

MICHAEL THIMANN

## Parmigianinos Rochusaltar. Ein Pestvotiv für S. Petronio in Bologna

Parmigianinos um 1527/28 für die ehemalige »Cappella Bonsignori« in San Petronio entstandene »Pala di San Rocco« (Abb. 1) ist das einzige Altarwerk des Künstlers, das sich heute noch am Ort seiner ursprünglichen Bestimmung befindet<sup>1</sup>. Vasari und die frühe Guidenliteratur versichern uns, daß der Rochusaltar als ein singulärer Glücksfall unter den religiösen Tafelbildern Parmigianinos als Stiftung eines Fabrizio oder Baldassare da Milano an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in der Privatkapelle in San Petronio verblieben ist<sup>2</sup>. Obgleich wir das Bildnis und den vermutlichen Namen des Auftraggebers kennen, bleibt die dahinter verborgene Persönlichkeit im Dunkeln<sup>3</sup>. Das Erscheinen des Pestheiligen Rochus im Zusammenhang mit der kostspieligen Altarstiftung eines Bologneser Patriziers verlangt jedoch eine Erklärung.

Der Heilige Rochus wurde als Pestpatron jahrhundertlang überaus stark verehrt. Die Anfänge des Rochuskultes in Europa sind vermutlich mit den schweren Pestepidemien des 15. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen<sup>4</sup>. Die

Grundlage der legendarischen Überlieferung bilden zwei Lebensbeschreibungen, die erstmalig im ausgehenden 15. Jahrhundert publiziert wurden<sup>5</sup>. Der in Brescia ansässige venezianische Statthalter, Philosoph und Jurist Francesco Diedo verfaßte eine ausführliche Vita des Heiligen Rochus, die erstmals 1479 in Mailand gedruckt wurde<sup>6</sup>. Bereits früher, um 1430, entstanden von anonymer Hand in der Lombardei die sogenannten »Acta breviora«, die 1483 erstmals im Druck erschienen<sup>7</sup>. Wohl sämtliche in rascher Folge publizierten volkssprachlichen und lateinischen Druckfassungen der Vita gehen auf diese beiden Quellen zurück. Der Ursprung der Rochusverehrung lag in Oberitalien, wo früheste Zeugnisse jedoch kaum vor Mitte des 15. Jahrhunderts gesichert sind<sup>8</sup>. Zentrum des Rochuskultes wurde Venedig, wohin im Jahre 1485 die Gebeine des Heiligen als ein mysteriöser Reliquienraub aus dem lombardischen Voghera gelangten<sup>9</sup>. Von Venedig aus, wo die Pest äußerst häufig und fürchterlich wütete, wurde der junge Kult nicht zuletzt von Kaufleuten, Studenten

1 Bologna, San Petronio, Öl auf Holz, 270 x 197 cm. Der Rochusaltar befindet sich auf der Fensterseite der achten Kapelle auf der linken Seite. Der Rahmen ist nicht original. Grundlegend zum Rochusaltar mit Quellen und weiterführender Literatur vgl. F. Antal, *Un capolavoro inedito del Parmigianino*, in: *Pinacoteca I, Anno I*, 1928, 49ff.; S. J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge 1950, 74ff.; S. Béguin, *A propos de deux dessins inédits du Parmesan*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Paintings in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, 54–60; C. Gould, *Parmigianino*, Milano 1994, 88ff.

2 Vgl. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von R. Bettarini, Kommentar von Paola Barocchi, Firenze 1966–1987, Bd. 4, 539; P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Lamo*, Bologna 1844, 38.

3 Zur Geschichte der Kapelle vgl. A. I. Pini, *Tra orgoglio civico e »status symbol«: Corporazioni d'arte e famiglie aristocratiche in San Petronio nel XIV e XV secolo*, in: M. Fanti/D. Lenzi, *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, Bologna 1994, 87–100; A. Giacomelli, *Corporazioni d'arte e famiglie cittadine in relazione con la basilica di San Petronio (secoli XVI–XVIII)*, in: Fanti/Lenzi, 126 mit weiterführender Literatur und Quellennachweisen.

4 Vgl. grundlegend H. Dormeier, *St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialen Umfeld*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1985, 7–72; ders., »Ein geistliche ertzeney fur die grausam erschrecklich pestilentz«. Schutzpatrone und frommer Abwehrzauber gegen die Pest, in: *Das große Sterben. Seuchen machen Geschichte*, hrsg. v. H. Wilderott u. M.



1. Parmigianino, hl. Rochus mit Stifter, Bologna, San Petronio

Dormann (Ausst.-Kat. Dresden, Hygienemuseum 1995), Dresden 1995, v.a. 64ff.

<sup>5</sup> Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebranter ex Lantinis et Graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collecta, digesta, illustrata a Joanne Bapt. Sollerio, Joanne Pinio, Guilielmo Cupero, Petro Boschio P. M. Augusti Tomus Tertius quo dies. XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, continentur, Paris/Roma 1867, 380ff.

<sup>6</sup> Dormeier 1985 (wie Anm. 4), 11; Acta Sanctorum (wie Anm. 5), 400–406. Zum Autor siehe Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 39, Roma 1991, 769–774, s.v. Diedo (Diedus, Dedus, Didius), Francesco (G. Tournoy).

<sup>7</sup> Dormeier 1985 (wie Anm. 4), 11; Acta Sanctorum

(wie Anm. 5), 407–410. Erstmals im Druck in den »Hystorie plurimorum sanctorum«, Köln 1483, fol. 452–455.

<sup>8</sup> Dormeier 1985 (wie Anm. 4), 13. Erstmals schriftlich 1469 in Brescia bekundet, wo über die Errichtung einer Rochuskapelle beraten wurde. Eine Rochusbruderschaft bestand dort vermutlich seit 1478.

<sup>9</sup> Grundlegend dazu: H. Dormeier, Venedig als Zentrum des Rochuskultes, in: Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen, hrg. von V. Kapp u. F. R. Hausmann, Tübingen 1991, 106–108; vgl. Venezia e la peste 1348/1797 (Ausst.-Kat.), Venezia 1979. Vgl. zuletzt B. Bertoli, Arte e teologia nel culto di San Rocco (Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, 3), Venezia 1996.



und Pilgern über ganz Europa verbreitet. Die Darstellung des Heiligen Rochus auf Tafelbildern, druckgraphischen »Pestblättern«<sup>10</sup>, seltener in monumentalen Zyklen, wie auch seine Anrufung in individuellen Gebeten und Votivmessen stehen in der frühen Neuzeit fast immer in direktem Bezug zu einer aktuellen, überstandenen oder bevorstehenden Pestepidemie<sup>11</sup>. Als Parmigianino um 1527 den Auftrag für die Anfertigung eines Rochusaltars für San Petronio in Bologna erhielt, war der nicht kanonisierte Rochus einer der populärsten Heiligen der katholischen Welt.

In der frühen Neuzeit wurde Italien regelmäßig und verheerend von der Pest heimgesucht<sup>12</sup>. Besonders furchtbar herrschte die Pest von 1522 bis 1527 in ganz Europa und insbesondere in Italien. Auch für Bologna ist eine schwere Pestepidemie im Jahre 1527 in den Quellen bezeugt<sup>13</sup>. Der Bologneser Lokalhistoriker Pompeo Vizani gibt eine eindrucksvolle Schilderung der Zustände im Jahre 1527. Nach der Verwüstung, Plünderung und Brandschatzung des Contado von Bologna durch die auf dem Weg nach Rom befindlichen Truppen des Duc de Bourbon wurde Bologna schwer von einer Pest heimgesucht, der 12 000 Bürger der Stadt erlegen sein sollen: »Dopo queste cose sarebbe restata assai cheta la Città di Bologna, se non fosse stata gravemente afflitta, si com'era tutta Italia dalla carestia del vivere, & dalla pestilenza, per la quale morirono in quell' anno in Bologna più di dodeci

milla persone. Mentre che si stava involto in quella tribulatione, si entrò nell'anno Cinquecento vintiotto, nel quale attendevano quasi ad altro i cittadini, che à ripararsi dalla fame, & difendersi dalla pestilenza, mentre, che l'Italia si trovava piena di soldati; (...)«<sup>14</sup>. Die Erteilung des Auftrages an Parmigianino ist in Verbindung mit dieser ungewöhnlich verheerenden Pestepidemie zu bringen. Die Konjunktur des Rochusthemas in Oberitalien und der Emilia um 1525 ist eng mit der gleichzeitigen Pestepidemie verknüpft. Bedeutende Altarstiftungen in Modena und Parma waren dem Auftrag an Parmigianino vorausgegangen. So ist etwa die »Madonna di San Sebastiano«, die Correggio um 1524 für die »Compagnia di San Bastiano« in Modena malte, schon aufgrund ihres Heiligenpersonals eindeutig als Pestaltar gekennzeichnet<sup>15</sup>. Rochus und Sebastian erscheinen mit dem Stadtpatron San Geminiano im Typus einer Sacra Conversazione um die auf Wolken thronende Madonna versammelt. Besonders häufig setzte sich der in Parma tätige Michelangelo Anselmi zur Zeit der großen Pestepidemie mit der Rochusthematik auseinander. Um 1526/27 fertigte er gleich zwei Pestaltäre für den Dom von Parma<sup>16</sup>. Das Altarbild, das sich heute in der Galleria Nazionale von Parma befindet<sup>17</sup>, zeigt in für Pestbilder typischer Weise die auf Wolken thronende Madonna, die von den Heiligen Rochus und Sebastian begleitet wird. Das ikonographische Konzept der Heiligenwahl

<sup>10</sup> Immer noch grundlegend P. Heitz/W. L. Schreiber, *Pestblätter des 15. Jahrhunderts*, Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, Bd. 2, Straßburg 1901.

<sup>11</sup> H. Dormeier, *Laienfrömmigkeit in den Pestzeiten des 15./16. Jahrhunderts*, in: *Maladies et Société (XIIe-XIIIe Siècles)*, hrsg. v. N. Bulst/R. Delort (*Actes du Colloque de Bielefeld Novembre 1986*), Paris 1989, v.a. 292ff.

<sup>12</sup> Siehe dazu grundlegend G. Sticker, *Abhandlungen aus der Seuchengeschichte und Seuchenlehre*, I: *Die Pest*. Erster Teil: *Die Geschichte der Pest*, Gießen 1908, v.a. 84–90; vgl. auch A. Gratiolo, *Discorso di Peste con un Catalogo di tutte le Pesti più notabili de' tempi passati*, Vinegia 1576, 97ff.

<sup>13</sup> Vgl. u. a. L. Fioravanti, *Reggimento della peste dell' eccellente dottore et Cavalier M. Leonardo Fioravanti Bolognese*, Venetia 1565 (hier Venedig 1680, 28).

<sup>14</sup> P. Vizani, *Di Pompeo Vizani Gentil' Huomo Bolognese dieci libri delle historie della sua patria*, Bologna 1596, 540.

<sup>15</sup> Dresden, Gemäldegalerie; Öl auf Holztafel; 265 x 161 cm. Vgl. C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, 95–100 u. 203–204. Die Bruderschaft des Hl. Sebastian war 1501 als Dank für die Errettung Modenas von der Pest gegründet worden. Vgl. E. Schröter, *Raffaels Madonna di Foligno*. Ein Pestbild?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 50, 1987, 71. Vgl. zuletzt D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, 177f.

<sup>16</sup> A. G. Quintavalle, *Michelangelo Anselmi*, Parma 1960, 102 u. 110f.

<sup>17</sup> Parma, Galleria Nazionale, Öl auf Holz; 239,8 x 152,8 cm. Vgl. L. Fornari Schianchi, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma 1983, 90.



macht bei beiden Altären aus dem Dom von Parma die Pest als Stiftungsanlaß wahrscheinlich. Auch Parmigianino hat das Rochusmotiv um 1527 mehrfach bearbeitet<sup>18</sup>. Eine eigenhändige Zeichnung Parmigianinos einer »Madonna mit den Heiligen Sebastian und Rochus« in den Uffizien (Abb. 2) ist mit Sicherheit ein Altarprojekt<sup>19</sup>. Einige Wahrscheinlichkeit besitzt die Hypothese, wonach in dem Blatt der Entwurf für einen der Pestaltäre im Dom von Parma zu erkennen wäre, der dann allerdings von Anselmi nach eigenem Entwurf ausgeführt wurde<sup>20</sup>. Es ist vorstellbar, daß sich Parmigianino nach der Rückkehr aus Rom um den bedeutenden Auftrag in seiner Heimatstadt bemühte, zumal uns Vasari in der ersten Edition der Viten von 1550 darüber unterrichtet, daß Parmigianino sich in Parma aufhielt, bevor er nach Bologna ging<sup>21</sup>. Für die Pestepidemie von 1527 in Bologna ist Parmigianinos Rochusaltar in San Petronio bei heutiger Quellenlage das bedeutendste erhaltene Bilddokument.

Die Aufstellung des Rochusaltars in einer ausgezeichneten Familienkapelle in San Petronio, die Repräsentation einer Privatperson und deren stark affektive Anempfehlung durch den Heiligen legen nahe, daß es sich bei dem Altargemälde um ein persönliches Votivbild des portraitierten Stifters handelt. Der Sinn der Ikonographie des Altarbildes mag sich erschließen, sobald man die verheerende Pestepidemie in Bologna von 1527 als Kontext der Stiftung berücksichtigt. Es ist anzunehmen, daß der Stifter mit der Altarstiftung ein Gelübde einlöste, womit die Tafel nichts anderes als ein kolossales Votiv *per grazie*



2. Parmigianino, Madonna mit den hl. Rochus und Sebastian, Florenz, Uffizien

*ricevuta* wäre<sup>22</sup>. Vermutlich ließ er den Altar noch während oder unmittelbar nach der überstandenen Epidemie für sich selbst, oder stellvertretend für seine Familie, als Dankeszeichen für die Verschonung oder gar für eine medizinische Heilung von der Pest aufstellen<sup>23</sup>. Auf die apo-

<sup>18</sup> Vgl. Un Parmigianino ritrovato, hrg. von M. Lucco (Ausst. Kat. Parma, Galleria Nazionale, 4. 12. – 18. 12. 1988), Parma 1988.

<sup>19</sup> Florenz, Uffizien (Inv. Nr. 1998); schwarze Kreide u. braune Tusche, weiß gehöht; 41,5 x 29 cm. Vgl. A. E. Popham, Catalogue of the Drawings of Parmigianino, New Haven/London 1971, Nr. 99, Taf. 236. Die Zeichnung, die von Michelangelo Anselmi kopiert wurde, datiert Popham in die Zeit von Parmigianinos Aufenthalt in Bologna.

<sup>20</sup> Gould 1994 (wie Anm. 1), 90.

<sup>21</sup> Vasari-Barocchi (wie Anm. 2), IV, 538: »Per che fu tal cosa cagione che Francesco ritornò a Parma per alcu-

ni mesi, e non stette molto che se n'andò a Bologna a far lavori.«

<sup>22</sup> Zum Begriff des Votivbildes vgl. u. a. Handwörterbuch d. deutschen Aberglaubens, VIII, 176off., s.v. Votive; L. Kriss-Rettenbeck, Das Votivbild, München 1958, 114ff.; ders., Ex voto. Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich 1972, 164f.

<sup>23</sup> Vgl. Kriss-Rettenbeck 1972 (wie Anm. 22), 178: »Eine höchst subtile Verschränkung zwischen Votivbild und Stifter- und Anbetungs-(Anheimstellungs-)bild entwickelte sich in Italien. Wie bei den großen Bildwerken, die als Ausdruck der Bitte und Anheimstellung bei drohender oder ausgebrochener Pest ge-





3. Tizian, hl. Rochus, Holzschnitt,  
London, British Museum

tropäische Macht des Rochusbildes hoffend verbarg sich dahinter zusätzlich der Wunsch, auch in Zukunft durch Interzession des Heiligen Rochus von der tödlichen Pesterkrankung verschont zu bleiben.

Ein Tizian zugeschriebener Holzschnitt (Abb. 3) könnte einen Hinweis auf Funktion und liturgische Nutzung eines entsprechenden Rochusaltars geben<sup>24</sup>. Der um 1523/24 datierba-

stiftet wurden und auch in der Erscheinungsform, in der Gruppierung der Bildelemente, mit dem Votivbild identisch erscheinen, wenn man von dem Kriterium der Lokalisation absieht, so wurden auch in anderen Gefahren und Bedrohungen Bildwerke gestiftet, wobei der äußere Anlaß angedeutet oder auch realistisch dargestellt wurde.

<sup>24</sup> 56 x 40,2 cm; vgl. Titian and the Venetian Woodcut, hrsg. v. D. Rosand u. M. Muraro (Ausst.-Kat. Washington, Dallas, Detroit 1976/77), Washington 1976, 108f., fig. 12A.

re Holzschnitt, dessen Verkaufserlös dem Neubau der Scuola di San Rocco in Venedig dienen sollte, ist als wundertätiges Heiligenbild inszeniert. Den örtlichen Bezug auf Venedig, wo die Pest häufiger und schwerer als an anderen Orten wütete, macht die Stadtansicht des Hintergrundes glaubhaft. Rochus erscheint als Einzelfigur auf einer fingierten Altartafel in der Mitte des Bildes, wogegen die *storia* des Heiligen das Thema in *volgare* beschrifteter Tafeln ist, die den Rahmen bilden. Eine Realitätssphäre, die der des Betrachters zugehörig zu sein scheint, berührt die Darstellung von Votivgaben, die von Hilfebedürftigen vor der Altartafel abgelegt worden sind. Die lateinische Inschrift am unteren Bildrand, offenbar ein vom Betrachter des Blattes zu sprechender Gebetstext, faßt die Hoffnung auf Befreiung von der Pest durch Fürsprache des Heiligen Rochus in Worte<sup>25</sup>. Denkbar wäre, daß Parmigianinos Rochustafel in Pestzeiten ähnlich abergläubisch verehrt wurde, wie es Tizians Holzschnitt in der Fiktion zeigt.

Die Anbringung des Stifterportraits auf der Tafel des Parmigianino hat ihren Ursprung in der langen Tradition des Stifterbildes<sup>26</sup>. Ein Holzschnitt (Abb. 4), der die »Oratione di Sancto Roccho« des Eustachio Celebrino aus dem Jahre 1524 illustriert<sup>27</sup>, fordert den Vergleich, da er eine geläufige Form der Votantendarstellung wiedergibt, die sich auch bei großformatigen Rochusdarstellungen im oberitalienischen Bereich findet<sup>28</sup>. Der Größenmaßstab legt die Bedeutung der Personen und das devote Verhältnis des kaum Portraitcharakter besitzenden Votanten zum angerufenen Heiligen eindeutig fest. Die *inventione* Parmigianinos, den portraitierten Stif-

<sup>25</sup> »DEVS QVI ES GLORIOSVS IN GLORIA SANGTOR[VM]. ET CVNCTIS AD COR[AM] PATROCINIA CO[N]FVGIENTIBUS SVE PETITIONIS SALVTARE[M] PRESTAS EFFECTVM. CONCEDE PLEBI TVE VT INTERCEDENTE BEATO ROCHO CONFESSORE TVO QVE IN/EIVS CELEBRITATE SE DEVOTA[M] EXIBET. A LA[N]GORE EPIDEMIE QVA[M] IN SVO CORPORE PRO. NO/MINIS GLORIA. PASSVS EST. SIT LIBERATA. ET. SE[M]PER. NOMINI. TVO. DEVOTA. P.D.N.«



ter maßstabsgerecht und räumlich in den Bildaufbau zu integrieren, seinen Körper aus dem strengen Profil in die Frontalansicht zu wenden und mit appellativem Anbetungsgestus an den Betrachter sprechen zu lassen, verläßt den Rahmen der traditionellen Stifterikonographie. Die Neuigkeit dieser Erfindung gehört in den kunsttheoretischen Kontext der Modernisierung und Dramatisierung des Altarbildes in der italienischen Malerei der frühen Neuzeit<sup>29</sup>. In der nunmehr künstlerisch modernisierten Form des Stifterbildes wird der Auftraggeber von dem Heiligen, den er zum Schutz seines irdischen Daseins anrufen hat, in intensiver emotionaler Deutlichkeit dem himmlischen Schutz anempfohlen. Doch lassen der fehlende maßstabsmäßige Größenunterschied der beiden als Gegensatzpaar gegebenen Protagonisten und die räumliche Einbindung der Stifterfigur in den einheitlich aufgefaßten Bildraum auch an eine *historia* mit einem sakralen Identifikationsportrait denken<sup>30</sup>. Für Parmigianinos »Pala di San Rocco« gewinnt diese Beobachtung eine unmittelbare Bedeutung, wenn die Gestalt der ausgeführten Tafel mit dem entsprechenden Legendentext, der *storia* des Heiligen, konfrontiert wird. Dem zeitgenössischen Betrachter von 1527/28 dürfte die Legende des populären Pestheiligen Rochus vertraut gewesen sein. Bereits die Einbettung der Szene in die Landschaft ist weit mehr als die Nachahmung eines Landschaftshintergrundes in der *maniera* Correggios. Vielmehr scheint die dargestellte Landschaft auf die Episode nach der Vertreibung des pestkranken Rochus aus Piacenza anzudeuten, womit sie ein mimetisches Abbild von Legendenwirklichkeit wäre. Rochus hatte auf der

#### Oratione di sancto Roccho.



4. Eustachio Celebrino, hl. Rochus,  
aus: Oratione di sancto Roccho, Venedig 1524

Rückreise aus Rom, wohin er nach dem Tod seiner Eltern von Montpellier aus gepilgert war, in Piacenza und in anderen Städten Pestkranke gepflegt. Im Hospital von Piacenza hatte ihm eine göttliche Stimme, bei Francesco Diedo ist es Christus selbst<sup>31</sup>, die eigene Pesterkrankung verkündet. Die eine Ansteckung fürchtenden Bürger Piacenzas hatten Rochus daraufhin aus der

<sup>26</sup> D. Kocks, Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts, Köln 1971.

<sup>27</sup> E. Celebrino, Li Stupendi et maravigliosi miracoli del Glorioso Christo de Sancto Roccho Novamente Imposta. Et la Oratione di Sancto Roccho, in Vineggia per Francesco Bindoni 1524. Zu Celebrino, der auch Urheber des Holzschnittes sein dürfte, vgl. Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 23, Roma 1979, 361f., s.v. Celebrino, Eustachio (M. Palma).

<sup>28</sup> Vgl. u. a. das Votivfresko »Hl. Rochus mit Stifter« in S. Marco in Corbolone aus dem Umkreis Pordenone;

Abb. bei G. Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Udine 1939, pl. 70.

<sup>29</sup> Vgl. H. Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die »Pala Baglioni« als Kunstwerk im sakralen Kontext, Berlin 1994, v.a. 93ff.; H. Belting, Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt am Main 1985.

<sup>30</sup> F. B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988, v.a. 43ff.

<sup>31</sup> Acta Sanctorum (wie Anm. 5), 403.



Stadt vertrieben. Parmigianinos Landschaftshintergrund mit einem Baum und halbhohen Sträuchern gibt offenbar den bei Francesco Diedo genannten Hain wieder, in den sich Rochus flüchtet: »Tum Rochus, Deo comite, baculo innitus, ut potuit, ad nemus urbi vicinum prorepit«<sup>32</sup>. Die Lokalisation des Heiligen in der Einsamkeit des Waldes, wo er die von der Pest verursachten Qualen erträgt, ist gewissermaßen ein fester Bestandteil der ikonographischen Überlieferung<sup>33</sup>.

In dem Hain versorgte ein Hund den Heiligen Rochus auf wunderbare Weise mit Brot, das dieser mehrmals von der Tafel seines Herrn, des edlen und wohlbegüterten Gotthardus, stahl. Dieser war Besitzer eines benachbarten Anwesens bei Piacenza. Die soziale Höhenlage der Gotthardus-Gestalt wird in der Vita des Francesco Diedo eingehend charakterisiert: »Rus enim quodpiam huic nemori vicinum, frequentibus aedificiis maximo sumptu erectis, erat, quo primores illius civitatis profugerant: quos inter Gotthardus familia non ignobili vir opulentissimus erat. Hic servos complures habuit, canesque ad venandum aptos, ex quibus unus ad mensam heri audacius progressus, cum Gotthardus discubisset, panem, praeter consuetudinem, ex eius manu rapuit, indeque profugiens ad Rochum defert«<sup>34</sup>. Der Vorgang wiederholte sich, bis Gotthardus seinen Hund verfolgend in den Wald gelangte, wo sich der pestkranke Heilige verbarg. Da Gotthardus selbst eine Pestinfektion befürchtete, zögerte er anfänglich, doch pflegte er daraufhin den Kranken, in dessen Leiden er eine göttliche Vorhersehung erkannte. Ein wesentliches Motiv

in der legendären Begegnung ist die Bekehrung des wohlbegüterten und sinnenfrohen Gotthardus zu einem mildtätigen Wesen und zum Bettler- und Eremitendasein<sup>35</sup>. Ein hoher Identifikationswert mag in der *misericordia* des Gotthardus gelegen haben. Sein Wunsch, barmherzig zu handeln, zu betteln und freiwillig auf die sozialen Standesvorteile aus christlicher *caritas* zu verzichten, fügt sich gut in die christliche Vorstellung der Werke der Barmherzigkeit, zu denen die Krankenpflege, die Speisung von Hungernden und die Aufnahme von Pilgern gehören. An ihnen beweist sich die christliche Demut<sup>36</sup>. Es erscheint daher nicht abwegig, in der Tafel des Parmigianino eine Anspielung auf den Legendentext zu sehen, die das Altarbild zu einer modernen *historia* werden läßt<sup>37</sup>. Der dargestellte Stifter der Tafel wird im Medium des Rollenportraits Bestandteil der Bildhandlung, da er mit der legendären Gestalt des Gotthardus identifiziert werden kann. Die Begegnung der beiden Männer im Wald bei Piacenza ist bereits früher in der bildlichen Tradition belegbar. So zeigt ein Fresko in der Cappella di S. Rocco in Brossasco, das am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist und zu den frühesten Darstellungen der Vita des Heiligen überhaupt zählt, die beiden Protagonisten ebenfalls in einer Waldlandschaft<sup>38</sup>. Die Szene läßt sich in dieser Form kanonisch in allen Jahrhunderten, in denen größere Rochuszyklen entstanden sind, nachweisen. So ist neben einer Predellentafel von der Hand Pordenones<sup>39</sup> auch ein Bildfeld des bereits erwähnten Holzschnittes von Tizian (Abb. 3) der Begegnung des Heiligen mit Gotthardus gewidmet<sup>40</sup>.

32 ebd., 403.

33 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III. 3, Paris 1958, 1160 führt Parmigianinos Tafel stellvertretend, jedoch nicht ganz korrekt, für die Legendenszene »Rochus im Wald mit Hund und Engel« an. Vgl. auch M. Schmitz-Eichhoff, *St. Rochus. Ikonographische und medizinhistorische Studien*, Köln 1977, 170.

34 *Acta Sanctorum* (wie Anm. 5), 404.

35 ebd., 405. »Nullum equidem, pater, Gotthardus inquit, laborem subterfugio, modo Deo immortalis tibi que complaceam. Verum omnes, qui haec loca incolunt,

me norunt, nec sibi numquam persuadebunt, me aut tanta sanctitatis esse, aut in tantam incidisse miseriam, ut mendicare debeam.« (Fr. Diedo).

36 Vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, 1457–1468, s.v. Barmherzigkeit, Werke der Barmherzigkeit (O. Schmitt).

37 Zur Definition vgl. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, 70.

38 Vgl. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Firenze 1985, 571, fig. 793.

39 Bergamo, Accademia Carrara, ca. 1534; vgl. C. E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone*,



Obwohl der Stifter in der zeitgenössischen Tracht eines modischen Pelzmantels erscheint, ist darin kein Verstoß gegen das *decorum* des Bildes zu sehen, da Gotthardus seither in reicher Tracht dargestellt wurde, wobei selbst der kostbare Pelzmantel zur verbindlichen Ikonographie zu gehören scheint<sup>41</sup>. Das Tragen des Mantels ist als standesgemäße Würdeformel nicht nur ein fester Bestandteil der Stifterikonographie, sondern könnte im Falle der »Pala di San Rocco« auch den Kern der Bildhandlung berühren.

Vasaris ungewöhnlich detaillierte Ekphrase in der Ausgabe der »Vite« von 1568 kann als eine mögliche Rezeptionshaltung des 16. Jahrhunderts zur Deutung des Werkes herangezogen werden: »E la prima pittura che fusse in Bologna veduta di sua mano fu in San Petronio, alla capella de' Monsignori, un San Rocco di molta grandezza, al quale diede bellissima aria e fecelo in tutte le parti bellissimo, imaginandoselo alquanto sollevato dal dolore che gli dava la peste nella coscia, il che dimostra guardando con la testa alta il cielo in atto di ringraziarne Dio, come i buoni fanno eziando dell'avversità che loro adivengono; la quale opera fece per un Fabrizio da Milano, il quale ritrasse dal mezzo in su in quel quadro, a man giunte, che par vivo; come pare anche naturale un cane che vi è, e certi paesi che sono bellissimi, essendo in ciò particolarmente Francesco eccellente«<sup>42</sup>.

Es berührt die *inventio* des Künstlers, wenn sich Parmigianino erdacht habe, daß sich der Heilige Rochus aufgrund der Schmerzen verursachenden Pestwunde erhebt. Vasari beschließt die Betrachtung der Heiligenfigur mit einer moralisierenden Deutung: Rochus habe repräsentativ für alle, die in Gott vertrauen, ein Leiden auf sich genommen, für das er Gott dankt. Auf diese

Weise wird für Vasari die Tafel ein moralisches Exemplum für ein allgemein menschliches Handeln. Es ist vermutlich die Mimesis eines Gefühlsausdruckes gewesen, die Vasari zu dieser auf den Betrachter übertragbaren Lesart der Tafel führte. Offensichtlich ist er der einzige Kommentator, der in der Pestwunde die Ursache des dargestellten Affektes erkennt. Vasari, und sicher auch der zeitgenössische Betrachter des Jahres 1528, verstand die affektvolle Haltung des Heiligen nicht nur als eine kunstvolle *inventio* Parmigianinos, sondern vor allem als bildliche Umsetzung des von der Pestinfektion verursachten Schmerzes.

Die Anrufung des Pestpatrons Rochus war immer eng mit der Hoffnung auf Befreiung von der Seuche verknüpft, denn Rochus selbst wurde der legendarischen Überlieferung gemäß durch göttliches Wirken von der Pest befreit. Der große Erfolg der Rochusverehrung läßt sich zu einem gewissen Teil auf die apotropäische Funktion der Rochusfigur und ihres Bildes zurückführen<sup>43</sup>. Der Legende nach erfolgte die Heilung des Rochus von der Pest in jenem Hain, in dem sich der Heilige versteckt hielt und Gotthardus begegnet war. In den »Acta breviora« wird die Heilung des Rochus in Gegenwart des Gotthardus ausführlich beschrieben: »Interim Gothardus a Civitate rediit, et cum jam esset junctus Rocho dormienti, audivit hanc vocem angeli: Roche, amice Dei, audivit Dominus preces tuas, et, ecce, a peste sanatus es. Jubet ergo Dominus, ut versus patriam tuam gradum intendas. Hac subita voce opstupuit Gothardus, qui semper ante haec Rochi nomen ignoraverat, atque confestim expergefatto et divinitus sanato a peste Rocho vocem, quam audierat, enarravit«<sup>44</sup>. Die Heilungsszene ist oft Gegenstand bildlicher Darstel-

Cambridge 1996, II, 700f. Siehe weiterhin die Predellentafel eines Pestaltares mit den Heiligen Gotthard, Sebastian und Rochus (Pordenone, Museo Civico, ca. 1525–1526); vgl. Cohen 1996, 605ff.

<sup>40</sup> Bildaufschrift der Szene: COME IL CAN PORTA/IL PANE A SANTO/ROCHO.

<sup>41</sup> Vgl. Dormeier 1985 (wie Anm. 4), 20, Abb. 21. Auf der Begegnungsszene des Rochusaltares, den die

Familie Imhoff 1485 für die Kirche St. Lorenz in Nürnberg anfertigen ließ, tritt Gotthardus als älterer Mann auf und trägt einen pelzverzierten Samtmantel als Zeichen seines Standes.

<sup>42</sup> Vasari-Barocchi (wie Anm. 2), IV, S. 539.

<sup>43</sup> Zur apotropäischen Funktion des Rochusbildes vgl. Dormeier 1989 (wie Anm. 11), v.a. 303ff.

<sup>44</sup> Acta Sanctorum (wie Anm. 5), 409.





5. Parmigianino, Paulussturz, Wien, Kunsthistorisches Museum

lung geworden, wobei gewöhnlich ein Engel erscheint, der Rochus vom Himmel herab die Heilung verkündet. Es ist vorstellbar, daß Parmigianino mit dem ungewöhnlichen Lichtloch am Himmel auf die legendäre Heilung anspielen wollte und diese gleichsam als Handlungsumschwung inszeniert hat. Eine analoge Bildstruktur findet sich bei der etwa gleichzeitig entstan-

denen »Conversio di San Paolo« in Wien (Abb. 5), bei der das Bildthema bereits einen extremen Handlungsumschwung konstituiert<sup>45</sup>. Die vermutlich schon Vasari und Pietro Lamo bekannte »Bekehrung Pauli« steht dem Rochusaltar stilistisch so nahe, daß sie im unmittelbaren Zusammenhang mit diesem um 1527/28 für einen Privatmann in Bologna ausgeführt worden

<sup>45</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum; Tempera (?) auf Leinwand; 177,5 x 125 cm. Vgl. u. a. Freedberg 1950 (wie Anm. 1), 76f. u. 178ff.; eventuell ist das Bild mit

Nachrichten bei Lamo 1560 (wie Anm. 2), 22 und Vasari – Barocchi (wie Anm. 2), IV, 539 zu identifizieren.



sein wird<sup>46</sup>. Das Vergleichsmoment beider Bilder für das hier vorgetragene Argument ist die Veranschaulichung eines göttlichen Wirkens in Form eines Wolkenloches am Himmel, durch das ein strahlendes Licht, »heller als der Sonne Glanz«<sup>47</sup>, auf die heiligen Gestalten fällt. Auf beiden Bildern antwortet dem Licht der gleiche Affekt der Protagonisten, die den Blick höchst ergriffen zum Himmel wenden. Im Falle des Rochus trifft göttliches Licht den Heiligen im Mo-

ment höchster irdischer Not und zeigt die Erlösung von der Pestgeißel an. Ein weiteres tritt im Rochusaltar hinzu: Auch der Stifter hat Anteil am göttlichen Wirken, das ein Umschwung zum Guten ist, denn auch seine Stirn wird von dem göttlichen Lichtstrahl erhellt. Von diesem Rochusbild erhoffte sich der zeitgenössische Betrachter von 1527/28 übernatürliche Hilfe in Zeiten äußerster existenzieller Bedrohung durch die Pest.

46 K. Oberhuber setzt die Entstehung des Wiener Bildes entgegen Vasaris Bestimmung vor die des Rochusaltars; vgl. K. Oberhuber, in: *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII* (Ausst.-Kat. Bologna, Pinacoteca Nazionale, 10.9.–10.11.1986), Bologna 1986, 167 u. 172. Oberhubers stilistische Beobachtungen rechtfertigen eine Ver-

änderung der Chronologie nicht; vgl. dagegen S. J. Freedberg, *Parmigianino problems in the exhibition (and related matters)*, in *Emilian painting of the 16th and 17th centuries. A symposium* (Washington, National Gallery of Art, 29.1.–30.1.1987), Bologna 1987, 41.

47 Apostelgeschichte 26, 13.