

cipline: how is, can, or should art history function as a humanistic discipline? how or should one recognize art history in its political or ideological dimensions? what role or responsibility has art history in the establishment and transmission of classical canons or normative values? among many other questions.

In light of the breadth and consequence of the topics, the passionate exchange of opinions, and the number of participants, the Zacatecas meeting will doubtless be a stimulus to the practice of art history in Latin America and beyond. Further, the meeting likely will encourage Latin American scholars to push beyond their traditional academic and ideological borders, not by emulating colleagues from Europe or North America but by establishing new frameworks of reference through which to engage the artistic traditions and artifacts of their own countries. On the other hand, scholars from outside the Americas or those from North America will necessarily take into account the intellectual vitality of the discipline as pursued by colleagues throughout the Western Hemisphere. Thus will this seventeenth "Coloquio Internacional de Historia del Arte" not only have provided the intended comparative visions of art in the Americas, but it will have enlarged the horizons of contemporary art history in general.

Steven A. Mansbach

Ausstellungen

LUDOVICO CARRACCI

Bologna, Museo Civico Archeologico (25. September - 12. Dezember 1993), danach Fort Worth/Texas, Kimbell Art Museum (22. Januar - 10. April 1994). Katalog hrsg. von Andrea Emiliani. Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1993. 365 S. mit vielen, überwiegend farbigen Abbildungen (in der Ausstellung: 60.000 Lire).

(mit sieben Abbildungen)

"Lodovico Carracci is a main representative of the inaugural phase (des Barock – Anm. d. Autors) – on his art is based to a great extent the development of the Bolognese school, which in the works of Guido Reni and Guercino won worldwide fame. To understand this important branch in the evolution of seventeenth-century painting, therefore we must understand the art of Lodovico", schrieb Walter Friedländer in seiner Rezension der bislang einzigen, 1939 erschienen Ludovico-Carracci-Monographie von Heinrich Bodmer (in: *Art Bulletin* 24, 1942, p. 195).

Sah Friedländer Ludovicos Werk somit eher noch als eine Art ästhetischer Vorhalle zur Malerei eines Reni oder Guercino an, zu deren besserem Verständnis der Älteste der drei Carracci (1555-1619) brückenhaft hinführen

letzten Jahren nun gerade den umgekehrten Verlauf genommen zu haben: Nach den großen Ausstellungen zu Reni (Frankfurt-Bologna 1988/89) und Guercino (Frankfurt-Bologna 1992) wendet man sich nun erst Ludovico Carracci zu (leider wird die Ausstellung dieses Mal nicht in Frankfurt übernommen, sondern wandert direkt weiter nach Amerika).

Mit dieser Entscheidung für das Werk gerade Ludovicos (und nicht etwa für das eines seiner beiden Cousins, etwa des wesentlich populäreren Annibale) gelangt eine schon seit längerem wirksame Tendenz zu ihrem ersten offenkundigen Höhepunkt: Nach den großen Ausstellungen, auf welchen die Carracci stets mehr oder weniger gemeinsam vertreten waren (Bologna 1956, 1959, 1963, 1970, 1984 und 1988, der vor allem dem Druckwerk der Carracci gewidmeten Ausstellung 1979 in Washington sowie natürlich *The Age of Correggio and the Carracci* 1986 in Bologna und Washington), wäre es zu erwarten gewesen, daß die erste nur einem der drei Carracci gewidmete Ausstellung Annibale zufallen würde – schien dessen Werk (von der Forschung gründlich aufgearbeitet) dazu doch am besten geeignet (vgl. nur z. B. Monographie und Katalog von Donald Posner, London 1971). Jedoch gewann im Verlauf der letzten zwanzig Jahre zunehmend – und nicht zuletzt in Amerika – das Œuvre Ludovicos wieder an Aufmerksamkeit, wobei hier als Forscherpersönlichkeiten vor allem Leonore Street, Gail Feigenbaum und Babette Bohn zu nennen sind, deren Ergebnisse einen Wandel der Einschätzung Ludovicos bewirkten: Hatte man sein Werk doch meistens an dem seiner jüngeren Cousins Annibale und Agostino gemessen und aus deren vergleichsweise konsequenter künstlerischer Entwicklung die ästhetischen Kriterien für die Beurteilung auch Ludovicos entwickelt. Dieser aber – mit seinen experimentellen Sprüngen, unvorhersehbaren Schwankungen und Brüchen in Ikonographie, Stil und Qualität auf jeder Stufe seiner künstlerischen Entwicklung – verweigert sich gerade solch „klassischen“ Entwicklungsmodellen und gab so Anlaß zu ästhetischen Vorurteilen, welche sich dann auch in der biographischen wie kunsthistorischen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts in Fehlzuschreibungen und Falschdatierungen niederschlugen (das gleiche Phänomen läßt sich bezüglich der Zeichnungen beobachten – vgl. Babette Bohn, „Ludovico's Last Decade“, in: *Master Drawings* 25, 1987, besonders p. 221; Giovanna Perini registriert im Katalog sorgfältig die unterschiedlichen Beurteilungen, welche das Werk Ludovicos von Anbeginn erfahren hat, und gelangt so zu einer Analyse von dessen „Fortuna Critica“, die nicht nur die feinen Verschiebungen und umschlagartigen Wechsel innerhalb der Entwicklung dieser Urteile genau nachzeichnet, sondern sie auch vor dem Hintergrund ihrer Entstehungsbedingungen betrachtet und damit z. T. in ein ganz neues, erstaunliches Licht rückt). Gail Feigenbaum hatte bereits im Eingangskapitel ihrer Dissertation (Princeton 1984) den im wesentlichen durch Bellori vorgeprägten Kern dieser Vorurteile gegenüber dem Œuvre Ludovico Carraccis freigelegt, der, verknüpft dargestellt, Leben und Werk Ludovicos einer strengen Zweiteilung unterwirft: Während dem Künstler unter der Inspiration und zähmenden Führung der beiden Cousins qualitativ hochwertige Werke gelingen, stürze er

nach deren Abreise nach Rom 1595/97 in eine künstlerische Krise, die ihn bis zu seinem Lebensende 1619 ziellos und ohne rechte Schaffenskraft experimentieren lasse.

Dieses Vorurteil in all seinen Konsequenzen hinsichtlich eines Entwurfs des künstlerischen Profils, der Entwicklung Ludovicos, der Zuschreibung und Datierung einzelner Bilder (vor allem im Bereich des Frühwerks) zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren, gehört nun zu den faszinierenden Aufgaben und Chancen, derer sich hier die Forschung, vor allem aber eine monographisch angelegte Ausstellung annehmen kann, welche in Auswahl und Präsentation der Werke in ganz besonderem Maße die Möglichkeit hat, die Grundlage zur vergleichenden Beobachtung charakteristischer Entwicklungslinien oder auch Brüche zu schaffen.

In Bologna hatte man sich auf die Präsentation von 70 Bildern (darunter auch Fresken) im Museo Archeologico beschränkt, den Zeichner Ludovico mithin ausgeklammert. Gleich bei den ersten ausgestellten Gemälden wurden die Vorzüge und großen Verdienste, aber auch die Schwächen dieser Ausstellung in Auswahl und Präsentation der Werke deutlich: So wurde nochmals die Möglichkeit geboten, zwei im Frühwerk Ludovicos hinsichtlich Zuschreibung und Datierung umstrittene Gemälde, die „Mystische Vermählung der Hl. Katharina“ aus Bologneser Privatbesitz (Kat. 1) sowie den „Hl. Vinzenz“ (Kat. 2; Bologna, Credito Romagnolo) zu sehen. Nachdem beide Werke (erst 1956 bzw. 1975 Ludovico zugeschrieben) zunächst als bislang fehlende Repräsentanten des zuvor nur hypothetisch umrissenen Frühwerks begrüßt worden waren, wurden in jüngerer Zeit Zweifel an der Vergleichbarkeit der beiden Gemälde und ihrer Zuschreibung an Ludovico laut (vgl. Elizabeth Cropper im *Burlington Magazine* CXXXI, 1987, p. 271).

Ein direkter Vergleich der beiden Gemälde könnte dabei trotz aller stilistischen und qualitativen Unterschiedlichkeit zugleich Gemeinsamkeiten erweisen: Hier wie dort steht hinter der Physiognomie der gezeigten Figurentypen das Vorbild Parmigianinos. Freilich scheint Ludovico sich hierbei auf Gestalten zu beziehen, die je unterschiedlichen Werkphasen Parmigianinos entstammen – bei der sehr spröden „Mystischen Vermählung“ eher auf Werke der frühen zwanziger Jahre wie die „Hl. Apollonia“ (Fresko in S. Giovanni Evangelista zu Parma) bzw. die „Ceres“ (Fresko in Rocca Sanvitale zu Fontanellato) –, und welche dazu noch auf geradezu karikaturartige Weise rezipiert werden. Demgegenüber erscheint das physiognomische Modell des Parmigianino der frühen dreißiger Jahre in dem eindrucksvollen „Hl. Vinzenz“ viel klarer und deutlicher – nicht nur (wie im Katalog, p. 4, zu lesen ist) die „Hl. Margarete“ Parmigianinos in Bologna, sondern auch und vor allem die Physiognomie von dessen „Hl. Rochus“ in S. Petronio zu Bologna (ein Gemälde, von dem Ludovico auch eine noch im 18. Jahrhundert in der Tanari-Sammlung zu Bologna gezeigte Kopie angefertigt haben soll; vgl. Sydney J. Freedberg, *Parmigianino*, Connecticut 1950, p. 177) scheint hier als Vorbild gedient zu haben. (Eine Fortsetzung dieser Auseinandersetzung mit Parmigianino ist in einer weiteren – unumstrittenen –

Fassung der „Mystischen Vermählung der Hl. Katharina“, Kat. 12, aus Göteborg sowie der – gleichfalls unumstrittenen – „Opferung Isaaks“, Kat. 18, aus Rom zu beobachten; vgl. dort den rechts aus dem Bild schauenden Engel, der den Engel in der rechten Bildhälfte von Parmigianinos oben erwähneter „Hl. Margarete“ in Bologna voraussetzt, hier hingegen die „*figure allungate e con gli abbigliamenti tipici di Parmigianino*“ (Katalog, p. 40) unten rechts im Bild; das „Isaaksopfer“ wird darüber hinaus noch mit dem „Hl. Vinzenz“ durch die beiden Werken gemeinsame nordalpin anmutende und mit feinen Weißhöhlungen aus dem Dunkeln herausentwickelte Hintergrundsarchitektur verbunden).

Darüber hinaus läßt sich sowohl in der „Mystischen Vermählung“ wie auch in „Hl. Vinzenz“ die gleiche, fast amorph anmutende und wie aus zähflüssigem Material zurechtgeknetete Bodenformation beobachten, aus welcher Gestein fast blasenartig aufzuwachsen scheint, und welche in vergleichbarer Weise wiederum in dem „Hl. Franziskus“ (Kat. 8, Rom, Pinacoteca Capitolina) erscheint.

Leider luden nun aber weder die Ausstellung noch der Katalog zu solchen Vergleichen ein: Letzterer listet zwar (p. 3f.) die Einwände von Cropper und anderen auf, begnügt sich jedoch ansonsten mit Vergleichen zu in der Ausstellung selbst nicht präsenten oder nur als Photographien vertretenen Werken; darüber hinaus scheint er gerade hier, gleich zu Beginn, von der ansonsten angestrebten (in der Folge dann auch nicht immer konsequent durchgehaltenen) chronologischen Anordnung der Katalognummern abzuweichen, wenn er die „Mystische Vermählung“ als No. 1 anführt, sie jedoch dann später datiert als den unter No. 2 eingetragenen „Hl. Vinzenz“ (eventuell auch ein Zeichen, daß Gail Feigenbaum, welche die Artikel auf der Grundlage ihres Dissertationskataloges verfaßt hat, mittlerweile vielleicht doch der 1987 von Stephen Pepper [in: *Apollo* 126, p. 410] vorgeschlagenen, überzeugenderen Datierung der Werke auf 1582/83: „Vermählung“ und 1583/84: „Hl. Vinzenz“ zuneigt).

Ähnlich problematisch verhielt es sich mit der Hängung und Präsentation der Gemälde in der Ausstellung selbst: Da auf den Versuch einer stringenten chronologischen Hängung verzichtet wurde, versäumte man die Chance einer direkten Konfrontation der „Vermählung“ und des „Hl. Vinzenz“. Daß beide Werke nicht nur in einiger Entfernung einander gegenüberhängen, sondern auch noch vor unterschiedlich farbigen Wänden gezeigt wurden, erschwerte den Vergleich zusätzlich: Während die „Vermählung“ vor dem farblich neutralen Hintergrund der Mauern des Museo Civico Archeologico hing, wurde der Heilige auf einer der den Museumsraum in Kompartimente unterteilenden Stellwände präsentiert, bei deren Farbe man sich erstaunlicherweise für ein satt leuchtendes Grün entschieden hatte – einen Farbton, demgegenüber Gemälde sich kaum behaupten können, wie spätestens dort in der Ausstellung deutlich wurde, wo sich diese Wände in regelrechte, die Bilder umschließende und voneinander abschirmende Boxen verwandelten (besonders deutlich leider bei der späten „Kreuzigung“, Kat. 72, aus Ferrara, einem ohnehin schon nicht direkt ansprechenden Bild, dem durch die es umgebende Farbigeit sowie die ebenmäßig helle Kunstlicht-

Beleuchtung der Ausstellung auch noch viel von seiner Monumentalität genommen wurde).

Mithin lassen sich die Stärken und Schwächen dieser Ausstellung geradezu stellvertretend anhand der ersten zwei Werke aufzeigen: Die Auswahl der Werke erwies sich schon insofern als vorzüglich, als man hier Zuschreibungs- und Datierungsfragen neu hätte erörtern können (bis auf wenige kleinere Werke wie die „Hl. Cäcilie“, Kat. 71, aus Rom, die man gerne gegen wichtigere Bilder wie „Der Hl. Bernhard schützt Carpi“ aus Paris oder „Eliaser und Rebecca“ aus Florenz eingetauscht hätte, waren in der Ausstellung fast ausnahmslos bedeutende Gemälde Ludovicos versammelt); darüber hinaus hätte dieser Auftakt den Betrachter gleich zu Beginn, schon im Frühwerk, sensibel machen können für jene starken Stil- und Qualitätsschwankungen innerhalb des gleichen Zeitraums, denen er auch im weiteren Werk Ludovicos begegnen wird (als einen „*Proteo della pittura*“, dessen Stil – hundertfach variiert – nicht leicht wiederzuerkennen sei, da er unablässig danach strebe, „*di inventare qualcosa di nuovo*“, beschreibt Charles De Brosses ihn treffend in einer von Giovanna Perini p. 314 zitierten Passage). Leider nutzte die Ausstellung diese Möglichkeiten nur zum Teil, da sie Werke einer Periode auseinander- bzw. einander gegenüberhängte und auch nicht klar erkennen ließ, nach welchem Prinzip die Bilder präsentiert wurden.

So hing die kleinformatige „Mystische Vermählung“ z. B. in der unmittelbaren Nachbarschaft der großen „Geißelung Christi“, (Kat. 7, Douai, Musée de la Chartreuse; Abb. 6a), mit der doch ein völlig anders geartetes Problem verbunden ist, denn es mehren sich in letzter Zeit die Stimmen (vgl. Katalog, p. 15), die das Bild Ludovico wieder ab- und dafür Annibale Carracci erneut zuschreiben möchten (es wurde 1964 in einer Privatsammlung entdeckt, zunächst Annibale, im Folgejahr dann Ludovico zugeschrieben). Als Kriterium einer Autorschaft Ludovicos wurden dabei vor allem eine gewisse vage Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Christus und demjenigen des Amulius auf einem der (in der Ausstellung durch Photographien vertretenen) Fresken im Palazzo Magnani angeführt; für Annibale hingegen schienen eher die muskulösen Körpermodellierungen einiger Figuren sowie eine sich in deren Physiognomien widerspiegelnde Auseinandersetzung mit Gestalten zu sprechen, wie man sie aus den Gemälden Bartolomeo Passerottis kennt. Nachdem man nun auch eine Zusammenarbeit beider Carracci nicht mehr ausschließen kann, stellt sich dennoch weiterhin die Frage nach der vorrangigen Autorschaft. Dieser bislang ausschließlich auf der Basis der Kennerschaft widersprüchlich diskutierten Zuschreibungsfrage könnte ein Hinweis auf eine ikonographische Quelle von Nutzen sein, die bei der Konzeption des Gemäldes möglicherweise vorlag: Vergleicht man einen Holzschnitt Lucas Cranachs d. Ä. mit der Darstellung einer „Geißelung Christi“ aus dessen „Passion Christi“ von 1509 (Bartsch 11-VII/2, p. 330, No. 12-280; Abb. 6b) mit dem Carracci-Gemälde, so fällt nicht nur die beiden Darstellungen gemeinsame Figur des Häschers auf, der seitlich im Vordergrund unter Zuhilfenahme seines Fußes eine Reisigrute bindet, sondern vor allem springen die Parallelen hinsichtlich der Christus-Gestalten ins Auge,

deren Kopf in beiden Fällen von hinten am Haarschopf gepackt und zurückgerissen wird. Da aber eine solche Übernahme nordalpiner Kompositionen weit eher als charakteristisch für Ludovico denn für Annibale erwiesen werden kann, ist zu fragen, ob die formalen und ikonographischen Analogien zu der Cranach-Graphik nicht eher eine primäre Autorschaft Ludovicos nahelegen (bei einer weiterhin anzunehmenden Beteiligung Annibales wäre das Gemälde sodann – aufgrund der um 1582 einsetzenden Auseinandersetzung Annibales mit Passerotti – um 1583/84 zu datieren).

Daß sich die Rezeption nordalpiner Kunst ungeachtet aller sonstigen Stil- und Qualitätswechsel wie ein roter Faden durch Ludovicos Schaffen zieht, kann im Frühwerk bereits an den Landschaften im „Hl. Vinzenz“ und in der „Opferung Isaaks“ festgemacht werden. Für das Spätwerk sei auf die schon kurz erwähnte „Kreuzigung“ von ca. 1614 (Kat. 72) verwiesen, welche in ihrer Drastik und ihrem Kreuzestypus offensichtlich auf nordalpine Vorbilder zurückgeht. Als Beleg für Bezüge auf nordalpine Kunst auch in der dazwischenliegenden Werkphase seien zwei im Erscheinungsbild zuletzt doch so unterschiedliche Werk wie die „Madonna degli Scalzi“ in Bologna von ca. 1590 (Kat. 30) und der wohl unmittelbar zuvor entstandene „Kuß des Judas“ (Kat. 24, Princeton, Art Museum) angeführt: Für die „Scalzi-Madonna“ konnte Richard J. Judson (in: *Master Drawings* 5, 1967, pp. 387-389) den Nachweis erbringen, daß Ludovico sich bei der Konzeption des Bildes einer Komposition von Dürer bzw. Baldung Grien bediente; vergleicht man wiederum den „Judaskuß“ von ca. 1589/90 mit der „Gefangennahme Jesu“ von Hieronymus Bosch (durch zwei Kopien in Amsterdam [Rijksmuseum] und San Diego [Fine Arts Gallery] überliefert; Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Ausg. Baden-Baden 1989, p. 349 und Abb. 46f., vgl. auch die dort als No. 46, Abb. 51 geführte Kopie in Rotterdam nach dem gleichfalls verlorenen Gemälde „Christus vor Pilatus“), so fallen Parallelen hinsichtlich einiger prägnanter Motive und Bildideen auf (vgl. allein schon das Querformat, den je ungewöhnlichen Bildausschnitt, das starke Interesse für tumultuös hintereinander gestaffelte Köpfe sowie die parallelen Gesten des Judas).

Auch der Einfluß der Antike erweist sich als eine Konstante in Ludovicos Werk. Schon die berühmte Figur der Medea in der Nachtszene des Freskos im Palazzo Fava von ca. 1584 (als Photographie in der Ausstellung vertreten; vgl. Kat. 4) geht, wie Norberto Gramaccini (in: *Les Carraches et les décors profanes*, Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome, Rom 1988, pp. 491-517) nachweisen konnte, auf das Sitzmotiv der antiken „Ninfa alla spina“ zurück. Sofern man nicht, wie in jüngster Zeit wieder von Gramaccini, p. 495, versucht, diese Szene Ludovico ab- und Annibale zuschreiben wollte, setzte sich diese Antikenrezeption möglicherweise in einem Bild wie dem „Traum der Hl. Katharina von Alexandrien“ von ca. 1600 fort (in der Ausstellung nicht gezeigt, jedoch im Katalog als No. 33 eingetragen und dort, wohl zu früh – vgl. die relativ zuverlässig auf ca. 1600 datierbare, in der Ausstellung auf eine zu dunkle Seitenwand verbannte zweite Fassung des „Martyriums der Hl. Ursula“ [Kat. 55]

aus Imola – auf 1592/95 datiert), wo Feigenbaum (Katalog, p. 72) für die Gestalt der träumenden Katharina das Vorbild der „Belvedere-Cleopatra“ vermutet.

Unter diesem Gesichtspunkt ließen sich den beiden Werken nun zwei weitere, in der Ausstellung vertretene Bilder hinzufügen, welche einmal dem Spätwerk, ein anderes Mal dem Schaffen um 1587 entstammen. Die auf dem Altarbild „Die Hll. Georg und Katharina werden zum Martyrium geführt“ (Kat. 78, Reggio, Madonna della Ghiara) von 1618 im Hintergrund links auf einer Säule postierte Götzenfigur, deren Körperhaltung Feigenbaum treffend als „*malferma*“ beschreibt (Katalog, p. 171), geht in ihrem schwankenden Standmotiv wie auch in den gegenüber dem Rumpf auffällig lang proportionierten Gliedern offenbar auf das Vorbild des 1530 in Pesaro gefundenen antiken „Idolino“ (heute im Museo Archeologico zu Florenz; vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven u. a. 1981, No. 50, Fig. 123) zurück, dessen durch die mehrfach gegeneinander abgeknickten Glieder bereits stark dynamisierte, seitlich ausschwingende Körperhaltung Ludovico durch die einander entgegengesetzten Stellungen der beiden Arme noch gesteigert hat.

Dem zweiten Beispiel eines Antikenbezugs begegnet man möglicherweise bei der „Bekehrung des Paulus“ (Kat. 19; *Abb. 4a*) welche sich aufgrund von Zahlungsdokumenten auf die Zeit um 1587/88 datieren läßt: Hier weist die gesamte Körpergebärde des rücklings zu Boden stürzenden Paulus auffällige Parallelen zu der Skulptur des „Fallenden Galliers“ (*Abb. 4b*) auf, welche sich bis 1523 in Rom, danach in Venedig befand und bereits Künstler wie Albertinelli, Perin del Vaga, Peruzzi, Raimondi und Tizian zu einer Auseinandersetzung herausgefordert hatte (heute im Museo Archeologico zu Venedig; vgl. Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986, No. 149, pp. 184f.). Begründet war dieses starke Interesse wohl auch durch den Umstand, daß der Figur beide Arme, das rechte Bein und der linke Unterschenkel fehlten, so daß sie zu Ergänzungsvorschlägen reizte. Bezeichnenderweise scheint das Interesse der Maler an dieser Figur dann auch größtenteils erloschen zu sein, nachdem Tiziano Aspetti sie 1587 restauriert hatte – eben dem Jahr, in welchem Ludovico Carracci den Auftrag für das „Paulus“-Altarbild erhielt.

Betrachtet man nun dessen stürzenden Paulus im Licht der Auseinandersetzungen der genannten anderen Künstler mit der noch unrestaurierten Figur, so wirkt es um so wahrscheinlicher, daß Ludovico von der bereits restaurierten Statue ausging, als sich die Parallelen zwischen deren restaurierten Gliedern und den Gebärden des Paulus in dem Gemälde als recht eng erweisen; kein Künstler vor ihm hatte außerdem das Motiv des Sturzes bei der Rezeption der Skulptur so stark thematisiert (nicht verschwiegen werden soll jedoch die Möglichkeit, daß Ludovico bezüglich des stürzenden Paulus und der über ihm erscheinenden Christus-Gestalt auch von einer themengleichen Komposition Jean Cousins abhängen könnte, welche als Kopie eines Stiches von Étienne Delaune 1567 durch den italienischen Stecher Mario Cartaro in Rom verbreitet wurde [vgl. Bartsch 31–XV/4, p. 419, No. 17-527; *Abb. 5*]).

Daß auf Ludovico Carracci neben nordalpinen Künstlern, der Antike und Vorbildern wie Correggio oder der venezianischen Schule schließlich auch andere italienische Künstlerpersönlichkeiten modellbildend gewirkt haben, wird an einem Gemälde wie der signierten und auf 1591 datierten „Cento-Madonna“ (Kat. 31) deutlich (ein in der Präsentation der Ausstellung auf die Figur der Madonna noch zusätzlich fokussierter Punktstrahler störte leider das Erlebnis der spannungsvollen Rhythmik, die das Bild, bei aller dramatischen Lebhaftigkeit im einzelnen, zu einem durchkomponierten Ganzen einheitlich zusammenfaßt: Durch diese zusätzliche Betonung einer einzelnen Figur wurde das genau ausbalancierte dynamische Kräftespiel der Figuren auseinandergerissen). So scheint Ludovico die immer wieder bestaunte kühne Pose des seinen aufgestützten Kopf in verlorenem, unteransichtigem Profil dem Betrachter darbietenden Joseph anhand des ganz ähnlichen Motivs entwickelt zu haben, das die Figur des Joseph in der „Anbetung der Hirten“ von Jacopo da Ponte aus dem Jahre 1546 (heute in Hampton Court: vgl. Ausst. Kat. *Jacopo Bassano*, Bassano del Grappa-Fort Worth 1992/93 [Bologna 1992], No. 17, pp. 46ff.) bestimmt (bereits Matteo Marangoni in: *Rivista d'arte* X, 1917, p. 20 und Enrico Brunelli in: *Bollettino d'arte* 1923, p. 362, Anm. 22 haben Bezüge zwischen den Werken der Bassani und Ludovico gesucht).

Auch Moretto scheint Ludovico Anregungen vermittelt zu haben, wie ein Blick auf die frühe (wohl unmittelbar vor der „Bekehrung des Paulus“ entstandene) „Himmelfahrt Mariae“ (Kat. 17, Raleigh, North Carolina Museum of Art) oder die „Dornenkrönung“ von ca. 1592/94 (Kat. 47, Bologna, Pinacoteca) lehrt. Scheint hier – neben Tizians „Dornenkrönung“ aus dem Louvre von 1546/50 – Morettos aschfarbener „Cristo in passione“ (um 1550, Brescia, Pinacoteca Civica; vgl. Pier Virgilio Begni Redona, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, No. 124, pp. 476ff.) Pate gestanden zu haben, so gehen in der „Himmelfahrt“ wohl gerade jene Motive, welche der Katalog (p. 37) als Besonderheiten hervorhebt (das Erscheinungsbild der Maria; die sie verehrenden, nicht jedoch emportragenden Engel; die starke Trennung zwischen oberer und unterer Zone; vgl. jedoch darüber hinaus auch so auffällige Parallelen wie das Bodengrab, die Maria hinterfangende Gloriolen etc.), nicht zuletzt auf Morettos „Himmelfahrt Mariae“ von 1524/26 im Duomo Vecchio zu Brescia (vgl. Begni Redona, 1988, No. 26, pp. 188ff.) zurück.

Besonders deutlich wird dieser Bezug auf die Brescianer Malerei schließlich bei dem Gemälde „Moses kehrt vom Berg Sinai zurück“, das zwar nicht auf der Ausstellung, jedoch immerhin wie noch vier weitere lediglich im Katalog aufgeführte Werke (Kat. 42, 62, 63, 65) in der Pinacoteca gezeigt wurde. Es gehört mit „Abraham und die drei Engel“ und dem „Traum Jakobs“ (Kat. 63), beide in der Pinacoteca, zu einer Serie von drei Gemälden, die Ludovico zwischen 1605/1610 für seinen Freund Bartolomeo Dulcini geschaffen hat, „*vermutlich auch nach dessen besonderen Angaben*“, wie Bodmer 1939 (p. 84) spekulierte.

Letzteres bezog Bodmer möglicherweise auf das eindeutige Vorbild der gleichen Jakobs-Szene in den Loggien Raffaels, welche Ludovico bis in Details hin-

ein übernahm und lediglich geringfügig variierte bzw. anreicherte (vgl. Katalog, p. 137).

Daß Ludovico bei diesem Bilderzyklus (auf Wunsch des Auftraggebers?) tatsächlich offenbar das Ziel verfolgte, bestimmte klar erkennbare Vorbilder leicht variiierend zu übernehmen, erscheint um so glaubhafter, als sich für die ungewöhnliche (von der traditionsstiftenden Komposition Raffaels abweichende, ja sie geradezu umdrehende) Gestaltung des „Moses“ durch Ludovico (*Abb. 7a*) gleichfalls ein konkretes Modell benennen läßt: In dem signierten und auf 1566 datierten Gemälde des Moretto-Schülers Francesco Ricchino (1518-ca. 1568) „Moses zerbricht die Gesetzestafeln“ (Brescia, San Pietro in Oliveto; *Abb. 7b*) findet sich die gleiche, Moses und Josua (beide Male schon als Krieger) in den rechten Vordergrund rückende Komposition, welche sich je nach links über eine Gruppe von Frauen und Kindern (vgl. das auffallende Motiv der weisend und anbetend emporgereckten Arme am linken Bildrand) hinweg in die Tiefe öffnet, wo das Goldene Kalb in beiden Gemälden auf einer hohen Säule postiert steht. Beide Szenen, situiert in einer je auch annähernd gleich formierten Landschaft, zeigen lediglich unterschiedliche Stadien des Geschehens (zu Ricchino vgl. zuletzt *Pittura del Cinquecento a Brescia*, hrsg. von Mina Gregori, Mailand 1986, pp. 205f. und 241). Es würde von daher nicht wunder nehmen, wenn sich für das dritte Werk dieser Serie, „Abraham und die drei Engel“, in ähnlicher Weise ein konkretes Vorbild finden ließe.

Gleichfalls nur in der Pinacoteca, nicht jedoch am eigentlichen Ausstellungsort wurde die große „Verklärung“ (Kat. 42) von 1595 gezeigt, bei welcher das sicher mit wirksame Vorbild Tizians in S. Salvatore zu Venedig in der Monumentalität der Jüngerfiguren am Boden noch gesteigert wird. Damit fehlte leider die Möglichkeit, die in der Ausstellung präsentierte zweite, kleinere (und in der Datierung problematische) Version der „Verklärung“ aus Londoner Privatbesitz (Kat. 46) einem kontrastierenden Vergleich zu unterziehen. Der Katalog führt sie (auch hier unchronologisch) nach der großen Fassung in Bologna von 1595 auf, datiert sie dort jedoch auf 1588, während tatsächlich eine wesentlich spätere Datierung (noch nach der großen „Verklärung“) zu erwägen wäre. Denn sucht man im Werk Ludovicos nach einem Parallellfall für eine ähnlich auffällige Gewandbehandlung, wie sie das Erscheinungsbild der Figuren auf der kleinen „Verklärung“ in so hervorstechender Weise prägt, so stößt man auf das Altarbild mit dem „Heiligen Raimund von Peñafort“ in Bologna, S. Domenico, welches – allein schon aufgrund der erst im Jahre 1601 erfolgten Kanonisation des Heiligen – auf ungefähr 1608/10 datiert werden kann (vgl. Bodmer, 1939, No. 48, p. 130). Obgleich das Bild in S. Domenico, wie Feigenbaum 1985 (in: *Paragone*, p. 97) zeigen konnte, Mitte des 18. Jahrhunderts durch eine Kopie ersetzt worden zu sein scheint, erweist diese sich (was Komposition und Objektbeschreibung, nicht jedoch was die Farbigkeit betrifft) als gegenüber dem Original recht getreu, wie die entsprechenden Vorzeichnungen Ludovicos sowie eine Zeichnung Francesco Brizios in Stuttgart und der Stich Pietro Carroccis, beide nach dem vollendeten Original, zeigen.

Vergleicht man nun die in beiden Bildern (besonders bei den Gestalten von Christus und Raimund) auffälligen, wie aus dünnem Porzellan geformten und in scharfkantig-feinen Säumen auslaufenden Gewänder, welche, in lebhaften Faltenwürfen schräg ansteigend, sich um die Körper herum emporwinden, so erscheint eine zeitliche Nachbarschaft dieser beiden Gemälde sehr viel wahrscheinlicher (vgl. auch das Motiv des hinter dem Kopf Christi aufgebauschten Gewandteils, das diese Darstellung der „Verklärung“ mit den „Aposteln am Grab der Jungfrau“, Kat. 56 [wo versäumt wird, Signatur und Datierung 1601 zu erwähnen], Chiesa del Corpus Domini zu Bologna, verbindet; zur Spätdatierung solchen Gewandstils bei Ludovico vgl. Bohn in: *Master Drawings* 25, 1987, p. 225).

Am Ende der Ausstellung empfing den Besucher ein Modell des Klosterhofes von San Michele in Bosco, welches den architektonischen Kontext des dort 1603-1604 entstandenen, heute weitgehend zerstörten Freskenzyklus anschaulich rekonstruierte. Den enormen Eindruck, den diese unter Aufbietung der von Ludovico angeleiteten, hervorragendsten Kräfte der Carracci-Akademie (wie Guido Reni, Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedoni, Francesco Brizio, Lorenzo Garbieri und Baldassare Aloisi „Galanino“) geschaffenen Werke bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gemacht haben müssen, vermochte diese Rekonstruktion indes kaum zu vermitteln: Zwar hatte man die glückliche Idee, die einzelnen Teile der Nachbildung so anzuordnen, daß dem vor dem Ausgang direkt in das Modell hineinschreitenden Besucher anschaulich das Raumgefühl für diesen achteckigen Klosterhof nahegebracht wurde; da man jedoch in diese architektonische Rahmung lediglich vergrößerte Reproduktionen der (in ihrem Erscheinungsbild sehr glatten, auch nicht immer vollständigen) Nachstiche Fabbris von 1776 eingepaßt hatte, verloren die Kompositionen vor allem ein wichtiges Medium ihrer monumentalen Wucht, die Farbe.

Wie wichtig gerade dieses Element für ein Verständnis der Kunst Ludovicos ist, wird nicht nur bei diesem (in seiner einschlagenden Wirkung auf Malerei wie Architektur des italienischen Seicento noch kaum wirklich erforschten) Wandgemälde-Komplex (vgl. dessen deutliche Spuren z. B. auch bei der Freskierung der Prima Sala d'Udienza des Palazzo Pitti in Florenz ca. 1636-41 durch die hierfür aus Bologna gerufenen Künstler Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli), sondern vor sämtlichen Gemälden dieses Künstlers deutlich. Insofern ist das Unternehmen des die Ausstellung begleitenden Kataloges sehr zu begrüßen, über die im Museo Civico präsentierten Werke hinaus auch einige ausgewählte Werke farbig abzubilden, die – ohnehin im Besitz der Pinacoteca – nur dort gezeigt wurden (der seinerzeit vorbildliche und lange unabdingbare Abbildungsteil der Monographie Bodmers von 1939 wird damit endlich größtenteils abgelöst). Anders als bei dem in dieser Hinsicht vorbildlichen Katalog zur Ausstellung *Jacopo Bassano* von 1992/93 hat man diese Gemälde jedoch leider nicht gesondert in einem Appendix aufgeführt, sondern in die laufenden Nummern des Kataloges integriert, wodurch einige Verwirrung entstehen konnte, da sie nicht eigens als nur in der Pinacoteca zu sehende Objekte gekenn-

zeichnet wurden. Und obgleich im Katalog verzeichnet, waren drei Gemälde in Bologna überhaupt nicht zu besichtigen: Die „Geburt des Johannes“ der dortigen Pinacoteca (Kat. 57), der „Besuch der Kaiserin Faustina“ aus Bologneser Privatbesitz (Kat. 66) und der „Traum der Hl. Katharina“ aus Washington (Kat. 33) – möglicherweise Spuren der organisatorischen Schwierigkeiten, mit denen die Ausstellung bis zuletzt zu kämpfen hatte.

Die überwiegend solide durchgeführte Arbeit der einzelnen Katalogeinträge wird ansonsten in ihrer Zuverlässigkeit nur selten durch kleinere Mängel beeinträchtigt. Über den oben erwähnten Aufsatz von Giovanna Perini hinaus (dem die Autorin eine verdienstvolle erste Auflistung von Nachstichen der Werke Ludovicos angefügt hat) bietet der Katalog Artikel von Andrea Emiliani, Sydney J. Freedberg, Gail Feigenbaum und Maria Silvia Campanini über Ludovico Carracci und seine Zeit sowie zu San Michele in Bosco; Anna Stanzani hat ferner eine sehr nützliche chronologische Auflistung zu Leben und Werk angefertigt.

Insgesamt stellen Ausstellung und Katalog einen großen und wichtigen Schritt auf dem Weg zum lange schon fälligen Verständnis des zuvor am stärksten Vernachlässigten der drei Bolognesen dar, von denen Roberto Longhi (in Parallele zu einem Satz Goethes aus der *Italienischen Reise*) gesagt hat: „*Intendere i Carracci, mi avvedo, è affare di maturità*“.

Die Ausstellung präsentiert im Kimbell Art Museum, Fort Worth in Texas, zwar zusätzlich zwei nur dort ausgestellte Gemälde (darunter den großartigen „Hl. Sebastian, der in die Cloaca Maxima geworfen wird“, Kat. 70), wird dort jedoch in einer im Ganzen quantitativ und qualitativ reduzierenden Auswahl gezeigt.

Henry Keazor

Restaurierungen

VIERZEHN KARTONS VON JOHANN FRIEDRICH OVERBECK FÜR DIE KATHEDRALE VON DJAKOVO/KROATIEN

(mit drei Abbildungen)

Anlaß, erneut auf die Kriegszerstörungen im ehemaligen Jugoslawien hinzuweisen (Kroatien: *Kunstchronik* 11/91, 12/91, 4/92, 5/92; Bosnien-Herzegowina: 11/93), ist ein Projekt, das die Restaurierung und Konservierung von vierzehn Kartons zum Inhalt hat, welche Johann Friedrich Overbeck von 1867 bis zu seinem Tod 1869 als Entwürfe für Wand- und Gewölbefresken der Kathedrale St. Peter in Djakovo in der kroatischen Provinz Slawonien schuf.

Die Kathedrale (*Abb. 8c*) wurde seit dem Frühjahr 1866 im Auftrag des Bischofs von Djakovo und Srijem, Josef Georg Strossmayer (1815–1905), nach dem Entwurf und unter der Leitung des Wiener Architekten Carl Roesner errichtet. Nach dessen Tod 1869 führte Friedrich Schmidt den Bau weiter, der