

Albert Boesten-Stengel, *Carracci-Studien. Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen*, Teil I: *Vorbildnachahmung und Bilderfindung im italienischen Frühbarock*, Toruń 2008, 896 S., 221 sw. Abb., Złoty 244 (rund €62), ISBN 978-83-231-2359-0

Es ist nicht leicht, im knappen Rahmen einer Rezension dem Buch von Albert Boesten-Stengel gerecht zu werden. Hinter dem unauffälligen Titel *Carracci-Studien* verbirgt sich mit fast 900 Seiten – davon über 600 Seiten Text – eine der umfangreichsten Publikationen zur Bologneser Künstlerfamilie überhaupt. Dabei handelt es sich nur um einen Teil der 2004 in Würzburg eingereichten Habilitationsschrift des Autors, deren Rest als zweiter Band der Publikation erscheinen soll.

Hauptthema der Untersuchung ist, wie es Boesten-Stengel im kurzen Vorwort formuliert, »das Zeichnen nach Vorbildern und ihre Anverwandlung in eigenen Entwürfen« sowie »die Herstellung und Verbreitung von Kopien und Reproduktionen« durch die Carracci. Mithilfe der Analyse dieser künstlerischen Zeugnisse sollen die »Kontroversen und Aporien« der Carracci-Literatur auf ihre Stichhaltigkeit überprüft werden (7). Im Zentrum steht das Medium der Zeichnung, das nicht nur das primäre Forschungsgebiet des Autors ist, sondern ihm auch als bevorzugtes Instrument zur Erforschung der Werkprozesse und darüber hinaus der Kunstauffassung der Carracci dient. Sein Hauptaugenmerk gilt dabei – wie schon im Untertitel angekündigt – den Brüdern Annibale und Agostino, während das Schaffen Ludovicos nur gestreift wird.

Das Buch gliedert sich in drei Hauptkapitel sowie eine längere Einleitung, die zunächst in einem kurzen, aber präzisen Überblick (9–21) die wechselhafte *Fortuna critica* der Carracci in ihren wesentlichen Zügen aufrollt: von den Biographen

des Seicento bis zu den Forschungskontroversen der letzten Jahrzehnte, die sich vor allem an der Frage entzündeten, ob Annibale Carracci ein intuitiv arbeitender, an theoretischen Diskussionen desinteressierter oder vielmehr ein kalkulierender Künstler war, der systematisch Elemente verschiedener Kunsttraditionen zu einem neuen Stil verbinden wollte. Es folgen zwei Unterkapitel, die nebst einigen grundsätzlichen Bemerkungen zur Rolle der Zeichnung in der frühen Neuzeit im allgemeinen und in der Carracci-Werkstatt im besonderen (47–60) die offenen Probleme der Händescheidung zwischen Annibale und Agostino (21–47) aufgreifen. Leider verzichtet Boesten-Stengel hier wie auch im weiteren Verlauf des Buches darauf, seine Kriterien für die Unterscheidung der zeichnerischen Handschrift der beiden Brüder explizit und systematisch darzulegen (womit er allerdings nur eine unselige Tradition der Carracci-Forschung der letzten Jahre fort-schreibt). Statt dessen beschränkt er sich darauf – in Rückgriff auf Teile einer Rezension, die er 2006 in dieser Zeitschrift publiziert hatte¹ –, seine Sicht auf die Zuschreibungsfrage anhand einer Reihe von strittigen Beispielen zu diskutieren, die vor allem aus Gemeinschaftsprojekten der Carracci stammen. Über die vorgeschlagenen Zuschreibungen kann man geteilter Meinung sein.² Methodisch fragwürdig ist aber die axiomatische Annahme, von der Boesten-Stengel ausgeht und die ihm folgerichtig zu einem Zuschreibungskriterium gerät: dass nämlich jeder der drei Künstler auch in den Gemeinschaftsprojekten nur seine eigenen Entwürfe ausführte und alle zugehörigen Vorzeichnungen »jeweils demjenigen zu geben

¹ Albert Boesten-Stengel, [Besprechung von] Catherine Loisel, Ludovico, Agostino, Annibale Carracci, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 2006, 564–577.

² So folge ich Boesten-Stengels Zuschreibung des *Herkules und Cacus*-Fresko im Palazzo Sampieri sowie der

zugehörigen Studie für die Figur des *Cacus* (New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.244) an Agostino (32 f.). Problematisch erscheint hingegen die Zuweisung der Szene *Cephalus und Aurora* in der Galleria Farnese samt den vorbereitenden Zeichnungen an

[sind], dessen Konzeption und Duktus sich sowohl in der Bilderfindung wie der malerischen Ausführung der einzelnen Szenen zu manifestieren scheint« (35). Zwar ist die Debatte über die Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen den Carracci nicht abgeschlossen; doch sind die schriftlichen Zeugnisse über die zeitweise sehr enge Kooperation der drei Künstler und ihren Austausch von Zeichnungen zu zahlreich, um mit einer derart aprioristischen Behauptung vom Tisch gewischt werden zu können.³

Das mit »Perfekte Synthese oder Vielfalt« überschriebene erste Kapitel des Buches befasst sich im wesentlichen mit jenen Themen, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren eine intensive Forschungsdebatte ausgelöst haben: die künstlerischen Absichten der Carracci, die Ziele und Funktionsweise ihrer Akademie und, damit verbunden, die Frage nach dem Quellenwert der frühen Biographien. Schon in diesem Kapitel zeigen sich deutlich ebenso die Stärken wie die Schwächen des Buches. Auf der einen Seite überzeugt die Art und Weise, mit der Boesten-Stengel nicht nur die Topoi und Mechanismen der Kunstliteratur des Seicento analysiert, sondern auch die unausgesprochenen Prämissen und gängigen Klischees der neueren Carracci-Literatur systematisch hinterfragt. So ist ein Unterkapitel der Geschichte des heute ubiquitär und meist unreflektiert verwendeten Begriffs der »Reform« der Carracci gewidmet (91–105). Der Autor beeindruckt außerdem mit seiner tiefen Kenntnis nicht nur des eigentlichen Untersuchungsgegenstandes, sondern auch der Kunst- und Rhetoriktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, in der er die Quellen für das Schreiben über die Carracci im Seicento ortet. Doch auf der anderen

Seite verleitet ihn gerade dieses umfassende Wissen immer wieder zu ermüdenden Exkursen und ausufernden Fußnoten. So führt er den Leser über fast 50 Seiten hinweg (161–208) durch eine veritable Abhandlung zur Bedeutung von Zeichnen und Entwerfen in den Schriften von Leon Battista Alberti und Leonardo, die für sich genommen zweifellos interessant, aber für die Fragestellung des Buches kaum relevant ist. Ebenso irritiert der unsystematische, gleichsam assoziative Argumentationsgang des Buches: In den einzelnen, manchmal sehr kurzen Unterkapiteln werden zahlreiche Fragen – die Rolle der Akademie, das Verhältnis zur Maniera, die Praxis des Modellstudiums – angeschnitten, diskutiert und nicht selten unbeantwortet zurückgestellt, bevor der Autor einige Seiten oder Kapitel weiter wieder darauf zurückkommt – oder auch nicht. Beispielsweise bleibt Boesten-Stengel die Antwort auf die selbst gestellte Frage »Gab es eine Reform der Carracci« letztlich schuldig, auch wenn man die (negative) Antwort zwischen den Zeilen zu erspüren meint. Oft entsteht so der Eindruck, es handle sich um eine Ansammlung von heterogenen Einzelstudien, die ungenügend amalgamiert wurden.

So entschieden sich Boesten-Stengel in Zuschreibungsfragen äußert, so vorsichtig ist seine Haltung in der Diskussion um den Quellenwert der frühen Biographien. Nachdem die Auseinandersetzungen zwischen Denis Mahon, Donald Posner, Charles Goldstein und Stephen Pepper auf der einen, Charles Dempsey, Elisabeth Cropper und Giovanna Perini auf der anderen Seite in den 1980er Jahren fast den Charakter eines Glaubenskriegen angenommen hatten,⁴ mag eine solche Zurückhaltung vernünftig erscheinen. Sie irritiert

Annibale (24–32): Zumindest die Ausführung des Freskos dürfte angesichts der Figurentypologien und der Maltechnik größtenteils von Agostino stammen.

³ Zu diesem Problemfeld siehe insbesondere: Gail Feigenbaum, *Drawing and Collaboration in the Carracci Academy*, in: *IL 60. Essays Honoring Irvin Lavin on his Sixtieth Birthday*, hrsg. v. Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, 144–166; dies., *Practice in the Carracci Academy*, in: *The Artist's Workshop*, hrsg. v. Peter M. Lukehart (Studies in the History of Art, 38), Washington DC 1993, 58–76, hier 69–73; Samuel Vitali, Be-

tween Family Brand and Personal Ambition: Strategies and Limits of Collaboration in the Carracci Workshop, in: *Kollektive Autorschaft – Alternatives Handeln und Denkmodell*, hrsg. v. Rachel Mader, Bern 2012, 139–158.

⁴ Siehe dazu insbesondere: Elizabeth Cropper u. Charles Dempsey, *The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*, in: *The Art Bulletin* 69, 1987, 494–509, sowie D. Stephen Pepper, Elizabeth Cropper u. Charles Dempsey, *Discussion: An Exchange on the »State of Research in Italian 17th-Century Painting«*, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, 305–309.

aber doch auf die Dauer in einer Untersuchung, die eben nicht der Rezeptionsgeschichte der Carracci gewidmet ist, sondern den Intentionen der Künstler auf den Grund gehen möchte.

In Bezug auf die Briefe Annibales aus Parma, die Carlo Cesare Malvasia in seiner *Felsina pittrice* (1678) publiziert hat, hält sich Boesten-Stengel beispielsweise alle Optionen offen: »Es ist weder auszuschließen, dass er sie bearbeitet, noch dass er sie völlig erfunden hat« (79). Weiter unten (211–224) vermutet er Bezüge der Annibale-Briefe auf Textpassagen bei Alberti, Castiglione, Vasari, Dolce, Armenini sowie auf den Brief Raffaels an Baldassare Castiglione, welche er als Indizien dafür zu werten scheint, dass Malvasia die Briefe selbst verfasste; diese Schlussfolgerung wird allerdings nicht explizit gezogen. In anderem Zusammenhang (306) verweist Boesten-Stengel dann jedoch auf einen der Briefe in einer Weise, die annehmen lässt, dass er sie für mindestens teilweise authentisch hält.⁵ Tatsächlich sind die Parallelen zwischen Armenini bzw. Raffael und Annibale/Malvasia zuwenig signifikant, um als Argument für eine direkte Abhängigkeit gewertet zu werden.⁶ Dass Annibale Vorstellungen geäußert haben könnte, die in seiner Zeit allgemein diskutiert wurden, bedarf indessen keiner besonderen Begründung. Gleichzeitig konnte in mehreren Fällen nachgewiesen werden, dass Malvasia Künstlerbriefe zwar in redigierter Form, aber unter Wahrung ihres Inhalts publizierte. Beim jetzigen Stand unseres Wissens erscheint es also vertretbar, Annibales Briefe aus Parma in der Substanz, wenn auch nicht unbedingt im Wortlaut für authentisch zu halten.⁷

Gleichsam aus sicherer Distanz referiert Boesten-Stengel auch die unterschiedlichen Vorstellungen über die Aktivitäten der Accademia degli Incamminati (106–116, 141–160). Deutlicher äußert er sich hingegen zur ebenso umstrittenen

Stiltheorie der Carracci, auch wenn er sich wiederum nicht festlegt in der Frage, ob die Aussagen der Seicento-Biographen in dieser Hinsicht glaubwürdig sind.⁸ Den Schlüssel zur Ästhetik der Carracci sucht er im Incamminati-Motto »Contentione perfectus«: Dieses sei letztlich »ein anderer Ausdruck für jenes *harmonia est discordia concors*, jene Einheit des Konträren, aus dem man sich sowohl die Welt als auch das perfekte Kunstwerk gebildet dachte« (120f.). Daraus folgert er, dass die Carracci »nicht Stilverschmelzung in dem einen, unübertrefflichen idealen Kunstwerk« anstrebten, »sondern die Mannigfaltigkeit des immer wieder ›anderen Perfekten‹ als Ausdruck künstlerischer *aemulatio*« (135). Die Verbindung des Leitspruchs »Contentione perfectus« mit der Vorstellung der *discordia concors* ist jedoch überzogen – Agucchi wie Passeri, die der Autor beide zitiert (118, Anm. 6 u. 9), sahen im Begriff *contentio* nicht mehr als den Wettstreit unter den *accademici*, durch den sie eben zur künstlerischen Vollendung gelangen sollten. Doch selbst wenn Boesten-Stengels Deutung zutreffen sollte, wäre ihre Anwendung auf die Stiltheorie der Carracci sehr spekulativ.

Der Schlüsselbegriff, mit dem Boesten-Stengel die Kunst der Carracci charakterisiert, ist aber die Ironie. Ironische Elemente ortet er nicht nur in der Erzählweise Malvasias und im Denken und Handeln der Künstler, soweit es in den Anekdoten überliefert ist (129), sondern auch in deren Kunst selbst: »Ironie ist schließlich bei den Carracci (und allen voran bei Annibale) nicht nur das Merkmal einzelner Figurenerfindungen, spezifischer Gattungen (wie der Karikatur) oder Bildthemen (wie der *Liebschaften der Götter* in der Galleria Farnese), sondern grundlegende künstlerische Haltung« (250). Nun war wohl besonders Annibale Carracci tatsächlich mit scharfem Witz und einer Neigung zur Ironie ge-

⁵ Zu den Personen, die die jungen Carracci vermutlich mit dem Farnese-Hof in Kontakt brachten, zählt er den im ersten Brief Annibales erwähnten »caporale Andrea«.

⁶ Die Übereinstimmung zwischen den Passagen aus Annibales erstem Brief und aus Armeninis *Veri precetti della pittura* (1587), die Boesten-Stengel ausführlich zitiert (212), beschränkt sich letztlich auf die beiden

Wörter »sofisticherie« bzw. »soffistichi« sowie »sottigliezze«.

⁷ Siehe dazu Diane De Grazia, *Le stampe dei Carracci: con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti commessi. Catalogo critico*, übers. und hrg. v. Antonio Boschetto, Bologna 1984, 36f.; Giovanna Perini in: *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Gio-*

segnet, jedenfalls wenn wir den Anekdoten Glauben schenken, die im 17. Jahrhundert über ihn kursierten; und zweifellos finden sich in der Galleria Farnese verschiedentlich ironische Momente, etwa wenn in der Szene *Venus und Anchises* mit dem Vergil-Zitat »GENVS VNDE LATINVM« darauf angespielt wird, dass das römische Volk seine Existenz nicht den Heldentaten des Aeneas, sondern einem Seitensprung der Liebesgöttin verdankt.⁹ Doch gehören viele andere witzige Motive in der Galleria Farnese zwar in den Bereich des Komischen, fallen aber nicht unter dem Begriff der Ironie. Dies gilt auch für die Karikatur, die – wenn man schon mit rhetorischen Termini operieren will – eher mit dem Tropus der Hyperbel gleichzusetzen wäre.

Wenn der Begriff einer »ironischen Kunst« aber einen Sinn haben soll, so muss er über derartige Bildwitze hinausgehen und eben, wie Boesten-Stengel postuliert, aus der künstlerischen Haltung der Carracci zu erklären sein. Gerade dies leistet die Studie jedoch nicht. »Wenn die Carracci die originäre ›Unähnlichkeit‹ des zeichnerischen und malerischen Zeichens ausspielen, befähigen sie ihre Kunst zur Ironie«, ist da zu lesen (244). Doch als einziger Beleg für diese eher hermetische Behauptung dient dem Autor die Anekdote Malvasias, dass der etwas dickleibige Ludovico seinem Vetter Annibale für die Figur der Venus im Bild *Venus mit Satyr und zwei Eroten* in den Uffizien Modell gestanden habe: »Darstellung des Schönen mit Hilfe des Hässlichen. Das Paradox ist die Basis aller Ironie: Darstellung durch das Gegenteil. Hervorbringung eines Ähnlichen mittels Unähnlichem.« Dieser Deutung liegt jedoch ein fatales Missver-

ständnis der Erzählung Malvasias zugrunde: Ludovico dient Annibale nicht als Modell, *obwohl* er »cicciosotto e polputo« ist, sondern *weil* er (in Ermangelung eines weiblichen Modells) mit seinen Fettpolstern dem weiblichen Schönheitsideal der Zeit etwas weniger unähnlich war als ein magerer oder athletischer Werkstattgehilfe.¹⁰ Ebenso schwer nachzuvollziehen ist, was genau an der Nachahmung von fremden Individualstilen, wie sie die Carracci oder Hendrick Goltzius praktizierten (555–557), ironisch sein soll. Wenn der Begriff der Ironie überhaupt auf die Kunst des 16. Jahrhunderts angewendet werden kann, dann weniger auf die um Natürlichkeit und *verosimilitudo* bemühte Malerei der Carracci als vielmehr auf gewisse Tendenzen des Manierismus. Zu denken wäre etwa an die komplexen Wanddekorationen von Künstlern wie Francesco Salviati oder Giorgio Vasari, in denen – anders als bei den Carracci – die sorgfältig fingierten Illusionen durch absichtliche Systemfehler ad absurdum geführt werden.¹¹

Das zweite Hauptkapitel befasst sich mit der »Nachahmung von Stilen und Stilen der Nachahmung«, also mit der Rezeption von Vorbildern vor allem über das Medium der zeichnerischen und malerischen Kopie. Ausgehend von den Kopien der Carracci nach Correggio unterstreicht Boesten-Stengel (326, 377) die »solide *emilianità*« der stilistischen Grundlagen von Agostino und Annibale: Die Auseinandersetzung mit Werken von Correggio, Parmigianino, Nicolò dell'Abate und Pellegrino Tibaldi habe das Fundament ihrer künstlerischen Ausbildung dargestellt; Werke der Raffael-Schule und Michelangelos seien vor allem über druckgraphische Re-

vanni Antonio, Bologna 1990, 69–77; Charles Dempsey, *Introduzione*, ebd., 9–31, hier 18f.

8 »Deutlich ist die retrospektive Überhöhung bestimmter kunsttheoretischer Positionen der Carracci in der Vitenliteratur. Ob es sich bei den überlieferten Sentenzen und Anekdoten um die authentische Lehre der Carracci handelt, muss vielfach offen bleiben« (243).

9 Vgl. Charles Dempsey, *Annibale Carracci au Palais Farnèse*, in: *Le Palais Farnèse*, 2 Teile in 3 Bde., Rom 1981, Bd. I.1, 269–311, hier 299.

10 Vgl. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, hrg. v. Giampietro Zanotti, 2 Bde.,

Bologna 1841, I, 277. Boesten-Stengel referiert und kommentiert die Anekdote auf 236f. und 244. Fehlinterpretationen oder fehlerhafte Übersetzungen von Quellentexten begegnen auch anderswo, so auf 554f., Anm. 80 (eine Passage nach Mancini), oder auf 627 (ein Zitat aus einem Brief Agucchis).

11 Vgl. dazu Philippe Morel, *Le système décoratif de la Galerie Farnèse: observations sur les limites de la représentation*, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Akten der Tagung der École Française de Rome 1986 (Collection de l'École Française de Rome, 106), Rom 1988, 115–148, hier 124–135.

produktionen studiert worden. Letztere These führt der Autor an einer Reihe von bisher größtenteils Annibale zugeschriebenen Zeichnungen nach Raffael und Michelangelo aus, die er nun sämtlich Agostino zuweist (345–377). Wenn auch die Zuschreibung und Analyse der Blätter im einzelnen nicht immer zu überzeugen vermag¹² und die Rezeption Baroccis seltsamerweise ganz unerwähnt bleibt, kann man Boesten-Stengel soweit einigermaßen folgen.

Problematisch wird es aber, wenn der Autor Annibales Rezeption der venezianischen Kunst gewissermaßen als Konstrukt der Seicento-Autoren darstellt (312–319) und gar den Venedig-Aufenthalt des jüngsten Carracci in Frage stellt (377). Selbst Agostinos Auseinandersetzung mit den Venezianern sucht Boesten-Stengel zu redimensionieren, um stattdessen die Bedeutung Parmigianinos zu betonen (343, 377). Hier treibt die Neigung des Autors, gegen festgefahrene Forschungsmeinungen anzuschreiben, seltsame Blüten. Sicher kann man über das Ausmaß der Venedig-Rezeption Annibales diskutieren; die Darstellung von Donald Posner aus dem Jahr 1971, gegen die sich Boesten-Stengel vor allem wendet, reflektiert diesbezüglich auch nicht mehr den jüngsten Forschungsstand. Die Behauptung, dass »ein Venedigaufenthalt, wenn es ihn denn gab,« im Werk Annibales »keine deutlichen Spuren« hinterließ, ist jedoch in keiner Weise nachzuvollziehen. Werke wie die *Madonna di San Matteo* in Dresden oder die *Himmelfahrt Mariens* in Bologna sind ohne Kenntnis von Kolorit und Kompositionsweise der Venezianer nicht denkbar.¹³ Wer den Darstellungen von Agucchi, Bellori und Malvasia nicht traut, kann sich außerdem in Annibales Vasari-Postillen da-

von überzeugen, wie intensiv er die venezianische Malerei, notabene vor Ort, studierte und wie hoch er sie einschätzte.¹⁴ Was Agostino betrifft, so ist seine Auseinandersetzung mit Parmigianino sicher nicht von der Hand zu weisen, was im übrigen keine neue Erkenntnis ist.¹⁵ Doch ist es methodisch fragwürdig, Parmigianino aufgrund einer Handvoll willkürlich ausgewählter Zeichnungen, die Agostinos Rezeption seines Stils reflektieren, zu einer Art künstlerischem Leitstern des mittleren Carracci zu erheben. Unverständlich ist es zudem, dass Boesten-Stengel das Thema der Reproduktionsstiche fast vollständig ausklammert. Um die Relationen zurechtzurücken, sei in diesem Zusammenhang nur daran erinnert, dass Agostino als Stecher dreizehn Gemälde venezianischer Künstler (Veronese, Tintoretto und Tizian) kopierte, aber kein einziges Werk von Parmigianino.¹⁶

Als Fazit aus der Analyse der Kopien Annibales und Agostinos nach anderen Künstlern möchte Boesten-Stengel bei den beiden Brüdern einen »je eigenen ›Stil der Nachahmung« unterscheiden: »Agostinos Eigenstil macht sich als gleichförmige Verfremdung der heterogenen Vorbilder bemerkbar; dagegen befähigt Annibale sein an Correggio geschulter Eigenstil zu einer scheinbar ganz mühelosen Anmutung nicht nur Correggios, sondern auch weiterer Meister und Stile« (378). Was damit genau gemeint ist, außer – in Fortschreibung einer langen Tradition der Kritik, die zwischen dem trockenen Pedanten Agostino und dem spontanen Genie Annibale unterscheidet – einer Qualitätsdifferenz, wird auch im folgenden nicht ganz deutlich. Denn im Zusammenhang mit der Rezeption von Werken Raffaels und Michelangelos in der Galleria Farnese (568) be-

12 Plausibel erscheint etwa Agostinos Autorschaft der Kopien nach den Propheten der Sixtinischen Kapelle in Windsor Castle, welche bisher Annibale zugeschrieben waren (369–373). Kurios wirkt dagegen – zumindest nach der Abbildung zu urteilen – die Zuschreibung von Vorder- und Rückseite eines Blattes in der *Albertina* (Inv. 2176) an Agostino, dessen Vorderseite bisher Annibale gegeben worden war (356–360): Die zaghafte Umrisskopie von Goltzius' *Thronendem Jupiter* nach Polidoro da Caravaggio auf dem Verso ist so schwach, dass Agostino schwerlich als Autor in

Frage kommt (entgegen der Angabe von Boesten-Stengel ist diese Rückseite im *Albertina*-Katalog als anonyme Kopie nach Polidoro klassiert: Veronika Birke u. Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 1994, S. 1141 f.).

13 Zu diesen Werken zuletzt Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 4), Cinisello Balsamo/Mailand 2008, 85 f. und 90. Zur Rezeption der venezianischen Kunst allgemein ebd., 52–67, sowie Henry Keazor, »*Il vero*

tont der Autor, dass Annibale die beiden Künstler »evoziert«, indem er darauf achtet, »ohne seine Eigenart aufzugeben, nur die entsprechenden Effekte hervorzubringen«. Was ist diese »unähnliche Nachahmung« anderes als »gleichförmige Verfremdung« unter positivem Vorzeichen?

Das dritte und zugleich umfangreichste Kapitel mit dem Titel »Die Kunst im Spiegel der Kunst« ist im wesentlichen den römischen Werken der Carracci gewidmet, hauptsächlich der Galleria Farnese. Anders als in den übrigen Kapiteln beschäftigt sich Boesten-Stengel hier nicht nur mit Form- und Stilfragen, sondern auch mit Deutungsproblemen. In seinen Augen erklärt sich »the trouble with the Farnese Gallery«¹⁷, d.h. die Uneinigkeit zwischen den heutigen Interpreten, aus dem Umstand, »dass die thematisch-ikonographische Deutung und die Analyse der Darstellungsweise getrennt voneinander durchgeführt und unzureichend aufeinander bezogen werden« (429).

Viel Raum widmet der Autor der Rezeption antiker Skulpturen sowie der Werke Raffaels und Michelangelos im Camerino und in der Galleria Farnese. Da die »komische Akzentuierung« von Motiven nach Michelangelo nicht als Parodie zu verstehen sei (497), verwirft er die Vorstellung, dass sich Annibale demonstrativ an Raffael anlehnt, aber von Michelangelo distanziert (560). Die Anspielungen auf beide Künstler reflektierten nicht persönliche Vorlieben, sondern entsprächen »seinem erweiterten Sinn für das Passende, für die Einheit von Stil, Thema und Anlass«. Da die Galleria Farnese »ein Kunstwerk, das Kunstwerke darstellt«, sei, sollten diese Bezüge im Sinne einer »figurativen Stilmetaphorik« den farnesischen Kunstbesitz reprä-

modo« – *Die Malereireform der Carracci* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 5), Berlin 2007, bes. 194–229.

14 Henry Keazor, »*Distuggere la maniera*«? *Die Carracci-Postille* (Rombach Wissenschaften – Reihe Quellen zur Kunst, 19), Freiburg i.Br. 2002, 24–49, bes. Nr. 22, 28, 29, 34, 36–40, 42; aus Nr. 30, 33, 38, 42 und 45 geht ziemlich unmissverständlich hervor, dass Annibale selber in Venedig war und die dort erwähnten Werke mit eigenen Augen gesehen hatte.

15 Vgl. zuletzt Keazor (wie Anm. 13), 128.

sentieren. Mit der Rezeption der römischen Kunst habe Annibale also nicht, wie es Silvia Ginzburg darstellt,¹⁸ eine stilistische Synthese der verschiedenen italienischen Malschulen beabsichtigt, sondern auf den *genius loci* des farnesischen Hauses reagiert (561–563). Es scheint, dass Boesten-Stengel die »schwierige Aufgabe, das Bezugsnetz der »Sammlung« emblematisch mit dem *casato* der Farnese zu verknüpfen« gar als Vorgabe des Auftraggebers betrachtet; eine Vorgabe, die – und hier kommt der Autor wieder zu seinem Leitmotiv zurück – Annibale mit »affirmativer Ironie« erfüllt habe. Damit ist offenbar gemeint, dass der Künstler die gewünschte Nachahmung »auffällig frei, in souveräner Distanz« erreicht habe. Mit dieser »ironischen Reproduktion« habe er den »kulturellen Führungsanspruch« der Farnese beweisen können, »ohne ihn allzu apodiktisch, platt oder in provokanter Offenheit vorzutragen« (574). Boesten-Stengel geht aber so weit, dass er einen Stilwandel Annibales als Folge der römischen Erfahrungen überhaupt negiert: Auch der Raffaelismus in der *Himmelfahrt Mariens* der Cerasi-Kapelle in S. Maria del Popolo sei »nicht Manifestation eines an »Rom« assimilierten Stils, sondern Repräsentation des *genius loci*« – in diesem Fall eine Reaktion auf Raffaels Chigi-Kapelle in derselben Kirche.

Was die Inhaltsdeutung der Galleria Farnese betrifft, so verwirft Boesten-Stengel die (heute allerdings kaum mehr vertretene) These Posners und Dempseys, dass zwischen der Dekoration von Gewölbe und Wänden ein Stil- oder Programmwechsel stattgefunden habe, indem die freizügigen Szenen an der Decke nachträglich durch die Tugendikonographie der Wände korri-

16 Siehe De Grazia (wie Anm. 7), Kat. 101–107, 133, 145–149.

17 So der provokante Titel des Aufsatzes von Anthony Hughes, What's the Trouble with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures, in: *Art History* 11, 1988, 335–348.

18 Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma: Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Rom 2000, 13–18; dies., *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Mailand 2008, 10f.

giert worden seien (457). Hingegen akzeptiert er Belloris Darstellung, dass die vier Erosenpaare in den Ecken des Gewölbes dem Betrachter den Schlüssel zur Interpretation der ganzen Raumdekoration liefern, obwohl sie erst in einer späten Entwicklungsstufe Eingang ins Programm fanden. Er weist darauf hin, dass Bellori nicht vom Triumph der Tugend über das Laster spricht, sondern vielmehr von der Versöhnung zwischen dem himmlischen und dem irdischen Amor; deren Resultat seien, so Bellori, die »affetti moderati« (461–466). Auf dieser Grundlage sieht Boesten-Stengel die Hauptaussage der Galerie in der Versöhnung der Gegensätze, die vom Gedanken der Tugendmitte geleitet sei. Der Begriff der Tugend sei dabei unter dem Gesichtspunkt der *discordia concors* zu sehen.¹⁹ Dieses Stichwort erlaubt es ihm, erneut die Imprese der Carracci ins Spiel zu bringen, auf die die Szenen von *Diana und Callisto* anspielten: »Contentione perfectus, mehr als nur ein Künstlermotto, ist das kosmologisch-ethische Prinzip, in dem die beiden Bedeutungsregister der Galerie, der Ruhm des Hauses Farnese und der Ruhm der Kunst, koinzidierten« (576f.).

Nicht ganz klar wird Boesten-Stengels Haltung zur These, dass die Dekoration der Galleria Farnese die Hochzeit von Ranuccio Farnese mit Margherita Aldobrandini feiern sollte, ein Zusammenhang, der zuletzt von Silvia Ginzburg, Stefano Colonna und Thomas Puttfarcken bekräftigt wurde.²⁰ Zwar kritisiert er verschiedene Bausteine von Ginzburgs Argumentation (466–475), ohne allerdings das entscheidende Problem zu erwähnen, das andere Forscher unterstrichen haben: dass nämlich die Chronologie der Hochzeitsverhandlungen und jene der Fresken schwerlich miteinander in Einklang zu bringen

sind.²¹ Weiter unten (576) scheint er jedoch die Frage offen zu lassen, ob die Parallelen zwischen Hochzeit und Gewölbedekorationen intendiert waren.

Es darf bezweifelt werden, dass Boesten-Stengel auf diesen immerhin rund 200 Seiten seinen Anspruch einlösen kann, die »sekundäre Verwirrung« über die Galleria Farnese zu klären (429), d.h. die von der Forschung gewissermaßen selbst verschuldete Uneinigkeit über ihre Deutung durch die Verbindung von Form- und Inhaltsanalyse zu beseitigen. Die Idee einer programmatischen Repräsentation des farnesischen Kunstbesitzes in den Fresken der Galleria ist originell und auf den ersten Blick suggestiv. Sie beruht aber auf einer sehr selektiven Diskussion von Annibales Vorlagen, die deren Vielfalt und Bandbreite nicht gerecht wird. Mögen die Modelle, mit deren Rezeption sich Boesten-Stengel vornehmlich befasst – etwa Raffaels Fresken in der Farnesina, Perin del Vagas Entwurf für den *Triumph des Bacchus* auf der *Cassetta Farnese* oder die farnesischen Antiken wie der *Herkules Farnese* – noch so gut in dieses Schema passen; bei den schon von John Rupert Martin beobachteten Reminiszenzen an den *Laokoon*, den *Torso vom Belvedere* oder andere Werke Raffaels im Vatikan²² ist der Zusammenhang mit den Farnese nicht evident. Dasselbe gilt für die Anleihen bei der Sixtinischen Decke Michelangelos, die – mag der Autor noch so sehr die Bedeutung des Künstlers für die Farnese herausstreichen²³ – wohl auch um 1600 eher mit dem Namen Julius' II. als mit jenem Pauls III. assoziiert wurde.

Boesten-Stengels These ist aber selbst dann nicht glaubhaft, wenn wir uns auf Annibales Studium von Werken aus Farnese-Besitz beschränken. Natürlich eröffnet diese Praxis gerade im Fal-

19 Der Autor spricht an dieser Stelle von »concordia concors«; es kann sich dabei aber nur um einen Druckfehler handeln.

20 Ginzburg 2000 (wie Anm. 18), 133–154; Ginzburg 2008 (wie Anm. 18), 17–23; Stefano Colonna, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Rom 2007, 75–80; Thomas Puttfarcken, Überlegungen zur Ikonographie von Annibale Carraccis Deckengemälde in der Galleria Farnese, in:

Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers, hrg. v. Karen Buttler u. Felix Krämer, Weimar 2007, 87–101.

21 Vgl. Roberto Zapperi, Per la storia della Galleria Farnese: nuove ricerche e precisazioni documentarie, in: *Bollettino d'Arte* 84, 1999, Nr. 109/110, 96f.; Luca Bortolotti, La discesa di Annibale, in: *Venezia Cinquecento* 13, 2003, 205–212 (beide Texte sind in der Bibliographie des Buches nicht verzeichnet). Zur Kritik an Ginzburgs Thesen zuletzt Robertson (wie Anm. 13), 162f.;

le der Galleria – einem Raum, der als Bühne für einen Teil eben dieses Kunstbesitzes diene – eine semantische Ebene, die über die formale Funktion der Rezeption hinausgeht. Doch nehmen wir das Beispiel der Szene *Pan und Diana*, für deren ersten Entwurf sich Annibale offensichtlich von einem Fresko in Taddeo Zuccaris Ausmalung der Camera dell’Aurora in Caprarola inspirieren ließ:²⁴ Ist es plausibel, dass er damit ein erkennbares Zitat auf ein kleines Bildfeld in einem schwer zugänglichen Gemach der Farnese-Villa plazieren wollte – obwohl der Zusammenhang mit Zuccaris Bild in der gemalten Fassung kaum mehr erkennbar ist?²⁵ Handelt es sich nicht vielmehr um einen weiteren Beleg für die Sensibilität, mit der der Künstler die unterschiedlichsten Anregungen aufnahm und verarbeitete? Dass er dabei vorzugsweise Kunstwerke aus seinem näheren Umfeld, also eben aus der Farnese-Sammlung studierte, liegt in der Natur der Sache. Tatsächlich passt auch der freie Umgang mit den Vorbildern, den Boesten-Stengel im übrigen selbst unterstreicht, nicht zu einem programmatischen Konzept von erkennbaren Bezügen, das eben ein plakativeres Zitieren erfordern würde – ein Widerspruch, den der Autor mit der interpretativen Akrobatik von Annibales »ironischer« Umsetzung der Vorgaben nur notdürftig zu kaschieren vermag.

Noch problematischer ist der Versuch, den Stilwandel Annibales in Rom zu bestreiten und die Rezeption von Raffael und Michelangelo als Auseinandersetzung mit dem *genius loci* zu erklären. Es ist zwar richtig, dass neben dem Stil eines Malers auch sein »Spektrum differierender und kontrastierender *modi*« zu berücksichtigen ist (592); doch muss man keiner veralteten Vor-

stellung vom »Einfluss« übermächtiger Vorbilder anhängen, um Annibales deutliche Hinwendung zu einem klassizistischen Stil zu erkennen, der in zunehmendem Maße alle seine römischen Werke prägt. Dieser Stil begründete bekanntlich die Linie des barocken Klassizismus, die von Domenichino zu Poussin und Maratta sowie darüber hinaus reichte. Annibales fundamentalen Beitrag zu dieser Entwicklung zu verkennen hieße, ein wichtiges Kapitel der neueren Kunstgeschichte zu missverstehen.

Mit der Rückkehr zu Belloris Deutung der Galerie als Tugendallegorie, die in den letzten Jahren bereits Ginzburg und Colonna wieder aufgenommen hatten,²⁶ begibt sich Boesten-Stengel dagegen in vertrautes Fahrwasser. Diese Lesart kann sich zwar auf die Autorität einer verhältnismäßig frühen Quelle berufen, doch vermag sie die Diskrepanz zwischen der Sinnlichkeit und oft unverhüllten Komik, mit der die erotischen Abenteuer der alles andere als tugendhaften Götter geschildert sind, und dem angeblichem Tugendkonzept eben nicht aufzuheben. Nun kann man die mythologischen Episoden im Sinne des *Ovide moralisé* allegorisch deuten, wie es bereits Martin getan hat.²⁷ Eher verlegen wirkt hingegen die Begründung des Autors, dass der Betrachter »den Gedanken der Tugendmitte aus Exempeln ihres Gegenteils zu erschließen« habe (576). Die Verbindung der Fresken mit dem Carracci-Motto »Contentione perfectus« schließlich muss nicht weiter diskutiert werden, da sie, wie erwähnt, auf einer überzogenen Interpretation der Imprese beruht.

Neben den hier erörterten Fragen greift Boesten-Stengel zahlreiche weitere Themen auf, die

Roberto Zapperi, Annibale Carracci a Palazzo Farnese: studi recenti, in: *Bollettino d’Arte* 94, 2009, Nr. 2, 141–148, hier 145 f.; Xavier F. Salomon, [Besprechung von] Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, in: *Burlington Magazine* 151, 2009, 704–706.

22 Vgl. John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, NJ, 1965, 91, 110, 130.

23 So behauptet Boesten-Stengel (510), dass »Michelangelo [...] zu den stetigen Referenzen der Ikonographie des Hauses Farnese nach Kardinal Alessandro Tod« gehörte; einen konkreten Beleg dafür bleibt er jedoch schuldig.

24 Clare Robertson, *Ars vincit omnia. The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art*, in: *Mélanges de l’Ecole Française de Rome: Italie et Méditerranée* 102, 1990, 7–41, hier 19; dies. (wie Anm. 13), 157 (mit Abb. von Zuccaris Fresko).

25 Es handelte sich um das Schlafgemach von Kardinal Alessandro (vgl. Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand/Rom 1998–1999, hier Bd. 1, 204).

26 Ginzburg 2008 (wie Anm. 18), 21–23; Colonna (wie Anm. 20), bes. 89–91.

27 Martin (wie Anm. 22).

zweifellos für die Carracci-Forschung von Interesse sind, aber manchmal wenig Bezug zu den Hauptlinien der Untersuchung haben. So bildet etwa das zweitletzte Kapitel (609–622) eine kleine Werkmonographie zu Annibales *Totem Christus* in der Staatsgalerie Stuttgart, welche neben einer fragwürdigen Neudatierung des Bildes in die letzten Lebensjahre des Künstlers auch interessante Bemerkungen zu Bildtradition und Provenienz enthält. Darüber hinaus bietet die Publikation viel theoretische und methodische Reflexion (etwa über die Funktion des Zeichnens oder über die Problematik von Mimesis, *imitatio* und *aemulatio*), die aber leider nur selten für die Analyse des Untersuchungsgegenstands fruchtbar gemacht wird und daher oft akademische Übung bleibt.

Es ist schade, dass die äußere Form des Buches dessen Anspruch in keiner Weise gerecht wird; die billige Machart lässt eher an die Publikation einer Dissertation oder gar Magisterarbeit denn einer Habilitationsschrift denken. Das kleine Format und die Klebebindung sind für diese Textmenge ungeeignet, und auch die Qualität der Abbildungen im durchaus reichen Bildteil ist oft mangelhaft. Vor allem aber stolpert der Leser über zahllose Druckfehler – je zwei davon gar in den Untertiteln auf Umschlag und Frontispiz! – und wird durch falsche Abbildungsverweise und leere Fußnoten (so Anm. 140 auf S. 35) in die Irre geführt; geradezu unfreiwillige Komik bietet die Bibliographie mit der Verballhornung des Namens Rensselaer W. Lee zu »Renselaer W. Lear«. Angesichts der hohen Fehlerquote hätte man dem Buch eine gründlichere Redaktion gewünscht, die außerdem einige Redundanzen²⁸ und sprachliche Skurrilitäten hätte ausmerzen können. Oft nicht nachvollziehbar ist schließlich

28 Mehrfach wiederholen sich einzelne Sätze oder gar ganze Abschnitte annähernd wörtlich: Vgl. etwa 193 und 207 (zu Albertis Forderung nach einer »diligenza congiunta con prestezza«), 244 u. 555 (zur Definition von Ironie), 424 u. 463 (zu Correggios Grisaillefriese in der Kuppel von San Giovanni Evangelista).

29 So, um nur wenige Beispiele zu nennen, Lorenzo Sabatinis Variante nach Raffaels *Madonna della sedia* (348), Salvatis und Tintoretts Zeichnungen nach

die Auswahl der Illustrationen: Offenbar wurden die Zeichnungen der Carracci bevorzugt reproduziert, selbst wenn sie nur en passant erwähnt werden, während auf der anderen Seite Werke, die im Text in einiger Ausführlichkeit besprochen werden, ohne Abbildung auskommen müssen.²⁹

Nachteilig hat sich auch die offenbar lange Produktionszeit des Buches ausgewirkt. Im Impressum ist zwar das Datum 2008 angegeben, erschienen ist es allerdings erst im zweiten Halbjahr 2009. Schon die nach 2005 publizierte Literatur – darunter der Katalog der Annibale-Ausstellung in Bologna und Rom (2006), die für die Frage der Stilrezeption wichtige Untersuchung von Henry Keazor (2007), die Annibale-Monographie von Clare Robertson (2008) sowie die neuesten Bücher über die Galleria Farnese von Stefano Colonna (2007) und Silvia Ginzburg (2008)³⁰ – wurde jedoch nicht mehr berücksichtigt. Andere relevante Publikationen wie der Katalog der Carracci-Zeichnungen im Louvre von Catherine Loisel sowie der *Œuvre*-katalog der Zeichnungen Ludovicos von Babette Bohn (beide von 2004)³¹ erscheinen zwar im Literaturverzeichnis, wurden jedoch offenbar kaum rezipiert. Generell scheint der Autor die neuere Literatur nicht sehr gründlich bibliographiert zu haben. So vermisst man etwa im Zusammenhang mit der Galleria Farnese den Verweis auf Publikationen von Roberto Zapperi und Christina Riebesell aus den Jahren 1999 bzw. 2000.³²

Trotz der beschriebenen Mängel sind die *Carracci-Studien* ein anregendes Buch, das eine Fülle von interessanten Ansätzen und guten Beobachtungen enthält, auch wenn sie zuweilen unter viel diskursivem Ballast verschüttet sind. Das in der

Michelangelos *Tageszeiten* (366f.), die den Alberti zugeschriebenen Entwürfe für die Wanddekoration der Galleria Farnese (454–456) oder Goltzius' Kupferstich des *Herkules Farnese* (517f.). Die Decke der Galleria Farnese ist kurioserweise mit keiner einzigen Abbildung vertreten. Irritierend ist auch die Entscheidung, die Abbildungen nicht nach ihrer ersten Erwähnung im Buch zu nummerieren, was das Wiederauffinden oft enorm erschwert.

Einleitung formulierte Ziel – durch die Analyse der künstlerischen Zeugnisse neues Licht in die Kontroversen der Carracci-Forschung zu bringen – vermag die Arbeit jedoch nicht annähernd zu erreichen. Dies liegt zum einen daran, dass sich Boesten-Stengel auf ausgewählte Fallbeispiele beschränkt, statt eine systematische Untersuchung von Kopierpraxis und Stilrezeption im Werk der Carracci zu unternehmen, wie man es von einer so umfangreichen Studie hätte erwarten können. Letztlich ist aber das Scheitern des

Projekts schon in der methodischen Selbstbeschränkung des Autors, der nur den Bildquellen wirklich vertrauen will, unausweichlich angelegt. Eine Annäherung an die Stiltheorie des Bologneser Malertriumvirats kann nur dann Aussicht auf Erfolg haben, wenn die Analyse der künstlerischen Zeugnisse mit einer quellenkritischen Auswertung der schriftlichen Dokumente kombiniert wird.

Samuel Vitali

30 *Annibale Carracci*, hrg. v. Daniele Benati u. Eugenio Riccòmini, Ausst.-kat. Bologna/Rom, Mailand 2006; Keazor (wie Anm. 13); Robertson (wie Anm. 13); Colonna (wie Anm. 20); Ginzburg 2008 (wie Anm. 18).

31 Catherine Loisel, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci* (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, 7),

Paris 2004; Babette Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London 2004.

32 Zapperi 1999 (wie Anm. 21); Christina Riebesell, Die Galleria Farnese als Statuengalerie, in: *Das Spiel mit der Antike: zwischen Antikensehnsucht und Alltagsrealität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Rupprecht Düll*, hrg. v. Siegrid Düll u. a., Mohnesee 2000, 185–211.