

Domenichino statt Lanfranco?!

Verschollene Fresken der römischen Villa Sannesi in unbekannten Reproduktionen

Unweit des Petersplatzes erhebt sich der Monte di Santo Spirito, der nördliche Ausläufer des Gianicolo. Bei der gleichnamigen Kirche führt eine Rampe zum obersten Plateau des Berges hinauf und erschließt einzelne Terrassen, die der sonst steil abfallenden Felswand vorgelagert sind. Das pittoreske Gelände gehört heute dem Jesuitenorden und ist nicht öffentlich zugänglich. Die bedeutendste Sehenswürdigkeit, nämlich die Stadtvilla des Kardinals Jacopo Sannesi, die sich einst auf mittlerer Ebene erstreckte, ist ohnehin längst verfallen und weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden.

Ende 1602 hatten Jacopo und sein Bruder Clemente Sannesi das Grundstück mitsamt einer ersten Bebauung aus dem Nachlass des Kardinals Giovanni Francesco Commendone erworben und durch Zukäufe erweitert. Aus eher einfachen Verhältnissen stammend, profitierten die Sannesi seit 1592 von der Protektion des machtvollen Nepoten von Papst Klemens VIII., Kardinal Pietro Aldobrandini. Der rasante soziale Aufstieg der Brüder beförderte ihr Vorhaben zur Umwandlung des wie in einem natürlichen Theater gelegenen Anwesens in eine prächtige Residenz. Nachhaltigen Antrieb erhielt es, als Jacopo im Juni 1604 zum Kardinal erhoben wurde und Clemente wenig später den Titel eines Marchese verliehen bekam. Der neu erlangten Nobilität sollte die Villa bei Sankt Peter als Schaubühne dienen.

In der Gartenanlage und den Felsgrotten kamen bald antike Statuen zur Aufstellung, und in den Räumen des Casinos trug Kardinal Sannesi eine beachtliche Gemäldesammlung zusammen. Sie umfasste Werke von Caravaggio und mehr noch Arbeiten von Annibale Carracci und Malern aus dessen Umkreis (Lothar Sickel, Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesi, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 38, 2007/2008, 231–295). Der glanzvolle Auftritt der Sannesi war jedoch von kurzer Dauer. Kaum 20 Jahre nach Jacopos Tod im Februar 1621 sah sich der Neffe und Erbe Francesco Sannesi zum Verkauf großer Teile des Kunstbesitzes gezwungen. Nach Ende der direkten Erblinie gelangten die Restbestände 1727 in den Besitz der Familie Orsini de' Cavalieri. Sie übernahm auch das Anwesen auf dem Monte di Santo Spirito. Obwohl es seines kostbaren Mobiliars längst verlustig war, barg das Casino doch immer noch einen bedeutenden Schatz in Gestalt der Deckenfresken, mit denen einige Räume seit der Zeit der Renovierung unter Kardinal Sannesi dekoriert waren.

QUELLENZEUGNISSE VON BELLORI BIS MENGES

Über das Bildprogramm wusste man bislang nur aus schriftlichen Quellen. In seinen 1672 publizierten Künstlerviten erwähnt Giovan Pietro Bellori zwei Darstellungen aus der Geschichte Samsons. Eine zeigte den Kampf gegen die Philister und die zweite wie Samson, nach dem Verrat durch Delilah, von denselben gefangen wird. Nach Aussage Belloris stammten die Fresken von Giovanni Lanfranco, der auf Annibale Carraccis Empfehlung in Sannesis Dienste getreten war (Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, 379). Die Zuschreibung findet sich auch in den Auf-



Abb. 1 Bartolomeo Pinelli, angeblich nach Annibale Carracci, Loth mit seinen Töchtern, 1811. Radierung (Victoria & Albert Museum, London)



Abb. 2 Bartolomeo Pinelli, angeblich nach Domenichino, Samsons Gefangennahme, 1811. Radierung (Victoria & Albert Museum, London)

Abb. 3 Luigi Cunego, angeblich nach Annibale Carracci, Loth mit seinen Töchtern, 1780. Aquatintaradierung (Istituto Nazionale per la Grafica, Rom)



zeichnungen des Giovanni Battista Passeri, allerdings ohne nähere Angaben zu den Bildthemen (Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien*, hg. v. Jacob Hess, Leipzig 1934, 140f.).

Dass wenigstens sechs Räume des Casinos mit einem Historienbild im Deckenspiegel dekoriert waren, belegt ein deutlich späteres Dokument vom Dezember 1777. Damals hatte Anton Raphael Mengs die Villa gepachtet. Der auf dem Höhepunkt seines Erfolges stehende Maler wusste um die kunsthistorische Bedeutung des Anwesens. Allerdings hatte die Feuchtigkeit des Terrains den Fresken stark zugesetzt. Mengs wollte sie restaurieren und die lange fernab der öffentlichen Aufmerksamkeit gelegene Villa wieder zu einer regionalen Attraktion machen. Der Pachtvertrag erwähnt außer den beiden Samson-Szenen noch *Noah mit seiner Familie*, *Loth und seine Töchter*, *Jael wie sie Sisera erschlägt* sowie *Dauids Zurückweisung der Krone Sauls* (Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, Bd. 2, München 2003, 568). Es ist bemerkenswert, dass immerhin drei der sechs Themen zum Kanon der „Weibermacht“ gehörten. Mit den Reizen der Villa bekamen Besucher also gleich die Moral der Versuchung vor Augen geführt. Aber was sie und noch Mengs einst bestaunen konnten, schien gänzlich verloren.

Wie neuere Forschungen belegen, war das Casino der Villa Sannes 30 Jahre nach der Anmietung durch Mengs eine Ruine. Als der Maler im Juni 1779 verstarb, hatten die Renovierungsarbeiten erst begonnen. Im März 1801 forderte der Marchese Ulderico Orsini de' Cavalieri das Anwesen vom Sohn des Künstlers zurück. Angeblich hatte Albe-

rico Mengs drei Jahre keine Pacht gezahlt und die Vereinbarungen von 1777 nicht umgesetzt (Rom, Staatsarchiv, 30 Notai Capitolini, ufficio 2, Bd. 677, fol. 230). Erneut ist in den Akten vom drohenden Verfall des Gebäudes die Rede. Merkwürdig ist jedoch, dass der Marchese die heikle Aufgabe der Sanierung erst im März 1807 einem angehenden und auch heute noch weitgehend unbekannten Architekten namens Matteo Torelli übertrug (ebd., Bd. 694, fol. 475–485). Wenige Monate später war das Casino zerstört. Es standen nur noch die Grundmauern. Der Marchese gab Torelli die Schuld an dem Desaster, aber war es nur Missgeschick?

EIN SELTENES RADIERWERK VON BARTOLOMEO PINELLI

Im Sommer 1807 befanden sich die 1777 noch vorhandenen Fresken sicherlich nicht mehr an ihrem Entstehungsort. Dennoch könnten zumindest zwei von ihnen erhalten sein. Anlass zu dieser Vermutung gibt ein überaus seltenes Radierwerk des Graphikers Bartolomeo Pinelli, das 1811 in Rom publiziert wurde (Bartolomeo Pinelli, *I paesi di Gaspare Pussino* [...], Rom 1811). Auf Blatt 11 und 12, Plattenmaß 230 x 400 mm, enthält es Reproduktionen der Szene mit *Loth und seinen Töchtern* sowie der *Gefangennahme Samsons* (Abb. 1 und 2). Dass der Zusammenhang mit der Beschreibung Belloris nicht schon früher bemerkt wurde, liegt



Abb. 4 Domenichino, Versuchung des heiligen Hieronymus, 1605. Fresko. Rom, Sant'Onofrio (Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom; Foto: E. Fontolan)

nicht allein an der Rarität der Drucke, sondern auch an dem Vermerk, die Fresken befänden sich in der Villa Cavalieri. Der Rückbezug zur Villa Sannesesi gelingt nur in Kenntnis der Besitzgeschichte des Anwesens. In Gian Ludovico Bianconis *Elogio* auf Anton Raphael Mengs von 1780 werden die Sannesesi zwar als frühere Eigentümer erwähnt. Was Mengs zweifelsohne noch wusste, mag Pinelli und seinen Zeitgenossen dennoch unklar gewesen sein. Denn nach seiner Aussage stammte die Darstellung *Loths mit seinen Töchtern* von Annibale Carracci und die *Gefangennahme Samsons* von dessen Lieblingsschüler Domenichino. Lanfranco, laut Bellori der Urheber der letztgenannten Szene, bleibt hingegen unerwähnt.

Als Schöpfer der Loth-Szene wird Annibale Carracci tatsächlich bereits in einer Radierung Luigi Cunegos von 1780 genannt (Abb. 3). Obwohl die Graphik schon länger bekannt ist, blieb der Hinweis auf den Standort des Vorbildes in der Villa Cavalieri-Mengs auch in diesem Fall ungedeutet (Ausst.-Kat. *Annibale Carracci e i suoi incisori*, hg. v. Evelina Borea, Rom 1986, 260, Nr. A3). Vielleicht folgte die Zuschreibung an Annibale einem Hinweis von Mengs. Er könnte es auch gewesen sein, der in der Samson-Szene, ungeachtet der Bekundung Belloris, eine Arbeit des jungen Domenichino erkannt hatte.

„SAMSONS GEFANGENNAHME“ VON DOMENICHINO?

Abwegig war der Gedanke nicht. Auch in der Übersetzung Pinellis, dessen prägnante Manier den Stil der Fresken sicher verfremdet, ist deutlich

erkennbar, dass der sich widerstandslos in sein Schicksal ergebende Samson sein Vorbild in Domenichinos Darstellung des um Erlösung von Dämonen bittenden Eremiten Hieronymus an der Portikus von Sant'Onofrio hat (Abb. 4). Dieses Fresko datiert von 1605 (Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven 1982, Bd. 1, 137f., Nr. 15), diejenigen in der Villa Sannesesi dürften zwei Jahre später, 1607, entstanden sein. Bald darauf, wohl im Frühjahr 1608, malte Domenichino in San Gregorio al Celio mit der berühmten *Geißelung des Apostels Andreas* ein der *Gefangennahme Samsons* vergleichbar dramatisches Bild (Abb. 5). Zu erwähnen ist ferner die *Hirtenanbetung* in Edinburgh, die Domenichino etwa zur gleichen Zeit nach einem verlorenen Vorbild seines Meisters Annibale Carracci schuf (Hugh Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1993, 56–60). Dort findet der auf Samson zutretende Scherge mit einem Seil in Händen sein Gegenbild in einem der Schäfer am rechten Bildrand. Aber nicht nur Domenichino, auch Lanfranco imitierte später das gleiche Modell des Meisters, und zwar in der bekannten *Hirtenanbetung* in Alnwick Castle, wohlgerneht einem für Jacopo Sannesesi geschaffenen Gemälde (Erich Schleier im Ausst.-Kat. *Giovanni Lanfranco*, Mailand 2001, 94–97, Nr. 1).

Diese komplexen Wechselbeziehungen geben Aufschluss über die Entstehung der Fresken im Casino Sannesesi. Wie bei Bellori erwähnt, hatte der Kardinal sehr wahrscheinlich zunächst mit Annibale Carracci allein verhandelt. Einzelne Entwürfe mag dieser selbst angefertigt haben. Ausgestal-

Abb. 5 Domenichino, Geis-
selung des Apostels An-
dreas, 1608. Fresko. Rom,
San Gregorio al Celio (So-
printendenza per i beni ar-
tistici e storici, Rom)



tung und Ausführung überließ er aber seinen jungen Mitarbeitern. In ähnlicher Weise waren zwischen 1602 und 1606 die Fresken in der Herrera-Kapelle in San Giacomo degli Spagnoli entstanden. Einige Arbeiten hatte Annibale dort noch selbst erledigt. Die meisten Fresken aber führten seine Assistenten aus, insbesondere Francesco Albani (Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Rom 2007, 219–244). In der Villa Sannesi dürfte Annibale indes kaum noch persönlich tätig geworden sein. Neben Lanfranco war vielleicht auch Sisto Badalocchio mit der Umsetzung der Vorlagen befasst. Die Darstellung von *Loth und seinen Töchtern* (vgl. Abb. 1) findet in seinem Werk verschiedentlich Nachklang. Indes war die Komposition auch Domenichino zumindest bekannt. Dies belegen Vorstudien zu einer späteren, aber nicht erhaltenen Gemäldefassung des gleichen Themas (John Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948, 42).

Deutlich prägnanter sind jedoch die Übereinstimmungen zwischen der *Gefangennahme Samsons* (vgl. Abb. 2) und den erwähnten Arbeiten Domenichinos aus den Jahren 1605 und 1608. Sie lassen es als nahezu ausgeschlossen erscheinen, Lanfranco habe dieses Fresko gemalt. Denn in diesem Fall hätte er seinen späteren Erzrivalen Domenichino gleichermaßen imitiert wie inspiriert, und davon ist kaum auszugehen. Der direkte Kontakt zwischen Domenichino und Kardinal Sannesi um 1608 wird durch Gemälde wie etwa die heute in Chantilly bewahrte *Steinigung des heiligen Stephanus* belegt.

Ein größeres Rätsel bezeichnet die Frage nach der Zuverlässigkeit der Angaben Belloris. Als Zögling des mit Herzog Francesco Sannesi vertrauten Francesco Angeloni müsste ihm, dem großen Verehrer der Carracci, die Genese der Fresken im Casino Sannesi eigentlich gut bekannt gewesen sein. Die Erwähnung von nur zwei der sechs Bildthemen und von Bildmotiven, die – wie eine Schere in Delilahs Händen – in Pinellis Reproduktion nicht vorkommen, sind anscheinend aber Indiz einer in diesem Fall doch eher geringen Vertrautheit mit dem Werk. Warum sonst hätte Bellori eine Beteiligung Domenichinos an dem Projekt verschweigen sollen? Die Freskenausstattung der Villa Sannesi war offenbar ein weiteres Gemeinschaftsprojekt der Carracci-Werkstatt. Wirklich klären ließen sich Fragen der individuellen Autorschaft erst bei Wiederentdeckung der Fresken. Auch in dieser Hinsicht ist Pinellis Publikation wegweisend.

BRACHTE ANGELO BONELLI DIE FRESKEN NACH ENGLAND?

Interessanterweise erschien die Edition vier Jahre nach dem Abbruch des Casinos. Zwar könnte Pinelli die Fresken schon zuvor kopiert haben. Die Widmung seiner Publikation lässt jedoch einen anderen Hergang plausibler erscheinen. Zugeeignet war sie nämlich dem umtriebigen Kunsthändler Angelo Bonelli. Seit den Wirren der französischen Besatzung Roms 1798 hatte dieser mit dem Schmuggel von Kunstwerken nach England ein

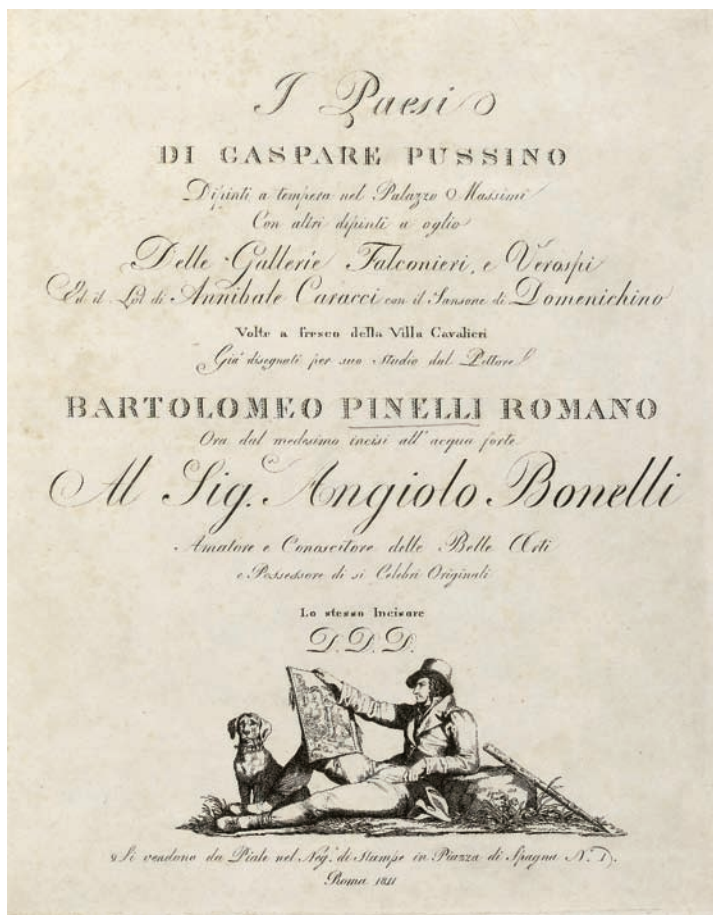


Abb. 6 Bartolomeo Pinelli, Titelseite zu „I paesi di Gaspard Pussino“, 1811 (Victoria & Albert Museum, London)

niert waren, dürften die Historienbilder im Deckenspiegel kaum viel breiter als drei Meter gewesen sein.

Schwierig war damals eher die sichere Abnahme von Fresken. Erste Spezialisten wie Pietro Palmaroli waren um 1800 noch dabei, geeignete Techniken zu erproben. Mancher Versuch scheiterte mit desaströsen Folgen. Ein früher Kritiker jener Praktiken war ausgerechnet Mengs. Er mag geahnt haben, dass Wandmalereien dank vereinfachter Methoden nun häufiger nicht nur zum Ziel ihrer Rettung abgelöst würden, sondern auch zu kommerziellen Zwecken. Wahrscheinlich geschah

Vermögen gemacht. Zu den bedeutendsten Akquisitionen Bonellis gehörte etwa Hans Holbeins *Bildnis des Thomas Morus*, vormals stolzer Besitz der Familie Crescenzi (Lothar Sickel, Angelo Bonelli [c. 1760–1827]: *An Italian Art Dealer in London and his Partnership with John Udney junior*, in: *The Volume of the Walpole Society* 80, 2018, 262–348). Obwohl seit 1802 in London ansässig, lebte Bonelli sowohl 1807, also zur Zeit der verunglückten Restaurierung des Casinos, als auch 1811 vorübergehend in Rom. Im letzteren Fall war er im geheimen Auftrag von Prinzregent Georg angereist, um für die britische Krone das an verschiedenen Standorten lagernde Privatarchiv der Familie Stuart zu requirieren und nach London zu bringen. Dank seiner Verbindungen und Erfahrungen mit heiklen Transporten gelang dies Bonelli auf abenteuerliche Weise. Ihm wäre es wohl möglich gewesen, selbst Fresken größeren Formats, notfalls in Teile zerlegt, außer Landes zu schaffen. Da die Räume im Casino Sannesi eher klein dimensio-

genau dies mit den Fresken der Villa Sannesi. Anscheinend wurden sie von Bonelli 1807 oder 1811 erworben.

In seiner Widmung suchte Pinelli den Sachverhalt zwar etwas zu überspielen, indem er Bonelli auf der Titelseite seiner Publikation (Abb. 6) allgemein als Eigentümer solch' berühmter Originale bezeichnete („possessore di sì celebri originali“). Bonellis Kunstbesitz wurde hier nicht nur pauschal angepriesen. Konkret gemeint waren wohl auch die in dem Radierwerk abgebildeten Werke selbst, was neben den Fresken der Villa Sannesi auch auf eine Reihe von neun angeblich noch im Palazzo Massimo bewahrten Landschaftsmalereien von Gaspard Dughet zuträfe. Um welche Werke es sich im letzteren Fall handelte, etwa um Gemälde aus dem Besitz des Kardinals Camillo Massimo (Lisa Beaven, *An ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic Circle*, London 2010, 288 und 319), ist jedoch unklar, denn die auf Blatt 2 bis 10 reproduzierten

Bilder Dughets sind bislang ebenfalls noch ohne Nachweis (Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet*, Paris 1986, 372, Nr. G.246).

Wie es scheint, war die sybillinische Formulierung Pinellis direkt auf Bonellis Klientel gemünzt und enthielt insofern eine doch unmissverständliche Botschaft: Die Edition von 1811 glich eigentlich einem Verkaufskatalog. Paradoxerweise bliebe damit zu hoffen, ein gewiefter Geschäftsmann wie Bonelli könnte die letzten kostbaren Relikte der ehemaligen Villa Sannesi doch „gerettet“

und vielleicht nach England gebracht haben. Liegt ihr Verbleib noch im Dunkeln, so besteht an der Provenienz der von Pinelli reproduzierten Fresken keinerlei Zweifel. Der aufgeregte Hund inmitten der Szene der *Gefangennahme Samsons* ist dem Familienwappen der Sannesi entsprungen.

DR. LOTHAR SICKEL
Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte in Rom,
Via Gregoriana 28, I-00187 Rom,
Sickel@biblhertz.it

Der „Magische Realismus“. Terminologie, Historiographie, künstlerische Rezeption

Anna Fricke/
Antonina Krezdorn (Hg.)
**Unheimlich real. Italienische
Malerei der 1920er Jahre.**
Ausst.kat. Essen, Museum Folkwang, 28. September 2018–
13. Januar 2019. München,
Hirmer 2018. 199 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7774-3089-8. € 39,90

schiedene Ausprägungen der neusachlichen Malerei in Deutschland zusammengebracht wurden (Gale/Wan 2018). Ausgehend von der Ausstellung im Museum Folkwang und ihrem Katalog stellt sich hier die Frage, wie produktiv der Begriff und das ästhetische Konzept für die Kunst der Zwischenkriegszeit ist. Auch eine Tagung, die vom Museum Folkwang im Rahmen der Ausstellung organisiert wurde, verhandelte kürzlich dieses Problem (Wirklichkeit als Legende. Malerei zwischen den Kriegen. Ein Symposium zum Magischen Realismus, 23.11.2018; <https://arthist.net/archive/19205>).

BEGRIFFSGENESE

Der Schlüssel zur Forschungsgeschichte ist die differierende und internationale, Unabhängigkeit suggerierende Anwendbarkeit des Terminus auf regional oder zeitlich begrenzte Ausprägungen der Kunst, eine Eigenschaft, die der Bezeichnung ihre Dynamik und große Wirkkraft verschaffte. Der Terminus „Magischer Realismus“ war immer dann von Interesse, wenn sich Künstler und besonders Kritiker mit ihm von konkurrierenden, zu-

Kaum ein anderer Begriff der kunsthistorischen Moderne hat eine ähnlich komplizierte Wirkungsgeschichte erfahren wie der des Magischen Realismus. Jüngst haben zwei Ausstellungen versucht, ihn wieder für die kunsthistorische Forschung fruchtbar zu machen. Der Katalog der Essener Ausstellung *Unheimlich real* fasste unter diesem Terminus die italienische Malerei der frühen 1920er Jahre, während in der Tate Modern ver-