
Forschungsberichte

Ludovico Carracci – Dessins du Louvre

Paris, Louvre, 21.10.2004 - 17.1.2005. Katalog von CATHERINE LOISEL. Paris, 5 Continents 2004. 82 S. m. zahlr. farb. Abb. ISBN 978-2-901785-93-4

Wirklichkeit und Himmelsblick. Zeichnungen Bolognas und der Emilia, 16. bis 18. Jahrhundert

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 9.6. - 4.9.2005.

Annibale Carracci

Bologna, Museo Civico Archeologico, 22.9.2006 - 7.1.2007, und Rom, Chiostro del Bramante, 25.1. - 6.5.2007. Katalog hrsg. von DANIELE BENATI u. EUGENIO RICCOMINI. Mailand, Electa 2006. 500 S. m. zahlr. farb. und Schwarzweiß-Abb. ISBN 978-88-370-4349-0

CATHERINE LOISEL

Dessins italiens du Musée du Louvre: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci

(= *Inventaire général des dessins italiens, VII*). Paris, Réunion des Musées Nationaux 2004. 432 S. m. zahlr. Schwarzweiß-Abb. ISBN 978-2-7118-4748-8

BABETTE BOHN

Ludovico Carracci and the Art of Drawing

Turnhout, Harvey Millers Publishers 2004. 642. S. m. zahlr. Schwarzweiß-Abb. ISBN 978-1-872501-18-5

SIMONE TWIEHAUS

Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16. bis 18. Jahrhundert. Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Heidelberg, Kehrer Verlag 2005. 261 S. m. 32 Farbtaf. und zahlr. Schwarzweiß-Abb. ISBN 978-3-936636-50-5, ISBN 978-3-926527-75-2

Der Zufall hat es gefügt, daß in den vergangenen drei Jahren eine ganze Serie an größeren und kleineren Vorhaben (Ausstellungen, Publikationen, Tagungen) rund um die Carracci realisiert wurden, die trotz ihrer Ereignisdichte nicht durch Jubiläen motiviert waren. Da jedoch 2009 der 400. Todestag von Annibale Carracci begangen werden wird, muten diese Veranstaltungen fast wie Vorbe-

reitungen für dieses Ereignis an – wenngleich es momentan fast so scheint, als sei für dieses Datum selbst kaum Bedeutendes geplant, da die nötigen Ressourcen an Geld, Zeit und Energie bereits in die seit 2004 organisierten Projekte geflossen sind.

Bei diesen ließ sich jeweils eine gewisse Konzentration auf den jüngsten und den ältesten der drei Maler, Annibale resp. Ludovico,

beobachten, während Agostino demgegenüber etwas vernachlässigt wurde, was nicht zuletzt auf die einer eigenwilligen Dynamik gehorchende, komplexe Forschungsgeschichte zurückgeführt werden kann: Nachdem die drei Carracci 1956 im Rahmen einer Ausstellung in Bologna wiederentdeckt worden waren, hatte Stephen E. Ostrow zwar bereits 1966 eine Dissertation über Agostino vorgelegt und ihm damit als erstem der Carracci eine eigene Studie gewidmet; da Ostrows Dissertation jedoch nie als Buch veröffentlicht wurde, gelten Donald Posners 1971 in zwei Bänden vorgelegte Forschungen zu Leben und Werk von Agostinos Bruder Annibale gemeinhin als erste monographische Aufarbeitung eines der drei Carracci. Nicht Annibale, sondern dessen älterem Cousin Ludovico war dann jedoch die erste Ausstellung gewidmet, die 1993/94 zu Bologna und Fort Worth veranstaltet wurde. Gail Feigenbaum hatte 1984 ihre Dissertation über Ludovico abgeschlossen und konnte deren Ergebnisse in der Schau und dem begleitenden Katalog präsentieren. Die monographische Aufarbeitung der Carracci hatte sich in Literatur und Museum damit gegenläufig vollzogen: Während der als erster monographisch erschlossene Agostino bis heute keine eigene Ausstellung erhalten hat, wurde dem als letzter einzeln erforschten Ludovico zuerst die Ehre einer Werkschau zuteil.

Sein Schaffen bildete nun auch wieder den Auftakt zu der hier zu besprechenden Veranstaltungsserie: Im Oktober 2004 wurde im Louvre eine Ausstellung mit Zeichnungen Ludovicos aus dem Bestand des hauseigenen Cabinet des Dessins eröffnet, um auf diese Weise die Publikation des aus der Feder von Catherine Loisel stammenden Gesamtverzeichnis der Carracci-Zeichnungen im Louvre zu feiern. Da Ludovico als Zeichner wie als Maler nicht unbedingt der Gefälligste der drei Künstler ist, mag diese Entscheidung auf den ersten Blick überraschen; man hatte sich im vorliegenden Fall zum einen jedoch wohl für

ihn entschieden, da man so dem in der Ankündigung vollmundig formulierten Ziel, »l'intégralité des dessins originaux« des Künstlers aus dem Bestand des Louvre auszustellen, noch am ehesten genügen konnte (in ihrem Katalog schreibt Loisel Agostino rund 123, Annibale sogar rund 191 eigenhändige Zeichnungen zu – demgegenüber war Ludovico mit 86 zugewiesenen Blättern scheinbar leichter vollständig zu präsentieren; allerdings stellte man der Ankündigung entgegen nicht alle diese Zeichnungen aus, sondern traf eine Auswahl von 48 Stücken); zum anderen ließ sich dem Ankündigungstext auch ein gewisser pädagogischer Impetus entnehmen, wurde Ludovico dort doch als »grand maître de l'école bolonaise encore mal connu« vorgestellt – ein Zustand, den man mit der Ausstellung offenbar zu ändern bestrebt war. Ob man damit erfolgreich war, läßt sich allerdings bezweifeln, denn das große Publikum nahm die Zeichnungen zumeist nur cursorisch in Augenschein, was alleine schon daran lag, daß diese in den *Salles Mollien*, einer wenig attraktiven Raumflucht zwischen zwei großen Museumssälen, präsentiert wurden, die mehr als Durchgang empfunden und genutzt werden denn als vollgültiger Ausstellungsort.

Dies ist umso bedauerlicher, als die Schau recht liebevoll konzipiert und ausgestattet worden war: Im 19. Jh. gearbeitete Portraitbüsten der künstlerischen Ahnen der Carracci – Correggio und Giulio Romano – sowie ihrer Schüler und Erben – Guido Reni und Domenichino – flankierten in Saal 9 und 10 eine Längsseite, während auf der gegenüberliegenden Wand in Saal 9 überlebensgroße Zeichnungskopien der mächtigen Atlanten hingen, die Ludovico 1604/04 für die (heute weitestgehend zerstörte) Freskendekoration des Klosters S. Michele in Bosco bei Bologna entworfen hatte.

Hingegen zu bemängeln war die Wahl der Beleuchtung: Die Zeichnungen wurden von unten her angeschiener und waren daher nicht nur störend ungleichmäßig ausgeleuchtet, son-



Abb. 1 Ludovico Carracci, Vorzeichnung zu dem Gemälde »Der hl. Bernardinus von Siena rettet die Stadt Carpi« (Paris, Louvre, Inv. 7715), ca. 1619 (Ludovico Carracci – Dessins du Louvre, Paris 2004, S. 68, Abb. 47)

dern das von unten kommende Licht schluckte auch die nuancierte Farbigkeit der Blätter, die zuweilen – selbst, wo sie mit Rötel gefertigt waren – wie mit weißer Kreide ausgeführt wirkten (nur in an den jeweiligen Enden der beiden Räume aufgestellten Schrägpulten war die Beleuchtung zufriedenstellend).

Ließ man sich davon in seiner Neugier nicht beeinträchtigen, so konnte man anhand der zusammengestellten Auswahl einen Parcours abschreiten, der – wenigstens für den Kenner – immer wieder reich an Überraschungen und Erkenntnissen war. Die bereits von Ann Sutherland-Harris 1994 Ludovico neu zugeschriebene Darstellung von Bettlern (Kat.No. 9) sollte wohl – dies zeigte der hier ermöglichte

Vergleich mit Zeichnungen des Künstlers – wieder (wie seit dem 17. Jh. im Rahmen eines Nachstichs geschehen) Annibale zuerkannt werden, da die Physiognomien der gezeigten Personen wenig typisch für Ludovico sind, der seinen Figuren gerne die hier nicht anzutreffenden antikisch geraden Nasen gibt. Und auch das motivisch wie stilistisch für Ludovico ebenfalls ungewöhnliche Blatt mit der Wiedergabe zweier Gehängter (Kat.No. 10) sollte aus seinem zeichnerischen Œuvre ebenso gestrichen werden wie der Entwurf für eine Wandgestaltung (Kat.No. 28), der aufgrund seines zeichnerischen, bis zur Anonymität akkuraten Duktus und der darin zu beobachtenden, für Ludovico viel zu schlanken Atlanten kaum Anhaltspunkte für eine überzeugende Zuschreibung an ihn bereit hält (vgl. zu Kat.No. 9 und 10 im gleichen Sinne die Rezension von Nicholas Turner in: *Burlington Magazine* 2005, CXLVII, S. 55f.).

Zugleich machte die Zusammenstellung die große stilistische Vielfalt des Künstlers deutlich, der sich in der frühen Studie nach einem offenbar in einem Schoß sitzenden Kind (Kat.No. 1 r.) zu einer Zeit als erstaunlich sicherer Zeichner vorstellt, in der er im Medium des Freskos hingegen noch zuweilen recht ungelenke Figuren zuwege bringt (man denke an seine zeitgleich um 1584 ausgeführten Szenen für den »Jason«-Zyklus im Palazzo Fava). Derartigen Unsicherheiten konnte man in der Ausstellung selbst noch zu einem späteren Zeitpunkt von Ludovicos Karriere begegnen, etwa in dem Blatt mit der Darstellung eines »Verwundeten Generals« (Kat.No. 13, von Loisel auf ca. 1593 datiert), wo der Zeichner offenbar noch Schwierigkeiten mit der Handhabung einheitlicher Größenverhältnisse hat. Auf die dort ebenfalls anzutreffenden, nach manieristischer Art hoch aufgeschossenen und gelängten Figuren sollte er – dies zeigt ein aus seinen letzten Schaffensjahren stammendes Blatt (Kat.No. 46) – bis zuletzt immer wieder zurückgreifen. Wie sehr Ludovico, selbst über einen Zeitraum von fast 20 Jahren

hinweg, einmal entwickelte Motive wieder verwendete, zeigt die Vorzeichnung (Kat.No. 47; *Abb. 1*) zu dem im Todesjahr des Künstlers 1619 entstandenen Gemälde »Der hl. Bernardinus von Siena rettet die Stadt Carpi« (Paris, Notre-Dame), wo der Maler ursprünglich eine Madonnenerscheinung vorgesehen hatte, für die er auf sein um 1600 ausgeführtes Bild »Das Martyrium der hl. Ursula« (Imola, S. Domenico; *Abb. 2*) zurückgriff.

Als eine ausgesprochen erfreuliche Initiative muß es begrüßt werden, daß Ludovicos Zeichnungen zusammen mit entsprechenden Rezeptionszeugnissen ausgestellt waren: So fügte man der oben erwähnten Kinder-Zeichnung eine Kopie bei, die Nicolas Vleughels (1668-1737) davon angefertigt hatte. Wie fließend die Grenzen zwischen Kopie, Aneignung und Eingriff dabei waren, zeigten die Blätter von der Hand Charles-Joseph Natoire's (1700-77), der von einem Entwurf Ludovicos für die bildliche Ausgestaltung eines Gewölbes keine reine Kopie anfertigte, sondern einzelne Motive des Originals umdeutete. Den Übergang von der Rezeption zum Eingriff dokumentierte schließlich die oben erwähnte Vorzeichnung zu dem Bernardinus-Gemälde (*Abb. 1*), die von Michel II Corneille (1642-1708) z. T. stark retuschiert worden war.

Auf eine Aufnahme dieser äußerst aufschlußreichen Blätter in den Ausstellungskatalog hatte man leider aus unnachvollziehbaren Gründen verzichtet; nicht zuletzt deshalb wohl folgten die Exponate einer anderen Numerierung als die Katalognummern, so daß hier unnötige Verwirrung gestiftet wurde – zumal keine dieser Zählungen mit dem Gesamtkatalog der Carracci-Zeichnungen abgestimmt war, so daß Ausstellung, Ausstellungskatalog und Gesamtverzeichnis je einer eigenen Zählung folgten (um ein Beispiel zu geben: Die hier Ludovico ab- und Annibale wieder zugeschriebene »Bettler«-Zeichnung war in der Ausstellung als No. 12 gekennzeichnet, wird im Ausstellungskatalog als No. 9, im Gesamtverzeichnis hingegen als No. 15 geführt).



Abb. 2 Ludovico Carracci, Das Martyrium der hl. Ursula (Imola, S. Domenico), um 1600 (Ludovico Carracci, Ausst.Kat., hrsg. v. Andrea Emiliani, Bologna 1993, S. 119)

In den durch diese Ausstellung gefeierten Gesamtkatalog der Carracci-Zeichnungen leitet Catherine Loisel mit einem instruktiven Beitrag ein, der Funktion und Erscheinungsbild der Blätter vor dem Hintergrund der einzelnen Profile der drei Künstler und ihrer unterschiedlichen Laufbahnen beleuchtet. So vielversprechend dieser Einführungstext gelungen ist, so enttäuschend fällt der eigentliche Katalogteil aus. Zwar ist es in Anbetracht der Masse an zu bearbeitenden und abzubildenden Blättern (1006 Katalognummern) nachvollziehbar, daß sich nicht alle Zeichnungen gleichermaßen repräsentativ illustriert finden, aber die überwiegend kaum mehr als briefmarkengroßen und zudem zuweilen nicht

besonders qualitätvollen Schwarzweißabbildungen lassen dem so etwas lieblos bebilderten Material keinerlei Gerechtigkeit widerfahren. Darüber hinaus erschöpfen sich auch die dazu verfaßten, sehr kurzen Einträge überwiegend in (zudem alles andere als vollständigen) bibliographischen Angaben, eine Darstellung oder gar Erörterung bisheriger Forschungspositionen unterbleibt indessen, gelegentlich findet man nicht einmal Begründungen für die dort teilweise vorgenommenen, durchaus der Diskussion wertigen Um- und Neuzuschreibungen. Loisel hat demgegenüber auf ein Layout vertraut, das die Abbildungen ihrer Ansicht nach stilistisch zusammengehöriger Zeichnungen zueinander gruppiert, so daß die »cohérence du style apparaît de manière plus évidente« (S. 12). Wenn man den Illustrationen eine so wichtige, Zusammenhänge weisende Funktion zuerkannte, hätte man jedoch Sorge dafür tragen müssen, daß die Qualität der Abbildungen dieser Aufgabe auch angemessen ist. Zudem fällt die Wahrnehmung solcher Stilkohärenzen nicht selten doch subjektiv aus, so daß das eine oder andere erklärende Wort dennoch unverzichtbar bleibt. Der sich von bisherigen Katalogkonzepten bewußt absetzende Versuch der Autorin, die Blätter in einer, chronologischen und motivischen Einordnung miteinander verschränkenden Abfolge zu präsentieren und so, unterstützt von dichten Abbildungs-Clustern, wortlos Zusammenhänge und Entwicklungen deutlich zu machen, ist zwar lobenswert, gerät jedoch angesichts der aufgezeigten Mängel ausgesprochen problematisch. So hat der Leser zuletzt nicht einmal ein Instrument in der Hand, das ihm – wie sonst bei Katalogen üblich – übersichtlich die relevante Forschungsliteratur zu den einzelnen Stücken darbietet und aufbereitet.

Sozusagen das Gegenstück zu Loisels wortkargem und in der Abbildungsqualität spartanischem Katalog stellt die ebenfalls 2004 erschienene Publikation von Babette Bohn *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*

dar. Das dickleibige, aufwendig gestaltete und daher auch in der Anschaffung nicht eben günstige Buch (mindestens – 195 muß man dafür bezahlen) besteht aus zwei Teilen: Auf eine Serie von Einführungstexten zum historischen und künstlerischen Kontext von Ludovicos Zeichnungen sowie ihrer Technik folgt ein chronologisch aufgebauter Katalog, der im wesentlichen auf Bohns 1982 abgeschlossene Dissertation *The Drawings of Ludovico Carracci* (New York, Columbia University) zurückgeht. Im Unterschied zu Loisels Unternehmung finden sich hier sämtliche der zu- und abgeschriebenen sowie hinsichtlich ihrer Autorschaft mit einem Fragezeichen versehenen 444 Blätter in z. T. sehr großzügigen Schwarzweißabbildungen reproduziert und zudem gelegentlich auch hilfreichen Vergleichsillustrationen gegenübergestellt. Die Kommentare vermitteln in Kürze das zu den einzelnen Zeichnungen Wissenswerte und legen dem Leser Rechenschaft über die Argumentation der Autorin ab. Als einziger Schwachpunkt erweist sich jedoch leider der Umstand, daß die von Bohn vorgenommene Auswahl gelegentlich verwirrend erscheint, da diesbezüglich keine Kriterien mitgeteilt werden: Sicherlich kann nicht erwartet werden, daß sämtliche Ludovico jemals zugeschriebenen und z. T. auch unpublizierten Zeichnungen aus den von der Verfasserin aufgesuchten Kabinetten eine Diskussion in ihrem Katalog erfahren; dennoch bleibt zu fragen, wieso so wichtige Blätter wie z. B. zwei mit dem 2006 wiederentdeckten Ludovico-Gemälde »Salma-cis und Hermaphroditus« (London, Luca Baroni) in Verbindung zu bringende Zeichnungen in Bohns Publikation keine Erwähnung finden – die Studien (wohl ein Original von Ludovicos Hand sowie eine Kopie danach) befinden sich in Windsor Castle und Florenz (Fondazione Horne), mithin also an prominenten Orten, und waren bereits von Rudolf Wittkower (*The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952, S.

109, Nr. 88) und Alessandro Brogi (in: *Studi di storia dell'arte* 1993, 4, S. 85-127) diskutiert worden, so daß von Bohn diesbezüglich eine Stellungnahme zu erwarten gewesen wäre. Dies macht die ansonsten vorbildliche Publikation unbefriedigend.

Sozusagen noch eine Steigerung gegenüber den Bänden von Loisel und Bohn stellt alleine schon hinsichtlich der Ausstattung der 2005 von Simone Twiehaus vorgelegte *Katalog der Zeichnungen Bolognas und der Emilia des 16. bis 18. Jahrhunderts* aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt dar. Das Buch, mit dem erstmals die diesbezüglichen (und immerhin sieben Blätter von der Hand der Carracci umfassenden) Bestände systematisch erfaßt und erschlossen werden, wartet mit einer Gestaltung auf, in der den sorgfältig recherchierten und erschöpfend Auskunft erteilenden Kommentaren 32 Farbtafeln mit ausgewählten Zeichnungen sowie größere, z.T. sogar ganzseitige Schwarzweißabbildungen beigegeben sind. Sicherlich war die Ausgangssituation mit insgesamt 234 Objekten schon rein numerisch einfacher als im Fall der über 1000 bzw. 444 Nummern umfassenden Kataloge von Loisel und Bohn; nichtsdestotrotz verdienen Inhalt und Präsentation des Verzeichnisses das Prädikat »vorbildlich« (weitaus weniger vorbildlich war demgegenüber leider die parallel zur Veröffentlichung des Katalogs zwischen Juni und September 2005 veranstaltete und von Peter Märker und Mechthild Haas kuratierte Ausstellung mit einer Auswahl des Darmstädter Bestandes, bei der man sich mit einer recht uninspirierten Aneinanderreihung der Blätter begnügte, die in kahlen, von kaltem Licht beschienenen Vitrinen präsentiert wurden). Fast genau ein Jahr nach Ende der Schau in Darmstadt öffnete im September 2006 dann im Bologneser Museo Civico Archeologico die erste, allein Annibale Carracci gewidmete Ausstellung, die dann vier Monate später in einer stark reduzierten Bestückung in den römischen Chioströ del Bramante weiter zog.

Dort fühlte man sich offenbar dazu herausgefordert zu erklären, daß man nicht das ganze Werk habe zeigen wollen (was angesichts der wenigen und sehr beengten Räume des Chioströ auch undenkbar gewesen wäre), sondern daß es Leitgedanke der Ausstellung gewesen sei, »*di costruire una storia, adottando un punto di vista originale. Senza punto di vista non c'è narrazione.*«

Man mag solche narrativen Zuspitzungen im Kontext von Ausstellungen grundsätzlich problematisch finden, aber gerade im Fall der Präsentation der Werke Annibale Carraccis zeigte sich, daß die einem »*punto di vista originale*« folgende Zueinanderordnung einer rein chronologischen Hängung gegenüber zu bevorzugen ist.

Dies zeigte sich gleich im 1. Raum des Museo Civico, wo man mit einer Zusammenstellung von Annibales Selbstportraits zugleich in das Oberthema der Schau – das Scheitern eines zunächst kämpferischen Künstlers und seine zunehmende Desillusionierung – einführte. Der beabsichtigten Dramatik zugunsten war dieser Teil der Ausstellung vielleicht etwas zu dunkel gehalten (eine sich in den Räumen 4 und 7 fortsetzende Schwäche, die im Falle der »Pietà« [Kat.No. III.21], der »Allegorie« [Kat.No. III.16] und der »Madonna über Bologna« [Kat.No. V.12] nicht zu entschuldigen war), und einige der hier vorgelegten Zuschreibungen regen zum Widerspruch an: So handelt es sich bei dem Bild aus den Uffizien (Kat.No. I.3) wohl um eine Kopie nach dem eigenhändigen Selbstbildnis Annibales in der Eremitage, wie die Glätte der Ausführung sowie die vom Kopisten nicht recht verstandene Stele im Bildhintergrund zeigt; bei dem als »Selbstportrait« ausgewiesenen Gemälde aus Privatbesitz (Kat.No. II.11) wäre – abgesehen einmal von dem für Annibale untypischen Malstil – hingegen zu fragen, ob es sich überhaupt um eine Darstellung des jüngsten der Carracci handelt, teilt sich der Gezeigte mit den sonst bekannten und hier ausgestellten Portraits des Malers kaum physiognomi-



Abb. 3 Annibale Carracci, *Pietà* (Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte), um 1598/1600 (Annibale Carracci, Mailand 2006, S. 377)

sche Parallelen (bezeichnenderweise hängte man dieses Gemälde in Rom dann auch isoliert von den anderen Selbstbildnissen mit Zeichnungen zusammen). Auch im Falle des »Maler bei der Arbeit« betitelten Werkes (Kat.No. II.6) wäre erst zu diskutieren, ob dies tatsächlich (wie in der Ausstellung vorgeschlagen) Annibale zugeschrieben werden kann und ob es seinen Bruder Agostino darstellt. Dennoch war mit dieser ersten Sektion ein würdiger Auftakt für den Versuch geschaffen worden, das Leben des Künstlers als Weg vom hoffnungsvollen Aufbruch zur Frustration seines Lebensendes zu zeichnen. Dessen Ende instrumentierte man zum Beschluß der Schau mit einer Zusammenstellung von *Pietà*-Darstellungen, die hier gleichsam für den »Tod des Helden« und die Klage um ihn einstanden (ein Gedanke, der in Anbetracht von Baccio Bandinellis Grabmal in SS. Annunziata zu Florenz [Abb. 4] nachvollziehbar ist, dessen Christus Annibale sich offenbar für den elegant hingelagerten Erlöser in seiner Neapolitaner »*Pietà*« von 1598/1600 [Kat.No. VIII.5; Abb.

3] zum Ausgangspunkt genommen hatte: Er drehte lediglich die Beine stärker nach vorne und gab dem Oberkörper seines Erlösers eine größere Geschmeidigkeit).

In dem Bestreben, die genannte Interpretation von Annibales Leben umzusetzen, wurde bei der Hängung der Bilder zugunsten der thematischen Einheit so doch die Chronologie gesprengt: Die Selbstbildnisse wurden quer durch die Entstehungsabfolge hindurch nebeneinander präsentiert und die »Beweinungs«-Darstellungen am Schluß sogar entgegen der Chronologie gehängt (erst begegnete der Besucher den auf 1601 bzw. 1603/06 datierten Bildern aus Wien und London [Kat.Nos. VIII.9 u. VIII.28], dann erst der bereits erwähnten, 1598/1600 entstandenen »*Pietà*« [Kat.No. VIII.5; Abb. 3]). Gerade aufgrund dieser thematischen Einheitlichkeit der zueinander gruppierten Werke konnten sich im Laufe der Zeit manifestierende Unterschiede, Veränderungen und Entwicklungen prägnant sichtbar gemacht werden.

Leider nahm man von diesem instruktiven Konzept im Verlauf der Ausstellung schon bald Abstand: In den folgenden zwei Räumen behielt man es noch gewinnbringend bei (in Raum 2 sehr schön der angestrebte Kontrast von Annibales »Metzgerei« (Kat.No. II.1) mit seinem in geradezu pastosen Fladen skizzenhaft rau und grob aufgetragenen Weiß zu Passerottis »Fleischerladen« (außer Katalog) mit seiner sehr viel glatteren Faktur; in Raum 3 hingegen erste Anzeichen einer zunehmenden Beruhigung von Annibales Malstil in seiner »Kreuzigung« (Kat.No. III.2), wo man ebenso noch den dick aufgetragenen Weißpartien wie jedoch auch deren bereits eher flächiger Verarbeitung begegnen konnte – das »Kreuzigungs«-Gemälde mit seinem imposanten hl. Franziskus bildete hier zugleich den Vergleich- und Mittelpunkt für eine Reihe von weiteren, geschickt hinzugehängten »Franziskus«-Darstellungen von der Hand Annibales (Kat.Nos. III.1 u. III.13), wobei ein auf Kupfer gemaltes Bild aus Cento – Kat.No. III.3 – hier-

von ausgenommen werden sollte, da es sich kaum um ein authentisches Werk handelt). In Raum 4 jedoch wechselte man zu einer Anordnung, derzufolge Gemälde unterschiedlicher Thematik aufgrund ihres gemeinsamen Entstehungszeitraums zueinander gruppiert wurden. Religiöse und mythologische Werke, Portraits und Alltagsdarstellungen, Landschaftszenen und Vorzeichnungen für Freskenprojekte fanden sich so wahl- und (jenseits der Chronologie) zusammenhangslos durcheinander gewürfelt, wodurch die Ausstellung in eine Abfolge verloren und isoliert wirkender Objekte zerfiel (in Rom, wo aufgrund der beengten Raumsituation die Dichte an großen Hauptwerken noch geringer war, wurde dieser Effekt noch spürbarer, da zentrale Referenzwerke entweder ganz fehlten oder aber abseits gehängt werden mußten: Besonders unangenehm fiel dies im Fall der »Pietà« aus Parma [Kat.No. III.21] auf, die viel zu nahsichtig aufgestellt werden mußte).

Demgegenüber hätte der Verzicht auf eine chronologische zugunsten einer thematisch einheitlicheren Anordnung Zusammenhänge aufzeigen können (vgl. z. B. die auf der Ausstellung vertretenen »Venus«-Bilder aus Florenz und Modena [Kat.Nos. IV.7 u. V.5], die aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehungszeiten – um 1589/90 bzw. 1592 – in verschiedene Räume gehängt wurden, jedoch gerade im Kontrast zueinander Annibales unterschiedliche Bezugnahme auf Tizian und Veronese anschaulich erwiesen hätten).

Wie sehr man so gerade auch die Chancen zur Klärung anstehender Fragen verschenkte, zeigt schließlich das Beispiel des in seiner Zuschreibung umstrittenen Portraits von Giovan Battista Agucchi (Kat.No. VIII.13), das Silvia Ginzburg 1994 (in: *Burlington Magazine* 1994, CXXXVI, S. 4-14) Annibale Carracci zugewiesen hatte, damit die bisherige Autorschaft Domenichinos in Frage stellend. Anstatt nun aber die mit der Ausstellung gegebene Gelegenheit zu nutzen, diese problematische These (zu den dagegen sprechenden Argumenten vgl. bereits *Kunstchronik* 1997,

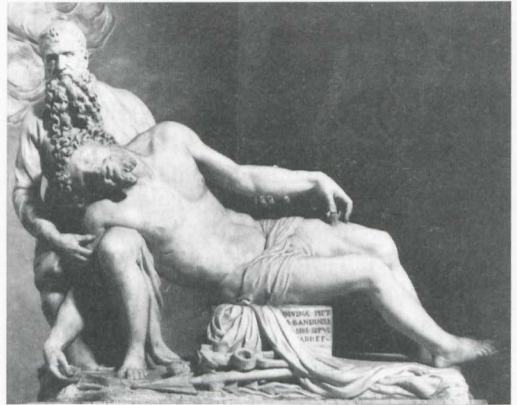


Abb.4 Baccio Bandinelli, *Christus und Nikodemus* (Florenz, SS. Annunziata), um 1554/1559 (Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2, München 1992, Tafel 187)

50, S. 615f.) anhand der unumstrittenen Portraitgemälde Annibales zu überprüfen, hängte man das Agucchi-Bild in Bologna wie in Rom isoliert davon mit Werken religiöser Thematik zusammen.

Wie die während eines im März 2007 von der Bibliotheca Hertziana abgehaltenen Kongresses zu Annibale (*Nuova luce su Annibale Carracci*, 26.-28. März 2007, Società Geografica Italiana, Palazzetto Mattei, Villa Celimontana) formulierten Standpunkte der meisten der Teilnehmer jedoch zeigten, scheinen die Tage der Zuschreibung an Annibale jedoch ohnehin gezählt zu sein, da kaum stilistische Bezüge zwischen den wenigen von ihm bekannten Portraits und dem Agucchi-Gemälde fest gemacht werden können. Hält man dieses indes vergleichend neben Domenichinos »Martyrium des hl. Petrus Martyr« (Bologna, Pinacoteca), so begegnet man hier der gleichen Art der Augenwiedergabe und Gesichtsmodellierung, und da die Martyriumsdarstellung auf ca. 1619/1621 datiert werden kann und das Agucchi-Portrait in seiner traditionellen Zuschreibung an Domenichino auf die Jahre um 1621/23 angesetzt wurde, scheint auch dies eher für dessen Autorschaft zu sprechen.

Als Fazit muß gesagt werden, daß die Ausstellung eine überwiegend gute und stimmige Auswahl bot (gelegentlich hätte weniger mehr sein können: Der Raum mit Annibales Vorzeichnungen zu den Fresken der Galleria Farnese geriet aufgrund der vollkommen heterogenen Blätter z. B. wirr und wenig instruktiv), diese jedoch zur Mitte der Schau hin in einer wenig glücklichen Hängung präsentierte. Der Katalog zur Ausstellung weist gerade in den Einträgen zu den einzelnen Exponaten z.T. erstaunlich schlechte Farabbildungen auf und trägt auch gelegentlich Fehler aus der älteren Forschungsliteratur weiter (so heißt es unter Kat.No. III.17 in Bezug auf Annibales

»Taufe Christi« im Gefolge von Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., London 1971, Vol. II, S. 11, No. 21, das Gemälde sei am unteren Bildrand mit römischen Zahlen datiert – tatsächlich handelt es sich um arabische Ziffern, die, wie bereits auch von Aidan Weston-Lewis, in: *Burlington Magazine* 2007, CXLIX, S. 259 korrigiert, auf dem Stein neben dem roten Schuh zu lesen sind).

Nach dieser Fülle an Veranstaltungen darf man mit Spannung abwarten, welche weiteren Projekte sich in den nächsten Jahren bis 2009 anschließen werden, wenn der 400. Todestag von Annibale Carracci begangen werden wird.

Henry Keazor