. 327, zu Annibales Freundschaften mit Vertretern niederer Stände: »affezionato solo a gente bassa«.

34 Malvasia/Zanotti 1841, Bd. 1, S. 255f. Auch Zapperi 1989, S. 48, erwähnt dieses Bonmot in Verbindung mit dem *Bohnenesser*.

35 Das Gemälde aus Allentown kann wegen der plumpen Ausführung und des völligen Missverständnisses des Sujets keine eigenhändige Wiederholung sein, hierzu Benati/Riccomini 2006, S. 109.



7 Agostino Carracci: Giulio Cesare Croce, Ende der 1590er Jahre, Kupferstich.

mäßig anwendet, und erst recht für das venezianisch beeinflusste norditalienische Porträt, beispielsweise bei Lorenzo Lotto. Diese Porträts vermitteln uns die Illusion, eine Person inmitten einer für sie typischen Tätigkeit zu überraschen, die eine zusätzliche Aussage über die bloßen Gesichtszüge hinaus enthält. Der *Bohnenesser* weist somit zuallererst Gattungsmerkmale eines Porträts auf; angesichts der nunmehr ausführlich beschriebenen Rolle und ihrer durch leichtes Karikieren verstärkten Züge (beispielsweise durch die erwähnte Zuspitzung der Augenbraue), liegt die Annahme nahe, dass es sich um einen Bauern oder Bertoldo aus Giulio Cesare Croces Komödien und Satiren handelt, wie dieser ihn zum Klang seiner Violine auf den Märkten und in den Palästen Bolognas, aber auch Modenas, Ferraras und Mantuas immer wieder zum Besten gab,³⁶ seit er gegen 1575 den Beruf des Schmieds zugunsten des Schreibens an den Nagel gehängt hatte.³⁷ Schon Lionello Venturi hatte übrigens 1909 den *Bohnenesser* als ein *ritratto caricato* charakterisiert, ohne jedoch darauf näher einzugehen.³⁸

Dass Croce und die Carracci sich kannten, dafür gibt es eben doch einen Beleg: Ein Stich mit seinem Porträt gilt als Werk Agostino Carraccis (Abb. 7). Er zeigt uns einen Mann mit auffallend eingefallenen Wangen, dunklen, durchdringend blickenden Augen, deren Pupillen leicht ungleich sind, einer langen, scharfen Nase und einem

³⁶ Rouch 1982, S. 93–95.

³⁷ Rouch 1982, S. 12.

³⁸ Venturi 1909, S. 3.

etwas schütteren Bart. Da Croce 1550 geboren wurde, überzeugt die von Babette Bohn vorgeschlagene Datierung für diesen Stich auf das Ende der achtziger Jahre nicht ganz, müsste er dann doch einen erst knapp Vierzigjährigen darstellen. Plausibler scheint, dass dieser Porträtstich kurz vor 1600 entstand, als Croce seine *Sogni fantastichi della notte* eben Agostino widmete.³⁹ Damals wäre Croce 50 Jahre alt gewesen. Eine Kopie des Stichs wurde 1650 erstmals in einer posthumen Ausgabe von Croces Autobiographie verwendet, die 1608 im Druck erschien. In dieser bereits 1586 im Manuskript niedergelegten und für die Publikation von 1608 überarbeiteten Selbstbeschreibung überliefert Croce mit schöner Selbstironie sein eigenes Aussehen:⁴⁰

»Die Nase, die wie ein Kaminrohr
Den Rauch des Kopfs nach draußen trägt,
Hat etwas Schmales, Langes und ist adlergleich.

Die Wangen, ziemlich hohl und von jener Farbe
Die ich schon erwähnte; die Augen wären gleich,
Wenn das rechte seine ganze Kraft hätte.

Der Mund ausreichend, die Zähne rar,
Die an der Seite sind heruntergefallen,
Ich fürchte, der Rechen wird sich weiter lichten.

Die Brauen sind mit dem Zirkel gezogen,
Die Ohren haben was Ehrliches, das ganze Gesicht
Ist eher mager, als fett.

Bart von kastanienbrauner Farbe hatte es, nicht sehr
Dicht, doch der, der unsre Tage zählt,
Hat seine Farbe ins Weiße gewendet. [...]

Die Stirn, wo sie am höchsten steht,
Hat Ecken nach moderner Art.«

39 Bohn 1995a, S. 203f., Nr. 149; Bohn 1995b, S. 19f. Vgl. Cristofori 2005, S. 177, Kat 107a.

40 Descrittione 1608, S. 21; Rouch 1982, S. 24–36, bes. S. 25f.

Croce aktualisiert hier sein Aussehen: 1586 beschreibt er seinen Bart noch nicht als weiß.⁴¹ Weder verschweigt er seine schlechten Zähne, noch die Spärlichkeit seines Bartes (von Agostino im Stich sicher idealisiert), aber mit der großen Nase, die er als adlerförmig bezeichnet, klingt die Vogelgestalt seines Lieblingsprotagonisten an. Es sollte nicht schwerfallen, hinter dem im Sinne der literarischen Bauernfigur »karikierten« Bohnenesser die Züge Croces zu erkennen, zieht man den Stich Agostinos und die Selbstbeschreibung heran. Zu allem Überfluss schließt dessen Autobiographie mit dem Hinweis, er habe das Kreuz als Wappen,⁴² was natürlich bedeutet, dass er keines hat, sondern jede Kreuzform dazu taugt, aber auch im übertragenen Sinne, dass er sein Leben lang ein Kreuz zu tragen hatte – nämlich, als armer Bänkelsänger mit 14 Kindern aus zwei Ehen, von denen 1608 noch sieben am Leben waren, permanent vom Hunger bedroht war. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang daran, dass Bologna zwischen 1589 und 1597 dauernd unter Missernten litt, mit Hungersnöten als Folge, deren schlimmste die Stadt 1590 heimsuchte und Croce im Folgejahr zu der Satire *Banchetto de' Malcibati* veranlasste.⁴³ Das so offensichtlich ins Bild gesetzte Fensterkreuz erhält aus dieser Perspektive ebenso seinen Sinn wie möglicherweise die Anordnung von Brot und Wein als eucharistische Anspielung, wobei eben gerade ein kreuzförmig eingeritztes Viererbrötchen unangetastet blieb und stattdessen ein fünftes angebissen wurde. Auf die zahlreiche Kinderschar spielen möglicherweise dezent die rohen Zwiebeln an, die zu verspeisen er keine Anstalten macht, sondern die eher wie ein emblematischer Scherz auf dem Tisch liegen: Wie die Bohnen, hatten auch Zwiebeln eine sexuelle, genauer: phallische Bedeutung und galten als Förderer der bürgerlichen Triebhaftigkeit. Die Quiche wiederum könnte auf Bertoldos Lieblingsgericht, die *torta di bietola*, hinweisen, von der die Satire sogar das Rezept überliefert, und nicht unwichtig ist vielleicht auch, dass Bertoldo sein einziges, hier prominent ins Bild gesetztes Messer einem Freund vermacht als Dank dafür, dass dieser ihm gelegentlich »Rüben in der Asche gegart und Bohnensuppen mit Zwiebeln gekocht« hat.⁴⁴

41 Croce 1608, S. 21: »Il Naso, che qual canna da camino, / Il fumo della testa porta fuore, / Hà del sottil, del lungo, ed è acquilino. / Le Guancie alquanto scarne, del colore / Che già ho detto; gli Occhi sarian pari / S'el dritto havesse tutto il suo splendore. / La Bocca sofficiente, i Denti rari / Quei da le bande son cadute a basso, / E temo ch'è rastel più si rischiarì. / Le Ciglia son tirate co'l compasso, / L'Orecchie han del honesto, e tutto 'l volto, / Hà più tosto del magro, che del grasso. / Barba di pel castagno havea, non molto / Folta, ma quel ch'è noi numera e conta / I giorni, ha in bianco il suo color rivolto [...] / La Fronte che più verso il capo monta, / Hà i suoi cantoni fatti alla moderna / Con giusta meta come ti racconta.« Zur Bartfarbe Rouch 1982, S. 55.

42 Croce 1608, S. 23.

43 Rouch 1982, S. 95; Montanari 2005, S. 127.

44 Bertoldo 1929, S. 95.

Es handelt sich also mitnichten um eine Spontanaufnahme aus dem bäuerlichen Alltag, sondern um ein bewusst humorvolles Porträt eines Geistesverwandten, möglicherweise nach einer Studie nach dem Modell, das auch Agostinos Stich zugrunde lag. Ein Porträt, in dem der Dargestellte mit dem Rollentopos seiner Lieblingsfigur verkleidet wird, ohne dass ihm, ausweislich des Tischtuches, des fast weißen Brotes und des Trinkgefäßes aus dem kostbaren Material Glas seine in Wirklichkeit städtische Standeszugehörigkeit abgesprochen wird, denn Bauern besaßen dergleichen nicht. Für die frühe Entwicklung der italienischen Genremalerei ist ein gradueller Übergang von der Maske zur Charakterdarstellung, ein fließender Übergang zwischen den Stilebenen konstatiert worden. So billig es diese Genremalerei, wie bei Croce, auch dem Bauernstand zu, nicht mehr nur Gegenstand moralischer Verachtung, sondern positiv gesehene Repräsentanten eines naturhaften, von den Zwängen der Zivilisation und der Bildung freien Zustands zu sein.⁴⁵ Die Grenze zwischen Maske und Individuum lotet auch Annibale Carracci in diesem Bild aus, indem er Naturhaftigkeit und Freiheit des Subjekts in erdhaftes Kolorit und Freiheit des Farbauftrags umsetzte. Das Ergebnis ist eine virtuose Übereinstimmung zwischen Sujet, Kolorit und Stil, die das Resultat den *pitture ridicole* in der Art der *Campi* oder *Passerottis* weit enthebt.

Vorläufer für eine solche, die Geste sichtbar lassende Malweise finden sich in den späten Werken Tizians. Der von Annibale vielfach bewunderte venezianische Meister hatte in einem seiner letzten Bilder, der *Schindung des Marsyas* in Kromýříž (Kremsier) von ca. 1570–1575, sogar den heftigen, pastosen Farbauftrag und das Kolorit möglicherweise als maltechnisches Äquivalent der Schindung des erdverbundenen Marsyas eingesetzt.⁴⁶ Auf dieser Spur probiert auch Annibale so etwas wie eine »Ikonographie des Pinselstrichs« aus, die weitaus subtiler und überlegter ist, als die grobe Malweise, die *Passerotti* als angemessen für *pitture ridicole* ansah und einsetzte. Nachdem sein extrem malerischer, offener Farbauftrag in der frühen Kreuzigung mit Heiligen von 1583 Anstoß erregt hatte,⁴⁷ setzte er ihn bereits im *Metzgerladen* (Abb. 2) kongruent als »lebendiges Fleisch« im doppelten Wortsinn, also ikonographisch, ein. Der *Bohnesser* erweist sich als ein weiteres Experiment in dieser Richtung: bewusst mit einem weniger groben und pastosen Farbauftrag ausgeführt als das rohe Fleisch des *Metzgerladens*. In beiden Fällen musste Annibale, angesichts des Standes des Empfängers und des »niedrigen« Sujets, keinen Skandal wegen seiner Malweise befürchten, zumal wenn der *Bohnesser* zu jenen

45 Porzio 1998, S. 18f.

46 Bohde 2002, S. 332–339; Bohde 2007, S. 44.

47 Für S. Nicolò, heute in S. Maria della Carità, signiert und datiert 1583, vgl. Posner 1971, Bd. 2, Nr. 6, S. 4f., und Robertson 2008, S. 45f.

Bildern gehörte, die Annibale für Freunde malte bzw. an sie verschenkte, wie Malvasia ja kritisierte. Er konnte also völlig frei experimentieren. Auch wenn Werke Annibales in den 1580er-Jahren nicht teuer waren, bezahlen können hätte Croce das Bild nicht. Nun gibt abermals Croce in seiner Autobiographie Hinweise auf Porträts von ihm, die allerdings verwirrend sind und daher nur bedingt als Beleg für diese These herangezogen werden können.

In seinem Manuskript von 1586 erwähnt er, dass ein hervorragender Maler (den Namen nennt er nicht) vor kurzem sein Porträt gemalt hätte. Es sei bei ihm zu Hause, wo er es jedermann zeigen könne (wenn es wirklich dieses war, könnte man es schon fast als Ladenschild für seinen Bänkelsängerberuf bezeichnen); es habe nicht viel gekostet, weil es bestimmte Pigmente nicht enthalte, mit deren Bezeichnung er sich aber sichtlich nicht auskennt. Er ist sich nicht sicher, ob auf Bleiweiß oder Firnis und einen Rotton (*verzino*) verzichtet wurde, gibt aber an, es seien nur Rauch und Erde (also *Umbra*) zum Einsatz gekommen, von der er wiederum in einer Manuskriptvariante glaubt, sie könne *endico*, also wohl Indigo heißen, womit er sicher irrt, denn das wäre Blau.⁴⁸ Das hat die wenigen, die sich mit dem Passus befasst haben, an eine Zeichnung denken lassen, andere an ein Porträt von Passerotti,⁴⁹ aber es passt gut auf das erdfarbene Kolorit unseres Bildes und, falls der Laie Croce das Fehlen von Firnis feststellen zu können meint, seinen Mangel an *rifinitura*, also die offene Malweise. Verwirrung stif-tete, dass er in der gedruckten Ausgabe von 1608 angibt, dass er sich vor kurzem von Lavinia Fontana ein Porträt habe anfertigen lassen, das nach Polen gegangen sei. Ein solches kann nur vor 1604 gemalt worden sein, da Lavinia in jenem Jahr nach Rom ging. Bislang wurde davon ausgegangen, wenn auch gelegentlich mit leisen Zweifeln, dass jeweils ein- und dasselbe Porträt gemeint sei.⁵⁰ Bei der Aktualisierung seines Textes für den Druck machte sich Croce allerdings nicht allzuviel Mühe; vor allem musste er innerhalb seiner Terzinen bleiben, und so stellt sich doch die Frage, ob er hier nicht auf

48 Rouch 1982, S. 54. »E poco tempo ch'io mi fei ritrare / A un pittor eccellente, e 'l mio ritratto / Ho in casa ch'io lo posso a ognun mostrare. [...] / Al ritrar n'andò spesa da niente / perché non vi s'oprò biacca [in anderer Manuskriptfassung: lacca] o verzino / ma caligginne e terra solamente [in anderer Manuskriptfassung: ma del endico credo solamente].«

49 Cristofori 2005, S. 177: chemals Slg. Parenti, Bologna; vgl. Ridiamo con Bertoldo 1981, S. 1, S. 5, sowie S. 11, Kat. 1.2.

50 »E poco tempo ch'io mi fei ritrare / A Lavinia Fontana, e'l mio ritratto / Fu portato in Polonia ad abitare [...] / Al ritrar che mi fe' quell'ecceleste / non pose in opra minio ne verzino / ma fumo e terra d'ombra solamente.« Rouch 1982, S. 30. Murphy 2003, S. 78, behauptet auf der Grundlage einer Erwähnung Orettis über Lavinias erste Gemälde für die Kapelle der Familie Croce in deren Palast in Rigosa, dass Croce ein regelrechter Sammler der Werke Lavinias gewesen sei. Angesichts von Croces Armut und dem Fehlen jeglicher Erwähnung eines solchen Besitzes in der Autobiographie des Volksdichters handelt es sich hierbei jedoch zweifellos um eine andere Familie Croce.

eine etwas schlampige Weise ein zweites, in jüngerer Zeit von Lavinia gemaltes Porträt hat einfügen wollen und die übernächste Terzine sich nach wie vor auf das bereits 1586 beschriebene Bildnis bezieht. Bereits 1592 hatte Croce den durchreisenden polnischen Kardinal Radziwill mit seinem Bänkelgesang erfreut, und 1602 widmete er ihm eines seiner Stücke. Es könnte sein, dass Lavinias Bild auch an den Kardinal ging oder für ihn entstand. Davon konnte 1586 aber noch keine Rede sein.⁵¹ Croces Widmungen erfolgten immer in der Hoffnung, einen Mäzen zu gewinnen, ein Wunsch, der sich augenscheinlich nie verwirklicht hat. Ob er seinem Ansinnen mit der Dreingabe eines immerhin für ihn recht kostbaren Porträts Nachdruck verleihen wollte, oder ob der Kardinal erst später den Wunsch nach einem solchen geäußert und dafür Geld gezahlt hat, ist alles ganz ungewiss und fraglich.

Sicher ist nur eines: Das Gemälde Annibales beschränkt sich auf eine erdfarbene Palette, ein Experiment, das für Lavinia Fontana schwer vorstellbar ist, ganz gleich, ob es nun identisch mit dem von Croce in seiner Autobiographie erwähnten ist oder nicht. Wenn doch, lieferte Croces Autobiographie jedoch einen passenden *terminus ante quem* hinsichtlich der gängigen Datierung von Annibales Gemälde. Die Wahl dieses Kolorits und die experimentelle Ausführung erhalten ihren besonderen Sinn dadurch, dass es sich um ein Freundschafts-Rollenporträt für den Volksdichter Croce handelt. Das Bild gelangte möglicherweise in den Besitz Malvasias, der es zusammen mit anderen nach Rom veräußerte, wo es 1678 erstmals erwähnt wird.

Die *novità* in der Malerei kommt in diesem Fall, wie so manche folgenreiche Innovation, absichtslos, fast zufällig, aufbauend auf Vorhandenem (dem Porträt, der gemalten Bauernsatire) und ohne Zielvereinbarung, etwa des Inhalts, eine neue Gattung namens Genremalerei zu erfinden, zustande. Annibale begann ein Experiment, das sich vornahm, seine neue Malweise durch völligen Einklang mit dem gewählten Sujet nicht nur auszuprobieren, sondern zu rechtfertigen. Die *pitture ridicole* seiner Zeit lieferten für einen solchen Versuch den rezeptiven Hintergrund, waren aber nicht sein Ausgangspunkt: Dieser war, ganz klassisch, eher die Porträtmalerei. Das Ergebnis in die terminologisch indifferent eingesetzten Begriffe Naturalismus oder Realismus einzuordnen, fällt auf Grund der nahezu einmaligen Koinzidenz von Inhalt und Umsetzung und des Experimentalcharakters schwer; das wirft ein Problem auf, das hier nicht weiter verfolgt werden kann. Seine Radikalität trägt aber weitaus revolutionärere Züge, als es der traditionell mit dem Wirken der frühen Carracci assoziierte Begriff der Reform vermuten lässt.

51 Rouch 1982, S. 29f., S. 54f. Anm. 324. Ich danke Marieke von Bernstorff für den Abgleich zwischen Druck- und Manuskriptfassung in der Bibliotheca dell'Archiginnasio (A.V., G. IX, 183) respektive Biblioteca Universitaria di Bologna (Ms. BUB 3878, caps. LI, T. II, n. 13).

Quellen und Literatur

- Appiano, Ave: *Bello da mangiare. Il cibo come forma simbolica nell'arte*, Rom 2000.
- Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rom 1672, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- Benati, Daniele/Peruzzi, Lucia (Hg.): *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, Mailand 2006.
- Benati, Daniele/Riccomini, Eugenio (Hg.): *Annibale Carracci*, Ausst.kat. Museo Civico Archeologico, Bologna/Chiostro del Bramante, Rom, Mailand 2006.
- Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch, Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002.
- Bohde, Daniela: »Le tinte delle carni. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts«, in: dies./Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 41–64.
- Bohn, Babette: *The Illustrated Bartsch 39, Commentary*, Bd. 1: *Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci*, New York 1995 (= Bohn 1995a).
- Bohn, Babette: »Early Portrait Engravings and Drawings by Agostino Carracci«, in: *Paragone arte* 46 (1995), S. 18–26 (= Bohn 1995b).
- Boschloo, Anton W.A.: *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art After the Council of Trent*, 2 Bde., Den Haag 1974.
- Camporesi, Piero: *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnavalesca*, Turin 1976.
- Camporesi, Piero: *Il paese della fame*, Bologna 1978.
- Cavalli, Gian Carlo/Arcangeli, Francesco u.a. (Hg.): *Mostra dei Carracci*, Ausst.kat. Bologna, Palazzo dell'Arciginnasio, Bologna 1956.
- Cristofori, Roberta (Hg.): *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.
- Croce, Franco: »Savona cinque-seicentesca. Giulio Cesare Croce e Gabriello Chiabrera«, in: *III convegno storico savonese (Atte e memorie. Società Savonese di Storia Patria)*, Savona 1979, S. 147–155.
- Croce, Giulio Cesare: *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno, illustrate con venti incisioni in rame di Giuseppe M. Crespi con una introduzione di Antonio Baldini*, Spoleto 1929.
- Croce, Giulio Cesare: *Descrizione della vita del Croce [...] e altre opere curiose*, Bologna 1608.
- Fontes-Barato, Anna u.a. (Hg.): *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, Bd. 1: *Le paysan travesti*, Paris 1967.
- Ghirardi, Angela: »Ricerche parallele. Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna«, in: Paliaga, Francesco (Hg.): *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Ausst.kat. Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, Mailand 2000, S. 87–97.
- Ginzburg Carignani, Silvia: *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Rom 2000.
- Goldstein, Carl: *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge u.a. 1988.
- Höper, Corinna: *Bartolomeo Passarotti (1529–1592)*, Worms 1987.
- Mahon, Denis: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, hg. von Giampietro Zanotti, 2 Bde., Bologna 1841.
- Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi, Bd. 1, Rom 1956, Kommentar von Luigi Salerno, Bd. 2, Rom 1957.
- McTighe, Sheila: »Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passerotti, Carracci«, in: *The Art Bulletin* 86 (2004), S. 301–323.
- Messadaglia, Luigi: *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, 2 Bde., Padua 1974.
- Montanari, Massimo: *La fame e l'abbondanza*, Rom/Bari 2005.
- Murphy, Caroline P.: *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-Century Bologna*, New Haven/London 2003.
- Nova, Alessandro: »Folengo and Romanino. The »Questione della Lingua« and Its Eccentric Trends«, in: *Burlington Magazine* 76 (1994), S. 664–679.

- Porzio, Francesco: »Aspetti e problemi della scena di genere in Italia«, in: Porzio, Francesco (Hg.): *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Ausst.kat. Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, Mailand 1998.
- Posner, Donald: *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., New York 1971.
- Ridiamo con Bertoldo, Ausst.kat. Florenz, Bibliotece Nazionale Centrale, Florenz 1981.
- Robertson, Clare: *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo 2008.
- Rouch, Monique (Hg.): *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce. Fame fatica e mascherate nel '500*, Bologna 1982.
- Rouch, Monique: »I vestiti dei contadini alla fine del Cinquecento e l'opera dialettale di Giulio Cesare Croce«, in: Guérin Dalle Mese, Jeannine (Hg.): *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 2002, S. 119–142.
- Safarik, Eduard A.: *Palazzo Colonna*, Rom 1999.
- Salerno, Luigi: »Poesia e simboli nel Caravaggio«, in: *Palatino* 10 (1966), Nr. 2, S. 106–126.
- Schupbach, William: »Doctor Parma's Medicinal Macaronic. Poem by Bartalotti, Pictures by Giorgione and Titian«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 147–149.
- Strappini, Lucia: »Croce (Della Croce), Giulio Cesare«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 31, Rom 1985, S. 214–219.
- Varignana, Franca: »Giuseppe Maria Crespi e il »Bertoldino«. Forme di lettura«, in: Emiliani, Andrea/Rave, August B. (Hg.): *Giuseppe Maria Crespi 1665–1741*, Ausst.kat. Bologna, Pinacoteca Nazionale/Stuttgart, Staatsgalerie, Bologna 1990, S. CI–CXIV.
- Venturi, Lionello: »Il 1609 e la pittura italiana«, in: *Nuova Antologia vom 16.12.1909*, S. 1–7.
- Vialetti, Guido: »Libreria universale di Giulio Cesare Croce«, in: *Collectanea varia doctrinae*, Festschrift für Leonardo S. Olschki zum 60. Geburtstag, München 1921, S. 227–268.
- Wind, Edgar: »Annibale Carracci's Scherzo: The Christ Church Butcher Shop«, in: *Art Bulletin* 58 (1976), S. 93–96.
- Zanardi, Zita (Hg.): *Le stagioni di un cantabanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Ausst. kat. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna 2009.
- Zapperi, Roberto: *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1989.