

ULRICH PFISTERER

Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition

Elemente einer Topik in der sichtbaren Gestaltung der Bild- und Baukünste der Frühen Neuzeit nachweisen zu wollen, scheint allein schon angesichts der Tatsache wenig erfolgversprechend, dass sich bereits die Zeitgenossen kritisch dazu äußerten: So eröffnete etwa Giovanni Andrea Gilio seine 1580 erschienene *Topica Poetica* gleich in der Einleitung mit Spott über einen namentlich nicht genannten Bologneser Architektur-Dilettanten, der zwar Vitruv und damit die theoretischen *loci* der Baukunst vorwärts und rückwärts kannte, dessen erster realisierter Entwurf aber vollkommen verunglückt war: »nessuno sapeva dargli forma, ne nome, non essendo ne palazzo, ne casa, ne chiesa, ne hosteria: ma un non nulla.«¹ Herausragende Werke von Architekten und anderen Künstlern, aber auch Dichtern resultierten eben nicht ausschließlich aus Regeln und Systemen, sondern zu einem Gutteil aus Begabung und Inspiration.² Gegen den vorhersehbaren Einwand, warum dann Gilio selbst überhaupt sein Lehrbuch einer *Topica Poetica* verfasst habe (und zuvor auch schon einen Malereitraktat: *Degli errori de' pittori*, 1564), verteidigt sich der Autor damit, dass er keine ›strenge Topik‹ wie Aristoteles entwickeln wolle: »al Poeta basta solo di toccare in parte i luoghi topicì« – die vier Bücher von Gilios Traktat unterscheiden sich daher auch nicht grundlegend von anderen Poetiken des Cinquecento. Topik wird hier nicht als ›Generalschlüssel‹ und ›universelle Wissensmaschinerie (der Kunst)‹ verstanden, sondern als eine partielle Verfahrensmöglichkeit neben anderen.³

1 GIOVANNI A. GILIO DA FABRIANO: *Topica Poetica*, Venedig 1580, fol. 1^r. – Möglicherweise spielt Gilio auf die fehlgeschlagenen Projekte Vignolas 1543–1550 für S. Petronio in Bologna an, vgl. zu diesen RICHARD J. TUTTLE u. a. (Hg.): *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002, S. 139–146.

2 Zum Zusammenwirken von *ingenium* und *ars* in der Vorstellung des 16. Jh.s etwa DAVID SUMMERS: *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981 und PATRICIA EMISON: *Creating the ›Divine‹ Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden 2004.

3 Zum großen Kontext PAOLO ROSSI: *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Mailand/Neapel 1960; WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANN: *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Universalwissenschaft*, Hamburg 1983 und THOMAS LEINKAUF: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kir-*

Mit diesem in doppelter Hinsicht relativierenden Eröffnungsbeispiel sei nicht bestritten, dass eine Reihe von um 1600 publizierten Kunsttraktaten als umfassende Lehrgebäude und gewissermaßen ›Bereichs-Topiken‹ für Malerei, Skulptur und Architektur konzipiert waren. So geben etwa Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* und Scamozzis *Idea dell'Architettura Universale* schon in den Titelformulierungen ihre letztendliche Bezugnahme auf Giulio Camillos berühmte *Idea del Teatro* zu erkennen: Versprach dieser universale Wissensordnung und -generierung, so wollten jene eingeschränkt auf ihre jeweilige Kunst umfassende Anleitungen zu Invention und Anordnung liefern.⁴ Ebenfalls mit Bezug auf Camillo darf der Sonderfall ›enzyklopädischer Galerien‹ (und anderer Sammlungs-räume) gesehen werden, bei denen durch die topische Ordnung von Objekten und Bildausstattung eine ›Welt im Kleinen‹ wiedergegeben werden sollte.⁵ Und noch ein anderer Aspekt der Topik ist in Bildwerken der Frühen Neuzeit allgegenwärtig – die Umsetzung literarisch vorgeprägter kunsttheoretischer Topoi.⁶ Die Schwierigkeiten beginnen jedoch, sobald man versucht, nicht auf der Ebene der Theorie, nicht für Sammlungen und nicht auf der Ebene der Ikonographie und Bezugstexte, sondern für die allgemeine Formensprache, die konkrete Anwendung und künstlerische Praxis genuin visuelle topische Elemente und Strukturen dingfest zu machen – und hierauf zielte ja auch schon die Kritik Gilios. Im Folgenden soll nun gerade dies und just an einem weiteren Bologneser Künstler, der um 1580 seine Karriere begann, versucht werden: an Annibale Carracci.

Dabei wird Topik im Sinne Gilios nicht als strenges, allumfassendes System in Erscheinung treten, sondern als partielle Verfahrensmöglichkeit – als ein Mittel der Bildsprache neben anderen, die allesamt zum eigentlichen künstlerischen Hauptziel Carraccis beitragen: nämlich einer Neubegründung der Malerei. Wobei

chers SJ (1602–1680), Berlin 1993.

- 4 Zu Lomazzo GERALD M. ACKERMAN: The structure of Lomazzo's Treatise on painting, PhD.diss. Princeton 1964 und CORNELIA MANEGOLD: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim u. a. 2004; zu Scamozzi die Einleitung von WERNER OECHSLIN in: Vincenzo Scamozzi, L'idea della architettura universale, Verona 1997, 2 Bde. (ohne Erwähnung von Camillo). – Zur Bedeutung Camillos für die Kunsttheorie und zu Kunsttheorie allgemein als Form der ›Wissensordnung‹ im 16. Jh. siehe ROBERT WILLIAMS: Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy, Cambridge 1997; zur Architektur auch HERMANN HIPP: Aristotelische Politik und frühneuzeitliche Bauaufgabe, in: HERMANN HIPP und ERNST SEIDL (Hg.): Architektur als politische Kultur. Philosophia practica, Berlin 1996, S. 93–114.
- 5 Dazu (mit weiteren Beispielen und Literatur) ULRICH PFISTERER: Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zuchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater, in: FRANK BÜTTNER u. a. (Hg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, S. 325–359.
- 6 Vgl. insgesamt ULRICH PFISTERER und MAX SEIDEL (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003.

sich dieses Bemühen um *novità* von allen vorausgehenden Neuanfängen der Kunst darin unterscheidet, dass Carracci erstmals den Beginn seiner Karriere konsequent unter die Fiktion eines radikalen Traditionsbruchs und voraussetzungslosen Neubeginns stellt. Über den Einzelfall Carracci hinaus kann meine Hauptthese freilich nur angedeutet werden: In dem Moment, da ›voraussetzungslose Neuerfindung‹ in der Kunst denkmöglich wird, zwischen 1580 und 1600, ändert sich im Gegenzug das Verständnis von Invention, vom Rekurs auf visuelle Traditionen und vom Horizont der künstlerischen Wissensordnung grundlegend.⁷ ›Topik‹ in den Bildkünsten um 1600 scheint mir daher insbesondere im Zusammenhang mit der komplementären Frage nach *novità* von Relevanz.

Es folgen zwei Kapitel: Ein erstes kurzes skizziert thesenhaft die künstlerische Intention von Carraccis Frühwerk und das Problem ›voraussetzungsloser Innovation‹ – wobei nochmals betont sei, dass es natürlich immer Voraussetzungen gibt, es also nur um einen fiktiv-mythischen Selbstentwurf des Künstlers gehen kann. Der zweite und Hauptabschnitt analysiert dann Carraccis *Almosenspende des Hl. Rochus* als Wendepunkt seiner Kunst und als neue Form christlicher *historia*, die nun Neuerfindung wieder mit Tradition und – das ist der hier entscheidende Punkt – mit topischen Bild- und Bedeutungschiffren zu verbinden sucht.

I. Carraccis Frühwerk und das Problem ›voraussetzungsloser Innovation‹

Carraccis Frühwerk lässt sich mit zwei Worten charakterisieren: kompromisslose Naturnachahmung. Ob Fleischerläden, Bohnenesser, Porträts von trinkenden Jungen, von Krüppeln oder Schauspielern – stets handelt es sich nicht nur um ungewöhnliche, dem einfachen Leben entnommene Sujets, sondern diese sind, gemessen an den Maßstäben der Zeitgenossen, in einer Extremform kunstloser Naturabschilderung wiedergegeben. Selbst bei Annibales erstem öffentlichem Auftrag, einer Kreuzigung von 1583, betonen alle Quellen die radikale Naturnachahmung unter Missachtung der idealen Malerei-Tradition (allerdings macht gerade dieses, modernen Augen keineswegs so radikal erscheinende Beispiel auch nochmals deutlich, in welchem Maß solche Urteile durch die zeitgenössische Diskussion ›konstruiert‹ wurden) (Abb. 46).⁸ Warum also diese ausschließliche und zunächst so wenig Erfolg versprechende, ›ungeschönte‹ Naturnachahmung?

7 Diesen entscheidenden Aspekt von *novità* übergehen die neuen Untersuchungen, die sich ausschließlich auf kreative Nachahmung und Umformung von Vorbildern konzentrieren, etwa MELINDA WILCOX SCHLITT: »Anticamente moderna e modernamente antica«. imitation and the ideal in 16th-century Italian painting, in: *International Journal of the Classical Tradition* 10 (2003), S. 377–406; MARIA H. LOH: New and Improved. Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory, in: *Art Bulletin* 86 (2003), S. 477–504; und vor allem ELIZABETH CROPPER: *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven/London 2005.

8 Zur Selbststilisierung in der Familie Carracci und beim jungen Annibale sowie zur Wahrnehmung seiner frühen Werke ROBERTO ZAPPERI: *Annibale Carracci. Bildnis ei-*

Die Antwort ergibt sich aus den Cinquecento-Diskussionen über ›das Neue‹: Zwar hat es ein Bewusstsein von ›Neuem‹ und vom Wandel der Zeit wohl immer schon gegeben: sei es in Form kleiner Fortschritte, wie es das Bild von den Zwergen auf den Schultern von Riesen veranschaulicht, oder in Form eines Renovatio-Denkens, bei dem frühere, meist antike Errungenschaften ›wiederbelebt‹ werden.⁹ Außer Frage steht auch, dass gerade in den Künsten das Tempo dieser Neuerungen seit dem 14. Jahrhundert eine seiner größten Beschleunigungen erfährt. Aber nicht um jegliche ›Neuerung‹ geht es hier, wie sie ja auch die spätestens seit Petrarca wieder propagierten und auch noch um 1600 die größte Anhängerschaft hinter sich versammelnden *imitatio*- (und *idea*-)Lehren für sich in Anspruch nehmen;¹⁰ sondern um die viel radikalere Behauptung einer voraussetzungslosen, die Tradition konsequent negierenden Kunst. Erste Äußerungen in diesem engeren Sinne scheinen seit der Frührenaissance nachweisbar: Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci sprechen von »nie gesehenen Künsten«, und auch in Vasaris *Viten* scheint an einigen Stellen von vollkommen neuen Inventionen die Rede zu sein;¹¹ zur gleichen Zeit demonstrieren zahlreiche Manieristen in ihren Werken selbst originellsten Erfindungs- und Variationsreichtum. Entscheidend ist jedoch, dass diese verstreuten theoretischen oder praktischen Äußerungen zumindest für ein größeres Publikum stets in umfassende Renaissance- und lineare Fortschritts-

nes jungen Künstlers, Berlin 1990 und ULRICH PFISTERER: ›Erste Werke‹ und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert, in: PFISTERER/SEIDEL (s. Anm. 6), S. 263–302.

- 9 Vgl. etwa AUGUST BUCK (Hg.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969; DAVID QUINT: *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven/London 1983; WALTER HAUG und BURGHART WACHINGER (Hg.): *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993; FRANÇOIS LAROQUE und FRANK LESSAY (Hg.): *Innovation et tradition de la Renaissance aux lumières*, Paris 2002; ACHATZ VON MÜLLER und JÜRGEN VON UNGERN-STERNBERG (Hg.): *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, Leipzig 2004; HANS-JOACHIM SCHMIDT (Hg.): *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewußtsein im Mittelalter*, Berlin u. a. 2005.
- 10 Zu unterschiedlichen Aspekten (und mit weiterer Literatur) THOMAS M. GREEN: *The Light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven 1982; KLAUS IRLE: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997; WILLIAMS (s. Anm. 4).
- 11 LEON BATTISTA ALBERTI: *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. v. OSKAR BÄTSCHMANN und SANDRA GIANFREDA, Darmstadt 2002, S. 62–65: »... se noi senza precettori, senza essemplio alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute«. Zu Albertis ambivalentem Bemühen um solche »res novas, inauditas« (Vorwort *Momus*) s. auch ALAN F. NAGEL: *Rhetoric, Value, and Action in Alberti*. In: *Modern Language Notes* 95 (1980), S. 39–65 und LUIGI TRENTI: ›Nihil dictum quin prius dictum‹. La fenomenologia sentenziosa di Leon Battista Alberti. In: *Quaderni di Retorica e Poetica* 2 (1986), S. 51–62. – Zu Leonardo, Vasari und anderen vgl. PAOLA BAROCCHI (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 3, Mailand/Neapel 1977, S. 2403–2616.

Konzepte eingebunden bleiben, die jede Vorstellung absoluter Neuerung wieder relativieren. Bezeichnenderweise spielen selbst in den Büchern, die explizit die vorbildlosen Erfindungen oder *nova reperta* der Neuzeit behandeln (etwa von Stradanus, Guido Panciroli oder Alessandro Tassoni) und die im Streit zwischen *antiqui* und *moderni* als Argument für das Verdienst der Neuzeit angeführt werden, die Künste allein unter dem Aspekt technischer Neuerung eine Rolle: Genannt werden Ölmalerei, Zentralperspektive, Druckkunst oder auch Federbilder aus der Neuen Welt.¹²

Unter formal-künstlerischen Aspekten gab es für die Künstler der Frühen Neuzeit jedenfalls nur einen denkbaren Ausweg aus der übermächtigen Traditionsverstrickung: Man musste vorgeblich auf jegliche Ausbildung in dieser künstlerischen Tradition verzichten und die eigene Malweise ausschließlich als Autodidakt und unmittelbar am Vorbild der Natur orientiert erlernen – alles natürlich unter der Prämisse, dass man überhaupt eine besondere angeborene Begabung zum Ausnahme-Künstler hatte. Genau diese Argumentation gewinnt ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Wobei sie bezeichnenderweise ihrerseits keineswegs vollkommen neu war, sondern sich in ihren Grundbestandteilen aus antiken Künstlermythen speiste.¹³ Aber erst Kunsttheoretiker und Autoren zwischen Pietro Aretino und Juan Huarte, der 1575 die wegweisende Abhandlung über verschiedene menschliche Begabungen publizierte (1582 ins Italienische übersetzt), etablierten die Vorstellung, wonach sich die besten Geister, die ›Genies‹, allesamt gerade dadurch auszeichnen, dass sie ohne Lehrmeister und allein mit Blick auf die Natur Wunderbares, nie Gesehenes, eben vollkommen Neues zu leisten vermögen.¹⁴ Dass diese Verbindung von ›radikaler Naturnachahmung‹ und

12 Zu diesen Publikationen UTA BERNSMEIER: *Die Nova Reperta* des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert, Diss. Hamburg 1986 und MARC FUMAROLI: *Les abeilles et les araignées*, in: ANNE-MARIE LECOQ (Hg.): *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, S. 7–220; vgl. aber auch WESTBY PERCIVAL-PRESCOTT: *The Apelles' invention: classical origins of oil painting in the Renaissance*, in: THÉO-ANTOINE HERMANÈS (Hg.): *L'amour de l'art. Hommage à Paolo Cadorin*, Mailand 1999, S. 302–309; insgesamt auch OLGA HAZAN: *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal u. a. 1998.

13 ERNST KRIS und OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt a.M. 1980, etwa S. 38–51 zu Lysippus.

14 JUAN HUARTE: *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini*, Venedig 1582, S. 73 f., wo es zur zweiten und dritten ›Begabungsstufe‹ heißt: »Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piolata, nella quale neßuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno invention alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto perfetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro« – Weitere Quellen bei PFISTERER (s. Anm. 8), S. 263–302.

›voraussetzungsloser Innovation‹ um 1600 in den Kunst-Diskussionen eine zentrale Rolle spielte, belegen nicht nur bislang wenig beachtete Quellen,¹⁵ sondern zeigt sich auch *ex negativo* an den Argumentationsstrategien der Gegner des zweiten Neuerers, Caravaggio: Entweder warfen ihm diese vor, er habe die Malerei(-Tradition) zerstört, oder aber sie behaupteten, seine Malerei sei gar nicht so neuartig und basiere etwa auf Giorgiones Kunst.¹⁶ Beides zielte von unterschiedlichen Denkansätzen her darauf ab, die ›absolute *novità*‹ Caravaggios zu bestreiten.

Erst vor diesem Diskussions-Hintergrund wird die Leitidee von Carraccis Frühwerk wirklich verständlich: Der Maler stilisierte sich deshalb von Anfang der Karriere an so konsequent als radikaler Naturnachahmer, da allein auf diesem Weg absolute Innovation und Bruch mit jeglicher Tradition zu reklamieren war. Um diesen Bruch und Neuanfang zu vollziehen, verbarg Annibale auch weitgehend erfolgreich, bei wem er tatsächlich in der Lehre gegangen war; stattdessen forcierte er die Idee einer ›Carracci-Akademie‹, in der die Mitglieder allein nach der Natur und unter gegenseitiger Kritik zeichnen und malen gelernt hätten. Festhalten lässt sich jedenfalls: Radikale, autodidaktische Naturnachahmung galt in den Jahrzehnten um 1600 als einzige Möglichkeit einer voraussetzungslosen Neubegründung der Kunst! In diesem Kontext musste Annibales Frühwerk der Jahre von ab ca. 1580 als Revolution der Malerei erscheinen – kein Künstler vor ihm hatte derart konsequent einen Selbstentwurf des vorgeblich absoluten Traditionsbruchs entwickelt.¹⁷

Was bedeutet es nun vor diesem Hintergrund, wenn sich Annibale in seinen weiteren Werken, beginnend mit der *Almosenspende des Hl. Rochus*, teilweise explizit doch wieder auf künstlerische Traditionen bezieht und mit besonders bedeutungsgeladenen Bildchiffren operiert?

II. Carraccis *Hl. Rochus verteilt Almosen* und die Funktion visueller Topoi

Das Problem von Bildtradition und Innovation müsste daher auch bei Annibales *Almosenspende des Hl. Rochus* eine zentrale Rolle spielen: Fünf Jahre, nachdem

15 Die hier skizzierten Alternativen entwickelt etwa auch ein 1633 niedergeschriebener Dialog, dazu CESARE D'ONOFRIO: *Note berniniane 1 – Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni*, in: *Palatino* 10 (1966), S. 127–134.

16 Verwiesen sei dazu nur auf die klassische Studie von LOUIS MARIN: *Détruire la peinture*, Paris 1977.

17 Aus dieser kunstvollen Verstellung, die mit großem intellektuellem und theoretischem Aufwand auf ›Kunstlosigkeit‹ zielte, erklärt sich meiner Auffassung nach letztlich auch der Forschungsstreit um die kunsttheoretische Bildung der Carracci; vgl. zu den verschiedenen Positionen zusammenfassend CHARLES DEMPSEY: *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, 2. erw. Aufl. Fiesole 2000; CARL GOLDSTEIN: *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; zu den gesicherten eigenen Äußerungen der Carracci zuletzt HENRY KEAZOR: »Distruggere la maniera?«. *Die Carracci-Postille*, Freiburg i. Br. 2002.

er mit seiner *Kreuzigung* für S. Niccolo in Bologna erstmals mit einem Altarbild an die Öffentlichkeit getreten war, bemühte sich der hochambitionierte Sieben- undzwanzigjährige um ein ›internationales‹ Publikum außerhalb der Grenzen seiner bisherigen Wirkungsorte Bologna und Parma (wobei Parma bereits einen ersten Schritt in diese Richtung darstellte). Umso willkommener musste Annibale daher ein Auftrag aus Reggio Emilia für ein monumentales Historiengemälde gewesen sein, das die erste entscheidende Station aus dem Leben des Hl. Rochus illustrieren sollte und für das er wohl 1587 den Auftrag erhielt (Abb. 47). Wie wichtig gerade diese Stadt für den junge Maler als ›Sprungbrett‹ wurde, lässt sich schon daraus ersehen, dass er dort noch vier weitere Werke ausführte und möglicherweise einer seiner dortigen Auftraggeber, Gabriele Bombasi, eine der wichtigen Vermittlungsinstanzen zur Familie Farnese darstellte, in deren römischem Palast Annibale dann seine Malerei ab 1595/1600 zum erstrebten Weltruhm führen sollte.¹⁸ In Bombasis römischer Familienkapelle in S. Caterina dei Funari gelang Annibale zudem mit einem Altarbild der *Hl. Margerita*, formal einer Adaptation aus seinem früheren Gemälde für den Dom von Reggio Emilia, 1599 sein öffentlicher Durchbruch in der Papstmetropole: Angeblich rief Caravaggio angesichts dieses Werkes aus, dass er bei diesem Anblick »sterbe« und es aktuell ja doch noch »echte Maler« gebe; Caravaggios Stil veränderte sich ab diesem Zeitpunkt unter dem Einfluss Carraccis.¹⁹

Aber nicht nur Reggio Emilia und die dort geknüpften Beziehungen, sondern das Werk der *Almosenspende des Hl. Rochus* selbst lässt schon vor jeder genaueren Analyse seine Bedeutung für Annibale erahnen: Handelt es sich doch um das größte Leinwandgemälde, das der Maler überhaupt je ausführte, eine Fläche von 4,77 auf 3,31 m oder rund 15,6 m², bevölkert von über dreißig Figuren. Auch stellte Annibale, obwohl er 1594 für den Farnese-Auftrag nach Rom übersiedelt war, noch 1595 die *Almosenspende* selbst fertig – andere Werke scheint er dagegen bei einer kurzen Rückkehr nach Bologna 1595 an seinen Cousin Lodovico abgetreten zu haben.²⁰ Allein das Format und der Zeitpunkt der Vollendung lassen im *Hl. Rochus* also eines der wichtigsten Bilder des Künstlers vermuten. Für die bereits von den Zeitgenossen erkannte Bedeutung des Werkes sprechen mehrere Faktoren – zunächst die zahlreichen kleinformatigen Kopien und Nachstiche.²¹

18 MARGHERITA FRATARCANGELI: Gabriele Bombasi. Un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese, in: *Paragone/Arte* 48/15–16 (1997), S. 112–130; DANIELE BENATI: L'oratorio di San Rocco. Il ruolo di Reggio nella prima attività di Annibale Carracci, in: PAOLA CESCHI LAVAGETTO (Hg.): *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, Mailand 1999, S. 51–65.

19 Vgl. zusammenfassend CHARLES DEMPSEY: Caravaggio e i due stili naturalistici: speculare contra maculare, in: CATERINA VOLPI (Hg.): *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli, Città di Castello 2002*, S. 185–196.

20 Annibale schreibt dies selbst in einem weiter unten ausführlicher erwähnten Brief, siehe *Gli scritti dei Carracci*, hg. v. GIOVANNA PERINI, Bologna 1990, S. 155–157 (Nr. 4 f.).

21 Ein bislang Guido Reni zugeschriebene Nachstich wird jetzt auch als Werk Francesco

1660 beschaffte sich Alfonso IV., Herzog von Modena, das Gemälde für seine Sammlung, von wo aus es 1746 beim spektakulären Verkauf der besten Werke der Este-Galerie nach Dresden gelangte.²² Zudem wurde das Gemälde nicht nur von den Kunstschriftstellern und Stadthistorikern des 17. Jahrhunderts hoch gelobt, sondern seine Bedeutung auch 1957 von Denis Mahon aufgrund der ausgewogen-klassischen Komposition und vielfältigen Affektdarstellungen mit dem Prädikat der »ersten vielfigurigen (Historien-)Komposition des Barock« geadelt.²³ In Donald Posners grundlegender Monographie des Künstlers (1971) wurde nicht nur dieses Dictum wiederholt (wie im übrigen auch noch im Eintrag des *Dictionary of Art* von 1997), sondern offenbar auch nachhaltig festgeschrieben, dass es Annibale hier nicht um Neuerungen der Ikonographie oder Erzähltechnik, sondern ausschließlich um formal-künstlerische Probleme gegangen sei.²⁴ Wenngleich Posners

Brizios identifiziert, siehe (mit einer langen Liste weiterer Reproduktionen) VERONIKA BIRKE: *The Illustrated Bartsch 40* (Commentary, Part 1), New York 1987, S. 250–257 und EVELINA BOREA in: DIES. und CARLO GASPARRI (Hg.): *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2000, Bd. 2, S. 202 (Kat. II.2); ein Nachstich des Baldassare Aloisi Galanini in VERONIKA BIRKE: *The Illustrated Bartsch 40* (Part 2), New York 1982, S. 302 [51 (340)]; dazu und zu den Kopien in Öl auch DONALD POSNER: *Annibale Carracci. A study in the reform of painting around 1590*, London 1971, Bd. 2, S. 35–37 (Kat. 86); zu ergänzen: MELCHIOR KÜSEL, *Icones Biblicae*, Augsburg 1679, pars secunda, fig. 30. – Einen jüngst aufgetauchte Grisaille-Version von Annibales *Rochus* scheint mir mit ALESSANDRO BROGI, in: DERS. und EUGENIO RICCÒMINI (Hg.): *Annibale Carracci*, Mailand 2006, S. 270 f. (Kat. V.18) kein *bozzetto*, sondern eine Kopie.

- 22 Das Protokoll der Übergabeverhandlungen zwischen Bruderschaft und Herzog bei NERIO ARTIOLI und ELIO MONDUCCI: *Gli affreschi di Camillo Procaccini e Bernardino Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1986, S. 256; der Herzog übernahm auch das Pendant von Procaccini (siehe unten); aus diesem Anlaß wurden für die Bruderschaft zwei Kopien gefertigt, die sich heute in der Pfarrkirche von Acquabona befinden. – Zum weiteren Verkauf JOHANNES WINKLER: *La vendita di Dresda, Modena 1989*, besonders S. 104 und 260 sowie GREGOR J. M. WEBER: *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in: JADRANKA BENTINI (Hg.): *Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Mailand 1998, S. 124–137.
- 23 DENIS MAHON: *Afterthoughts on the Carracci Exhibition*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 49 (1957), S. 193–207 und 267–298, hier S. 282: »the first great multifigured composition of the Baroque«.
- 24 POSNER (s. Anm. 21), Bd. 1, S. 51 f., wo es unmittelbar im Anschluß an die Analyse des *Rochus*-Gemäldes heißt: »Annibale's works of the early 1590s show very little concern for iconography or narrative innovations. [...]. Annibale had turned his attention more strictly to problems of pictorial form.« – Vgl. an weiteren wichtigen Beiträgen außerdem GIAN C. CAVALLI u. a. (Hg.): *Mostra dei Carracci*, Bologna 1956, S. 207–210 (Kat. 88); DENIS MAHON (Hg.): *Mostra dei Carracci – Disegni*, Bologna 1956, S. 83 f. (Kat. 105–107); POSNER (s. Anm. 21), Bd. 1, S. 1 f. und Bd. 2, S. 35–37 (Kat. 86); ANTON W. A. BOSCHLOO: *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the*

generelle Sicht des Künstlers in der Folge heftig umstritten blieb, so scheint sich doch erst jüngst mit der kurzen Erwähnung des Gemäldes in Elizabeth Croppers neuem Buch zu Domenichino und dem Problem künstlerischer *novità* im frühen 17. Jahrhundert eine revidierte Einschätzung anzudeuten.²⁵ Eine eingehende Untersuchung des Gemäldes, die dessen Bedeutung im Kontext von Annibales Projekt einer Neubegründung der Malerei positionieren würde, fehlt freilich immer noch.

Angesichts der komplexen Aufgabe kann mein Beitrag zunächst nur die Analyse des Werkes selbst und höchstens einige Andeutungen zum Kontext liefern – eine umfassende Einordnung in Annibales künstlerischen Selbstentwurf und die *novità*-Diskussionen der Jahre um 1600 muss an anderer Stelle nachgeholt werden. Die Argumentation erfolgt in drei Schritten: Zunächst gilt es, den ursprünglichen Hängungskontext des Gemäldes und die daraus resultierenden Vorgaben an den Künstler zu präzisieren. Erst so kann in einem zweiten Kapitel deutlich werden, welche grundlegende Konzeption Annibale im Rahmen seines lebenslangen Bemühens um die Erneuerung der Malerei mit dieser *historia* verfolgte – nämlich eine neuartige Bildsprache christlich-katholischer Malerei im Gefolge der nachtridentinischen Bilderdiskussion zu begründen; eine von Annibales *Rochus* ausgehende Bildsprache, die eine beachtliche Erfolgsgeschichte im 17. Jahrhundert verbuchen konnte. Erst vor diesem Hintergrund lässt sich – drittens und abschließend – der herausragende Stellenwert des Werkes in Annibales künstlerischem Selbstentwurf zumindest andeutungsweise verstehen.

a. Der ursprüngliche Kontext

Die einzigen bekannten Dokumente zum *Hl. Rochus* stellen ein Brief Annibales (übrigens der einzige im Original überlieferte) vom 8. Juli 1595 an die Bruderschaft und deren Antwort dar. Annibale verweist in seinem Schreiben darauf, dass er an dem Werk nun schon »sieben oder sogar noch mehr Jahren« herumarbeite und verspricht schnelle Vollendung.²⁶ Damit würde der Zeitpunkt der Auftragsvergabe auf 1587/88 zurückdatieren ohne dass damit zu klären ist, ob es sich beim *Hl. Rochus* dann um den ersten Auftrag Annibales in Reggio handelte (seine *Madonna di san Matteo* für die dortige Cappella dei Mercanti in S. Prospero etwa ist bereits 1588 vollendet, signiert und datiert). Von den Kunstschriftstellern des

Council of Trent, Den Haag 1974, Bd. 1, S. 24 und Bd. 2, S. 187 f., Anm. 32; PATRICK J. COONEY und GIANFRANCO MALAFARINO: *L'opera completa di Annibale Carracci*, Mailand 1976, S. 104 f. (Kat. 80); BENATI (wie Anm. 18).

25 CROPPER (s. Anm. 7), S. 10, 67 und 63–67, hier etwa: »It is in the *Almsgiving of Saint Roch* that Annibale first attributes importance to subsidiary episodes in a way that clearly anticipates a Roman grand-manner mode of narrative presentation.« Dagegen lassen die kurzen Bemerkungen von DANIELE BENATI in: BENATI/RICCOMINI (s. Anm. 21), S. 27 f. wenig neue Impulse erkennen.

26 *Scritti* (s. Anm. 20), S. 155–157 (Nr. 4 f.).

17. Jahrhunderts hatte nur noch Francesco Scannelli 1657 die Gelegenheit, dem Bild an seinem originalen Hängungsort in der heute abgerissenen Kirche der Rochus-Bruderschaft eine enthusiastische Beschreibung zu widmen.²⁷ Gegenstück auf der anderen Seite war eine gleichgroße Darstellung des Camillo Procaccini, die den Hl. Rochus beim Niederschlagen einer Pestepidemie zeigt – ein Gemälde, das 1746 ebenfalls nach Dresden verkauft wurde, allerdings im Zweiten Weltkrieg verbrannte (Abb. 48).²⁸ Alle späteren Autoren – Bellori, Malvasia usw. – stifteten dann durch falsche Angaben nur Verwirrung, so soll es sich etwa beim Auftraggeber eigentlich um einen Kanoniker Brami gehandelt haben und das Gemälde sei

27 FRANCESCO SCANNELLI: *Il Microcosmo della Pittura*, hg. v. ROSELLA LEPORE, Bologna 1989 [1657], S. 338 f.: »in Reggio stà in S. Prospero l'Altare del Choro, e nella Confraternità di S. Rocco la Tavola similmente del Choro, & alla destra del maggior Altare l'istoria molto celebre dell'elemosina di questo Santo, e se bene gli altri citati siano di bellezza, e perfettione straordinaria, sono in fatti però queste due operazioni il fiore de' più esquisiti dipinti, c'habbia mai dimostrato il medesimo Annibale.

Fece attione degna di lode, e di memoria il Glorioso S. Rocco nel dispensare le proprie facultà a' poveri, e quivi appare, come al vivo rappresentato dal raro pennello di così egregio Artefice, il quale in un tal caso altrettanto prodigo della virtù comparte a mendici della Professione continuamente in abbondanza i più rari, e qualificati effetti della Pittura, ed historia tale è una di quelle grandi, e straordinarie operazioni, le quali per contenere ogni sorte di più rari oggetti, dimostrano come un'aggregato del tutto, che la maggior eccellenza dell'arte può manifestare ad imitatione della ben disposta natura. Quivi l'inventione è rara, la disposizione molto sufficiente, l'attitudini singolari, ed i concetti, e pensieri disseminati e spiritosi, che oltre il rappresentare adeguatamente ogni minima parte, danno motivo di gustosa maraviglia al riguardante, posciache oltre il Santo tutto spirito frà molti, e differenti pitocchi ciascheduno in un tal caso si palesa del tutto intento coll'arte propria per ottenere la desiata elemosina; alcuni procurano con la forza avanzarsi, altri col dimostrarsi in varie guise più bisognosi, e compassionevoli, & in ordine a ciò non mancano gesti più efficaci, e maggiormente spiritosi, né deformità horrende, e vestiti capricciosi, e stravaganti, e quelli, che per se soli non sono bastevoli uniti con altri s'ingegnano a tutto potere di rappresentarli in sito, e forma meritevole. In somma il tutto è così bello, & ogni particolare di tanta eccellenza, che ricoperto con maniera della più facile, e vera operatione fa conoscere un concerto d'istoria senza difficoltà delle più naturali, e belle, che possa in alcun tempo la forza de' pennelli rappresentare a buoni intelligenti; e di questa particular' historia si compiacque sì fattamente il famoso Guido Reni, che dopo haverla co' fatti, e parole più volte encomiata incitato dal proprio gusto non mancò d'eternarla a tutto potere col mezzo della stampa d'acqua forte, dimostrando con una tal' insolita attione essersi compiaciuto in estremo di questo raro dipinto;« – Vgl. außerdem noch die kurze Erwähnung bei FULVIO AZZARI: *Compendio dell'Historie della città di Reggio [...], Reggio Emilia 1623.*

28 Zu Procaccinis Gemälde und den erhaltenen Vorstudien NANCY W. NELSON: *Camillo Procaccini*, New York 1979, S. 10–17, 26 f. und 61–63; MASSIMO PIRONDINI und ELIO MONDUCCI, *La Pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Mailand 1985, S. 178–182; BENATI (s. Anm. 18).

für S. Prospero bestimmt gewesen.²⁹ Vor allem wird auch behauptet, Procaccini habe sein Gemälde nachträglich in Konkurrenz zu Carracci angefertigt. Dabei belegt der erhaltene Auftrag zu Procaccinis Werk eindeutig, dass es im Gegenteil zuvor zwischen 1585 und 1587 entstand, Procaccini übersiedelte dann nach Mailand.³⁰ Carracci übernimmt sozusagen als »zweite Wahl« (oder aber – was die Bewertung grundlegend ändern würde – als nachträglicher, dafür umso erfolgreicherer Konkurrent Procaccinis) dessen Auftrag für das zweite Gemälde, die *Almosenspende des Hl. Rochus*.

Das genaue Aussehen der im 19. Jahrhundert abgerissenen Bruderschafts-Kirche lässt sich heute nurmehr annähernd auf der Grundlage eines Grundrisses des 19. Jahrhunderts ermitteln (Abb. 49).³¹ Für die beiden monumentalen Gemälde kommt allerdings nur ein Aufhängungsort in Frage: nämlich die Wandflächen zuseiten des Hauptaltars, wie es auch schon im Verhandlungsprotokoll mit Camillo Procaccini vom 19. August 1585 festgeschrieben wurde: »per servizio al destro e sinistro lato del altare grande«. ³² Was bringen diese Überlegungen nun an weiterführenden Einsichten? Zunächst eine indirekte: Annibales Gemälde entstand nach dem Werk Procaccinis für die gleichen Auftraggeber, daher dürften die bereits für Procaccini gültigen Kriterien zumindest ähnlich auch bei Carracci angelegt worden sein.

Für Procaccinis Komposition haben sich nicht nur zwei Entwurfszeichnungen, sondern auch ein *Bozzetto* in Öl erhalten (Abb. 50).³³ Diese sehr genau gearbeitete Vorstudie diente den Auftraggebern zur Kontrolle und Genehmigung des Entwurfs, wie es sich für *Bozzetti* der Jahre um und nach 1600 vielfach nachwei-

29 GIOVAN PIETRO BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. EVELINA BOREA, Turin 1976, S. 28 f.; CARLO CESARE MALVASIA: *Felsina Pittrice. Le vite de' pittori bolognesi*, hg. v. GIAMPIETRO ZANOTTI, Bologna 1841, Bd. 1, S. 291 f.; diese Irrtümer dann offenbar definitiv festgeschrieben durch GIUSEPPE CAMPORI: *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, Modena 1855, S. 386.

30 Abgedruckt in ARTIOLI/MONDUCCI (s. Anm. 22), S. 255.

31 Der Abriss der Kirche erfolgte erst Mitte des 20. Jahrhunderts; auf einer Zeichnung des 19. Jahrhunderts fußend der Grundriß bei ELIO MONDUCCI und VITTORIO NIRONI: *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Reggio Emilia 1976, S. 89–92: Dort ist die Kirche zwar nach der vollständigen Umgestaltung 1761 durch Andrea Tarabusi zu sehen; allerdings dürfte sich an der prinzipiellen Platzierung der Altäre und damit auch an den freien Wandflächen nichts Grundlegendes geändert haben. Über den beiden Seitenaltären befanden sich Gemälde von Palma il Giovane, eine Madonne mit den Hl. Rochus und Martin sowie einem Stifter bzw. eine Kreuzigung. Die Bruderschaftskirche unterstand der Benediktinerabtei S. Prospero.

32 ARTIOLI/MONDUCCI (s. Anm. 22), S. 255. – Zu Tradition und spezifischen Anforderungen solcher *quadri laterali* siehe MICHAEL MATILE: *Quadri laterali* im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento, München 1997.

33 S. Anm. 12.

sen lässt.³⁴ Trifft dies zu, dann sind die Abänderungen der ausgeführten Fassung besonders aufschlussreich: Ergänzt wurde erstens in einem aufreißenden Wolkenloch ein Engel, der ein Schwert einsteckt – Zeichen dafür, dass der Hl. Rochus den göttlichen Zorn in Form der dunklen Pestwolken besänftigt hat. Im Gegensatz zur Vorstudie wird so auf visueller Ebene das Resultat von dessen Wirken eindeutig angezeigt. Dazu passt auch, dass in der Endversion im Hintergrund ein Leichnam einfach aus dem Fenster geworfen wird, wodurch die alle menschlichen Grundregeln außer Kraft setzende Ausnahmesituation der Pest noch expliziter vorgeführt erscheint. Allerdings überrascht dann, dass im Vordergrund genau das Gegenteil zu geschehen scheint: Die bereits aus der Antike als Beispiel für die Grausamkeit der Pest bekannte Darstellung des Kleinkindes, das noch an der Brust der toten Mutter nach Nahrung sucht und daher selbst sterben wird, dieser spätestens seit Raffaels *Il Morbetto* in der Frühen Neuzeit allgegenwärtige Bildtopos wird in Proccaccinis Ausführung dadurch stark zurückgenommen, dass die Mutter nun vollständig angezogen daliegt und das Kind nicht mehr nach der Brust greift.³⁵ Verständlich wird diese eigentlich ›verunklärende‹ Abänderung, betrachtet man ergänzend die – vermutliche – Familiengruppe zur Rechten, wo ein Mann seine tote Frau kopfüber auf den Rücken geladen zu Grabe trägt. Ist dieser Toten das Gewand in der Vorstudie noch ganz vom Oberkörper gerutscht, so hält sie in der Ausführung zumindest eine Brust mit Hand und Tuchzipfel selbst im Tode einigermaßen bedeckt.³⁶ Sieht man diese Änderungen zusammen, scheint es fast,

34 Zum *Procedere* (in dessen dokumentiertem Verlauf allerdings nur Zeichnungen, kein *bozzetto* erwähnt wird) und den Sachverständigen vgl. das bereits zitierte Verhandlungsprotokoll bei ARTIOLI/MONDUCCI (s. Anm. 22), S. 255: »Che havendo visto i disegni datti da messer Camillo Procaccini, qual contengono una parte della vitta di S. Rocho et considerato che sarebbino buoni da metere in tela per servire a questa nostra chiesa di S. Roccho per honorarla al meglio che si può, et havendo havuto d'essi il parere del signor Lelio Orsi da Novalara, dal Pilla et hora dal molto magnifico signore Gabrielo Bombacio, dal illustre signor conte Lelio Rugieri et d'altri, si pensò che sarebbe bene convenisse con esso Proccasino per eseguirgli in opera.« – Zusammenfassend zur Funktion von *bozzetti* zuletzt ORESTE FERRARI: *Causes et conditions de l'exécution de bozzetti dans la peinture romaine du XVII^e siècle*, in: *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque*, Ajaccio 2002, S. 53–64.

35 Dazu etwa CHRISTINE M. BOECKL: *Images of Plague and Pestilence*, Kirksville 2000; SHEILA BARKER: *Poussin, plague, and early modern science*, in: *Art Bulletin* 86 (2004), S. 659–689; ELISABETH HIPP: *Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod*, Hildesheim u. a. 2005, besonders S. 99–110 und 319 f., wo kurz auch auf Carraccis und Procaccinis Rochus-Bilder eingegangen wird, und GAUVIN A. BAILEY (Hg.): *Hope and Healing. Painting in Italy in a Time of Plague, 1500–1800*, Worcester, Mass./Chicago 2005.

36 Speziell zur Diskussion um Nacktheit vgl. STEFANIA BIANCINI: *La censura del nudo nel discorso di Paleotti e nella trattatistica post-tridentina a Bologna*, in: VERA FORTUNATI und VINCENZO MUSUMECI (Hg.): *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi*, Fiesole 1997, S. 204–215. – Aus ganz ähnlichen Gründen scheint ein Pest-Gemälde Federico Zuccaris für Bologna abgelehnt worden zu sein, dazu ROBERTO ZAPPERI:

dass Eindeutigkeit und affektives Potential des Ereignisses intensiviert werden sollten, dabei aber ein erhöhter Decorum-Anspruch verbot, allzu viel nackten, insbesondere weiblichen Körper zu zeigen. Und noch ein dritter Aspekt lässt sich erkennen: Die Gestik der stehenden Männerfigur links, bei der es im *bozzetto* nicht ganz klar scheint, ob sie den Heiligen auf die verstorbene Familie zu ihren Füßen oder aber auf die Gläubigen vor dem Bild hinweisen will, wird in der Ausführung so präzisiert, dass sich nun eindeutig die Gläubigen und Bruderschaftsmitglieder vor dem Bild angesprochen fühlen durften – Bild und Betrachter treten so in noch stärkere, Realitäts-Grenzen überspielende Beziehung. Eindeutigkeit der Bildaussage, Decorum und affektive Wirkung stellen nun aber bekanntlich drei zentrale Forderungen des gegenreformatorischen Bildverständnisses dar.³⁷ Annibales Auftraggeber waren offenbar um eine sehr durchdachte Umsetzung der Vorgaben des Trienter Konzils und der zeitgenössischen Diskussionen zu einem legitimen katholischen Bildgebrauch bemüht. Anbringungskontext und Art des Auftrags sowie die prestige-trächtige Größe des Gemäldes mussten Annibale daher gerade dieses Werk als ideale Möglichkeit erscheinen lassen, seine Vorstellungen von der neuen christlich-katholischen Malerei zu verwirklichen.

Erst vor dem Hintergrund der Analyse von Procaccinis *bozzetto* und Gemälde gibt sich schließlich noch ein weiteres Problem zu erkennen: Laut Scannelli hing Annibales Leinwand 1657 »zur Rechten des Altares« – will sagen: an der linken Wand für den vor dem Altar Stehenden.³⁸ Wie sich noch zeigen wird, entspricht dieser Platzierung die (an Correggio und Veronese orientierte) Schrägkomposition von Carraccis *Almosenvergabe* und die Ausrichtung nach links auf die Gläubigen vor dem Bild hin. Um genau diese Ansprache und Ausrichtung war es jedoch zumindest ansatzweise auch Procaccini zu tun, wie die Gestik des Mannes im linken Bildvordergrund zu belegen scheint – weshalb Procaccinis Gemälde eigentlich ebenfalls für die linke Wand gedacht gewesen sein müsste. Dieser Ort dürfte tatsächlich die prominentere Hängungsmöglichkeit gewesen sein, da sie von annähernd südlichem Sonnenlicht beleuchtet wurde und zudem jeder von der Straße durch das Seitenportal Eintretende den Blick unweigerlich in diese Richtung lenkte. Sollte also Annibale nicht nur von Procaccini den zweiten Gemäldeauftrag

Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori, in: Städel-Jahrbuch N.F. 13 (1991), S. 177–190 und TRISTAN WEDDIGEN: Federico Zuccari zwischen Michelangelo und Raffael. Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII., in: DERS. (Hg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S. 195–269.

37 Zusammenfassend CHRISTIAN HECHT: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

38 Dass Scannellis Formulierung so zu verstehen ist, zeigt etwa seine entsprechende Beschreibung der Putten-Fresken des Guido Reni in S. Maria dei Servi, Bologna, die sich in einer Kapelle des linken Seitenschiffs befanden: »in una Capella alla destra dell'Altare maggiore« (SCANNELLI [s. Anm. 27], S. 350).

übernommen, sondern auch dessen Werk nachträglich vom besseren Hängungsort verdrängt haben?

b. Annibales Bildsprache zwischen historia und schemata virtutum

Betrachten wir Annibales Gemälde genauer (Abb. 47): Die Szenerie öffnet sich auf den monumentalen Vorhof des Palastes, den der jugendliche Rochus von seinen Eltern geerbt hat. Der neue Besitzer und zukünftige Heilige steht auf einem Postament erhöht und verteilt das geerbte Geld an eine große und drängende Menschenmenge, deren Hände sich aus allen Richtungen den Geldstücken entgegenrecken.³⁹ Aus dieser Menschenmenge stechen vier Gruppen heraus: ein muskulöser Mann fährt in einer Schubkarre einen kranken Bettlägrigen heran. Auf der anderen Seite wird ein blinder Geigenspieler von seinem jungen Begleiter zum Geschehen geführt. In der Mitte schließlich kommt dem Betrachter eine junge Mutter mit ihrem Kleinkind auf dem Arm entgegen, die bereits ihr Almosen erhalten hat und sich wohl auf dem Weg zu der Menschengruppe im linken Vordergrund befindet. Dort haben sich einige der bereits beschenkten Bedürftigen versammelt: Vermutlich eine Waise hält ihr Beutelchen mit der Aussteuer vor der Brust, daneben freut sich eine Familie über die unerhofften Gaben, schließlich zählen zwei weitere Personen ihre Geldstücke ab; möglicherweise ist zumindest die sitzende Frauengestalt durch den Wanderstab und die Trinkflasche als Pilgerin zu verstehen.⁴⁰

Dieser kompositionelle Aufbau, der vor der Hintergrundfolie einer wenig differenzierten Menschenmenge verschiedene Figurengruppen von Bedürftigen isoliert herausstellt, wurde immer schon wahrgenommen – teils als entscheidendes kompositorisches Element auf dem Weg zu Annibales ›römischem (klassischem) Stil‹ gelobt, teils aber auch mit der langen Arbeit an dem Werk zu erklären versucht und damit implizit kritisiert. Nun beherrscht Annibale die Kunst der Komposition um 1595 freilich so souverän, dass man die so offensichtliche Isolierung der Gruppen kaum als unglückliches Resultat aus einer sukzessiven und eilig abgeschlossenen Fertigung verstehen will, bei der die Einzelstudien dem Gesamt nicht wirklich überzeugend integriert wurden. Ebenso wenig lässt sich jedoch diese Art der Komposition allein mit einer formal-stilistischen ›Entwicklung‹ erklären: In

39 Zur Ikonographie etwa Venezia e la Peste 1348/1797, Venedig 1979; San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla via Francigena, Mailand 2000 und WERNER ROEMER: Sankt Rochus. Die Verehrung des Heiligen in Kunst und Geschichte, Kevelaer 2000.

40 Alle Nachstiche zeigen hinter der stehenden Waise noch zwei im Gemälde selbst nicht mehr sichtbare Männer, die über das Tun des Rochus und seinen Sinn zu diskutieren scheinen; an dieser Stelle scheint die Maloberfläche aber gestört. – Zur herausragenden Bedeutung der Unterstützung junger Mädchen vgl. etwa IULIUS ROSCIUS HORTINUS: Icones operum misericordiae, Rom 1586, S. 18 (zu »Operire nudos«): »In quo genere nunquam satis laudari potest eorum beneficentia, qui puellas ob egestatem vix se tegi valentes, huiusmodi donant pietatis munusculis: ex quo fit, ut & sanitati corporis, & multo magis animarum saluti periclitanti subveniant.«

Domenichinos Fresko der *Almosenspende der Hl. Cäcilia* etwa (von 1613/14; Abb. 51), dessen Gesamtanlage unzweideutig vom Modell Carraccis ausgeht, scheint nicht nur die Integration der Nebengruppen ganz anders gelöst. Bereits Malvasia kritisierte, dass Domenichino im Gegensatz zu Carracci unpassend ablenkende Szenen eingefügt habe.⁴¹

Worin besteht also das Besondere von Annibales Lösung? Einen ersten Anhaltspunkt kann die Diskussion des späteren 16. Jahrhunderts über Darstellungsmöglichkeiten und über das Verhältnis von konkreten Szenen der Heilsgeschichte bzw. von Heiligenleben einerseits, von abstrakten christlich-theologischen Konzepten andererseits liefern. So zeigt sich – um mit einem Beispiel der Praxis zu beginnen – Federico Barocci 1574/75 zunächst zögerlich, als er den Auftrag der Misericordia-Bruderschaft von Arezzo erhält, ein Gemälde des (abstrakten) »mistero della misericordia« zu fertigen. Dem Maler scheint dies ein »unangebrachtes Thema, um ein schönes Bild zu machen«, er schlägt dagegen eine »Verkündigung, Himmelfahrt, Heimsuchung oder andere *historia*« vor. Auch wenn Barocci letztlich einlenkte, wie die ausgeführte Version einer Madonnenerscheinung über Arezzo zeigt, so werden doch ereignishafte Elemente integriert: Ähnlich wie bei Carracci erhalten am Rande des Geschehens die drei Grundtypen der Bedürftigen: 1.) temporär Kranke, 2.) Blinde, d. h. dauerhaft Versehrte, sowie 3.) Witwen, Waisen und bedürftige Familien, kurz: *poveri vergognosi* Unterstützung.⁴² Entsprechend – und nun auf der Ebene der Theorie – kommentiert Gabriele Paleotti in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) die Schwierigkeit, theologisch korrekte Gemälde von Tugenden und Laster zu erstellen: Am besten exemplifiziere man die gewünschten abstrakten Eigenschaften am Beispiel konkreter Personen, bevorzugt der Heiligen – wogegen Paleotti bemerkenswerterweise die wenig später von Cesare Ripa so erfolgreich praktizierte Lösung »Personifikation« als »cosa comune e triviale« ablehnt.⁴³

41 RICHARD E. SPEAR: Domenichino, New Haven/London 1982, S. 180 f. (Kat. 42 ii.); CROPPER (s. Anm. 7), S. 67 f. – Zu Domenichinos möglichen Intentionen erhellend auch FELIX THÜRLEMANN: Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella«-Anekdote, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 136–155.

42 ANDREA EMILIANI: Federico Barocci (Urbino 1535–1612), Bologna 1985, Bd. 1, S. 128–149, hier S. 129 die entscheidenden Passagen des Briefwechsels; am 5. Nov. 1574 antwortet der Maler aus Urbino: »... il voler fare il mistero della Misericordia non pare a me che sia sugietto troppo a proposito per fare una bella tavola, e non ci curando le S. V. che si facessi altro misterio purché fusse della gloriosa vergine ve sariano altre istorie più a proposito con più belle inventioni come sarebbe la Anuntziata la Sumptione la Visitazione o altre istorie ...«

43 GABRIELE PALEOTTI: Discorso intorno alle imagini sacre e profane. In: PAOLA BAROCCHI (Hg.): Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier S. 460: »Ma di più: per fare queste pitture delle virtù, potrà talora l'accorto pittore valersi delle imagini di persone onorate, massime de' santi, ca-

Für Annibales *Rochus* lässt sich eine analoge ›Überblendungstechnik‹ vermuten (allerdings mit dem Unterschied, dass Paleotti mehr an die traditionellen *exempla virtutis* herausragender Personen denkt, wogegen Carracci die ›unbedeutenden Nebenpersonen‹ zu Tugendchiffren formt). Jedenfalls sollte dann nicht nur eine Station aus dem Leben des Titelheiligen dargestellt werden, sondern zugleich die für die Bruderschaft zentralen Tugenden, voran Mitleid und Nächstenliebe: Denn zu den Hauptaufgaben der Confraternità zählte neben der Verehrung des Heiligen selbstverständlich das weite Spektrum der Werke der Barmherzigkeit mit einem Schwerpunkt auf der Sorge für Seuchenkranke.⁴⁴ Dass Annibales Gemälde tatsächlich von den Zeitgenossen als Darstellung karitativer Tugenden unter dem Mantel einer exemplarischen Heiligenszene verstanden wurde, verdeutlicht die Übernahme der zentralen Mutterfigur Annibales 1615 in ein Gemälde Frans Franckens II. eben zu den Sieben Werken der Barmherzigkeit (Abb. 52): Da Annibales Komposition, wie gesehen, unmittelbar nach Fertigstellung durch mehrere Stiche und kleinformatische Kopien in ganz Europa bekannt gemacht wurde, braucht das Zitat in einem niederländischen Werk nicht zu verwundern.⁴⁵ Für die Betrachter von Annibales Gemälde wäre es jedenfalls selbstverständlich gewesen,

vendone sensi buoni e accomodandole al' proposito suo:« Vgl. auch S. 294–296. – Zuletzt dazu HOLGER STEINEMANN: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis ›Discorso intorno alle imagini sacre e profane‹ (1582), Hildesheim u. a. 2006. – In umgekehrter Argumentation glaubte dagegen Molanus 1570 in einem eigenen Kapitel seines Bildertraktes widerlegen zu müssen, dass die Kirche bestimmte Tugenden, insbesondere Fides, Caritas und Spes, zu vermeintlichen Heiligen ›vermenschlicht‹ habe (ohne dabei die Erzählung der *Legenda Aurea* von Sapientia und ihren drei Töchtern dieses Namens zu bestreiten), vgl. MOLANUS: *Traité des saintes images*, hg. v. FRANÇOIS BÆSPFLUG u. a., Paris 1996, Bd. 1, S. 305–307, Bd. 2, S. 210–214 (Ecclesiam non convertisse schemata virtutum in fictitos Sanctos. Cap. LXI). – Zur Vorgeschichte von Schemata siehe NADJA J. KOCH: Schema. Zur Interferenz technischer Begriffe in Rhetorik und Kunstschriftstellerei, in: *International Journal of the Classical Tradition* 6 (2000), S. 503–515.

- 44 Vgl. allgemein PIO PASCHINI: *La Beneficenza in Italia e le ›Compagnie del Divino Amore‹*, Rom 1925; GIOVANNI MALTESE: *Il Card. Agostino Valier e l'origine delle Compagnie della Carità*, in: *Archivio Veneto* 5. ser., 90 (1972), S. 5–26; BRIAN PULLAN: »Support and redeem«. *Charity and poor relief in Italian cities from the fourteenth to the seventeenth centuries*, in: *Continuity and Change* 3 (1988), S. 177–208; OLE P. GRELL u. a. (Hg.), *Health Care and Poor Relief in Counter-Reformation Europe*, London/New York 1999.
- 45 RALF VAN BÜHREN: *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim u. a. 1998, S. 282 und Abb. 122. – Von Carraccis angeblichen »Sieben Werke der Barmherzigkeit«, die in Holland (?) verkauft worden sein sollen, wie GERARD HOET: *Catalogus of naamlyst van schilderyen [...]*, s'Gravenhage 1752, Bd. 1, S. 307, Nr. 1–7 berichtet (zit. bei ANDOR PIGLER: *Barockthemen*, 2. Aufl., Budapest 1975, Bd. 1, S. 540), ist sonst nichts überliefert.

die zentrale Mutter mit Kind als Chiffre für Caritas zu verstehen, war dieses Sinnbild doch seit Jahrhunderten im visuellen Gedächtnis verankert.⁴⁶ Die Bedeutung der Figur wird dem Betrachter gerade durch ihre prominent-isolierte Position verdeutlicht – sie ist deshalb kompositionell isoliert und herausgehoben, um sie innerhalb der *historia* als Bildchiffre der theologischen Schlüsseltugend erkennbar zu machen. Das Wesen dieser Caritas wird zudem durch das aus der Rhetorik bekannte Verfahren des *contrapposto*, der kontrastierenden Gegenüberstellung, noch unterstrichen:⁴⁷ Unmittelbar neben der Mutter erscheint im Hintergrund eine runzlige Alte, die zornig auf einen herandrängenden Vater mit Kind auf den Schultern zurückblickt aus Furcht, er könnte ihr das Almosen streitig machen. Indem die Alte so an Personifikationen des Geizes erinnert, wird ein maximaler Kontrast zur sich selbst veräußernden Nächstenliebe aufgemacht.

Erst einmal auf dieses Verfahren der Überlagerung von Sinn-Ebenen durch Herausstellung etablierter Bildchiffren aufmerksam geworden, erschließen sich mit entsprechend vorgeprägten Wahrnehmungsweisen auch die anderen Figurengruppen: Die Verbindung von blindem Musiker und junglichem Führer ist eine geläufige Erscheinung der Jahre um 1600, wobei Blinden, die keine einfache Drehleier, sondern ein Streichinstrument beherrschten, eine besondere Würde zugesprochen wurde – es handelt sich hier kaum um ein Bild des ›törichten Blinden‹, eher um einen Kollegen des blinden Homer und dessen Führer, dem Ziegenhirten Glaukos. Oder aber und naheliegender: man erinnert sich des einzigen Blinden im Neuen Testament, der allein aufgrund seines bedingungslosen Glaubens an Christus, der ihn zum Messias eilen ließ, sehend wurde: »caeci in fidelitate Christi lumen aspiciant« – Blinde werden durch den Glauben an Christus sehend, so fasst es etwa der Kirchenvater Hieronymus zusammen; es ließen sich Hunderte weiterer Textbelege dafür anführen.⁴⁸ Annibales Blinder ließe sich daher leicht als Hinweis auf den Glauben, der sehend machen kann, verstehen.

46 Ein besonders schönes Beispiel einer ›Bettler-Caritas‹ wenig später dann auch das in mehreren Ausführungen überlieferte Gemälde des Bartolomeo Schedoni (FEDERICA DALLASTA und CRISTINA CECCHINELLI: Bartolomeo Schedoni, Parma 1999, S. 158–161 [Kat. 61]); vgl. weiterhin: L' allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII^e siècle, Caen 1986; JUTTA HELD: Caritas. Modelle einer Leidenschaft in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit, in: HENRY KREAZOR (Hg.): Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding, Köln 2002, S. 89–115; zur Vorgeschichte des 14. und 15. Jh.s ELLEN SCHIFERL: Caritas and the Iconography of Italian Confraternity Art, in: Studies in Iconology 14 (1995), S. 207–246.

47 DAVID SUMMERS: Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art, in: Art Bulletin 59 (1977), S. 336–371; auch BERTRAND ROUGÉ: Oxymore et ›contrapposto‹, maniérisme et baroque. Sur la figure et le mouvement entre rhétorique et arts visuels, in: Baroque/s et maniérisme/s littéraires: tonner contre? (Études épistémè 9 [2006]), S. 99–129.

48 HIERONYMUS: *Comm. in Amos (C)*, Vers. 6. – Ein Überblick zum Thema Blindheit bei MOSHE BARASCH: Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought, New

Zur dritten Figurengruppe, dem Kranken in der Schubkarre: Dieser Mann wird innerhalb der Bildlogik der *historia* offenbar trotz seines prekären Zustandes herbeigefahren, um die Aufmerksamkeit des Almosengebers Rochus zu erwecken und seine eminente Bedürftigkeit vor Augen zu führen. Für den Betrachter dürfte diese Szene zugleich als eine Art proleptischer Verweis auf die erst später offenbar werdenden Heilkräfte des Rochus dienen, der mit Gottes Hilfe die Pest kurieren und zu einem der Nothelfer in Krankheit aufsteigen wird: Rochus als Almosengeber würde auf Rochus als Heiler vorausdeuten, die materiellen Gaben auf die immateriellen – erster Hinweis auf einen für die weitere Argumentation zentralen Aspekt. Die emporgerichteten Augen des Kranken spiegeln jedenfalls eine Mischung aus verzweifelter Schmerz und intensiver Hoffnung – eine Hoffnung auf die Hilfe des Heiligen, die sich offenbar aus dem Glauben nährt, hält der Kranke doch einen Rosenkranz in der Hand. Das Begriffspaar ›Krankheit und Hoffnung‹ war für den Betrachter auch aus anderen Gründen naheliegend, finden sich beide Begriffe doch ausgehend von der Bibel in der Patristik und bei allen späteren Theologen engstens miteinander verbunden: Bereits Paulus schreibt im Römerbrief (5): »Durch die Hoffnung seit ihr gesundet«, und Augustinus formuliert daraus noch bündiger: »*spes parit salutem*«, aus Hoffnung entsteht (seelische) Gesundheit – auch in diesem Fall ließen sich die Nachweise beinahe beliebig fortsetzen.⁴⁹

Wer immer sich dieser omnipräsenten theologischen Deutungen angesichts einer Blinden- und Krankengruppe erinnerte, für den mussten die drei Figurengruppen auf Carraccis Gemälde gerade durch ihre augenfällige Vereinzelung und Herausstellung wie Bildchiffren nicht nur von Caritas, sondern auch von Spes und Fides erscheinen. Carraccis drei Figurengruppen von Bedürftigen würden sich im Sinne der Christusworte (Mt. 25, 40): »Was ihr dem geringsten eurer Brüder getan habt, das habt ihr mir getan« unter dem Gewand der Bettler als die drei theologischen Tugenden von Glaube, Liebe und Hoffnung erweisen. Am eindeutigsten und schnellsten wäre in der Muttergestalt die altüberlieferte Caritas-Formel zu erkennen, die begleitenden Gruppen würden sich daran anschließend weniger als festgeprägte visuelle Formeln denn auf katechetisch-bibelexegetischer Ebene als feststehende Sinnbilder für Glaube und Hoffnung zu erkennen geben. Die exemplarische *historia* des Heiligenlebens erfuhr so in ihrem *verosimile* durch das Vermeiden von expliziten Personifikationen keine Störung; dennoch kommen-

York u. a. 2001. – Zu Annibales besonderem Interesse an Blinden siehe ANNA OTTANI CAVINA: *Studies from life. Annibale Carracci's paintings of the blind*, in: *Emilian painting of the 16th and 17th centuries. A symposium, Bologna 1987*, S. 89–99; DIES.: *Annibale Carracci's painting of the blind. An addition*, in: *Burlington Magazine* 131 (1989), S. 27 f., ALESSANDRO BROGI, in: *BENATI/RICCÒMINI (s. Anm. 21)*, S. 220 f. (Kat. IV.19–20).

49 AUGUSTINUS: *Epistolae*, LXXVIII (v. mansio). – Zu den theologischen Implikationen von Krankheit und Seuche im späteren 16. Jahrhundert zusammenfassend BOECKL (s. Anm. 35).

tierte sich das Gemälde quasi selbst, erinnerte und verwies an die in der Handlung wirkenden, allgemeingültigen christlichen Tugenden (*virtù in specie e genere*, um mit Paleotti zu sprechen, oder aber: *schemata virtutum* mit Molanus).

Welche Bedeutung kommt in diesem Kontext schließlich der prominent platzierten und bislang übergangenen Gruppe von Bedürftigen im linken Bildvordergrund zu – außer das Spektrum der Almosenempfänger noch um Waisen und Pilger zu erweitern? Die Handlung scheint zunächst ganz in genrehafter Detailbeobachtung befangen: Der zentralen sitzenden Gestalt, dem Familienvater, zeigt einer seiner Sprösslinge stolz die Münze, die er eben erhalten hat, sein Brüderlein wird derweil auf der anderen Seite gehalten und vergnügt sich mit einem Apfel. Das Mädchen mit dem Aussteuer-Beutelchen und die Mutter sehen diesem Geschehen zu, während ein jüngerer Mann dahinter seine Geldstücke abzählt. Dargestellt werden so freilich nicht nur die verschiedenen Altersstufen vom Säugling über diverse Stadien der Kindheit und Jugend bis hin zum Erwachsenen. Vorgeführt werden insbesondere auch die alterstypischen Reaktionen auf Besitz: Der kleine Bub freut sich noch mehr an einem Apfel als an Geld, sein etwas älterer Bruder erahnt zwar die prinzipielle Bedeutung von Münzen, kann aber noch nicht den Wert von einer oder mehrer solcher Münzen unterscheiden, wogegen der junge Mann sein Almosen genau abzählt; aber auch die Pilgerin lässt ihre Geldstücke durch die Hände gleiten. Genau diese Konstellation aber – Kinder mit Äpfeln, Erwachsene mit Geld – dient seit der Patristik als mahnendes Beispiel für den richtigen Umgang mit Besitz, seinem relativen Wert, und als Warnung vor Habsucht. Das bei Katholiken wie Protestanten diskutierte Problem bringt Luther auf den Punkt: »Die lieben Kindlein leben in Unschuld [...], ohne Neid, Zorn, Geiz, [...] sie nehmen einen Apfel für einen Groschen. Daher auch Christus uns Alten ernstlich anredet, ihrem Exempel nachzufolgen ...«⁵⁰

Annibales Gemälde vollzieht so einen Wechsel des Adressatenkreises: Stellt es mit dem *Rochus* den Bruderschaftsmitgliedern ein leuchtendes Exemplum christlicher Taten der Barmherzigkeit vor Augen, so richtet es sich mit der Gruppe von Bedürftigen an die Almosenempfänger und erinnert diese an den richtigen Umgang mit den Gaben. Wenn aber das Gemälde in gewisser Weise zweigeteilt seine Botschaft vorträgt, dann ließe sich zumindest überlegen, ob es Zufall ist, dass die genrehafte Vordergrundgruppe in unmittelbarer, leicht fasslicher Evidenz Reaktionen auf Gaben vorführt, dass dagegen das Tun des *Rochus* im rechten Mittelgrund eine anspruchsvollere Wahrnehmungsleistung verlangt, nämlich in den drei herausgestellten Figurengruppen zugleich Sinnbilder der theologischen Tugenden und damit eine Art Kommentar und allgemeingültige theologische Explikation des

50 MARTIN LUTHER: Werke – kritische Gesamtausgabe. Tischreden, Bd. 1, Weimar 1912, S. 311, Nr. 660; das Beispiel ließ sich aber auch im Sinne kindlicher Habsucht und damit der Erbsünde deuten, so AUGUSTINUS: Confessiones, 2, 4 und wieder MARTIN LUTHER: Werke – kritische Gesamtausgabe. Tischreden, Bd. 2, Weimar 1913, S. 124, Nr. 1532.

Ereignisses zu erkennen. Wäre dem so, dann würde Annibale die vielleicht komplizierteste gegenreformatorische Anforderung an christliche Bilder erfüllen: In einer einzigen Darstellung ganz verschiedene Bevölkerungs- und Bildungsschichten gleichermaßen anzusprechen und deren unterschiedliche Erwartungs- und Verstehenshorizonte einzulösen – ein (allerdings auch schon für die Zeitgenossen nicht ganz einfach zu konzeptualisierendes) Ideal der Bilder, das insbesondere der Bologneser Erzbischof Gabriele Paleotti als »consenso universale del popolo« gepriesen hatte.⁵¹

c. *Carità und grazia, novità und natura*

Es dürfte kein Zufall sein, dass Annibale gerade an einem historischen Exempler der Almosenvergabe seine neue Bildsprache entwickelte und die drei theologischen Tugenden als visuellen Subtext und Kommentar aufrief. Als Anlass für die Invention lässt sich ein, wenn nicht der zentrale Streitpunkt zwischen Reformierten und Altgläubigen vermuten: Gemeint sind die Themen von Gnade, Jüngstem Gericht, Rechtfertigung und Werkgerechtigkeit des Menschen. Welchen Anteil kann der Mensch an seiner Erlösung nehmen, allein gläubig auf Gottes Gnade zu vertrauen oder aber in einer Art »heiligem Tauschhandel« – *sacrum commercium* ist der zeitgenössische Begriff dafür –, durch gute Taten und Gaben also, aktiv an seiner Erlösung mitwirken bzw. von anderen für sich mitwirken lassen? Die katholischen Theologen des 16. Jahrhunderts und insbesondere die Trienter Konzilsbeschlüsse bekräftigten gegen die reformierte Kritik unablässig den Wert der über die traditionellen Christenpflichten hinausgehenden Sonderleistungen der Caritas in Form von Almosen und verwandten Formen der *Misericordia* für das Seelenheil des Stifters.⁵² Zwar war, so wurde betont, damit allein noch keine Erlösung zu »erkaufen«, aber in Verbindung mit dem festen Glauben durfte der Stifter auf einen bevorzugten Gnadenerweis Gottes hoffen. Annibales Gemälde scheint daher insbesondere diesen Zusammenhang von karitativer Gabe, Glaube und Hoffnung auf Gnade herauszustellen: Den Mitgliedern der Rochus-Bruderschaft führte das Gemälde die Legitimität und den Wert ihres mildtätigen Engagements vor Augen und betätigte und ermunterte sie zugleich dazu.

51 PALEOTTI (s. Anm. 43), S. 497, vgl. auch S. 496 zur »grazia universale«. – Am ausführlichsten kommentierend dazu ULRICH HEINEN: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen, Weimar 1996, S. 39–44.

52 Das Konzil von Trient hielt in Sess. VI, can. 32 explizit fest: »Si quis dixerit, hominis iustificati bona opera ita esse dona Dei, ut non sint etiam bona ipsius iustificati merita, aut ipsum iustificatum bonis operibus, quae ab eo per Dei gratiam et Iesu Christi meritum (cuius vivum membrum est) fiunt, non vere mereri augmentum gratiae, vitam aeternam et ipsius vitae aeternae (si tamen in gratia decesserit) consecutionem, atque etiam gloriae augmentum: anathema sit.« (zit. nach HEINRICH DENZINGER und ADOLF SCHÖNMETZER: *Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona u. a. ³³1965, Nr. 1582).

Betont wird in Annibales Darstellung der Schritt von der materiellen Gabe zur geistig-seelischen Tugend und damit letztlich zur Erlösung. Eine zumindest verwandte Denkbewegung expliziert auch der Jesuit Julius Roscius (Giulio Rossi da Orte) in seinem 1586 in Rom publizierten und reich illustrierten Traktat zu den Werken der Barmherzigkeit: den *Icones operum misericordiae*.⁵³ Allein schon die Titelblätter zum ersten und zweiten Teil lassen deren gesamte Grundstruktur erkennen (Abb. 53 und 54): Zunächst werden die bekannten Sieben Werke materieller Barmherzigkeit vorgestellt, danach die Sieben Werke geistiger Barmherzigkeit, also etwa die Unwissenden zu belehren, die Traurigen zu trösten oder aber die Sünder auf den richtigen Weg zurückzuführen. Auf diese geistige Hilfestellung soll die Nächstenliebe in letzter Konsequenz hinzielen – denn natürlich genügt es nicht, nur körperliche Bedürfnisse zu befriedigen, wenn es weiterhin an der Seele krankt.⁵⁴ Ganz entsprechend erinnert Annibales zunächst die materielle Gabe thematisierendes Rochus-Gemälde auf einer zweiten Ebene an die theologischen Tugenden als den eigentlichen Referenzpunkten des Almosengebens. Die Bedeutung dieser Ideen für das Gemälde reicht aber noch weiter: Roscius erläutert auch, dass für die Reichen und Vornehmen die Sorge um das materielle Kirchengebäude und seine Ausstattung eine besondere Form des Almosengebens und damit sowohl der Gottes- als auch der Nächstenliebe an der Gemeinschaft darstelle – ein Gedanke, der wenn nicht seinen Ursprung, so doch einen wichtigen Impuls den Lobschriften auf das Pontifikat Gregors XIII. (1572–1585) und dessen Stiftungen verdankte.⁵⁵ Auf Annibales Gemälde übertragen, dass dieses nicht nur qua Bildinhalt der Rochus-Bruderschaft die Bedeutung von materiellen Almosen

53 ROSCIUS (s. Anm. 40); die kunsthistorische Bedeutung dieses Traktates erkannte CHRISTINE GÖTTLER: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996, S. 23–36; offenbar bislang nicht benannt ist dagegen das wichtigste Vorbild für die von Mario Cartaro ausgeführten Stiche bei Roscius: die *Septem opera misericordiae corporalia* des Philips Galle von 1577, diese etwa bei VAN BÜHREN (s. Anm. 45), S. 293–297 (Nr. 52). – Vgl. für die Praxis und Rom etwa REGINALD GRÉGOIRE: »Servizio dell'anima quanto del corpo« nell'ospedale romano di Santo Spirito (1623), in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma 3* (1979), S. 239–241.

54 ROSCIUS (s. Anm. 40), S. 48 f.: »Quid prodest cibus, aut potus, aut vestis, aut libertas, aut sanitas, aut a caeli iniurijs defendens textum, aut extrema decendentium domus sepulchrum, si peccato perit anima?« – Die Gesamtaussage des Traktates wird auch noch einmal durch drei Diagramme – Tabula I. de distinctione VII. operum Misericordiae corporalium et spiritualium ... usw. – nach Thomas von Aquin und Alexander von Hales zusammengefasst.

55 Ebd., fol. b^r: »Est igitur illud etiam eleemosynae genus Deo pergratum, quae in divini cultus ornatum extructionem, ac reparationem ecclesiarum refertur. Cuius operis usus praecipue a magnatibus atque opulentis viris postulatur, qui uno tempore & Deum honorant, & non obscura populis tenuioribus eleemosynam elargiuntur, quibus commoditatem praebent, ut patefactis templis rei divinae, suarumque animarum salutem vacare possint.« – Dazu ausführlich GÖTTLER (s. Anm. 53), S. 42–56.

vor Augen führte, sondern dass das Stiften eben dieses Gemäldes selbst bereits einen solchen Akt des Almosen-Gebens darstellte. Und zwar einen besonders wirkmächtigen Akt, versinnbildlicht die *Almosenspende des Hl. Rochus* doch just den geistigen Sinn und Ziel von guten Taten für Geber und Empfänger gleichermaßen. Die materielle Gabe des Kunstwerks will nicht nur die Kirche schmücken, sondern vor allem auch als geistige Gabe die Betrachter belehren, zum karitativen Tun ermuntern, Hoffnung und Trost für die Bedürftigen spenden usw. – exakt die von Roscius entwickelten Stichworte der geistigen Werke der Barmherzigkeit.

Indem schließlich der Künstler, Annibale Carracci, für dieses Gemälde und zu diesem Zweck eine neue Bildsprache erfindet, leistet auch er einen über das Normalmaß der Christenpflicht weit hinausgehenden Beitrag geistiger Barmherzigkeit und Nächstenliebe. Zu überlegen ist, ob Annibale sein Gemälde als eine Form malerischer *Misericordia* und *Caritas* verstand. Dass er in seinem Brief an die Bruderschaft davon spricht, den Auftrag auf jeden Fall und schon aus »Liebe zum himmlischen Fürsprecher, S. Rocco« fertigzustellen, scheint noch nicht über mehr oder weniger formelhafte Standardaussagen hinauszugehen, vergleicht man etwa die Wendung Tintoretts, der wenig früher, 1577, den Mitgliedern der *Scuola Grande di S. Rocco* in Venedig schreibt, er würde für sie praktisch kostenlos »aus Verehrung für den Heiligen« arbeiten.⁵⁶ Ungewöhnlicher erscheint dagegen die Antwort der Bruderschaft an Annibale, die ihm wünscht: »Möge Gott der Herr auf die Bitten des Hl. Rochus hin Euch und Eurem Pinsel die Gnade und Kraft verleihen, in vollkommenem Wissen (bzw. in vollkommener Wissenschaft – »*perfetta scienza*«) die Historien Gottes und seiner Heiligen und aller anderer darzustellen.«⁵⁷ Annibales vollendetes Wissen als christlicher Maler wird hier als Resultat eines Gnadenaktes Gottes verstanden, eine Gnade oder *grazia*, die ihrerseits als Antwort auf Annibales Glaube, Hoffnung und *Caritas* zu begreifen ist.⁵⁸ Auch in dieser Hinsicht eröffnen sich enge Bezüge zu Paleottis idealem *pictor christianus*, von dem es heißt: »Il fine principale serà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina«, und für dessen »karitative Malerei« gilt:

ella fa e rappresentare dinanzi agli occhi persone cumulattissime de meriti e che per la loro esemplare vita, piena d'ogni virtù, sono state sopra modo grate a Dio. [...] essendo tutte le azioni proprie di quella virtù, al fine della quale sono ordinate, non avendo altra mira in somma tutte le sacre imagini,

56 ASTRID ZENKERT: Tintoretto in der Scuola di San Rocco, Tübingen 2003, S. 21 f.

57 Scritti (s. Anm. 20), S. 155–157 (Nr. 4 f.). – Vgl. den späteren Fall eines Auftrags an Guido Reni, eine Tafel mit dem *Triumph des Hiob* für die Arte della Seta in Bologna zu malen, in dem davon die Rede ist, Gott möge dem Maler »*gratia*« verleihen; dazu GABRIELE WIMBÖCK: Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 38–42.

58 Zum Konzept von *grazia* vgl. PATRICIA EMISON: *Grazia*, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460; RICHARD E. SPEAR: *The »Divine« Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997, S. 102–127.

mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità: ne segue manifestamente che l'essercitio del formare imagini si ridurrà alla carità, e perciò diverrà virtù degnissima e nobilissima.⁵⁹

Vor dem Hintergrund von Roberto Zapperis wichtiger Entdeckung, dass Paleotti und die Carracci aller Wahrscheinlichkeit nach keinen Austausch pflegten, ja im Gegenteil Paleotti die Künstlergeneration vor den Carracci zu favorisieren schien, lassen sich die festgestellten Parallelen zum Zusammenhang von künstlerischer *carità* und *grazia* jedoch nur so verstehen, dass Theologe und Maler unabhängig voneinander den Konsens einer offenbar intensiv und weithin geführten Diskussion festhielten.⁶⁰

So große Gemeinsamkeiten dieser zeitgenössische Kunstdiskurs offenbar zwischen Annibale Carraccis visuellen und Gabriele Paleottis schriftlichen Äußerungen auch stiftete, in einem Punkt scheinen beider Meinungen grundlegend zu differieren: nämlich in Bezug auf künstlerische *novità*. Der Kardinal formulierte – allen Beteuerungen, »die Hände der Maler nicht binden zu wollen« zum Trotz – eine eher traditionsbewusst-konservative Position.⁶¹ Carracci dagegen zielt seit Beginn seiner Karriere auf eine Erneuerung der Malkunst und speziell mit seinem *Hl. Rochus* auf eine neue, göttlich inspirierte Bildsprache christlicher *historia* im Geiste von Trient – zumindest betont dies mein Beitrag von Anbeginn an. Aber worin genau besteht diese ›Neuheit‹? Denn Annibales Grundprinzip einer doppelten Lese-Ebene ist alles andere als neu: So arbeitet etwa Jacopo Bellini mit einer ähnlichen Verbindung von Erzählung und Kommentierung bei seiner Zeichnung einer *Kreuztragung Christi*: Der stürzende römische Reiter lässt sich auf einer zweiten Verstehensebene als Sinnbild der *superbia* verstehen und damit als Hinweis darauf, dass entgegen dem Anschein mit dem Tod Christi der Niedergang des vermeintlich siegreichen römischen Reiches unabwendbar wird.⁶² Und Raffael hat seinen *Borgobrand* so anlegt, dass die Figurengruppen des Vordergrundes nicht nur im Sinne der Erzählstruktur einer aristotelischen Tragödie zu verstehen sind, sondern auch als allgemeine Sinnbilder etwa der Fürsorge und *pietas erga parentes* – allein dann lässt sich z. B. die prominente Äneas-Anchises-Gruppe links erklären, die vom eigentlichen Thema nicht vorgegeben ist, jedoch durch den Rekurs auf die bekannte Bildchiffre Affekte, Tugenden und Vorbild des Troja-

59 PALEOTTI (s. Anm. 43), S. 210 und S. 161 f., vgl. auch S. 215. – Vgl. das Resümee bei LUISE LEINWEBER: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim u. a. 2000, S. 219 f.

60 ZAPPERI (s. Anm. 8).

61 PALEOTTI (s. Anm. 43), S. 398–407, das Zitat S. 406.

62 FELIX THÜRLEMANN: Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini, in: WOLFGANG KEMP (Hg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München 1989, S. 89–108.

Brandes aufruft.⁶³ Wenn schließlich eine zwar erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Giovanni Svizzero gestochene, von Matteo Bolzetta herausgegebene Serie der Sieben Werke der Barmherzigkeit tatsächlich ein verlorenes Vorbild des Cinquecento reproduziert, dann wäre dort sogar schon eine Mutter-Kind-Gruppe auf der ersten Darstellung und quasi am ›Eingang‹ der Folge als ›verstecktkommentierende‹ Caritas-Figur zu sehen (Abb. 55).⁶⁴ Im 17. Jahrhundert findet sich dieses Prinzip dann aufgegriffen etwa bei Rubens oder Guido Reni.⁶⁵

Entscheidend ist bei alledem freilich nicht, dass Carracci ein wirklich vollkommen neues Prinzip christlicher Bilderzählung erfunden hat, sondern dass er diese Lösung bei der *Almosenvergabe des Hl. Rochus* mit neuer Konsequenz und emphatisch als seinen Vorschlag inszenierte. Dies war ihm freilich nur vor dem andersartigen Hintergrund seiner früheren radikalen Naturnachahmung und ›vorbildlosen Neubegründung‹ der Kunst möglich: Indem Annibale in seinen frühen Jahren vorgeblich auf jegliche Ausbildung in der künstlerischen Tradition verzichtet, seine Malweise weitgehend als Autodidakt und ausschließlich am Vorbild der Natur orientiert erlernt hatte, konnte er sich (im Rahmen dieses Vorstellungsmodells) der übermächtigen Kunst-Tradition entziehen und etwas ›Neues‹ begründen.

Angesichts dieses Selbstentwurfs, angesichts dieser Wahrnehmungsfolie markiert die *Almosenvergabe des Hl. Rochus* den entscheidenden Wendepunkt in der Bildsprache des Künstlers, an diesem Werk wird wohl erstmals in aller Deutlichkeit der überraschend schnelle Wandel von Annibale Carracci dem radikalen Naturnachahmer zu Annibale Carracci dem Meister idealisierend-monumentaler Naturdarstellung deutlich, bei dem die künstlerische Tradition nun doch wieder eine zentrale, wenngleich neuartige Rolle als versatzstückartiges Formelement und als Bedeutungsträger zu spielen beginnt: Deutlich wird dies, um nur noch ein Beispiel anzuführen, an der Caritas-Gestalt, die sehr genau eine Figur aus Baldassare Peruzzis berühmtem Fresko *Tempelgang Mariens* in S. Maria dell'Anima zu Rom zitiert; von dort leitet sich ihre hochragende und fest modellierte Monumentalität her, die so auffällig mit den anderen Bildfiguren Carraccis kontrastiert. Dieser Unterschied scheint insbesondere auch durch die Gruppe von Krankem und

63 KURT BADT: Raphael's ›Incendio del Borgo‹, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), S. 35–59; RUDOLF PREIMESBERGER: Tragische Motive in Raffaels ›Transfiguration‹, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89–115.

64 FRANK JEWETT MATHER JR.: A Titan Problem. The Seven Acts of Mercy, in: *Gazette des Beaux-Arts* 84/22 (1942), S. 165–172; VAN BÜHREN (s. Anm. 45), S. 276 (Nr. 22); vgl. hier auch ein Blatt aus der Serie *Lob der Frauentugenden* des Dirck Volckertsz. Coornhert von 1555. – Ein weiteres mögliches Beispiel in Prospero Fontanas Bologneser *Almosenspende des Hl. Alexis* von 1574/76 analysiert LEINWEBER (s. Anm. 59), S. 159–166.

65 Ohne dass hier die Frage der Vermittlung, Abhängigkeit oder aber annähernd parallelen, eigenständigen Erfindung geklärt werden könnte, s. HEINEN (s. Anm. 51), S. 57 und WIMBÖCK (s. Anm. 57), S. 182–192.

Schubkarren-Fahrer unmittelbar daneben betont, in denen besonders deutlich die für Annibales Akademie charakteristischen Natur- und Aktstudien in kompliziert verkürzter Ansicht eingesetzt sind.⁶⁶ Es scheint fast, als solle die wichtigste theologische Tugend, die ja nicht nur den irdischen *amor proximi*, sondern auch den *amor Dei* und damit einen göttlichen Anteil umfasst, durch den Rekurs auf die ideale Hochrenaissance-Malerei in einer weiteren Verstehensschicht ausgezeichnet und überhöht werden. Man wird dies als »Methode der Präsentation durch Intensivierung und Proportion« verstehen dürfen, wie sie Wilhelm Schmidt-Biggemann als weiteres zentrales Charakteristikum für Topik herausgestellt hat.⁶⁷

Annibales *novità* in der *Almosenspende des Hl. Rochus* erweist sich so als neues, reflektiertes Verhältnis von ›unmittelbarer Naturschilderung‹ und ›interpikturem‹ Einsatz des künstlerischen Erbes: Annibale diete die Tradition – anders als bei früheren Künstlern – nicht mehr selbstverständlich als Ausgangspunkt von Bildfindungen. Er nutzt Vorbilder und Bild-Gedächtnis erst in einem zweiten Schritt dazu, mit ›visuellen Topoi‹ komplexe Erzähl- bzw. Darstellungsmöglichkeiten und Sinnaufladungen zu gewinnen. Dabei ermöglicht ihm der freie Umgang mit den älteren Bildsprachen, für einzelne Elemente seiner Gemälde jeweils das am besten Angemessene aus dieser Tradition aufzugreifen und zusammenzuführen. Es ist diese Synthese-Leistung des jeweils Besten, die die Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts (und neuerdings auch wieder die moderne Forschung) an Annibale besonders lobt – ein Vorgehen, das ansatzweise auch schon im Cinquecento und speziell zu Beginn von Annibales Karriere, 1581, von Lomazzo in seinem Malereitraktat als zukünftiges Ideal der Kunst entwickelt wurde: Die Farbe Tizians, den Disegno Michelangelos, die Weichheit Correggios usw. – kurz: das Beste aus allen italienischen Malerschulen – am jeweils richtigen Ort eines einzigen Gemäldes zu vereinen.⁶⁸ Möglich wird dieser neuartige, hochbewusste und bedeutungshaltige Einsatz der künstlerischen Tradition für Carracci aber eben nur vor dem Hintergrund seines ›radikalen Traditionsbruches‹ und seiner ›reinen Naturnachahmung‹ im Frühwerk. Erst nachdem sich Annibale von allen Abhängigkeiten befreit und erst als diese seine Neubegründung der Malerei allgemeines Ansehen gefunden hatte, im Moment großer auswärtiger

66 Zur Vorzeichnung für den Schubkarren-Fahrer in Budapest zuletzt CATHERINE LOISEL LEGRAND in: DANIELE BENATI u. a.: *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington 1999, S. 106 f. (Kat. 26) und ALESSANDRO BROGI, in: BENATI/RICCÒMINI (s. Anm. 21), S. 270 f. (Kat. V.18).

67 WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANN: *Topische Modelle in Theorie und Praxis der Renaissance*, in: PFISTERER/SEIDEL (s. Anm. 6), S. 10–20, hier S. 11.

68 Dazu etwa MARTIN KEMP: ›Equal excellences‹. Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts, in: *Renaissance Studies I* (1987), S. 1–26; WILLIAMS (s. Anm. 4), besonders S. 123–186; VICTOR I. STOICHITA: *Ars ultima: Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus*, in: ANNE-MARIE BONNET und GABRIELE KOPP-SCHMIDT (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 154–162.

Aufträge also, erst in diesem Moment konnte er damit beginnen, die künstlerische Tradition in neuer Bewusstheit als ›Bedeutungsträger‹ wieder in seine Werke einzubauen und so quasi das künstlerische Potential von Anfang und Ende zusammen zu führen: Diesen Moment markiert die *Almosenspende des Hl. Rochus*. Annibale Carracci hätte damit erreicht, was die Antike für unmöglich gehalten hatte:⁶⁹ Nämlich den Neuanfang einer Kunst und deren Vollendung in einer Person zu vereinen.

69 Etwa QUINTILIAN: *Institutiones Oratoriae*, 10, 2; vgl. auch QUINT (s. Anm. 9).

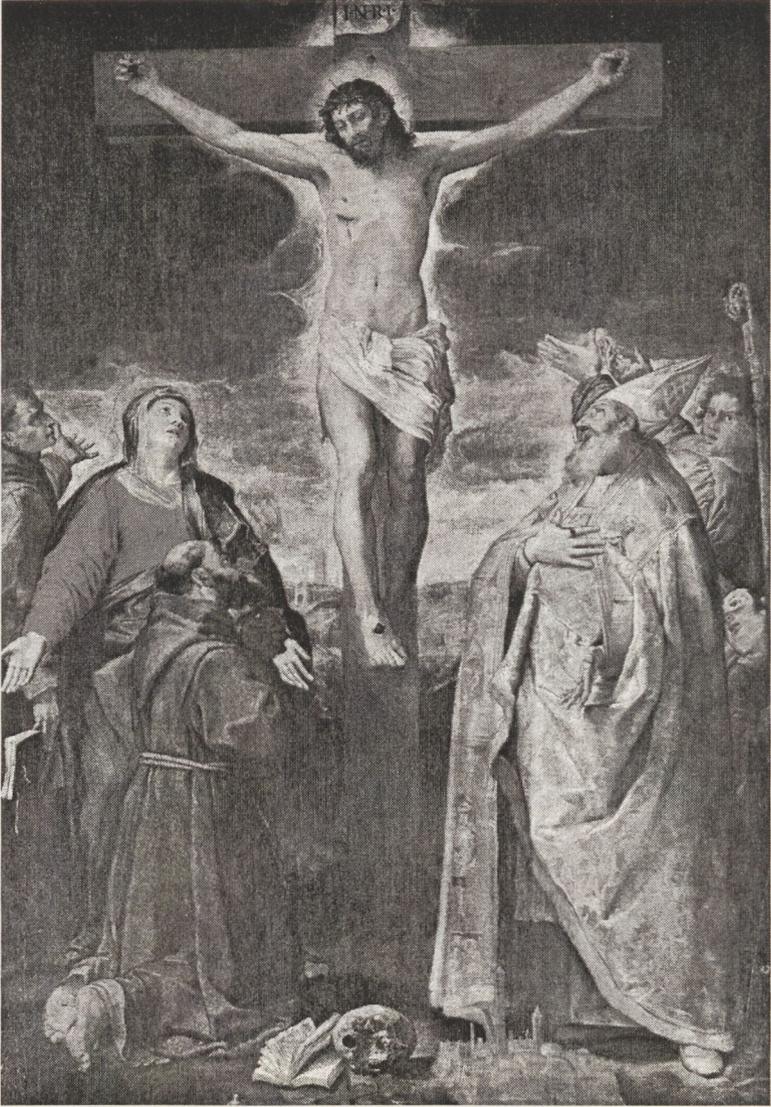


Abb. 46: Annibale Carracci: *Kreuzigung*. Bologna, S. Maria della Carità.



Abb. 47: Annibale Carracci: *Der Hl. Rochus verteilt Almosen*.
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Abb. 49: Rekonstruktionsplan der Hilfswohnung der Kirche der Rochus-
Bruderschaft (nicht maßstabgetreu). Palazzo Emilia.



Abb. 48: Camillo Procaccini: *Der Hl. Rochus schlägt eine Pestepidemie nieder.*
Ehemals Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 49: Azzurro Carracci: Kreuzigung, Bologna, S. Maria della Carità

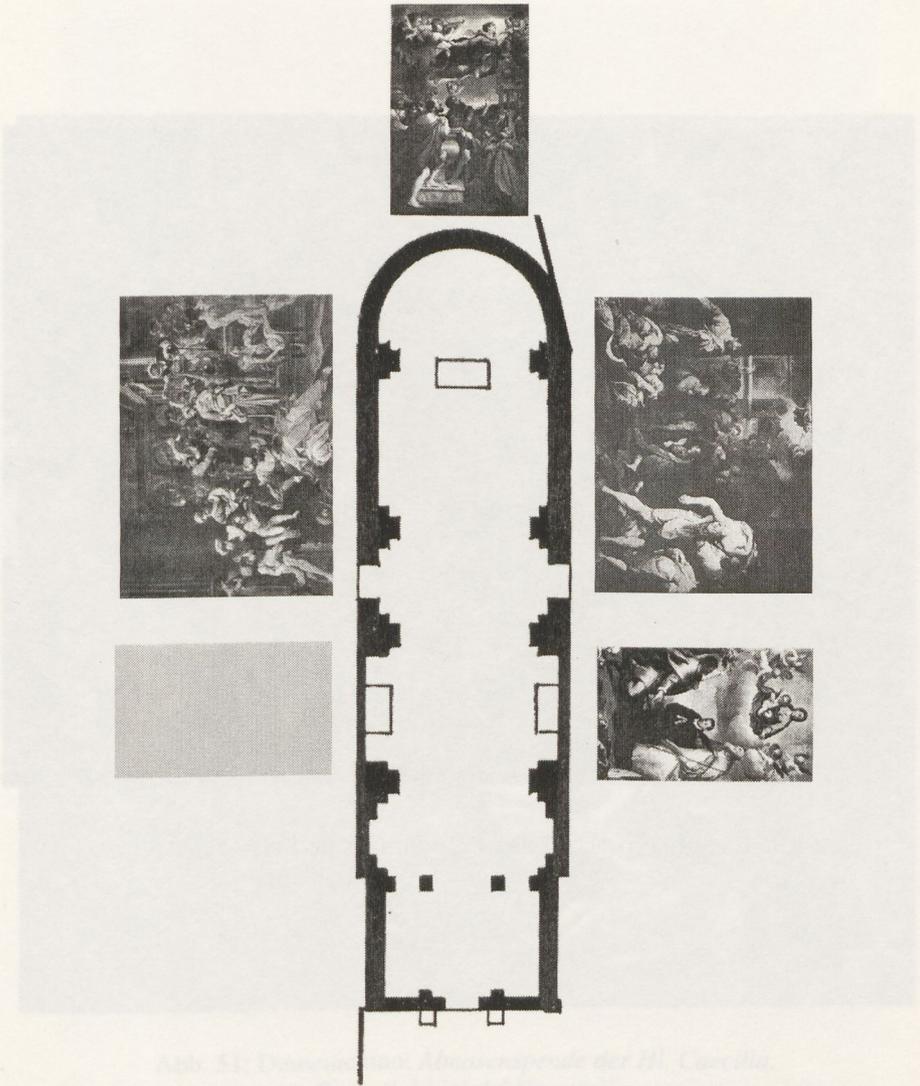


Abb. 49: Rekonstruktionsskizze der Bildausstattung der Kirche der Rochus-Bruderschaft (nicht maßstabsgetreu). Reggio Emilia.



Abb. 50: Camillo Procaccini: Bozzetto für *Der Hl. Rochus schlägt eine Pestepidemie nieder*. Privatsammlung.



Abb. 51: Domenichino: *Almosenspende der Hl. Caecilia*.
Rom, S. Luigi dei Francesi.



Abb. 52: Frans Francken II: *Sieben Werke der Barmherzigkeit*. Privatsammlung.



Abb. 53: Iulius Roscius Hortinus: *Icones Operum Misericordiae*, Rom 1586, Titelblatt des ersten Teils.



Abb. 54: Iulius Roscius Hortinus: *Icones Operum Misericordiae*, Rom 1586, Titelblatt des zweiten Teils.



*Suscipe, pasce, ciba, si se tibi sistat egenus.
Arbore de Vitæ crena parata tibi.* In Padova p. M. Bolzetta
I

Abb. 55: Giovanni Svezzer: *Armenspeisung* (aus einer Serie der Sieben Werke der Barmherzigkeit). Privatsammlung.