

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band: 12-13 (2020-2021)

Artikel: Ludovico Carracci und Arcangelis 'sentimento' und 'verosimiglianza'
Autor: Oechslin, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-953562>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 27.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LUDOVICO CARRACCI
UND ARCANGELIS 'SENTIMENTO'
UND 'VEROSIMIGLIANZA'

"[...] il est impossible de voir rien de plus agreable, de plus voluptueux avec decence que le groupe de ces femmes [...]"

Seroux d'Agincourt, handschriftliche Notiz zu den "Femmine lascive" in der *Versuchung Benedikts* in S. Michele in Bosco, in seinem Exemplar von: [C. C. Malvasia], *Pitture Scolture ed Architetture delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case della Città di Bologna* [...], Bologna: Stamperia del Longhi, 1776

Die seinem Lehrer Roberto Longhi gewidmete Einführung von Francesco Arcangeli zur Ausstellung *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* von 1970 hat nichts von ihrer Aktualität und Brisanz verloren (Abb. 1). Es war ihm wie seinem Lehrer vordringlichstes Anliegen, Kunst aus ihren tiefsten Beweggründen zu begreifen. Sie konnte deshalb nicht historisch eingeschränkt – und schon gar nicht bloss kunsthistorisch eingeordnet – erscheinen. Ludovico Carracci als Neubeginn nach der 'maniera' zu erklären, um dann das wirklich Neue, 'Klassische' doch mit Annibale (und Rom) zusammenzuführen, konnte nicht befriedigen; und auch die Reduktion des 'Phänomens der Carracci' auf die äussere Erfolgsgeschichte der Akademie und der "bottega", in der dann Ludovico als "principe" und als "una monade a se stante"¹ erscheint, sagt für sich allein genommen noch nichts über das Wesenhafte seiner Kunst aus.

Darauf aber zielte das grundsätzlich am Phänomen Kunst orientierte Interesse Arcangelis. Und deshalb ortete er den Drang hin zu einer "modernità in pittura" in der religiösen Kunst, auf einem Weg und in einer Auseinandersetzung, die Caravaggio als "rivoluziona-

rio" letztlich, "socialmente sconfitto", verloren hatte. Ludovicos Kunst kannte dagegen andere, günstigere äussere Bedingungen; sie war in Bologna verwurzelt. Nicht als rigider tridentinischer Regelgeber erscheint dort für Arcangeli Kardinal Gabriele Paleotti, sondern als Vertreter einer "religione austera, ma fondamentale umana".²

Auf diese Weise wird die – noch lange nach Malvasias Loblied in der *Felsina Pittrice* von 1678 – immer wieder hervorgehobene führende Rolle von Ludovico Carracci als "eigentlichem Stifter" der Bologneser Schule, als der er noch von Franz Kugler gefeiert wird, auch inhaltlich plausibel begründet.³ Arcangeli setzte für diese sich innerhalb der religiösen Malerei entwickelnde, am Menschen orientierte und auf ihn ausgerichtete künstlerische Aussagekraft das Wort 'sentimento', und er beschrieb das so hergestellte Verhältnis von Kunst und Religion mit dem Begriff 'verosimiglianza', vielleicht ohne zu ahnen, wie zentral diese Vorstellung zuweilen in der damaligen Theologie und Philosophie, und präziser auch in der Poetik und Rhetorik verankert war. (Bohuslav Balbinus hatte in seiner 1666 erstmals aufgelegten Darstellung *Verisimilia Humaniorum Disciplinarum*⁴ den 'künstlerischen' Formen – und 'Wahrscheinlichkeiten' – bis hin zur Emblematik seine Aufmerksamkeit geschenkt; und dabei ist ihm selbst das bolognesische "Aelia Laelia Crispis"⁵ nicht entgangen.)

Arcangeli ist damals eine Überschätzung Ludovico Carraccis unterstellt worden. Man wollte lieber an der Vorstellung eines "doktrinären, akademischen Eklektizismus"⁶ parallel zur Erstarrung des "kirchlich Offiziellen, Kul-

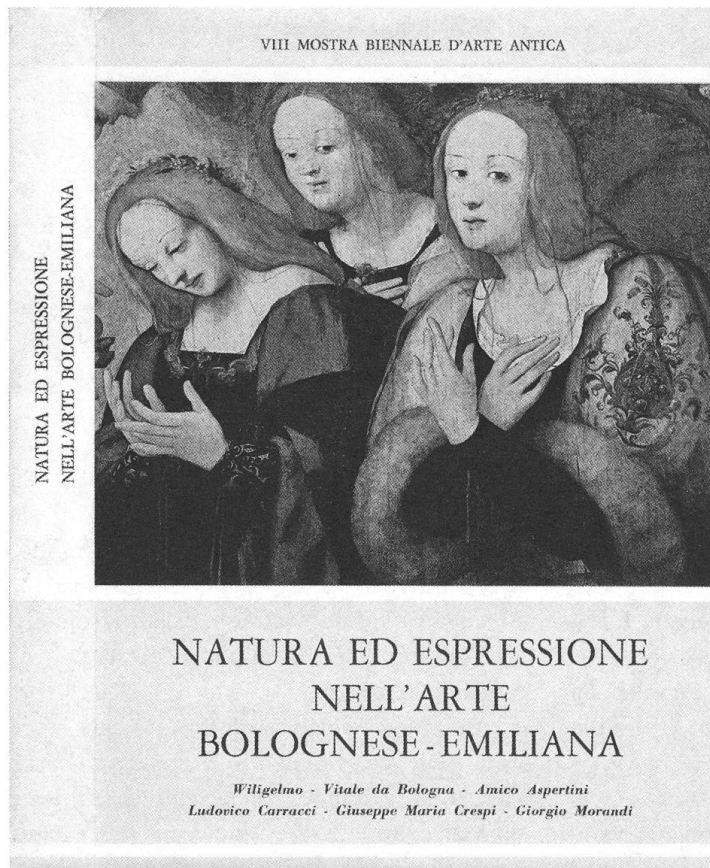


Abb. 1: Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Catalogo critico, Bologna: Alfa, 1970, Umschlag

tischen" festhalten und übersah die Feinheiten in Arcangelis der Kunst selbst gewidmeten Argumentation mitsamt den in der Historie fundierten Beobachtungen geflissentlich.⁷

Der – unsentimentale und nicht nur der a-religiöse (!) – moderne Mensch hatte und hat mit solchen Ansprüchen, so scheint es, seine Mühe. Doch man muss sich gerade deshalb in die Geschichte und deren Denkformen vertiefen, um zu entdecken, wie die Kunst in einer heilsgeschichtlich bestimmten, von theologischen Wahrheiten umgebenen Welt zur Menschlichkeit und zu einem adäquaten künstlerischen Ausdruck gelangen kann. Darauf richtete sich das der Kunst und ihren Möglichkeiten (und den Wahrscheinlichkeiten ihrer Entsprechung mit der Wirklichkeit) gewidmete Interesse Arcangelis.

Er stand damit nicht allein. Fiorillo hat sich – ausgerechnet dort, wo er die Malerei im Chiostro von S. Michele in Bosco besprach – mit den "Tiefen der Kunst" befasst und geurteilt, dass "jede Dichtung und jedes histori-

sche Faktum besser in der einen als in der andern Manier ausgeführt werden kann".⁸ Die grösste Kunst bestünde dementsprechend darin, die "passendste und angemessendste" Art der Behandlung zu finden. Und dem fügte Fiorillo hinzu: "Diese seltene Kunst hatte Ludovico vollkommen erreicht."⁹

Die folgende kleine 'Anekdote' zeigt, dass dieser Zugang zur Kunst Ludovico Carraccis auch anderweitig keineswegs übersehen worden ist. Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt entschloss sich nach einer Karriere in verschiedenen Ämtern und Stellungen, das weitere Leben der Kunst zu widmen, "de parcourir l'Europe et d'explorer sur-tout l'Italie".¹⁰ Dort sollte er in nicht geringerem Ausmass als sein Freund und Architekt Pierre-Adrien Pâris alles Wissenswerte sammeln. Am 24. Oktober 1778 bricht er nach Italien auf. Über Savoyen und Piemont gelangt er nach Genua und nach Modena, wo er sich mit Tiraboschi bespricht. Und dann trifft er in Bologna

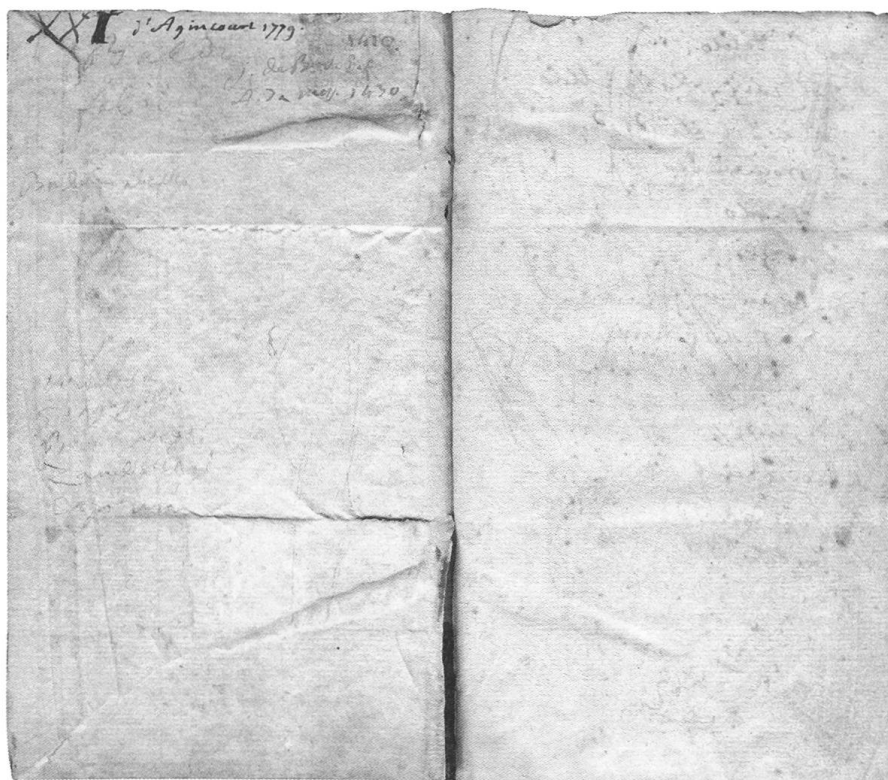
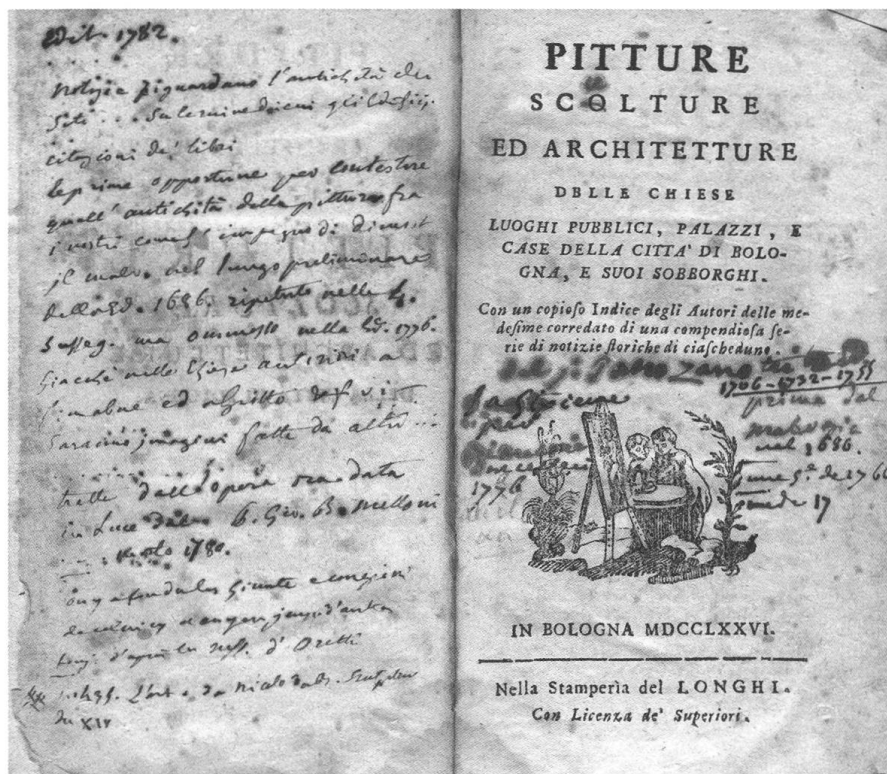


Abb. 2 und 3: [C. C. Malvasia], *Pitture Scolture ed Architetture* [...] di Bologna,
Bologna: Longhi, 1776, Schmutztitel verso und Titel;
"d'Agincourt 1779", Besitzervermerk von Seroux d'Agincourt, vorderer Buchdeckel innen

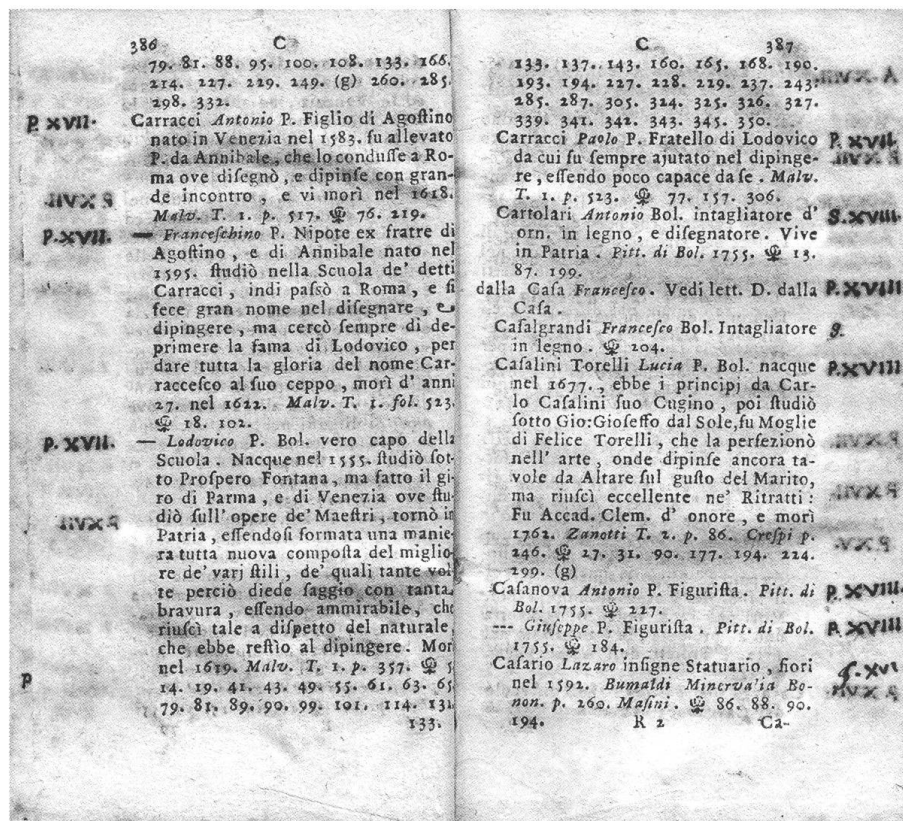


Abb. 4: [C. C. Malvasia], *Pitture Scolture ed Architetture [...] di Bologna*, Bologna: Longhi, 1776, Index, S. 386–387

ein, wo sein lange vorbereitetes Projekt nun seinen Anfang nimmt: "Arrivé à Bologne, il y fit un séjour de quelques mois, pour examiner et dessiner les monuments curieux dont cette ville abonde; car déjà il avoit conçu le vaste plan de l'ouvrage qui devint l'objet de toutes ses recherches, et la principale occupation de sa vie."¹¹

Bologna wird für Seroux d'Agincourt und seine Forschung zum exemplarischen Fall, wie es Daniela Mondini ausdrückt.¹² In der Préface seiner postum publizierten *Histoire de l'Art par les Monumens* bemüht er sich, möglichst präzise die Absicht seines monumentalen Werks zu beschreiben; er bringt es auf den Punkt: "Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler."¹³ Er will also möglichst nahe an den Monumenten urteilen und deshalb "une notice détaillée" liefern.¹⁴ Ein durchgeschossenes Exemplar des Bologna-Führers von Malvasia in der sechsten Auflage von 1776, das den Besitzvermerk "d'Agincourt 1779" trägt,

belegt seine gründliche und auch systematische Vorgehensweise.¹⁵ Seroux d'Agincourt hat darin seine Notizen eingetragen und den ausführlichen Index¹⁶ im Hinblick auf die Zuordnung der Künstler zu den Jahrhunderten fein säuberlich bearbeitet (Abb. 2–4).

Selten finden sich auch flüchtige Skizzen. Wohl am auffälligsten ist diejenige einer der Frauen der "Femmine Lascive", die im Hintergrund der Darstellung der Versuchung des Heiligen aus dem Benedikt-Zyklus im "famoso Cortile" von S. Michele in Bosco erscheinen und im Führer Malvasias – mit "sono di Lodovico" kommentiert – hervorgehoben sind.¹⁷ Ludovico erscheint ja auch im Index des Führers von Malvasia als "vero capo della Scuola".¹⁸ Seroux d'Agincourt hat sich ohnehin von dieser Darstellung besonders beeindrucken lassen. Unter der erwähnten Skizze kommentiert er: "il est impossible de voir rien de plus agreable, de plus voluptueux avec decence que le Groupe de ces femmes [...]". Die

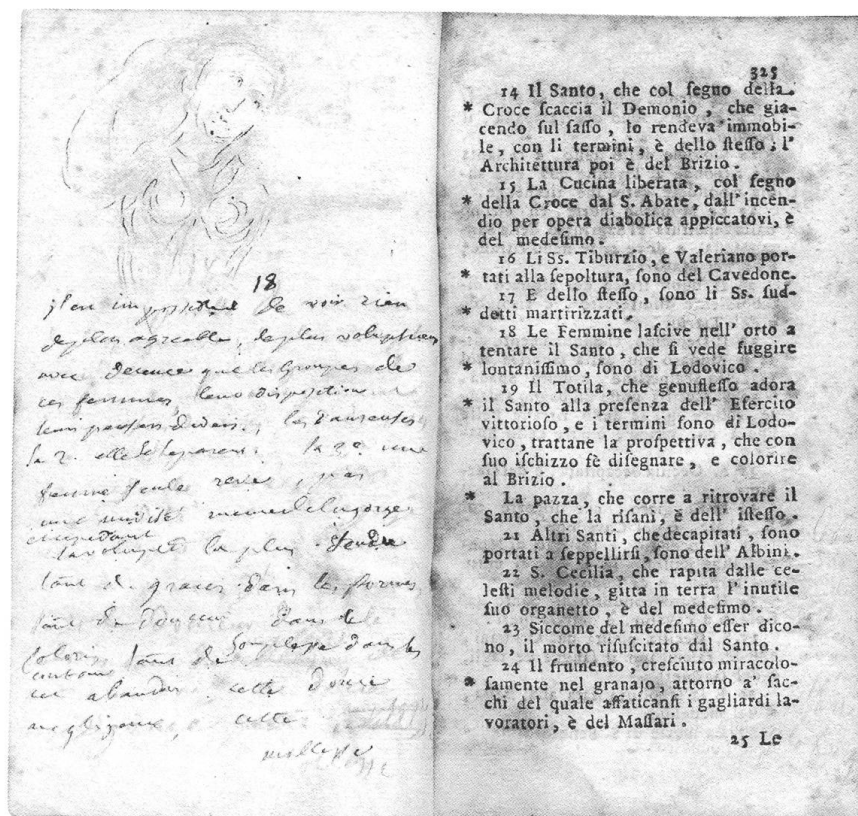


Abb. 5: Seroux d'Agincourt, Annotation und Skizze zu den "Femmine lascive" in L. Carraccis "Versuchung des hl. Benedikt", in: [C. C. Malvasia], *Pitture Scolture ed Architetture* [...] di Bologna, Bologna: Longhi, 1776, eingelegtes Blatt vor S. 325

Disposition, die Gruppe der Tanzenden, die einzelnen Figuren bewundernd stellt er fest: "pas une nudité" "et cependant la volupté la plus tendre", "tant de grace dans les formes, tant de douceur dans le coloris, tant de souplesse dans les contours [...]" (Abb. 5).

Ganz offensichtlich fällt Seroux d'Agincourt auf, wie subtil – wie menschlich (!) – Ludovico Carracci mit dem Thema der ('laszi-ven') Versuchung umgegangen ist. Man hätte es ja auch anzüglich und vulgär gestalten können. Doch Ludovico kann 'voluptas' mit Dezenz, Takt und Feingefühl, ja mit Zartheit verbinden. Fiorillo, der die Ausmalung des Chiostro von S. Michele in Bosco zu den "wunderwüdigsten" Kunstwerken, die man sehen könne, zählt, hat ja, wie bereits oben erwähnt, zwecks Erreichen der "Tiefen der Kunst" "die passendste und angemessenste" Umgangsart empfohlen und festgestellt, Ludovico habe diese "seltene Kunst [...]" vollkommen erreicht.¹⁹ Schon Carlo Cesare

Malvasia fand in seiner Monographie zu den Malereien von S. Michele in Bosco für jene von Fiorillo beobachtete Synthese angemessenster Kunst Worte wie "leggiadria", "riserva e, moderazione"²⁰ (Taf. VI und Abb. 6). Offensichtlich konnte Seroux d'Agincourt dieser Darstellung folgen; er hatte das besondere, von Ludovico Carracci sublim beherrschte Problem einer 'dezenten' Darstellung der "voluptas" bemerkt.

Man kann auch dies in einen präzisen historischen Kontext stellen, in dem das von Arcangeli der Auffassung Paleottis zuerkannte Attribut "profondamente umana" gleichsam theologisch erklärt erscheint. "Qui amat, omnia quae amat, pulcherrima atque optima esse iudicat."²¹ Und was immer uns aus Liebe und des Genusses wegen, "praeter voluptatem", anzieht, ist zweifelsohne erstrebenswert. Es verbindet sich deshalb unvermeidlich mit dem Zustand der Heiligkeit, argumentiert Bellarmin in seinem *De Aeterna Felicitate*:

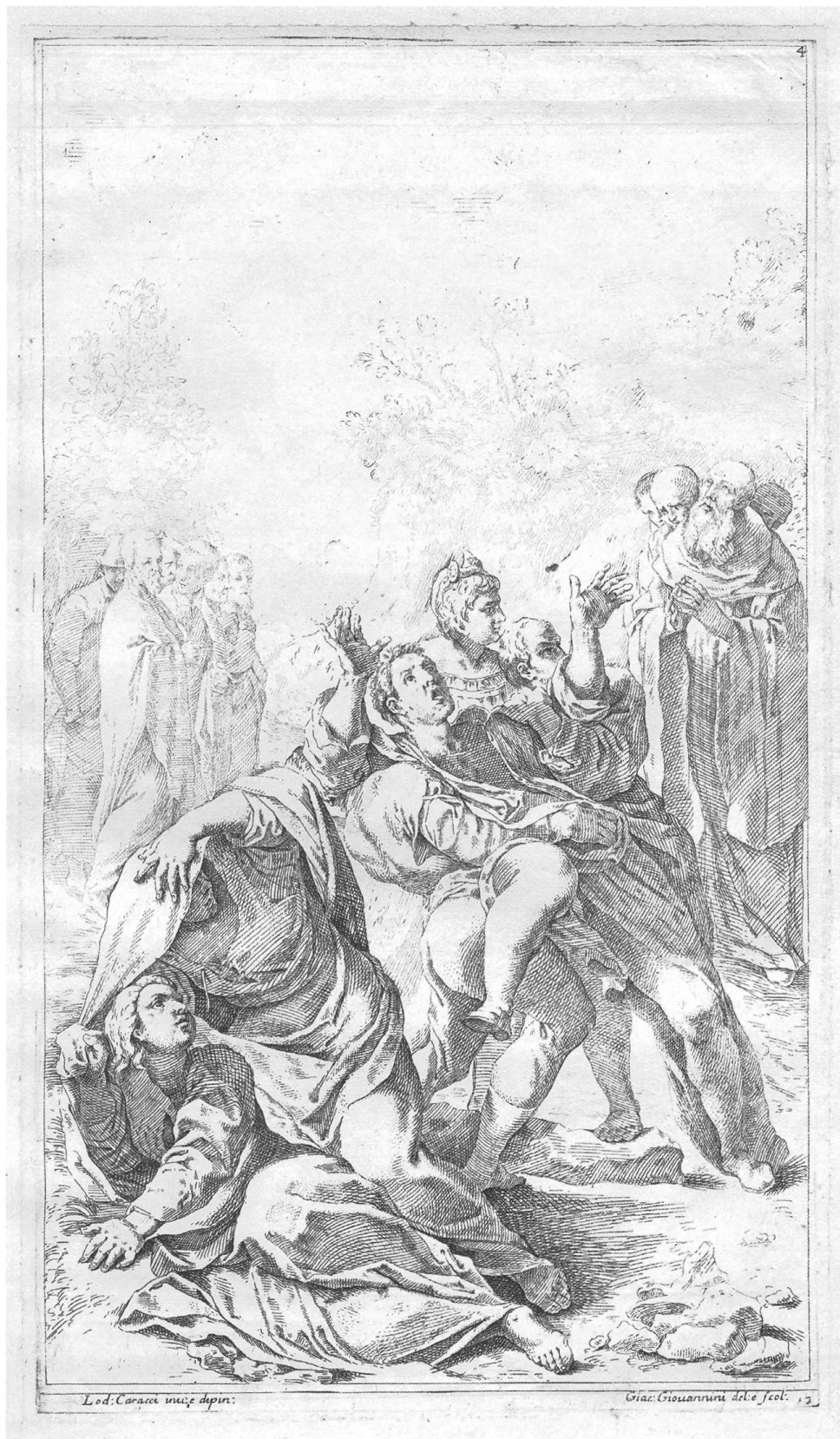


Abb. 6: "Femmine lascive" in L. Carraccis "Versuchung des hl. Benedikts", gez. und gest. von Giacompo Giovannini, in: C. C. Malvasia, *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna* Dipinto dal Famoso Lodovico Carracci [...], Bologna: Eredi d'Antonio Pisarri, 1694, Tafel 4

“Quae cum ita sint, qualis & quanta erit voluptas Sanctorum, cum Deo & Beatis omnibus semper versari, quos ardentissime semper amabunt.” Oder umgedreht, göttliche Liebe lässt sich auch im menschlichen Umgang mit Liebe erkennen; sie spiegelt sich darin. Menschliches Glück ist ein Abbild göttlicher Liebe und lässt uns diese umso erstrebenswerter erscheinen. Ein Grund, derlei Themen dezent und moderat zu behandeln!

Es sind dies nicht allein theologische Überlegungen. Sie finden sich in den Empfehlungen wieder, die Giandomenico Ottonelli “pro iconologia” vermittelt. Mit der “aeterna Felicitas” steht die “voluptas” in Verbindung und ruft somit all das in Erinnerung, was zutiefst ‘menschlich’ ist und was damit verbunden werden kann. In seiner Einleitung erläutert Ottonelli den Zweck seines Buches: “Libri, inquit Ateneus, voluendi non sunt, ut inventiantur spinae, sed ut Flores colligantur.” Auf Ludovico Carraccis Darstellung der Szene der Versuchung aus dem Benedikt-Zyklus angewandt heisst das: Was ohnehin intendiert ist, soll auch sichtbar gemacht werden – dass dieser Versuchung nämlich nur göttliche “voluptas” im Sinne der “aeterna Felicitas” der Gemeinschaft der Heiligen – “ut Flores” – folgen kann. Ludovico Carracci hat dies auf angemessenste Weise gemalt und damit die “Tiefen der Kunst ergründet”. Noch Seroux d’Agincourt hat dies so gelesen und die Vereinigung von “rien de plus voluptueux” mit “décence” verstanden und in seinen Notizen festgehalten.

Werner Oechslin

werner.oechslin@bibliothek-oechslin.ch

- 1 So beispielsweise: Raffaella Morelli, Ludovico e allievi nelle collezioni bolognesi del Seicento, in: Emilio Negri / Massimo Pirondini (Hg.), *La scuola dei Carracci: dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena: Banco di S. Geminiano e S. Prospero, Artoli Editore, 1994, S. 13–20, hier S. 14.
- 2 Cf. Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Catalogo critico, Bologna: Alfa, 1970, S. 41.
- 3 Cf. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*, Erster Band, Berlin: Duncker und Humblot, 1837, S. 332.
- 4 Cf. Bohuslaus Aloysius Balbinus, *Verisimilia Humaniorum Disciplinarum, Seu Judicium Privatum de omni litterarum (quas Humaniores appellant) Artificio*, Prag: Typis Universitatis in Collegio Soc. Jesu ad S. Clementem, 1666.
- 5 Id., S. 191. – Cf. Nicola Muschitiello, *Aelia Laelia Crispis. La pietra di Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1989.
- 6 Man muss sich daran erinnern, dass der schon früh für die bolognesische Malerei der Carracci-Zeit verwendete Begriff Eklektizismus in moderner Zeit einen ganz anderen, pejorativen Sinn angenommen hat. Cf. dagegen noch: Kugler 1837, *Handbuch I*, op. cit. (wie Anm. 3), S. 332. Korrekterweise muss man ergänzen, dass bei Kugler das mit Ludovico Carracci eingeleitete Kapitel “Eklektische Schulen” in den grösseren Rahmen der mit “Restauration und neuer Verfall” überschriebenen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gestellt ist (id., S. 330–332).
- 7 Eduard Hüttinger, ein regelmässiger und besonders aufmerksamer Besucher der Bologneser Ausstellungen jener Zeit, hat Arcangeli in seiner harten Kritik auch den “Mangel wirklich stringenter historischer Konkretheit” vorgehalten und sprach von einem “ästhetisierenden, ja ästhetizistischen Spieltrieb”, umgekehrt auch von einem “erfrischenden kunstgeschichtlichen Geschäft”, an dem Longhi “vermutlich seine Freude gehabt” hätte! Die Auseinandersetzung mit gegenreformatorischen Anliegen und insbesondere mit der Person von Gabriele Paleotti hat ihn nicht berührt (cf. Eduard Hüttinger, “Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana”. Zur Ausstellung in Bologna, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Feuilleton,

- Samstag, 7. November 1970, S. 37). – Andererseits bietet es sich auch heute noch an, die Sichtweise Francesco Arcangelis mit den Ausführungen von Cesare Gnudi zu vergleichen, die dieser 1956 der *Mostra dei Carracci* vorangestellt hat: cf. Cesare Gnudi, Saggio introduttivo, in: Gian Carlo Cavalli / Francesco Arcangeli / Andrea Emiliani / Maurizio Calvesi (Hg.), *Mostra dei Carracci. Catalogo critico*, Bologna: Alfa, 1956, S. 17–47, hier S. 29: “Lodovico visse nello spirito della Controriforma: lo accettò consenziente. La sua poesia è proprio in una austerità e intimità di sentimenti, che vive nel clima più serio e severo espresso dal nuovo moto spirituale cattolico.”
- 8 Cf. Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Zweyter Band, Göttingen: Johann Friedrich Röwer, 1801, S. 519.
- 9 Id., S. 520.
- 10 Cf. Notice sur la Vie et les Travaux de J. L. G. Seroux d’Agincourt, in: J. B. L. G. Seroux d’Agincourt, *Histoire de l’Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e*, Tome Premier, Paris: Treuttel et Würtz, 1823, S. 4.
- 11 Id., S. 5.
- 12 Cf. Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d’Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich: InterPublishers, 2005, S. 82–84.
- 13 D’Agincourt 1823, *Histoire de l’Art*, op. cit. (wie Anm. 10), S. ij (Préface).
- 14 Id., S. ij (Préface).
- 15 Cf. [Carlo Cesare Malvasia], *Pitture Scolture ed Architetture delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case della Città di Bologna, e suoi Sobborghi. Con un copioso Indice [...]*, Bologna: Stamperia del Longhi, 1776. – Das durchschossene und reich annotierte Exemplar von Seroux d’Agincourt befindet sich in der Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln (www.bibliothek-oechslin.ch). – Cf. Mondini 2005, op. cit. (wie Anm. 12), S. 82–84.
- 16 Cf. Malvasia 1776, *Pitture Scolture ed Architetture*, op. cit. (wie Anm. 15), S. 355–357.
- 17 Cf. id., eingelegetes Blatt vor S. 325.
- 18 Id., S. 386.
- 19 Cf. Fiorillo 1801, *Geschichte der zeichnenden Künste*, op. cit. (wie Anm. 8), S. 519–520 (cf. oben bei Anm. 9).
- 20 Cf. Carlo Cesare Malvasia, *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna Dipinto dal Famoso Lodovico Carracci E da altri Eccellenti Maestri usciti dalla sua Scuola*, Bologna: Eredi d’Antonio Pisarri, 1694, S. 27.
- 21 Cf. Roberto Bellarmin, *De Aeterna Felicitate, Liber Quartus, Cap. III., De gaudio voluntatis*, in: id., *Opusculum [...] Tomus Septimus*, Köln: Bernardus Gualtherius, 1617, coll. 1427 sg., hier col. 1496.
- 21 Id., Eine grössere Studie des Autors mit Bezug auf Berninis hl. Theresa befindet sich seit längerer Zeit in Vorbereitung. Cf. auch: Werner Oechslin, *La Storia della Salvezza “more geometrico”: La volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo*, in: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati, CCLXIV Anno Accademico 2014, ser. IX, vol. IV, A, fasc. I, Rovereto: Accademia Roveretana degli Agiati, 2014, S. 155–203, hier S. 161 und passim.*
- 21 Bellarmin 1617, op. cit. (wie Anm. 21), col. 1496; Oechslin 2014, *La Storia della Salvezza*, op. cit. (wie Anm. 22), S. 161.
- 21 Cf. Odomenigicus Lelonottus [= Giandomenico Ottonelli], *Floriferium de Multiplici Conversationum Genere, seu Flores ex Sacrae Scripturae, Sanctorum Patrum aliorumq; Scriptorum [...]*, Florenz: Ioannis Antoni de Bonardis, 1652, S. 31 (Artikel “Beata”).
- 21 Id., S. 5.