

Annibale Carraccis »Johannes der Täufer« aus der Sammlung Orsini. Ein umstrittener Fund und eine weitere Kopie

Zur Ausstellung »Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio«, Rom, Pinacoteca Capitolina, 19. Oktober 2001 - 3. Februar 2002. Katalog Mailand 2001, 48 Seiten.

In den letzten Jahren hat der Werkkatalog Annibale Carraccis verschiedene Ergänzungen erfahren, die – wie im Fall der zuletzt von Keith Christiansen angezeigten Erwerbung einer »Grablegung Christi« für das Metropolitan Museum in New York – das Einvernehmen der Fachwelt fanden. Eine weit weniger einmütige Aufnahme hat die Darstellung eines »Johannes in der Wüste« gefunden, die unlängst in Rom als ein Originalbild des Bologneser Meisters vorgestellt wurde (Abb. 1). Von der Existenz jenes Gemäldes hatte der Initiator der Ausstellung, Sir Denis Mahon, erstmals im Januar 1998 berichtet. Einem engen Fachkreis war es gleichwohl schon einige Zeit zuvor bekannt gewesen, seit es in den 80er Jahren, mit unbekannter Herkunft, bei einem Pariser Antiquar auftauchte. Seitdem wurde erfolglos über den Verkauf des Bildes verhandelt. Erst jetzt schien sich eine Lösung abzuzeichnen, denn die Ausstellung der Kapitolinischen Museums war von der Hoffnung begleitet, es vermittels privater Unterstützung für die eigene Sammlung erwerben zu können. Dort sollte das Gemälde dann dauerhaft als Gegenstück zu Caravaggios »Knaben mit dem Widder« zu sehen sein (Abb. 2). Doch schon in der Ausstellung hat die Konfrontation beider Werke dem angepriesenen Fundstück nicht unbedingt zum Vorteil gereicht und so manchen Besucher vielleicht eher im Zweifel zurückgelassen, ob es sich tatsächlich um das verlorene Gemälde handelt, das Annibale nach Aussage seines Biographen Bellori für den römischen Aristokraten Corradino Orsini geschaffen hat. Die Komposition des Originalbildes ist durch einen Reproduktionstich des Pietro Del Po überliefert (Kat. Nr. 2).

Die Autoren des Kataloges haben leider wenig unternommen, um die Zuschreibung des Gemäldes an Annibale zweifelsfrei nachzuweisen. Im Vergleich zu den beiden Kopien, die bislang von Annibales »Johannes« bekannt waren (Kat. Nrn. 3 und 4), ist es gewiß von überragender Qualität. Dem Katalog ist – außer einem knappen Hinweis auf die Reinigung des Bildes – aber weder ein materialtechnischer Befund beigelegt noch wurde die Provenienz des Bildes offengelegt. Zwischen dem letzten Nachweis in der Sammlung Chigi im Jahr 1692 und dem neuen Fund in Paris klafft somit eine Lücke von fast dreihundert Jahren. Garant für die Authentizität des Werks ist daher eigentlich nur die Kennerschaft von Mahon, dessen Urteil im vorliegenden Fall allerdings dem Votum mehrerer Sachverständiger widerspricht. Divergente Auffassungen hat es bei Zuschreibungen immer gegeben. Problematisch erscheinen vielmehr einige fachliche Mängel in der Präsentation des Gemäldes, das nach Mahons Ansicht in den Jahren 1608–1609 entstanden sein soll und demnach eines der letzten Werke des im Juli 1609 verstorbenen Annibale Carracci wäre. Die bekannten Fakten über die Genese des Gemäldes deuten jedoch darauf hin, daß es deutlich früher entstanden sein muß.

Mahons Spätdatierung basiert wesentlich auf dem Bericht Belloris, wonach die Gestalt Christi, auf die Johannes hindeutet, erst nachträglich von Ludovico Cigoli in das Bild eingefügt worden sei. Die Angabe des Biographen legt den Schluß nahe, daß Annibale das Gemälde bei seinem Tod im Juli 1609 unvollendet zurück gelassen und und es demgemäß auch erst spät zu malen begonnen hatte. Die Anekdote mag durch Belloris Lehrer Francesco



Abb. 1 Annibale Carracci (?), Johannes der Täufer in der Wüste, Privatbesitz (Kat. 2001/02)



Abb. 2 Caravaggio, Johannes der Täufer mit einem Widder, Rom, Pinacoteca Capitolina (Rom, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Rom)

Angeloni (1559-1652) überliefert sein, der als Antiquar und Kunstsammler zahlreiche Zeichnungen Annibales in seinem Haus auf dem Pincio zusammengetragen hatte. Im visuellen Befund des Gemäldes findet sie gleichwohl keine Bestätigung. Ohne die Gestalt Christi hätte die Komposition in der Tat derart wenig Sinn, daß äußerst fraglich ist, ob Annibale dieses wichtige Detail wirklich nicht vorgesehen haben sollte. Entgegen früheren Erwägungen (Gilbert, S. 92-95) ist Annibales »Johannes in der Wüste« auch nicht in Auseinandersetzung mit Caravaggios Interpretation des Themas (Abb. 2) entstanden, die erst ab 1603 im Palast des Ciriaco Mattei zu sehen war. Bereits Posner (Nr. 133) hatte darauf hingewiesen, daß die Bildfindung auf ganz anderen Vorbildern, nämlich auf Raffael und insbesondere auf Michelangelos Ignudi in der Sixtinischen Kapelle basiert. Mit den Fresken der Sixtina

hatte sich Annibale jedoch gerade zu Beginn seines römischen Aufenthalts auseinandergesetzt, nachdem ihm der Kardinal Odoardo Farnese spätestens im Herbst 1597 den definitiven Auftrag zur Ausmalung der Galerie seines Palastes erteilt hatte. Trotz seiner thematisch bedingten Pose könnte der Johannesknabe bequem Platz finden zwischen den Jünglingen, die Annibale in den folgenden Jahren an der Decke der Galleria Farnese freskierte.

In den verschiedenen Beiträgen des Ausstellungskatalogs bleibt dieser grundlegende Zusammenhang allerdings unerwähnt. In der Fixierung auf das späte Entstehungsdatum sind die Autoren des Kataloges vielmehr um den Nachweis bemüht, daß Annibale trotz einer schweren Erkrankung, die nach seinem Zerwürfnis mit dem Kardinal Farnese um

1605 bei ihm auftrat, durchaus noch einige Arbeiten selbständig ausgeführt hat. Ein »Schlafender Johannesknabe an der Quelle« aus Privatbesitz sowie die »Heilige Familie« der Galleria Borghese (Kat. Nrn. 6 und 7), die ebenfalls als Spätwerke Annibales vorgestellt werden, sollen diese Auffassung belegen. Beiden Darstellungen ist gemein, daß in ihnen das gleiche Skulpturenmodell des »Schlafenden Amor« zitiert wird, das bereits in Tintoretos »Vulkan überrascht Venus und Mars« (München) wiedergegeben ist. Auch mögen sie einer späteren Schaffensperiode zuzurechnen sein, was insbesondere für die »Heilige Familie« zuträfe, falls das Bild tatsächlich mit jener »Madonna, fatta di nascosto« identisch ist, die Agucchi in einem Brief vom 15. Juli 1609 als das letzte Werk Annibales beschreibt. Doch gerade in diesem Fall sind etwa in der Ausführung des Inkarnats erhebliche stilistische Unterschiede zur Darstellung des »Johannes« festzustellen, die auf eine zeitliche Differenz von mehreren Jahren hindeuten.

Auch im Hinblick auf die historischen Umstände, unter denen das Gemälde entstand, erweist sich die von Mahon erwogene Spätdatierung als wenig plausibel. Nicht allein daß es die Autoren des Katalogs für unnötig erachtet haben, näher auf Annibales Anstellung am Hof des Kardinals Farnese einzugehen. Auch über die Person des Auftraggebers Corradino Orsini wird aus unerfindlichen Gründen nicht mehr mitgeteilt, als daß er aus einer Nebenlinie des berühmten Adelsgeschlechts stammte (gemeint sind die Herzöge von Bracciano) und daß er im Jahr 1623 verstorben sei. Und selbst dieses biographische Datum ist unzutreffend. Tatsächlich ist Orsini bereits am 13. Juli 1610, genau ein Jahr nach Annibale, in Rom verstorben (Cogotti-Gigli, S. 125).

Ob er noch kurz vor seinem Tod als Kunstsammler aktiv war, wie es die Spätdatierung verlangt, scheint eher fraglich. Am Ausbau der berühmten Gartenanlage seines Vaters Pierfrancesco (Vicino) Orsini in Bomarzo zeigte er, vielleicht auch aus Pietät, wenig Interesse. Sein

Domizil war ein Palast in der Via di Parione in Rom, dessen Loggia Giuseppe Cesari zu Beginn der 1590er Jahre mit einem aufwendigen mythologischen Bildprogramm ausgeschmückt hatte. Gerade die Jahre um 1595 scheinen der Zeitraum gewesen zu sein, in dem Corradino um die Ausstattung seines 1593 erworbenen Anwesens bemüht war. Seine engen Kontakte zur Familie Farnese waren ihm dabei gewiß sehr von Nutzen, denn Corradino war ein Vertrauter des Kardinals Odoardo, von dessen Einfluß er mehrfach profitieren konnte. Als Corradino im August 1593 wegen des Verdachts auf Kollaboration mit Briganten inhaftiert wurde, beeilte sich der Kardinal, von Papst Clemens VIII. seine Freilassung zu erwirken (Zappetti, S. 25). Orsini hatte daher gewiß einen privilegierten Zugang zu Odoardos Hofmaler Annibale Carracci, der seit Oktober 1595 im Palazzo Farnese lebte und arbeitete. Die Auftragssituation spricht also sehr deutlich für eine frühe Entstehung des »Johannes« in den Jahren vor 1600, als sich für Annibale in Rom eine neue Welt auftat und er die Werke Michelangelos im Original studieren konnte.

Eine bislang unberücksichtigte Kopie seines Gemäldes, die im Landesmuseum zu Mainz erhalten ist, stützt diese Annahme (Abb. 3). Mit 112 x 87 cm kommt dieses Bild dem Format des neu entdeckten Gemäldes (117 x 90,5) weit näher als die Kopien in Sarasota (132 x 99) und in Privatbesitz (133,5 x 97). Es stammt aus dem Besitz des Frankfurter Kunsthändlers Martin von Metzler, der es im Jahr 1841 der Stadt Mainz – zusammen mit weiteren 144 Gemälden – vererbt hat (Busch, S. 11f.). Damals galt das Gemälde als eine Arbeit des aus Modena stammenden Malers Bartolomeo Schedoni, und es ist anzunehmen, daß Metzler es bereits unter dieser Zuschreibung erworben hat. Über seine Sammertätigkeit ist allerdings nichts näheres bekannt. Möglicherweise ist das Bild in Mainz mit einem Gemälde identisch, das sich um 1770 in der Sammlung des Herzogs von Modena Francesco III d'Este

befand, und das der lokale Modeneser Gian Filiberto Pagani folgendermaßen beschrieb: »S. Giovanni Battista sedente sopra di un sasso posto in folto [sotto] di varj intrecciati Alberi, che formano grazioso contrapposto al basso Orizzonte, accenna Nostre Signori che va al castello di Emaus; opera tenuta dello Sghidone [sic]« (Pagani, S. 173; angezeigt bei Negro-Roio, S. 121).

Die Beschreibung stimmt mit Annibales Komposition im Detail überein, doch leider sind die Maße nicht angegeben. Bekannt ist lediglich, daß es unter einem Gemälde mit einem Breitenmaß von über 80 cm hing (1 braccio, 4 oncie). Insofern mag das Format des von Pagani beschriebenen Gemäldes dem in Mainz entsprochen zu haben. Da Schedoni vor allem in Modena tätig war, bevor er im Dezember 1607 zum Hofmaler des Herzogs von Parma, Ranuccio Farnese, ernannt wurde, wäre die Provenienz zwar schlüssig. Allerdings hat Pagani die Zuschreibung des Gemäldes mit einem Vorbehalt versehen. In der Tat läßt auch das Mainzer Gemälde nicht sogleich an eine Arbeit Schedonis denken. Es ist gewiß kein reifes Werk und insbesondere in der Ausarbeitung des Kopfes noch recht unbeholfen, was aber auch dafür sprechen könnte, daß es sich tatsächlich um eine Schülerarbeit Schedonis handelt. Sollte dies zutreffen, so könnte er sie nur während eines sehr eng bemessenen Zeitraumes in Rom geschaffen haben.

Aus einem Brief des Federico Zuccari vom 26. September 1595 ist bekannt, daß der 17jährige Schedoni damals in Rom lebte, wohin ihn Herzog Ranuccio Farnese zu Studienzwecken geschickt hatte. Zuccari berichtet vom schlechten Gesundheitszustand des jungen Malers, der auf Anraten der Ärzte vielleicht besser nach Parma zurückkehren sollte. Ob Schedoni bald darauf aus Rom abreiste, ist jedoch ungewiß. Erst für den März 1597 ist seine Anwesenheit in Parma bezeugt. Möglicherweise war er doch noch längere Zeit in Rom geblieben. In diesem Fall hätte er ohne Zweifel noch die Bekanntschaft Annibales



Abb. 3 Bartolomeo Schedoni (zugeschrieben), *Johannes der Täufer in der Wüste*, Kopie nach Annibale Carracci, Mainz, Landesmuseum. Depot (Mainz, Landesmuseum)

gemacht. Daß der zukünftige Hofmaler des Herzogs Farnese bei dem neuen Hofmaler des Kardinals Farnese noch einige Zeit in die Lehre ging, erscheint mehr als plausibel. Das »Gesellenstück«, das Schedoni aus Rom zunächst nach Parma und später nach Modena mitnahm, könnte also jene Kopie nach Annibales »Johannes« gewesen sein, die heute in Mainz bewahrt wird. Schedonis Lehrzeit müßte aber, wie gesehen, spätestens im Jahr 1596 beendet gewesen sein, womit dem Originalbild Annibales nicht nur ein *terminus ante quem* gesetzt, sondern auch nachgewiesen wäre, daß die Gestalt Christi am linken Bildrand stets Bestandteil der Komposition war. Die Frage nach der Authentizität des in Rom vorgestellten Gemäldes ist hingegen noch nicht abschließend beantwortet.

Lothar Sickel

Bibliographie

R. Busch, Geschichte der städtischen Gemäldegalerie in Mainz, in: *Mainzer Zeitschrift* 28, 1933, S. 7-20
K. Christiansen, Annibale Carracci's «Burial of Christ» rediscovered, in: *The Burlington Magazine* 141, 1999, S. 414-418
M. Cogotti - L. Gigli, Il Palazzetto di Sisto V in Via di Parione, in: *Impronte sistine*, hrsg. von P. L. Porzio, Rom 1991, S. 119-135
C. E. Gilbert, *Caravaggio and his two Cardinals*, University Park, PA 1995
D. Mahon, Il San Giovanni Battista di Annibale Carracci, in: *Ars* 2, Januar 1998, S. 58-61
E. Negro - N. Roio, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Modena 2000

G. F. Pagani, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena 1770 (Nachdruck Bologna 1974)

D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., London 1971
R. Zapperi, *Der Neid und die Macht. Die Farnese und Aldobrandini im barocken Rom*, München 1994

P. S. Nach dem Ende der Ausstellung teilte die Kapitolinische Pinakothek auf Anfrage mit, daß der »Johannes« doch nicht angekauft wird. Das Gemälde wurde dem ungenannten Besitzer zurückgegeben.

Museen im Zwielicht – Ankaufspolitik 1933-1945

Kolloquium im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 11.-12. Dezember 2001

Zu Köln am Rhein, hieß ein Nachkriegsmärchen, habe der Nationalsozialismus nie wirklich Fuß gefaßt. Vor einigen Jahren bestürzte deshalb viele Domstädter die Erkenntnis, daß ihr sakrosankter Karneval während des »Dritten Reiches« mitunter antisemitische Propaganda betrieb. Der neuerlich aufgekommene Verdacht, die Kölner Museen, allen voran das traditionsreiche Wallraf-Richartz-Museum, seien nicht nur Opfer von Konfiszierungen »entarteter« und devisenträchtiger Kunst, sondern auch Schauplatz eines schwunghaften Handels und dubioser Erwerbungen gewesen, überraschte danach schon weniger. Erst jetzt aber führten die Einrichtung einer vom Kulturderezenat der Stadt Köln »ideell«, nicht aber finanziell geförderten Forschungsstelle (seit Mai 2000) und das aus ihr hervorgegangene Kolloquium *Museen im Zwielicht – Ankaufspolitik 1933-1945*, das unlängst im Wallraf-Richartz-Museum stattfand, dazu, den Verdacht zu bestätigen. Die Tagung im Stiftersaal des Ungers-Baus war zwar noch nicht Gelegenheit, sämtliche Fakten über Ankaufspolitik in Köln und andernorts offenzulegen. Die ohne die Washingtoner Konferenz (1998) sowie die Erklärung der Bundesregierung

(1999) über die Intensivierung von Auffindung und Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts kaum denkbare Veranstaltung war vielmehr als Forum zu verstehen, bei dem Resultate von Grundlagenforschungen und Fallstudien präsentiert und eine Reihe von Grundfragen zur Diskussion gestellt wurden.

Der Auftakt galt dem Rheinland mit Museen Kölns (Rainer Budde, Katja Terlau) und Bonns (Bettina Bouresh). Dabei wurde einzelnen seinerzeit verantwortlichen Kustoden und Museumsdirektoren große Aufmerksamkeit gewidmet, wie auch überhaupt Biographischen im Laufe des Kolloquiums immer wieder – und zu Recht – Aufmerksamkeit zuteil wurde: Herkunft, Milieu, Profil und Karriere der Protagonisten sind keine quantités négligeables. Die einzelnen Figuren sind zumeist als Räder in einem großen Getriebe zu verstehen: Sie standen nicht nur in Kontakt zu Mitarbeitern der Reichsministerien, sondern auch zu Galeristen und Agenten des Kunsthändels vor allem in Berlin, Dresden und München oder zu Schaltstellen im besetzten Paris, Den Haag oder Amsterdam. Involviert waren aber nicht nur Museumswissenschaftler, Kunsthändler