



REIMER
Bild+Bild

Herausgegeben von
Gerd Blum, Steffen Bogen,
David Ganz und Marius Rimmele

Band 7

Charlotte Mende

ALESSANDRO MAGNASCO (1667–1749)

Eine visuelle Religionsgeschichte

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin
Umschlagabbildung: Alessandro Magnasco, *Synagoge*, um 1735–38,
The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ausschnitt).

Satz: Dietrich Reimer Verlag · Berlin
Druck: Hubert & Co. · Göttingen
Papier: 130 g/m² PrimaSet, Schrift: Times Linotype, Zurich BT

© 2022 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01662-5 (Print)
ISBN 978-3-496-03072-0 (E-PDF)

Inhalt

- 9 Danksagung
- 11 Einleitung
 - 1 Kontextuelle Voraussetzungen:
Der religionskomparatistische Wissenschaftsdiskurs
 - 2 Methodische Hinführung zum visuellen Vergleich
 - 3 Forschungsstand: Die Religionsbilder Alessandro Magnascos
- 37 I Die *Synagoge* und die *Scuola della Dottrina Christiana* als Ausgangspunkt für den Vergleich christlicher und jüdischer Glaubensdidaktik
 - 1 Die *Scuola della Dottrina Christiana im Dom zu Mailand*: Streben nach Bildung, Glaubenswahrheit und kirchlicher Gemeinschaft
 - 2 Die gemeinsame Suche nach Ursprüngen als verbindendes Element
 - 3 Die *Synagoge*: Die Schule als Mittelpunkt des Glaubenslebens der jüdischen Gemeinschaft und ihre Analogien zur *Scuola della Dottrina Christiana*
 - 4 Die Entwicklung des Motivs der *Synagoge* und die Rolle Bernard Picarts
 - 5 Pendantsynthese: »*Ecclesia und Synagoge*« unklassisch
- 63 II Die *Synagoge* und die *Quäkerinnenpredigt*: Das Frühchristentum und die Heilserwartung als Nahtstelle zwischen Juden und Quäkern
 - 1 Ursprung und Bedeutung des Motivs der *Quäkerinnenpredigt* im Œuvre Magnascos
 - 2 Die Gemeinsamkeiten von Juden und Quäkern in der zeitgenössischen Wahrnehmung
 - 3 Pendantsynthese: Vom wahren Christentum und vom Ende der Welt
 - 4 Die Genese des Motivs der *Quäkerinnenpredigt* im Verhältnis zur *Synagoge* und der *Scuola della Dottrina Christiana im Dom zu Mailand*
 - 5 *Synagoge, Scuola Dottrina Christiana im Dom zu Mailand* und *Quäkerinnenpredigt*: Die Grundzüge einer variablen Anschlussfähigkeit als Prinzip einer offenen Pendantkonstruktion
- 93 III Das *Jüdische Begräbnis* und das *Bacchanal*: Antikes und modernes Judentum im Verhältnis zur paganen Antike
 - 1 Das *Jüdische Begräbnis*: Dokumentation oder Diffamierung?

- 2 Das *Bacchanal*: Das Verständnis des antiken Paganismus zwischen Anerkennung einer Kultform und Abwertung als Aberglauben
- 3 Die Bewertung des antiken Paganismus in Montfaucons *L'antiquité* (1719–24) und Bernards/Picarts *Cérémonies et Coutumes* (1723–37)
- 4 Das Verhältnis zwischen den antiken Bacchanalien und dem antiken Judentum aus zeitgenössischer Perspektive
- 5 Pendantsynthese: Ein Exempel für Kulturähnlichkeiten und Zeremonialvermischung
- 6 Die zeitgenössische Auffassung von Aberglauben am Beispiel der gesellschaftlichen Randgruppen Bacchanten und Banditen

137 IV Der *Triumph des Bacchus* und der *Triumph der Venus*: Pagane Zeremonien als christliche Moralexempel

- 1 Der *Triumph des Bacchus*: Die visionäre Schau eines gefallenen Siegers
- 2 Der *Triumph der Venus*: Die Wollust schlägt die himmlische Liebe mit Blindheit
- 3 Pendantsynthese: Die Rationalisierung des Mythos zwischen Moralexempel, Göttersatire und Kunstspiel
- 4 Die Funktionen von Satire und Theaterreferenzen im *Triumph*-Pendant

159 V *Bacchus vor dem Pyramidengrab*: Vom Vorwurf der Idolatrie zurück zum Christusvergleich

- 1 Die synkretistische Deutung von Bacchus und Christus: Brot/Leib und Wein/Blut als natürliche Himmelspeisen
- 2 Bacchus und Christus als göttlich auferstandene Heilsbringer und Lebensspender

171 VI *Der Raub der Proserpina* und *Der Triumph des christlich-katholischen Glaubens*: Eine Allegorie der irdischen und himmlischen Liebe

- 1 *Der Raub der Proserpina*: Die irdische Liebe und das Laster der Begierde
- 2 *Der Triumph des christlich-katholischen Glaubens*: Die himmlische Liebe und ihr Ursprung in der Gnade Gottes
- 3 Pendantsynthese: Die Summe ist mehr als das Ganze ihrer Teile – Der Betrachter am Scheideweg zwischen irdischer und himmlischer Liebe
- 4 Inspirationsquellen der Bilderfindung: Peter Paul Rubens' *Eucharistie*-Serie (1621–28)

193 VII Die *Folter*-Szenen: Gesellschafts-, Justiz- oder Inquisitionskritik?

- 1 *Die Befragung im Kerker* (1708/09) und der Einfluss von Jacques Callots *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633)
- 2 Das Pendant *Die Folter/Die Verurteilung* (1730–35) und der Einfluss der Inquisitionsillustrationen Bernard Picarts (1723)
- 3 Die Visualisierung der Inquisitionsprozesse und die Aktualität der Inquisitionsfolter um 1700
- 4 Pendantsynthese: *Die Folter*, *Die Verurteilung* und *Die Übergabe der Galeerenklaven* als Ausdruck einer weitgefassten Justizkritik – Picarts Inquisitionsillustrationen und ihre Relevanz für Magnasco
- 5 Von Callot zu Picart – Von der grundlegenden Ablehnung inhumaner Jurisprudenz zur Ablehnung der barbarischen Inquisition

223	Fazit
239	Anmerkungen
307	Literaturverzeichnis
327	Personenregister
330	Register der behandelten Werke Magnascos
332	Abbildungsnachweis

Danksagung

In meiner wissenschaftlichen Arbeit haben mich stets besonders solche Phänomene fasziniert, die außerhalb geltender Normen auftreten, die etwas Unkonventionelles wagen und die den Übergang zu etwas gänzlich Neuem markieren. Der Protagonist dieser Arbeit – der italienische Barockmaler Alessandro Magnasco (1667–1749) – erfüllte jene Ansprüche meiner Neugierde. Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen originellen Motiven und seiner zum genaueren Hinsehen verleitenden Malweise ließ bislang jedoch viele Fragen offen. Einige wichtige Aspekte seiner Arbeiten sollen in der vorliegenden Dissertation, die im Dezember 2017 an der Universität Wien abgeschlossen und hier für die Veröffentlichung geringfügig überarbeitet wurde, beantwortet werden.

In der Drucklegung nicht mehr enthalten ist eine umfangreiche Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte der Mailänder Kunstakademien, insbesondere der Accademia di San Luca di Milano. Dieses optimistisch begonnene Nebenprojekt erwies sich für erhoffte Einsichten in Magnascos Kunstauffassung zwar nicht als ergiebig, förderte aber neue Erkenntnisse über den sozialgeschichtlichen Kontext des Künstlers in seiner Mailänder Schaffenszeit zutage und erschien 2020 als unabhängiger Aufsatz im Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Für die Möglichkeit der Veröffentlichung danke ich den Herausgebern.

Mit größter Wertschätzung für die erfahrene Unterstützung möchte ich ebenso danken:

Mein Doktorvater Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg hat mit viel Vertrauensvorschuss meine Dissertation angenommen, als ich ihm meine noch recht vage Idee vorstellte. Er unterstützte mein eigenständiges Arbeiten mit disziplinierender Strenge und höchstem Anspruch. Hierfür bin ich ihm zu tiefstem Dank verpflichtet.

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch hat nicht nur das Gutachten zu dieser Arbeit übernommen, sondern ihr Gelingen auch mit Rat und Ansporn besonders bereichert. Hierfür gilt ihr mein herzlicher Dank.

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze danke ich für die Bereitschaft, das zweite Gutachten zu übernehmen.

Treue Freunde haben mich in der Zeit der Promotion begleitet: Prof. Dr. Nina Gerlach war nicht nur zu jeder (un-)denkbaren Zeit zu einer kritischen Auseinandersetzung bereit, sondern hat durch vorausschauende Fragen mein eigenes Forschen immer wieder inspiriert und bereichert. Für ihre unbestechliche und präzise Durchsicht des Manuskripts reicht Dank kaum aus. Ebenfalls mit Argusaugen haben sich

Dr. Cornelia Kirschbaum, Dr. Yvonne Northemann und Dr. Esther-Luisa Schuster der Lektüre angenommen; auch ihnen gebührt mein Dank.

Viele Überlegungen und Argumente durfte ich darüber hinaus in anregenden Gesprächen mit Dr. Anne Bloemacher, Prof. Dr. Gerd Blum, Dr. Hanna Jacobs, Dr. Agata Klaus und Dr. Marion Heisterberg austauschen und diskutieren. Dabei halfen mir immer wieder ihre Anregungen und interessanten Denkanstöße, die mich in meinem Arbeitsprozess beflügelten. Dr. Torsten Tjarks hat im Austausch mit mir besondere Geduld bewiesen und in seiner unvergleichlichen Genauigkeit und intellektuellen Finesse meinen Blick geschärft. Prof. Dr. Martin Przybilski hat mit seinem unerschöpflichen Wissen meine Überlegungen zur Ausdeutung des Motivs der *Synagoge* ausführlich mit mir durchgesprochen.

Die Studienstiftung des deutschen Volkes und ein Research-Fellowship an der Graduate School for Arts and Sciences der Harvard University ermöglichten mir ein ideales wissenschaftliches Arbeiten sowie umfangreiche Forschungs- und Archivreisen. Den kompetenten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der besuchten Archive und Museen, insbesondere des Archivio di Stato di Milano, des Art Institute of Chicago, der Bibliotheca Hertziana in Rom, der Galleria degli Uffizi in Florenz, des J. Paul Getty Museum und Research Centers in Los Angeles, des Kunsthistorischen Museums Wien, der National Gallery of Art in Washington sowie des Philadelphia Museum of Art sei für ihre freundliche Hilfsbereitschaft sehr herzlich gedankt.

Die Fertigstellung der Arbeit erfolgte während meiner Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. In der ohnehin hervorragend sortierten Bibliothek ließ Dr. Luise Leinweber keine Literaturwünsche offen, während Jean-Luc Ikelle-Matiba jeden Wunsch nach Abbildungsanfertigungen umsichtig erfüllte. Beiden sei herzlich gedankt!

Ein ganz besonderer Dank gilt den Herausgebern der Reihe *Bild+Bild*: Prof. Dr. Gerd Blum, der stets mit aufrichtigem Interesse die Entwicklung meiner Forschungsergebnisse begleitet hat, Prof. Dr. Steffen Bogen, Prof. Dr. David Ganz und Prof. Dr. Marius Rimmele haben durch die Aufnahme meiner Promotionsschrift in ihre Reihe meiner Arbeit einen so sinnstiftenden Platz gewährt, wie ich ihn nicht passender hätte erhoffen dürfen. Zudem möchte ich im Reimer Verlag insbesondere Beate Behrens, Isabella Knoesel, Anna Felmy und Marie-Christin Selig für ihre Präzision und Umsicht herzlich danken. Ebenso wäre die Publikation dieses Buches ohne einen großzügig gewährten Druckkostenzuschuss der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften nicht möglich gewesen, auch ihr gilt mein tiefer Dank.

Meine Eltern haben mit unerschütterlicher Zuversicht und großzügiger Nachsicht mein Unterfangen vorbehaltlos unterstützt; auch auf den Zuspruch meiner Schwester war zu jeder Zeit Verlass. Ihnen und der Erinnerung an eine verhinderte Geisteswissenschaftlerin, Charlotte Mattias (1923–2018), ist diese Arbeit in Liebe und in größter Dankbarkeit gewidmet.

Einleitung

Aber sein liebstes Sujet, welches er am häufigsten wiederholte, war das der Synagoge der Juden: Ein Werk von besonderem Einfallsreichtum. Die Figuren dieser Gemälde [...] sind von außergewöhnlicher Meisterschaft, zusammengesetzt aus schnellen und knappen, aber kunstvollen Pinselstrichen, ausgeführt mit einer bestimmten Geschicklichkeit, welche nur schwer zu beschreiben und vorzustellen ist, wenn man sie nicht selbst gesehen hat. [...] Zwei von diesen Gemälden sind für diesen Herrn [Girolamo di Colloredo Mels-Waldsee] gemacht worden, das eine zeigt die Predigt der Juden in der Synagoge von Livorno und das andere das Innere des Doms von Mailand mit Patern, welche die Kinder in der christlichen Lehre unterweisen.¹

Carlo Giuseppe Ratti (1737–1795)

Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi (Genua, 1769)

Das Motiv der *Synagoge der Juden* steht im Mittelpunkt des Œuvres von Alessandro Magnasco (1667–1749), so will es zumindest sein Biograph Carlo Giuseppe Ratti (1737–1795). Heute sind der Forschung nur mehr vier Gemälde des *Synagogen*-Themas bekannt. Dennoch lassen sich an ihrem Beispiel die zentralen Wesensmerkmale und Inhalte des Kunstschaffens des Malers aufzeigen. Der von Ratti so gerühmte »Einfallsreichtum« für das Sujet der *Synagoge*, deren Ikonographie in der italienischen Malerei des 18. Jahrhunderts kein Vorbild kennt, erschöpft sich dabei nicht allein in der Betrachtung als Einzelwerk. Ratti weist auf eine zeitgenössische Sammlung hin, in der jenes von ihm besprochene Motiv der *Synagoge* mit einem weiteren Gemälde Magnascos zu einem Pendant verbunden ist: »[...] das eine zeigt die Predigt der Juden in der Synagoge von Livorno und das andere das Innere des Doms von Mailand mit Patern, welche die Kinder in der christlichen Lehre unterweisen.«² Liest man Rattis Beschreibung der Szenen genau, so muss dem Leser deutlich werden, dass er das Pendantgefüge als einen Vergleich auffasst, der zwei ähnliche Formen der Glaubensunterweisung verschiedener Religionsgemeinschaften miteinander in Bezug setzt: die Synagogenpredigt der Juden und die Katechismuslehre der Katholiken. Hierdurch treten besonders die Gemeinsamkeiten in der jeweiligen Glaubensvermittlung hervor, zugleich werden aber auch die individuellen Eigenheiten erkennbar. Diese Beobachtung verdeutlicht bereits, dass die beiden Gemälde als Bildpaar eine Semantik entfalten, dessen Aussagedimension über die jeweilige Einzelbilddeutung hinausreicht.

Eine isolierte Betrachtung der Bildthemen kann somit nicht ausreichend sein. Diese Annahme wird durch eine weitere historisch verbürgte Pendantzusammenstellung unterstützt: Das Motiv der *Synagoge* findet sich in zeitgenössischen Sammlungsinszenierungen nämlich nicht nur als Pendant mit dem Motiv einer *Scuola del-*

la Dottrina Christiana im Dom zu Mailand gepaart. In der Sammlung Ferdinando de Medicis (1663–1713) ist die *Synagoge* auch in Kombination mit einer *Quäkerinnenpredigt* anzutreffen. Dass das Motiv der *Synagoge* mit unterschiedlichen Sujets gepaart werden kann, lässt eine offene Anschlussfähigkeit der Einzelmotive erkennen, die eine variable Pendantkombination erlaubt und damit dem Sammler innerhalb des im Motiv vorgegebenen Themenspektrums offenbar eine gewisse Gestaltungsfreiheit in der Pendantbildung gestattet. In beiden Pendants ist zudem zu erkennen, dass diese offene Anschlussfähigkeit neben den inhaltlichen Bezugsmöglichkeiten auch auf bestimmten formalen Gestaltungsprinzipien fußt, welche den Einzelwerken kompositorisch eingeschrieben sind. Diese auf eine Pendantshängung ausgerichteten formalen Eigenschaften kennzeichnen Magnascos Malerei genauso wie die stilistisch unverwechselbare malerische Ausführung und seine zum Markenzeichen gewordene Figurenauffassung. Ratti beschreibt die für Magnasco charakteristische Fähigkeit »*nel dipingere di tocco*« als »*maniera nuova*«, die außer ihm kein anderer in vergleichbarem Maße beherrsche und seinen Erfolg begründet habe.³

Alessandro wird am 4. Februar 1667 als Sohn des Malers Stefano Magnasco (ca. 1635–ca. 1672/74) in Genua geboren.⁴ Nach dem frühen Tod des Vaters verlässt Magnasco, so Ratti, als Zehnjähriger Genua, um in Mailand in der Werkstatt des erfolgreichen Sakral- und Historienmalers Filippo Abbiati (1640–1715) ausgebildet zu werden.⁵ Auf der Basis der dunkeltonigen lombardischen *Seicento*-Malerei Abbiatis und seiner plastischen Figurenauffassung entwickelt Magnasco bald eigene innovative Ansätze, besonders in der Freiheit seines malerischen Duktus.⁶ Nach ersten Erfolgen als Porträtist verlagert er seinen Arbeitsschwerpunkt früh auf die »*maniera nuova delle figurette*«, die Figurenfachmalerei.⁷ Auch Magnascos erste *Quäkerinnenpredigt* (1695) entsteht in dieser Anfangsphase. Er spezialisiert sich auf Genrethemen, darunter insbesondere Mönchs- und Nonnenszenen, welche er häufig arbeitsteilig mit anderen Fachmalern ausführt, darunter die Landschaftsmaler Antonio Francesco Perruzzini (ca. 1643/46–1724) und Carlo Antonio Tavello (1668–1738), der Ruinenmaler Clemente Spera (1661–1742) sowie Sebastiano Ricci (1659–1734). Gemeinsam mit Perruzzini verlässt Magnasco 1703 Mailand Richtung Florenz.⁸ Carlo Antonio Tavello berichtet in einem Brief von 1703 auch von einem bevorstehenden Besuch in Genua.⁹ Aufenthalte in Bologna, Venedig und Turin werden bei Ratti erwähnt, sind bislang aber nicht zu belegen.¹⁰ Die Beweggründe, welche Magnasco zu den mitunter längeren Reisen und Ortswechseln bewegt haben, sind bis heute mangels aussagekräftiger Quellen nicht ermittelbar. Es lässt sich jedoch vermuten, dass er gezielt Zentren progressiver intellektueller Diskurse aufsucht. Zwischen 1703 und 1709 arbeitet Magnasco am Hof Ferdinando de Medicis und für dessen Umkreis.¹¹ Ratti zufolge wird Magnasco in Florenz insbesondere für seine stilistische Eigenheit geschätzt.¹² Hier bildet sich auch Magnascos Vorliebe für an das Groteske grenzende Situationen, nicht selten mit gesellschaftskritischen Akzenten, weiter aus. Das Motiv der *Synagoge* entwickelt er ebenfalls während seiner Zeit in der Toskana, für die auch ein Aufenthalt in Livorno dokumentiert ist.¹³ Wahrscheinlich erneut über Genua reist Magnasco 1709 zurück nach Mailand und wird dort noch im selben Jahr mit der Unterstützung des Malers

Stefano Maria Legnani (ca. 1660/1661–1713/15) an der *Accademia di San Luca di Milano* aufgenommen. Für verschiedene Ämter vorgeschlagen, wird er 1710 zunächst zum *Sopra Intendente all'Accademia dell'Disegno soprannumerari* gewählt, zum Vertreter des Lehrers der Malereiklasse. Ab 1719 bekleidet er den Posten eines *Consigliere*, der ihm bedeutenden Einfluss auf die Ausrichtung der Akademie gewährt. Im Kontext dieser Akademie ergibt sich für Magnasco die Möglichkeit des Austausches mit den *Aggregati*, den Laienmitgliedern aus der lokalen Aristokratie und Intellektuellenzirkeln. Einige Mitglieder der *Accademia di San Luca di Milano* stehen zudem in enger Verbindung mit der erzbischöflichen *Ambrosiana*: Dort ist zeitweise eine Kunstakademie untergebracht, die teilweise auch von Mitgliedern der Kollegien der *Biblioteca* der *Ambrosiana* betreut wird. Letztere zeichnet sich zu diesem Zeitpunkt besonders durch altphilologische und historische Studien zu religionswissenschaftlichen Fragen aus.¹⁴ Es zeigt sich, dass er unter den Akademiemitgliedern hohe Anerkennung genoss. Zwar kann für Magnasco keine unmittelbare Verbindung zur *Biblioteca* oder *Accademia Ambrosiana* nachgewiesen werden, wohl aber beispielsweise für seine Förderer Legnani und auch für seinen Lehrer Abbiati. Es kann daher als sehr wahrscheinlich gelten, dass der Austausch in diesen Kreisen auch Magnasco den Zugang zum Wissensdiskurs der in dieser Zeitspanne diskutierten religionswissenschaftlichen Fragen ermöglicht hat.

Die Jahre des zweiten Mailänder Aufenthalts gehören zu Magnascos produktivsten und erfolgreichsten.¹⁵ Zu seinem Auftraggeberkreis zählen vor allem Intellektuelle der Mailänder Aristokratie wie beispielsweise die Familien Archinto, Arese, Casnedi, Colloredo oder Visconti.¹⁶ Er nimmt das Sujet der *Bacchanalien* in seinen Bildcorpus auf, welchen er kontinuierlich um weitere Motive aus dem Glaubensleben verschiedener Religionsgruppen erweitert. 1734 lässt sich Magnasco 67-jährig in seiner Geburtsstadt Genua nieder und führt dort seine Arbeit bis unmittelbar zu seinem Tod fort, kann aber nicht mehr an die Erfolge in Mailand anknüpfen. Er stirbt am 12. März 1749.¹⁷

Fragestellung und These der Untersuchung

Magnascos künstlerische Entwicklung zeigt, dass sich innerhalb seines Œuvres eine Reihe der *Synagoge* thematisch vergleichbare Motive erkennen lassen. Diese sind, wie das Motiv der *Quäkerinnenpredigt*, früh in seinem Repertoire vorhanden, kommen aber auch zum Teil erst während bestimmter Schaffensphasen hinzu. Die eingangs betrachteten Beispiele der Pendants *Synagoge/Scuola della Dottrina Christiana in Dom zu Mailand* und *Synagoge/Quäkerinnenpredigt* deuten bereits an, dass hierbei vornehmlich tradierte und neue reformierte europäische Religionsgemeinschaften in den Blick genommen werden. Hier deutet sich zugleich an, dass Magnascos Gemälde von den Sammlern des 18. Jahrhunderts überwiegend hinsichtlich einer die Konfessions- und Religionsgruppen verbindenden Ordnung kombiniert werden. Thematisch widmen sich die Motive dabei verschiedenen Religionsgemeinschaften, ihrer Glaubenspraxis und ihren zentralen Überzeugungen. Es gilt demnach die Frage zu beantworten, wieso bestimmte religiöse Kulturpraktiken Bildwürdigkeit erlangten

und welche Aussageabsicht ihnen eingeschrieben wurde. Die auf dieser Metaebene analogen Bildinhalte bilden die Grundvoraussetzung für eine komparatistische Disposition, die in Werkzusammenhängen wie Pendants oder ganzen Bildserien konkretisiert wird. Wesentlich für die Aufarbeitung ihrer zeitgenössischen Deutung ist die Rekonstruktion des Umgangs mit diesen Motiven in zeitgenössischen Sammlungskontexten. Die Beobachtung einer komparatistischen Pendantinszenierung liefert hierzu eine fundamentale Grundlage und erlaubt es auch, die Ikonographie der Einzelwerke wie der Bildgefüge genauer zu entschlüsseln. Da eine solche bildübergreifende, modulare Ikonographie außergewöhnlich ist, wird sie im Folgenden auch hinsichtlich ihrer methodischen Qualität für den visuellen Vergleich befragt. Aus der Zusammenführung der hieraus hervorgehenden Einzelergebnisse lassen sich darüber hinaus Rückschlüsse auf das zeitgenössische Betrachter- und Sammlerverhalten ziehen, welches ein besseres Verständnis der ursprünglichen Rezeption der Gemälde Magnascos ermöglicht.

Die einzelnen hier behandelten Gemälde sind in der Forschung bekannt, sie wurden jedoch bislang nicht als zusammenhängende und aufeinander bezogene Einheit betrachtet. Vielmehr hat sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung auf Einzelmotive und ihre stilistischen wie motivischen Herleitungen konzentriert. Themen der damaligen Diskurse wurden in der Forschung ausgelassen. Dies, obwohl die nachstehend ausgeführten kulturgeschichtlichen wie wissenstheoretischen Themenfelder auf breites Interesse im Auftraggeberkreis Magnascos stießen und dort die Inspirationsquelle für seine Bilderfindungen zu vermuten ist. Die hier analysierte Werkgruppe muss unter der Vorgabe, dass die Sujets vor allem aus einem religionskomparatistischen Diskurs heraus entwickelt wurden und durch das dort erarbeitete Wissen an Relevanz gewonnen haben, hinsichtlich dreier Gesichtspunkte neu befragt werden: Ikonographie, Pendantbildung und zeitgenössische Rezeption. Alle drei Gesichtspunkte sind eng miteinander verwoben.

Auf der Grundlage der eingangs skizzierten, ersten Beobachtungen geht die vorliegende Arbeit daher der Frage nach, welche kulturellen, geistesgeschichtlichen und methodischen Voraussetzungen bei den Sammlern diesem Umgang mit Magnascos Gemälden zugrunde lagen. Für die semantische Entschlüsselung der Gemälde heißt dies, jene historischen Diskurse auszumachen, an die Magnascos Bildinhalte anschließen. Die Frage nach der ikonographischen Deutung muss sich dabei nicht allein auf das Einzelmotiv beziehen, sondern auch die Aussageabsicht der Bildgefüge in den Blick nehmen. Hierbei gilt es, einerseits die realisierten Pendants als eigene ikonographische Sinneinheit zu begreifen, sowie andererseits aufzuzeigen, welche Gestaltungsprinzipien die oben skizzierte offene Anschlussfähigkeit der Einzelbilder unterstützten und damit die Möglichkeit einer variablen und sammlerbestimmten Pendantbildung erlaubten.

Betrachtungsrahmen und Definition der zu untersuchenden Werkgruppe

Gegenstand der Untersuchung bilden somit Werke aus dem Œuvre Magnascos, die sich der Darstellungen unterschiedlicher religiöser Gemeinschaften in der Ausübung religionsspezifischer Praktiken widmen. Um ein möglichst umfassendes, repräsentatives Beispielcorpus zu erstellen, werden jene Gemälde behandelt, denen aufgrund ihrer Qualität oder ihres prominenten Sammlungskontextes ein Vorbildcharakter für eine Motivgruppe zukommt und die somit exemplarisch für ein Sujet betrachtet werden können oder anhand derer sich die Motivgenese und die sie bedingenden Faktoren nachvollziehen lassen. Diese Werkauswahl wird immer wieder um solche Gemälde erweitert, die zwar singuläre Erscheinungen im Œuvre geblieben sind, jedoch aufgrund ihrer Sujets für die Fragestellung besonders aussagekräftig sind. Ein weiteres wesentliches Auswahlkriterium stellt die quellenkundliche Nachweisbarkeit der Gemälde in zeitgenössischen Pendantkonstruktionen bzw. die formal-stilistische Anlage für einen möglichen Pendantanschluss dar.

Die Untersuchung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und betrachtet vornehmlich repräsentative Beispiele des als relevant definierten Bildcorpus.

Eine der größten Herausforderungen im Umgang mit Magnascos Œuvre stellt seine Zugänglichkeit dar. Immer wieder tauchen auf dem Kunstmarkt verloren geglaubte oder noch gar nicht in den drei vorhandenen Werkverzeichnissen erfasste Werke seiner Hand oder seiner Nachfolge auf, sodass eine verlässlich ganzheitliche Betrachtung ausgeschlossen bleibt.

Das Motiv der *Synagoge der Juden* bildet den Nukleus der hier herausgearbeiteten, die gesamte Schaffensspanne Magnascos umfassenden Werkgruppe. Diese schließt Bildnisse jüdischer Zeremonien genauso mit ein, wie predigende Quäkerrinnen oder Szenen des Katechismusunterrichts der Katholiken. Neben diesen zeitgenössischen Religionsgemeinschaften werden auch Bildthemen berücksichtigt, die sich, wie zu zeigen sein wird, der Riten- und Glaubenswelt des antiken Paganismus widmen. Diese erfahren hier erstmals eine genauere Aufarbeitung. Dabei handelt es sich überwiegend um die Wiedergabe antik-paganer Opferrituale und Bacchanalien, aber auch um Szenen aus der antiken Mythologie.

Neben diesen Gemälden werden zudem Darstellungen von Briganten und des ›fahrenden Volkes‹ in die Betrachtung mitaufgenommen. Sie sind mit dem Religionsdiskurs über die Kritik an Volks- und Aberglauben verbunden, wie sich am Beispiel der Inszenierung eines Pendants aus Briganten und Bacchanalien in der Galerie des Grafen Ivan Ivanovič Šuvalov (1727–1797) nachweisen lässt. Ebenso berücksichtigt werden Folter- und Sklavendarstellungen. Sie schließen an den Religions- und Toleranzdiskurs unter dem Gesichtspunkt der Glaubensverfolgung durch die Inquisition an, wenngleich sie vordergründig mit der Debatte um die Reform des Justizwesens verknüpft sind.

Magnascos Gesamtœuvre umfasst 444 bisher dokumentierte Gemälde, von denen 47 hier behandelt werden sollen.¹⁸ Wenngleich es sich dabei um ein verhältnismäßig kleines Corpus handelt, kann dieses dennoch als repräsentativ gelten. Nicht in

die Analyse mit eingeschlossen werden das Mönchs- und das Nonnengenre. Sowohl das Mönchs- und Nonnengenre als auch Magnascos Gesellschaftsstudien stehen in enger Verbindung mit der betrachteten Fragestellung. Es wäre lohnend, auch diese Werkgruppen unter den hier ausgearbeiteten Gesichtspunkten zu untersuchen, sie konnten in der vorliegenden Studie jedoch nicht erschlossen werden. Insbesondere das Mönchsgenre ist thematisch auf die innerkatholischen Reformbestrebungen ausgerichtet und damit nicht unmittelbar dem hier gesteckten religionskomparatistischen Betrachtungsrahmen zugehörig. Zudem lassen sich in dieser Motivgruppe auch nicht die oben angesprochenen formalen Anlagen für einen komparativen Ansatz erkennen. Ähnliches gilt für die Hexen-, Magier- und dämonischen Visionszenen. Ihre Ikonographie entspringt einem eigenen Spezialdiskurs, weshalb sie ausgeklammert bleiben.

Das erstellte Bildcorpus fasst somit alle ›Religionsbilder‹ im Œuvre Magnascos zusammen. Die Bezeichnung ›Religionsbilder‹ greift den von Wyss-Giacosa (2006) verwendeten Terminus für die in den *Cérémonies et Coutumes* versammelten Graphiken Bernard Picarts auf. Gemeint sind die Darstellungen religiöser Zeremonien, die spezifischen Glaubensvorstellungen einen sichtbaren Ausdruck verleihen. Während Wyss-Giacosa vor allem den ethnographischen Aussagegehalt des Bildapparates Picarts für die *Cérémonies et Coutumes* in den Blick nimmt, wird Magnascos Ikonographie und, soweit relevant, ihr Verhältnis zu Picarts Illustrationen unter kunsthistorischer Perspektive betrachtet.¹⁹

Systematisierung der Fallbeispiele

Wie die einführenden Beispiele von Verknüpfungen des Motivs der *Synagoge* bereits gezeigt haben, lässt sich für manche Werke Magnascos annehmen, dass sie nicht als Einzelstücke konzipiert, sondern auf eine mitunter variable und daher einkalkulierte Anschlussfähigkeit zu weiteren Gemälden hin angelegt sind. Der in der Betrachtung der Einzelwerke sich häufig einstellende polyvalente Reiz scheint hiermit in Verbindung zu stehen.

Die jeweilige Pendant- oder Serienzusammensetzung trägt, so die These, oftmals entscheidend zur Konstruktion von Metadiskursen bei, welche erst in der Zusammenschau der Bilder entstehen und einen über den Inhalt der Einzelbilder hinausreichenden Sinngehalt entwickeln. Die Pendantgenerierungen folgen unterschiedlichen Schemata: Es lassen sich sowohl Pendants ausmachen, deren Sujets in eine kontrastierende Darstellung resultieren, als auch solche, deren Darstellungen sich äquivalent zueinander verhalten. Die Deutung des Einzelwerks bleibt innerhalb dieses variationsreichen modularen Verfahrens in gewissem Maße offen. Auf den ersten Blick entstehen so mitunter ikonographisch heterogen anmutende Bildgefüge, deren Interpretation von der Thematik der Einzelwerke abweicht bzw. diese erweitert. Eine ausschließlich exklusiv nach ikonographischen Themen geordnete Betrachtung der Einzelwerke vermag es nicht, diesen Aussagegehalt, der durch die Pendantshängung immer wieder aufs Neue generiert wird, zu erfassen. Die dabei entstehenden Themenmischungen, so die Hypothese, geschehen jedoch absichtsvoll

und können unter dem Leitgedanken des Religions- und Kulturvergleichs gefasst werden.²⁰

Die bildimmanente Anlage für eine Pendantbildung ist integral an die Herausforderungen des dargestellten Themas gebunden: Bestätigt sich die These, dass Magnascos Sujets aus dem zeitgenössischen Religionsdiskurs hervorgehen und die dort verhandelten Argumente abbilden, so ist der Vergleich ein wichtiger Bestandteil dieses Diskurses und findet daher in der Pendantinszenierung das ideale Mittel, diesen inhaltlichen Aspekt auch visuell wiederzugeben. Durch das Zusammenstellen der jeweiligen Motive erfolgt eine Sinnstiftung, welche die individuelle Aussageabsicht des Einzelwerkes um eine übergeordnete Dimension erweitert.

Aus den hier gewählten methodischen Voraussetzungen heraus entwickelt sich die Auseinandersetzung mit den Objekten unter kunsthistorischer Perspektive, ihre Gruppierung und der inhaltliche Aufbau der Arbeit. Unter den einzelnen Gemälden des Corpus und ihren Pendantverknüpfungen lassen sich folgende Religionsvergleiche ausmachen: jüdisch – christlich (katholisch), jüdisch – christlich (reformiert), jüdisch – pagan (antik), pagan – pagan (beide antik), pagan (antik) – pagan (katholischer Volksglaube), pagan (antik) – christlich (frühchristlich) sowie pagan (antik) – christlich (katholisch gegenreformatorisch).

Die Untersuchung widmet sich in sieben Fallbeispielen diesen Religionsvergleichen. Dabei dient für ihre Interpretation der geistesgeschichtliche Diskurs zur Religionspluralität um 1700 als Folie. Bereits diese Kombinationenvielfalt veranschaulicht, wie verwoben und vielseitig die Abhängigkeits- und Bezugsverhältnisse ausfallen können. Sie alle entstehen auf einem zur Abbildung des religionskomparatistischen Themenspektrums nötigen Grundsystem variabler Bezüge. So werden parallel zur Klärung der Bedeutungsebene auch die Elemente des formalen Systems der Religionsbilder aufgezeigt, die ihre gegenseitige Anschlussfähigkeit ermöglichen.

Magnascos Bilderfindungen im Verhältnis zu den Wissensdiskursen des frühen 18. Jahrhunderts

Die auch bildübergreifend genuinen ikonographischen Inventionen Magnascos, insbesondere jene der *Synagoge* mit ihren Pendants, reagieren in ihrer thematischen Ausrichtung, so die hier zu verhandelnde These, auf den relativistisch-komparativen Religionsdiskurs des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.²¹ Geleitet von der Suche nach der einen reinen Urform aller Religionen wurden in diesem Kontext unterschiedliche Religionsgemeinschaften vergleichend miteinander in Bezug gesetzt. Diese facettenreich geführte Debatte schöpft je nach Fragestellung aus unterschiedlichen Wissensbereichen. Dazu zählen die antike Mythographie, hebräische Philologie, Thesauren antiker und exotisch-zeitgenössischer Artefakte sowie Reiseberichte über neuentdeckte pagane Kulte.²²

Magnascos Gemälde, so soll die nachstehende Untersuchung aufzeigen, sind die ersten bislang bekannten Beispiele eines bildlichen Niederschlags des komparatistischen Religionsdiskurses in der Malerei. Dies betrifft gleichermaßen die Ikono-

graphie wie auch die Methode des erkenntnisorientierten Bildvergleichs innerhalb der Pendanthängung.²³ Da der originäre Diskurs der frühen Religionsgeschichte mit seinen philologischen, ethnologischen und anthropologischen Impulsen bereits heterogen angelegt ist, erfordert dies auch in der kunsthistorischen Untersuchung einen multiperspektivischen Zugriff, der für die ikonographische Analyse vor allem die Disziplin der Religionswissenschaft mit impliziert. Entsprechend werden die vorgestellten, diskursprägenden Traktate und die darin enthaltenen oder mit ihnen verbundenen Bilddokumente, allen voran Bernards/Picarts *Cérémonies et Coutumes Religieuses de Tous Les Peuples du Monde* (1723–1737), in die Analyse der einzelnen Werke Magnascos miteinbezogen.²⁴ Dies ermöglicht es, die Impulse für Magnascos einzelne Bilderfindungen sowie ihre Motivgenese im Kontext der religions- und kulturgeschichtlichen Debatte zu bestimmen.

Alle behandelten Motive werden im schriftlichen wie visuellen Wissenskontext des Religionsdiskurses ihrer Entstehungszeit betrachtet. In einzelnen Exkursen werden diese zentralen Hintergründe aufgearbeitet. Bernards/Picarts *Cérémonies et Coutumes* stellen sich dabei als wesentlich heraus, da sie selbst ein Kompendium des Wissens zu Beginn des 18. Jahrhunderts bilden. Auch bezüglich der komparativen Vermittlungsstrategien kommt der Konzeption der *Cérémonies et Coutumes* und den Graphiken Picarts eine wichtige Rolle zu. Die Graphiken erfahren hier eine der ersten Berücksichtigungen außerhalb der auf Picarts eigenes Schaffen fokussierten wissenschaftlichen Studien. Im Zuge dieser Kontextualisierung wird erstmals der Einfluss von Picart auf Alessandro Magnascos Malerei aufgearbeitet.

Der frühaufklärerische Religionsdiskurs wird von der Entwicklung der komparativen Methode geprägt. Die für die Gemälde gewonnenen Ergebnisse schließen ihr Verhältnis zu ihren Pendantpartnern mit ein. Ziel dieses Vorgehens ist es, den im Bildmedium durchgeführten Vergleich der Religionen und ihrer Praktiken offenzulegen. Das eingangs beschriebene Beispiel des Pendants *Synagoge/Scuola della Dottrina Christiana* legt nahe, dass sich dieses religionskomparatistische Moment auch innerhalb der Bild- und Rezeptionsstrategie Magnascos nachweisen lässt und sogar von Magnascos Sammlern in den Pendantzusammenstellungen angewendet wurde. Die ermittelten Prinzipien mögen nicht nur für die Magnasco-Forschung, sondern auch im Hinblick auf den frühneuzeitlichen Umgang mit der Pendantbildung weitere Studien anregen. Magnascos künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschafts- und wissenschaftsbetreffenden Diskursen des frühen 18. Jahrhunderts liefert zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für die Forschung zur Rezeptionsästhetik, Sammlungsgeschichte, Ikonographie und in Bezug auf den Stellenwert von Gemälden als Bilddokumente auch für die Religionswissenschaft.

Ziel dieser Arbeit ist die Betrachtung einer definierten Werkgruppe Magnascos unter der in der Magnasco-Forschung bislang noch nicht eingenommenen Perspektive eines durch die komparative Religionsgeschichte geprägten Blickes. Dieser Zugang rechtfertigt sich aus dem geistes- und kulturgeschichtlichen Entstehungskontext der Gemälde und erweist sich als ausgesprochen fruchtbar. Für viele der Motive ergibt sich hieraus eine zum Teil gravierende Korrektur ihrer Deutung, vor allem die Motivgruppe der *Bacchanalien* wird erstmals differenziert betrachtet.

Das religionskomparatistische Pendant – Neudeutung im Spannungsfeld der zeitgenössischen Rezeption und Sammlungspräsentation

An anderer Stelle steht dem schriftlichen Quellenreichtum des religionskomparatistischen Diskurses ein Problem der Quellenlage gegenüber. Magnascos Gemälde sind in zahlreichen zeitgenössischen Sammlungen überliefert. Diese Inventare erfüllen aber überwiegend nicht die nötigen Voraussetzungen für eine topographisch genaue Bestimmung der Hängung, um die Gemälde nicht nur in der Sammlung, sondern auch in ihrer Inszenierung zu erfassen. Dennoch lassen sich an den gegebenen Beispielen exemplarische Rückschlüsse auf die Bild- und Inszenierungsstrategien des frühen 18. Jahrhunderts ableiten. In jenen Fällen, in denen es die Quellenlage erlaubt, soll der Umgang mit den Gemälden innerhalb zeitgenössischer Galerieinszenierungen unter sammlungs- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Hier werden zeitgenössische Galerieinventare oder -beschreibungen in die Analyse einbezogen, welche die Pendant- oder Serieninszenierung der Gemälde Magnascos nachvollziehbar und die daraus hervorgehende neue Interpretationsdimension anschaulich machen. Diese Quellenbelege sind unterschiedlich aussagekräftig. Teilweise behandeln die Quellen nicht mehr erhaltene oder nicht identifizierbare Werke. Zudem lassen sich nicht für alle oben besprochenen Beispiele zeitgenössische Sammlungsbelege finden. Es soll dennoch versucht werden, aus der Summe der Informationen einen Eindruck zu generieren. Dies eröffnet zugleich die Möglichkeit, Aufschluss über Ansprüche der damaligen Sammler und das zeitgenössische Betrachterverhalten zu gewinnen, die im Umkehrschluss die von Magnasco angewandten Kompositions- und Gestaltungskriterien erläutern können.

Die Untersuchungen der Pendantgebilde ermöglichen erst den Zugang zu jenem Metadiskurs, der aus der Synthese der betreffenden Einzelwerke hervorgeht. Dass dieser Metadiskurs eine vom Künstler mitgedachte Option gewesen ist, belegen die ebenfalls in der Zusammenschau deutlich hervortretenden formalen Bildstrategien. Das Aufarbeiten dieser Mechanismen offenbart eine vor allem auch auf den Betrachterblick abgestimmte systematische Kompositionsanlage und indiziert zugleich ein entsprechendes Sammlerverhalten. Jedes Fallbeispiel wird mit einer Synthese abgeschlossen.

Die Analyse der einzelnen Verknüpfungen führt unweigerlich zu einer teilweise wiederholten Motivbetrachtung vor allem der *Synagoge* und der *Bacchanalien*, bestätigt aber zugleich die vermutete motivübergeordnete Gültigkeit der offenen Anschlussfähigkeit und zeigt die Variabilität der Möglichkeiten und die Breite des Spektrums in Magnascos Schaffen auf.