

**Studien zur römisch-bolognesischen Landschaftszeichnung:  
Annibale Carracci**



Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Westfälischen Wilhelms-Universität  
zu  
Münster (Westf.)  
vorgelegt von  
Maike Sternberg-Schmitz  
aus Bochum  
2005

Termin der mündlichen Prüfung: 16.11.2005

Dekan: Prof. Dr. Dr. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Koreferent: Dr. Chris Fischer

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort		4
Einleitung		6
Forschungsstand		8
Kapitel 1	1.1. Zu Leben und Werk Annibale Carraccis	11
	1.2. Die Landschaft im Werk Annibale Carraccis - die Entwicklung der idealen Landschaftsmalerei	15
Kapitel 2	Die Gründung und Ausbildungsmethode der <i>Accademia degli Incamminati: 'disegnare dal naturale'</i>	27
Kapitel 3	Die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis - kunsttheoretische und literarische Hintergründe	35
	3.1. Von Vitruv bis Giovanni Battista Agucchi	36
	3.2. Literarische Vorlagen für Landschaftsdarstellungen – <i>ut pictura poesis</i>	47
Kapitel 4	Die visuellen Quellen – zwischen Tizian und Raffael	55
Kapitel 5	Die Landschaftszeichnungen	95
	5.1. Baum, Wasser und Figuren – Wege zur Raumerschließung	
	5.2. Der Individualstil der Carracci	95
	5.3. Skizzen, Studien und lavierte Zeichnungen	
	5.4. Die Problematik der Vorstudien	123
	5.5. Das Konzept der Landschaft in der Zeichnung Annibale Carraccis	136
	5.6. Die Landschaftszeichnung als Abbild der Natur und die Frage nach der autonomen Landschaftszeichnung	138
	5.7. Die idealisierte Natur in der Zeichnung – Medium zur Entwicklung der klassischen Landschaft	141
	5.8. Die Bedeutung der Landschaftszeichnung für die Malerei Annibale Carraccis	143
	5.9. Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis ab 1605 – Hypothese eines Spätwerks und Ergebnis einer relativen Chronologie	144
Zusammenfassung		160
Literaturverzeichnis		162
Katalog		179

## **Vorwort**

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die stark gekürzte Version meiner 2005 an der Westfälischen-Wilhelms-Universität bei Herrn Professor Meyer zur Capellen im Fachbereich Kunstgeschichte eingereichten Dissertationsschrift.

Aus dem ursprünglichen Text wurden Kapitel wie die Abhängigkeit der Landschaftszeichnungen der Brüder Agostino und Annibale Carraccis untereinander und die Rolle des Nachahmers Pietro Paolo Bonzi im Hinblick auf Zuschreibungsfragen herausgenommen, da diese – und andere - Themenkomplexe an anderer Stelle vertieft werden sollen. Dementsprechend wurde der zunächst sehr viel umfangreichere Katalogteil um eine Vielzahl an Zeichnungen reduziert, um so eine höhere Konzentration auf die Blätter Annibale Carraccis zu erzielen und anhand einer konzentrierten Zahl das Phänomen der Landschaftszeichnungen im Gesamtoeuvre klarer aufzeigen zu können.

Bei den Abbildungen handelt es sich um bereits an anderer Stelle publiziertes Bildmaterial.

Während der Erstellung meiner Magisterarbeit über die Landschaftszeichnungen der Sammlung Morelli im Castello Sforzesco in Mailand wurde ich zum ersten Mal auf die Bologneser Landschaftszeichnung aufmerksam, die sich mir dort unter anderen in Zeichnungen Francesco Brizios, Guercinos und Giovanni Francesco Grimaldis offenbarte. Die Ursprünge dieser und anderer Bologneser Künstler bezüglich ihrer Landschaftsauffassung liegen in den Werken Annibale Carraccis begründet, insbesondere in seinen Zeichnungen. Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen für die Blätter der Sammlung war die immense Fülle der Annibale Carracci zugeschriebenen Landschaftszeichnungen frappierend, was den Wunsch nach sich zog, dem Phänomen der Landschaftszeichnung im Werk Annibale Carraccis nachzugehen.

So sei zunächst an dieser Stelle Herrn Prof. Jürg Meyer zur Capellen für die Betreuung der Arbeit gedankt. Insbesondere danke ich dem Koreferenten Herrn Dr. Chris Fischer, der mir mit vielen guten Ratschlägen und seinem Wissen als erfahrener Conaisseur jederzeit zur Seite stand.

Des Weiteren danke ich der Bibliotheca Hertziana in Rom für die nunmehr seit mehreren Jahren andauernde Unterstützung, ihren Direktorinnen Sibylle Ebert-Schifferer und Elisabeth Kieven, aber auch der Leiterin der Fotothek Christina Riebesell, die mir den Einstieg in das Institut ermöglichte und das Abbildungsmaterial bereitwilligst zur

---

Verfügung stellte. Catherine Loisel sei ebenso gedankt wie Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, Marco Chiarini ist es zu verdanken, dass ich mich im Rahmen meiner Dissertation mit diesem Thema auseinandergesetzt habe.

Ganz besonders möchte ich meinen Freunden danken, die mir mit gutem Rat zur Seite standen und mir den Rücken gestärkt haben. Doch ohne meinen Mann und seine konstruktive Kritik, seine wertvollen Ideen, die vielen gemeinsamen Gespräche und seine stetige Unterstützung hätte vieles nicht entstehen können, ihm sei vor allen gedankt.

Meinen Eltern, Michael und Renate Sternberg, ist diese Arbeit in tiefem Dank gewidmet. Ohne ihre immerwährende Unterstützung wären mein Studium und die Promotion nicht möglich gewesen.

Maike Sternberg-Schmitz, Rom im Februar 2009

---

## Einleitung

In den Jahren um 1603/04 erhält Annibale Carracci von Kardinal Aldobrandini den Auftrag, sechs Lünetten für seine Kapelle im Palazzo Farnese in Rom anzufertigen. Eine dieser Lünetten, das Landschaftsgemälde der *Flucht nach Ägypten*, heute in der Galleria Doria Pamphilji in Rom, baut auf einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Sujet der Landschaft auf, die das gesamte Schaffen Annibale Carraccis durchzieht. Denn obgleich die Landschaftsdarstellung bis zu diesem Zeitpunkt im malerischen Werk des Künstlers einen verschwindend geringen Teil einnimmt und auch später keine weitere Vertiefung erfährt, ist ihre Anzahl im Bereich der Handzeichnung nahezu unüberschaubar.

Die Sondierung des auf unzählige Sammlungen weltweit verteilten Materials stellt sich als problematisch dar, da die Zuschreibungsfragen der Landschaftszeichnungen der Carracci und ihrer Schule nach wie vor in der Forschung keine klärende Untersuchung erfahren haben. Es gilt demnach zunächst, den für Annibale Carracci charakteristischen Individualstil in der Landschaftszeichnung von demjenigen seines Bruders Agostino, aber auch von denen seiner Schüler wie beispielsweise Domenichino, Giovanni Battista Viola, Francesco Albani, Giovanni Francesco Grimaldi, Francesco Brizio oder Pietro Paolo Bonzi zu unterscheiden. Da im Bereich der Landschaftszeichnungen jedoch auch diese Künstler bisher kaum einer Analyse unterzogen worden sind, muss das Phänomen der vielen Landschaftszeichnungen der Carracci und ihrer Schule neu hinterfragt werden.

So kann man zunächst nicht davon ausgehen, dass es sich bei dem vorhandenen Material ausschließlich um Kopien von längst verschollenen Originalen Annibale und Agostino Carraccis handelt. Durchaus sind Qualitätsunterschiede zwischen den einzelnen Darstellungen auszumachen, die im direkten Vergleich auf Annibale, Agostino oder einen Nachahmer als Urheber schließen lassen. Bei einem Großteil der bisher zweifelsfrei beiden Künstlern zugeschriebenen Landschaftszeichnungen handelt es sich nicht um Vorstudien für Gemälde - eine Schwierigkeit bei der Bearbeitung der Zeichnungen. Es stellt sich demnach die Frage nach dem Grund für die so vielschichtige und umfangreiche Behandlung des Sujets der Landschaft, wenn man nicht davon ausgehen will, dass es sich um einfache Fingerübungen zum Zeitvertreib des Künstlers handelt. Zu komplex und durchdacht treten in den Zeichnungen die Kompositionen der Landschaften in den Vordergrund der Betrachtung.

Während der Bearbeitung des Materials stellte sich heraus, dass Annibale im Hinblick auf die Landschaft die vorantreibende Kraft der Carracci ist. Obwohl zunächst das Werk

---

beider Brüder untersucht werden sollte, konzentrierte sich die Untersuchung schließlich auf das Oeuvre Annibales. Seine Landschaften in Malerei und Zeichnung sind es, die zu neuen Darstellungsmodi führen und Auswirkungen auf die nachfolgenden Künstlergenerationen haben. Das Wirken Agostinos rückt im Verhältnis zu seinem Bruder zumindest in diesem Bereich etwas in den Hintergrund. Es dient hier in erster Linie zur stilistischen Trennung und zur Erarbeitung der Signifikanz Annibale Carraccis in der Landschaftsdarstellung am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert.

Die Frage nach dem Hintergrund des Phänomens der Landschaftszeichnungen von der Hand Annibale und Agostino Carraccis und der seines Bruders und die Folgen auf das Wirken ihrer Nachahmer führte zur Erstellung eines beispielhaften Oeuvrekatalogs, der die Argumentation der Untersuchung stützen soll. Die Auswahl der Zeichnungen folgte der Signifikanz der Blätter für die Einschätzung des Gesamtwerks und beschränkte sich aus diesem Grund nicht allein auf reine Landschaftsdarstellungen, sondern auch auf Studien nach einzelnen Motiven in der Natur. Dabei wurden nicht nur qualitätvolle Darstellungen ausgewählt, sondern es wurde Wert darauf gelegt, einen möglichst abwechslungsreichen und vielschichtigen Katalog zu erstellen, der einen breiten Überblick über das vorhandene Material gibt.

Nicht jedes einzelne Blatt konnte im Original studiert werden, der Großteil der im Katalog angeführten Beispiele konnte jedoch einer eingehenden Analyse vor Ort unterzogen werden, die das Erarbeiten grundsätzlicher Kriterien in der Bewertung der Landschaftszeichnungen ermöglichte.

Die Anzahl der Landschaftszeichnungen und ihre inhaltliche Signifikanz für das Gesamtwerk Annibale Carraccis fordern eine Untersuchung des Materials, die über die bloße Erstellung eines Werkkatalogs hinausgeht.<sup>1</sup> Im Folgenden sollen die Blätter einer neuen, inhaltlichen wie technischen Bewertung im Hinblick auf den Schaffensprozess Annibale Carraccis unterzogen werden.

Während der Textteil der Arbeit die Landschaftszeichnungen inhaltlich und bezüglich des Stils sowie der Technik aufarbeitet, stellt der Katalog neben der Behandlung von Zuschreibungsfragen den Versuch dar, die Zeichnungen einer Datierung zu unterziehen und somit eine den Künstlerprozess widerspiegelnde Chronologie aufzuzeigen.

---

<sup>1</sup> Vergeblich wird der Leser aus diesem Grund beispielsweise alle die in der neusten Publikation Catherine Loiseles erwähnten Landschaftszeichnungen im Louvre von 2004 erneut besprochen finden. In der vorliegenden Arbeit geht es nicht um die vollständige Zusammenstellung des vorhandenen Materials, sondern um die inhaltliche Aufarbeitung einer beispielhaften Werkgruppe, die für die Gesamtheit steht.

## Forschungsstand

Während über die Figurenzeichnungen der Carracci ein breites Spektrum an Sekundärliteratur vorliegt, wurden die Landschaftszeichnungen bisher von der Forschung wenig beachtet. Eine erste Orientierung über das allgemeine Zeichnungsoeuvre von Annibale, Agostino und Ludovico Carracci bieten einige Ausstellungskataloge der vergangenen Jahre. Besonders hervorzuheben ist hier der Katalog zur Ausstellung über die Carracci von 1963 von Denis Mahon, ebenso wie der von Clare Robertson und Catherine Whistler aus dem Jahre 1996.<sup>2</sup> Auch die von Catherine Legrand organisierte Ausstellung von 1994 über *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci* setzt sich ausführlich mit der Thematik auseinander.<sup>3</sup> Der Katalog der Washingtoner Ausstellung von 1999 beschäftigt sich hingegen allein mit den Zeichnungen Annibale Carraccis und setzt neue Maßstäbe in Zuschreibungsfragen und der Einordnung der Zeichnungen in das Gesamtoeuvre des Bolognesen.<sup>4</sup>

Die einzige monographische Auseinandersetzung mit den Landschaftszeichnungen der Carracci stellt die Publikation von Bailey dar, der mit seinen *Carracci landscape studies: The drawings related to the "Recueil de 283 Estampes de Jabach"* zwar einen umfassenden Materialüberblick gibt – was die dem Recueil de Jabach zugehörigen Landschaften betrifft – jedoch nicht tiefer auf stilkritische Probleme eingeht oder die Zeichnungen in einen größeren Kontext setzt.<sup>5</sup>

Während kaum monographische Publikationen über die Zeichnungen der Carracci vorliegen, gibt es eine größere Anzahl an Aufsätzen, die sich intensiver mit der Thematik auseinandersetzen. Besonders hervorzuheben sind hier die Arbeiten Babette Bohns, Diane DeGrazias, Clare Robertsons und insbesondere Catherine Loisels, die sich auch mit den Landschaftszeichnungen der Carracci auseinandersetzen, wenngleich diese nicht im Zentrum der jeweiligen Untersuchung stehen.<sup>6</sup> Eine Ausnahme im Rahmen der

<sup>2</sup> Mostra dei Carracci, a cura di Denis Mahon, Bologna 1963; Robertson, Clare, Whistler Catherine, *Drawings by the Carracci from British Collections*, Oxford 1996.

<sup>3</sup> Legrand, Catherine, *Le dessin à Bologne. La réforme des trois Carracci*, Paris 1994.

<sup>4</sup> *The Drawings of Annibale Carracci*, hrsg. Benati, Daniele u.a., Washington 1999.

<sup>5</sup> Bailey, Stephen, *Carracci landscape studies: The drawings related to the "Recueil de 283 Estampes de Jabach"*, Ph. D. diss., University of California, Santa Barbara 1993.

<sup>6</sup> Auswahl einiger Aufsätze: Robertson, Clare, *Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the early Drawings*, In: *Master Drawings*, Bd. 35/1, 1997, S. 3-42; Loisel-Legrand, Catherine, *Dessins d'Annibale, 1588-1594*, In: *Nuovi Studi*, Bd. 2, 1997, Nr. 3, S. 41-51, ders. *Dessins de Jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino?*, In: *Paragone*, Bd. 46, 1995 (1997), Ser. 3,4, S. 3-20; DeGrazia, Diane, *Carracci Drawings in Britain and the State of Carracci Studies*, In: *Master Drawings*, Bd. 36/1, 1998, S. 292-304; Bohn, Babette, *Problems in Carracci Connoisseurship: Drawings by Agostino Carracci*, In: *Drawing*, Bd. XIII, Nr. 6, März-April, 1992, S. 125- 128; Bohn, Babette, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, In: *Master Drawings*, 30.1992, Nr. 4, S. 396-414.

Aufsätze über die Zeichnungen der Carracci bilden einige Überlegungen von Bjurström von 2002, die jedoch nicht das Phänomen der Landschaftsdarstellung an sich erklären.<sup>7</sup> Ebenfalls ein die Thematik einkreisender Beitrag ist ein Aufsatz Whitfields von 1988, der Agostino Carracci und dessen Verhältnis zur Landschaft genauer untersucht und zu weiterführenden Ergebnissen kommt.<sup>8</sup>

Im Hinblick auf die Zuschreibungsfragen der Landschaftszeichnungen sind einige Bestandskataloge hervorzuheben, die sich reflektiert und detailliert mit dem Material beschäftigen. Zunächst ist hier der Katalog der Zeichnungen der Devonshire Collection aus dem Jahre 1994 von Michael Jaffé hervorzuheben.<sup>9</sup> Ebenso profund setzt sich der Bestandskatalog Per Bjurströms der italienischen Zeichnungen des Nationalmuseums in Stockholm von 2002 mit den Landschaftszeichnungen auseinander, die dort in großer Zahl vorhanden sind.<sup>10</sup> Ein großes Verdienst kommt Catherine Loisel zu, die in ihrer kürzlich erschienenen Publikation von 2004 über sämtliche Zeichnungen der Carracci im Louvre Zuschreibungen vornimmt und zu ihrer Argumentation Blätter aus anderen Sammlungen hinzuzieht. So werden grundsätzliche Zuschreibungsfragen geklärt, ebenso wie technische Fragen der Handzeichnungen. Aufgrund des großen Bestandes an Landschaftszeichnungen der Carracci im Louvre erhält auch diese Werkgruppe eine neue Wertstellung im Gesamtcorpus.<sup>11</sup>

Seit 2008 liegt neben der Monographie Donald Posners von 1971 eine weitere vor, diejenige von Clare Robertson.<sup>12</sup> Die dort aufgeführten Überlegungen zu dessen Landschaften und den Zeichnungen sind nach wie vor wegweisend und können als Arbeitsgrundlage verwendet werden. Eine unpublizierte Hochschulschrift aus dem Jahre 1966 von Stephen Ostrow beschäftigt sich mit Agostino Carracci. Das zeigt, dass man bei der Bearbeitung der Landschaftszeichnungen der Carracci kaum auf Monographien zurückgreifen kann.<sup>13</sup>

Hinzu kommen allgemeine Abhandlungen, die die Bearbeitung der Landschaftszeichnungen der Carracci thematisch berühren. An dieser Stelle sind zunächst

<sup>7</sup> Bjurström, Per, *The Carracci Brothers and Landscape Drawing*, In: *Konsthistorisk tidskrift*, 71.2002, S. 204-217.

<sup>8</sup> Whitfield, Clovis, *The landscapes of Agostino Carracci: Reflections on His Role in the Carracci School*, In: *Les Carraches et les décors profanes: Actes du Colloque organise par l'École française de Rome*, Rom 1988, S. 73-95.

<sup>9</sup> *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, Jaffé, Michael, London 1994.

<sup>10</sup> *Italian Drawings*. Florence, Siena, Modena, Bologna, Bjurström, Per u.a., Stockholm 2002.

<sup>11</sup> *Dessins italiens du Musée du Louvre*. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci, Loisel, Catherine, Paris 2004.

<sup>12</sup> Posner, Donald, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian Painting around 1590*, London 1971; Robertson, Claire, *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008.

<sup>13</sup> Ostrow, Stephen, *Agostino Carracci*, unveröffentlichte Dissertation, New York University 1966

---

die Publikationen Marco Chiarinis über die italienische Landschaftszeichnung zu nennen, wie *I disegni di paesaggio dal 1600 al 1750* von 1972, sowie ein Ausstellungskatalog von 1973 über italienische Landschaftszeichnungen des Sei- und Settecento. Einen weiteren Überblick über die Landschaftszeichnung allgemein gibt ein Ausstellungskatalog von 1972 unter Mitarbeit von Roseline Bacou und Françoise Viatte über *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento Europeo*.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Chiarini, Marco, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Canova 1972, ders., *Mostra di disegni italiani di paesaggio del Seicento e del Settecento*, Florenz 1973; *Il paesaggio nel Disegno del Cinquecento europeo*, Bacou, Roseline, u.a., Rom 1972.

## Kapitel 1

### 1.1. Zu Leben und Werk Annibale Carraccis

Das Werk Annibale Carraccis teilt sich in zwei große Schaffensperioden ein, die bis 1595 durch seine Arbeit in Bologna, danach durch seinen Aufenthalt in Rom geprägt sind.<sup>15</sup>

1560 in Bologna geboren, begann Annibale Carracci seine Laufbahn als Künstler bei seinem fünf Jahre älteren Cousin Ludovico Carracci.<sup>16</sup> Vermutlich unternahm er bereits zwischen 1580 und 1582 eine Reise mit seinem Bruder Agostino nach Parma und Venedig, von der er in einem Brief an seinen Cousin die in Parma erfahrene Begeisterung für Correggio und Parmigianino beschreibt, während eine Notiz Agostinos die Begeisterung des Bruders ebenso für Veronese belegt.<sup>17</sup> Da Annibale Carracci seine wichtigsten Werke von Beginn an signierte und datierte, können die sein Schaffen in Bologna prägenden Aufträge nahtlos bestimmt werden. Das erste auf diese Weise nachweisbare Werk ist ein Druck von 1581 mit der Darstellung einer *Kreuzigungsszene*, so wie ein weiterer aus dem Jahr danach mit der *Heiligen Familie mit den Heiligen Johannes und Michael*.

Die in der im Jahr 1582 gemeinsam mit seinem Bruder Agostino und seinem Cousin Ludovico gegründeten *Accademia degli Desiderosi* – später in *Accademia degli Incamminati* umbenannt - vertretenen Lehrinhalte, das Entwickeln eines kunsttheoretischen Konzeptes und die damit verbundene Reformierung überholter manieristischer Inhalte führten zu Popularität der Carracci in Bologneser Künstlerkreisen, aber auch bei Auftraggebern, was sich in den nächsten Jahren in einer Vielzahl datierter und signierter Gemälde aus der Hand Annibale Carraccis widerspiegelt.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Bezüglich der Vita Annibale Carraccis siehe: Baglione 1642; Bellori 1672; Malvasia 1841; Bologna 1956; Posner 1962; Posner 1971; Boschloo 1974; Cooney/ Malafarina 1976; Dempsey 1977; Brogi 1984; Zapperi 1989. Ebenso: Perini, Giovanna, Annibale Carracci, In: Saur-Künstlerlexikon, Bd. 16, München/Leipzig 1987, S. 564-567; Van Tuyl von Serooskerken, Annibale Carracci, In: Dictionary of Art, ed. Jane Turner, Bd. 5, New York 1996, S. 858-870.

<sup>16</sup> Über das genaue Alter Annibale Carraccis zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn gibt es keine gesicherten Angaben, ebenso wenig über die Ausbildung und den Lehrenden. Siehe hierzu Zapperi 1987.

<sup>17</sup> Perini 1990, S. 168. Die bei Malvasia nachlesbaren Briefe wurden in der Forschung bisher nicht einhellig als Originale anerkannt und in die Zeit zwischen 1583/84 datiert. Siehe Mahon 1986, S. 794 und Pepper 1987, S. 413. Cropper/ Dempsey 1987, S. 502 und De Grazia Bohlin 1979, S. 30 bestätigen jedoch eine Reise zu einem etwas früheren Zeitpunkt.

<sup>18</sup> 1583: erstes datiertes und signiertes Gemälde der *Kreuzigung mit Heiligen* für San Nicolò di San Felice, Bologna; 1585: *Taufe Christi*, San Gregorio, Bologna und *Pietà mit Heiligen*, Pinacoteca Nazionale, Parma, Druck: *Heilige Franz von Assisi*; 1587: *Maria Himmelfahrt*, Gemäldegalerie, Dresden, *Portrait des Claudio Merulo(?)*, Pinacoteca Nazionale, Neapel, Druck: *Madonna mit der Schwalbe*; 1588: *Thronende*

Zu den wichtigsten Werken in Bologna gehört die Mitarbeit an zwei Freskenzyklen, im Palazzo Fava in Bologna mit den Darstellungen der Geschichte des Jason und der Geschichte Europas, die zwischen 1583 und 1584 entstanden, sowie derjenige der Gründung Roms im Palazzo Magnani, der zwischen 1589 und 1592 ausgeführt wurde. Beide Freskenzyklen wurden von den drei Carracci gemeinsam ausgeführt, eine eindeutige Händescheidung konnte bis heute nicht vorgenommen werden.<sup>19</sup> In den Freskenzyklen kommt das Selbstverständnis der drei Künstler zum Ausdruck, das auf der gewollten Nichterkennbarkeit der einzelnen Hände beruht. Der berühmte bei Malvasia zitierte Ausspruch auf die Frage, wer von ihnen welche Darstellung freskiert habe:

[...] *Quindi avenna, che tentati talora, e interrogati qual fosse l'oprato da Annibale, quale, da Agostino, e dove le mani posto avesse Lodovico, altro cacciar loro di bocca non si potesse, se no: ella è de Carracci: l'abbiam fatta tutti noi. [...]*<sup>20</sup>

steht für das Verständnis der Kunst als Gemeinschaftswerk, dem die gleichen Voraussetzungen und Fähigkeiten zu Grunde liegen. Für Annibale Carracci sollte es einen weiteren Auftrag geben, den er teilweise gemeinsam mit seinem Bruder Agostino ausführte, die Dekoration der Galleria Farnese in Rom.

Ein Brief von Kardinal Odoardo Farnese von 1594 an seinen Bruder Ranuccio bestätigt einen Besuch Annibale und Agostino Carraccis in Rom bezüglich des Auftrags. Während Annibale in diesem Jahr noch ein signiertes und datiertes Werk erstellt, eine *Kreuzigung*, heute in den Staatlichen Museen in Berlin, muss er im Juli 1595 einen Auftrag Giulio Fossis für die Darstellung der *Almosen des Heiligen Rochus* abbrechen, um sich der

---

*Madonna mit Heiligen*, Gemäldegalerie, Dresden; 1589: *Madonna mit Heiligen Lukas und Katharina und den Evangelisten* für die Kapelle des Collegio dei Notari in der Dom Reggios, *Madonna in der Glorie mit Heiligen* (datiert auf 1592 bei letzter Zahlung); 1590: Druck: *Heilige Familie mit eiligem Johannes dem Täufer*, ebenso 1591: *Maria Magdalena in der Wildnis*; 1592: *Maria Himmelfahrt*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, *Venus und Cupid*, Galleria Estense, Modena, *Madonna in Glorie mit Heiligen*, Louvre, Paris, *Tod des Dido*, Palazzo Francia Zambecari-Angelelli, Bologna, Druck: *Venus und Satyr*; 1593: *Thronende Madonna mit dem Heiligen Johannes dem Täufer und der Heiligen Katharina von Alexandrien, Auferstehung Christi*, Louvre, Paris, *Selbstportrait*, Galleria Nazionale, Parma, Druck: *Madonna*.

<sup>19</sup> Siehe diesbezüglich: Gli affreschi dei Carracci : studi e disegni preparatory, hrsg. Catherine Loisel, Bologna 2000; Emiliani, Andrea, Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna, Bologna 1989; Brogi, Alessandro, Il fregio dei Carracci con "storie di Romolo e Remo" nel salone di palazzo Magnani, In: Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione, hrsg. Giorgio Maioli, S. 217-171, Bologna 1985, ebenso The age of Correggio and the Carracci, Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Pinacoteca Nazionale, Bologna, National Gallery of Art, Washington, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986-87. Im Hinblick auf die Ausstattung des Palazzo Fava siehe: Robertson, Clare, I Carracci e l'invenzione : osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava, In: Atti e memorie. Accademia Clementina, N.S. 32.1993, S. 271-314; Bologna 1584 : gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, hrsg. Andrea Emiliani, Bologna 1984; Ottani, Anna, Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava, Bologna 1966

<sup>20</sup> Malvasia 1841, I, S. 287.

Ausstattung des Palastes in Rom widmen zu können. Von diesem Jahr an bis 1597 ist Annibale Carracci mit der Decke des Camerino des Palazzo Farnese beschäftigt und wird Rom bis zu seinem Tod nicht wieder dauerhaft verlassen.

Zwischen 1597 und 1601 freskiert Annibale Carracci die Decke der Galleria Farnese, wobei ihm Agostino für einen kurzen Zeitraum zur Seite steht. Das Deckenprogramm der Galleria Farnese ist eines der Schlüsselwerke Annibale Carraccis, nicht zuletzt, da es historische und zeitgenössische Zitate aus der Malerei verarbeitet - wie zum Beispiel aus Michelangelos Werk - und eine bewusste Oppositionshaltung gegenüber der vorherrschenden Bildlehre darstellt.<sup>21</sup>

Das ursprünglich stabile Verhältnis der beiden Brüder erhält in dieser Zeit einen Bruch. Ihre Charaktere sind zu unterschiedlich, was in Rom besonders zu Tage tritt. Annibale konzentriert sich in erster Linie auf seine Arbeit, während sich Agostino um Beziehungen zur „alta società“ in Rom bemüht, was nicht die Zustimmung des jüngeren Bruders findet.

Ein weiterer Auftrag in Rom, der folgenreiche Konsequenzen für das Nachleben der Kunst Annibale Carraccis hat, sind sechs 1604 für die Kapelle des Kardinals Pietro Aldobrandini in Auftrag gegebene Lünetten mit Szenen aus dem Leben Mariens.<sup>22</sup> Aufgrund der im Jahr darauf einsetzenden Krankheit Annibale Carraccis wurden zwar alle sechs Lünetten von dem Maler konzipiert, jedoch nur eine tatsächlich von ihm selbst ausgeführt, die *Flucht nach Ägypten*.<sup>23</sup> In diesem Gemälde zeigt Annibale Carracci zum

<sup>21</sup> Siehe diesbezüglich u.a.: Ginzburg Carignani, Silvia, Annibale Carracci a Roma, Gli affreschi di Palazzo Farnese, Rom 2000; Dempsey, Charles, I Carracci a Palazzo Farnese : la "descriptio" belloriana della Galleria Farnese, In: L'idea del bello, hrsg. Evelina Borea, S. 229-257, Rom 2000; Zapperi, Roberto, Per la storia della Galleria Farnese : nuove ricerche e precisazioni documentarie, Bollettino d'arte, 84, 1999(2000) Nr. 109/110, S. 87-102, Ginzburg Carignani, Silvia, Sulla datazione e sul significato degli affreschi della Galleria Farnese, In: Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon, hrsg. Maria Grazia Bernardini, S. 95-108, Milano 2000; Dempsey, Charles, Annibale Carracci, The Farnese Gallery, Rome, New York 1995; Reckermann, Alfons, Amor mutuus : Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance, Köln 1991; De Grazia, Diane, L'altro Carracci della Galleria Farnese : Agostino come inventore, In: Les Carrache et les décors profanes., Rom 1988, S. 97-113; Briganti, Giuliano, Gli amori degli dei : nuove indagini sulla Galleria Farnese, Roma, 1987; Marzik, Iris, Das Bildprogramm der Galleria Farnese, Berlin 1986; Martin, John Rupert, The Farnese Gallery, Princeton 1965.

<sup>22</sup> Andere Werke der römischen Schaffensphase sind: 1597-99: *Heilige Margarete und Marienkrönung für Santa Caterina dei Funari*; 1599: *Madonna in Glorie mit Heiligen* (in Zusammenarbeit mit Innocenzo Tacconi), *Kapelle Benedetto Gelosis im Dom Spoleto*; 1600-1601: *Auferstehung und Deckenausstattung in der Cerasikapelle*, Santa Maria del Popolo, Rom; 1601: *Christus erscheint dem Heiligen Petrus für Kardinal Pietro Aldobrandini*; circa 1601-1602: *Der Heilige Gregor betet für die Seelen in der Hölle*, Salviatikapelle, San Gregorio al Celio, Rom, *Rinaldo und Armida*; 1602, *Schlafende Venus*; 1604: Ausstattung der Herrerkapelle in San Giacomo degli Spagnoli, die nach dem Krankheitsbeginn Annibale Carraccis 1605 an Albani, 1607 vollendet; 1604-1605: vermutl. Datierung der *Loretomadonna*

<sup>23</sup> Die Zuschreibung bezüglich der anderen fünf Lünetten differieren in der Forschung: Siehe: Foratti, Aldo, „Il paesaggio dei Carracci e della loro scuola“, in: L'Archiginnasio, 1921, S. 161-170; Bodmer H., The Aldobrandini Landscapes in the Doria Pamphilij Gallery, in: Art Bulletin, XVI, 1934, S. 260-271;

wiederholten Mal eine intensive Auseinandersetzung mit dem Genre der Landschaft. So zeigt die *Flucht nach Ägypten* zum ersten Mal eine Landschaftsdarstellung, die nach den Kriterien der neuen, in Rom entwickelten Formensprache wiedergegeben wird und in ihrer Rezeption mit dem Begriff der *klassischen Landschaft* betitelt wird, worauf im folgenden genauer eingegangen werden wird.

Andere Genres denen sich Annibale Carracci widmet, sind das Portrait, die Karikatur, aber auch das Stilleben, was der *Bohnenesser* in der Galleria Colonna in Rom oder das *Innere einer Fleischerei* in Oxford, Christ Church, zeigen. In den Portraits und Karikaturen vermeidet Annibale Carracci das Abgleiten in eine lächerliche Sichtweise, indem er die Darstellung des Motivs mit genauer Naturbeobachtung und dem an Vorbildern geschulten Motivrepertoire verbindet. Sein Hauptinteresse gilt jedoch in einer langen Werkfolge der Historienmalerei, die ebenfalls anhand eines facettenreichen Motivrepertoires mehrere Entwicklungsschritte erfährt.

Während die Jahre in Bologna von den Einflüssen Correggios, Federico Baroccis und venezianischen Künstlern geprägt sind, zeichnet sich die Schaffensperiode in Rom durch eine intensive Auseinandersetzung mit Raffael und Michelangelo aus. Annibale Carraccis Verehrung Raffaels und die damit einhergehende Beschäftigung mit der Antike spiegeln sich deutlich in seinen Werken wieder. Das Studium dieser beiden Künstler führt zu der Entwicklung des später so genannten *klassischen Stils*, der bezeichnend für das Oeuvre Annibale Carraccis wird. Für die Zeitgenossen wird der Aspekt des Idealen der fundamentale Gesichtspunkt der Werke Annibale Carraccis in römischer Zeit, jedoch leistet der Künstler mehr als die von Agucchi simplifizierte Doktrin des Idealschönen, wie sie auch später auch Bellori übernehmen wird.<sup>24</sup>

Die Künstlerlaufbahn Annibale Carraccis findet mit seiner Erkrankung 1605 ein jähes Ende. Die von Depressionen, Gedächtnislücken und geistiger Abwesenheit gekennzeichnete Krankheit verhindert die malerische Produktion des Künstlers, so dass bis 1609, seinem Todesdatum, nur zwei signierte und datierte Drucke überliefert sind. Der Versuch seiner Schüler Antonio Carracci, Sisto Badalocchio und Antonio Solari, den Künstler zum Arbeiten zu bewegen, hat keinen Erfolg, so dass Annibale Carraccis einziges künstlerisches Ausdrucksmittel in der Zeit zwischen 1605 und 1609 die Handzeichnung ist. Kurz vor seinem Tod unternimmt der Künstler eine letzte Reise nach

---

Turner, A. R., The Genesis of Carracci Landscape, in: Art Quarterly, XXIV, 1961. Hibbard, Howard, The date of the Aldobrandini Lunettes, In: The Burlington Magazine, 106, 1964, S. 183-184.

<sup>24</sup> Siehe: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori.*, Roma 1672; *L'idea del bello : viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, hrsg. Evelina Borea, Roma 2000.

Neapel.<sup>25</sup> Er kehrt nach Rom zurück, wo er am 15. Juli stirbt. Am 16. Juli wird Annibale Carracci im Pantheon in Rom beigesetzt, neben der Grabstätte seines großen Vorbilds und Meisters Raffael.

## 1.2. Die Landschaft im Werk Annibale Carraccis - die Entwicklung der idealen Landschaftsmalerei

Obleich rein quantitativ eine große Diskrepanz zwischen den wenigen Landschaftsgemälden des Künstlers und der Anzahl seiner Landschaftszeichnungen herrscht, steht außer Zweifel, dass Annibale Carracci für die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei von elementarer Bedeutung ist. Der Künstler studierte von frühester Schaffenszeit an sein Umfeld und wurde von einer Vielzahl von Künstler beeinflusst und inspiriert, in welcher Form wird im Folgenden noch zu untersuchen sein. Es lässt sich anhand der wenigen Annibale Carracci zugeschriebenen Gemälde mit Landschaften beobachten, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Sujet durch sein gesamtes Schaffen zieht.

Neben den in der Forschung akzeptierten Zuschreibungen an Annibale Carracci gibt es einige Werke, deren Urheberschaft als ungeklärt anzusehen ist. Es handelt sich um die *Fête champêtre* des Musée des Beaux-Arts in Marseille, die *Vision des Heiligen Hubertus*, Neapel, Museo Capodimonte, die *Landschaft mit Johannes dem Täufer* der Sammlung Denis Mahon, London, die *Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Sammlung Mrs. T.G. Winter, London und die *Landschaft mit Badenden* in der Galleria Pitti in Florenz.<sup>26</sup> Bei diesen Werken kann nicht zweifelsfrei geklärt werden, ob

<sup>25</sup> Malvasia 1841, I, S. 319.

<sup>26</sup> In der Forschung existiert die Tendenz, diese fünf Werke Annibale Carracci abzuschreiben und Agostino Carracci zuzuschreiben. Zu den wichtigsten Äußerungen dazu gehört der Aufsatz Whitfields von 1988, der sich intensiv mit der Landschaftsdarstellung Agostino Carraccis insgesamt auseinandersetzt. Zu der *Landschaft mit Johannes dem Täufer* siehe auch Sickel 2002, zu der *Version des Heiligen Hubertus* Turner 1966.

Im Zusammenhang dieser Arbeit kann das vorherrschende Zuschreibungsproblem bei diesen Landschaftsdarstellungen nicht gänzlich geklärt werden. Festzuhalten ist meiner Meinung nach, dass die *Landschaft mit Badenden* bezüglich ihrer Ausarbeitung und Konzeption vermutlich nicht aus der Hand Annibale Carraccis stammt. Bei den anderen vier Gemälden scheint es sich um Kollaborationen zu handeln, da die Landschaften durchaus von Annibale stammen könnten, die Figuren hingegen Zweifel aufkommen lassen. Eine Zusammenarbeit mit seinen Schülern ist durchaus möglich, da dies auch bei den Lünetten für den Kardinal Aldobrandini von 1603/04 der Fall ist.

es sich um von Agostino oder Annibale Carracci vollständig ausgearbeitete Werke handelt oder um Kollaborationen zwischen den Brüdern oder einem von ihnen mit einem ihrer Schüler handelt, da das stilistische wie inhaltliche Erscheinungsbild nicht einheitlich ist. Während die Beschäftigung mit der Landschaft in Annibale Carraccis gesamten Schaffen stringent zu beobachten ist, ist dies bezüglich Agostino noch nicht vollständig geklärt.

Annibale Carracci beschäftigte sich bereits in Bologna intensiv mit der Darstellung der Landschaft.<sup>27</sup> Unter denen in den Jahren zwischen 1585 und 1590 entstandenen Landschaften befinden sich insgesamt vier Gemälde, die in den Bereich der Dekorationsmalerei einzuordnen sind, da sie paarweise existieren und das gleiche Format haben. Dies lässt darauf schließen, dass sie als Sopraporte gedacht waren.<sup>28</sup> Wie schon dell'Abate, der in seinen Landschaften der Dekorationsfriese im Palazzo Poggi in Bologna das ländliche Leben darstellt, greift Annibale Carracci diesen Aspekt in einem der Pendants auf, den Gemälden *Die Jagd* (Abb. 1) und *Das Fischen* (Abb. 2), beide im Louvre, Paris. Die aufgrund ihrer stilistischen Kriterien wie Komposition und Farbe von Posner auf circa 1587 datierten Gemälde geben anschaulich den Umgang des Künstlers mit der Landschaft im Rahmen der Genredarstellung wieder.<sup>29</sup>



Abb.1



Abb. 2

In der weiten Landschaft der *Jagd*, deren Bildgründe bildparallel in Schichten angelegt sind, sind einige Figuren im Vordergrund auf einer Waldlichtung bei der Jagd zu beobachten. Es ist auffällig, dass Annibale Carracci bezüglich seiner Figurenkonstellation vornehme Personen und einfache Jäger - durch ihre Kleidung als solche gekennzeichnet -

<sup>27</sup> Posners Bemerkung, Annibale habe in Bologna auf keine Landschaftstradition zurückgreifen können, ist inhaltlich schlicht falsch. Siehe Posner 1971, S. 113. Bereits fünf Jahre vorher hat Turner den Bezug zu den Landschaften dell'Abates hergestellt. Turner, S. 175.

<sup>28</sup> Posner 1971, II, S. 20, Nr. 43/44. Die Gemälde gelangten um 1665 als Geschenk Camillo Pamphiljis an Ludwig XIV. nach Paris, wo Bernini sie im September desselben Jahres sehen konnte und davon berichtet.

<sup>29</sup> Posner wiederlegt damit eine Datierung Mahons von 1957 der Gemälde auf 1585. Tatsächlich scheint das von Mahon angenommene Datum zu früh angesetzt zu sein und es ist zu vermuten, dass die beiden Landschaften sogar noch nach 1587 entstanden sind, da die Landschaft erst nach und nach in die Gemälde Annibales Einzug erhält, was die Werke mit Hintergrundlandschaften zeigen.

---

vereinigt, was auf den genrehaften Kontext und die Auffassung der Landschaft als Aufenthaltsort aller deutet, unabhängig der gesellschaftlichen Zugehörigkeit. Die bukolisch-pastorale Landschaftsauffassung wird durch die Wiedergabe einer sozial vermischten Welt überlagert, so dass der Eindruck einer Darstellung im Sinne des Genre entsteht.<sup>30</sup> Bereits in diesem frühen Gemälde zeigt sich das Interesse des Künstlers für den Raum, wenngleich noch stark an einen inhaltlichen Kontext gebunden: die Landschaft im Hinblick auf die Genredarstellung im Rahmen eines Dekorationssystems. Während die inhaltliche Gewichtung in dem Gemälde *Das Fischen* ähnlich ist, gelingt es Annibale Carracci hinsichtlich der Erweiterung des Raumes mehr Weite zu erzielen und die Landschaft zu öffnen. Wie im Falle des Pendants sind die eingefügten Figurenszenen lebhaft und geben der inhaltlichen Gewichtung der Darstellung die Konnotation der Nutzung der Natur durch den Menschen und der Einheit, die dabei zwischen Mensch und Landschaft in der bildlichen Darstellung entsteht.

Das Ziel Annibale Carracci ist in diesen Fällen nicht, eine autonome Landschaftsdarstellung zu entwickeln, sondern eine Landschaft – wie er es bei Nicolò dell'Abate studieren konnte – in die Dekoration eines Raumes harmonisch einzufügen. Da der dekorative Wert der Landschaft hoch ist – sie öffnet perspektivisch den Raum und spiegelt die Schönheit der vor den Türen und Fenstern liegenden Natur wider – kann und darf sie dementsprechend viel Raum im Bild einnehmen, ohne dass dabei die Bedeutung des Menschen in der Darstellung gemindert wird.

So verhält es sich ebenfalls mit dem zweiten Pendant mit Landschaften in der Alten Pinakothek in München, einer *Landschaft mit badenden Frauen* (Abb. 3) und einer *Landschaft mit Alltagsszenen* (Abb.4).<sup>31</sup> Die ebenfalls ursprünglich zur Innenausstattung eines Raumes gehörenden Gemälde sind ovalen Querformats und aufgrund ihrer kompositorischen Anlage und der stilistischen Ausführung später als die vorherigen Gemälde zu datieren, um 1590.<sup>32</sup> So werden – neben einer klareren Farbgebung - in beiden Gemälden zunächst die Figuren weitaus mehr in den Landschaftsraum integriert und sind im Verhältnis zur Naturdarstellung proportional kleiner. Somit kommt der Landschaft an sich ein größerer Bereich zu, was den dekorativen Wert der Gemälde erhöht.

---

<sup>30</sup> Siehe Turner 1966, S. 180. Turner spricht in diesem Zusammenhang davon, dass es sich bei diesen Gemälden nicht um Landschaften mit Genreszenen handelt, sondern um Genreszenen mit Landschaften, was etwas zu pointiert ausgedrückt ist und nicht so absolut gesehen werden muss.

<sup>31</sup> Die Gemälde wurden 1979 im Londoner Kunsthandel erworben.

<sup>32</sup> Siehe auch München 1994, S. 26.

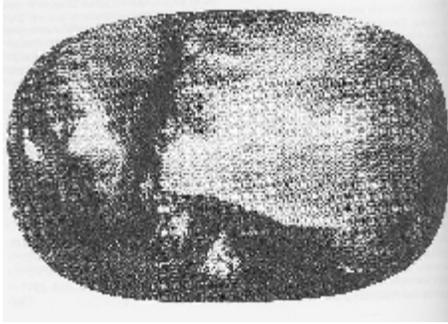


Abb. 3

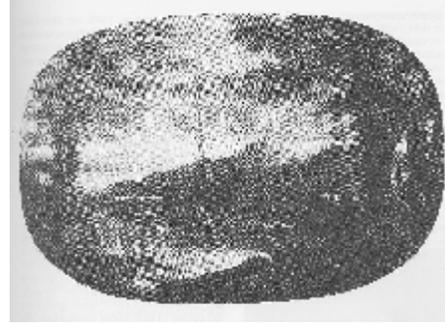


Abb. 4

Die *Landschaft mit badenden Frauen* wird durch die rahmende Bildrandgestaltung in Form einer Baumgruppe auf der linken Seite und einer Erdkante auf der rechten Seite dominiert. Der Wechsel zwischen hellen und dunklen Flächen ist bei dem Pendant, der *Landschaft mit Alltagsszenen*, weniger kontrastreich, wodurch die Landschaftsdarstellung an Qualität gewinnt. Die Komposition dieser Landschaft ist ausgesprochen ausgewogen und lässt einen sicheren Umgang des Künstlers mit der Darstellung von Raum erkennen. Dabei ist die Farbperspektive ausschlaggebend, da sie die perspektivische Anordnung und Wirkung der Motive visuell unterstützt. Ein Boot strukturiert die Wasserfläche und verhindert das Entstehen eines kompositorisch undefinierten Bereiches im Bildraum. Bereits in diesen frühen Landschaftsdarstellungen lassen sich erste Tendenzen zu einer durchstrukturierten Landschaftsauffassung erkennen, deren Klarheit später Erkennungszeichen für Annibale Carraccis Bearbeitung des Sujets wird.

In Bologna ist der Begriff der Landschaft in dieser Zeit in erster Linie an Dekorationssysteme gebunden. Landschaft hat einen dekorativen Wert, das heißt, sie soll einen Raum verschönern und ihn ästhetisch vervollkommen.<sup>33</sup> Bei den frühen Landschaften Annibale Carraccis ist dies entscheidend, da sich der Künstler letztlich mit Hilfe der Landschaftszeichnungen von der engen Verbindung: „Landschaft ist gleich Dekoration“ lösen kann und zu einer eigenen, autonomen Landschaftsauffassung findet. Die Landschaftsgemälde, die während Annibale Carraccis Aufenthalt in Rom ab 1595 entstehen, unterscheiden sich deutlich von denen aus der Bologneser Zeit. So wird nicht mehr das Alltagsleben in der Landschaft im Rahmen eines Dekorationssystems dargestellt, sondern es entstehen Darstellungen mit religiösen und mythologischen Szenen, was auf den Anspruch der Gemälde als autonome Bildwerke zurückzuführen ist.

<sup>33</sup> Den Stellenwert der Landschaften Annibale Carraccis in den Bologneser Jahren als Dekoration für Innenräume erwähnt auch Whitfield 1980, S. 51.

Dabei spielen die Einflüsse anderer Künstler, mit denen Annibale Carracci in Rom konfrontiert wird, eine große Rolle, wie beispielsweise die Freskenausstattungen der Niederländer.<sup>34</sup> Die Behandlung der Landschaft als Dekorationselement ist hier ähnlich wie bei den Bolognesern. Die nordischen Künstler in Rom bringen diese in einen kirchlichen Kontext und führen die Kirchenlandschaft ein, in der religiöse Szenen - beispielsweise Heilige in Landschaften - dargestellt werden.<sup>35</sup>

Unter anderen führt dieser für Annibale Carracci neue Aspekt zu Bildwerken wie der *Landschaft mit Abraham und Isaak* (Abb. 5) von etwa 1596.<sup>36</sup> Das Gemälde spiegelt den starken Einfluss der niederländischen Landschaftsauffassung wieder. So ist die Aufsicht auf eine Landschaft eindeutig als Derivat der niederländischen Landschaftsmalerei zu bewerten, was auch die inhaltliche Ausarbeitung des Themas zeigt: als Vorbild diente Annibale Carracci ein Fresko Mathijs Brils in der Torre dei Venti in Rom (Abb. 6).<sup>37</sup>



Abb. 5



Abb. 6

Es bedarf einer intensiven Auseinandersetzung mit der Landschaft, die sich in einer großen Zahl von Landschaftszeichnungen manifestiert, bis Annibale Carracci zu einem eigenen Konzept gelangt, losgelöst von visuellen Vorgaben in der Landschaftsauffassung. Ein Gemälde, das während dieses Entwicklungsprozesses entsteht, ist die *Landschaft mit Diana und Callisto* (Abb. 7) in der Sammlung des Duke of Sutherland in Mertoun, auf 1598/99 datiert.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Siehe Kap. 4.

<sup>35</sup> Die Fresken Polidoro da Caravaggios in S. Silvestro al Quirinale sind in diesem Zusammenhang als Ausnahme zu betrachten, da es sich hier nicht um Kirchenlandschaften im eigentlichen Sinne handelt. Für die Einflussnahme auf Annibale Carracci aus inhaltlicher Sicht ist allerdings ebenso entscheidend, dass Polidoro Heiligenszenen in Landschaften darstellt. Vgl. hierzu Kap. 4.

<sup>36</sup> Während Turner dieses Gemälde noch in die Bologneser Zeit datiert, zählt es Posner bereits richtigerweise zu den in Rom entstandenen Werken, was sich als Datierung in der Forschung etabliert hat. Siehe Posner 1971, II, S. 51, Nr. 117.

<sup>37</sup> Eine Tatsache, die Turner 1966 merkwürdigerweise nicht in Betracht zieht.

<sup>38</sup> Siehe Posner 1971, S. 50, Nr. 112.



Abb. 7

Auch in dieser Landschaftsdarstellung bedient sich Annibale Carracci der Aufteilung des Raumes in zwei schichtenartig hintereinander gesetzte Bereiche. So entsteht in diesem Fall der Eindruck einer Theaterszene vor einem Landschaftshintergrund. Die Landschaft ist, unabhängig von den Figurenszenen, detailliert ausgearbeitet, so dass auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Sujet geschlossen werden kann. Der Raum ist klar durchstrukturiert und die Aufteilung der Landschaft in ansteigende Hügel, Berge und Böschung erinnern an die Landschaften der Bologneser Zeit.

In der *Landschaft mit Johannes dem Täufer* (Abb. 8) im Musée des Beaux-Arts in Grenoble, die kurz nach der zuvor genannten entstanden sein dürfte, also um 1600, beginnt Annibale Carracci den Vordergrundbereich von einem schmalen Streifen zu einer breiten Fläche zu erweitern.<sup>39</sup>



(Abb. 8)

Das Gemälde spiegelt deutlich die Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit dem Raum wieder, so wie das Bemühen, die Figuren so in die Landschaft zu integrieren, dass

<sup>39</sup> Unter anderem spricht diese Raumaufteilung für eine Entstehungszeit um 1600, da in der Raumaufteilung ein deutlicher Entwicklungsschritt zu anderen, früheren Gemälden zu beobachten ist.

sie nicht mehr *vor* der Landschaft angeordnet sind, sondern mit ihr eine kompositorische Einheit bilden.

Indem der Künstler nun nicht mehr das Landleben in Landschaften darstellt, sondern religiöse Figurenszenen, die aus ideeller Sicht einen weitaus höheren Stellenwert im Auge des zeitgenössischen Betrachters hatten und somit nicht an Bedeutung im Bild verlieren dürfen, sieht sich der Künstler vor ein Problem gestellt. Annibale Carracci beschäftigt sich nun nicht mehr mit dekorativen Landschaften, die zu einer festen Raumausstattung gehören, sondern mit singulären Werken, in denen die Landschaft noch als Hintergrund angesehen wird. Mit diesem Gemälde befindet sich Annibale Carracci an einem Übergang von der Dekorationslandschaft hin zu einer autonomen Landschaft.

In der Ruhe auf der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 9) in der Hermitage in St. Petersburg gelingt Annibale Carracci die Verbindung von Figur und Landschaft vollkommen.<sup>40</sup>



Abb. 9

Die auf einem runden Bildträger im Vordergrund dargestellte heilige Familie auf der Rast mit zwei Engeln ist in einen weitläufigen Landschaftskontext eingebettet. Die Landschaft ist bezüglich der Disposition der Figuren gleichgewichtig und das Verhältnis ist ausgewogen. Die Ausgestaltung der Landschaft in Details ist minimal, so dass sie von einem klaren und weiten Eindruck bestimmt wird, was ebenso durch eine gezielte Verwendung der Farbe evoziert wird. Mit einem hohen Maß an Sensibilität passt Annibale Carracci das Bildthema dem Format an, was zu einer vollkommen durchstrukturierten Erscheinungsform des Bildganzen führt. Wesentlich ist die Einbindung der Figuren in die Landschaft, wobei diese nicht mehr nur Kulisse ist, sondern zu einem den Bildinhalt mitbestimmenden Bedeutungsträger erhoben wird.

<sup>40</sup> Zu weiteren Angaben siehe Posner 1971, S. 65, Nr. 142.

In dem Gemälde *Landschaft mit der büßenden Maria Magdalena* (Abb. 10) von circa 1601 der Galleria Doria Pamphilji in Rom ist in der kompositorischen Struktur der Landschaft das asugewogene Verhältnis zwischen Landschaft und Figur eines der auffälligsten Merkmale. Diese Struktur teilt sich in zwei klar definierbare Bereiche aufteilt: Figur und Landschaft.<sup>41</sup> Annibale Carracci stellt Maria Magdalena in einem intimen, von Traurigkeit und Reue bestimmten Moment wieder und gibt ihr trotz ihres Nimbus ein hohes Maß an Menschlichkeit. Die von Buße und Besinnlichkeit beherrschte Thematik wird in die inhaltliche Darstellung der Landschaft aufgenommen. Kompositorisch bedient sich der Künstler der von ihm auch in anderen Landschaften favorisierten rahmenden Bäume an beiden Seiten des Bildes.



Abb. 10

Obleich Annibale Carracci Maria Magdalena durch einen Erdvorsprung räumlich von der Landschaft trennt, können beide gleichwertig nebeneinander stehen, da sie inhaltlich über den Stimmungswert miteinander verbunden sind und proportional ausgewogen im Bildganzen angeordnet sind. Mit dieser Landschaftsdarstellung orientiert sich Annibale Carracci an der in Rom insbesondere von niederländischen Künstlern praktizierten Darstellung von Eremiten und Heiligen in Landschaften.<sup>42</sup>

Die *Landschaft mit Kastell und Brücke* (Abb. 11) der Staatlichen Museen in Berlin von circa 1602 zeigt die neuen Tendenzen Annibale Carraccis bezüglich der Landschaftsauffassung, die einen weit reichenden Einfluss auf das gesamte 17. Jahrhundert haben sollten.<sup>43</sup> Mit diesem Gemälde gelingt dem Künstler die Verbindung

<sup>41</sup> Posner 1971, S. 55, Nr. 125.

<sup>42</sup> Vgl. zu diesem Zusammenhang Kap. 4. Selbstverständlich vollzieht Annibale Carracci aus inhaltlicher wie kompositorischer Sicht einen wichtigen Entwicklungsschritt. So setzen sich die niederländischen Künstler beispielsweise nicht mit der Darstellung einer weiten Landschaft auseinander, sondern stellen die Büßenden in geradezu beengten Landschaftskontexten dar, um der Thematik gerecht zu werden.

<sup>43</sup> Posner 1971 datiert das Werk fälschlicherweise auf 1593, während Steingraber 1985 es bereits auf 1600 datiert, was in jedem Fall wahrscheinlicher ist. Meiner Meinung handelt es sich allerdings um ein noch

der ihm aus Bologna bekannten Dekorationslandschaft mit Alltagsszenen mit der in Rom vorherrschenden Landschaftsauffassung.<sup>44</sup>



Abb. 11

In den Musizierenden in der linken unteren Bildhälfte manifestiert sich die Auffassung der Landschaft ganz im Sinne der *ut pictura poesis*. Dieses Motiv zeigt die Verbindung zwischen der Natur, der Musik und der Poesie, was Annibale Carracci bereits bei Tizian und Giorgione studieren konnte. Mit den Musizierenden bilden weitere auf Booten und am Flussufer die Natur genießende Figuren den *locus amoenus*, der in eine tektonische, weite und ausgewogene Landschaft eingebettet ist. Bei der Architektur handelt es sich um ein fiktives Gebäude, das deutlich an antiken Vorbildern orientiert ist und an die Hintergrundlandschaften Raffaels erinnert, in denen antikisierende Architekturen in den Landschaftskontext integriert werden. Die großen Kompositionselemente verweisen deutlich auf die antimanieristische Ausrichtung der konzeptionellen Struktur der Darstellung, die nicht zuletzt durch die Symbiose von Licht und Farben evoziert wird. Die bildparallel angeordneten Motive, die das Format des Gemäldes aufnehmen, rufen erneut venezianische Vorbilder ins Gedächtnis. Die bildparallele Anlage der Komposition gehört mit zu den großen Errungenschaften Annibale Carraccis im Bereich der Landschaftsmalerei, ebenso wie das Herabsetzen des Horizontes, wodurch die Aufsicht auf die Landschaft aufgehoben und der Betrachter in die Darstellung involviert wird. Man kann davon ausgehen, dass diese Landschaftsdarstellung bereits während des Kontaktes Annibale Carraccis mit Giovanni Battista Agucchi, *magiordomo* Kardinal Pietro Aldobrandinis und wichtiger Berater vieler in Rom tätiger Künstler entstanden ist.

---

späteres Werk, da die kompositorische Anlage der Landschaft nicht ohne in Rom gesammelte Eindrücke hätte entstehen können.

Alessandro Brogi spricht sich in Berufung auf Daniele Benati im Ausstellungskatalog zu Annibale Carracci von 2006/07 gegen ein Werk des Bolognesen aus und sieht in dem Gemälde eher Domenichino, was jedoch hinsichtlich der Vielschichtigkeit der Darstellung nicht plausibel erscheint. Benati/Riccómini 2006, S. 206, Nr. IV.11.

<sup>44</sup> Vgl. Kap. 4.

Dabei ist nicht auszuschließen, dass erst das Gemälde existierte und Agucchi daraufhin seine *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* erstellte, indem er sich an der Landschaftsauffassung Annibale Carraccis orientierte.

Kurz vor der berühmten *Flucht nach Ägypten* in der Galleria Doria Pamphilji in Rom entsteht die ebenso bemerkenswerte *Flusslandschaft* (Abb. 12) in der National Gallery of Arts in Washington, bisher zwischen 1589 bis 1591 datiert.<sup>45</sup>



Abb. 12

Das in der Ausstellung zu Annibale Carracci von 2006/07 gezeigte Gemälde und im Katalog von Alessandro Brogi der ursprünglichen Datierung zufolge frühe Werk des Bolognesen kann hingegen als Landschaft der römischen Jahre angesehen werden.<sup>46</sup> Bezeichnend für diese Landschaftsdarstellung ist – unter anderem - das durch die Farbkontraste zwischen Vorder- und Hintergrund hohe Maß an Atmosphäre. Unterstrichen wird dies durch die Darstellung von Gräsern, schmalen Zweigen und leichtem Laubwerk, ein Darstellungseffekt, der erst nach längerer und intensiver Auseinandersetzung mit dem Sujet möglich ist. Die kleinen Figurendarstellungen werden größtenteils von Baumstämmen verdeckt, was bedeutet, dass ihre Anwesenheit in der Landschaft einer möglichen Identifizierung für den Betrachter dient, nicht aber den Inhalt der Darstellung bestimmt. Ihre Tätigkeit steht nicht mehr im Vordergrund, so dass hier nicht mehr von Genre gesprochen werden kann. Der Umgang mit der Landschaft als Darstellungsobjekt und die Erschließung des Raumes sind in diesem Gemälde nahezu vollkommen und belegen die intensive Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit der Landschaft aus ästhetischen Gesichtspunkten.

Das gemeinhin als wichtigstes Landschaftsgemälde bewertete Werk und die letzte von Annibale Carracci erstellte Landschaft ist besagte *Flucht nach Ägypten* (Abb. 13), eine

<sup>45</sup> Siehe auch Posner 1971, S. 23. Das Gemälde ist insbesondere deswegen in diese Zeit datierbar, da es den für Bologna charakteristischen Dekorationslandschaften – wie denen Nicolò dell'Abates – entspricht.

<sup>46</sup> Womit – so Katalog – Silvia Ginzburg nachdrücklich zuzustimmen ist. Siehe Benti/Riccómini 2006, S. 207.

von insgesamt sechs in der Zeit von 1603 bis 1613 entstandenen Lünetten für die Kapelle des Palazzo Aldobrandini.<sup>47</sup> Kardinal Aldobrandini hatte mit Annibale Carracci einen im Bereich der Landschaftsdarstellung nicht unbekanntem Maler beauftragt. Die Landschaftsauffassung des Künstlers und der innovative, richtungweisende Umgang mit dem Sujet dürfte ihm bekannt gewesen sein, da sich in seiner Sammlung ebenso die *Landschaft mit büßender Maria Magdalena* befand.



Abb. 13

Annibale Carracci folgt mit der Konzeption der sechs Landschaftslünetten für einen Kapelleninnenraum einer traditionellen Ausstattungsform, die bereits in den Dekorationssystemen Nicolò dell'Abates in Bologna verwendet wurde, der dekorativen Raumausstattung durch Landschaften. Das Besondere in diesem Kontext ist jedoch, dass er diese in Lünettenform in einem Kirchenraum einsetzt, ein Derivat aus der niederländischen Kirchenlandschaft in Rom, das von ihm nun aufgenommen und umgesetzt wird. Annibale Carracci erhebt die Landschaft in dieser Darstellung zum Bedeutungsträger, wobei den Figuren eine wichtige Bedeutung zukommt, da sie die Landschaften mit religiösen Themen inhaltlich aufwerten.

*Die Flucht nach Ägypten*, die erste der sechs Lünetten, ist gleichzeitig auch die bekannteste und wichtigste des Werkzyklus', insbesondere deswegen, da man davon ausgehen kann, dass es sich hierbei um das einzige der sechs allein von Annibale Carracci ausgeführte Gemälde handelt.<sup>48</sup>

Im Vergleich zu anderen Landschaften Annibale Carraccis sind die Motive dieser Landschaft ausgewählter und lassen sich auf verschiedene Einflüsse und Zeichnungen zurückverfolgen. Neben der für den Künstler charakteristischen „Rahmenbildung“, gibt

<sup>47</sup> Die Gemälde wurden bereits in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts in die Villa degli Aldobrandini al Quirinale transferiert, das heißt schon recht bald aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst. Siehe Posner 1971, II, S. 66, Nr. 145-150.

<sup>48</sup> Am linken Bildrand, vor dem offenen Meer im Hintergrund, sind einige Kamele zu erkennen, die eine Andeutung des Zieles der Flucht sind, Ägypten. Sie unterstreichen den idealen, realitätsfernen Kontext der Landschaft. Die Landschaft ist naturalistisch, jedoch nicht real.

---

es andere Bäume, die die Landschaft strukturieren und – wie in diesem Fall - der Landschaft durch ihre Lichtdurchlässigkeit nicht die Klarheit nehmen und dennoch eine geschlossene Form erzeugen. Zudem sind sie ausgleichende Elemente in der bildparallelen Komposition. Insgesamt unterstützen einige Bildgegenstände die klare Gesamtkonzeption des Gemäldes. So gibt der vom rechten Bildrand leicht diagonal bis zur linken Bildmitte ansteigende Flusslauf eine Diagonale vor, die der vom rechten, oberen Bildrand hinab fallenden Landschaft entgegengesetzt läuft und sich mit dieser in einem Punkt, rechts der Maria, trifft. In das Spiel der Diagonalen gehört ebenso ein zum Fluss hinuntergehender Zug von Schafen, denen ein Hirte folgt.

Insbesondere die leicht nach rechts verschobene, im Bildmittelpunkt liegende Stadt ist ein wesentliches Gestaltungsmerkmal, das die Komposition des Gemäldes bestimmt, sei es durch die offensichtliche Zentralität im Bildkonzept, sei es durch die massige Darstellung. Ein interessanter Aspekt dieser Stadt ist Annibale Carraccis Wiedergabe eines turmartigen Gebäudes innerhalb der befestigten Mauern, das auf die sich in Rom befindlichen antiken Tempel zurückgeht und als ein solcher zu identifizieren ist.<sup>49</sup> Es ist zu vermuten, dass der Künstler dieses Motiv aus seinem direkten Lebensumfeld in Rom aufnimmt und in die Landschaft einfügt und sich so an den Landschaftshintergründen Raffaels orientiert. Es liegt in diesem Fall also eine antike Rezeption vor, die für die Bezeichnung dieser Landschaft als *klassische Landschaft* von Bedeutung ist.

In der *Flucht nach Ägypten* werden verschiedenste Motivquellen behandelt. Neben der aus dem Studium der Werke anderer Künstler benannten Motive – wie antikisierende Versatzstücke - finden sich vor allem eine Vielzahl von in Zeichnungen erarbeiteten Figurenmotiven in leicht abgewandelter Form wieder.

Das Resultat ist eine durchdachte, auf Vorbildern basierende, innovative Landschaftsauffassung, die wegweisend für die nachfolgenden Generationen werden soll. Die Frage, mit der sich Annibale Carracci auseinandersetzt, ist, wie er zu einer visuell glaubwürdigen Formel für die Strukturierung des Raumes gelangt, einer Komposition, die keine phantastischen Landschaftsansichten heraufbeschwört, sondern die reale Welt. Die Forschung bezeichnet dies als *klassische Landschaft*.

Zur Lösungsfindung dient ihm die Zeichnung, denn obgleich zu keiner dieser Landschaften eindeutige, das heißt vollständige Vorzeichnungen oder Studien vorliegen, zeigt sich in den Gemälden Annibale Carraccis – wie bereits erwähnt - die Verarbeitung

---

<sup>49</sup> Rasch, Jürgen, Die Kuppel in der römischen Architektur, In: Architektur, 15, 1985, S. 117-139.

einzelner Versatzstücke, die in Zeichnungen erarbeitet werden. Die Motive werden in leicht abgewandelter Form im Gemälde umgesetzt und der Komposition angepasst.

## Kapitel 2

### Die Gründung und Ausbildungsmethode der *Accademia degli Incamminati*: 'disegnare dal naturale'

Das Akademienwesen Italiens wurde im 16. Jahrhundert von drei großen Akademiegründungen geprägt, der *Accademia del Disegno* in Florenz von 1563, der 1582 von Agostino, Annibale und Ludovico Carracci gegründeten *Accademia degli Desiderosi*, die später in die *Accademia degli Incamminati* umbenannt wurde, und der *Accademia di San Luca* in Rom von 1593.<sup>50</sup> Diese drei Akademien unterscheiden sich in ihren didaktischen und inhaltlichen Zielrichtungen maßgeblich voneinander. Gemeinhin wird die Meinung vertreten, die bologneser Institution der Carracci habe innerhalb dieser Gruppe die für die späteren Generationen folgenreichste akademische Struktur dargestellt, da sie Ansatzpunkte zur Weiterentwicklung gab, während die Akademien in Florenz und Rom ihre didaktischen und inhaltlichen Vorstellungen nur in Ansätzen verwirklichen konnten und erst wieder zu Beginn des 17. Jahrhunderts Erfolge und Umstrukturierungen erzielten.

<sup>50</sup> Die Umbenennung erfolgte, da *Desiderosi* „den Wunsch“ zu lernen impliziert, *Incamminati* hingegen einen weiteren Schritt bedeutet, nämlich den auf dem Weg zur Perfektion.

Die Literatur zum Wesen der Akademien im 16. Jahrhundert ist umfangreich, deshalb seien nur einige weiterführende Texte genannt. Dempsey, Charles, *The Carracci Academy*, In: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. A. W. A. Boschloo, Leiden 1989, S. 33-43, Dempsey, Charles, *Some observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century*, In: *The Art Bulletin*, Vol. 62, Nr. 4, (Dez., 1980), S. 552-569; Cammarota, Gian Piero, *I Carracci e le Accademie*, In: *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984, S. 293-326 (Cammarota führt eine ausführliche Bibliografie am Ende seines Textes an). Feigenbaum, Gail, *La pratica nell'Accademia dei Carracci*, In: *Accademia Clementina, Atti e memorie*, 32, Bologna 1993, S. 169-199. (Meiner Ansicht nach ist die Abhandlung Feigenbaums bezüglich der Struktur der Accademia und des didaktischen Ansatzes mit Abstand die schlüssigste Deutung der Quellen und sie wird aus diesem Grund für einen Großteil der Überlegungen dieses und der folgenden Kapitel herangezogen werden.), Concetto, Nicosia, *La bottega e l'Accademia. L'educazione artistica nell'età dei Carracci*, In: *Accademia Clementina, Atti e memorie*, 32, Bologna 1993, S. 201-208, Lollini, Fabrizio, *La Scuola dei Carracci tra Accademia e Bottega*, In: *La Bottega dell'Artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, S. 311-327. (Auch dieser Text liefert im Anhang zahlreiche weiterführende Literaturangaben.) *Italian Academies of the Sixteenth Century*, hrsg. Chambers, D.S., Quiviger, F., Warburg Institute, London 1995.

Die *Accademia degli Desiderosi*, gegründet 1582 in Bologna, die wie bereits erwähnt später in *Accademia degli Incamminati* umbenannt wurde, war unter Bologneser Künstlern sehr erfolgreich und hatte einen weit reichenden Einfluss auf das weitere Akademienwesen. Die von den Brüdern Agostino und Annibale Carracci, sowie ihrem Cousin Ludovico Carracci gegründete Akademie hatte als oberste Prämisse, Theorie und Praxis nicht getrennt voneinander zu lehren. Die Akademie sollte gleich einer Zunft für die bologneser Maler fungieren und nicht nur ihren sozialen Stand, sondern auch eine fundierte Ausbildung absichern, da Bologna bis 1598 keine eigene Malergilde hatte.<sup>51</sup> Die Akademie der Carracci erlebte zwei Hauptphasen, die erste von etwa 1582 bis zum Tod Agostino Carraccis 1603. Die darauf folgende Phase war von Ludovicos Streben gekennzeichnet, aus dem zunächst einem Familienbetrieb ähnelnden Gefüge eine staatliche Einrichtung zu machen, was ihm jedoch nicht gelang.<sup>52</sup>

Die meisten Informationen, die heute über die von den Carracci gegründete Akademie vorliegen, entstammen den Ausführungen Carlo Cesare Malvasias, der von anatomischen Demonstrationen, Literatentreffen, Debatten über Probleme wie Invention und Disposition, sowie Diskussionsrunden über Kunstwerke in Bologna berichtet, die alle in den Räumen des Hauses Ludovico Carraccis stattfanden.<sup>53</sup>

Die Akademie wurde von den drei Carracci gleichermaßen geleitet, das heißt, keiner von ihnen kann bis zum Weggang Annibale und Agostinos aus Bologna als die führende Persönlichkeit bezeichnet werden, danach war dies Ludovico. Es existierte keine Traditionsabfolge, da drei gleich begabte und in etwa gleich alte Künstler – Annibale war zur Gründungszeit der Akademie 22 Jahre alt, Agostino 25 und Ludovico 28 Jahre alt – tätig waren. Ludovico galt als der *caposcuola*, war jedoch nicht der alleinige Gründer und Vorsteher der Akademie, da alle Entscheidungen von den drei Carracci gleichermaßen getroffen wurden.

Die von den Carracci erdachte Struktur hatte viele Funktionen, die denen einer traditionellen Bologneser *bottega* ähnlich waren, und war eine Mischung aus einem

<sup>51</sup> Siehe Dempsey 1989, S. 34, Pevsner 1989, S. 80.

<sup>52</sup> Feigenbaum 1993, S. 171. Feigenbaum konzentriert sich in ihrer Abhandlung allein auf die frühe Phase der Akademie, die sie bereits um 1595 beendet sieht, in dem Moment des Weggangs Annibale Carraccis nach Rom. Es kann konstatiert werden, dass der Aufsatz Feigenbaums zu den aufschlussreichsten und fundiertesten zu diesem Thema gehört und eine neue Sichtweise auf die innere Struktur der Akademie ermöglicht. So ist die Autorin weder der geläufigen Meinung, die Akademie der Carracci sei eine *bottega* mit irreführendem Titel, noch ist sie der Auffassung, die Carracci hätten eine Idee des 18. Jahrhunderts vorausgesehen. Pevsner spricht sich gegen eine genaue Datierung der Gründung und des Endes der Akademie aus.

<sup>53</sup> Pevsner hat gezeigt, dass in der italienischen Sprache der Terminus der *accademia* eine Bezeichnung für eine bestimmte, beliebte Art von Zeichenunterricht nach der Natur blieb, der in Häusern von Künstlern oder Gönnern stattfand. Siehe Pevsner 1986, S. 88.

Familienbetrieb und dem neuen Akademienkonzept aus Florenz war.<sup>54</sup> Die *Accademia degli Incammiati* war eine *compagnia*, eine inoffizielle Vereinigung von Künstlern, die sich der Gestaltung einer privaten Akademie widmeten.<sup>55</sup> Malvasia berichtet in der Vita Pietro Faccinis von einer *stanza ove si spogliava il modello*,<sup>56</sup> was auf eine private Studio-Akademie hindeutet.<sup>57</sup> In der Akademie herrschte die Auffassung, dass die Kunst eine technische - im Sinne von erlernbare - Fähigkeit war. Der Lernprozess an sich wurde als eine Institution angesehen, die den Künstler während seines ganzen Lebens begleitete und ihn langsam Perfektion erlangen ließ, ohne dass er jemals davon ausgehen konnte, diese tatsächlich zu erreichen.<sup>58</sup>

Die *Accademia degli Incamminati* war für alle Bologneser Künstler offen. Da die Carracci gegen ein mechanisches Lernen waren, bildeten mehrere Lehrer gleichen Niveaus Schüler aus, wobei den Schülern überlassen wurde, bei welchem Lehrer und welchen Lehrinhalt sie lernen wollten.<sup>59</sup> Die lebendige Arbeitsatmosphäre, die sich fundamental von anderen Werkstätten, wie beispielsweise derjenigen Calvaerts, unterschied, zog viele Schüler an und die Akademie konnte schon kurz nach ihrer Gründung erhebliche Erfolge verzeichnen. Hinzu kam, dass sich die Künstler keinem „Gruppenstil“ unterwerfen mussten, sondern ihren eigenen Stil ausbilden konnten, dem man zwar die Prägung der Ausbildungsstätte ansehen konnte, der jedoch nicht zu einer Vereinheitlichung führte.<sup>60</sup> So schreibt Malvasia am Beginn der Vita des Pietro Faccini:

*[...] Non ci vollero essi legati a un preciso modo, né astretti ad imitare un solo, iusta l'antica opinione e precetto, strascinando per tal via, e a forza tirando nell'altrui genio il nostro gusto; ma lasciando ad ognuno la sua libertà, non altra maniera consigliandogli che quella stessa che portò seco dalla natura, né altro maestro ponendogli avanti che un buono e bel naturale a tutti comune; ond'è che di tanti valentuomini dalla loro scuola usciti, tanto diverso anche in ciascuno si osservi il carattere, ancorché in tutti sì bello [...]*<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Vgl. Feigenbaum 1993, S. 172.

<sup>55</sup> Der Begriff der Akademie darf im Zusammenhang mit derjenigen der Carracci nicht falsch verstanden werden und im Sinne einer modernen Kunstakademie aufgefasst werden, sondern muss vor dem kulturellen Hintergrund der Zeit gesehen werden. Siehe auch Pevsner 1986, S. 88.

<sup>56</sup> Malvasia 1971, S. 330.

<sup>57</sup> Siehe Pevsner 1986, S. 87.

<sup>58</sup> Dahinter steht die Einstellung der Carracci, dass ein Künstler zu keinem Zeitpunkt seines Lebens Perfektion erlangt, sondern immer im Begriff ist, sich diese zu erarbeiten. Das Künstlerdasein wird von diesem Ziel geleitet und bestimmt.

<sup>59</sup> Man kann davon ausgehen, dass an der Akademie auch andere Künstler außer den Carracci selbst unterrichteten. Siehe Feigenbaum 1993, S. 174.

<sup>60</sup> Feigenbaum 1993, S. 181ff.

<sup>61</sup> Carlo Cesare Malvasia in Vita di Pietro Faccini, Brascaglia 1971, S. 328.

Dieser Textauszug zeigt, dass die Carracci ihre Schüler respektierten und ihnen ihren Stolz und ihre Würde ließen.

Nach außen vertraten die Carracci keinen theoretische Regelkanon, der in ihrer Akademie als oberstes Reglement oder als ein Statut hätte angesehen werden können. Ihre Form der Theorielehre verbarg sich in der Praxis. Die Carracci überzeugten durch ihre praktische Kenntnis und waren gegenüber einer allein auf theoretischen und technischen Theorien basierenden Ausbildung kritisch eingestellt. In seinen Postillen der Vasari-Viten äußert sich Annibale Carracci in der Vita Giovanni Antonio Lappolis missbilligend gegenüber den Ausbildungsmethoden der Florentiner.

*Es ist merkwürdig, dass viele Maler (ich weiß nicht, ob ich nicht sagen soll: der Kunst eher Unverständige) so viel Zeit auf dieses Studium der Anatomie anwenden und verschwenden, denn wenngleich es gut sein mag, davon etwas zu wissen, so ist es doch nicht notwendig, sich wie die Ärzte hinein zu vertiefen, sondern man sollte sich nicht mehr als gerade angebracht damit befassen.<sup>62</sup>*

Dieses Zitat zeigt, dass Annibale Carracci eine deutliche Trennungslinie zwischen einem praxisorientierten Künstler und einem wissenschaftlich orientierten Künstler zieht und sich damit dezidiert von den florentiner Ausbildungsmethoden abwendet. Nicht das Studium der Anatomie steht im Vordergrund der Ausbildung der Künstler in der *Accademia degli Incamminati*, sondern das Aktzeichnen.<sup>63</sup> Die Kenntnis über die Proportionen des menschlichen Körpers wird nach Auffassung der Carracci nicht über das wissenschaftliche Studium derselben erlangt, sondern durch die genaue Beobachtung des unbedeckten menschlichen Körpers. So gehörte das Aktzeichnen zu den wesentlichen Lehrinhalten der Akademie, was eine Vielzahl an verbliebenen Zeichnungen belegt. Doch nicht nur das Aktzeichnen hatte in der *Accademia degli Incamminati* eine besondere Wertstellung, sondern das Zeichnen allgemein gehörte zu den hauptsächlichen Ausbildungsinhalten der Carracci.

<sup>62</sup> Übersetzung: Keazor 2002, S. 18/19. Der Originaltext lautet: *È gran cosa che molti pittori, non so s'[io] debbo dire poco indendent[enti] di quest'arte, attendon[o] et consumano tanto te[mpo] in torno a questa anno[to]mia, che con tutto ch[e] sia buono il saperne, non è però necessario il cacciarvisi drento [come] fanno i medici, ma n[on] più, chè qua non è il suo loco.* (Giorgio Vasari, Vite, 1586, Vita di Antonio Lappoli, S.387, Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, ms. B 224, abgedruckt bei Perini 1990, S. 158, Keazor 2002, S. 14/15)

<sup>63</sup> Dieser Aspekt stellte zwar schon in der *Accademia del Disegno* einen wichtigen Aspekt dar, jedoch ging es mehr um eine Anatomielehre, weniger um eine Proportionslehre. So wurden in Florenz aus einem wissenschaftlichen Interesse heraus und zu genaueren Anschauungszwecken Leichen sezirt und Skelette aufgestellt, während man sich in Bologna auf Aktzeichnen nach Lebendmodellen konzentrierte.

Obleich Annibale Carraccis gesamtes Lehren und Schaffen auf der Zeichenpraxis beruht und er bis in die Jahre seiner Krankheit in letzten Lebensjahren damit fortfährt, wurden in dem nach seinem Tod 1609 aufgestellten Inventar keine Zeichenportfolios aufgeführt.<sup>64</sup> Da keine Statuten über die Lehrinhalte in der Akademie von den Carracci selbst verfasst wurden, sind heute neben den Werken die Schriften Carlo Cesare Malvasias die wichtigste Quelle auf der Spurensuche nach der Praxis der Zeichnung und nach ihrem didaktischen Ansatz in der *Accademia degli Incamminati*.

Aus diesen resultiert, dass das Zeichnen die für die Carracci spezifische und charakteristische Arbeitsmethode war. Nicht nur Malvasia, sondern auch Baglione und Bellori berichten häufig von der unablässigen Zeichnungstätigkeit der drei Carracci. In der bei Malvasia wiedergegeben Horatio auf Agostino Carracci anlässlich seines Todes schildert Lucio Faberio, wie die Carracci sogar während sie Brot aßen gleichzeitig zeichneten.

*[...] Mangiavano e nello stesso tempo disegnavano: il pane in una mano, nell'altra la matita o il carbone [...]*<sup>65</sup>

Solche anekdotisch gefärbten Schilderungen der Zeichenpraxis der Carracci finden sich bei Malvasia zahlreich, dies bezeugt beispielsweise auch die berühmte Stelle aus der Vita Giacomo Cavedonis, in der Malvasia berichtet:

*[...] anzi avvenne, che avendogli la prima volta dato Annibale solo quattro teste, attristandosene Giacomo, per esser elleno poche al lungo tempo che saria stato assente, e perciò dimandando che dovesse poi fare quando le avesse ben ben disegnate: "e tu tornale a disegnare", rispose Annibale; e replicandogli il uttello che se ne saria stucco: " e tu allora", disse, " disegna tutto ciò che vuoi: arbori, sassi, piante, siti, monti, pianure, il tuo fazzoletto buttandolo sulla tavola e facendogli far belle pieghe. [...]"*<sup>66</sup>

Erst indem der Künstler seine Umgebung bis in das kleinste Detail zeichnet, kann es ihm gelingen, diese zu verstehen. Hinter dieser Vorgehensweise verbirgt sich der in der Akademie der Carracci vertretene Ansatz des *disegnare dal naturale*, was seinen Ursprung in der Aktzeichnung nach dem Modell hat.

<sup>64</sup> Siehe Loisel Legrand 1999, S. 25.

<sup>65</sup> Malvasia 1841, I, S. 334.

<sup>66</sup> Malvasia 1841, II, S. 146.

Eine Vielzahl von Blättern belegt das kontinuierliche Zeichnen der Carracci und ihrer Schüler, um die Proportionen des menschlichen Körpers zu erfassen. Faberio berichtet, dass man sich in der Akademie traf, um „lebendige Menschen“ zu zeichnen, um so Muskeln, Sehnen und Knochen am Modell zu studieren. Auch beschreibt der Autor, was außerdem im Unterricht der Akademie gezeichnet wurde.

*[...] Quivi s'attendeva [...] s'attendeva dico, con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frutti, e insomma ogni cosa creata. [...]*<sup>67</sup>

Neben dem Zeichnen des menschlichen Körpers, seit der Renaissance Teil der Künftlerausbildung in jeder Akademie, führt Faberio auch eine ganze Reihe von anderen Gegenständen an, die von den Akademiemitgliedern gezeichnet wurden, wie Tiere und Früchte, sowie ‚alles Gemachte‘. Es gibt keine Ausnahmen bei dem, was der Künstler zeichnen soll, womit die Carracci die Frage nach der Darstellungswürdigkeit eines Motivs aufheben, da alles von vornherein wert ist, auf dem Papier festgehalten zu werden.

Die Frage nach dem Grund der großen Anzahl von *Landschaftszeichnungen* findet eine erste mögliche Erklärung in einer Schilderung bei Faberio, die einen Eindruck von ihrer Wertschätzung in der Zeichenpraxis der *Accademia degli Incamminati* belegt.

*[...] E quando per causa di ricreazione si usciva fuori a diporto, era quell'Accademia anco nell'ozio virtuosa e commendabile; [...] ma dolcemente discorrendo s'andava di qualche nobil materia; alla villa si disegnavano colli, campagne, laghi, fiumi e quanto di bello e di notabile s'appresentava alla lor vista; [...]*<sup>68</sup>

Das Zeichnen der Landschaft steht folglich in Zusammenhang mit Ausflügen auf das Land, die der Erholung dienen. Um jedoch nicht allein dem Müßiggang zu frönen, beschäftigt man sich mit der ‚nobil materia‘ und zeichnet – die Landschaft. Es ist entscheidend, dass sich Faberio in seiner Beschreibung nicht auf einzelne Details der Natur beschränkt, also nicht von Bäumen, Pflanzen, Tieren und dergleichen mehr spricht, sondern Berge, das Land, Seen und Flüsse aufführt, was darauf hinweist, dass sich der Blick der Künstler geöffnet hat und die Landschaft in ihrer Ganzheit aufgenommen wird

<sup>67</sup> Faberio in Malvasia 1841, S. 308.

<sup>68</sup> Faberio in Malvasia 1841, S. 308.

und nicht in kleinen Ausschnitten. Es ist bezeichnend, dass im Zeichenunterricht der Carracci beispielsweise nicht die Landschaften der Dekorationsprogramme Niccolò dell'Abates abgezeichnet wurden, sondern dass diese nur der Anschauung dienten. Abgezeichnet wurde die reale Landschaft, indem man in die Natur hinaus zog und „nach dem Modell“ zeichnete.

Diese Vorgehensweise, nicht ein Gemälde abzuzeichnen, sondern nach der realen Ansicht, *dal naturale*, zu arbeiten, lässt sich auch bei der Figurenzeichnung beobachten. So musste eine Aktzeichnung nicht zwangsläufig die Vorzeichnung für eine spätere Umsetzung in gemalter Form sein, sie *konnte* dazu dienen. Ein Beispiel dieser Vorgehensweise anhand der Werke Michelangelos verdeutlicht dies, von denen überliefert ist, dass sie Annibale Carracci inspirierten und ihm als Vorbild dienten. Der Künstler zeichnet jedoch nicht die Figuren Michelangelos ab, sondern er setzt sein Modell in eine für die Figuren Michelangelos charakteristische Pose, um so die Monumentalität der ursprünglichen Darstellung zu verringern.<sup>69</sup> Die Carracci übernehmen Motive oder Kompositionen nicht direkt aus den Werken anderer Künstler, sondern bearbeiten und entwickeln sie mit Hilfe des *disegno dal naturale* weiter.

Wie bereits erwähnt, waren die Ausbildungsmethoden der Carracci insbesondere aufgrund ihrer unkonventionellen Herangehensweise und der damit einhergehenden Freude am Lernprozess beliebt. Annibale Carracci und sein Bruder Agostino dachten sich sogenannte ‚indovinelli pittorici‘ aus - von denen einige Beispiele bei Malvasia abgedruckt sind -, die den spielerischen Umgang mit der Linie und Augentäuschungen darstellten.<sup>70</sup> Auf den ersten Blick nicht erkennbar, mussten die Schüler herausbekommen, was in einfachster und reduzierter Form auf das Papier gezeichnet worden war.

Neben diesen amüsanten Spielereien während des Unterrichts verfolgten die Carracci eine klare erzieherische Strategie. In einem Brief Ludovico Carraccis an Galeazzo Paleotti berichtet der Künstler über die Vorgehensweise in der Akademie, den Schülern ein Thema vorzugeben, das dann von allen gezeichnet wurde.<sup>71</sup> Anschließend wurden diese Zeichnungen mit Noten von eins bis drei bewertet und unter den Schülern weitergegeben, damit jeder von dem anderen lernen konnte, ohne sich dabei einer öffentlichen Kritik unterziehen zu müssen, außer der der Klasse. Die Schüler konnten so

---

<sup>69</sup> Siehe hierzu Feigenbaum 1993, S. 179.

<sup>70</sup> Siehe Malvasia 1841, S. 335.

<sup>71</sup> Der Brief ist abgedruckt bei Perini 1990, S. 127/128. Zwar stammt der Brief von 1613, aber man kann davon ausgehen, dass in dieser Art und Weise bereits vor 1600 in der *Accademia degli Incamminati* verfahren wurde.

---

ihre eigene Arbeit leichter einschätzen, sich an den besten Zeichnungen messen und die Gründe für deren Qualität besser verstehen.

Die Zeichnung stellt in der *Accademia degli Incamminati* der drei Carracci die Brücke zwischen dem Realen und der Malerei dar. Mit Hilfe der Zeichnung gelingt es den Carracci, ihre Umwelt einzufangen und sie in einen bildlichen Rahmen zu fassen. Der Umgang, den sie mit ihren Schülern während der Ausbildung pflegen, ist unprätentiös und zielt allein darauf ab, aus den jungen Künstlern wache und für die Materie begeisterte Kenner zu machen, die durch ihre Schulung begreifen, dass das Dasein eines Künstlers in jedem Moment seines Schaffens von Weiterentwicklung bestimmt ist. Mit der Aktzeichnung nach dem lebenden Modell oder Ausflügen auf das Land führen die Carracci ihre Schüler an die Natur heran und veranschaulichen ihnen dadurch das *disegno dal naturale*. Die Zeichnung dient insbesondere Annibale Carracci dazu, Eindrücke festzuhalten, die er dann in Bildwerke umsetzt. In der *Accademia degli Incamminati* von Ludovico, Agostino und Annibale Carracci wird die Zeichnung gleichsam zur Königsdisziplin erhoben und als kreative und *nicht* akademische Form des künstlerischen Entwicklungsprozesses angesehen.

Wie das zuvor angeführte Zitat Faberios zeigt, gehörte die Landschaft in der *Accademia degli Incamminati* am Ende des 16. Jahrhunderts zu den bevorzugten Motiven in der Handzeichnung, was die Fülle an vorhandenen Zeichnungen belegt. Während man in der Malerei vor dem 17. Jahrhundert nur bedingt von einer reinen Landschaftsmalerei sprechen kann, existiert die reine Landschaftszeichnung bereits fast ein Jahrhundert früher.

Die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Natur manifestiert sich in Italien bereits um 1500 in den Zeichnungen Leonardo da Vincis und Fra Bartolomeos, die sich jedoch beide auf unterschiedliche Art und Weise mit der Natur auseinandersetzen. Während Leonardos Interesse wissenschaftlich orientiert ist, stellen die Zeichnungen Fra Bartolomeos bereits eine andere Gewichtung dar, die Darstellung eines tatsächlich existierenden Ortes, eine Zeichnung der real existierenden Natur.<sup>72</sup> Diese Sichtweise der Natur wird in Italien auch von den nordischen Künstlern geprägt, wie beispielsweise Dürer, der während seiner Italienreise von 1494 bis 1495 Aquarelle der topographischen Beschaffenheit der Landschaft anfertigte. Auch die Zeichnungen Pieter Breughel des Älteren haben folgenreiche Auswirkungen auf die Landschaftsauffassung der nachfolgenden Generationen.

---

<sup>72</sup> Siehe hierzu die Forschungen Fischers 1989.

---

Neben den Landschaftszeichnungen der bereits erwähnten Tizian, Campagnola und Federico Barrocci spielen auch die Landschaftszeichnungen Agostino Tassis mit ihrer starken Affinität zu nordischen Komponenten zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle innerhalb der Entwicklung der italienischen Landschaftszeichnung, ebenso wie diejenigen Filippo Napoletanos. Er war zeitweise in Rom tätig, wo er Stadtansichten, Landschaften und Seestücke anfertigte, was sich in seinem zeichnerischen Oeuvre widerspiegelt.

Ein hoher Rang wird der eigenständigen Landschaftszeichnung jedoch erst mit den Brüdern Carracci, Annibale und Agostino am Ende des 16. Jahrhunderts in Bologna zugestanden, die durch genaue Beobachtung und durch das Abzeichnen der Landschaft *dal naturale* die venezianische Landschaftsauffassung reformieren und zu einem eigenen Stil finden. In ihrer Nachfolge sind es die Künstler, die aus ihrer Schule stammen, wie Domenichino, Giovanni Battista Viola, Pietro Paolo Bonzi, Giovanni Francesco Grimaldi und Guercino, die die Landschaftszeichnung als eigene Gattung etablieren und sie autonom gegenüber der Malerei behandeln.

### **Kapitel 3**

#### **Die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis - kunsttheoretische und literarische Hintergründe**

Wie bereits gezeigt, ist die Auseinandersetzung mit der Landschaft bereits im Frühwerk Annibale Carraccis präsent und bestimmt insbesondere während der Jahre um 1600 sein Schaffen, wo er in Rom eine neue Landschaftsauffassung einführt, die sich aus mehreren Teilaspekten zusammensetzt.<sup>73</sup> Die Vertiefung des Künstlers in das Sujet der Landschaft manifestiert sich weniger in seinem malerischen Werk als in seinem Zeichnungsoeuvre. Angesichts der schier unüberschaubaren Anzahl an Landschaftszeichnungen stellt sich die Frage nach dem Grund für eine solch intensive Auseinandersetzung, vor allem, da es

---

<sup>73</sup> Damit ist beispielsweise die stilistische Ausarbeitung, die Kompositionsanlage, die Motivwahl und der Bedeutungswandel der Landschaft innerhalb eines Bildwerkes gemeint. Siehe Kap. 5.2., Kap. 5.1. und 5.8..

sich bei den Zeichnungen Annibale Carraccis weder um Vorzeichnungen für Bildwerke, noch um für einen Markt hergestellte Zeichnungen handelt.

Annibale Carracci entstammt einer kulturell und intellektuell geprägten gesellschaftlichen Schicht, was sich nicht zuletzt in der Gründung der *Accademia degli Incamminati* zwischen 1582 und 1585 dokumentiert. Die Positionierung innerhalb der Künstlerkreise und die Notwendigkeit, theoretische Ansätze vor einer und für eine Schülerschaft zu vertreten, dürfte mit einer weitreichenden Vertiefung grundsätzlicher, theoretischer Fragen verbunden gewesen sein. So kann man davon ausgehen, dass Annibale Carracci die kunsttheoretischen Abhandlungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, ebenso wie die literarischen Tendenzen der Zeit gekannt haben wird. Die Natur erhält in den Texten des 15. und 16. Jahrhunderts einen neuen Stellenwert, wobei antike Quellen als Vorlage dienen. In kunsttheoretischen Abhandlungen erfährt die Natur im Bild eine positive Bewertung, während sie in der Literatur zum Thema gemacht wird.<sup>74</sup>

Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis reflektieren ein ausgebildetes Bewusstsein für ein motivisches Repertoire, das nicht allein auf visuelle Quellen zurückgeführt werden kann.<sup>75</sup> Es gilt zu hinterfragen, durch welche Mittel dieses Bewusstsein ausgebildet wird und welche Beweggründe Annibale Carracci dazu veranlasst haben, sich immer wieder mit der Landschaft zeichnerisch auseinanderzusetzen. Anhand einer kurzen Betrachtung möglicher Texte, die Annibale Carraccis neue Landschaftsauffassung beeinflusst haben könnten, soll der intellektuelle Hintergrund des Malers ergründet werden.<sup>76</sup>

### 3.1. Von Vitruv bis Giovanni Battista Agucchi

Für die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei seit der Renaissance ist die antike theoretische Literatur mit ihren Protagonisten Vitruv und Plinius von

<sup>74</sup> Über Annibale Carraccis intellektuellen Hintergrund in Rom ist nur soviel bekannt, als dass sich zur gleichen Zeit Giovanni Battista Marino im Kreis um Pietro Aldobrandini befand, ebenso wie selbstverständlich Giovanni Battista Agucchi. Man kann somit davon ausgehen, dass Annibale Carracci in Rom von Literaten umgeben war und in engem Kontakt zu Agucchi stand.

<sup>75</sup> Vgl. zu den visuellen Quellen Kap. 4. Die Werke anderer Künstler als alleiniges Vorbild und einzige Begründung für eine solch intensive Auseinandersetzung mit der Natur und Landschaft anzusehen, wäre anhand der Anzahl der Landschaftszeichnungen unwahrscheinlich.

<sup>76</sup> Die an dieser Stelle folgenden Betrachtungen sind nur Ansatz eines weitläufigen Themas, das an anderer Stelle vertieft werden soll.

entscheidender Bedeutung, da sie bei der gebildeten Bevölkerung des 16. Jahrhunderts zur Standardliteratur gehörten und eine geistige Einstellung hervorriefen, die Landschaftsdarstellungen in dieser Zeit rechtfertigen und in einem anderen Licht erscheinen lassen.<sup>77</sup> Bereits die frühen Schriftsteller der Antike beschäftigen sich in ihren Texten mit der Beschreibung der Natur und ihrer Einbindung in einen figürlichen Kontext.<sup>78</sup>

So schildert Vitruv in seinen zehn Büchern über die Architektur von 30-20 v. Chr. in Zusammenhang mit seiner Auffassung von Dekor - einem der sechs Hauptbegriffe des Traktats – einige Landschaften, indem er für sie feste Orte benennt, an denen diese dargestellt werden dürfen.<sup>79</sup> Der Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts erfuhr – soweit er lesen konnte und Zugang zu den Texten hatte - im achten Kapitel des siebten Buches über Wandmalerei, dass man, bevor man sich der Darstellung der „verachtenswerten Grottesken“ widmete, die Wände der Räume mit Darstellungen ausmalte, die Bühnendekorationen ähnlich waren.<sup>80</sup> Vitruv geht dabei von einer rationalen Dekorationsform aus, die in engem Zusammenhang zu der ebenfalls in seinem Traktat geschilderten Typologie des Bühnenbildes steht.<sup>81</sup>

Es handelt sich um die Beschreibung der *Vorstellung* von einer Landschaft, die aus motivisch präzise definierten Versatzstücken besteht, nicht jedoch um die Erläuterung einer zusammenhängenden Komposition. Vitruv beschreibt keine Gesamtkomposition, gleich einem Landschaftsprospekt, sondern nennt einzelne Motivgruppen.

Ganz ähnlich findet sich dies in den Ausführungen des Plinius wieder, der im fünfunddreißigsten Buch seiner *Naturalis historia* von 50 n. Chr. an verschiedenen Stellen die Darstellung von der Natur im Bild erläutert, was in Zusammenhang mit Beschreibungen wichtiger Kunstwerke und der Künstler, die diese geschaffen haben,

---

<sup>77</sup> Seit Ernst Gombrichs 1950 erschienener Publikation über „Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei“ ist der Zusammenhang zwischen der Kunsttheorie der Antike und der Entwicklung der Landschaftsdarstellung nicht mehr näher erläutert worden.

<sup>78</sup> Signifikant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Buschs, der darauf hinweist, dass in diesem Zusammenhang absichtlich auf die Formulierung der „Landschaft“ verzichtet wird, da die Form eines ästhetisch wahrnehmbaren Naturausschnittes sowie dessen Benennung mit dem Wort „Landschaft“ noch nicht existierte. So spricht Vitruv nicht direkt von Landschaften, sondern von Versatzstücken und Örtlichkeiten, indem er das Wort „topia“ verwendet. Vgl. hierzu Busch 1997, S. 45.

<sup>79</sup> Verwendete Edition: Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

<sup>80</sup> Siehe auch Gombrich 1985, S. 154.

<sup>81</sup> Zur Deutung des Traktats Vitruvs und seiner Signifikanz bezüglich der Vorstellung von Landschaft siehe Busch 1997, S. 43-46. Ebenso Pochat 1973, Gombrich 1950 und Fechner 1986. Siehe auch: Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 333.

einhergeht.<sup>82</sup> Die Erläuterung der Fähigkeiten der jeweiligen Künstler, mit denen sie andere übertrafen, hat dabei für den Autor in seiner Abhandlung Priorität. So vergleicht er kontinuierlich die einzelnen Persönlichkeiten, um dann den alle anderen überragenden Künstler herauszustellen, Apelles.

Der Text belegt, dass das Interesse an Naturphänomenen und ihrer Repräsentation im Bild bereits in der Antike existierte und bei adäquater Umsetzung geschätzt und lobend herausgestellt wurde. Während die Fähigkeit, Naturphänomene darzustellen nur eines der vielen Betätigungsfelder Apelles' darstellt, berichtet Plinius auch von einem anderen Künstlertypus, der dem in Apelles personifizierten Universalgenie gegenüber steht, dem des „Spezialisten“.<sup>83</sup> Der Spezialist zeichnet sich dadurch aus, dass er eine ganz bestimmte Darstellungsform mit besonderer Qualität beherrscht, wie zum Beispiel die Erstellung von Porträts, die Vierfarbenmalerei oder die Darstellung von Genreszenen.<sup>84</sup> Unter diesen – so genannten - Spezialisten führt Plinius Spurius Tadius auf, der in der Darstellung von Landschaften aus dem Kreis der Künstler hervortrat.<sup>85</sup>

Neben der Aufzählung einzelner Motive aus der Natur, die streng an eine architektonische Struktur im Bild gebunden sind, ist auffällig, dass Plinius auch die Erfindungsgabe des Künstlers bezüglich der Figurendarstellung rühmt.

Die dargestellten Motive und Figurenszenen werden durch seine Äußerung auf ein darstellungswürdiges Niveau gehoben und erhalten dadurch ihre Rechtfertigung im Bild. Die geistreiche Erfindungsgabe, die Plinius bei Spurius Tadius beobachtet, führt er auf dessen Eigenschaft als „Spezialist“ zurück.

Die Künstler fanden in dieser Textpassage nicht nur die Vorlage für Landschaftsdarstellungen, sondern auch das Bild des Künstlers als „Spezialist“, mit dem sie sich identifizieren konnten. Dieser Vorgang nimmt im 15. Jahrhundert seinen Anfang und setzt sich im 16. Jahrhundert fort.<sup>86</sup> Durch die Ausführungen Plinius' konnten viele Bildthemen gerechtfertigt werden und bekamen im Auge der Kunstsammler und Auftraggeber der Renaissance eine ästhetische Wertschätzung.

---

<sup>82</sup> Plinius, *Naturalis historia*. Naturkunde. Buch 35. Farben, Malerei und Plastik, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978

<sup>83</sup> Dieser Begriff wird nicht von Plinius selbst verwendet, sondern resultiert aus seinen Beschreibungen der Künstler: ein Künstler kann *eine* bestimmte Disziplin besonders gut und übt nur diese aus. Dies unterscheidet ihn vom Universalgenie, das alle Künslertechniken und Darstellungsformen beherrscht.

<sup>84</sup> Siehe hierzu Gombrich 1985, S. 147. Der Autor erläutert hier die von Plinius angeführte Charakterisierung des Malers Pyreicus - einem Maler von Babierstuben - als „Schmutzmalerei“, was sich auf die Bewertung der Genremalerei ausübte.

<sup>85</sup> Busch weist auf die unterschiedlichen Lesarten des Namens des Künstlers hin, der mitunter auch Ludius bezeichnet wird. Siehe dazu Busch 1997, S. 49.

<sup>86</sup> Siehe Gombrich 1985, S. 147.

Der von Plinius geprägte Begriff der „Parerga“ oder „Parergia“, des das Auge erfreuenden Beiwerks, wird zum Leitfaden für die niederländische Bildkunst im 16. Jahrhundert.<sup>87</sup> Die Darstellung kleiner Motive mit Figurenszenen gehörte für Plinius zur Spezialisierung auf Landschaftsmotive. In der Konsequenz wurden solche Landschaften geschätzt und beachtet.<sup>88</sup> Die niederländische Landschaft erfuhr in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine große Akzeptanz bei der italienischen gebildeten Schicht und gehörte zu den von Sammlern begehrten Sujets. Die Niederländer blieben jedoch immer in der Gruppe der Spezialisten und wurden von italienischen Künstlern, aber auch von Auftraggebern in erster Linie wegen ihren Landschaftsdarstellungen geschätzt, nicht wegen ihrer Kunst allgemein. Es zeigt sich, dass sich diese Einstellung noch bis in das 17. Jahrhundert hält, denn nicht ohne Grund konnte Paul Bril zu einem der gefragtesten Landschaftsmaler in Rom avancieren. Im Rom des '600 besann man sich parallel dazu wieder auf die Antike und ihre Wertmaßstäbe, was sich nicht zuletzt in den Antikenstudien Annibale Carraccis zeigt.

In diesem Zusammenhang wurde Raffael aufgrund seines Antikenbezuges zu einem der wichtigsten Vorbilder für die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis. Man kann davon ausgehen, dass dem in Rom arbeitenden und sich an der Antikenrezeption seiner Vorgänger schulenden Künstler auch die Schriften Plinius' bekannt waren. Annibale Carracci verarbeitet in seinen Landschaftszeichnungen eindeutig „Parerga“, kleine, das Auge erfreuende Motive, die in den Landschaftskontext eingefügt werden, ähnlich wie dies auch von Raffael praktiziert wurde.<sup>89</sup> Nicht nur in der Landschaftszeichnung, auch in der Malerei bedient sich Annibale Carracci dieser Elemente. So liegt die Hauptaufmerksamkeit in der Lünette der *Flucht nach Ägypten* (Galleria Doria Pamphilji, Rom) auf der im Vordergrund schreitenden heiligen Familie, um dann von kleinen Figurenszenen in den Hügeln - wie wandernden Hirten, die die Darstellung inhaltlich bereichern – abgelenkt zu werden.

Zur kunsttheoretischen Literatur des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gehörte neben Vitruv und Plinius auch Philostrat, dessen Ausführungen von 200 n. Chr.

<sup>87</sup> Plinius erwähnt den Begriff in den Ausführungen über den Künstler Protegenes, der in seinen Wandmalereien in Athen kleine Kriegsschiffe einfügt, die von den Malern „Parergia“, sprich Beiwerk, genannt werden. Siehe auch Gombrich 1985, S. 148.

<sup>88</sup> Vgl. Gombrich 1985, S. 147.

<sup>89</sup> So hat die Restaurierung der *Grablegung* Raffaels in der Galleria Borghese in Rom unter anderem ergeben, dass die im Vordergrund dargestellten Pflänzchen und die Bäume der im Hintergrund dargestellten Landschaft eindeutig zugeordnet werden konnten. Das heißt, Raffael folgt hier nicht seiner Invention und stellt aus der Phantasie erdachte Pflanzen dar, sondern hält sich an einen bestimmbareren Pflanzenkatalog. Zudem kamen einzelne Parerga wie auf Wegen wandelnde Figuren und andere kleinere Details zum Vorschein. Diese Angaben verdanke ich C. Hermann-Fiore.

ebenfalls großen Einfluss auf die bildliche Vorstellung von Landschaft hatten. Die erst im 15. Jahrhundert wiederentdeckte Schrift wurde Anfang des 16. Jahrhunderts bei Aldus Manutius in Venedig neu gedruckt und später ins Lateinische übersetzt, so dass man davon ausgehen kann, dass die „Erzählungen von den Bildern“ der gebildeten Bevölkerung spätestens ab 1521 bekannt waren.<sup>90</sup>

Philostrat verfasst seine Texte als *Bilderzählung* – nicht *Bildbeschreibung* –, in denen er sich an mehreren Stellen der Erzählung von Landschaftsstrichen widmet.<sup>91</sup> Während die der Sumpflandschaft (I, 9) und die der Inseln (II, 17) beides Bildtypen sind, die in italienischen Landschaften des 16. und 17. Jahrhundert nur in Teilen widererkennbar sind, scheint sich eine Stelle in der Erzählung über den Bosporus (I, 12.13.) in einigen der Landschaften, beispielsweise Annibale Carraccis, widerzuspiegeln.<sup>92</sup>

*[...] (5) Im Weitergehen wirst du auf Schafsherden stoßen und Rinder brüllen hören, der Schall von Hirtenflöten wird dich umtönen, du wirst Jäger treffen, Landleute, Flüsse, Teiche und Quellen – denn das Bild stellt dar, was ist, wie auch das, was wird, und einiges, wie es geschehen könnte, doch behandelt es trotz der Vielzahl der Dinge die Wirklichkeit nicht oberflächlich, sondern führt das Charakteristische von jedem sorgsam aus, als ob es immer nur dies eine malte -, bis wir zum Heiligtum kommen. Den Tempel dort siehst du wohl, auch die Säulen, die ihn umgeben, [...]*<sup>93</sup>

Für die Landschaften Annibale Carraccis ist nicht allein der Passus der Beschreibung der Hirten und Landleute entscheidend, sondern vor allem die Aussage, dass das Bild nach Philostrat eine Momentaufnahme darstellt (*[...] das was ist [...]*), aber auch den nächsten Erzählschritt erahnen lässt (*[..] wie auch das, was wird [..]*) ohne sich dabei festzulegen (*[...] und einiges, wie es geschehen könnte [...]*). Dieser zeitliche Ablauf innerhalb der

<sup>90</sup> Busch 1997, S. 56. Busch bemerkt zu diesem Sachverhalt, dass in den beiden Gemälden Tizians im Prado in Madrid, *Venusfest* (1518) und *Bacchanal* (1523-25), einzelne Textstellen des Philostrat I,6 respektive I,25 wiederzufinden sind.

<sup>91</sup> Rosenberg 1995, S. 299. Diese – meiner Meinung nach – ausnehmend wichtige Differenzierung der Terminologie vonseiten Rosenbergs zeigt ein weiteres Mal, wie entscheidend neben einer genauen Übersetzung die Interpretation der antiken Schriftstücke ist. Nur so ist ihr eigentlicher Wert für die bildende Kunst fassbar und umsetzbar. Es ist nämlich die *Bilderzählung*, die den lesenden Künstler inspiriert, da vor seinem inneren Auge eine Landschaft nach seinen Darstellungsmitteln, aber mit den besagten Motiven erscheint, nicht die *Bildbeschreibung*, die etwas bereits Existierendes vorgeben würde.

<sup>92</sup> Dies bestätigt die von Busch aufgestellte These des Weiterlebens der Schriften Philostrats in der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts – insbesondere des beginnenden 17. Jahrhunderts.

<sup>93</sup> Aus: Philostratos, *Die Bilder*. Griechisch-deutsch, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger, München 1968, S. 121.

Darstellung wird bei Annibale Carracci nicht nur im malerischen Werk, wie beispielsweise in der *Flucht nach Ägypten*, deutlich, sondern insbesondere auch in den Landschaftszeichnungen. Hinzu kommt, dass Philostrat eine klare Forderung formuliert, indem er den Anspruch nach der Wirklichkeitstreue stellt (*[..] doch behandelt es trotz der Vielzahl der Dinge die Wirklichkeit nicht oberflächlich, sondern führt das Charakteristische von jedem sorgsam aus, als ob es immer nur dies eine malte [...]*), ein Anspruch, der in den Landschaften Annibale Carraccis und denen des beginnenden 17. Jahrhunderts erkennbar ist.

Selbstverständlich ist es nur eine Hypothese, dass Annibale Carracci diese Texte kannte. Man kann allerdings davon ausgehen, dass die Schriften allgemein bekannt waren und auch in der *Accademia degli Incamminati* in Bologna Beachtung gefunden haben werden.<sup>94</sup>

Die Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit den Schilderungen der hier vorgestellten antiken Autoren wurde jedoch erst in Rom tiefgreifender vorangetrieben, was die in seinem Werk ablesbare, veränderte Landschaftsauffassung bestätigt.<sup>95</sup> Im Rahmen des Studiums der Werke Raffaels und der damit eng verbundenen Auseinandersetzung mit der Antike erhalten die oben genannten Texte für Annibale Carracci zusätzliche Bedeutung. Die Texte Vitruvs und insbesondere Plinius' gehörten zur Standardliteratur der gebildeten Bevölkerungsschicht des 16. Jahrhunderts, so dass man davon ausgehen kann, dass auch die Carracci davon Kenntnis hatten.<sup>96</sup> Die einzelnen Textpassagen sind auf die Landschaftswerke Annibale Carraccis nicht immer im Detail übertragbar, jedoch wiedererkennbar. Bei aufmerksamem Lesen der Ausführungen Plinius' können die Landschaftsdarstellungen Annibale Carraccis und seiner Nachfolger, sei es in der Malerei, sei es in der Zeichnung, assoziiert werden. Auch ist dies bei der Betrachtung der Naturerzählungen Philostrats der Fall, so dass die Wahrscheinlichkeit, dass sich Annibale Carracci nicht nur von Bildwerken in Bologna und Rom, sondern auch von den frühen und zeitgenössischen kunsttheoretischen Texten, beeinflussen lässt, nahe liegt.<sup>97</sup>

In diesem Zusammenhang kann eine weitere kunsttheoretische Schrift nicht außer Acht gelassen werden, obgleich nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, inwiefern die

<sup>94</sup> Die hier aufgeführten Schriften wurden ab dem 15. Jahrhundert ediert.

<sup>95</sup> Zuccari hatte zwei Jahre vor Annibale Carraccis Ankunft in Rom, 1593, in den Statuten der *Accademia di San Luca* gefordert, Künstler mögen sich mit dem Zeichnen von Landschaften beschäftigen. So kann angenommen werden, dass das akademische Ambiente auch in Rom dem Sujet gegenüber aufgeschlossen war, was die Tätigkeit Annibales auf diesem Gebiet begünstigt haben dürfte.

<sup>96</sup> Gombrich 1985, S. 147.

<sup>97</sup> Der Einfluss antiker kunsttheoretischer Abhandlungen auf die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis wird an anderer Stelle genauer untersucht.

Theorien des Autors bei den Carracci verbreitet waren. Es handelt sich um das *Trattato della pittura* von Leonardo da Vinci, abgefasst in der Zeit zwischen 1480 und 1516.<sup>98</sup> Obwohl die Schriften in gesammelter Form erst Mitte des 17. Jahrhunderts publiziert wurden, kann man davon ausgehen, dass die Theorien Leonardos bereits zu seinen Lebzeiten und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts in Umlauf waren, nicht zuletzt durch die *Viten* Giorgio Vasaris, der dem Künstler einen größeren Abschnitt widmet.<sup>99</sup> Annibale Carracci studierte die *Viten* Vasaris sehr aufmerksam und kommentierte sie am Rand seiner Ausgabe, den sogenannten *postille*.<sup>100</sup> Zwar diskutiert der Künstler nicht die Vita Leonardo da Vincis, jedoch wird er sie mit Sicherheit ebenso studiert haben wie diejenige Tizians oder Jacopo Sansovinos. Selbst wenn Annibale Carracci Vasaris Ausführungen nicht besonders schätzte, wird er spätestens zu diesem Moment von Leonardo da Vinci und seinen Theorien Kenntnis genommen haben. Einzelne Teile des 1490 von Leonardo verfassten *Trattato della pittura* waren zudem ab etwa 1570 auf dem freien Markt erwerbbar und unter Gelehrten und Künstlern bekannt.<sup>101</sup>

Leonardo hat eine genaue Vorstellung davon, in welcher Art und Weise Landschaft dargestellt werden soll und widmet sich besonders detailliert und intensiv der Anleitung für die Darstellung von Bäumen, ein Thema, dem auch Annibale Carracci Aufmerksamkeit schenkt, was sich in einer Vielzahl von Zeichnungen mit Baumstudien zeigt. Der wesentliche Unterschied zwischen den Interessenbereichen der beiden Künstler ist jedoch, dass Leonardo die Bäume und Landschaften mit wissenschaftlichem Interesse betrachtet, während sich Annibale Carracci – beinahe ein Jahrhundert später – mit der räumlichen Wirkung der Bäume in der Landschaft auseinandersetzt und nicht mit ihrer genauen biologischen Bestimmung. Folgendes Zitat verdeutlicht Leonardos Ansatz:

*[...] Die wechselnden Farben des Laubes der Bäume sind vier: Schatten, Licht, Glanz und Durchsichtigkeit.[...] Aus den wechselnden Teilen der Blätter entsteht aus großer Entfernung ein Gemisch, an dem diejenige von den wechselnden Farben den größten Anteil hat, die den größten Teil der Oberfläche ausmacht.[...] Wenn sich die*

<sup>98</sup> Wie allgemein bekannt ist, handelt es sich bei den Schriften in erster Linie um Notizen, die Leonardo an den Rand von Skizzenbüchern schrieb. Ein Gelehrter des 16. Jahrhunderts hat diese abgeschrieben und nach Sachgebieten sortiert. Die erste gedruckte Ausgabe wurde dann 1651 von Dufresne publiziert. Siehe auch Blunt 1984, S. 16.

<sup>99</sup> Pevsner 1986, S. 41-46.

<sup>100</sup> U.a. nachzulesen bei: *Gli scritti dei Carracci*, a cura di Giovanna Perini, Bologna 1990, S. 158-164.

<sup>101</sup> Chastel 1990, S. 62/63. Francesco Melzi (1491-1570), der sich in Mailand Leonardo angeschlossen hatte und ihm nach Frankreich gefolgt war, erbe dessen Manuskripte, die er kopieren lies, um sie als *Trattato della pittura* zu publizieren. Der Tod Melzis bedeutete für die Schriften Leonardos ein folgenschweres Schicksal, da der Sohn Melzis ihre Zerstreuung einleitete und auf dem freien Markt feil bot.

Zur Problematik des später publizierten *Trattato* siehe Chastel 1990, S. 43-70.

*Blätter zwischen Licht und Auge befinden, dann ist das, welches dem Auge am nächsten ist, das dunkelste, und das am weitesten entfernte das hellste, wenn es nicht die Luft als Hintergrund hat [...]; daher hat die Natur in diesem Fall vorgesorgt, indem sie den Baum an der Stelle dicker werden lässt, wo er am stärksten vom Wind getroffen werden kann; [..]*<sup>102</sup>

Während fraglich ist, inwieweit beispielsweise die Schriften Leonardo da Vincis tatsächlich von Annibale Carracci gelesen wurden und inwiefern sie Einfluss auf seine Auffassung von der Landschaft gehabt haben, kann davon ausgegangen werden, dass die Ausführungen in Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* von 1584 dem Künstler vertraut waren.<sup>103</sup>

Der Text stellt eine der ersten systematischen Abhandlungen über die Landschaftsdarstellung dar.<sup>104</sup> Es zeigt sich, dass die Ausführungen Lomazzos stark unter dem Einfluss der Aufgliederung des Landschaftsgenres von Vitruv stehen. Vitruv teilt die Wandmalerei in eine typologische Ordnung in Tragödie, Komödie und Satyrspiel auf, indem er sich an der Aufteilung eines Bühnenbildes orientierte.<sup>105</sup>

Lomazzos Ausführungen sind für die Landschaftsdarstellung und ihre theoretische Aufarbeitung insofern folgenreich und bedeutend, da zum ersten Mal in der Kunsttheorie die literarische Darstellung der Landschaft anhand tatsächlich bereits bestehender Werke vorgenommen wird. Diese werden als vorbildhaft angesehen und somit wird der Text nicht anhand der eigenen Erfahrung – wie beispielsweise im Falle Leonardos – oder der Anschauung der Natur hergeleitet.<sup>106</sup>

Hinzu kommt, dass der Autor als erster Theoretiker von der in „drei Teile“ aufgeteilten Landschaft spricht, in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Diese Differenzierung ist insofern bedeutend, als dass zum ersten Mal in schriftlicher Form die perspektivische Grundregel der Landschaft festgehalten wird. Durch die Anschauung der Werke Tizians und anderer Renaissancemaler, die sich mit der Landschaft im Bild auseinandersetzen, entdeckt Lomazzo dieses Detail, das er als fundamental für die Erscheinungsformen der

<sup>102</sup> Zitiert nach: Chastel 1990, S. 273/ R422, S. 273/274/ R 433, S. 274/ R473.

<sup>103</sup> Zum Zeitpunkt der Erscheinung des Buches war Annibale gerade im Begriff, die Akademie zu gründen, und wird sich mit den Lehrinhalten seiner Zeit auseinandergesetzt haben.

<sup>104</sup> Siehe Gombrich 1985, S. 155. Der Text Lomazzos wurde 1585 verfasst, fünf Jahre nach einer eher technischen Darstellung des Sachverhaltes von Cristoforo Sorte.

<sup>105</sup> Die Tragödie wird in ein repräsentatives Ambiente mit Säulen oder Statuen situiert, die Komödie in einen alltäglichen Kontext in sozialem Rahmen, während das Satyrspiel in einem landschaftlichen Kontext mit beispielsweise Bergen, Bäumen und Grotten stattfindet. Sebastiano Serlio hat diese Bühnenbildtypen in *El secondo Libro di prospettiva*, Venedig, von 1560 in Holzschnitten wiedergegeben. Alberti setzt dann in einem Folgeschritt die Malerei mit der Dichtkunst gleich, indem er ihr verschiedene Gattungen zuspricht. Vgl. Busch 1997, S. 45.

<sup>106</sup> Zur Komplexität des Traktates Lomazzos siehe Busch 1997, S. 98-100.

Landschaftsmalerei ansieht und das in der Folge eines der Qualitätsmerkmale für eine ausgewogene Landschaft wird - soweit diese ohne Brüche ineinander übergehen.

Lomazzos *Trattato* kann als Anleitung für die Lehrinhalte einer Akademie gesehen werden.<sup>107</sup> Der Höhepunkt der Renaissance war erreicht und die nachfolgenden Künstlergenerationen versuchten, das durch Leonardo, Michelangelo und Raffael vorgegebene Niveau zu halten.<sup>108</sup> Dementsprechend bemüht sich Lomazzo, alles bisher Bekannte in eine lehrbare Form zu bringen, welche die Bereiche von der Proportionslehre, der Farbenlehre, der Perspektive bis hin zur Ausübung der Malerei und ihren Gattungen abdeckt. Da Annibale Carracci mit der *Accademia degli Incamminati* in Bologna zu den Akademiengründern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört, kann man davon ausgehen, dass er die Schriften Lomazzos gekannt hat und sich mit Lehrinhalten insgesamt auseinander gesetzt haben wird.<sup>109</sup> Überdies dürfte die Tatsache, dass Lomazzo Tizian als lobendes Vorbild herausstellt, im Sinne Annibale Carraccis gewesen sein, der den Venezianer über alle Maßen verehrte und sich in seiner Landschaftsauffassung stark von ihm beeinflussen ließ.

Abschließend soll eine weitere kunsttheoretische Schrift, die sich der Landschaft widmet und die aufgrund ihrer zur Schaffenszeit Annibale Carraccis zeitgleichen Entstehung besondere Relevanz besitzt, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Es handelt sich um die Ausführungen Giovanni Battista Agucchis (1570-1632), der zur selben Zeit mit Annibale Carracci um 1600 in Rom als *magiordomo* für Kardinal Pietro Aldobrandini arbeitete und mit dem Künstler befreundet war.<sup>110</sup> Agucchi verfasste 1602 das wohl wichtigste Programm der Zeit für das Erstellen einer pastorale Landschaft, die *Impresa per dipingere l'istoria d'Ereminia*, indem er die Richtlinie für die arkadische Landschaft des '600 entwickelt und somit gleichzeitig ein Programm für eine *klassische Landschaft* erstellt.<sup>111</sup> Die Ausführungen Agucchis basieren auf dem zeitgenössischen Text Torquato Tassos, *La Gerusalemme Liberata*, der aufgrund seiner anmutig-poetischen Ausdrucksweise die perfekte Grundlage für die Verbindung zwischen Lyrik und Malerei liefert. Die von Agucchi verwendete, aus Tassos Werk stammende Erminia-Erzählung

<sup>107</sup> Busch 1997, S. 98.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Selbst wenn solcherlei Gebiete in der Forschung gemeinhin eher Ludovico Carracci zugeteilt werden, wird Annibale auch in einem solchen Fall von den Schriften Lomazzos Kenntnis genommen haben.

<sup>110</sup> De Grazia 1988, S. 100.

<sup>111</sup> Der Impresentext war ursprünglich für Ludovico Carracci gedacht, der nach dieser Anleitung ein Gemälde schaffen sollte, das 1603 nach Rom gesendet wurde, jedoch keinen Anklang fand. Der Auftrag wurde Domenichino übertragen, zu dessen Hauptförderer Agucchi avancierte, da er seiner Meinung nach die von den Carracci begonnene Kunstrichtung am ehesten vertrat und weiterführte, eine Kunstausrichtung, der auch Agucchi seine künstlerische Prägung verdankt. Siehe hierzu Busch 1997, S. 109.

stellt sich im literarischen Werk als erhellendes, pastorales Zwischenspiel dar, das die harmonische Verbindung zwischen dem Romantischen und Heroischen zeigt.<sup>112</sup> Tasso versucht in seiner *Gerusalemme Liberata* das Antike mit dem Modernen, das Epische mit dem Romantischen zu verbinden. Agucchi bemüht sich anschließend, dies auf die Malerei zu übertragen, was ihm ohne Zweifel gelingt, wobei zu beachten ist, dass es sich um eine literarisch geprägte Ausführung handelt, was ein Zitat belegt.

*[...] Darauf sei eine äußerst liebliche Landschaft darzustellen, wie es die Ländereien in Palästina um den Jordan herum sind. Die Landschaft möge einen weitreichenden Ausblick bieten, damit man an ihrem äußersten Punkt einige Soldatenscharen platzieren kann, sowie Burgen und andere Örtlichkeiten, die deutlich machen, dass sie ein gutes Stück entfernt sind. Im untersten Teil der Landschaft sollte der Jordan liegen, ein nicht sehr großer Fluss, der klares Wasser führt. [...] Auf der Bildfläche über dem Alten könnte man einen Teil der Herde mit Schafen und Ziegen malen, sowie einen Hund, der neben ihnen läge und sie bewache. [...] Den restlichen Platz auf der Leinwand hin bis zur Horizontlinie sollte man mit einer perspektivischen Aussicht auf eine schöne anmutige Landschaft mit Bergen, Hügeln, Tälern und Ebenen gestalten. Ganz im Hintergrund sollten eine Burg und Ländereien liegen, denen man die Entfernung ansieht.[...]. und die ganze Landschaft als einen geheimen Ort der Ruhe, ein glückliches Arkadien, an einem ruhigen Tag der schönsten Jahreszeit repräsentieren. Die Gestalten aller Figuren können angesichts der Größe des Raumes und der Entfernungen nur gelingen, wenn sie klein angelegt sind. Sie müssen mit umso mehr Sorgfalt und technischer Feinheit ausgeführt werden, je mehr Handlung und Wirkung, die eine solch anmutige Geschichte verlangt, in kleinen Dingen dargestellt werden muss. [...]*<sup>113</sup>

Durch die Umsetzung des Textes Tassos ermöglicht Agucchi den Künstlern seiner Zeit, sich nicht an der Literatur orientieren zu müssen. Die von ihm eingeleitete Richtung ermöglicht den Künstlern, der Natur zu folgen, sich an ihr zu korrigieren und sie zu idealisieren.

In Rom galt Agucchi als Vermittler zwischen Literaten und Malern, ein wichtiges Verbindungsglied, da bei Auftraggebern der Erkennungswert literarischer Texte in Gemälden sehr hoch war.<sup>114</sup> In seiner Abhandlung gelingt dem Autor eine Visualisierung

<sup>112</sup> Siehe auch Kapitel 3.2..

<sup>113</sup> British Library, Harleian MS 3463. Abgedruckt bei Whitfield 1973, S. 218-220. Deutsche Übersetzung Busch 1997, S. 107/108.

<sup>114</sup> Whitfield 1973, Seite 217.

des literarischen Begriffs des *loecus amoenus*. Das Resultat ist die programmatische Begründung einer veredelten Landschaft. An diesem Ort, dem *locus amoenus*, lässt Tasso bewusst die klassische Literatur wetteifern, indem er ein Refugium schafft, das außerhalb der bewegten Welt liegt. Die Idee Agucchis, den Helden einer Darstellung in einem pastoralen Refugium anzusiedeln, ist das eigentlich Neue seines Textes und dient Annibale Carracci als direktes Vorbild und Ideenquelle.<sup>115</sup>

Agucchi war ein scharfsinniger Kenner und Unterstützer der Landschaftsmalerei und stand mit seinen Ausführungen am Beginn der *klassischen Landschaft*, ohne den Begriff selbst zu verwenden. Seine Aufmerksamkeit für die Natur in bildlichen Ausdrücken und sein Wissen über Prinzipien der Landschaftsdarstellung sind auf die Freundschaft zwischen ihm und Annibale Carracci zurückzuführen.<sup>116</sup> Nach Whitfield ist erwiesen, dass Agucchi bei Aufhalten in Bologna bestimmte darstellerische Ansätze wie das Einfügen von Staffagefiguren in einen landschaftlichen Kontext gesehen und anschließend schriftlich verarbeitet hat. Das gesamte Genre der *klassischen Landschaft* scheint in den Worten Agucchis vorweg genommen zu sein, indem er die Unmittelbarkeit in der Ergründung der Natur betont. In Bezug auf Tasso geht es Agucchi um die Darstellung eines *verosimile universale* und um eine *verità dei particolari*.

Diese Grundvorstellungen, die im Text Agucchis zum Ausdruck kommen, kamen den Darstellungsformen und Ideen Annibale Carraccis entgegen. Er übernimmt einzelne Elemente in seine Kompositionen, ohne dabei im Detail dem Text Agucchis zu folgen. So steht die Aufteilung des kompositionellen Aufbaus der Landschaftsdarstellungen in einem korrespondierenden Verhältnis zu dem Text Agucchis.

Die Besonderheit der in Rom entstandenen Landschaften Annibale Carraccis mag hierin begründet sein, der Darstellung einer perfekten - *idealen* - Landschaft, die eine Symbiose aus verschiedenen Teilaspekten ist, einem theoretisch-literarischen und einem visuellen Aspekt. Es gelingt Annibale Carracci, diese Verbindung auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck zu bringen, das heißt, sich nicht motivisch zu binden und trotzdem das entscheidende, den Eindruck einer *klassischen Landschaft*, zu vermitteln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den Ausführungen Giovanni Battista Agucchis die kunsttheoretische Abfassung einer Landschaftsdarstellung ihre Vervollkommnung findet. Die aus vorangegangenen Beschreibungen abgeleitete Vorgehensweise und der direkte Kontakt zu Künstlern wie Annibale Carracci lassen ein Schriftstück entstehen, das neue Maßstäbe in der Landschaftsdarstellung des beginnenden

<sup>115</sup> Siehe auch Kap. 3.2.

<sup>116</sup> Whitfield 1973, S. 225, De Grazia 1988, S. 100.

Seicento setzt. Ohne selbst den Begriff zu verwenden, erstellt Agucchi hier zum ersten Mal eine Anleitung für eine *klassische Landschaft*, die nicht zuletzt durch die von Annibale Carracci in Rom entwickelten Darstellungsmodi beeinflusst wird.

In Annibale Carraccis Kreisen waren vermutlich alle der vorgestellten kunsttheoretischen Texte bekannt. In einem akademisch geprägten Ambiente wie dem der Carracci, sei es in Bologna, sei es in Rom, waren theoretische Abhandlungen bekannt, sei es um Positionen für die eigene Herangehensweise zu vertreten, sei es um kritisch Position beziehen zu können. Auch wenn Annibale Carracci gemeinhin als der weniger intellektuelle Part neben seinem Bruder Agostino dargestellt wird, war ihre Zusammenarbeit eng und der eine profitierte vom anderen.<sup>117</sup> Annibale wird von Agostino ebensoviel theoretischen Hintergrund vermittelt bekommen haben, wie Annibale ihn in technischer Hinsicht instruierte.<sup>118</sup>

Das von Raffael und seiner Schule geweckte Interesse Annibale Carraccis für die Antike wird sich auch im Studium antiker Texte, wie Vitruv oder Plinius, niedergeschlagen haben. Die Carracci stehen mit ihrer Kunst und ihrer Lehrmethode, sich an den vorhergehenden Generationen zu orientieren und diese intensiv zu studieren, in einer Folgetradition und wurden von den Auffassungen und Theorien ihrer Vorgängergenerationen vermutlich ebenso beeinflusst wie von deren Werken.

### 3.2. Literarische Vorlagen für Landschaftsdarstellungen – *ut pictura poesis*

Neben kunsttheoretischen Abhandlungen waren den Carracci auch literarische Texte bekannt, was durch die Präsenz Lucio Faberios in der *Accademia degli Incamminati* belegt und abgesichert wird.<sup>119</sup> Der Sekretär der Carracci war gleichzeitig Mitglied der berühmten Literaturakademie in Bologna, der *Accademia dei Gelati*, und berichtet in seiner bei Malvasia abgedruckten *Horatio* zum Anlass des Todes Agostino Carraccis von einer Gewohnheit in der Akademie:

<sup>117</sup> Es sei an die gemeinsamen Arbeiten unter anderem im Palazzo Fava in Bologna erinnert.

<sup>118</sup> An dieser Stelle seien erneut die Postille Annibale Carraccis angeführt, die das Studium der Schriften Vasaris belegen und darauf schließen lassen, dass der Künstler auch andere Schriften gekannt und studiert hat.

<sup>119</sup> Jedoch gibt Faberio nicht an, um welche Titel es sich dabei handelte.

[...] *Quivi si discorreva sopra l'istorie, favole e invenzioni poetiche. [...]*<sup>120</sup>

Demnach beschäftigten sich die Carracci und ihre Schüler intensiv mit literarischen Texten und ihrer Diskussion in einer größeren Gruppe. So spielte die Literatur auch für die von den Carracci entwickelte Karikatur eine entscheidende Rolle, da man die Verse über absonderliche Menschen in die Zeichnung umsetzte.<sup>121</sup> Bellori führt ein Gedicht an, von dem er sagt, Annibale selbst habe es am Rande einer Karikatur eines hässlichen, großnasigen Höflings notiert.<sup>122</sup> Daraus kann man schließen, dass das Studieren und Umsetzen von literarischen Texten in der *Accademia degli Incamminati* üblich war und die Literatur einen Stellenwert im künstlerischen Schaffen hatte.<sup>123</sup>

Die im vorherigen Kapitel in Zusammenhang mit der Landschaft aufgeführten Traktate stehen seit der Antike in einem engen Wechselverhältnis zu literarischen Texten, die im Sinne der *Ut pictura poesis* zu verstehen sind und die sich in literarischer Hinsicht nicht durch beschreibende, sondern erzählende Landschaftsschilderungen der Autoren äußert.

Die Aussage *ut pictura poesis* stammt aus der *Ars poetica* von Horaz und beinhaltet die Gleichsetzung der Malerei mit der Dichtung – „so wie die Malerei, so die Dichtung“. Durch diese Aussage werden die Malerei und die Dichtung zu Schwesternkünsten.<sup>124</sup> Für ihre Gleichsetzung ist ebenfalls die *Poetica* von Aristoteles heranzuziehen, der ebenfalls von einer der Dichtung ebenbürtigen Malerei ausgeht. Die Theorie der *Ut pictura poesis* besagt, dass der Dichter und der Maler sich insofern ähneln, als dass der Dichter eine malerische Lebendigkeit in der Beschreibung, im Darstellen der Motive der äußeren Welt für das Auge und den Geist erstellen kann, so wie dies einem Maler auf der Leinwand gelingt.

Im 16. Jahrhundert gingen die Theoretiker davon aus, dass Malerei wie Dichtung Imitation der menschlichen Handlung seien, das heißt, die eine musste der anderen bezüglich des Themas, des Inhalts und des darzustellenden Ziels ähneln. So gibt es nach Giovanni Paolo Lomazzo keinen ernst zu nehmenden Maler, der nicht von einem poetischen Geist sei.<sup>125</sup> Lomazzo interessiert sich in seinem Traktat nicht – wie

<sup>120</sup> Malvasia 1841, S. 308.

<sup>121</sup> Posner 1971, S. 69.

<sup>122</sup> Bellori 1672, S. 75. Das Gedicht lautet: *Temea natura di non farlo à caso. Slargò la bocca, & allungò gli orecchi, Ma si scordò di rassettargli il naso.* Auch Mancini berichtet von Versen und Reimen am Rand von Karikaturen. Siehe Mancini 1956-57, I, S. 159.

<sup>123</sup> Auf der Rückseite einer Landschaftszeichnung im Louvre (inv. 7120 verso) befindet sich die Niederschrift eines Gedichtes, vermutlich aus der Hand Agostinos.

<sup>124</sup> Der wichtigste und effizienteste Beitrag in der Forschung zu diesem Themenkomplex stammt von R.W. Lee aus dem Jahre 1974.

<sup>125</sup> Zitiert nach Lee 1974, S. 5.

beispielsweise Leonardo da Vinci - für die Neuerung der Technik der Malerei, sondern für die theoretische Organisation und Kodifizierung der bekannten Inhalte. Um sich der Autorität der Antike anzunähern, sollten die Inhalte und Ziele der Malerei in ihren fundamentalen Termini definiert werden. Da antike Texte zur Literaturtheorie vorlagen, versuchte man diese auf die Malerei zu übertragen.<sup>126</sup> Dies brachte mit sich, dass im Sinne Aristoteles' die Malerei die Natur imitieren sollte, jedoch nicht in ihrer tatsächlichen Erscheinungsform, sondern wie sie sein sollte. Dieser Anspruch findet sich zuerst bei Plinius wieder, der von einer Kunst berichtet, die die Natur so täuschend darstellte, dass sie für real gehalten wurde. Einige Jahrhunderte später ähnelt für Lomazzo die Malerei insofern der Dichtung, als die Inspiration und das Genie in Verbindung mit Kenntnis und Können Leidenschaften zum Ausdruck bringen können.<sup>127</sup> Damit die Malerei der Dichtung ähneln konnte, musste der Künstler seine Themen der antiken und modernen Literatur und der heiligen und profanen Geschichte entnehmen und so seine Tugenden denen des Dichters ebenbürtig sein konnten. Nach antiker Auffassung waren Dichter und Maler in der Darstellung der menschlichen Emotionen gleich.<sup>128</sup> Da die Theoretiker der Renaissance aus der *Ut pictura poesis* eine Doktrin gemacht hatten, die die Darstellung des Menschen und des Lebens zum obersten Ziel des Malers erklärte, verhinderte dies zunächst den freien Umgang mit der Darstellung der Natur. Jedoch konnte dies letztlich über die gleiche Vorgehensweise erreicht werden, mit der man die figürliche Malerei der Dichtung gleichsetzte: mit Hilfe antiker literarischer Texte. Mit der bildlichen Umsetzung dieser Vorlagen konnte das Motiv der Natur in einem Landschaftskontext gerechtfertigt werden.

Eine dieser möglichen antiken literarischen Vorlagen sind die Schriften Vergils, die zehn Eklogen seiner um 40 v. Chr. entstandenen *Bucolica*. Es muss bedacht werden, dass die Antike und das Mittelalter die Landschaft als ästhetischen Zusammenhang nicht kannten, sondern jeden Gegenstand als „göttliches Zeichen des kosmischen Zusammenhangs“ sahen.<sup>129</sup> Das heißt, Vergil setzt sich in seinen Texten mit der Natur in Form von einzelnen Teilaspekten erzählend auseinander, indem er die Figuren und ihre Handlungen in der freien Natur situiert und diese dann in den Sinnzusammenhang des Textes einbaut.

---

<sup>126</sup> Lee 1974, S. 10.

<sup>127</sup> Ebd. S. 39.

<sup>128</sup> Lee 1974, S. 112. So stammt auch der malerische Anspruch der Renaissance, die Malerei müsse nicht nur gefallen, sondern gleichzeitig belehren und das Wissen unter den Menschen verbreiten, aus der Dichtung. Siehe ebd..

<sup>129</sup> Siehe zu diesem Sachverhalt Busch 1997, S. 37.

Die in den Texten beschriebene, natürliche Umgebung der Figuren dient als literarische Vorlage, um eine visuelle Umsetzung in eine ästhetische Landschaft zu vollziehen.

Der Leser Vergils bekommt durch das beschriebene Repertoire der Orte eine Vorstellung von ihnen. Vergil beschreibt keine räumliche Atmosphäre, keine räumliche Umgebung, die durch Licht und Schatten beherrscht wird, sondern führt einzelne Elemente auf, die die Natur in ihren Einzelheiten beschreibt.<sup>130</sup> Mit diesen gibt er ein klares, additives Motivrepertoire vor, das dem bildenden Künstler als Vorlage dienen kann und das insbesondere im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert die literarische Grundlage für die ideale Landschaftsmalerei vorgegeben hat.<sup>131</sup> Es ist bezeichnend, wie genau Vergil bei der Schilderung der Elemente der Natur, wie beispielsweise den Bäumen, vorgeht, indem er festlegt, um welche Pflanze es sich in welcher Umgebung handelt. In dieser Schilderung spiegelt sich der Anspruch der *Ut pictura poesis* wieder, der besagt, der Dichter müsse mit den Worten einen Ort so schildern, wie der Maler ihn auf der Leinwand darstellt. Der Schritt, den nun der Künstler vollbringen muss, ist die Zusammenfügung der einzelnen Motive in einen ästhetischen, landschaftlichen Gesamtzusammenhang.

Vergil orientiert sich in seinen Texten an den Hirtenidyllen Theokrits von Syrakus (300-260 v. Chr.). Der griechische Dichter begründete die bukolische Schäferdichtung, die aus einer städtischen Natursehnsucht heraus ein idyllisches Landleben beschreibt. Diese stilisierten Milieuschilderungen der sizilianischen Hirten wurden nicht nur zum Vorbild für Vergils *Bucolica*, sondern beeinflussten die italienische Schäferpoesie insgesamt und die damit verbundenen visuellen Darstellungsformen der Landschaft in der Malerei bis in die frühe Neuzeit. Selbst wenn die Schriften Theokrits nicht in allen Akademien den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts in ihrem Originaltext vorlagen, so kann man davon ausgehen, dass ihnen die Rezeption derselben über Vergil durchaus bekannt war, da er zu den literarischen Hauptquellen für Landschaftsdarstellungen gehörte.<sup>132</sup> Typisch für die Dichtung Theokrits ist, dass er den Hirten ein hohes Maß an Bildung beimisst, eine Stilisierung, die den Stand des Berufs des Hirten auf literarischer Ebene erhöht und später seine Erscheinung in einem bildlichen Kontext rechtfertigt. Hinzu kommt als

<sup>130</sup> Busch 1997, S. 38. Zu den Schriften Vergils existierten auch Illustrationen. In welchem Zusammenhang diese zu den Carracci zu sehen sind, muss an anderer Stelle genauer untersucht werden. Dies gilt ebenfalls für die Illustrationen der Metamorphosen Ovids und die der Göttlichen Komödie Dantes. Zu Vergil siehe Vergilius Romanus (Codex Vaticanus latinus 3867 der Biblioteca Apostolica Vaticana) entstanden im 6. Jahrhundert, Zürich 1985

<sup>131</sup> Die ideale Landschaftsmalerei basiert auf der pastoralen Landschaft, die durch die Hirtendichtung maßgeblich beeinflusst wurde.

<sup>132</sup> Siehe Busch 1997, S. 38/39.

charakteristisches Merkmal der Dichtung Theokrits, dass in den meisten Gedichten beschriebene Landschaften erscheinen, was sie letztlich als pastorale Hirtendichtung auszeichnet.<sup>133</sup>

Seine Werke hatten auf die Zeitgenossen und Nachfolger eine entscheidende Wirkung, da der Autor die Landschaft „enttheorisiert“ und sie in die Dichtung mit einbezieht, indem er sie in die große Form des Epos integriert.<sup>134</sup> Mit diesem bisher nicht da gewesenen literarischen Schritt sorgt der Dichter nicht nur für eine lebendige Rezeption des Themas - beispielsweise im Werk Vergils - des Themas, sondern auch für die Rechtfertigung der Landschaft im Bild am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts.<sup>135</sup>

Eng mit der literarischen Auseinandersetzung mit der Natur ist der Begriff des *locus amoenus* verbunden, der für die ideale Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts bezeichnend ist. Den Grundstein dafür legt Homer, in dessen Ilias einzelne Geschehnisse mit Naturphänomenen verglichen werden. Dabei entsteht die Vorstellung einer „heilen“, idealen Welt, in der die Natur als angenehm und lieblich dargestellt wird. Dieser literarische Topos und die damit zusammenhängende, fiktive Landschaft wird aus bestimmten stereotypen Elementen (Hain, Quelle, Grotte, blühende Wiesen) zusammengesetzt, die nicht nur das Requisit und die Kulisse der Schäferdichtung und Idylle eines Theokrit oder Vergils sind, sondern in der Nachfolge auch zu denen der Malerei werden.

Die von Vergil und Theokrit geprägte Schäferdichtung findet unter anderem im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert in der 1502 in Venedig zum ersten Mal publizierten *Arkadia* von Jacopo Sannazaro einen Nachfolger. Während Vergil und Theokrit die Naturbeschreibung innerhalb eines literarisch erzählenden Diskurses ansiedeln, gibt Sannazaro ohne eine Umschreibung seiner Abfassung den konkreten Titel der „Arkadia“.<sup>136</sup> Da die Erzählung in Arkadien angesiedelt ist, nimmt die

<sup>133</sup> Vgl. hierzu Elliger 1975, S. 320.

<sup>134</sup> Theokrit lehnt sich in der Schilderung seiner Nymphengrotte an die in der Odyssee Homers geschilderte Grotte der Kalypso an, wo die Motive aus der Natur jedoch auf eine katalogartige Anordnung beschränkt bleiben und in keinen Gesamtzusammenhang gestellt werden. Auch in Homers Hymnus auf Pan spielt die Naturschilderung eine größere Rolle, nimmt jedoch nicht den Stellenwert ein, den sie dann bei Theokrit erhält. Siehe hierzu auch Busch 1997, S. 38.

<sup>135</sup> Die Erhöhung der Natur in der Dichtung hängt, wie Busch bemerkt, nicht allein von der Quantität ihrer Erwähnung ab – diesbezüglich wäre auch Ovid unter den die Natur erwähnenden Dichtern zu nennen -, sondern vielmehr von der rhetorischen Struktur, in die sie eingebettet wird. Indem die Naturschilderung der Definition eines Raumes dient, erhält sie eine andere Gültigkeit als zuvor. Ebd.

<sup>136</sup> Der Text orientiert sich ebenso an Boccaccios *Ameto*, ebenfalls ein literarischer Text mit pastoralem Inhalt. Die Hauptfigur der *Arkadia* Sannazaros ist der Autor selbst in der Gestalt des Hirten Sincero, der vor einer unglücklichen Liebe nach Arkadien flieht, um dort an dem unbeschweren und fröhlichen Leben der Arkadier teilzunehmen. Dort entdeckt er mit Hilfe einer Nymphe, dass die Geliebte aus dem Leben geschieden ist, was ihn dazu bewegt, in Arkadien zu bleiben.

Naturbeschreibung einen Großteil des Textes ein und dient als eine Inspirationsquelle für Landschaftsdarstellungen in der Malerei, wie beispielsweise für das *Ländliche Konzert* Tizians.<sup>137</sup> Nur in wenigen Texten des 16. Jahrhunderts verbindet sich so deutlich Poesie mit einer visuellen, pastoralen Vorstellungswelt,<sup>138</sup> in deren kultureller Nachfolge und unter deren Einfluss die Künstler bis in das 17. Jahrhundert hinein stehen.<sup>139</sup>

In der Landschaftsmalerei des ausgehenden 16. und vor allem zu Beginn des 17. Jahrhunderts erfährt neben den genannten Texten die Abfassung Torquato Tassos, *La Gerusalemme liberata*, die größte Rezeption. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, verarbeitet der 1581 zum ersten Mal publizierte Text die in den Niederschriften der Antike und der Zeitgenossen aufgeführten Naturbeschreibungen und erhebt diese zu einer literarisch gängigen Form. Der Beginn des siebten Gesangs inspirierte Giovanni Battista Agucchi zu seiner *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* von 1602.<sup>140</sup> Obgleich der Beginn des Textes Agucchis gleichsam eine Nacherzählung des Originals ist, soll dennoch an dieser Stelle ein Zitat aus dem siebten Gesang der *Gerusalemme Liberata* die Thematik verdeutlichen.

*I. In eines Haines dunkle Schatten wird durch ihr Ross Erminia nun gebracht. [...] Auf krummen Pfaden rennt es ohn' Ermatten so lange fort durch des Gebüsches Nacht, [...] 3. [...] Doch als die Sonne vom geschmückten Wagen die Rosse löst und sich in's Meer versenkt, naht sie dem Jordan sich auf irrem Pfade; hier steigt sie ab und wird sich an's Gestade[...] 5. Sie wacht nicht eher auf, bis von den Zweigen der Vögel Heer den jungen Tag begrüßt, die Büsche rauschend sich zum Strome beugen, die Morgenluft durch Blum' und Welle fließt. Gerührt zur stillen Hirtenwohnung neigen die Blicke sich, da sich ihr Aug' erschließt. [...] 10. Ich lösche meinen Durst im klaren Weiher und fürchte nicht, dass ihn ein Gift entweiht; gesunde Speisen die ich nicht bezahle, reicht Herd und Garten mir zum mäß'gen Male. 11. [...] Mich freut der Hirsch' und Rehe munteres Spiel, die Fische freun mich, die im Flusse springen, die Vögel, die sich froh gen Himmel schwingen. [...]*<sup>141</sup>

<sup>137</sup> Siehe Maiorino, Giancarlo, Titian's *Concert Champêtre* and Sannazaro's *Arcadia*: Titology and the Invention of the Renaissance Pastoral, In: *The Eye of the Poet*, ed. by Amy Golahny, Lewisburg 1994, S. 53-78 und Kidwell, Carol, Sannazaro and *Arcadia*, London 1993.

<sup>138</sup> Maiorino 1994, S. 55.

<sup>139</sup> Siehe auch Romano 1989.

<sup>140</sup> Siehe Kapitel 3.1.. Der Text ist nachzulesen bei Busch 1997, S. 107.

<sup>141</sup> Zitiert nach: Torquato Tasso's *Befreites Jerusalem*, übersetzt von J.D. Gries, Jena 1800, Bd. I, Siebter Gesang, Strophe 1-18.

Der restliche Text der ersten 18 Strophen beschreibt und glorifiziert das Hirtenleben und die damit verbundenen Annehmlichkeiten, was insbesondere auf die Darstellung eines mit der Natur und der Welt im Einklang stehenden Daseins abzielt.

---

Die Beschreibungen Torquato Tassos geben das Bild eines idealen Arkadiens wieder und sind die literarische Schilderung des *locus amoenus*, eines ruhigen, lieblichen Ortes, der das Gegenstück zu Ermenias bisheriger, bewegter Welt darstellt. Agucchi hat sich von diesem Text bei der Abfassung seiner kunsttheoretischen Schrift beeinflussen lassen.<sup>142</sup>

Die Schilderungen der örtlichen Verhältnisse auf der Flucht Erminias, wie auch ihr Zusammentreffen mit den Hirten, sind bei Tasso anschaulich beschrieben. Er steht mit seinen Ausführungen in einer langen literarischen Tradition, die von Schilderungen des *locus amoenus* und von einer verbreiteten Schäferdichtung geprägt ist.

Seit der Antike erfährt die Natur in literarischen Abhandlungen eine beständige Wertsteigerung und rückt immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses. Durch ihre Präsenz in der Dichtung und in Prosatexten, sowie ihre virtuose Schilderung durch die passende lyrische Form und die entsprechende Wortwahl, entsteht eine visuell realisierbare Vorstellungswelt von der idealen Natur. Der Anspruch, der Dichter müsse mit den Worten auf dem Papier eine Welt erschaffen, wie der Maler dies mit dem Pinsel auf der Leinwand vollbringt, wird im 16. und 17. Jahrhundert vollkommen erreicht und die Disziplinen finden eine Gleichstellung.

In der Darstellung der Landschaft im Bild lassen sich die Maler nicht nur durch ihre eigene Anschauung der realen Natur leiten, sondern auch durch die von den Dichtern und Schriftstellern vorgegebene Form ihrer Repräsentation und ihrer möglichen intellektuell-kulturellen Ausdeutbarkeit. In der Literatur wird die Natur in einen Kontext eingebunden und bekommt dadurch eine eigene Signifikanz und Interpretationsebene, die wiederum ihre Darstellung in der Malerei rechtfertigt und vereinfacht.

Wenn ein Maler wie Tizian sich bei der Wiedergabe eines Landschaftsausschnittes von der literarischen Vorstellungswelt des *locus amoenus* und Arkadiens leiten lässt, kann trotz der zeitlichen Differenz davon ausgegangen werden, dass auch Annibale Carracci und seine Nachfolger bei der Wiedergabe ihrer Landschaften unter einem intensiven literarischen Einfluss stehen. Die Entwicklung der idealen Landschaftsmalerei durch Annibale Carracci kann nicht allein auf das Studium visueller Quellen zurückgeführt werden - in denen bereits literarische Elemente umgesetzt werden - sondern auch auf das eigene Studium von Texten. Es gelingt Annibale Carracci, die in den Texten beschriebene, ideale und vollkommene harmonische Erscheinung der Natur in eine vollendete bildnerische Form zu bringen, die die ideale Landschaftsmalerei initiiert.

---

<sup>142</sup> Agucchi ist es, der die literarische Komponente mit der theoretischen Seite eines Plinius verbindet, indem er genauestens beschreibt, welche Pflanzen in einem Gemälde mit dem Thema der Erminia darzustellen sind.

---

Seine Landschaftszeichnungen sind zum Teil eine Auseinandersetzung mit einem bisher in der Literatur beheimateten, aufkommenden und seine Zeit bestimmenden neuen Genre, das der Landschaftsdarstellung. In Annibale Carraccis Zeichnungen dominiert die pastorale Landschaft mit der Darstellung von Hirten und Menschen, die ihren Alltag in einer unberührten, harmonischen Landschaft leben, so wie Tasso im Siebten Gesang der *Gerusalemme Liberata* mit Worten das Leben der Hirten schildert:

6. [...] *Und aus dem Schatten blickt ein Greis hervor, der Körbe flicht; die munteren Lämmer springen rings um ihn her, indes drei Kinder singen. [...]*<sup>143</sup>

Man kann abschließend festhalten, dass die Gründe für die große Anzahl an Landschaftszeichnungen nicht allein im Bezug auf die künstlerische Praxis zu bewerten ist, sondern auch hinsichtlich einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Sujet. Die unermessliche Produktion an Zeichnungen hat ihren Ursprung in einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema, die nicht allein auf visuellen Vorbildern beruht, sondern eine Tendenz des 16. Jahrhunderts aufnimmt, in der die Landschaft eine neue Wertschätzung erhält, ausgehend von literarischen Ansätzen. Diese Entwicklung geht einher mit theoretischen Überlegungen und Abhandlungen, die ebenfalls das Schaffen der Künstler beeinflussen.

Da keine andere Dokumentation über in der Akademie oder in Privatgebrauch vorhandene Texte existiert als die erwähnte, können Verbindungen zwischen Text, Künstler und Werk nur angenommen, nicht jedoch mit Sicherheit bestätigt werden. Die einzelnen Schriften zeigen deutliche Affinitäten mit der Verarbeitung von Sujets der Landschaft, die sich in den Landschaftszeichnungen der Carracci wiederfinden.

Für den Entwicklungsprozess Annibale Carraccis dürfte jedoch die Bedeutung der Visuellen Quellen überwiegen.

---

<sup>143</sup> Zitiert nach: Gries 1800, S. 47, Strophe 6.

## Kapitel 4

### Die visuellen Quellen – zwischen Tizian und Raffael

Die visuellen Quellen, auf die Annibale Carracci zurückgreift und mit deren Hilfe er zu einer neuen Darstellungsform findet, basieren auf einer lang währenden italienischen Landschaftstradition.<sup>144</sup> Bis etwa 1580 zeichnet sich die Genese der Landschaftsdarstellung in der italienischen Malerei durch eine unterschiedlich intensive Auseinandersetzung mit dem Thema aus, wobei verschiedene stilistische Entwicklungsstränge und inhaltliche Ausrichtungen parallel laufen.<sup>145</sup> Diese Entwicklung ist auf einzelne Regionen – wie beispielsweise Venetien, die Toskana oder die Emilia-Romagna – konzentriert. Die voneinander weitestgehend unabhängige Entwicklung der einzelnen Darstellungsmodi hat am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts weit reichende Konsequenzen für die Gesamtentwicklung der Landschaftsdarstellung in Italien, da nun zum ersten Mal eine widererkennbare Durchmischung dieser regionalen Tendenzen vonstatten geht.

Das gesteigerte Interesse für die Landschaft spiegelt sich im '500 besonders in den Gemälden und Zeichnungen venezianischer Künstler wie Tizian, Coreggio, Giorgione, Tintoretto und später Paolo Veronese wieder, deren Besonderheit die Perfektion der von Giovanni Bellini - und in seiner Nachfolge von Vittore Carpaccio - verwendeten Lichtperspektive ist und die Aufdeckung der damit verbundenen neuen Gestaltungsmöglichkeiten des Raums.<sup>146</sup> Der Begriff der Atmosphäre kommt in den Gemälden mit Landschaften der venezianischen Künstler zum ersten Mal zum Tragen, was sich beispielsweise in Giorgiones *Tempesta* und Tizians *Ländlichem Konzert* manifestiert, wo die Landschaft im Verhältnis zu den Figuren kompositorisch gleichwertig ist.<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Die im folgenden Kapitel vorgestellten Ausführungen basieren größtenteils auf den oben zitierten, allgemeinen Werke über die Landschaftsmalerei, insbesondere in Bezug auf die Auswahl der Protagonisten der italienischen Landschaftsmalerei. Beobachtungen, die nicht mit einer entsprechenden Angabe versehen sind, wurden von der Autorin erarbeitet und zusammengestellt.

<sup>145</sup> Eine schlüssige Klassifizierung der Landschaftsauffassung bietet Clark, indem er eine Unterscheidung in sinnbildhafte, sachgetreue, phantastische und ideale Landschaften vornimmt. Die Gliederung in diese vier Bereiche zeigt die Variabilität der Landschaftsauffassung und ihre Umsetzung im Bild. Durch die von Clark vorgenommene Einteilung werden die Entwicklungstendenzen der inhaltlichen Schwerpunktsetzung der Landschaft über die Jahrhunderte hinweg verdeutlicht. Vgl. Clark 1962.

<sup>146</sup> In den Hintergrundlandschaften Giovanni Bellinis werden für die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei wichtige Entwicklungsschritte vollzogen, die sich jedoch in erster Linie auf die Verwendung der Farbe beziehen.

<sup>147</sup> Tizian nimmt bezüglich der Entwicklung der Landschaftsdarstellung eine Sonderstellung ein, da er die Verarbeitung des Sujets nicht nur auf die Malerei beschränkt, sondern auch Landschaftszeichnungen

Während seiner Schaffensperiode in Bologna zwischen 1582 und 1594/95 beeinflussen die Landschaftsfriese Nicolò dell'Abates Annibale Carraccis Landschaftsauffassung. Dem hier in diesem Zeitraum ebenfalls arbeitenden Cornelius Cort kommt der Verdienst zu, den Carracci einen fundierten Corpus an Nachstichen beispielsweise von Werken Tizians, Campagnolas, Raffaels und Girolamo Muzianos vorlegen zu können, die die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis ebenfalls beeinflussen und inspirieren.

Nicolò dell'Abates Tätigkeit in Bologna ist um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu datieren, wo er in mehreren Palazzi Dekorationssysteme freskiert. Bezüglich der Landschaftsdarstellungen Dell'Abates sind die der *Sala dei paesaggi* im Palazzo Poggi von circa 1550, zwei Jahre vor seinem Weggang nach Fontainbleau, hervorzuheben.<sup>148</sup>

Die von Tibaldi in Bologna eingeführten Dekorationssysteme aus der römischen Wandmalerei dürften der Ansatzpunkt dell'Abates bei der Strukturierung seiner Friese gewesen sein, die durch aufwendige und facettenreiche Themen und Motive gestaltet werden. Der Einfallsreichtum des Künstlers, der sich in vielerlei Hinsicht manifestiert, führt zu einer Vielzahl von Fresken in Bologna aus seiner Hand, in denen die Landschaft eine prominente Stellung einnimmt. Es zeigt sich, dass Landschaften in beinahe allen Friesen Nicolò dell'Abates – beispielsweise im Palazzo Fiordibelli in Reggio Emilia und der Rocca dei Boiardo in Scandiano<sup>149</sup> - fester Bestandteil von Dekorationssystemen sind.<sup>150</sup>

---

anfertigt und Stiche anfertigen lässt. Aus seiner Schule gehen Künstler wie Campagnola hervor, die der Landschaft in Zeichnung und Drucken eine neue Dimension verleihen.

In Ferrara ist besonders Dosso Dossi mit seinen Landschaftshintergründen hervorzuheben, die ebenfalls innerhalb der Entwicklung der italienischen Landschaftsdarstellung neue Maßstäbe setzen.

<sup>148</sup> Boschloo 1984, S. 11.

<sup>149</sup> Siehe Boschloo 1984, S. 84ff.

<sup>150</sup> Der Kompositionsaufbau der Fresken der *Sala dei paesaggi* im Palazzo Poggi ist immer ähnlich und variiert lediglich hinsichtlich des Einsatzes der Motive. Der schmale Vordergrund wird von an den Bildrändern aufragenden Bäumen, die die Darstellung rahmen, bestimmt. Indem die Landschaft nicht durch ineinander übergehende Bildgründe gestaltet wird, sondern aus Vorder- und aus Hintergrund besteht, gibt es einen Bruch in der Perspektive. Es entsteht ein Repousoireffekt, da sich der Vordergrundbereich durch eine dunklere Farbgebung kontrastreich von der in die Tiefe verlaufenden Landschaft abhebt. Die kompositorische Vorgehensweise des dunkel gehaltenen Vordergrundes stellt den Übergang vom Betrachter zur Landschaft her und führt zu einer intensiven Tiefenwirkung.

In mehreren Fresken verzichtet der Künstler auf das Hinzufügen von Figuren und konzentriert sich auf die Wiedergabe der Landschaft und ihre Erscheinungsform. Ein wesentlicher Aspekt der Vorgehensweise dell'Abates ist, dass sich der Künstler in diesen Fresken nicht mit der Landschaft als autonomer Bildgattung auseinandersetzt, sondern dass er sie in ein Dekorationssystem einbindet, gleichwertig mit Putten, Girlanden und Figuren. In der *Sala dei paesaggi* ist die Landschaft Teil eines dekorativen Konzeptes und wird vom Künstler nur in diesem Zusammenhang gesehen und bewertet. Es ist nicht das Anliegen des Künstlers, ein neues Genre zu begründen oder die Landschaft als eigenständige Bildgattung aufzuwerten. Im Vordergrund steht ihre Einbindung in einen dekorativen Kontext, darin liegt ihr dekorativer Wert. Bereits in einige Jahre zuvor entstandenen, bereits erwähnten Dekorationen der Rocca dei Boiardo in Scandiano von 1540 zeigt sich das gesteigerte Interesse des Malers an der Darstellung der Landschaft im Rahmen von Dekorationssystemen. (Es handelt sich um ein Schloss in der Nähe Modenas, das im Besitz der Familie Matteo Maria Boiardos (1434-1494) war. Um 1540 vergab ein Nachfahre, Graf

Dell'Abate arbeitet mit mehreren Lichtquellen, bei deren Einsatz es nicht entscheidend ist, ob sie den Lichtverhältnissen der realen Natur entsprechen, sondern dass der Wirkungsgehalt der Landschaft und damit ihr dekorativer Wert gesteigert wird. Mit Hilfe der Landschaftsdarstellungen dell'Abates kann nachvollzogen werden, dass der dekorative Wert einer Landschaft von einer harmonischen und ästhetischen Komposition abhängt und damit ihre Bedeutung im Ganzen eines Dekorationssystems steigt.

Zwischen 1547 und 1548 verändert sich die Landschaftsdarstellung Nicolò dell'Abates und erfährt einen qualitativen Sprung innerhalb der Dekorationssysteme.<sup>151</sup> Die Landschaften öffnen sich und werden lichtdurchfluteter und großräumiger bezüglich ihrer kompositorischen Anlage. Der Künstler setzt sich nun mit der fantastischen Landschaft auseinander, die stark an die nordischer Künstler wie Hieronymus Bosch und Joachim Patinir erinnert und auf diese zurückzuführen ist.<sup>152</sup>

Für eine Bewertung der Landschaftsauffassung Annibale Carraccis ist entscheidend, dass dieser in den frühen Jahren seines Künstlerdaseins in Bologna mit derjenigen dell'Abates konfrontiert gewesen ist und seine erste visuelle Erfahrungen mit dem Sujet in Form der Lünetten des Künstlers macht. Das bedeutet, dass die Landschaft für Annibale Carracci zunächst einen ausschließlich dekorativen Charakter und Wert hat. Demnach liegt sein Hauptinteresse in seiner frühen Schaffenszeit nicht darin begründet, die Landschaft zu einem eigenen Genre zu erheben, da sie fester Teilbestand von Dekorationssystemen ist. Innerhalb des Ausstattungsprogramms muss ihr dekorativer Wert, definiert durch eine ausgewogene Komposition und Figuren, die die Landschaft beleben, herausgearbeitet werden.

---

Giulio Boiardo, den Auftrag an Nicolò dell'Abate, die Dekoration der Rocca di Scandiano auszuführen. Nach Sylvie M. Béguin, die sich wiederum auf die Ausführungen Giovanni Battista Venturi bezieht, handelte es sich um ein Dekorationssystem bestehend aus neun überlieferten, auf 75 cm hohen Sockeln angeordnete Grisailen mit Kampfszenen mit darüber liegenden - ebenfalls neun - Szenen der *Eneide*. Von den ursprünglich zwölf Lünetten mit Landschaften oder Figuren sind zehn verblieben. In einem Abstand von immer zwei Lünetten waren allegorische weibliche Figuren angeordnet, während im Mittelpunkt der Decke ein achteckiges Fresko mit Musikanten angebracht war. Siehe Béguin 1969, S. 54ff. Die Beschreibung der Anordnung der Fresken zeigt, wie komplex das von dell'Abate angelegte Dekorationsprogramm konzipiert war und wie die Landschaft Teil des Ganzen ist. 1772 wurden die Fresken abgenommen und auf Leinwand gebracht. Sie befinden sich heute in der Galleria Estense in Modena.) Turner widmet der Landschaftsdarstellung Nicolò dell'Abates in seiner Publikation über *The vision of landscape in Renaissance Italy* von 1966 einen größeren Abhandlungsraum und kommt zu dem Ergebnis, dass die Bedeutung der Landschaft dell'Abates insbesondere bezüglich des Einflusses nördlicher Landschaftsauffassung auf italienische Maler nicht unbedeutend ist.

<sup>151</sup> Siehe Turner 1966, S. 147.

<sup>152</sup> Diese Beobachtung Turners unterstützt der Autor durch eine detaillierte Farbenanalyse der Landschaften dell'Abates im Hinblick auf die der nordischen Künstler. So kommt er zu der Schlussfolgerung, dass es sich bei dell'Abate um einen nordischen Künstler handle, der die fantastische Landschaft gleichsam in das Bologneser Ambiente eingeführt habe. Siehe S. 150 ff.

Die Landschaft nimmt eine wichtige Stellung ein, da sie dem Künstler die Möglichkeit gibt, den Raum im Bereich des Frieses perspektivisch zu erweitern und zu öffnen. Figur und Landschaft bilden eine Einheit, ähnlich wie architektonische Versatzstücke mit der Landschaft eine Einheit bilden. Diese Art der Verbindung von Motiven lässt sich auch in den Landschaften Annibale Carraccis wiederfinden.

In den Fresken des Palazzo Poggi stellt Nicolò dell'Abate ausschließlich eigenständige Landschaften ohne Figurenelemente dar, jedoch nicht aus Interesse an der Ausführung autonomer Landschaften, sondern um durch die Darstellung der „Reinform“ der Landschaft den dekorativen Wert der Darstellung zu erhöhen.

Der Landschaft widmet Annibale Carracci, der aus diesem Ambiente stammt, während seines gesamten Schaffens immer wieder Interesse und entwickelt sein eigenes Landschaftskonzept weiter - basierend auf dem seiner Zeitgenossen und Vorgänger - weiter. Der Künstler übernimmt die Landschaftsdarstellung Nicolò dell'Abates mit profanen Figuren außerhalb eines Dekorationssystems. Für ihn als Bolognesen nimmt die Landschaft und ihre dekorative Repräsentation im Bild bereits bei seiner Ankunft in Rom 1595 einen hohen Stellenwert innerhalb des künstlerischen Schaffens ein.

In Bologna erweitert Annibale Carracci mit seinem Bruder Agostino die tizianeske Landschaftstradition, die ihnen durch die Drucke Tizians und Campagnolas und eigene Reisen in den Norden Italiens bekannt sind. Einer der reizvollsten Aspekte der Landschaftszeichnungen der beiden Brüder ist die Verbindung venezianischer und Bologneser Elemente, die sich in vielen Blättern wiedererkennen lässt.

Die Verehrung Annibale Carraccis für Tizian ist gemeinhin aus den so genannten *Postille* bekannt, Bemerkungen zu den *Vite* Vasaris, die der Künstler am Rand einer Ausgabe notierte.<sup>153</sup> Hier heißt es:

*Questo divinissimo pittore a fatto di quelle cose che paiano più tosto cose fatte da g(li) Angioli dal Cielo che di mano d'u(n) huomo mortale et in alcune cose et particolarmente ne' ritratti del v(ivo) à avanzato di g(ran) longa tutti i pit(tori) del mondo. E questa bestia d(el) Vasari lo describe quasi un pitore a caso.<sup>154</sup>*

<sup>153</sup> Man spricht die Bemerkungen im Allgemeinen Annibale zu, jedoch wird auch Agostino aufgrund seiner intellektuellen Neigungen bisweilen als Urheber vermutet. Zur Thematik der *Postille* siehe Bodmer 1939, Fanti 1979 und 1980, sowie Dempsey 1986.

<sup>154</sup> „Dieser göttliche Künstler hat Dinge geschaffen, die eher von den Engeln im Himmel gemacht zu sein scheinen, als von der Hand eines Sterblichen und in einigen Dingen, insbesondere in den Portraits von lebenden Personen überragt er alle Maler dieser Erde um einiges. Und diese Bestie Vasari beschreibt ihn wie einen zufälligen Maler.“ Siehe: Fanti 1979, S. 159.

Diese Anmerkung Annibale Carraccis zeigt nicht nur seine Wertschätzung des Venezianers, sondern lässt auch auf eine profunde Kenntnis der Werke Tizians schließen. Neben der stilistischen Ausrichtung, die die beiden Bologneser bezüglich der Landschaft mit der Orientierung an Tizian als Vorbild einschlagen, spielt in diesem Zusammenhang auch die technische Ausarbeitung der Motive eine erhebliche Rolle. Der Zeichenstil Tizians ist durch eine feine, malerische Ausführung gekennzeichnet, der sich in der Folge ebenso in den Landschaftszeichnungen seines Schülers Domenico Campagnola widerspiegelt.

So ist die Rolle Campagnolas entscheidend für die Stilentwicklung Annibale Carraccis hin zu der von ihm entwickelten, so genannten *klassischen* Landschaftsdarstellung. Der venezianische Umgang mit dem Sujet der Landschaft wird in Bologna durch die angesprochenen Stiche Campagnolas eingeführt, der unter anderem die Landschaftszeichnungen Tizians gestochen hat.<sup>155</sup>

Ein wesentlicher Aspekt des zeichnerischen Oeuvre Campagnolas ist die „geordnete Landschaft“,<sup>156</sup> ein Landschaftstypus, der bereits den Sammler Mariette faszinierte, der in seiner Sammlung einige Blätter mit Landschaften Campagnolas vereinte und sich intensiv mit Zuschreibungsproblematik auseinandersetzte.<sup>157</sup> Es handelt sich um einen Landschaftstypus, der durch ein reduziertes System von Linien und einen hohen graphischen Charakter gekennzeichnet ist, welcher eine naturalistische Darstellung der Landschaft erschwert.<sup>158</sup> Diese Landschaft verweist bereits auf Annibale Carracci: die Figuren stellen nicht das Thema des Bildkonzeptes dar, sondern werden zu Staffageelementen, so dass der Landschaft mehr Raum gegeben werden kann. Es handelt sich um ein Landschaftskonzept, das Annibale Carracci vollständig adaptiert und in das er seine bolognesischen Traditionsformen einfließen lässt.

<sup>155</sup> Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Originalzeichnungen in Bologna in Umlauf waren, Stiche und Drucke waren hingegen leichter zu vervielfältigen und zu verbreiten. Während der Einfluss der Darstellungen Tizians in der Forschung akzeptiert wird, werden die Landschaftszeichnungen Campagnolas und ihre Bedeutung für die bolognesische Landschaftsauffassung in der Forschung gemeinhin nicht näher ausgeführt und bisweilen unterschätzt. Es steht außer Zweifel, dass Campagnola nicht an den künstlerischen Bedeutungsgrad Tizians herankommt, ein Blick auf seine Landschaftszeichnungen soll ihre Signifikanz für die Zeichnungen der Carracci herausstellen.

<sup>156</sup> Châtelet 1984, S. 331. In seinem Aufsatz zu Ehren Michelangelo Muraros spricht sich Châtelet dezidiert für Campagnola aus und gegen die ihn unterschätzende Forschungsmeinung. Allein Michelangelo Murano und David Rosand haben die Bedeutung Campagnolas auf den Punkt gebracht, so Châtelet.

<sup>157</sup> Châtelet 194, S. 331. Es geht hier vor allem um die Zuschreibungsfrage, welche Zeichnungen Domenico Campagnola zugeschrieben werden könnten und welche seinem Adoptivkind Giulio, der im Übrigen ein ebenso fleißiger und erfolgreicher Stecher war wie Domenico selbst.

<sup>158</sup> Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, Venedig 1976, Seite 95. Frei zitiert nach Châtelet 1984, S. 331.

Ein weiterer, wichtiger Aspekt in den Landschaftskonzeptionen Campagnolas ist die starke Artikulation des Raumes als Planungsfläche. Es handelt sich nicht um eine alternierende Flächenaufteilung, sondern um eine Sicht der Fläche als ein Ganzes, in der Campagnola eine tiefere Raumwirkung erzielt.<sup>159</sup>

Campagnolas Vorliebe für weite Panoramaansichten wird von den Carracci geteilt. Diese Darstellung der Landschaft wird insbesondere von Agostino Carracci aufgenommen. Der Künstler übernimmt von Campagnola nicht nur die Aufteilung der Landschaft, sondern imitiert ebenso die Darstellung verschiedener Details der Natur, wie beispielsweise die Formationen von Bergketten und Felsen. Aber auch die kleinteilige Wiedergabe der Landschaft, der Blick für das Detail und die Ausarbeitung des Ganzen in feinen, zarten Linien inspirieren Agostino Carracci und führen zu einer klaren Wiedererkennung des Vorbildes. Es ist davon auszugehen, dass Agostino nicht nur von den Stichen Campagnolas profitieren konnte, sondern auf seinen Reisen nach Venedig und nach Venezien die Originalzeichnungen Campagnolas studiert hat.

Ähnlich wie Campagnola arbeitet auch Agostino in erster Linie als Stecher. Das zeichnerische Oeuvre der beiden Künstler zeigt dies hinsichtlich der technischen und stilistischen Ausarbeitung einzelner Bereiche. Die Zeichnungen *Hügelige Landschaft mit Reitern* (Abb.14) und *Landschaft mit Mühle* aus dem Louvre (Abb. 15) verdeutlichen Campagnolas graphische Wiedergabe der Linie.<sup>160</sup>



Abb. 14



Abb.15

Schattenbereiche werden durch eindeutig erkennbare, parallel gezogene Striche wiedergegeben, die anschließend durch ebenfalls parallele Linien schraffiert werden, so dass eine Kreuzschraffur entsteht. Jeder einzelne Federstrich ist in der Zeichnung erkennbar, die Zeichnungen sind eindeutig mehr graphisch als malerisch angelegt. Agostino Carracci adaptiert die feinen, eng aneinander liegenden Linien und den

<sup>159</sup> Dies ist Tizian in der Form nicht gelungen.

<sup>160</sup> Campagnola, Domenico, *Hügelige Landschaft mit Reitern*, Paris, Musée du Louvre.

verhältnismäßig schwachen Federduktus mit einem geringen Tintenauftrag teilweise in seinem Werk.

Selbst bei Detailwiedergaben aus der Natur, wie den Baumstudien, lösen sich weder Campagnola noch Agostino Carracci von dieser stilistischen Darstellungsform. Dies zeigen die Zeichnungen *Baum mit Landschaft und Gehöft*<sup>161</sup> von Domenico Campagnola (Abb. 16) und *Baumstudie*<sup>162</sup> von Agostino Carracci (Abb. 17).



Abb. 16



Abb. 17

Ogleich die Entwicklung und Veränderung von dem einen zum anderen Künstler deutlich zu erkennen ist, bleibt der Ausgangspunkt, die Geschlossenheit der Komposition und die dichte Linienführung, bei beiden Künstlern die stilistische Grundlage. Besonders in diesem Beispiel ist die Rolle des Vorbildes Campagnola offensichtlich. Zu der venezianischen Auffassungsgabe aus der Mitte des 16. Jahrhunderts kommen nun die bolognesischen Ansätze vom Ende des Jahrhunderts hinzu.

Der Ursprung für die Wiedergabe der Natur in dieser Form liegt bei Tizian, was die Zeichnungen *Baumgruppe* (Abb. 18)<sup>163</sup> und *Baumgruppe mit Sträuchern* (Abb. 19)<sup>164</sup> zeigen.

<sup>161</sup> Feder, 408 x 261 mm, London, Sotheby's, 15.06.1983, lot 24

<sup>162</sup> Feder, braune Tinte, 386 x 252 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 1309 E

<sup>163</sup> Feder, braune Tinte, 218 x 319 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 08.227.38

<sup>164</sup> Feder und Tinte auf Kreidespuren, 243 x 207 mm, U.S.A., Sammlung Steiner. Siehe auch bei Oberhuber 1976, Kat.-Nr. 36.

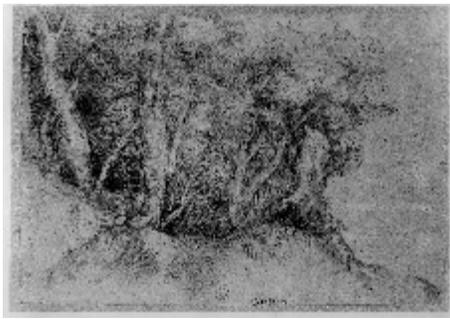


Abb. 18

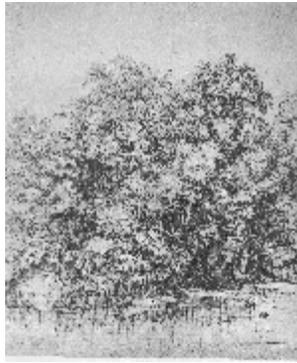


Abb. 19

Der Blick aus nächster Nähe auf einen Baum, beziehungsweise eine Baumgruppe ist hier von besonderem Interesse. In der Studie wird der Versuch unternommen, die Natur möglichst genau zu erfassen, um sie anschließend in größer angelegten Konzepten verarbeiten zu können. Diese Baumgruppe findet in gezeichneten Landschaftsansichten Tizians immer wieder Verwendung. In der Art der Darstellung der Motive steht Campagnola auch stilistisch deutlich unter Tizians Einfluss, was die dichte Federführung und der schwache Tintenduktus dieser Zeichnung zeigt.

Das Blatt der Sammlung Steiner (Abb. 19) zeigt Tizians scharfen Blick für die Natur, aber auch seine Hinwendung zu einer eigenen Naturauffassung, die sich von den Vorgaben beispielsweise eines Stechers wie Dürer löst. Der Blick für die Charakteristiken der Baumkronen, das Spiel der Blätter im Wind und die Beschaffenheit der Baumstämme ist freier und eindeutig auf die Wiedergabe der realen Natur ausgerichtet.

Das besondere der Zeichnungen Tizians ist, und das ist ein wesentlicher Aspekt im Diskurs der Vorbildhaftigkeit, dass Tizian einzelne Elemente wie Zweige und Kompositionen gleich Versatzstücken verwendet und sie immer wieder in andere Darstellungen einfließen lässt, ein Verfahren, das auch Annibale Carracci praktiziert.<sup>165</sup>

Campagnolas Landschaftszeichnungen sind als autonome Zeichnungen zu sehen, die bereits während des Entstehungsprozesses auf eine eigenständige Komposition hin angelegt sind. Spontan ausgeführt wirkende Landschaften Campagnolas, wie die *Landschaftsstudie*<sup>166</sup> in Chantilly (Abb. 20), sind vollständig durchstrukturiert und können als eigenständig gewertet werden.

<sup>165</sup> Vergleiche hierzu Oberhuber 1976, der feststellt, dass die Kronen der Bäume beinahe identisch zu den Zweigen der Zeichnung *Baum mit Schloss*, Feder, braune Tinte, 383 x 265 mm, Paris, Privatsammlung sind.

<sup>166</sup> Feder, braune Tinte, 400 x 310 mm, Chantilly, Musée Condé, Nr. 116



Abb. 20

In diesen „spontanen“ Studien, die nicht für den Druck oder den Markt bestimmt sind, kommt Campagnolas Sicherheit in der Behandlung des Sujets zum Ausdruck. Der Künstler löst sich in solchen Blättern von Tizian und zeigt seine Vorliebe für atmosphärische Stimmungen, ein Phänomen, das auch bei Annibale Carracci beobachtet werden kann. Je freier die Federführung wird, desto gelungener und gereifter sind die Kompositionen.

In den Xylographien Tizians wird der Ansatz Giorgiones erweitert, die Landschaft wird zu einem gleichwertigen Bedeutungsträger neben den Figuren erhoben, wie die Drucke *Landschaft mit Melkerin und Adler* (Abb. 21), *Der heilige Hieronymus in der Einsamkeit* (Abb. 22) und *Die Stigmata des Heiligen Franziskus* zeigen (Abb. 23).<sup>167</sup> Sie repräsentieren einen neuen Schritt in der Entwicklung der Landschaftsdarstellung und führen den von Giorgione begonnenen Weg zu Ende. Die Landschaft ist nun Protagonist.

<sup>167</sup> Vergleiche Universo 1994, S. 25. Universo geht in seinem Text insbesondere auf die Bedeutung der Xylographie für die Entwicklung der Landschaft ein.

Ein Aspekt, der insofern ins Gewicht fällt, als die Carracci Xylographien als Vorlagen hatten, anhand derer sie einen neuen Landschaftsstil entwickelten. Wichtig ist, dass sie bereits eine weit fortgeschrittene Vorlage hatten und so eine Verbindung zwischen bolognesischem und venezianischem Landschaftsstil schaffen konnten, die dann zu etwas Neuem führte. Inwiefern und in welchen Mengen diese Xylografien die Carracci tatsächlich erreichten, sei dahingestellt, es ist jedoch aufgrund der stilistischen und ikonografischen Verwandtschaft davon auszugehen, dass die Holzschnitte Tizians und Campagnolas tatsächlich in Bologna, eventuell sogar in der *Accademia* vorhanden und zugänglich waren.



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

Zurückzuführen ist dieser Schritt auf die Entwicklung des Holzschnittes, einer Drucktechnik, die dem Künstler die Möglichkeit gibt, neue ikonographische und formale Programme zu entwickeln, die nicht an die sogenannten *arte maggiori* gebunden sind.<sup>168</sup> In diesem Kontext entstehen die Xylographien mit Landschaften Campagnolas, der zu einem Spezialist der geschnittenen Landschaftsdarstellung wird und ihr ikonographisches Programm weiterentwickelt. Die Ikonographie der Landschaft ist eines der wichtigsten Darstellungsfelder der venezianisch - venetischen Xylographie des '400 und '500.<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Universo 1994, S. 25. Mit dieser Feststellung steht der Autor in der Tradition von Michelangelo Murano und David Rosand, die den Holzstichen erstmals 1976 einen solchen Stellenwert für die Entwicklung der Landschaftsdarstellung zubilligten und die Bedeutung der venezianischen Xylographie des Cinquecento in den Blickwinkel der Aufmerksamkeit hoben.

<sup>169</sup> Ihren technischen Ursprung hat die Xylographie Tizians und Campagnolas in Mantegna, dessen Erfolg insbesondere in seinen *invenzioni all'antica* begründet liegt. Rosand/ Murano 1976, S. 15. Rosand und Murano stellen ebenso fest, dass Mantegna einer der ersten Künstler war, der einen größeren Corpus an Holzstichen hinterlassen hat, die einen Großteil seines malerischen Werkes vorbereiten. Auch Dürer habe sich an Mantegna orientiert und durch den Italiener den Zugang zum Klassizismus der italienischen Renaissance gefunden. Die stilistische Eigenheit Mantegnas im Holzdruck ist typisch für die quattrocenteske Art der Handzeichnung, die durch eine einheitliche, strenge, bisweilen nüchterne Linienführung gekennzeichnet ist. Sie soll diese nachahmen. Seine durch ein System paralleler Linien mit außerordentlich subtilen und verwischten diagonalen Schraffuren gekennzeichnete Schnittkunst ist hervorragend für die Xylographie geeignet, da sie in Holz ausgeführt den Effekt eines feinen Linearismus besitzt. Tizian ergänzt diesen linearen, bisweilen beherrschten Stil mit seiner malerischen, kreativen und expressiven *maniera*, seiner offenen Strichführung, die auch seinen Zeichnungen eigen ist. In diesem Punkt unterscheidet sich Tizian von den anderen Künstlern des Holzschnittes, wie beispielsweise Dürer, da es nicht sein Anliegen ist, ein raffiniertes Liniengefüge aufzubauen, sondern eine neue Form des Ausdrucks zu finden. Universo 1994, S. 25. Universo zieht das Beispiel Dürers heran, um deutlich zu machen, worin der meisterliche Umgang Tizians mit der Materie liegt. Dies erscheint an dieser Stelle opportun, um in der Folge herausarbeiten zu können, worin genau Annibale in den Holzschnitten Tizians und Campagnolas Inspiration sucht und auch findet.

Es geht Tizian im Studium Dürers oder Mantegnas nicht um die Imitation dessen, was die Künstler vor ihm schufen, sondern um dessen Reflektion.

Dennoch ist Dürer für den Holzschnitt in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da er wiederum Mantegna als direktes Vorbild dient. Dürer nutzt die Xylographie nicht nur als Medium für eine graphische Sprache, sondern auch als Mittel zum Selbstaussdruck. Rosand/ Murano 1976, S. 15. Nach den Autoren bedeutet dies, dass Dürer seine eigenen ikonographischen Programme im Holzschnitt zum Ausdruck bringen konnte, ohne in irgendeiner Form dabei dem Kunstmarkt oder Auftraggebern Rechenschaft schuldig sein zu müssen. Er kehrt immer wieder zum Medium des Holzschnittes zurück, eine Technik in der, wie Vasari sagt „diejenigen, die eine wahre Gabe für das *disegno* haben, ein weitaus größeres Feld vorfinden, um ihre Perfektion zu zeigen.“ Vasari, *Le Vite*, Bd. V, S. 401. Frei zitiert nach Rosand/ Murano 1976. Vasari hätte diesen Ausspruch auch an Tizian richten können und bei genauerer Betrachtung ebenso an die Carracci, die in der Stechkunst einen wesentlichen Schwerpunkt ihres künstlerischen Ausdrucks sehen, was die umfangreiche Arbeit DeGrazias, 1979, belegt.

Die Besonderheit der Landschaftsholzschnitte Tizians ist, dass sie darauf ausgerichtet sind, Federzeichnungen nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu imitieren. Ihre Anfertigung beruht nicht ausschließlich auf diesem Zweck, spielt aber eine entscheidende Rolle bei der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten. Die graphische Ästhetik, die Tizian indirekt in diesen Stichen formuliert, basiert auf der strukturellen Kombination des Federstrichs.<sup>170</sup> Somit erhalten die Holzschnitte einen malerischen Charakter, der es anderen Künstlern ermöglicht, sich an diesen Drucken für Federzeichnungen zu orientieren, da die technische Wirkung der beiden Disziplinen vergleichbar wird. In der Regel dient nicht jeder beliebige Druck als Vorlage für eine Zeichnung, es sind die der Zeichnung täuschend ähnlichen Drucke, die von Malern wie den Carracci und anderen italienischen Künstlern und ihren Schulen als Vorlagen benutzt werden, um eigene Stile zu entwickeln. Tizians und seiner Mitarbeiter Anliegen ist die Nachahmung der Zeichnung, eine möglichst genaue Anlehnung an die stilistischen und technischen Eigenheiten der Handzeichnung.<sup>171</sup>

Campagnolas Spezialisierung in der Landschaftsdarstellung basiert auf diesem Ausgangspunkt. Der Künstler lehnt sich Tizian an und folgt ihm auf dem Weg, die Landschaft zu einem eigenständigen Genre im Werkzyklus werden zu lassen. Die von Tizian definierte Schwerpunktsetzung bedeutet für die Landschaftsdarstellung in der Handzeichnung insgesamt einen entscheidenden Wendepunkt. Für Campagnola ist oberstes Anliegen, einen Druck möglichst genau einer Zeichnung ähneln zu lassen, was den Grundstein für eine neue Darstellungsform der Landschaft in der Xylographie legt.

Zwischen Zeichnung und Holzschnitt besteht im Werkprozess ein enger Zusammenhang, so dass die Landschaftszeichnung Tizians nur in Verbindung mit den Holzschnitten und umgekehrt gesehen werden kann.<sup>172</sup>

Es kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Blätter, an denen sich die Carracci vermutlich orientiert haben, eine willkürliche Auswahl Campagnolas waren, die dieser von Zeichnungen Tizians angefertigte.

Für Campagnolas Drucke bedeutet dies in der Konsequenz jedoch nicht, dass diese auf dem gleichen Weg, mit dem einer Handzeichnungen ähnelnden Druck, hergestellt

---

<sup>170</sup> Rosand/ Muraro 1976, S. 20.

<sup>171</sup> Ebenda. Rosand und Muraro verweisen in diesem Zusammenhang auf ähnliche Versuche, von den Werken Raffaels, Peruzzis und Parmigianino Schnitte anzufertigen, die eine solche Wirkung erzielen sollten. Allerdings blieben diese Versuche mehr oder weniger erfolglos, da die Grundlage nicht gegeben war, die in der Folge einen solchen Effekt wie bei Tizian hätte erzielen können.

<sup>172</sup> Vergleiche hierzu auch Rosand/ Muraro 1976, S. 21, die als eine der ersten eine derart dezidierte Stellung beziehen und Zeichnung und Holzschnitt als Wechselspiel zweier Disziplinen bewerten.

---

wurden. Bisher widmet sich die Forschung den Landschaftszeichnungen und –drucken Campagnolas nur in geringem Maße und klärt die Situation nicht.<sup>173</sup>

Der enorme Einfluss der Drucke Campagnolas von Zeichnungen Tizians und ihrer stilistischen Auswirkung auf Annibale und Agostino Carracci ist unbestritten. Allerdings muss man in der Debatte um die stilistische Herkunft der Landschaftszeichnungen von Annibale und Agostino Carracci beide Künstlerpersönlichkeiten getrennt betrachten, da die Orientierung des jeweiligen Künstlers an den Xylographien Tizians und Campagnolas unterschiedlich gelagert ist.

So nimmt Annibale Carracci in erster Linie die vorgegebenen Landschaftskonzepte als Ausgangspunkt, um daraus eigene zu entwickeln. Ihn fasziniert die Herangehensweise Tizians an die Natur, weniger die stilistische Ausarbeitung der Darstellungen. Das malerische Auge Tizians, das Vermögen, die Eigenheiten der Natur zu entdecken und anschließend in der Zeichnung festzuhalten, inspirieren den Künstler zu eigenen Zeichnungen des Sujets. Die besondere malerische Atmosphäre, die Tizian seinen Landschaftsdarstellungen verleiht, nimmt Annibale Carracci in seine Zeichnungen auf. In diesem Zusammenhang wird deutlich, welche entscheidende Rolle der Verfahrensweise Tizians zukommt, den Holzdruck als perfektes Imitationsmittel der Handzeichnung zu sehen.

Die Drucke, die den Carracci nicht nur in Bologna vorlagen, dürften auffallend Handzeichnungen geähnelt haben und waren deshalb leichter umzusetzen. Es erfordert keinen Abstraktionsaufwand vom Druck zur Zeichnung. Für Annibale Carracci muss sich in den Drucken Campagnolas eine neue Welt eröffnet haben, die ihm die Möglichkeit gab, sein natürliches Interesse für die Natur in der Handzeichnung zu verwirklichen und seine Ausflüge in die Natur in eine geschlossenen Form umzusetzen, wozu Tizian ihm den Weg wies. Sein eigener expressiver Stil findet dabei ausreichend Umsetzung und verhindert eine Imitation, wenngleich die Ähnlichkeiten bei genauer Analyse auffällig sind.

Agostino Carraccis Aufmerksamkeit hingegen gilt der motivischen und stilistischen Verarbeitung der venezianischen Vorbilder, was bis in die Ausarbeitung kleinster Details geht und nicht zuletzt in seiner Ausbildung in Bologna bei Passerotti seinen Ursprung findet. Die geschlossene Darstellungsform und enge Federführung der Norditaliener entspricht dem akademischen Ansatz des Stils Agostino Carraccis. Der Künstler löst sich selten von einem streng festgelegten Konzept und billigt sich keine Freiheit zu, spontane

---

<sup>173</sup> Oberhuber 1976, Muraro/ Rosand 1976, Muraro/ Rosand 1984, Ruggero 1994. Eine wichtige Ausnahme ist der Aufsatz Châtelets, der sich dem Phänomen intensiver widmet. Siehe Chatelêt 1984.

Einfälle umzusetzen. Seinen Zeichnungen – insbesondere den Landschaftsdarstellungen – ist nur selten eine spontane Federführung eigen, es sei denn in Genredarstellungen, die sich mit der Karikatur von Menschen und dem Alltagsleben in Bologna beschäftigen. Die Anlehnung an die venezianischen Vorbilder orientiert sich an den von Campagnola geschätzten Panoramalandschaften, die Agostino Carracci virtuos darstellt. Ihr Ursprung wiederum ist bei Künstlern nördlich der Alpen zu suchen, die sich am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zahlreich in Italien aufhielten.

Das Studium der Zeichnungen vergangener Künstlergenerationen und verschiedener Künstlerschulen entspricht dem didaktischen Ansatz der *Accademia degli Incamminati*. Annibale Carraccis Vorgehensweise, durch das Studium des bereits Existierenden einen neuen Weg zu finden, spiegelt sich in der Anlehnung an Tizian und seine Schüler wider. Das *Klassische* findet hier seinen Ursprung, auch in der Landschaft. Erst die Orientierung an der Landschaftsauffassung der Venezianer und an nördlichen italienischen Künstlern führen bei Annibale Carracci und seinem Bruder zu einem neuen Weg hin zu einer eigenen, in der Folge ausgeweiteten Landschaftsauffassung und schulen ihre Sensibilität für das Sujet.

Im 16. Jahrhundert verlagert sich die Entwicklung der Landschaftsdarstellung hin zu einem eigenständigen Bedeutungsträger im Bild von der Toskana und Venetien nach Rom, einer Stadt, die zu diesem Zeitpunkt insbesondere durch das dort arbeitende, internationale Künstlerambiente gekennzeichnet wird.<sup>174</sup> Mit dem Wirken niederländischer Künstler hält die so genannte „Kirchenlandschaft“ Einzug in die römischen Werkstätten.<sup>175</sup>

Die niederländischen Künstler passen sich in ihrer Naturanschauung in einem Wechselverhältnis der italienischen an, die beispielsweise durch Künstler der Raffaelschule zu Beginn des 16. Jahrhunderts geprägt wird, später durch in Rom arbeitende Künstler wie Girolamo Muziano. In dem internationalen Künstlerambiente

<sup>174</sup> Die zuvor im Text beschriebenen regionalen Entwicklungsstränge der einzelnen Regionen Italiens kommen an diesem Punkt deutlich zum Ausdruck. Von den Anfängen in der Toskana verlagert sich die Entwicklung in den Norden nach Venetien um anschließend in Rom zu einer Vervollkommnung zu gelangen. Diese Stationen sind natürlich grob und geben nur die Hauptentwicklungsstränge der italienischen Landschaftsauffassung wieder. Selbstverständlich setzen sich auch in anderen Regionen Italiens einzelne Künstler intensiver mit der Landschaft im Bild auseinander, wie beispielsweise Niccolò dell'Abate in Bologna.

<sup>175</sup> Der Begriff wurde von Gerstenberg geprägt. Siehe Gerstenberg 1923, S. 25. Die von der Kurie beauftragten Maler aus den Niederlanden sollten unter anderem Kirchenräume mit Fresken ausstatten, die Heilige in Landschaften darstellen sollten. Ein Beispiel dafür ist ein Freskenprogramm Paul Brils in Santa Cecilia in Trastevere in Rom, wo solche Fresken den Hauptgegenstand einer Kapellenausstattung darstellen.

fließen unterschiedliche stilistische und ikonographische Strömungen zusammen, die zusammengenommen zu einer neuen Landschaftsauffassung in der italienischen Malerei führen.<sup>176</sup>

Unter den Pontifikaten Gregors XIII. (1572-1585), Sixtus' V. (1585-1590) und Clemens VIII. (1592-1605) strömt eine Vielzahl von Künstlern aus den Niederlanden und Deutschland nach Rom, um an den großen Ausstattungsprogrammen teilhaben zu können und auf Aufträge zu hoffen.

Die Landschaftsmaler, deren Kenntnis und ikonographisches Repertoire gefragt ist, scharen sich insbesondere um die Maler Paul und Matthijs Brill. Die nach Rom gekommenen und hier lebenden Künstler aus dem Norden bereichern die Darstellungsformen der in Rom bereits ansässigen Landschaftskünstler um Girolamo Muziano sowie die der Zuccarischule durch neue motivische und formelle Ansätze.

Die italienischen Künstler lassen sich von den neuen Kompositionen und Darstellungen inspirieren und lassen die neuen Ansätze in ihre Werke mit einfließen. Ebenso einschneidend wirkt die italienische Kunst auf Werke der Niederländer und Deutschen, so dass eine Wechselbeziehung entsteht, die bei beiden Teilen gleichermaßen zu einer Bereicherung führt und in der gegenseitigen Annahme neue zukunftsweisende Ansätze ermöglicht.

Die Beziehung der Carracci zu den Niederländern und Deutschen im Bezug auf die Landschaftsdarstellung, insbesondere zu Adam Elsheimer und Paul Brill, ist in der Forschung bisher weitgehend unbeachtet geblieben.<sup>177</sup>

Als Annibale Carracci 1595 in Rom ankommt, arbeiten Paul Brill und sein Bruder Matthijs schon seit circa fünfzehn Jahren in der Stadt.<sup>178</sup> Sie besitzen eine eigene Werkstatt und haben eine gesicherte Auftragslage. Bis 1608 ist Paul Brill im Dienst der Päpste beschäftigt und besitzt dadurch einflussreiche Kontakte zu vatikanischen Würdenträgern und anderen Persönlichkeiten Roms. Sein Ruf basiert insbesondere auf

<sup>176</sup> So arbeiten in Rom neben dem aus Brescia stammenden Girolamo Muziano auch Bolognesen, Toskaner und Norditaliener, was letztlich erst den Grundstein für eine florierende und inspirative Kunstproduktion führt.

<sup>177</sup> Ein Versuch von Baer zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die beiden Künstler und ihr Verhältnis, was die Landschaftsdarstellung betrifft, zu betrachten blieb eher oberflächlich. Ruby konzentriert sich in ihrer Publikation in erster Linie auf das Verhältnis zwischen Brill und Elsheimer. Beiden Autoren gelingt es nach einer eingehenden Analyse nicht, sich in der Wechselbeziehung Annibale Carracci/ Paul Brill für eine treibende Kraft zu entscheiden. Vgl. Baer 1910 und Ruby 1999.

Ebenso äußern sich Turner 1966 und Posner 1971 über dieses Verhältnis nur am Rande, ohne auf die Komplexität des Themas einzugehen.

<sup>178</sup> Siehe diesbezüglich Hendriks 2003, S. 17-19. Es ist nicht sicher, wann Paul Brill seinem Bruder nach Rom folgt. Ab 1582 werden sie gemeinsam bei der Accademia di San Luca geführt. Vgl. hierzu ebenso Baer 1930, S. 14 ff.

seiner Tätigkeit als Landschaftsmaler und auf seinen Gemälden sowie kleinen Kupfertäfelchen, die bei Sammlern, vornehmlich im Norden, sehr geschätzt werden. 1595 hat Paul Bril bereits unter anderem in der Scala Santa, im Lateranpalast die Kapellen San Lorenzo und San Silvestro und der Sakristei der Sixtinischen Kapelle von S. Maria Maggiore Fresken mit Landschaftsdarstellungen ausgeführt und gehört zu den führenden Landschaftsmalern in Rom.

In der Landschaftsauffassung Annibale Carraccis ist ab der einsetzenden Schaffensperiode in Rom eine deutliche Veränderung festzustellen. Hier wird der Künstler mit einer Landschaftsdarstellung konfrontiert, die von der bisher von ihm favorisierten venezianischen Landschaft abweicht und dennoch mit ihr vereinbar ist. Die Kunstfertigkeit Paul Brils und seiner Schule für Licht- und Schatteneffekte, für Weite und Detail im Gesamtkontext der Landschaft bedeutet für Annibale Carracci eine Bereicherung des eigenen ikonographischen und stilistischen Repertoires.

Wie deutlich sich dies in den Landschaftsdarstellungen des Künstlers mitunter manifestiert, zeigt das Gemälde *Landschaft mit der Opferung Isaaks* (Abb. 5), heute im Louvre. Die Komposition der Darstellung ist deutlich an ein Fresko von Matthijs Bril in der *Torre dei Venti* angelehnt, das den gleichen Inhalt zeigt. (Abb. 6) Bezüglich des unterschiedlichen Formates und der Technik - das eine Hoch-, das andere Querformat, das eine Öl auf Leinwand, das andere ein Fresko - sind die beiden Werke nicht vergleichbar, die ikonographische Ausarbeitung und Verwendung der Motive wird von Annibale Carracci jedoch beinahe identisch übernommen. Annibale Carracci lässt sich eindeutig von dem Niederländer inspirieren und verbindet das Gesehene mit seinem eigenen Landschaftskonzept, das er aus der Zeit in Bologna mitbringt, die wiederum intensiv von der Auseinandersetzung mit den venezianischen Künstlern des '500 geprägt war.

Paul Brils größte Leistung liegt in der Ausführung von besagten Freskenprogrammen, in erster Linie Landschaftsfresken, wie beispielsweise den Lünetten der Kapelle San Lorenzo des Lateran aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

Die Variabilität der Motive ändert sich in seinen Gemälden nicht wesentlich. Alle Szenen sind in Waldlandschaften situiert, wodurch das Verhältnis des Menschen zur Natur thematisiert wird.<sup>179</sup> Der Baum ist ein zentrales Kompositionselement, das Bril erlaubt,

---

<sup>179</sup> Dieses Thema dürfte wohl einer der wichtigsten Aspekte in der Entwicklung der Landschaftsmalerei sein. In der Renaissance wäre eine Überordnung der Natur gegenüber dem Menschen unvorstellbar gewesen. Den Menschen geradezu zu einer Staffage werden zu lassen oder aus der Komposition schlicht herauszulassen, wurde erst am Ende des 16. Jahrhunderts gewagt. Auch Künstler wie Annibale oder eben Paul Bril „brauchten“ die Figuren noch, um ihre weitere Interpretation und Ausarbeitung der Landschaft

mit der Raumaufteilung zu experimentieren, sie anzureichern oder zu reduzieren und eine Symmetrie in der Komposition zu erzeugen. Dies alles wirkt maßgeblich auf die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis ein.<sup>180</sup>

Die in diesem Zeitraum häufig bei Paul Bril feststellbaren Kompositionsschemata werden von Annibale Carracci ausgiebig in seinen Zeichnungen verarbeitet. Das Studium von Bäumen wird zu einem Schwerpunkt im Zeichnungsoeuvre Annibale Carraccis, nicht zuletzt auch aufgrund Tizians und Campagnolas. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler die Fresken Paul Brils in Rom studiert hat und dabei die Kompositionsformen übernimmt. So sind beispielsweise die immer wieder auftauchenden, eng beieinander stehenden Bäume mit sich überkreuzenden Stämmen ein Motiv, das bereits von Paul Bril und anderen Niederländern verwendet wird.<sup>181</sup>

Der Diskurs über Entwicklungstendenzen in der Malerei der beiden Künstler darf nicht auf die in der Zeichnung übertragen werden. Ein Blick auf ihr Zeichnungscorpus führt zu weiteren Ergebnissen, die die Fragestellung nach der Bedeutung Paul Brils für die Landschaftsdarstellung Annibale Carraccis klären können. Die Frage, die es zu stellen gilt, ist, ob sich Entwicklungen in der Landschaftszeichnung im jeweiligen Oeuvre

---

rechtfertigen zu können. Erstaunlich ist, dass dieser Schritt in der Zeichnung bereits um einiges früher getan wurde, was unter anderem auch die Blätter der beiden Künstler belegen.

<sup>180</sup> Der Einfluss Annibale Carraccis auf Paul Bril hingegen wird in den Fresken für die Sakristei der Sixtinischen Kapelle von Santa Maria Maggiore deutlich, die Bril bereits 1605 ausführt, am deutlichsten kann dies jedoch in dessen Fresken aus den Jahren 1611 bis 1612 im Palazzo Rospigliosi Pallavicini abgelesen werden. Hier gibt es keinen Zweifel an der Wirkung der Landschaften Annibale Carraccis in der Kapelle des Palazzo Aldobrandini und ihre Wirkung auf die in Rom lebenden und arbeitenden Künstler. Ohne detailliert auf jede einzelne der insgesamt zehn Lünetten eingehen zu wollen, soll insbesondere eine herausgestellt werden, bei der die Adaption besonders prägnant ist. Die *Landschaft mit zwei Mönchen und einem Borgo* ist eine eindeutige Wiederaufnahme der Lünette Annibale Carraccis mit der *Flucht nach Ägypten* von 1603/04. Die rahmende Funktion der Bäume, die im Vordergrund wandernden Figuren, der Ort auf dem Hügel, all das findet sich bereits in der *Flucht nach Ägypten* Annibale Carraccis. Paul Bril bemüht sich in seiner Lünette um einen fließenden Übergang der Landschaft und vermeidet eine Schachtelung der Bildgründe. Die Tiefenwirkung spielt innerhalb des Bildaufbaus eine entscheidende Rolle, verstärkt durch einzelne Staffagefiguren, die zum Hintergrund hin wandern und immer kleiner werden. Das etwa sieben Jahre später entworfene Programm Paul Brils für die Loggia des Palazzo nimmt das von Annibale Carracci entwickelte Konzept der idealen Landschaft vollkommen auf.

<sup>181</sup> Vgl. dazu das Deckenfresko Paul Brils in der Anticappella im Lateran, wo dieses Motiv auf der linken Bildhälfte auftaucht. Insgesamt scheint dieses Fresko von größerer Bedeutung für Annibale Carracci gewesen zu sein, da sich eines seiner Gemälde motivisch an dieses Fresko anlehnt. Es handelt sich um eine der Landschaften in den ehemals staatlichen Museen Dahlem, das 1971 von Posner auf das Jahr 1593 datiert wurde. Meiner Meinung nach gehört dieses Gemälde allerdings in die ersten Jahre in Rom, also in die Zeit um 1596/97. Obgleich Annibale ein anderes Format wählt, schmaler und horizontal, greift er zunächst auf die einrahmenden Bäume zurück, die sich in der linken Bildhälfte überkreuzen, ähnlich wie bei Bril. Des weiteren übernimmt er die Bögen in der Architektur, die in einem Komplex aus Häusern enden, ebenso wie bei Bril. Die Siedlung liegt, wie im Fresko, an einer Wasserfläche, auf der sich Boote mit Figuren befinden. Selbstverständlich ist Annibale Carraccis Landschaftsauffassung schon hier eine ganz andere als die Paul Brils. Annibale beschränkt sich auf wenige Bildelemente, wodurch sich die Komposition öffnet und einen klaren Ausdruck bekommt. Jedoch unterscheidet sie sich nicht so sehr von Bril, wie man auf den ersten Blick annehmen sollte, da Annibale die Motive Brils sehr genau studiert und übernimmt. Die Klarheit in der Komposition des Gemäldes des Bolognesen und die Verwandtschaft mit den Motiven Brils sind die Hauptargumente, die für eine spätere Datierung sprechen.

entdecken lassen, die in dieser Form nicht in der Malerei auftauchen und ob sie Aufschlüsse darüber geben können, wie eng die Wechselbeziehung der Künstler zueinander ist.

Bei Paul Bril und Annibale Carracci lassen sich zunächst ähnliche Charakteristiken feststellen. Während Annibale Carracci an einem bestimmten Punkt in seine Darstellungen niederländische Einflüsse aufnimmt, zeigt sich innerhalb der Landschaftszeichnungen Paul Brils um 1605 ein Wechsel zu einer klareren Darstellungsform, die durch eine Veränderung in der stilistischen Ausführung begleitet wird, was sich in einer freieren Linienführung manifestiert.<sup>182</sup> Bei Annibale Carracci äußert sich die Aufnahme der niederländischen Einflüsse in Form von detaillierten Studien der Natur, die insbesondere in Vordergrundbereichen ausgeführt werden. Wiesengräser, kleine Pflanzen und Blätter werden wiedergegeben, die gleichsam als eine perspektivische Einführung in die Komposition fungieren. Als Beispiele seien hier die *Landschaft mit Baumstudie* in der École Nationale Supérieure in Paris (14.), die *Pastorale Landschaft* in Oxford (34.) oder die *Landschaft mit untergehender Sonne* in London (78.) genannt.

Das Blatt *Vertikale Waldlandschaft*<sup>183</sup> (Abb. 24) von Paul Bril zeigt genau diese Art der Darstellung.



Abb. 24

Im Vordergrund sind Gräser, kleine Steine und Blättchen zu erkennen, die eine ähnliche Funktion haben wie bei Annibale Carracci. Dieser Blick auf Detailstudien im

<sup>182</sup> Eine sehr gute Grundlage für diese These bildet die 1999 von Louisa Wood Ruby publizierte Arbeit über die Landschaftszeichnungen Paul Brils.

<sup>183</sup> Feder, braune Tinte, graue und braune Lavierungen, 198 x 149 mm, Vermerk: ...Brill...26 februari/1596/B...II. St. Petersburg, Hermitage, Inv. Nr. 23773. Aus Ruby 1999, S. 82 f.

Vordergrund ist bei mehreren Blättern Paul Brils zu beobachten.<sup>184</sup> In den Zeichnungen Paul Brils spielt das Motiv des Baumes eine zentrale Rolle. Waldlandschaften in verschiedenen Ausführungen und Ansichten, mit und ohne Staffagefiguren, machen einen Großteil des vorhandenen Zeichnungsmaterials aus. In den Landschaftskompositionen Paul Brils ist der Umgang mit dem Motiv als rahmendes Element besonders augenfällig. Ausgehend von einem am linken oder rechten Blattrand angeordneten Baum öffnen sich die Kompositionen mit Blick auf weite Landschaften, die meist mit in der Natur beschäftigten Figuren angereichert werden.

Ein Großteil dieser Waldlandschaften und Lichtungen ist durch eine „geschachtelte“ Landschaftsdarstellung gekennzeichnet. In anderen Blättern ist dies nicht zu beobachten, so dass die Vermutung nahe liegt, dass Paul Brils Zeichnungsstil und seine Landschaftsauffassung an einem bestimmten Punkt eine Wendung nimmt, hin zu ineinander übergehenden Vorder-, Mittel- und Hintergrundbereichen und einer freieren Linienführung. Dieser Wandel mag durch die neue Form der Landschaftsdarstellung bestimmt sein, die Annibale Carracci in Rom einführt.<sup>185</sup>

Der Künstler wird seinerseits von den von Bäumen dominierten Kompositionen Paul Brils inspiriert. Die Auseinandersetzung mit Detailansichten von Bäumen ist ihm durch den Umgang mit den Darstellungen Tizians und Campagnolas nicht gänzlich unbekannt. In den Zeichnungen Paul Brils tritt ihm jedoch ein weitaus intensiverer und komplexerer Umgang mit der Materie gegenüber. Die Landschaftsansichten sind autonomer, stehen als Bedeutungsträger im Vordergrund, was die Folge einer in den Niederlanden bereits seit längerem existierenden Tradition ist. Die unbedingte Notwendigkeit, diese Landschaften mit Staffagefiguren zu vervollkommen, steht in Verbindung mit dieser Tradition, die mit der Verwendung von *Parerga* einhergeht.<sup>186</sup> Besonders beliebte niederländische Themen sind Wanderer, Hirten mit ihren Schafherden, Bauern bei ihrem Tagwerk und - bei Darstellungen mit Flüssen oder Seen - Fischer auf ihren Booten. Mitunter erhalten diese Ansichten dadurch einen genrehaften Charakter, die der aus dem Bologneser Künstlerambiente stammende Annibale Carracci in seine Darstellungen einfließen lässt.

<sup>184</sup> Natürlich stellt sich auch in diesem Diskurs die Frage, ob die Zeichnungen Brils Annibale beeinflusst haben oder ob dies umgekehrt der Fall war. Ich denke, es ist davon auszugehen, dass in Bezug auf die Zeichnung die Einflussnahme eher von Bril ausgeht. Wie in dieser Arbeit herausgestellt wird, verändert sich der Stil und das ikonographische Programm Annibales in Rom deutlich, was meiner Meinung nach unter anderem auf den engen Kontakt mit nordischen Künstlern wie Paul Bril in Rom zurückzuführen ist.

<sup>185</sup> Was nahe liegt, da die Aldobrandini-Lünetten auf Brils malerisches Oeuvre größtmöglichen Einfluss gehabt haben, was der oben erwähnte Vergleich zeigt. Da in der Zeichnung in der Regel der erste Gedanke, die „idea“ zum Ausdruck kommt, sind die ausgewogeneren Kompositionen mit ineinanderübergehenden Landschaftsgründen als Studie der neuen Landschaftsauffassung zu werten, die anschließend in die Malerei umgesetzt werden.

<sup>186</sup> Vgl. diesbezüglich Kap. 3.

Auch die von ihm so häufig umgesetzte und bevorzugte Wiedergabe eines Baumes mit an dessen Stamm sitzenden oder liegenden Figuren hat ihren Ursprung unter anderem in der Landschaftsauffassung Paul Brils und anderer Niederländer. Die Möglichkeit der Legitimation einer Landschaft als eigenständiger und vor allem die Atmosphäre bestimmender Bedeutungsträger bekommt für Annibale Carracci während seines Aufenthaltes in Rom durch die Niederländer in der Landschaftszeichnung eine neue Dimension.

Für den Großteil der Landschaftszeichnungen Paul Brils liegen Datierungen vor, da er, im Gegensatz zu Annibale Carracci, seine Werke vorzeichnet. Diese Datierungen, die anhand von Signaturen auf den Blättern und den nach ihnen ausgeführten Gemälden und Fresken erstellt wurden, stellen eine Möglichkeit dar, bei der Ankunft Annibale Carraccis in Rom existierende Vorbilder auf dem Papier auszumachen.<sup>187</sup>

Einen Eindruck von dem, was Paul Bril um 1590 in seinen Blättern entwickelt, gibt die Zeichnung *Landschaft mit Eremit*.<sup>188</sup> (Abb. 25)

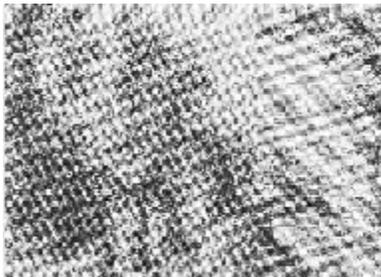


Abb. 25

Diese Zeichnung lässt erahnen, warum italienische Auftraggeber die niederländische Landschaftsauffassung ihrer eigenen vorziehen. Ein solcher Typus ist uneingeschränkt raumerweiternd und hat einen hohen dekorativen Wert.

Ein italienischer Künstler, der die Entwicklung der nationalen Landschaftsmalerei maßgeblich beeinflusst, ist Girolamo Muziano. In Brescia geboren, kommt der Künstler 1550 nach Rom, wo er als 'giovane dei paesi' bekannt wird, ein Name, der nicht von

<sup>187</sup> Man kann aufgrund der Übernahme Annibales von Motiven aus Zeichnungen Brils davon ausgehen, dass diese in Rom zugänglich waren.

<sup>188</sup> Feder, braune Tinte, braune, graue und blaue Lavierungen, 198 x 272 mm, Paris, Louvre, Inv. 19.779. Das Thema des Eremiten taucht anschließend in dieser Form in den Fresken in Santa Maria in Trastevere auf.

einem Italiener vergeben wird, sondern von dem niederländischen Maler und späteren Verfasser des berühmten *Schilderboeck* (1604) Karel van Mander.<sup>189</sup>

Karel van Mander gibt seiner Begeisterung für das Können des italienischen Malers Ausdruck und spricht ein Lob aus, das die Sonderstellung Girolamo Muzianos als Landschaftsmaler verdeutlicht. Der Künstler hat die Eigenschaft, eine eigene Formensprache zu entwickeln und der Landschaft einen individuellen Charakter zu verleihen und er steht nicht - und dies ist bemerkenswert - unter dem Einfluss der Niederländer.

Diese Eigenständigkeit in der Landschaftsauffassung, unabhängig von niederländischen Vorgaben, ist mit größter Wahrscheinlichkeit auf Girolamo Muzianos Aufenthalt in Venedig zurückzuführen. Als junger Mann begibt er sich nach Venedig, wo er mit den Werken Tizians und Giorgione konfrontiert wird, aber auch mit Tintoretto, was dazu beiträgt, dass sich der junge Künstler mit der Landschaftsmalerei auseinandersetzt.<sup>190</sup>

Auf seinem Weg nach Venedig, in Padua, lernt der junge Künstler Domenico Campagnola kennen, was in Bezug auf die Entwicklung seiner Landschaftszeichnung die wichtigste Begegnung gewesen sein dürfte.<sup>191</sup> Von ihm lernt Girolamo Muziano die ersten Schritte, wird mit dem venezianischen Kompositionsmodus der Landschaft vertraut gemacht und erhält stilistische und technische Anleitung. Wie intensiv der Einfluss Campagnolas auf Girolamo Muziano gewesen ist, zeigt das Fresko der Auferstehung in Santa Maria sopra Minerva von Battista Franco, in dem Muziano den Landschaftshintergrund ausführt. Der rustikale Eindruck der Landschaft, das Unberührte,

---

<sup>189</sup> Folgende Zeilen zeugen von dem großen Respekt und der hohen Wertschätzung, die der Niederländer dem jungen Italiener entgegenbringt: *[..]. In den Reihen derer, die bereits eine gewisse Zeit in Rom verbracht hatten und die für ihre Kunstwerke berühmt waren, befand sich ein gewisser Girolamo Muziano, in Brescia in der Lombardei geboren. Dieser war der hervorragende Landschaftler, von dem ich bereits an anderer Stelle gesprochen habe, im Schilder-Grondt, der wirklich beachtenswert in der Landschaft war, indem er ihre Darstellung kraftvoll, präzise und herrlich beherrschte, anders als die der Niederländer, etwas, das sich nur selten bei den anderen italienischen Malern finden lässt. Er trat besonders in der Art hervor, wie er auf exzellente und faszinierende Weise die Hinter- und Vordergründe gestaltete, etwas, das sehr wichtig ist, um die Landschaft zu verschönern. Er zeigte sich ebenso fähig, Bäume darzustellen, die er mit großer Kunst und „bella maniera“ behandelte, indem er Baumstümpfe und Wurzeln, außerordentlich präsentiert, mit Efeu und anderen Pflanzen bewachsen ließ. Er hat auch eine wunderbare Art, die Blätter zu malen, als ob sie von Kastanien wären. Er sagte, kein Baum würde ihm mehr gefallen als dieser, oder wäre besser zum Zeichnen geeignet als die Kastanie, da sie ein ideale Blattform zum Abzeichnen habe. Einige seiner Landschaften sind im Belvedere zu sehen ... In Tivoli, außerhalb von Rom, in der Villa des Kardinal Ferrara, oben, im Palast, gibt es von ihm mehrere sehr schöne und gut gemachte Landschaften[ ..].* Frei übersetzt aus: Tosini 1996, S. 201, hier wiederum aus: Vaes, M., *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, „Roma“ 1931, S. 193-208; 341-356.

<sup>190</sup> Da Como 1930, S. 13, Sellink 1994, S. 181, Tosini 1994, S. 201, Marciari 2002, S. 113.

<sup>191</sup> Tosini 1994, S. 202.

aber gleichzeitig die vom Menschen bewohnte Natur erinnern stark an die Landschaften Campagnolas, insbesondere an die seiner Zeichnungen.<sup>192</sup>

Die dichte und komplexe Entwicklung der Landschaftsdarstellung manifestiert in erster Linie in der Zeichnung, die den Künstlern den Freiraum gibt, zu neuen kompositorischen Wegen zu gelangen, unabhängig von einem Auftraggeber und anderen Normen bei der Darstellung eines Sujets. Ein Blick auf die Landschaftszeichnungen Girolamo Muzianos im Vergleich zu denen Domenico Campagnolas und im Anschluss daran mit denjenigen Annibale Carraccis belegt diese These.

Eines der eindrucklichsten Beispiele in diesem Zusammenhang sind zwei Zeichnungen, die aufgrund ihrer Komposition miteinander vergleichbar sind. Zum einen handelt es sich um ein Blatt Domenico Campagnolas aus dem Louvre (Abb. 26), das andere aus der Hand Girolamo Muzianos entstammt der Sammlung Schloss Fachsenfeld (Abb. 27).<sup>193</sup>



Abb. 26



Abb. 27

Bei beiden Blättern handelt es sich jeweils um ein Hochformat, dessen linker Vordergrund ausgearbeitet ist und bis zur Hälfte des Blattes reicht. In beiden Fällen wird zu diesem Zweck ein Felsvorsprung gewählt, der bei Campagnola die Hälfte der Höhe

<sup>192</sup> Domenico Campagnola scheint in der Landschaftsmalerei für eine Vielzahl italienischer Maler als Verbindungsglied zu fungieren. Nicht nur der aus Brescia stammende Muziano, sondern auch Künstler, die fünfzig Jahre später tätig sind, wie die Carracci, orientieren sich nach wie vor an den Landschaftsdrucken und -zeichnungen Campagnolas. Bei der Analyse möglicher visueller Quellen für die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis und seines Bruders fällt auf, dass sich viele der in Frage kommenden Künstler intensiv mit Campagnola auseinandersetzen. Den Landschaften des Künstlers liegt ein Kompositionsschema zugrunde, ein Konzept, das zum einen adaptierbar ist, zum anderen das Potenzial in sich trägt, weiterentwickelt zu werden. Bei Annibale Carracci führt die Verarbeitung dieses Konzeptes zur Entwicklung der idealen Landschaft.

<sup>193</sup> Campagnola, Domenico, *Pittoreske Landschaft mit Kaskade*, Feder, braune Tinte, 343 x 259 mm, Paris Musée du Louvre, Inv. 1488; Muziano, Girolamo, *Felsabhang mit Flusstal*, Feder, braune Tinte, 410 x 265, Inv. I/1700.

des Blattes einnimmt, bei Girolamo Muziano die gesamte Blatthöhe. Auf den zerklüfteten Felsen, beziehungsweise Erdformationen, wachsen Bäume, die in der Zeichenweise Muzianos dichter, bei Campagnola durchlässiger gezeichnet sind. Rechts im Blatt wird der Blick des Betrachters auf eine sich weit öffnende Landschaft gelenkt, deren hoch angesetzter Horizont durch spitzzackige und schroffe Berge begrenzt wird. Während sich die Ausgestaltung des Mittelgrundes bei Girolamo Muziano auf die Darstellung einiger Bäume beschränkt, fügt Campagnola ein Haus in die Landschaft ein, was den oben erwähnten rustikalen Eindruck verstärkt. Bis an den vorderen Blattrand heran fließt auf beiden Zeichnungen ein Bach, der bei Campagnola einem Sturzbach ähnelt, der durch kleine Kaskaden immer mehr Geschwindigkeit erhält und so der Zeichnung ein hohes Maß an Lebendigkeit verleiht. Girolamo Muziano wählt ebenso das Motiv des Baches, vergrößert ihn jedoch und zeichnet über seinen Lauf eine Holzbrücke.

Der Vergleich der beiden Blätter zeigt, wie eng die Verwandtschaft zwischen den Zeichnungen Campagnolas und Muzianos ist. Man kann davon ausgehen, dass es sich um „Lehrzeichnungen“ handelt, in dem Muziano die bei Campagnola gesammelte Eindrücke verarbeitet und in eigenen Zeichnungen umsetzt.

Ein von Girolamo Muziano vielfältig verarbeitetes Thema ist der Heilige in der Landschaft. Nachdem der Künstler 1560 offizieller Maler für Ippolito d'Este wird und die Landschaften für die Villa d'Este in Tivoli malt, wird er bereits zu dieser Zeit als 'giovane dei paesi' betitelt. Die ersten, noch unsicheren Landschaften, die in seinem zeichnerischen Oeuvre größere Entfaltung finden als in der Malerei, werden mit den Jahren immer sicherer, aber auch akademischer. Sie werden als Hintergrundgestaltung eingesetzt.<sup>194</sup>

Eine neue Phase beginnt mit dem Zusammentreffen Muzianos mit Cornelis Cort Ende der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Sie findet ihren Höhepunkt in einer Serie von Drucken mit Büßenden in Landschaften, für die Muziano die Zeichnungen anfertigt und die zwischen 1573 und 1575 ausgeführt werden.<sup>195</sup> Man kann davon ausgehen, dass die entstandenen Drucke nicht für das Publikum und den Markt gedacht waren, sondern allein dem Zweck der Verbreitung unter Künstlern dienen.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Tosini 1994, S. 205.

<sup>195</sup> Ebd. S. 206. Siehe auch Como 1930.

<sup>196</sup> Tosani 1994, S. 206. Zum graphischen Oeuvre Corts siehe ebenso Bierens de Haan 1948.

Das Kompositionsprinzip des Heiligen in einer Landschaft, die in erster Linie durch dichte Bewaldung und Felsformationen definiert wird, ist wenige Jahre später auch bei anderen Künstlern, wie beispielsweise Paul Bril in Rom, wiederzuentdecken.<sup>197</sup>

Ein weiterer Aspekt der – in diesem Fall ausschließlich – gezeichneten Landschaften ist ihr Naturalismus. Zwei Blätter, die die später weiträumig dispergierte Tradition der eigenständigen Landschaft einleiten, sind die Zeichnungen wie die *Landschaft* in den Uffizien (Abb. 28).<sup>198</sup> Die niederländische Tradition nach der Natur zu zeichnen, wird auch von Girolamo Muziano praktiziert, was dieses Blatt zeigt.<sup>199</sup>



Abb. 28

Besonders diese Baumstudie lässt das Wirken Annibale Carraccis in Rom bereits erahnen. So ist aufgrund der Ähnlichkeit der Blätter des Bolognesen mit diesem und dem vorherigen Blatt davon auszugehen, dass der Künstler das graphische Werk Muzianos kannte.<sup>200</sup>

Auf die Rolle Muzianos als Vorbild für Annibale und Agostino Carracci lässt ein weiteres Indiz schließen.<sup>201</sup> Am Ende des Cinquecento war es in Rom üblich, in so genannte „Zeichendialoge“ einzutreten, deren Funktion darin bestand, selbst wenn man nicht konkret zusammenarbeitete, die jeweiligen Werke gegenseitig dadurch zu

<sup>197</sup> In der Zeichnung geht Bril allerdings noch einen Schritt weiter, indem er in einigen Blättern – beispielsweise *Bewaldeter Durchgang*, 189 x 255 mm, Feder, schwarze Tinte, schwarze Kreide, graue Lavierungen, Manchester, Whitworth Gallery, Inv. D/20/1936 und *Sumpfbereich mit Burg*, 129 x 188 mm, Feder, braune Tinte, Chatsworth, Devonshire Coll., 848b - ganz auf die Figuren verzichtet. Ein Schritt, den er in der Malerei jedoch bekanntlich nicht vollzieht.

<sup>198</sup> Muziano, Girolamo, *Landschaft*, Feder, ca. 220 x 320 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 522P.

<sup>199</sup> Siehe hierzu auch Tosini 1994, S. 206.

<sup>200</sup> Bei diesem Blatt sei nochmals an die Baumstudien Tizians erinnert, mit denen es ausgesprochen viel Ähnlichkeit besitzt.

<sup>201</sup> Vgl. Marciari 2002.

kommentieren, indem man neue Zeichnungen schuf, die als Diskussionsgrundlage fungierten.<sup>202</sup> Zum einen bestand diese Kommunikation im Abzeichnen von bereits existierenden Kunstwerken, zum anderen in der Produktion eigener Zeichnungen, die als Vorlagen für Drucke oder als Arbeitsgrundlage in Werkstätten dienten.<sup>203</sup> So kann man annehmen, dass Annibale Carracci Zeichnungen anderer Künstler in Rom einsehen konnte, da diese Form des in Umlaufbringens üblich war und die Zeichnungen somit für jedermann verfügbar waren.<sup>204</sup>

So ist zu konstatieren, dass insbesondere Annibale Carracci in Girolamo Muziano einen in Rom ansässigen Landschaftsmaler antraf, der die italienische Landschaftsmalerei bereits an einen fortgeschrittenen Punkt gebracht hatte. Es ist ausgeschlossen, dass Annibale Carracci und infolgedessen auch sein Bruder Agostino während ihres Aufenthaltes in Rom nicht von dem 'giovane dei paesi' inspiriert worden sind.

Ein weiterer in Rom ansässiger italienischer Maler soll an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden, da auch er maßgeblich auf die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis Einfluss genommen hat. Es ist in der Forschung gemeinhin bekannt, dass die Brüder Carracci das Werk Federico Barroccis vielfach in der Druckgraphik rezipiert und kopiert haben.<sup>205</sup> Insbesondere im Hinblick auf die Kupferstichproduktion Agostino Carraccis ist der Name des Malers aus Urbino nicht wegzudenken. In diesem Zusammenhang sind die Ausbildungsmethoden der Akademie der Carracci ausschlaggebend, da die dort propagierten Arbeitsmethoden zur Werkfindung die Imitation, die Nachahmung und die Studie am bereits existierenden Objekt beinhalten. Die genaue Kopie der Vorlage ist dabei von marginalem Interesse, was die Stiche beweisen. Die Aufnahme der Motive und ihrer Formensprache dagegen, sowie die anschließende Umsetzung in einen neuen Zusammenhang stehen im Mittelpunkt des Arbeitsprozesses. Diese Art des Reproduktionsstiches erfolgt anhand gezeichneter

---

<sup>202</sup> Ebd., S. 113.

<sup>203</sup> So kopierten Muzianos Zeitgenossen Taddeo Zuccero und Federico Barrocci ein Fresko Polidoro da Caravaggioas einer Häuserfassade. Vgl. hierzu auch Marciari 2001, S. 113, aus: Bellori 1672, S. 172. Zur Tätigkeit Muzianos als Vorlagen - Hersteller für Drucke vergleiche obigen Abschnitt.

<sup>204</sup> Welche Rolle die Landschaften Girolamo Muzianos in der Villa d'Este in Tivoli für die Entwicklung der Landschaftsdarstellung spielen, kann nicht eindeutig geklärt werden. Solange nicht belegbar ist, dass Annibale Carracci Reisen in das römische Umland unternommen hat, scheint es nicht opportun, eine direkte Vorbildfunktion der Fresken in Erwägung zu ziehen. Es bleibt festzuhalten, dass die Landschaften in Tivoli von dem intensiven Einfluss Campagnolas zeugen. Bildaufbau, Motivübernahme, wie verdrehte Baumstämme in Form einer Acht, und die Schwerpunktlegung in der Gesamtkomposition erinnern explizit an das graphische Werk Campagnolas. Da sich die Carracci-Brüder wie Girolamo Muziano an den Drucken des norditalienischen Künstlers orientiert haben, kann man in diesem Fall Campagnola als Verbindungsglied ansehen.

<sup>205</sup> Siehe u.a. DeGrazia 1979 und 1984.

Vorlagen von anderen Künstlern oder direkt anhand des Originals.<sup>206</sup> Die Produktion dieser Stiche nach den Originalen der Meister dient in der Akademie der Illustration des Stils des jeweiligen Künstlers, nicht als genaue Vorlage.<sup>207</sup> Durch die Tätigkeit Agostino Carraccis als Kupferstecher und der damit verbundenen Rezeption des Oeuvres Baroccis ist davon auszugehen, dass auch Annibale Carracci von der Orientierung des Bruders profitiert und Teilaspekte des Werkes Baroccis mit in seine Arbeit aufnimmt. Das malerische Werk Federico Baroccis zeigt keine außergewöhnliche Auseinandersetzung mit der Landschaft, während es hingegen innerhalb seines zeichnerischen Oeuvres einige bemerkenswerte Blätter gibt, die sich mit Details aus der Natur intensiver beschäftigen. Federico Barocci widmet dem Baum als Hauptmotiv einige Studien, die in ihrer stilistischen Bearbeitung für folgende Künstler wegweisend sind. Diese Baumstudien Federico Baroccis sind in der Forschungsliteratur bisher kaum beachtet worden.<sup>208</sup> Ein charakteristisches Merkmal dieser Landschaftsdarstellungen ist, dass sie sich auf einen kleinen Ausschnitt begrenzen, der meist um eine Baumgruppe angelegt ist. Obgleich sich die Studien auf das Motiv des Baumes konzentrieren, kann man dennoch von Landschaften sprechen, da nach einer kompositionellen Möglichkeit gesucht wird, den Baum in einen Gesamtkontext einzubetten.

Für Barocci ist charakteristisch, dass er das Blattwerk nicht mit der Feder umreißt, sondern mehrere Techniken verwendet – in diesem Fall Pinsel und weiße Farbe –, um einen möglichst dekorativen und malerischen Effekt zu erzielen.<sup>209</sup> Dieser Eindruck wird auch durch die Verwendung verschiedenfarbiger Papiere sowie die Wahl mehrerer Farben

<sup>206</sup> Es sei daran erinnert, dass zum Beispiel Muziano Zeichnungen für Cornelius Cort anfertigte, die dieser dann in Stiche umsetzte. Siehe Boesten-Stengel 2001, S. 227.

<sup>207</sup> Ein anschauliches Beispiel für diesen Vorgang ist die von Agostino Carracci gestochene *Pietà Veronese*, die Agostino im Stich vor einen Landschaftshintergrund setzt und sie so durch den erweiterten Vordergrund dem Betrachter entzieht. Die didaktische Absicht, die hinter dieser Umsetzung steht, ist offensichtlich. Das Anliegen des Künstlers ist nicht die Imitation des Kunstwerks, sondern die Demonstration des Stils Veroneses, das heißt, die Ergründung dessen, was die Figuren und ihre Proportionen ausmacht. Die Wahl des Landschaftshintergrundes ist eine für Bologneser Künstler charakteristische Lösung. In der Konsequenz stellt der Stich Agostinos ein eigenständiges Werk dar, das stimmig und harmonisch komponiert ist. Ähnlich muss man sich den Umgang der Carracci mit den Werken Federico Baroccis und denen der bereits genannten Künstlerpersönlichkeiten vorstellen. Boesten-Stengel setzt sich in dem oben zitierten Aufsatz mit der Frage auseinander, wie die Beziehung zwischen Agostino und dem Oeuvre Baroccis gewesen sein mag. Dabei geht er der Frage nach, wie sich Agostino Carracci die Bilderfindung Federico Baroccis angeeignet habe.

<sup>208</sup> Allein in Ausstellungskatalogen und bei Olsen wird auf dieses Phänomen kurz eingegangen. Siehe auch Leone 1975, S. 249/ 250, Bertelà 1975, S. 31, Pillsbury/ Richards 1978, S. 56 und Olsen 1965, S. 26-32.

<sup>209</sup> Auf die Technik und die Eigenarten des Stiles Baroccis soll an dieser Stelle intensiver eingegangen werden, da er mit dieser Darstellungsform einmalig unter den Künstlern seiner Zeit, aber auch den nachfolgenden Künstlern steht. Bei anderen Malern bleibt beispielsweise die sogenannte Weißhöhung in der Landschaftsstudie eine zwar verwendete, aber doch sehr seltene Technik. Barocci überträgt in diesem Fall eine in erster Linie in Vorzeichnungen für Gemälde verwendete Technik, die das Dargestellte malerisch wiedergibt und eine genauere Vorstellung von dem späteren Gemälde veranschaulicht.

unterstützt. So reicht das Spektrum von weiß, braun, grau, rostrot bis zu schwarz in allen Abstufungen. Die Zeichnungen sind sehr sorgfältig in der Ausführung und wirken durch genau gesetzte lavierte Flächen wie Studien und nicht wie Skizzen.

Die Blätter zeigen eine Form der Landschaftsdarstellung, die man als „Stimmungslandschaft“ bezeichnen kann. Das bedeutet, dass die verwendete Technik auf die Wirkung der dargestellten Landschaft ausgerichtet wird. In diesem Fall bezieht sich dies auf die Wahl kolorierten Papiers, sowie die gleichzeitige Verwendung von Pinsel und Farbe sowie Feder und Tinte. Hinzu kommt, dass Teilbereiche unkenntlich gelassen werden, bedingt durch starke Lavierungen, so dass der Eindruck eines Lichteinfalls oder der von Nebelschwaden entsteht. Durch die Weißhöhung entstehen Partien sichtbaren Lichteinfalls. Die unterschiedlich starke Verwendung der Tinte, aufgetragen mit einem Pinsel, erzeugt eine intensive Tiefenperspektive innerhalb der Baumotive. All diese Komponenten spiegeln den Willen wider, die Wirkung der Natur auf den Menschen in der Zeichnung festzuhalten.

Eines der bekanntesten Blätter Federico Baroccis ist eine *Baumdarstellung* aus den Uffizien (Abb. 29).<sup>210</sup> In der Literatur wird häufig die Meinung vertreten, ein solches Blatt sei als eine Vorzeichnung für ein späteres Gemälde zu werten.<sup>211</sup> Dies muss aber nicht zwangsläufig der Fall sein, da eine solch geartete Zeichnung vielmehr als *Inspiration* für ein Gemälde zu bewerten ist. Seine Blätter müssen keine Vorzeichnungen sein, was die graphischen Studien seiner Zeitgenossen und die späterer Künstlergenerationen zeigen.



Abb. 29

<sup>210</sup> Federico Barocci, *Baum*, 390 x 425 mm, Feder, braune Lavierungen, Spuren schwarzer Kreide, grüne Tempera, braune Ockerfarbe, Bleiweiß, Florenz, Uffizien, Inv. 11364 F v.

<sup>211</sup> Vgl. Olsen 1962, N. 16. Das Blatt ähnele dem in dem Gemälde *Madonna di San Simone* dargestellten Baum in der rechten Bildhälfte, so Olsen.

In einem solchen Fall handelt es sich um eine Studie, die zur Findung des idealen Motivs dient. Mit diesen Landschaftsausschnitten bricht Barocci mit der Doktrin der Niederländer und orientiert sich an Fra Bartolomeo und Parmigianino.<sup>212</sup>

Im Werkcorpus Federico Baroccis sind insgesamt hundertsiebenzig Landschaftszeichnungen vorhanden, die die Umgebung Urbinos darstellen und wahrscheinlich nur ein Fragment dessen sind, was der Künstler an Landschaften geschaffen hat.<sup>213</sup> Die zwischen 1570 und 1580 entstandenen Zeichnungen stehen in engem Zusammenhang mit den Gemälden Baroccis dieser Zeit. Kurz nach dem Tod Baroccis wird ein Inventar erstellt, das besagt:

*Paesi colorati a quazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale da vinti in circa; altri paesi disegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero, circa cento. Altri pezzi di paesi schizzati visti dal naturale, tutti di mano del Signor Barocci circa a cinquanta.*<sup>214</sup>

Diese Textstelle ist nicht nur ein Beleg für die ausgiebige Produktion von Landschaftszeichnungen, sondern veranschaulicht außerdem, dass Federico Barocci die Studien in der freien Natur erstellt und sie dabei so ganzheitlich ausführt, dass es sich schlussfolgernd um autonome Landschaftsstudien von der Natur handelt. Es ist bekannt, dass Barocci - immer mit einem Skizzenbuch versehen - seine Umwelt auf dem Papier festhielt, was sich in einer unzähligen Menge an Kopf-, Figuren- und auch Landschaftszeichnungen widerspiegelt.<sup>215</sup> Hier klingt der Beginn einer Tradition an, die auf spätere Künstler großen Einfluss gehabt hat.<sup>216</sup>

Die Bedeutung Federico Baroccis für Annibale Carraccis Landschaftsauffassung geht auf die malerische Wirkung der Studien zurück. Zwischen den Blättern des Bolognesen finden sich einige Zeichnungen, die mit verschiedenen Materialien experimentieren, sich aber im Gesamtoeuvre nicht durchsetzen konnten. Der Künstler versucht, die durch die

<sup>212</sup> Ebd. S. 31. Eine Entfernung von den in Rom vorherrschenden niederländischen Traditionen ist demnach also nicht nur bei Girolamo Muziano zu beobachten. Auch im Falle Baroccis ist eine eigenständige, italienische Tendenz in der Landschaftsdarstellung ablesbar, die neue Maßstäbe setzt.

<sup>213</sup> Pillsbury/ Richards 1978, S. 57, Olsen 1965, S. 27.

<sup>214</sup> Zitiert aus Pillsbury/ Richards 1978, dort aus: Calzini 1898, S. 107, nachgedruckt in *Studia e notizie*, 1913, S. 73-85

<sup>215</sup> Olsen 1965, S. 26.

<sup>216</sup> Demnach ist es also hinfällig, von Annibale Carracci als dem Erneuerer im malerischen Umgang mit Landschaft auszugehen. Bereits andere italienische Maler, wie bereits gezeigt wurde, pflegen eine intensive Auseinandersetzung mit der Natur, ihrer landschaftlichen Komposition und ihrer Bedeutung im Gemälde.

Baumkronen streichende Luft weniger durch Effekte mit dem Pinsel herauszustellen, sondern sucht neue Wege mit der Feder.<sup>217</sup>

Während Bril, Muziano und Barocci in etwa zeitgleich mit Annibale Carracci arbeiten, ist eine Künstlerfigur der vorherigen Generation während seiner römischen Jahre mehr als prägnant im Oeuvre des Bolognesen abzulesen: Raffael.

Raffael und seiner Schule kommt bezüglich der italienischen Landschaftsdarstellung ein besonderes Verdienst zu, da sie in ihren Hintergrundlandschaften neue kompositorische Maßstäbe setzen und der Landschaft eine autonome Bedeutung im Bild zugestehen. Ähnlich wie bei den Venezianern vollzieht sich bei Raffael und seiner Schule die Entwicklung hin zu einer eigenständigen Landschaft in Zusammenhang mit einem figürlichen Kontext.<sup>218</sup> Während Tizian anstrebt, den Menschen in Einklang mit der Natur darzustellen, um eine narrative Einheit zu schaffen und in seinen Landschaften nach einer klassischen Norm sucht, die die pastorale Landschaft umschreibt, wird in den Hintergrundlandschaften Raffaels und seiner Schule größeres Augenmerk auf die Positionierung der Figuren im Raum und die Komposition insgesamt gelegt.<sup>219</sup> Bei Raffael wird die Landschaft durch die Aktion der Figuren komplettiert. Somit erhält sie eine autonome Wirkung und kann unabhängig von den Figuren betrachtet und bewertet werden.

Die Auseinandersetzung Raffaels mit der Landschaft wird durch eine große Anzahl an Gemälden belegt, die im Hintergrund des figürlichen Hauptgeschehens eine Landschaftsdarstellung zeigen. Unabhängig von der inhaltlichen Gewichtung der einzelnen Gemälde schenkt Raffael der Ausarbeitung der Landschaft ebenso viel Aufmerksamkeit wie derjenigen der Figurengruppen. Dadurch erzeugt er ein Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Form, indem die Körperformen in einer harmonischen Beziehung zur übrigen Komposition stehen. Diese Harmonie zwischen Figur und Landschaft entsteht aus dem Gefühl für den Zusammenhang der Komposition und für die Totalität der Schöpfung.<sup>220</sup>

Das Besondere der Landschaftshintergründe Raffaels ist, dass er die Landschaft ganzheitlich und synthetisch erfasst und sie den Figuren emblematisch zuordnet. Dabei geht es Raffael nicht um eine aus wissenschaftlichem Interesse heraus motivierte

<sup>217</sup> Zu diesem Zeitpunkt kommen dann wieder die Blätter Paul Brils zum Tragen, von denen Annibale Anregungen in solcher Hinsicht bekommt.

<sup>218</sup> Siehe oben.

<sup>219</sup> Profumo 2002, S. 165.

<sup>220</sup> Siehe Pochat 1973, S. 307. Pochats Abhandlung gehört zu den wenigen, die das Thema der Landschaft bei Raffael behandeln und zu einem weiterführenden Ergebnis kommt.

analytische Wiedergabe der Natur, sondern - ähnlich wie bei Giorgione - um die Sichtbarmachung des harmonischen Daseins. Eine wahrheitsgetreue Wiedergabe der Natur im Sinne Raffaels bedeutet die Imitation des Sichtbaren unter Berücksichtigung seiner Angleichung an geistige Vorstellungen.<sup>221</sup> Es ist anzunehmen, dass Raffael dabei von tatsächlichen Landschaftsstudien ausgeht, was besonders die für Umbrien charakteristischen Landschaftsansichten oder die genauen Studien von Pflanzen im Vordergrund vieler Gemälde belegen.<sup>222</sup>

Die Integration der Figuren in die Landschaft zum Zwecke einer symbiotischen Verbindung führt zu einer idealen Darstellung. Die *gleichgewichtige* Anpassung der Bildelemente steht dabei im Vordergrund.

Das Ziel Raffaels ist die Darstellung von Figur und Landschaft unter der Prämisse von Wiedergabe und Idealisierung. Dabei dient das Studium des Sichtbaren dazu, durch die Simplifikation und Betonung des Wesentlichen die ideale Vorstellung der Welt zum Ausdruck zu bringen. Raffael verfährt ganz im Sinne Albertis, das Schöne in der Natur vorzufinden, es auszuwählen und anschließend in eine ideale Form, die des Kunstwerkes, zu bringen.<sup>223</sup> Die Adaption der sichtbaren Natur auf künstlerische Ausdrucksformen ist auf die mit dem Neoplatonismus verbundene Betonung des idealen Momentes zurückzuführen.<sup>224</sup> Diese Landschaft besitzt nicht nur einen symbolischen Wert für die Gesamtkomposition, sondern zeigt eine Realitätsferne, die dennoch durch ihre durchkonstruierte perspektivische Anlage überzeugt. Es handelt sich konzeptuell um eine naturnahe Darstellung, deren Motive aufgrund des Bemühens um Idealität jedoch unreal wirken.<sup>225</sup>

Innerhalb des Diskurses über Figurenkompositionen in Landschaftsausschnitten sind die Madonnendarstellungen Raffaels hervorzuheben. Die während der gesamten Schaffenszeit Raffaels entstandenen Kompositionen belegen die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Thematik und können bezüglich der Landschaftshintergründe als

<sup>221</sup> Vgl. Pochat 1973, S. 308.

<sup>222</sup> Dieses Motivrepertoire ist auch auf den Einfluss seines Lehrers Perugino zurückzuführen, der in seinen Werken gleichförmig Charakteristiken der umbrischen Landschaft verarbeitet.

<sup>223</sup> Pochat 1973, S. 308.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Ähnlich verhält sich in den beiden Gemälden *Hl. Michael, den Drachen besiegend* (1504, Musée du Louvre, Paris) und *Hl. Georg, den Drachen besiegend* (1505, Musée du Louvre, Paris). Auch hier muten die Landschaften eher fantastisch an, zudem bleibt die Landschaft hier noch relativ der Fläche verhaftet. Bei dem Gemälde des *Hl. Georg* von 1506 (National Gallery of Art, Washington) hingegen ist die Landschaft bei verwandtem Motiv elaborierter, da sie zum einen Tiefenperspektive besitzt, zum anderen mit Naturerscheinungen der Landschaft wie einzelnen Erhebungen und Felsen realitätsnaher umgeht. Gemeinsam ist diesen Gemälden die homogene Symbiose von dargestelltem Motiv und Landschaft.

eigenständige Werkgruppe angesehen werden.<sup>226</sup> Die Figuren und die Landschaft sind eng über das Kolorit miteinander verbunden. Farbliche Nuancen der Figurendarstellungen werden in die Landschaften aufgenommen und so in ihrem Wirkungsgehalt gesteigert.<sup>227</sup>

Es ist zu beobachten, dass in den Madonnendarstellungen der Jahre ab 1511, dem Beginn von Raffaels Wirken in Rom, die Darstellungsmodi der Landschaft eine Entwicklung vollziehen. Die Ansichten werden realitätsnaher und lösen sich minimal, aber dennoch entscheidend von der reinen Anpassung an die Figurenkomposition. Weiterhin wird die Landschaft ganzheitlich erfasst und dient der Erhebung der Figurendarstellung, ohne dabei an Eigenwert zu verlieren. Jedoch verändert sich der Idealitätsgrad. Die mitunter fantastisch anmutenden Hintergründe der frühen Jahre in Florenz entfalten sich nun zu Landschaften, die insbesondere bezüglich ihrer Schönheit idealisiert werden, nicht aber in der Gestaltung der Motive.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Während die Gemälde der Florentiner Jahre noch einen konformen Umgang mit der Natur zeigen, lässt sich bis zu den späten Hintergrundlandschaften eine deutliche Entwicklung festmachen. In der *Madonna im Grünen* (1506, Kunsthistorisches Museum, Wien), der *Madonna mit dem Zeisig* (1506, Galleria degli Uffizi, Florenz), der *Madonna Bridgewater* (1507, National Gallery of Scotland (Leihgabe der Duke of Sutherland Collection), Edinburgh) und auch der *Madonna Alba* (1511, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington, D.C.) dient die Landschaft dazu, die Erscheinung und Charakteristiken der Madonnen zu unterstreichen und hervorzuheben. Die Komposition der Landschaft steht in vollkommener Symbiose mit derjenigen der Figuren, was besonders in dem Gemälde der *Madonna Alba* der Fall ist, dessen Komposition überdies das Format des Tondos in die Anordnung der Figuren aufnimmt. Die Landschaft stellt ein die bewegte Komposition Marias mit dem Kind ausgleichendes Element dar, das die Gesamtdarstellung in ein homogenes Gleichgewicht bringt.

<sup>227</sup> Eine Besonderheit weist die Hintergrundlandschaft der *Kleinen Madonna Cowper* (1505, National Gallery of Art, Washington, D.C.) auf, die im weiteren Verlauf der Ausführungen spezifiziert werden wird.

<sup>228</sup> Wie groß der Unterschied zwischen den Hintergrundlandschaften der Florentiner und der römischen Jahre ist, zeigt das Gemälde der *Hl. Familie Canigiani* (1507/08, Alte Pinakothek, München) im Vergleich mit der *Madonna mit dem Diadem* (1511, Musée du Louvre, Paris). Der Umgang mit Gebäuden und Landschaftsformationen wie Hügeln ist ein vollkommen anderer. Auch das Einfließen einzelner Staffagefiguren wird hinzugenommen und bildet ein abwechslungsreiches Gegengewicht zur Figurendarstellung. Dies ist auf den Einfluss der venezianischen Malerei auf das Werk Raffaels zurückzuführen, was in der *Madonna mit dem Diadem* (1511, Musée du Louvre, Paris) abzulesen ist. (S. hierzu auch Oberhuber S. 111.) Die Einflussnahme venezianischer Künstler auf Raffael wurde bisher auf die Analyse der Anlage der Figurenkompositionen beschränkt und nicht auf die Hintergrundlandschaft übertragen. In der besagten Madonnendarstellung ist der venezianische Einfluss auf die raffaeleske Landschaft in erster Linie am Kolorit festzumachen. In einem der späteren Gemälde hingegen ist eine venezianische Landschaft *par excellence* zu konstatieren. Es handelt sich um die *Madonna di Foligno* (1512, Pinacoteca Vaticana, Rom), in der die tiefenperspektivisch in die Weite verlaufende Landschaft deutlich venezianische Elemente aufweist, nicht nur bezüglich des Kolorits. Die Wahl der Gebäude ist eindeutig auf venezianische Vorbilder wie Giorgione oder Veronese zurückzuführen, ebenso die Anreicherung der Komposition mit Staffagefiguren und ihr damit verbundener, atmosphärischer Wirkungsgehalt. Diese Erscheinungsform der Landschaft dürfte unter anderem auf das in Rom herrschende Ambiente zurückzuführen sein. Es ist insgesamt nicht davon auszugehen, dass diesen Landschaftshintergründen ein symbolischer Wert beigemessen wird. Vielmehr geht es hier um die Wiedergabe einer idealisierten Landschaft, die der Stützung einer harmonischen Komposition dienen soll. Bemerkenswert ist dabei, dass es Raffael gelingt, der Landschaft eine autarke Bedeutung beizumessen und sie losgelöst von der Figurenkomposition weiterzuentwickeln.

In diesen Jahren hält ein weiteres Element Einzug in die Hintergrundlandschaften Raffaels, das Antikenzitat, was die *Madonna mit dem Diadem* (1511, Musée du Louvre, Paris, Abb. 30) verdeutlicht.



Abb. 30

Gemeinsam mit Andrea Fluvio fertigt Raffael in Rom Zeichnungen antiker Ruinen an und arbeitet an einer Rekonstruktion der antiken Stadt.<sup>229</sup> Eben diese Ruinen halten nun Einzug in die Hintergrundlandschaften der Figurenkompositionen, so dass die Landschaft in der Folge dessen ihre Bedeutung nicht mehr allein über den Bezug zur menschlichen Figur erhält, sondern als Mittel der Vergegenwärtigung eines antiken Ambientes fungiert und dem Vergnügen des Betrachters dient. Dies stellt einen wichtigen Schritt für die Entwicklung der Landschaftsdarstellung hin zu einer autonomen Bedeutung im Bildganzen dar.<sup>230</sup>

Mit der Einführung antiker Elemente in die Landschaft verändert sich auch die Gesamtkomposition der Darstellung. Die Ansichten bleiben nicht mehr der Fläche verhaftet, sondern lösen sich räumlich von den komplexen Figurengruppen, um den Raum perspektivisch zu erweitern.<sup>231</sup> Die Entwicklung einer ausgewogenen

<sup>229</sup> Pochat 1973, S. 315.

<sup>230</sup> Nach Pochat ging es dabei nicht um eine Rekonstruktion antiker Landschaftstypen, sondern um eine Anwendung der Anweisungen Vitruvs. Siehe Pochat 1973, S. 315. Die Hintergrundlandschaft der *Madonna mit dem Diadem* (1511, Musée du Louvre, Paris) wird von einer antiken Ruinendarstellung in beachtlicher Größe am linken Bildrand dominiert. Hinter einem sanft absteigenden Hügel wird der Blick frei auf eine Landschaft, in die eine Stadt mit antiken Bauwerken eingebettet ist, bei der es sich um das sonnenbeschienene Rom handelt. Siehe auch Oberhuber 1994, S. 111. Oberhuber spricht davon, dass sich Raffael in Rom nun die Sprache der Antike und ihre geistigen Inhalte aneignet. Die Zitate antiker Ruinen treten ebenfalls in den Hintergrundlandschaften der *Transfiguration* (1516-20, Pinacoteca Vaticana, Rom), der *Madonna del passeggio* (1514, National Gallery of Scotland (Leihgabe der Duke of Sutherland Collection), Edinburgh), der *Madonna Esterhazy* (1508, Szépművészeti Mueum, Budapest), der *La Perla* (15118-1520, Museo del Prado, Madrid), der *Madonna della Quercia* (1521-1522, Museo del Prado, Madrid) und der *Madonna di Monteluce* (1516-1524, Pinacoteca Vaticana, Rom) auf.

<sup>231</sup> Womit natürlich weiterhin die Wirkung der Figurenkomposition unterstützt wird und beide im Einklang miteinander stehen.

Kompositionsform, die Idealisierung des Sichtbaren führen zu einem neuen Umgang mit der Landschaft.

Löst man aus einigen Gemälden dieser Schaffensperiode die Landschaftshintergründe aus den Kompositionen heraus, erhält man ideale Landschaftsansichten, die denen Annibale Carraccis ähneln und die das eingehende Studium der Werke Raffaels durch den Bolognesen belegen. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde die *Madonna di Foligno* (1515/16, Museo del Prado, Madrid, Abb. 31), dessen Landschaftshintergrund herausgenommen aus der Gesamtkomposition eine eigenständige, nach klassischen Kompositionsprinzipien konstruierte Landschaft darstellt.



Abb. 31

Abb. 31a

Ebenso ist dies auch bei der *Transfiguration* (1516-1520, Pinacoteca Vaticana, Rom, Abb. 32) der Fall. Isoliert man die rechts im Bild zu sehende Landschaft, ergibt sich die Ansicht einer vollkommen autonomen klassischen Landschaft im Sinne des beginnenden '600: die Komposition wird durch Bäume gerahmt und die raumerweiternde perspektivische Anlage der Landschaft verläuft bis in die Tiefe des Gemäldes.



Abb. 32

Auch die Hintergrundlandschaft der *Madonna di Monteluce* (1516-1524, Pinacoteca Vaticana, Rom, Abb. 33) ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Bei dieser Landschaft kommt ein weiteres Motiv im Vergleich zu den bisherigen Hintergrundlandschaften hinzu, ein Wasserfall, der mehr als sechzig Jahre später nicht mehr aus vielen sogenannten *klassischen Landschaften* wegzudenken ist. Raffael schafft mit diesen Hintergrundlandschaften, die in einer Symbiose zwischen realer Wiedergabe der *campagna*, harmonischer und idealer Kompositionsweise und den Theorien der Landschaftsmalerei einhergehen, eine neue Gattung, die wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei Annibale Carraccis hat.<sup>232</sup>



Abb. 33

Diese Landschaftshintergründe dienen Annibale Carracci unter anderem als Vorbilder, jedoch nicht im Sinne möglicher Motivvorlagen, wie beispielsweise die Darstellungen Paul Brils, sondern als Inspiration für ein Konzept, das ihm in der Weiterentwicklung zu einer eigenen Formensprache in der Landschaft verhilft.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> Die Tatsache, dass die Figuren bei den jeweiligen Darstellungen im Verhältnis viel größer sind und demnach auch den Inhalt der Darstellung bestimmen, soll mit dieser Äußerung nicht gemindert werden. Natürlich fungiert die Landschaft in den Loggien Raffaels noch als Kulisse für ein übergeordnetes Geschehen. Es soll lediglich zum Ausdruck kommen, dass mit diesen Landschaften der erste Schritt zu einem ganz bestimmten Konzept der Landschaft getan wird, dass auf der Theorie des Antikenstudiums und des „klassischen“ Bildaufbaus beruht.

<sup>233</sup> Diese Überlegung zeigt, wie unreflektiert die Äußerungen in der Forschung mitunter sind, wenn im Zusammenhang mit der klassischen Landschaft die Rede von den Loggien Raffaels ist, die Annibale bezüglich der Entwicklung der klassischen Landschaft als Vorbilder gedient haben.

Überdies verfolgen beide Künstler einen gänzlich anderen Umgang mit der Ikonographie der Landschaft, beziehungsweise der Natur. Bei Raffael haben viele detaillierte Pflanzendarstellungen einen symbolischen Charakter, was das Fresko des Parnass mit den symbolisch besetzten Lorbeerbäumen zeigt (vgl. Reale 1999). Das Interesse Annibales über fünfzig Jahre später ist anders gelagert, es geht um das Konzept, das Raffael entwickelt und das sich dann in der Kunst Annibales widerspiegelt.

Annibale gilt als uneingeschränkter Bewunderer und Verehrer Raffaels, es ist also davon auszugehen, dass auch die Landschaftshintergründe in der Auseinandersetzung ihm eine Rolle gespielt haben dürften.

Das Konzept der raffaelesken Landschaft kommt insbesondere in den Landschaftshintergründen der Loggia von Giulio Romano zum Ausdruck<sup>234</sup>

Man kann davon auszugehen, dass Annibale Carracci bei seinem Studium der Loggien und der Werke Giulio Romanos und anderer Raffaelschüler diese Form der Landschaftsdarstellung registriert hat. Vergleicht man diese Hintergrundlandschaften mit denen Tizians oder eines anderen Venezianers, sind die Unterschiede offensichtlich. Die römische Hintergrundlandschaft ist durch ein höheres Maß an Realitätsnähe gekennzeichnet. Es geht nicht mehr allein um die Anreicherung eines konkret vorgegebenen ikonographischen Inhalts, dem die Landschaft gleich eines Dekorums beigeordnet wird. Die Landschaft ist in der Raffaelschule realer Lebensraum der Menschen, deren Agieren im vordergründigen Interesse steht.

Ein Künstler der Raffaelschule in Rom, der mit seinen Werken den Entwicklungsprozess vorantreibt und neue Maßstäbe in der Geschichte der italienischen Landschaftsdarstellung setzt, ist Polidoro da Caravaggio mit seinen Fresken in S. Silvestro al Quirinale in Rom.<sup>235</sup> (Abb. 34, Abb. 35) Zum ersten Mal beschäftigt sich in diesen Fresken ein italienischer Künstler mit der Landschaft als Bedeutungsträger.



Abb. 34



Abb. 35

Die Figuren nehmen in den Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Siena und der Heiligen Maria Magdalena verhältnismäßig wenig Raum ein. Diese Darstellungsform ist ein Derivat, das eindeutig auf die von den niederländischen Künstlern in Rom eingeführte Kirchenlandschaft zurückzuführen ist. Der Kontrast zwischen Nah- und Fernsicht, Detaildarstellung und unausgearbeiteter Fläche wird deutlich akzentuiert. Die ab diesem Zeitpunkt in Rom arbeitenden Künstler, die sich mit der Landschaft auseinandersetzen, werden von den Fresken Polidoros beeinflusst.

<sup>234</sup> Siehe Gnann 1997, S. 177.

<sup>235</sup> Siehe oben.

Die Bedeutung Polidoro da Caravaggios für die italienische Landschaftsmalerei ist unumstritten. Als Schüler Raffaels gelangt der Lombarde zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Rom insbesondere durch die Dekorationen von Häuserfassaden zu einem hohen Bekanntheitsgrad.<sup>236</sup> Zwischen 1524 und 1527 erhält er den entscheidenden Auftrag, der folgenreich für die italienische Landschaftsmalerei sein sollte: die Ausstattung der Kapelle des Domenikanermönchs Fra Marino del Piombo in San Silvestro al Quirinale in Rom. Nach Umbauarbeiten 1602 und 1605 haben sich bedauerlicherweise nur zwei Landschaftsfresken und zwei Fresken der Heiligen erhalten.<sup>237</sup> In der Forschung ist der Aspekt der Bedeutung der Fresken für die Entwicklung der Landschaftsmalerei - außerhalb des antikisierenden Diskurses - unbeachtet geblieben.<sup>238</sup>

In der kleinen Seitenkapelle in S. Silvestro al Quirinale in Rom nehmen die beiden Landschaftsfresken die linke und rechte Seitenwand ein. Mit einem Format von 2,05 m in der Länge und 1,70 m in der Breite kann man bei diesen beiden Darstellungen von monumentalen Landschaftsansichten sprechen.<sup>239</sup> So gelten die beiden Fresken als die frühesten monumentalen Landschaftsdarstellungen in einem Kirchenraum, immer mit der zusätzlichen Besonderheit, dass das religiöse Sujet in den Größenverhältnissen zur Landschaft extrem reduziert ist.<sup>240</sup>

Der religiöse Inhalt behandelt Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Siena und der Heiligen Maria Magdalena. Das Fresko der heiligen Katharina zeigt die mystische Hochzeit Katharinas mit dem Christuskind (Abb. 34), das andere Fresko zeigt zum einen die *Noli me tangere* – Szene, zum anderen Maria Magdalenas Himmelfahrt (Abb. 35).<sup>241</sup> In beiden Fresken werden die Szenen in einen variierenden Landschaftskontext eingebettet, der sich insbesondere durch eine für die Zeit ungewöhnliche Komposition auszeichnet.

<sup>236</sup> Siehe hierzu insbesondere die Publikationen Gnanns 1991 und 1997, ebenso Turner 1961 und Ravelli 1978 und 1987.

<sup>237</sup> Was die Auftraggeberschaft und das weitere Ausstattungsprogramm der Kapelle betrifft, siehe insbesondere Ravelli 1987 und Gnann 1997.

<sup>238</sup> Turner beschäftigt sich zwar intensiver mit den beiden Landschaften, analysiert jedoch in erster Linie die architektonische Seite der Darstellungen, eben ihren antikisierenden Charakter. Siehe Turner 1961, S. 277-280. Dabei beschäftigt sich der Autor weniger mit der „landschaftlichen“ Seite der Darstellungen, das heißt mit spezifischen Kompositionsformen und Arrangements der Motive und ihrer Verwendung im Bild.

<sup>239</sup> Vgl. Gnann 1990, S.14.

<sup>240</sup> Pochat 1973, S. 316 und S. 490 spricht sogar davon, dass das religiöse Sujet zu reiner Staffage reduziert sei, was ich jedoch für übertrieben halte. In diesem Kontext ist das religiöse Sujet der Ausgangspunkt für eine Komposition, deren Anlage im Bild auf die Wahl und Intention des Künstlers zurückzuführen ist, wird also zunächst nicht als Staffage gesehen, sondern als der Anlass für die Herstellung des Werkes.

<sup>241</sup> Zur ausgiebigen ikonographischen Deutung der Szenen aus dem Heiligenleben der Katharina und der Maria Magdalena siehe Gnann 1997 und Ravelli 1987.

Die Gliederung beruht auf einem System ineinander geschobener Ebenen, die ähnliche Funktion haben wie Kulissen. Jede einzelne ist auf der Fläche angelegt, das heißt, sie besitzt keinen eigenen Fluchtpunkt und ist in ihrer Gestaltung unabhängig von der Ikonographie der religiösen Szene. Durch das Hintereinanderschachteln der einzelnen Ebenen erzielt der Künstler einen Tiefeneffekt, der einer Fluchtpunktperspektive nahe kommt. So hält sich Polidoro da Caravaggio bei jeder einzelnen Kulisse an die kleiner werdenden Größenverhältnisse, was die Wirkung vervollkommnet. Durch diese Vorgehensweise zeigt er die Beherrschung des durch eine tiefe Horizontlinie flachen Aktionsraumes, mit Hilfe dessen er die Imaginationsfähigkeit des Betrachters anspricht.<sup>242</sup>

Eine für die Spätrenaissance untypische Kompositionsform ist, dass die Figuren, die die religiöse Ikonographie der Darstellungen bestimmen, in die ineinander geschobenen Kulissen eingebettet sind und nicht, wie bisher, vor der Landschaft positioniert sind. Dazu kommt, dass sie in ihren Größenverhältnissen der Umgebung angepasst sind, so dass sich eine völlige Harmonie zwischen Landschaft und Figuren einstellt.

Das Fresko der Vita Maria Magdalenas vereint mehrere Erzählstränge aus der Legende der Heiligen, was durch die kulissenhafte Komposition begünstigt wird.<sup>243</sup> Durch die Kulissen gelingt es Polidoro da Caravaggio, nicht nur Landschaftsbereiche parallel zueinander anzulegen, sondern auch verschiedene Erzählstränge gleichzeitig ablaufen zu lassen. Somit entsteht eine konforme Anordnung, die auf absoluter Harmonie basiert.

Die Variationsmöglichkeiten des Baummotivs, die Polidoro da Caravaggio aufzeigt, scheinen schier unbegrenzt. Deutlich ist zu erkennen, dass es dem Künstler nicht um die Wiedergabe eines beliebigen Baumes geht, sondern um die Illusion eines möglichst

<sup>242</sup> Leider sind die Fresken heute – selbst nach einer eingehenden und aufwendigen Restaurierung in der achtziger Jahren, s. Ravelli 1987, in einem denkbar schlechten Zustand. Die Analyse der Komposition ist dennoch gut zu erkennen und die Werke haben eine beeindruckende Wirkung.

<sup>243</sup> Am linken Vordergrund ist die *Noli me tangere* - Szene zu sehen, mit dem in hellen Tönen wiedergegebenen Christus, der mit leicht erhobener Hand die vor ihm kniende Magdalena von sich weist. Auf der hinter dieser Figurengruppe sichtbaren Anhöhe ist das der *Noli me tangere* – Szene vorangehende *Gastmahl im Hause Simons des Pharisäers* in einer Säulenhalle zu erkennen. Auf der gesamten Anhöhe sind weitere antike, beziehungsweise antikisierende Gebäude, sowie ein Rundbau und ein Obelisk wahrzunehmen, die durch die Dichte ihrer Komposition in einem deutlichen Kontrast zur lichten Gartenszene unterhalb der Anhöhe stehen. Diese erhält durch die von einer duftigen Rosenhecke in hellen Farbtönen und einer Vielzahl kleiner, weißer und rosafarbener Blüten eine heitere Atmosphäre. Die Verwendung der Säulenhalle als Ort des Gastmahls gibt Polidoro da Caravaggio die Möglichkeit, eine chronologische Erzählung im Bild stattfinden zu lassen, ohne dabei die harmonische Komposition durch unnötige Menschenmengen zu stören. Ein weiterer Erzählstrang spielt sich in der hinteren Kulisse ab. Hier ragt ein abschüssiges Felsmassiv in die Höhe, der Bußort der Heiligen, in dessen oberem Viertel eine Grotte eingelassen ist, vor der Maria Magdalena kniet und betet. (Der Legende nach soll Maria Magdalena im Felsmassiv von La Sainte-Baume als Büsserin gelebt haben. Polidoro da Caravaggio habe die bezeichnende Form des Felsens einem Stich Lucas van Leyden entnommen, so Gnann 1997, S. 171.) Nur wenig davon entfernt, bereits vor dem Bereich des Himmels, sieht man die Heilige, von vier Engeln begleitet, in die Höhe schweben.

realen Gegenstandes im Bild. Die Schichtung der Baumkronen ist real, gleichzeitig erzeugen sie ein hohes Maß an Harmonie, so dass sie idealisiert wirken. Auch bei Annibale Carracci gehören die Baumstudien zu den markantesten Darstellungsmerkmalen der Landschaften: die Suggestion von realer Landschaft und Natur, die gleichzeitig idealisiert ist. Die Natur dient einem übergeordneten Konzept, was zu einer perfekten Komposition führt.<sup>244</sup>

Der Kompositionsbereich mit dem herabfallenden Wasserlauf und den dahinter stehenden Bäumen lässt an einige, etwa ein Jahrhundert später entstandene Landschaften von Annibale Carracci, Domenichino und anderen Künstlern der Bologneser Schule in Rom denken. Das in kleinen Sturzbächen herab fallende Wasser und der Fluss als fester Bestandteil der darzustellenden Landschaft ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht nur ein Bezug auf vorangegangene Künstlerinventionen, sondern mit einem theoretischen Kontext verbunden.

In seiner Schrift *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* äußert sich Giovanni Battista Agucchi zu der erwähnten Darstellung folgendermaßen:

... *Dalla parte più bassa del quadro andrebbe posto il Giordano, fiume non molto grande che avesse l'acqua chiara, e le ripe coperta di fresca, e verde erbeta con qualche piccolo cespuglio, ovvero arboscello di quelli che sogliono nascere, ...*<sup>245</sup>

Das, was demnach bei Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale zwischen 1524 und 1527 zu beobachten ist, beschreibt Agucchi fast hundert Jahre später, unter Zuhilfenahme des Werkes *Gerusalemme Liberata* von Torquato Tasso.<sup>246</sup>

In dem gegenüberliegenden Fresko mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina wandelt Polidoro da Caravaggio den Kompositionsaufbau der Landschaft ab. Bezüglich der Deutung des dargestellten Stadtbildes ist davon auszugehen, dass es sich hier um ein idealisierte Ansicht Roms handelt.<sup>247</sup>

<sup>244</sup> Vgl. hierzu Kapitel 5.5. dieser Arbeit.

<sup>245</sup> ... *Im untersten Teil der Landschaft sollte der Jordan liegen, ein nicht sehr großer Fluss, der klares Wasser führt. Seine Ufer sollten mit frischem, grünem Gras und hier und da mit kleinen Büschen bedeckt sein, oder auch mit Bäumchen, die überall sprießen, ...* Zitiert nach: Busch 1997, S. 106-108.

<sup>246</sup> Es stellt sich die berechnete Frage, ob das Fresko Polidoro da Caravaggios von dem kultivierten und gebildeten Agucchi betrachtet und studiert worden sein mag. Das Fresko hätte ihm so das Bild einer perfekten, arkadischen Landschaft vor Augen geführt. Die weiteren Ausführungen Agucchis sind im Folgenden inhaltlich angereichert und geben eine üppigere Vorstellung von einer mit Details angereicherten, vollkommenen Landschaft, das Fresko Polidoro da Caravaggios ist die Inspirationsquelle.

<sup>247</sup> Gnann bemerkt, dass es sich hier um eine phantasievolle Zusammenstellung aus antiken und mittelalterlichen Bauwerken handelt, die möglicherweise eine Anspielung auf das Stadtbild Roms zur Zeit des Künstlers sein könnten. Siehe Gnann 1997, S. 174. Vgl. auch Ravelli 1987, S. 44. Nach Gnann könnte

Diese Beobachtung ist gerade im Hinblick auf die Bedeutung der Landschaft relevant. Die idealisierte Landschaft tritt zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit einer zuvor nicht zu beobachteten Prägnanz auf. Dieser Ansatzpunkt wird wegweisend für die Landschaften Annibale Carraccis, die Idealisierung der Natur ohne Aufgabe ihrer Realkomponente, was von Polidoro da Caravaggio in seinen beiden Fresken vorweggenommen wird.

Die Entscheidung Polidoro da Caravaggios, einen Landschaftsraum darzustellen, wird durch die ausgewählten Szenen aus der Vita der jeweiligen Heiligen vorgegeben. Zum einen die *Noli me tangere* – Szene, die in einem Garten stattfindet, zum anderen die Szene der mystischen Erhebung der Heiligen Katharina am Felsmassiv geben den Landschaftsraum vor.<sup>248</sup> Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Figuren und Landschaft, die Auswahl der Szenen bestimmt ursächlich die Komposition der Landschaft. Ihr kulissenhafter Aufbau entsteht durch ihre Funktion als „Träger“ der religiösen Szenen.<sup>249</sup> Die Figuren sind jedoch keine Staffagefiguren in einem Landschaftsraum, da sie die Landschaft nicht nur anreichern, sondern wesentlicher Bestandteil derselben sind und den Bedeutungswert der Landschaft absichern.

Ähnlich verhält es sich bei Annibale Carracci. In seinen römischen Landschaften spielen die Figuren immer eine wichtige Rolle und sind wesentlicher Bestandteil der Komposition,<sup>250</sup> nehmen der Landschaft jedoch nicht die Bedeutung und ihren Eigenwert. Polidoro da Caravaggio und Jahrzehnte später auch Annibale Carracci gelingt es, eine perfekte Symbiose aus Landschaft und Figuren herzustellen, wobei Annibale Carracci einen weiteren Entwicklungsschritt vollzieht, indem seine Landschaften auch ohne die Figuren einen eigenständigen Gültigkeitswert hätten.

Die Landschaftsfresken Polidoro da Caravaggios sind nicht nur aufgrund ihrer Kompositionsstruktur für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts außergewöhnlich, sondern auch im Hinblick auf ihre Form als Landschaftsfresken im Kirchenraum. Bei den beiden Fresken in S. Silvestro al Quirinale handelt es sich um die ersten „Kirchenlandschaften“ in Rom.

Aus diesen verschiedenen, regionalen Tendenzen kristallisiert sich ab circa 1580 ein autonomer, italienischer Landschaftsstil heraus, der durch die Verbindung der einzelnen Darstellungsformen Richtung weisend wird und zu einer autonomen italienischen

---

es sich bei der Mauer und der Wehranlage mit der Brücke um eine Anspielung auf das Castel S. Angelo handeln, der Campanile erinnert an den Glockenturm von Alt St. Peter.

<sup>248</sup> Siehe zu Magdalena Joh 20,14 und Mk 16,9.

<sup>249</sup> Vgl. Gnann 1991

<sup>250</sup> Die natürlich gänzlich anders ist, geschlossener und homogener. Dennoch sind sich diese Landschaften insofern ähnlich, als dass sie die Figuren in sich aufnehmen, ohne ihren Bedeutungsgrad zu mildern.

---

Landschaftsauffassung führt. Von diesem Zeitpunkt an entwickelt sich ein populäres Genre, das sich innerhalb der italienischen Malerei als fester Bestandteil stabilisiert.

Die Untersuchung der Künstlerbeziehungen zwischen Annibale Carracci und seinen Vorgängern und Zeitgenossen in Bologna und Rom im Bereich der Landschaftsdarstellung zeigt, dass Annibale Carracci in der Malerei Roms, ob anhand von Fresken oder Gemälden, nur in Ansätzen die eigenständige, autonome Landschaft erfahren konnte. Die Studien, die er unter dem Einfluss dieser Werke erstellt, sind rein kompositorischer Natur und der Ausgangspunkt für eine individuelle Entwicklung. Annibale Carracci kopiert seine visuellen Quellen nicht, sondern imitiert sie, um zu einer eigenen Formensprache zu gelangen.<sup>251</sup>

Auffällig ist, dass die meisten der als Vorläufer konkret in Frage kommenden Künstler in der Malerei in erster Linie figurenbezogene Landschaften, also Hintergrundlandschaften schaffen, in der Zeichnung jedoch ein ausgeprägtes Landschaftsstudium betreiben, das der Landschaft Autonomie zubilligt. Die Zeichnungen weisen bei allen Künstlern ein hohes Maß an Auseinandersetzung und Entwicklungsdrang auf und zeigen den Versuch, die Landschaft in eine ausgewogene Komposition zu fügen und ihr mehr Raum im Gesamtaufbau zuzugestehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Grundlagen für Gemeinsamkeiten zwei der wichtigsten Künstler der Renaissance, Raffael und Tizian legen. Raffael, da aus seiner Schule zwei der ersten eigenständigen italienischen Landschaftsmaler überhaupt stammen - Giulio Romano und Polidoro da Caravaggio - und Tizian, weil er und sein Umkreis der Landschaft einen atmosphärischen Gehalt beimessen, der auf die Bolognesen bestimmbar motivischen Einfluss hat. Man kann sagen, Raffael und seine Schüler haben die antikisierende Linie der Carracci vorangetrieben - Polidoro da Caravaggio und Annibale Carracci werden gemeinhin beide unabhängig voneinander als *copiatore del antico* bezeichnet -, Tizian hat ihre Auseinandersetzung mit der Landschaft als eigenständigem Bedeutungsträger und den Stimmungsgehalt vordefiniert.

Es ist anhand des existierenden und vergleichbaren zeichnerischen Materials festzustellen, dass Annibale Carracci nach seiner Ankunft in Rom die Landschaftsdarstellung nicht neu entdeckt hat, sondern aus dem bereits vorhandenen einen neuen Ansatz entwickelt. Bereits in Bologna ging die Beschäftigung des Künstlers mit den Genres bis hin zur Landschaft. In Rom wird die vorhandene Basis durch die

---

<sup>251</sup> So gibt es, wie bereits erwähnt, keine Abzeichnungen Annibale Carraccis von in Bologna, Venedig oder Rom befindlichen Landschaftsgemälden oder -fresken, sondern lediglich Anlehnungen in der Komposition, die an das jeweilige Werk erinnern.

mannigfaltigen, neuen Einflüsse angereichert und durch intensive Studien der vorhandenen Kunstwerke erweitert.

Der Unterschied in der Zeichnung zu anderen Künstlern liegt auf der Hand. Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis sind weitaus elaborierter als die seiner Vorbilder, da ihm mit Hilfe ihrer Vorlagen der Schritt zu einem freieren Umgang mit dem Sujet gelingt. Er löst sich von der festgelegten Linie, von formalen Normen und kreiert den für ihn charakteristischen Federstrich, der die vollendete Verbindung zwischen idealer kompositorischer Anlage und lebendiger Zeichnung vereint.

Es ist auffällig, dass Annibale Carracci bei der Vielzahl der vorhandenen Landschaftszeichnungen keine Nachzeichnungen der zuvor besprochenen Bildwerke anfertigt. Das Kopieren von Werken wichtiger Meister beschränkt sich augenscheinlich auf die Stechkunst.<sup>252</sup> In der Zeichnung verhält es sich komplexer, da zwar deutliche Ähnlichkeiten vorhanden sind, sei es kompositorischer, sei es motivischer Art, es sich aber nie um Kopien handelt.

Zwischen den Blättern Paul Brils und Girolamo Muzianos lassen sich immer wieder Zeichnungen finden, die direkt auf Annibale Carracci zu verweisen scheinen, im Werkcorpus des Bolognesen dann aber in der Form nicht vorhanden sind. Dieser assoziative Charakter der Zeichnungen Annibale Carraccis zeigt die Nähe zu den in Rom arbeitenden Landschaftskünstlern. Er zeichnet die Werke der Künstler nicht ab, sondern übernimmt Einzelelemente, um sie in einem Folgeschritt zu einer neuen Komposition zusammenzufügen. Das Resultat ist eine innovative Landschaftsauffassung, die die Entwicklung der *klassischen Landschaft* vorbereitet.

Die Orientierung Annibale Carraccis an den Werken der genannten Künstler zielt auf eine „ausgewogen, klassische Repräsentation“ innerhalb des eigenen Oeuvre ab.<sup>253</sup> Dies erklärt auch die große Anzahl an Landschaftszeichnungen, die eine immer intensivere Auseinandersetzung mit der Landschaft als Bedeutungsträger, aber auch mit motivgeschichtlichen Elementen zeigt.

In der Landschaftszeichnung zeigt sich das geniale Können Annibale Carraccis, den kritischen Umgang mit der Tradition und die innovative Eingebung zum Zweck der klassischen Formensprache zu vereinen.

---

<sup>252</sup> Jedoch – wie bereits erwähnt – nur bis zu einem bestimmten Punkt. Im Ganzen wird auch in der Stechkunst kein Werk kopiert, nur Teilbereiche werden verändert. Vgl. Boesten-Stengel 2001, S. 228.

<sup>253</sup> Meyer zur Capellen untersucht beispielhaft die Veränderungen, die Agostino Carracci in Stichen nach Veronese vornimmt und kommt zu dem oben zitierten Resultat, das sich auf die Zeichnung übertragen lässt. Vgl. Meyer zur Capellen 1990, S. 46.

---

## Kapitel 5

### Die Landschaftszeichnungen

#### 5.1. Baum, Wasser und Figuren – Wege zur Raumerschließung

Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis zu gruppieren und klassifizieren. So haben die Darstellungen zunächst inhaltliche Gemeinsamkeiten, die es ermöglichen, eine *thematische* Ordnung zu erstellen. Innerhalb dieser Gruppen können weitere Kategorien gebildet werden, die Aufschlüsse über stilistische und ikonographische Entwicklungstendenzen im Oeuvre des Künstlers geben. Es lassen sich vier Gruppen mit folgenden Inhalten bilden: 1. Landschaften, in denen Bäume zum Hauptmotiv erhöht werden, 2. Landschaften, in denen Wasser in Form von Flüssen, Seen und dem Meer eine entscheidende Rolle spielt, 3. Landschaften mit Figurengruppen, sei es mit profanem oder mit religiösem Bezug, sowie 4. autonome Panoramalandschaften.<sup>254</sup>

Innerhalb einer der genannten Kategorien sind die Unterschiede der einzelnen Blätter, ihre Variationen und inhaltlichen Ausrichtungen besonders greifbar. Erst bei mehreren Zeichnungen mit einem ähnlichen Inhalt wird deutlich, wie sich die Bearbeitung eines Themas verändert, ob ein Entwicklungsschritt erzielt wird und ob ein Motiv nur temporär in Erscheinung tritt. Auf diesem Weg sind Ähnlichkeiten wiederzuentdecken, werden Präferenzen des Künstlers bezüglich der thematischen Auswahl deutlich und es kann seine Landschaftsauffassung untersucht werden.

Aufgrund des engen Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler innerhalb der *Accademia degli Incamminati* in Bologna können Zuschreibungsfragen nicht allein über stilistische Eigenheiten geklärt werden. Wie Malvasia berichtet, war es in der Akademie üblich, dass die Zeichnungen der Schüler von den Lehrenden korrigiert wurden. So war Ludovico dafür bekannt, dass er mitunter die Zeichnungen anderer vervollständigte oder durch das Hinzufügen einzelner Striche ergänzte. Die perfekte Imitation einer Linienführung gehörte zu den Fähigkeiten eines Künstlers, der die Technik des Zeichnens beherrschte.

Die Linienführung, der Ansatz der Feder bei der Darstellung einer Baumgruppe, eines Blattes, einer Baumkrone, wird von einem Schüler Annibales, beispielsweise von Pietro

---

<sup>254</sup> Die vorgenommene Gruppierung ist selbstverständlich rein subjektiv und kann beliebig erweitert werden. In diesem Fall wurde eben diese Sortierung vorgenommen, da sie es ermöglicht, denkbar viel Material zusammenzufassen, ohne größere Untergruppen bilden zu müssen.

Paolo Bonzi, perfekt nachgeahmt. Es gilt also bei der Bearbeitung der Zeichnungen diese Problematik zu berücksichtigen, sie in einem gewissen Maße aber auch zu umgehen. Die Alternative zur Stilanalyse ist, die Zeichnungen Annibale Carraccis als ein eigenes Genre mit inhaltlichen Bezügen zu bewerten, was durch die Kategorisierung des vorhandenen Materials ermöglicht wird.<sup>255</sup>

Hinter den meisten Zeichnungen steht die Suche nach der Lösung eines theoretischen Problems. Erst im Spätwerk sieht Annibale Carracci in den Landschaftszeichnungen von einer theoretischen Aufarbeitung eines Sujets ab und gibt sich einer vollkommen freien Linienführung hin, die die Expressivität der Zeichnungen um ein hohes Maß steigert.

Nur ein minimaler Anteil der in den Landschaftszeichnungen entwickelten Elemente wird in der Malerei umgesetzt, wodurch eine enorme Diskrepanz in der Anzahl von Landschaftsdarstellungen im zeichnerischen und malerischen Werk vorherrscht. Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis können als eigenständiges Genre angesehen werden und - anhand einer detaillierten inhaltlichen Analyse - neu innerhalb seines Oeuvres bewertet werden.

### *Der Baum*

Eine wichtige Gruppe innerhalb der Landschaftszeichnungen bilden die Darstellungen, in denen Bäume in den Mittelpunkt der Landschaftskomposition gestellt werden.<sup>256</sup>

Annibale Carracci zeichnet in der Regel keine Baumstudien ohne Hintergrund. Eine der wenigen Ausnahmen ist eine Zeichnung im Louvre, die in die ersten Jahre Annibales in Rom zu datieren ist, um 1595-97.<sup>257</sup> Die großformatige Zeichnung (18.) zeigt eine die gesamte Blattgröße einnehmende Frontalansicht auf zwei Bäume. Deutlich tritt das Gestaltungsmerkmal der sich überkreuzenden Stämme in den Vordergrund. Die Ausarbeitung des aus zwei Stämmen zu einem Stamm verwachsenen Baumes wirkt in einigen Bereichen noch unsicher in der Auffassung, weist aber bereits auf den

<sup>255</sup> Selbstverständlich soll die Vorgehensweise der Stilanalyse mit dem hier vorgestellten Ansatz nicht negiert, geschweige denn verworfen werden. Bei der Analyse des Materials wird dieser Aspekt selbstredend weiterhin zum Tragen kommen und einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Zuschreibungsproblematik einnehmen.

<sup>256</sup> Wie bereits erwähnt, hat die Konzentration auf bestimmte Motivgruppen mit den in Bologna und Rom vorherrschenden Traditionen zu tun, die immer wieder für neue Impulse und Anregungen sorgen und insbesondere von den Niederländern ausgehen.

<sup>257</sup> Carracci, Annibale, *Baumstudie*, Feder, braune Tinte, 417 x 287 mm, Paris, Louvre, Inv. 7484. Die Datierung ergibt sich aus den Kriterien der Erstellung des Katalogs. Siehe ebd.

Interessenschwerpunkt des Künstlers hin, einzelne Motive der Natur genauer zu studieren und darzustellen.<sup>258</sup>

In anderen Blättern bindet Annibale Carracci den Baum in seiner Größe und seinen Formen in einen landschaftlichen Kontext ein und positioniert ihn zentral in der Gesamtkomposition. Ausgehend von einem im Vordergrund stehenden Baum beginnt er mit dem Raum zu experimentieren. Bevorzugt wählt er ebenso ein Kompositionsschema, bei dem der Baum an den linken Blattrand gesetzt wird. Das Blattformat ist meist vertikal, was den natürlichen Eindruck der Dimension des Baumes noch verstärkt.

Es existieren einige Zeichnungen, in denen sich unterhalb des Baumes Figurenszenen abspielen, die mal mehr, mal weniger in den Vordergrund gerückt werden. Von diesen Gruppen ausgehend wird der Blick des Betrachters in der Regel auf eine weite Landschaft im Hintergrund gelenkt, die mit wenigen Linien gezeichnet ist.

Zwei Blätter, die diese Kompositionsform repräsentieren, sind im Besitz der Uffizien in Florenz. Die Zeichnungen *Landschaft mit Baum und drei Figuren*<sup>259</sup> (64.) und *Landschaft mit ausgestreckter Figur*<sup>260</sup> (51.) stehen beispielhaft für die Entwicklung der Landschaftsauffassung Annibale Carraccis um 1600. Obgleich in beiden Zeichnungen die Darstellungen der Bäume das Bildganze beherrschen, fügen sich die übrigen Elemente harmonisch in die Komposition ein. Je präziser der Baum ausgeführt wird, desto genauer ist auch der Hintergrund im Detail aufschlüsselbar.

Ein frühes Beispiel, das die Kriterien für diese Komposition vorbereitet, ist die Zeichnung *Landschaft mit Baumstudie* (13.).<sup>261</sup> Der nicht besonders große Baum befindet sich am linken Blattrand, hier jedoch weiter vom Vordergrund in den Bildraum gerückt. Insbesondere der Baum und die Fläche vor diesem sind ein Beispiel für eine genaue Studie des Zeichners vor der Natur, was auf die Praxis des *disegno dal naturale* in der *Accademia degli Incamminati* zurückgeht.

Diese Zeichnung lebt durch die klare Komposition, die von einer Hauptdiagonalen beherrscht wird, die von der Spitze des Baumes ausgeht und zum rechten Blattrand hin abfällt. Baum und Landschaft stehen in einem abwechslungsreichen kompositorischen

<sup>258</sup> Bereits in dieser Zeichnung tritt die für Annibale auch in späteren Zeichnungen typische Darstellungsart des Blattwerkes zu Tage, einzelne Bündel von Blättern in ovalen, waagerechten Linien zu umreißen.

<sup>259</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Baum und drei Figuren*, Feder, braune Tinte, 273 x 199 mm, Florenz, Uffizien, n. 1310 E.

<sup>260</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit ausgestreckter Figur*, Feder, braune Tinte, 139 x 113 mm, Florenz, Uffizien, n. 56 P.

<sup>261</sup> Carracci, Annibale, *Baumstudie*, Feder, braune Tinte, 271 x 200 mm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. M2291

An dieser Stelle sei auf die mitunter irreführenden Titel hingewiesen, die lediglich beschreibender Natur sind, jedoch nie den vollständigen Inhalt der Zeichnung wiedergeben.

---

Austausch und ergänzen sich jeweils. Obgleich es sich bei dieser Zeichnung um eine genaue Studie handelt, die den Bildträger traditionell in drei Bildbereiche aufteilt, ist zu erkennen, dass der Künstler auf der Suche nach einer besonders ausgewogenen Harmonie in der Raumschließung ist. Die Zeichnungen, die etwa zehn Jahre später entstehen, haben den Prozess der Suche überwunden und die gewählten Motive können den gesamten Bildträger ausfüllen, ohne dabei ihre Homogenität einzubüßen.

Ebenfalls eine frühe Zeichnung, die die malerische Wirkung durch eine detaillierte Wiedergabe der Landschaft und eine Variation in der technischen Ausführung verstärkt, ist die Zeichnung einer *Landschaft* im British Museum in London (3.).<sup>262</sup> Das Blatt zeigt einen atmosphärischen Landschaftsausschnitt, der sich durch seine stimmungsvollen Details auszeichnet. Die von einem Fluss durchzogene, zu einem Gebäude ansteigende Landschaft lebt durch eine konsequent perspektivisch aufgebaute Anordnung, das Wechselspiel von senkrechten Linien – vereinzelt Bäumen - und Waagerechten, das in flache Hügel übergehende Ufer, sowie durch eine tief angelegte Horizontlinie. Die Federführung der Zeichnung ist schwungvoll, jedoch weit von der einer Skizze entfernt. Genau werden Schatten- und Lichtpartien ausgearbeitet, die Motive auf ihre Wirkung hin gezeichnet. Nicht die Genauigkeit im Detail ist es, die dieser Zeichnung ihre atmosphärische Stimmung verleiht, sondern die Harmonie zwischen dargestelltem Motiv und verwendeter Technik.

Am Beispiel dieser Zeichnung kann man die für Annibale typischen stilistischen Eigenheiten bei der Darstellung von Bäumen ablesen. Zunächst verwendet der Künstler die in vielen Zeichnungen bevorzugten, sich überkreuzenden Stämme, die in diesem Fall sehr eng beieinander stehen und ineinander wachsen, so dass die Baumkronen zu einer einzelnen werden. Die Regelmäßigkeit des Wachstums deutet auf eine idealisierte Wiedergabe hin. Die Baumkrone wird durch kleine, das Blattwerk andeutende Striche dominiert, die in der Waagerechten liegen, wodurch ein geordneter Eindruck entsteht. In späteren Zeichnungen abstrahiert und reduziert Annibale diese Darstellungsform derart, dass es zu waagerechten, parallelen Schraffuren kommt, die die Baumkrone modellieren und für das Blattwerk stehen.

Eine besondere Rolle kommt den Figuren zu, die am rechten Blattrand hinter einem Hügel hervorkommen. Die eine zweite Figur mit erhobenen Armen leitende erste Figur gibt gleichzeitig die Blickrichtung für den Betrachter auf die Landschaft links im Blatt und die in der Ferne liegende Hintergrunddarstellung an. Somit werden diese Figuren zu

---

<sup>262</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 273 x 186 mm, London, British Museum Inv. Pp. 4-46.

einem eindeutigen und wichtigen Kompositionselement. Diese Figuren sind Teil der *Parerga*, ebenso wie die kleinen Details in der Ferne, wie ein auf dem Fluss schwimmendes Boot. Sie dienen dazu, die Komposition aufzulockern.<sup>263</sup> Der Baum nimmt die dargestellte Landschaft förmlich in sich auf und steht in einem wechselnden räumlichen Austausch mit ihr.

Eine der qualitativ hochwertigsten Zeichnungen, die einen Entwicklungsschritt zwischen den beiden zu Beginn genannten und den frühen Blättern markiert, ist eine *Landschaft* aus Chatsworth (60.).<sup>264</sup> Die Linienführung dieser Zeichnung ist weniger detailliert wie in den Landschaften zuvor, aber nicht so abstrahiert und reduziert wie bei späteren Blättern. Obgleich wiederum das verarbeitete Kompositionsschema verwendet wird, führt Annibale in dieser Landschaft die angedachte Kompositionsstruktur fort. Die Betrachterposition ist distanzierter zur Landschaft angelegt. Der Künstler verzichtet darauf, den unteren Rand des Blattes auszuarbeiten, so dass der Eindruck einer schnell ausgearbeiteten Studie entsteht. Die Komposition geht über die verbleibenden Blattränder geht hinaus, das heißt, der Baum wird am linken Blattrand abgeschnitten, ebenso die Landschaft am rechten Blattrand. Die Baumkrone reicht bis zum oberen Rand des Blattes, so dass ein wirkungsvoller Eindruck des Baumes entsteht. Der Betrachter ist auf einer Erhöhung positioniert, was an der in einiger Entfernung liegenden Landschaft festzumachen ist, die leicht in Vogelperspektive wiedergegeben wird.

Diese nur mit wenigen Linien gezeichnete Landschaft ist ausgesprochen atmosphärisch. Die kaum erkennbare Bergsilhouette und die zu erahnende Stadt suggerieren Weite und Ferne. Der Raum zwischen Vorder- und Hintergrund bleibt undefiniert.<sup>265</sup>

Annibale Carracci experimentiert mit der Raumaufteilung. Unbearbeitete Flächen sprechen für eine sichere Beherrschung des Raumes, da sie als Kompositionselement in die Gesamtdarstellung einfließen. Indem er einen Kontrast zwischen dem detailliert ausgearbeiteten Baum und der äußerst reduzierten Hintergrundlandschaft herausarbeitet, geht er noch einen Schritt weiter. So entsteht der Eindruck eines von unten nach oben geschichtet wirkenden und nicht gefächerten Baumes.

Insgesamt ist die Komposition der Darstellung in sich geschlossen und harmonisch. Die in der Ferne liegende Landschaft wird von der sich neigenden Baumkrone von links

<sup>263</sup> Bezüglich der *Parerga* und ihrer Rolle in der Landschaft im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert siehe Kap. 3.

<sup>264</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 253 x 185 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, 467.

<sup>265</sup> Es gibt mehrere Interpretationsmöglichkeiten für dieses Motiv, es könnte sich um einen See handeln oder auch Felder. Nichts deutet darauf hin, dass Annibale an dieser Stelle etwas Spezifisches vorgesehen hat, während die Landschaft dennoch vollkommen und vollständig ausgeführt ist.

eingerahmt. Das kontinuierliche Spiel zwischen regelmäßigen Diagonalen, die die waagerechte und senkrechte Kompositionsstruktur durchkreuzen, verleiht der Landschaft einen besonderen Reiz. Die Zeichnung hat überdies eine außerordentliche Fernwirkung, die auf einem abwechslungsreichen Wechsel zwischen Licht und Schattenbereichen beruht.

Eine ursprünglich Pietro Paolo Bonzi zugeschriebene Zeichnung einer *Landschaft mit See* (42.) in Chatsworth zeigt im Mittelgrund einen in der Mitte der waagrecht angelegten Komposition stehenden Baum, an dessen Stamm eine Frau sitzt.<sup>266</sup>

Das entscheidende Indiz, das bei dieser Zeichnung hingegen für eine Urheberschaft Annibale Carraccis spricht, ist die Ausarbeitung der Bäume am linken Blattrand. Die Schraffierung der Baumkronen der größeren Bäume ist mit dem gleichen impulsiven Federstrich in einer von oben nach unten verlaufenden Zickzacklinie wiedergegeben, wie in der zweifelsfrei Carracci zugeschriebenen Zeichnung der Graphischen Sammlung in Frankfurt, die zwei Trauben pflückende Satyrknaben vor einem Landschaftsausschnitt zeigt.<sup>267</sup>

Ein Vergleich des Landschaftsausschnittes mit der vorherigen Zeichnung weist deutliche Ähnlichkeiten in der Ausarbeitung der Motive auf. Die in der Forschung geäußerte Bemerkung, die Zeichnung sei stilisiert und nicht mit dem für Annibale typischen Geist und der für ihn sprechenden Qualität ausgearbeitet, ist nicht akzeptierbar, da es sich bei dieser Zeichnung um die Entwicklung eines neuen Landschaftskonzeptes handelt.<sup>268</sup> Die Darstellung ist idealisiert. Aus diesem Grund ist die Federführung im allgemeinen Kontext des Blattes nicht so expressiv wie in anderen Blättern, im Detail spricht sie jedoch für Annibale Carracci.

Zwei Zeichnungen Pietro Paolo Bonzis sollen den Sachverhalt veranschaulichen. Die beiden Zeichnungen *Baumstudie in einer Landschaft*, Louvre (Abb.36) und *Landschaft*

<sup>266</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit See*, Feder und Bister, 264 x 390 mm, Chatsworth, Dono Kress Foundation, Inv. 460. Siehe Howard 1988 und Jaffé 1994, S. 51.

<sup>267</sup> Vgl. hierzu Washington 1999, S. 227, Kat. Nr. 69. Diese Zeichnung ist eine Vorstudie zu dem Teil eines Gemäldes in der National Gallery in London mit dem Titel *Trauben pflückender Silen* von Annibale Carracci. Das hauptsächliche Augenmerk liegt in dieser Zeichnung bei den Satyrknaben und ihrer Position, da sie sich an Ästen von Bäumen festhalten während sie die Trauben pflücken. In den Ausschnitt, der dadurch entsteht, zeichnet Annibale eine Landschaft, mit wenigen Strichen und indem er nur wenige Details wiedergibt. Da die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis in der Regel keine vorbereitenden Zeichnungen sind, ist dieses Blatt ein wahrer Glücksfall. Es stellt die Möglichkeit dar, für Annibale typische Gestaltungsmerkmale der Landschaftsdarstellung in einzelnen Details herauszustellen und sie mit anderen Blättern vergleichen zu können.

<sup>268</sup> Jaffé 1994, S. 51.

mit *Baum*, Chatsworth (Abb. 37), bieten sich an, da sie dem gleichen Kompositionsprinzip folgen wie das zuvor besprochene Blatt Annibales.<sup>269</sup>



Abb. 36



Abb.37

Die ehemals Annibale Carracci zugeschriebene Zeichnung des Louvre zeigt im Blattzentrum einen Baum, jedoch ist er hier mehr in den Vordergrund gerückt. Links von diesem befindet sich ein Wäldchen, vor dem ein See liegt, rechts im Hintergrund ist eine größere Stadt zu erkennen. Im Hintergrund wird der Versuch unternommen, die Landschaft in die Weite zu öffnen. Da dies aber mit Hilfe einer Bergkette geschehen soll, die auf banalste Weise schraffiert wird und keinerlei Tiefe erzeugt, scheitert das Vorhaben. Im Bereich des Übergangs zwischen Mittel- und Hintergrund bricht die Komposition auseinander.

In diesem Fall ist ein Kompositionsschema übernommen worden, das jedoch in Einzelaspekten nicht harmonisiert. So differieren die beiden Blatthälften in der Zeichnung Bonzis insofern, als sie ungleichgewichtig ausgearbeitet sind, die linke Blatthälfte mehr als die rechte. Es scheint eine zu große Anzahl an Linien zu existieren, die keine Harmonie entstehen lassen. Der größte Unterschied liegt jedoch in der Beziehung zwischen Baum und Landschaft. Der Baum ist im Verhältnis zur Landschaft zu dominant und ungeordnet in seiner Ausarbeitung, als dass die Gesamtdarstellung stimmig sein könnte. Die Zeichnung ist stilistisch Annibale Carracci somit lediglich *verwandt*. Die Schraffierung der Bäume des Wäldchens belegt dies. Wie die zuvor erstellte Analyse des Blattes aus Chatsworth gezeigt hat, weichen die hier verwendeten parallelen Linien von der expressiven, horizontalen Schraffur aus der Zeichnung mit den Satyrknaben ab. Insgesamt ist die Zeichenweise dieses Blattes derjenigen Annibale Carraccis

<sup>269</sup> Ehemals Carracci, Annibale, Bonzi, Pietro Paolo, *Baumstudie mit einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 202 x 269 mm, Paris, Louvre, Inv. 7475.

Ehemals Carracci, Annibale, Bonzi, Pietro Paolo (Jaffé), *Landschaft mit Baum*, Feder, braune Tinte, 198 x 250 mm, Chatsworth, Dono Kress Foundation, Cat. No. 464.

außergewöhnlich ähnlich, aber nicht ausreichend ausdrucksstark und impulsiv. Die Disharmonie der Raumaufteilung spricht klar gegen Annibale Carraccis Urheberschaft.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der zweiten Zeichnung. Auch hier wird der Versuch unternommen, das von Annibale vorgegebene Kompositionsschema zu verarbeiten. In diesem Blatt wird der Unterschied zu Annibale besonders deutlich. Je mehr Bonzi die Linienführung reduziert – wie im rechten Blattteil – desto weniger stimmig ist die Komposition, da er augenscheinlich den Raum nicht beherrscht. Die Anlage der befestigten Stadt wirkt durch die undefinierten Linien unsicher.

Die Ansammlung von Strichen im Bereich des Wäldchens und am Himmel - in der Wiedergabe von Wolken - versucht der Künstler am rechten vorderen Blattrand durch einen Strauch auszugleichen. Es wird deutlich, dass die Komposition bereits zu Beginn des Zeichnens nicht in ihrer Gesamtheit existierte und auch die Wirkung einzelner Motive nicht vorausgesehen wurde. Somit entsteht eine inhomogene Landschaftsdarstellung.<sup>270</sup>

Die Zeichnungen Pietro Paolo Bonzis zeigen, dass die Einteilung des Raumes in der Landschaftszeichnung zu den wesentlichen Problemen gehört, die Annibale Carracci seinem Schüler zu übermitteln versucht. Aus diesem Grund ist die Komposition, die Aufteilung des Raumes und das Verhältnis der einzelnen Motive zueinander ein wichtiges Indiz in der Zuschreibungsthematik, da Qualitätsunterschiede deutlich herausgearbeitet werden können. Denn wie die Zeichnungen Bonzis zeigen, reicht es nicht aus, eine motivische Komposition zu übernehmen - wie in diesem Fall ein zentrales Baummotiv, an dessen linker Seite ein See liegt, an der anderen Seite eine Stadt – und es umzusetzen. Selbst eine leichte Variation der Raumaufteilung kann zu einem inhaltlichen und kompositionellen Bruch führen. Im Moment der Abänderung zeigt sich, ob ein Schüler das Handwerk und den Ausdruck ebenso beherrscht wie sein Meister. Im Fall Bonzis ist dies zu verneinen. Auch bei anderen Nachfolgern Carraccis, wie zum Beispiel Francesco Grimaldi, führt ein ähnliches Vorgehen eher zu einer repetitiven als innovativen Darstellungsform.<sup>271</sup>

Die bisher beschriebenen Beispiele aus dem Oeuvre der Landschaftsdarstellungen Annibale Carraccis mit dem exponiert herausgestellten Motiv des Baumes stehen für eine

<sup>270</sup> Während sich die Bäume Annibale Carraccis parallel zum Blattrand aufbauen, schichten sich die Blattkronen Bonzis eher halboval zum Blattrand, wodurch sie wie aufgetürmte Wolkengebilde wirken. Der klare Eindruck, der in den Landschaften Annibales auch über den Baum suggeriert wird, geht somit in Bonzis Zeichnungen verloren.

<sup>271</sup> Es muss Pietro Paolo Bonzi jedoch zu Gute gehalten werden, dass er im Umfeld der Carracci zu den eigenständigeren Künstlern gehört, was an einem späteren Punkt der Arbeit noch genauer zu prüfen sein wird.

Reihe von Kompositionen, in denen sich der Künstler mit dem Motiv genauer auseinandersetzt. Der Grund für diese intensive Auseinandersetzung ist die Beschäftigung mit der Erschließung des Raumes, die Suche nach der vollkommenen Komposition. Dabei kommt ihm das Motiv des Baumes zur Hilfe, das man in diesem Fall als „mise-en-abîme“, als in die Kürze transponiertes Element, bezeichnen kann. In der Nähe des Baumes, beispielsweise unterhalb der Blattkrone, befindet sich alles, was den wesentlichen Bedeutungsinhalt der Zeichnung bestimmen soll. Dem Baum wird ebenso viel oder wenig Aufmerksamkeit zugestanden wie der Landschaft selbst. Ist die Landschaft durch eine spezielle Detailfreude gekennzeichnet und mit variierenden Licht- und Schattenpartien ausgestattet, gilt dies in der Regel auch für den Baum. Er steht in den Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis für das Ganze, für die Landschaft.

Hier liegt der Unterschied der Baumstudien Annibale Carraccis zu denjenigen seiner Vorläufer, wie Tizian oder Campagnola. Es handelt sich nicht um Studien, die ein bestimmtes Motiv genauer wiedergeben, um bestmöglich die Realität wiederzugeben. Die Realitätsnähe der gewählten Motive versteht sich von selbst, ist sozusagen Ausgangspunkt. Der Folgeschritt, den Annibale vollzieht, ist, die Bäume räumlich anspruchsvoll zu gestalten. Dieses so häufig verwendete Motiv würde anders nicht überzeugen und die Zahl an Zeichnungen mit exponierten Baumdarstellungen unerklärt bleiben.

Annibale Carraccis Anliegen ist es, in diesen Zeichnungen den Raum zu erschließen. Er sucht nach einer Formel, die es ermöglicht, eine Komposition nicht auf ein bestimmtes Element auszurichten, sondern es in ein Ganzes einzugliedern, so dass eine gegenseitige Ergänzung der Motive entsteht. Der Künstler benutzt die einzelne Motive, um den Kompositionsgedanken konsequent zu verfolgen. Das heißt, es ist bei diesen Blättern nicht entscheidend, ob es sich um einen tatsächlich von dem Künstler gesehenen Landschaftsausschnitt handelt, sondern, ob die einzelnen Motive in der Gesamtkomposition räumlich auf dem Blatt miteinander harmonieren können. Dabei ist nicht von Belang, ob sich an den Seiten des gezeichneten Baumes ein See oder eine Stadt befindet. Die Elemente sollen in ihrer Disposition im Einklang stehen. Variationen dieser Zeichnungen – wie die zuvor erwähnten Beispiele zeigen – können niemals so vollkommen erscheinen wie die Ursprungszeichnung, da sie nicht von der gleichen *idea* und somit von der gleichen impulsiven Federführung geleitet werden.

Die Landschaftszeichnungen mit exponiert herausgearbeiteten Bäumen und einer narrativen Struktur zeigen ein ausgewogenes Gesamterscheinungsbild, das die Vorstellung des Künstlers von einem erschlossenen Raumverständnis verbildlicht.

#### *Das Wasser in der Landschaft – Typologie eines Kompositionsmotivs*

Eine weitere Gruppe von beträchtlicher Größe sind Zeichnungen mit Landschaften, in denen Wasserflächen in die Komposition eingegliedert werden. Dieses Element wird von Annibale Carracci bevorzugt auch in Gemälden mit Landschaften verarbeitet. Es handelt sich hierbei um Flüsse, Seen und vereinzelt das Meer, welche dann durch Figuren, die das Wasser nutzen, vervollständigt werden. Diese Zeichnungen haben einen narrativen Charakter, da die Figuren alltägliche Beschäftigungen verrichten, wie Baden oder in Booten über das Wasser gleiten, sei es zum Vergnügen, sei es zum Fischen.

All diesen Zeichnungen ist eine hohe Komplexität eigen, da das Motiv einen facettenreichen Umgang mit der Komposition erfordert und dementsprechend viele Möglichkeiten bietet, den Raum abwechslungsreich zu erschließen. Eine Besonderheit dieser Zeichnungen ist, dass die Figuren zwar eine untergeordnete, aber dennoch entscheidende Rolle spielen. Sie sind ein Beiwerk im Sinne der *Parerga*. Sie betimmen demnach die Landschaft nicht inhaltlich, wie dies beispielsweise in Landschaften mit religiösen oder mythologischen Figurenszenen der Fall ist, sie reichern sie an und vervollständigen sie.

Die Wasserflächen bieten Annibale die Möglichkeit, verschiedene Kompositionen zu entwickeln. Im Zusammenhang mit der Raumerschließung, die für Annibale eine übergeordnete und entscheidende Rolle spielt, ist das Wasser mit seiner spiegelnden Oberfläche eine Möglichkeit, Asymmetrien in der Komposition auszugleichen. Während dem Künstler in der Malerei die Farbe zur Unterstützung kompositorischer Effekte zur Verfügung steht, ist er in der Zeichnung auf „Hilfsmotive“ angewiesen, die den Bereich des Wassers definieren, wie beispielsweise Boote, Badende oder Wasservögel, so wie vereinzelt Spiegelungen.

Überdies suggeriert das Wasser in der Komposition Weite, da eine freie Fläche unwillkürlich Raum schafft, solange einzelne Elemente sie genauer definieren und sie im Gesamtbild eine Funktion hat. Wasser bedeutet gleichzeitig Leichtigkeit, Bewegung und Kontinuität, wodurch die Landschaften einen stimmungsvollen Charakter erhalten und ihnen eine ganz eigene Atmosphäre gegeben wird.

Zeichnungen mit Seen oder Flüssen, auf denen Boote mit Ruderern fahren, sind in größerer Zahl vorhanden. Einzelne Studien Annibale Carraccis von Booten mit Ruderern belegen das nachhaltige Interesse an diesem Motiv.<sup>272</sup>

Annibale konzipiert es in einer Reihe von Zeichnungen, die den dahinter stehenden Entwicklungsprozess belegen und aufzeigen. Ein frühes Beispiel für den Umgang damit ist die *Flusslandschaft mit zwei Booten* in Edinburgh.<sup>273</sup> (11.) Die detaillierte Ansicht einer Landschaft mit einer Wasserfläche im Vordergrund bearbeitet das Thema eines Bootes auf dem Wasser anekdotisch. In dieser Zeichnung scheint das Augenmerk auf der Wiedergabe eines alltäglichen Geschehens zu liegen, einer Studie der Natur in genrehafter Manier, weniger auf der Bewältigung einer theoretischen Problemstellung. Insgesamt bleibt die Komposition in der Fläche und wird schichtenartig aufgebaut, ohne den Raum zu erweitern, obgleich die Abwechslung des nahen Vordergrundes und weiten Hintergrundes eine erste Auseinandersetzung mit dem Raum erahnen lässt. Diese beiden Aspekte sprechen für eine frühe Entstehungszeit der Zeichnung.

Das Blatt *Flusslandschaft mit Booten* aus der Sammlung Ellesmere<sup>274</sup> (24.) ist detailliert ausgearbeitet und besitzt bereits einen vielschichtigeren Kompositionsaufbau. Das von links auf einem Fluss kommende vorbeifahrende Boot mit vier Passagieren und zwei Ruderern bildet einen Kompositionsausgleich zu der verdichteten und detailliert dargestellten Landschaft am rechten Blattrand. In dieser Zeichnung kommt besonders die assoziative Rolle des Wassers und der Barke zum Tragen. Durch das geblähte Segel des Bootes wird die Suggestion des Vorübergleitens um ein Vielfaches gesteigert, ebenso durch weitere Boote, die im Hintergrund folgen. Die verdichtete Wiedergabe der Landschaft, der Blick ins kleinste Detail gibt der Darstellung einen hohen atmosphärischen Charakter. Das Motiv des sich durch die Landschaft schlängelnden

<sup>272</sup> So kann der Leitgedanke des auf dem Wasser fahrenden Bootes in der Landschaft bis in die Gemälde Annibale Carraccis weiter verfolgt werden. Von den wenigen Landschaftsgemälden, die bis heute Annibale Carracci zugeschrieben werden, sind vier Werke hervorzuheben, die dieses Motiv verarbeiten. Bisher werden drei der vier Gemälde in die Bologneser Zeit datiert, was noch zu untersuchen sein wird. Die Gemälde zeigen alle eine Wasserfläche in einer Landschaft, auf der sich ein oder mehrere Boote befinden, die jeweils in einen unterschiedlichen landschaftlichen Kontext eingegliedert wird. Das Thema des Bootes auf einem Fluss begleitet Annibale Carraccis Schaffen bis in die römische Zeit hinein. Während in dem mit Sicherheit aus der Bologneser Zeit stammenden Gemälde im Louvre das Ufer und die Boote mit genreanmutenden Szenen angereichert sind, haben die Figurendarstellungen in den beiden anderen Gemälden einen staffageartigen Charakter. Die Lünette aus der römischen Zeit ist in ihrer Komposition allerdings bereits vollkommen anders strukturiert. Die Wasserfläche, der Fluss, ist nicht mehr zwischen Bäumen und anderer Bewachsung versteckt, sondern steht exponiert im Vordergrund des Bildgeschehens. Ebenso wie in den anderen Gemälden fährt ein Boot mit einem Ruderer auf dem Fluss.

<sup>273</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit zwei Booten*, Feder, braune Tinte, 199 x 300 mm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. D 1714

<sup>274</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Booten*, Feder, braune Tinte, 223 x 405 mm, Leicester, Museums Art Gallery, Nr. 43

Flusses gibt Annibale die Möglichkeit, den Raum möglichst weit in den Hintergrund auszudehnen. Das Boot positioniert er in einer Biegung des Flusses, der dann zum rechten Blattrand hin hinter einer Erdaufschichtung verschwindet, schließlich nochmals auftaucht, identifizierbar allerdings nur durch ein weiteres, in der Ferne fahrendes Boot.<sup>275</sup>

Zwei Zeichnungen, die um 1587/88 entstanden sein dürften, sind die Blätter *Wasserlandschaft mit Boot* im Louvre (4.) und *Kleines Boot mit Segel* im Ashmolean Museum in Oxford.<sup>276</sup> (Abb. 36). In der Zeichnung des Louvre ist wieder die Bewegung des Bootes für die Stimmung der Darstellung entscheidend. Durch das auf dem Wasser gleitende Boot entsteht eine Diagonale von links oben nach rechts unten, die die Vertikale des Baumes und die Horizontale des Hintergrundes ausgleicht.

Auffallend ist, dass die Mauern der Gebäude der Stadt im Hintergrund bis an das Wasser angrenzen, auf dem die Boote schwimmen. So deuten der Ort und auch die Kleider der Personen – der im Boot sitzende Mann trägt einen sehr flachen, breiten Hut – auf einen venezianischen Kontext. Die Stadt und die Komposition sind eine Idealisierung einer tatsächlichen Ansicht. Ein kleines, aber dennoch wichtiges Detail, das auf Venedig als Vorbild für diese Zeichnung anspielen könnte, ist ein kleines, gerade noch zu erkennendes Segel auf der Horizontlinie, das darauf schließen lässt, dass es sich bei der Wasserfläche um das Meer handelt.<sup>277</sup>

Die Zeichnung *Kleines Boot mit Segel* im Ashmolean Museum (Abb. 36) verweist ebenfalls auf einen venezianischen Kontext. Die Darstellung lässt die Landschaft in Form von Feldern, Wäldern und ähnlichem außen vor und widmet sich allein der Wiedergabe auf dem Wasser fahrender Boote.<sup>278</sup> Einziger Hinweis auf Land ist ein aus Rundhölzern bestehendes Haus am rechten Blattrand, das direkt im Wasser steht. Das im nahen Vordergrund sich von links nach rechts bewegendes Boot mit drei Figuren erinnert an das der vorigen Zeichnung, nur dass dieses mit einem zusätzlichen Segel ausgestattet ist.

<sup>275</sup> Wie intensiv sich Annibale Carracci mit der Figur des Ruderers auseinandersetzt, zeigen mehrere Kopien von Originalen des Künstlers im Louvre. Die Blätter zeigen ein Boot mit einem stehenden Ruderer und einem sitzenden Mandolinenspieler sowie zwei nebeneinander stehende Ruderer mit einem weiteren, das Boot steuerndem Mann.

<sup>276</sup> Carracci, Annibale, *Wasserlandschaft mit Boot*, Feder, schwarze Tinte, 274 x 207 mm, Paris, Louvre, Inv. 7449; Carracci, Annibale, *Kleines Boot mit Segel*, Feder, braune Tinte, 128 x 207 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 164.

<sup>277</sup> Ein Motiv, das auch in anderen Zeichnungen Annibale Carraccis verwendet wird und in der *Flucht nach Ägypten* in die Malerei übernommen wird.

<sup>278</sup> Es handelt sich um einen Teil der Landschaft und kann deswegen unter diese Motivgruppe eingeordnet werden.

Besonders die Figurenzeichnung der in dem Boot sitzenden Personen erinnert deutlich an die der vorherigen Zeichnung.<sup>279</sup>

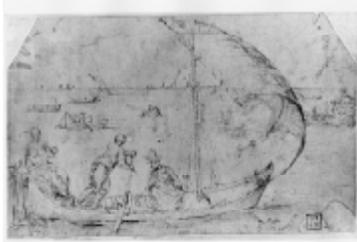


Abb. 36

Annibale Carracci entwickelt in dieser Zeichnung ein spannungsvolles Wechselspiel zwischen dem stehenden, rudern Mann im Boot und dem geblähten Segel des Bootes. Es entsteht ein bewegungsreicher Moment, der die Atmosphäre der gesamten Darstellung beherrscht. Bis zur hoch angesetzten Horizontlinie verteilen sich weitere Boote auf dem Wasser, in denen Ruderer sitzen. Ebenso wie in der vorherigen Zeichnung sind einige kleine Segel auf der Horizontlinie zu erkennen, die wiederholt darauf schließen lassen, dass es sich bei der Wasserfläche um das offene Meer handelt.

Da sich die Boote aber offensichtlich nicht für die hohe See oder den Fischfang eignen, sondern an Gondeln erinnern, kann man durchaus auf den oben genannten venezianischen Kontext schließen. Auch hier handelt es sich um eine *Imitation* der tatsächlichen venezianischen Landschaft.

Es ist nicht zu ermitteln, ob es sich bei diesen Zeichnungen um Studien in der freien Natur oder um Atelierarbeiten handelt. Besonders die venezianisch anmutenden Zeichnungen deuten auf ein Studium am Objekt hin. Mit Sicherheit wurden kleine Modifikationen vorgenommen, um das Dargestellte möglichst harmonisch erscheinen zu lassen.

<sup>279</sup> Ein interessantes Detail ist der Kopfputz der Figuren, auf dessen genaue Wiedergabe der Künstler anscheinend Wert gelegt hat. Die links im Boot sitzende Figur trägt einen mützenartigen Hut mit einer Feder, die sitzende Frau einen hohen, weichen Hut.



Abb. 37

Einen deutlichen Qualitätssprung in der Verarbeitung des Motivs und einen Entwicklungsschritt zeigt der Vergleich mit den folgenden Zeichnungen. Das Blatt *Ruderer in einem Boot* im Louvre (Abb. 37) deutet auf eine vollkommen veränderte Auseinandersetzung mit der Thematik des Bootes auf einem Fluss in einer Landschaft hin.<sup>280</sup> Der Landschaftsausschnitt dieses Blattes ist komplex und zeigt den Versuch, möglichst viele Elemente in die Darstellung mit aufzunehmen, angefangen bei dem am linken Rand der Zeichnung im Vordergrund stehenden Baum bis hin zur befestigten Burg im rechten Blattteil und der dahinter liegenden Bergsilhouette. Dazwischen sind einige bewaldete Gebiete zu sehen, sowie im Vordergrund ein breiter Fluss, auf dem ein Boot mit einem stehenden Ruderer und einer sitzenden Figur fährt. Insgesamt zeichnet sich diese Zeichnung durch einen zügigen Federstrich aus, der die einzelnen Motive eher umreißt, als dass er sie detailliert wiedergibt. Annibale Carracci versucht in dieser Zeichnung, das auf dem Wasser fahrende Boot in einen größeren Landschaftskontext einzugliedern.

Die bereits erwähnten, assoziativen Merkmale des Wassers und des Bootes kommen hier deutlich zur Geltung und geben der Landschaft einen atmosphärischen Charakter. Nicht allein die Ausarbeitung ist es, die den Ausdrucksgehalt der Zeichnung bestimmt, sondern ebenso die Positionierung der Motive im Raum, der Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel zur Realisierung einer harmonischen und homogenen Komposition.<sup>281</sup>

Eine in den späten Jahren Annibale Carraccis entstandene Zeichnung, das Blatt *Flusslandschaft mit Booten* im Louvre (70.) macht deutlich, inwieweit sich nicht nur die Zeichenweise des Künstlers verändert, sondern auch die Bearbeitung des Motivs eines

<sup>280</sup> Carracci, Annibale, *Ruderer in einem Boot*, Feder, braune Tinte, einzelne Lavierungen, 203 x 270 mm, Paris, Louvre, o.A.; das Blatt hat Loisel 1998 als vorbereitende Skizze der Lünette *Flucht nach Ägypten* zugeordnet. Siehe Loisel 1998, S. 146, Nr. 57.

<sup>281</sup> Die skizzenhafte Wiedergabe des Motivs fällt in diesem Kontext nur unwesentlich ins Gewicht. Zwar wirkt die Zeichnung dadurch nicht ganz so atmosphärisch wie andere Blätter, ist aber aufgrund des Versuchs, das Boot auf einem Gewässer in eine weite Landschaft einzugliedern, trotzdem aus der Masse der Zeichnungen hervorzuheben.

Bootes auf einer Wasserfläche.<sup>282</sup> Das horizontale, schmale Format des Blattes unterstreicht die panoramaartige Wirkung der Darstellung. Mit wenigen Strichen werden im Vordergrund einige sanfte Erhebungen suggeriert, auf denen am linken Blattrand einzelne Figuren sitzen, die auf eine weite Wasserfläche schauen. Im Hintergrund wird sie durch eine Befestigung im Wasser und einige Bergketten abgerundet. Auf der Wasserfläche – es ist nicht ersichtlich, ob es sich um das Meer oder einen sehr breiten Fluss handelt – fahren einige Boote, die mit wenigen Linien skizziert sind und mit geblähten Segeln über das Wasser gleiten.

Die Ausgewogenheit der Gliederung dieser Zeichnung ist vollkommen. Alle Motive fügen sich in die Gesamtkomposition ein, in keinem Darstellungsmoment bricht sie auseinander oder wirkt artifiziell zusammengesetzt. Wie auch das folgende Blatt zeigt diese Zeichnung, dass der Künstler nicht mehr nach einer idealen Kompositionsform *sucht*, sondern dass er sie *gefunden* hat.<sup>283</sup>

Auch das Blatt *Landschaft mit Boot* aus Chatsworth (69.) ist eine Zeichnung aus der späten Schaffenszeit des Künstlers.<sup>284</sup> Ähnlich wie die Zeichnung zuvor, besticht dieses Blatt durch die reduzierte Klarheit der Linienführung. Die Bewegung innerhalb der einzelnen Motive bestimmt ihre hohe atmosphärische Wirkung. Die kleinen, den Rumpf des Bootes umspielenden Wellen und die leichte Spiegelung des Gebäudes im Wasser sind virtuos wiedergegeben und weisen auf eine sichere Beherrschung des Sujets hin. Es scheint, als ob nicht ein Strich zuviel getan wäre und nur gerade so viele, um die Komposition des Blattes vollkommen harmonisch auszufüllen. Durch die präzise Linienführung und die Verwendung der Feder ohne Lavierungen oder andere technische Hilfsmittel wirkt dieses Blatt reduziert, gleichzeitig liegt hierin sein Wert.

Man kann davon ausgehen, dass auch dieses Blatt unter dem Einfluss des Eindrucks eines Venedigaufenthaltes entstanden ist. Ob Annibale in seinen späten Jahren nach 1600 eine weitere Reise nach Venedig gemacht hat, ist nicht belegt. Da der Künstler aber ohnehin insbesondere idealisierte Landschaften erstellt hat, kann es sich auch um eine der vielen Beispiele für die Verbindung verschiedener Motive und Eindrücke handeln, die der

<sup>282</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Boot*, Feder, braune Tinte, Lavierungen, 108 x 248 mm, Paris, Louvre, Inv. 7465.

<sup>283</sup> Aufgrund der reduzierten Linienführung kann davon ausgegangen werden, dass diese Zeichnung in der freien Natur hergestellt wurde. Ob die Ausarbeitung dem tatsächlichen Umfeld entspricht, sei dahin gestellt, da bei Annibale immer davon ausgegangen werden muss, dass das Dargestellte bis zu einem gewissen Maß idealisiert ist.

Von Baglione wissen wir, dass sich Annibale in seinen letzten Lebensjahren für kurze Zeit in Neapel aufhielt, wo diese Zeichnung aufgrund des Landschaftsausschnittes und dessen spezifischer Merkmale durchaus entstanden sein dürfte. Baglione 1642, S. 108.

<sup>284</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Boot*, Feder, braune Tinte, 111 x 205 mm, Chatsworth, Dono Kress Foundation, Nr. 461.

---

Künstler während seiner Reisen gesammelt hat. Entscheidend ist, dass es sich um eine idealisierte, gleichzeitig realistisch anmutende Landschaftsdarstellung handelt, die über eine vollkommene Erschließung des Raumes ein hohes Maß an Stimmung transportiert.

Das Motiv des Wassers in der Landschaft ist eine Darstellungsform, die Annibale ebenso fasziniert wie die Darstellung des Baumes in der Landschaft. Der Unterschied in der Verarbeitung dieser beiden Motive ist die theoretische Auffassung, mit der sie verbunden sind. Während der Baum in den Landschaften Annibales für die Landschaft selbst steht und ein geschlossenes Raumempfinden suggeriert, ermöglicht die Wasserfläche eine Öffnung. Nicht die Verdichtung, sondern die Ausweitung des Raumes soll erzielt werden, das möglichst mühelose Überbrücken von Raum und Fläche. Es entstehen lichtdurchflutete Ansichten von Landschaftsausschnitten, in denen der Mensch – in Form der *Parerga* – meist in Booten, den Raum durchquert.

Die Auswirkung dieses in der Zeichnung vollzogenen Entwicklungsschrittes lässt sich auch in den Gemälden des Bolognesen erkennen. Als Beispiel dafür soll das wohl berühmteste Landschaftsgemälde Annibale Carraccis, die *Flucht nach Ägypten* in der Doria Pamphilji in Rom (Abb. 13) erneut herangezogen werden. In diesem Gemälde erscheinen beide der von Annibale bevorzugten Wasserflächen, zum einen der Fluss, zum anderen das offene Meer.

Die Landschaft wird im Bereich des Vordergrundes von einem Fluss durchzogen, auf dem ein Boot mit einem Ruderer fährt.<sup>285</sup> Hier tritt das Element der Suggestion der kontinuierlichen Bewegung in Erscheinung. Der Fluss dient als Bindeglied zur übrigen Landschaft und durchmisst den Raum. Links im Hintergrund hingegen fällt der Blick auf einen kleinen Ausschnitt des offenen Meeres, auf dessen Horizontlinie einige Segel erkennbar sind, ein Motiv, das in der Zeichnung mehrfach auftritt. An diesem Punkt öffnet sich die Komposition und der Raum weitet sich.

Es ist zu konstatieren, dass Annibale in der Zeichnung einen neuen konzeptionellen Ansatz entwickelt. Die räumlichen Möglichkeiten, die Wasserflächen in einer Landschaftskomposition eröffnen, dürfte er in dieser Form bei keinem seiner Zeitgenossen oder Vorgänger studiert haben. So kann man davon ausgehen, dass er sich das Motiv des Wassers in der Landschaft selbst erarbeitet hat, was sicherlich durch Aufenthalte in Venedig und später dann in Neapel beeinflusst wurde.

---

<sup>285</sup> Inhaltlich kann der Ruderer so ausgedeutet werden, dass er die heilige Familie soeben über den Fluss gesetzt hat. Dies ist naheliegend, da die drei Figuren vom Fluss weggehen und der Ruderer sich auf der Mitte des Wassers befindet.

Dies mögen die Gründe sein, warum die *Flucht nach Ägypten* zu einem der Schlüsselwerke der italienischen Landschaftsmalerei avancierte. Das Gemälde weist vollkommen neue Darstellungsmomente auf und stellt neue Lösungen zur Raumerschließung vor, die in der Zeichnung entwickelt wurden.

*Die Figuren in der Landschaft – vom Bedeutungsträger zur Staffage*

Viele der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis setzen sich neben den Themen Wasser und Baum gleichzeitig mit der Thematik der Figur in der Landschaft auseinander. Die Bewältigung dieses komplexen Problems gehört mit zu den größten Leistungen des Bolognesen in der Landschaftsdarstellung. Es gelingt ihm, eine harmonische und vollkommen ausgewogene Verbindung zwischen Figur und Landschaft herzustellen. Sie führt in der Konsequenz zu einer autonomen Landschaftsdarstellung: da die Landschaft in der Malerei zu Beginn des '600 noch nicht ausreichend an Autonomie gewonnen hat, um vollkommen ohne Figuren für sich allein stehen zu können, wurde dieser Schritt zunächst in der Zeichnung vollzogen. Somit wird hier eine Entwicklung vorweggenommen, die erst einige Zeit später in die Malerei übergreift.

In der Malerei Annibale Carraccis ist das Verhältnis zwischen Figur und Landschaft gänzlich anders als in der Zeichnung.<sup>286</sup> Das Motiv, die Figuren, beherrschen den Bildraum vollkommen, so klein sie auch im Verhältnis zur Natur sein mögen, da sie als Vertikalakzent in die horizontal angelegte Landschaft eingefügt sind. In der Verbindung des strengen, römischen Bildaufbaus, der ganz auf eine Horizontalwirkung hinausläuft, mit dem venezianischen Einfluss der Akzentuierung des Mittelgrundes, gliedern die Figuren den Bildraum. Während sich beispielsweise in der Malerei Raffaels das Verhältnis zwischen Mensch und Landschaft als formale Beziehung darstellt, ist in Annibale Carraccis Verbindung von Mensch und Landschaft eher ein Abhängigkeitsverhältnis des einen vom anderen abzulesen. Wie Bartsch bemerkt, geht es Annibale und seinen Nachfolgern wie Domenichino nicht in erster Linie um den Stimmungsgehalt der Landschaft im eigentlichen Sinne. Die endgültige Form ist für sie das Ziel und soll möglichst nicht beeinträchtigt werden, auch nicht durch die

<sup>286</sup> Ich beziehe mich bei folgenden Überlegungen insbesondere auf die Ausführungen von Juliane Bartsch aus den dreißiger Jahren, die das genannte Verhältnis in Annibale Carraccis Malerei genauer analysiert und zu ausgesprochen schlüssigen und fundierten Ergebnissen kommt. Vgl. Bartsch 1934, S. 61-64.

---

Verbundenheit der Figuren mit der Natur.<sup>287</sup> Die Motive ordnen sich in die auf dekorative Wirkung bedachte Komposition ein.

Wie die Analyse der Zeichnungen bisher gezeigt hat, ist das Verhältnis zwischen Figur und Landschaft anders gelagert. Die in die Landschaft eingefügten Figuren erhöhen sogar den Stimmungsgehalt des Gesamteindrucks. In den Zeichnungen kommt es Annibale gerade auf die von den Figuren übermittelte Stimmung an. Die Freiheit der Linie und der Komposition kommt dabei besonders zum Tragen.

Allgemein kann innerhalb der Landschaftszeichnungen mit Figuren kann zwischen profanen und religiösen, beziehungsweise mythologischen Bezügen unterschieden werden, in denen den Figuren weniger Fläche zugestanden wird, als der Landschaft. Die inhaltliche Gewichtung einer Landschaftsdarstellung hängt insbesondere von ihrer Funktion und Bestimmung ab. Handelt es sich um eine Landschaft im Rahmen einer freskierten Ausstattung, ist sie Teil des Dekorums, die inhaltliche Ausrichtung ist demnach nicht zwangsläufig an einen religiösen oder mythologischen Kontext gebunden. Handelt es sich hingegen um eine konkret definierte Auftragsarbeit, muss die Landschaftsdarstellung mit meist religiösem oder mythologischem Inhalt den Anforderungen des jeweiligen Auftraggebers genügen.<sup>288</sup>

So reichern bereits im '500 Musizierende die Landschaften der Venezianer - wie die Giorgiones - an und die Darstellung profaner Szenen in einem Landschaftskontext gewinnt einen immer größeren Stellenwert. Es findet ein Spannungsausgleich statt, bei dem die Landschaft und die Figuren gleich gewichtet werden. In einem folgenden Schritt nimmt die Landschaft gegenüber der Figur an Bedeutung zu. Dennoch bleiben auch die Figuren in den Landschaftsdarstellungen bedeutsam.

Diesen Entwicklungsschritt vollzieht Annibale Carracci in den Landschaftszeichnungen, indem er die Figuren harmonisch in den Landschaftskontext eingliedert und nicht voranstellt. Damit geht der Versuch einher, die Landschaft an Bedeutung gewinnen zu lassen. Die Darstellung mythologischer Szenen in Landschaften kommt dabei kaum zum Tragen, die Aufmerksamkeit des Künstlers liegt vielmehr auf der Darstellung religiöser Motivgruppen und besonders der profaner Szenen, die häufig einen anekdotischen Bezug haben. Man kann sie dem Bereich der Genredarstellung zuordnen.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Bartsch 1934, S. 63.

<sup>288</sup> Zu dem Verhältnis zwischen Figur und Landschaft siehe auch Bartsch 1934 und Pochat 1973.

<sup>289</sup> In diesem Kapitel werden die Zeichnungen aus den zuvor behandelten Themenbereichen nicht erneut herangezogen. Natürlich spielen insbesondere im Bereich der Landschaften mit Wasserflächen die Figuren eine wichtige Rolle, ausschlaggebend sind bei diesen Blättern jedoch die Wasserflächen. Auch hier

---

Im Folgenden werden Zeichnungen aus dem Gesamtwerk ausgewählt, in denen Figurengruppen explizit in Erscheinung treten auf die der Künstler ein spezielles Augenmerk richtet. Selbstverständlich nimmt die Figurendarstellung auch in vielen anderen Zeichnungen Annibales eine besondere Rolle ein, insbesondere in Bezug auf die anekdotische Komponente. Diese Blätter zeichnen sich jedoch durch eine exponiert repräsentierte Baumdarstellung oder integrierte Wasserflächen aus.

Für die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis haben die Figuren, insbesondere die der Profandarstellungen, einen untergeordneten Wert, da sie nur am Rande in Erscheinung treten, ohne das gesamte Augenmerk des Betrachters auf sich zu lenken. Sie werden zu einem Beiwerk, das die Komposition anreichert und vervollständigt. Figurengruppen oder einzelne Figuren fügen sich harmonisch in die Gesamtdarstellung ein, ohne dabei aus der Komposition herauszufallen oder die Homogenität der Darstellung zu beeinflussen. Dennoch gewinnt ihre inhaltliche Ausarbeitung, beispielsweise die narrative Gewichtung, nie so viel Eigenwert, dass sie die Landschaft im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund rücken ließe. Gerade im Bereich der erzählerischen Komponente der Figuren in der Landschaft erweitern diese den atmosphärischen Gehalt einer Darstellung. Über das Verhalten und Leben des Menschen in der Natur wird ein hohes Potential an Stimmung transportiert. Das Können Annibales liegt darin, dies auch ohne Figuren zu erzielen.<sup>290</sup>

Jedes Blatt Annibale Carraccis aus der Gruppe der Zeichnungen mit Figurengruppen kann als eigenständiges Werk gesehen werden. Durch immer wieder variierende Konstellationen erfährt jede Darstellung eine eigene inhaltliche Gewichtung. Ähnlich wie bei den bereits vorgestellten Kategorien<sup>291</sup>, gibt es auch innerhalb der Landschaften mit Figuren verschiedene Motivgruppen, die in den Zeichnungen immer wieder vorkommen. Die Landschaften werden mit Wanderern und Hirten vervollständigt, ebenso durch Figurengruppen, die diskutieren oder sich unterhalten. Einen weiteren Interessenschwerpunkt Annibale Carraccis stellen beispielsweise die Landschaften mit Erhängten dar, die von Bäumen geholt werden oder betrauert werden.

---

fungieren die Figuren in erster Linie als Anreicherung der Natur und erweitern den atmosphärischen Wert der Landschaft, wobei die anekdotische Komponente besonders zum Tragen kommt.

<sup>290</sup> Wobei zu bemerken bleibt, dass es zu Annibales Vorlieben gehört, in beinahe jede Zeichnung eine kleine Figur hineinzuziehen, was zum Resultat hat, dass der Stimmungsgehalt jedes Mal gesteigert wird.

<sup>291</sup> Siehe Kapitel 5.1..

---

Zunächst sollen anhand von Einzelbeispielen die Entwicklungstendenzen verdeutlicht und Annibale Carraccis Umgang mit Figuren in der Landschaft gezeigt werden. Einige Beispiele sollen die Überlegungen verdeutlichen.

Seit Ende des 15. Jahrhunderts ist das Motiv des Wanderers in der Landschaft eines der beliebtesten Motive in Gemälden und Zeichnungen. Bis in das 20. Jahrhundert hinein beschäftigt die Künstler das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, hier insbesondere der Mensch, der sich die Natur wandernd erschließt. Im Wandern ist der Mensch eins mit der Natur, es eröffnet sich ihm eine neue Welt und er macht Entdeckungen. Er will sich die Natur nicht untertan machen, vielmehr trachtet er danach, ihre Schönheit zu bewundern und sich in ihr zu bewegen. Der Aspekt der Bewunderung der Landschaft aus ästhetischen Gesichtspunkten wird in der Zeichnung *Zwei Wanderer vor einer Landschaft*<sup>292</sup> aus dem Louvre (40.) besonders deutlich. Zwei Figuren in langen Gewändern im zentralen Vordergrund stehen vor einer weiten Landschaft, die sich bis weit zum Horizont vor ihnen ausbreitet. Die Figuren scheinen auf einem Vorsprung zu stehen, da es keinen sanften Übergang zwischen Vorder- und Mittelgrund gibt. Es wird eine klare Trennlinie gezogen, die durch verschieden hohe Bäume harmonisiert wird. Die in etwas dichterem Federstrich dargestellten Figuren stellen jedoch keinen Fremdkörper in der in schwachem Tintenauftrag dargestellten Landschaft dar, sondern fügen sich, trotz ihrer exponierten Position, harmonisch in die Gesamtkomposition der Landschaft ein. Das ausgewogene Größenverhältnis der Figuren zu den Bäumen trägt zur Harmonie bei. Die rechte der beiden Figuren scheint sinnend in ein Buch vertieft zu sein oder zu zeichnen, während die andere Figur über die Landschaft blickt.

Die geschlossene Komposition der Figurenkonstellation bestimmt maßgeblich die Atmosphäre der Zeichnung und damit der gesamten Landschaftsdarstellung. Ohne die Figuren würde der Landschaft ein wesentliches Gestaltungsmerkmal fehlen, ebenso bedeutungslos würden die Figuren ohne die Landschaft erscheinen. Die Symbiose zwischen den einzelnen Bedeutungsträgern einer Darstellung ist eines der charakteristischen Merkmale der Landschaftsdarstellung Annibale Carraccis.

Hinsichtlich der Landschaft selbst bleibt der Maler wenig konkret. Das Blattwerk der Bäume, die sich sanft dahin ziehenden Hügel werden nur angedeutet und mit Leichtigkeit in der Linienführung behandelt. Die beinahe skizzenhaft anmutende Zeichnung ist in der Anlage der Komposition autonom. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich

---

<sup>292</sup> Carracci, Annibale, *Zwei Wanderer vor einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, vereinzelte Lavierungen, 200 x 287 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7476

---

Annibale bei seinen Ausflügen aufs Land von einem tatsächlichen Anblick in der Natur inspirieren ließ.<sup>293</sup>

Von dieser Vermutung kann in der Regel bei allen Zeichnungen ausgegangen werden, in denen Figuren für den Inhalt der Zeichnung eine klar definierbare Rolle spielen. Dies bezieht sich zum einen auf die wiedergegebenen Tätigkeiten der Figuren, sowie ihre Positionierung im Raum. Bei einer Landschaft mit Figuren geht es dem Künstler in der Gesamtkomposition in erster Linie nicht um die Bewältigung des Raumes, sondern um das Verhältnis zwischen Mensch und Natur und die damit verbundene atmosphärische Wirkung der Darstellung.

Annibale Carracci beschäftigt sich mit dem Thema „Wanderer in einer Landschaft“ bereits während seiner Zeit in Bologna, wie die Zeichnung *Flusslandschaft mit Wanderer und Hund*<sup>294</sup> (7.), ebenfalls aus dem Louvre, zeigt. Der Wanderer, der zum Teil in Rückenansicht zu sehen ist und hinter dem sein Hund läuft, wendet sich einem auf einem Baumstumpf sitzenden Eichhörnchen zu. Er trägt ein über die rechte Schulter geworfenes, an einem Stab befestigtes und zugeknotetes Tuch und hält in der linken Hand einen Stock. Hinter dieser Szene öffnet sich eine weite Landschaft, an deren sanft abfallendem Ufer einige Häuser zu erkennen sind. Der sehr feine Federstrich und die Ausführung der einzelnen Motive – insbesondere der Gebäude – erinnern stark an venezianische Vorbilder wie Tizian und Campagnola.

Zeichnungen mit diesen stilistischen Eigenschaften entstehen während Annibale Carraccis Zeit in Bologna. Die Detailfreude und die spielerische Verbindung zwischen idealisierten Elementen und Inspiration aus der realen Welt schaffen eine abwechslungsreiche Darstellung. Figur und Landschaft harmonisieren miteinander, wenngleich die Komposition noch nicht so geschlossen und homogen ist wie in späteren Werken. Der das Eichhörnchen erblickende Wanderer ist ein äußerst reizvolles Motiv und belegt Annibales Tendenz zum anekdotischen Erzählen in seinen Zeichnungen. Zugleich legt er Wert auf eine fließende Verbindung von Landschaft und Figur.

---

<sup>293</sup> Zu den Studien der Carracci in der freien Natur siehe Kap. 2. und 5.6..

<sup>294</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Wanderer und Hund*, Feder, braun/ schwarze Tinte, 290 x 412 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7459

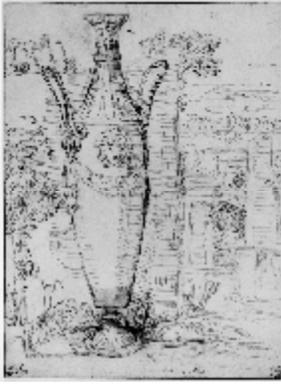


Abb. 38

Eine weitere Zeichnung, die diese Tendenz zum anekdotischen Erzählen verdeutlicht, befindet sich ebenfalls im Louvre. Das Blatt mit der Zeichnung *Übergroße Amphore in Capriccio*<sup>295</sup> (Abb. 38.) soll allerdings nur kurz betrachtet werden. Es gibt Carraccis Umgang mit dem Motiv des Wanderers auf besonders humorvolle Weise wieder. Am linken Blattrad, direkt im Vordergrund, steht eine Figur mit einem Stab in der Hand, die erstaunt zu einer überdimensionalen Amphore aufschaut, während sie die Arme in die Luft hebt. Rechts neben einer hinter der Amphore aufragenden Mauer ist eine hockende Figur erkennbar, die zwischen Ruinen ihre Notdurft zu verrichten scheint. Diese Gestaltungselemente sind in ihrer Wirkung derart intensiv, dass sie beinahe die in der rechten Blatthälfte sichtbare Landschaft hinter den Ruinen unbemerkt lassen. Sie verläuft bis weit an den Horizont und damit bis an das Meer. Annibale Carracci gibt hier ein überzogenes Bild einer tatsächlichen Situation – nämlich die der Antikenbewunderung – wieder und schafft eine Zeichnung, die allein dem *divertimento* dienen soll.<sup>296</sup>

Neben der Figur des Wanderers ist der Hirte ein wichtiges Thema der Landschaftsdarstellung Annibale Carraccis. Der Hirte steht für Arkadien und das Einssein des Menschen mit der Natur und geht auf die Hirtendichtung des 16. Jahrhunderts zurück.<sup>297</sup> Annibale Carracci verarbeitet das Motiv im Zusammenhang mit der Genredarstellung.

Ein ansprechendes Beispiel für den Einklang des Hirten mit der Natur stellt die Zeichnung *Neben seiner Herde eingeschlafener Mann in einer Landschaft* im Louvre

<sup>295</sup> Nachahmer Carracci, Annibale, *Übergroße Amphore in Capriccio*, Feder, braune Tinte, 273 x 204 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7454. Aufgrund der Komposition kann man davon ausgehen, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine Kopie eines Originals Annibale Carraccis handelt, weswegen das Blatt in die Argumentation mit aufgenommen wird.

<sup>296</sup> Der scherzhafte Umgang mit Themen in der Zeichnung geht auf die Entwicklung der Karikatur in der *Accademia degli Incamminati* zurück, sowie auf das Praktizieren der sogenannten *indovinelli*. Siehe hierzu Kap. 2.

<sup>297</sup> Vgl. Kap. 3.

(56.) dar, die unlängst von Loisel zu recht Annibale Carracci zugeschrieben wurde.<sup>298</sup> In einer sanfthügeligen Landschaft liegt unter einem zentral positionierten Baum ein schlafender Mann, den Kopf in die Arme auf eine leichte Erderhöhung gelegt. Links von ihm liegt in Hinteransicht ein Rind, zwei weitere sind nur zum Teil sichtbar, ein liegendes von vorne und ein stehendes von hinten. Hinter dieser kleinen Gruppe öffnet sich die hügelige Landschaft, auf einer der Bergkuppen liegt ein Ort. Die Landschaft ist insgesamt skizzenhaft ausgeführt und die Komposition ist klar umrissen. Die Figur mit den Tieren fügt sich harmonisch in das Bildganze ein. Die atmosphärische Aufladung der Landschaft, die Bartsch noch als das „Verunklärende der endgültigen Form“ bezeichnet, was in der Malerei nicht zum Vorschein komme, wird in der Zeichnung offensichtlich mit Vorliebe ausgearbeitet und ausgestaltet.<sup>299</sup> Der dem Mann Schutz bietende Baum und die Möglichkeit zur Rast in der freien Natur scheinen den Künstler inspiriert zu haben. Die Faszination für diese Themen wird auch in einem Blatt aus den Uffizien deutlich, der Zeichnung *Landschaft mit Figuren und Tieren an einer Tränke*.<sup>300</sup> Die konsequent durchkomponierte Zeichnung zeigt einen Hirten, der zwei Esel an eine Tränke führt. Die Szene wird von zwei im Hintergrund stehenden Bäumen eingerahmt. Unter einem der beiden sind zwei weitere Figuren zu erkennen, die eine lagert am Boden, während die andere mit einem Stock in den Händen mit einem herumtollenden Hund zu spielen scheint. Die vorwiegend in der Horizontalen aufgebaute Komposition wird im Vordergrund von einem Bach dominiert, an dem einige Schafe trinken. Insgesamt ist diese mit reduzierter Linienführung ausgeführte Zeichnung stimmungsvoll und ausdrucksstark. Die Figuren und Tiere bilden eine homogene Einheit mit der Landschaft, die sie umgibt. Das beherrschende Thema ist wieder der Einklang zwischen Mensch und Natur, die Darstellung einer friedvollen Atmosphäre. In dieser Zeichnung wird die Stimmung besonders intensiv durch die Figuren transportiert und die Suggestion eines beschaulichen Arkadiens erzeugt. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Annibale sich bei dieser Darstellung von einer tatsächlichen Situation in der Natur inspirieren lassen, wie auch in dem folgendem Blatt.

---

<sup>298</sup> Carracci Annibale, *Neben seiner Herde eingeschlafener Mann in einer Landschaft*, Feder, graue Tinte, 209 x 284 mm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 8158. Siehe Loisel 1998, S. 144.

<sup>299</sup> Bartsch 1934, S. 63.

<sup>300</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Figuren und Tieren an einer Tränke*, Feder, schwarze Tinte, 181 x 226 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 539 P

Die Zeichnung *Landschaft mit Hirte*<sup>301</sup> aus dem Louvre (67.) ist aufgrund stilistischer Aspekte aus den späten Jahren Teil von Annibale Carraccis Oeuvre. Sie zeigt einen hinter seiner Rinderherde gehenden Hirten, der in der Rückenansicht wiedergegeben wird. Er trägt einen Stock und bewegt sich vom Betrachterstandpunkt weg in Richtung des Hintergrundes der Komposition. Auch in dieser Zeichnung wird, trotz der reduzierten Linienführung, durch den Hirten mit seiner Herde eine dichte Atmosphäre erzeugt. Gerade der Wiedergabe der scheinbar banalen und alltäglichen Verrichtungen die sich in der Natur, in der Landschaft, abspielen, scheint Annibale Carraccis besondere Aufmerksamkeit gegolten haben. Dabei lässt er jedoch in keinem Darstellungsmoment die Erschließung einer harmonischen Komposition und die Durchdringung des Strukturprinzips seiner Kompositionen außer Acht.

Weitere Blätter, in denen sich Annibale Carracci mit der Figur des Menschen in der Landschaft beschäftigt, gehören zu einer Motivgruppe, die größere und kleinere Ansammlungen von Figuren zeigt, die in der Landschaft lagern, sich miteinander unterhalten und diskutieren. Eine geschlossene Gruppe von Figuren begünstigt die Gesamtwirkung einer Komposition, gibt der Landschaftsdarstellung aber auch eine ganz bestimmte Wirkung. Eine in der Natur lagernde, diskutierende Gruppe vermittelt im übertragenden Sinne zunächst eine friedliche Stimmung, suggeriert gleichzeitig aber auch insgesamt ein positiv besetztes Verhältnis zwischen Mensch und Natur.

Die Natur als Ort intellektueller Auseinandersetzung kommt besonders in der Zeichnung *Drei lesende Figuren in einer Landschaft* (66.) zum Ausdruck.<sup>302</sup> Die mit zügigen Federstrichen ausgeführte Zeichnung zeigt drei auf Erdvorsprüngen sitzende und lagernde Figuren, von denen eine deutlich in ein Buch vertieft ist. Da eine der drei Figuren in Rückenansicht zu sehen ist und die andere den Kopf auf einen Arm stützt, kann nicht erkannt werden, ob alle drei Figuren im Begriff sind zu lesen, vielmehr scheinen letztere der ersten zuzuhören. Geschützt von einem Baum und einem hinter ihnen aufragenden Felsen vermitteln die Figuren den Eindruck von Ruhe und Geschlossenheit. Die in der rechten Bildhälfte sichtbare Landschaft zeigt eine Wasserfläche mit Booten vor einer Stadt. Eingerahmt und damit abgeschlossen wird die Komposition durch einen weiteren Baum am rechten Blattrand. Insgesamt vermittelt

<sup>301</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Hirte*, Feder, braune Tinte, einzelne Lavierungen, 199 x 270 mm, Paris Louvre, Inv. 7450

<sup>302</sup> Carracci, Annibale, *Drei lesende Figuren in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 153 x 206 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7447

dieses Blatt eine idyllische Atmosphäre, die nur auf direkter Anschauung beruhen kann, so vollkommen greifen die einzelnen Elemente ineinander und ergänzen sich.

Ähnlich in der Wirkung ist ein Blatt in Chatsworth, eine *Landschaft mit Figuren*.<sup>303</sup> (25.)

Auf einem Erdhügel in einer weit angelegten Landschaft sitzt ein junger Mann, der sich leicht nach links hinten zwei weiteren Figuren zuwendet, die hinter dem Erdhügel sitzen, von diesem etwas verdeckt. Der eine von ihnen hat seinen Zeigefinger erhoben, während die anderen beiden ihn aufmerksam anschauen. Die ganze Landschaftsdarstellung ist panoramaartig angelegt, bis hin zu einem entfernt auf einem Hügel stehenden Häuschen. Wie in den bereits vorgestellten Zeichnungen deutet alles auf eine unbeschwerte Situation hin. Annibale Carraccis Sensibilität für die Atmosphäre eines bestimmten Momentes kommt hier, wie in den anderen Zeichnungen, deutlich zum Ausdruck.

Auch in dem Blatt *Pastorale Landschaft* in Oxford diskutiert eine Dreiergruppe.<sup>304</sup> (33.)

Eine der Figuren stützt sich auf ihren rechten Ellenbogen und schaut auf die vor ihnen liegende Landschaft hinaus, während die andere seitlich sitzt und in Vorderansicht mit der rechten Hand über den linken Blattrand hinaus weist, während die Dritte an einem Baum lehnt. Die Haltung der Köpfe der einzelnen Figuren definiert ihre Beziehung zueinander und lässt sie als kompositorische Einheit erscheinen. Wieder sind die Figuren so in den Landschaftskontext eingegliedert, dass sie nicht als Fremdkörper erscheinen, sondern die Landschaft atmosphärisch aufwerten. Nach Bartsch widerspricht dies dem Prinzip der klassischen Landschaft. Nicht die inhaltliche Rechtfertigung der Landschaft über das Einfügen von Figuren liegt im Interesse des Künstlers, sondern die Wiedergabe eines Momentes in einem idealkompositorischen Kontext.<sup>305</sup>

Wird eine größere Gruppe von Figuren in einen Landschaftskontext eingebunden, wie beispielsweise in dem Blatt *Figurengruppe in einer Landschaft* im Louvre (12.), ist ihre Bestimmung nicht immer eindeutig.<sup>306</sup> Die in der Nähe einer Wasserfläche lagernde Gruppe von fünf Figuren folgt einem pyramidalen Kompositionsaufbau. Die Landschaft, in die die Figuren eingebettet sind, ist licht und offen ausgestaltet. Dieser Eindruck entsteht insbesondere durch eine Wasserfläche am rechten Blattrand und nur vereinzelt

<sup>303</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Figuren*, Feder, Bister, 158 x 248 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 469

<sup>304</sup> Carracci, Annibale *Pastorale Landschaft*, Feder, braune Tinte, 244 x 183 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 165.

<sup>305</sup> Denn auch wenn in diesen Zeichnungen der Stimmungsmoment von entscheidender Wirkung ist, geht es doch immer um die Suche nach der idealen, vollkommenen Komposition. So „natürlich“ die hier dargestellte Szene auch erscheinen mag, muss immer davon ausgegangen werden, dass die Landschaft bis zu einem gewissen Maß zum Zwecke der harmonischen Komposition idealisiert wiedergegeben wird.

<sup>306</sup> Carracci, Annibale, *Figurengruppe in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 27 x 207 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7448.

wachsende Bäume, deren Kronen locker belaubt sind. Auch diese Zeichnung folgt zwei parallel laufenden Gestaltungsprinzipien. Zum einen steht die idealisierte Komposition im Vordergrund, zum anderen ist die Vermittlung eines stimmungsvollen Moments offensichtlich. Mit Hilfe der Figuren wird die Ausgeglichenheit zwischen Natur und Mensch suggeriert.

Es bleiben Landschaftszeichnungen mit Figuren, bei denen nicht klar deutbar ist, ob es sich um einen religiösen Kontext handelt. In diesem Zusammenhang sind besonders die folgenden zwei Zeichnungen zu nennen. Die erstere, eine Darstellung mit *Mutter und Kind in einer Landschaft* in den Uffizien, stammt aus den frühen Jahren im Schaffen des Künstlers, aus der Zeit in Bologna.<sup>307</sup> (30.) Durch die Lavierungen hat diese Zeichnung einen malerischen Charakter, der durch die harmonische, kompositionelle Verbindung von Figuren und Landschaft unterstrichen wird. Es ist nicht ersichtlich, ob es sich um Maria mit ihrem Sohn handelt, interessant ist, dass es so sein *könnte*. Somit würde eine Szene mit religiösem Hintergrund profanisieren.

Einen ähnlichen Eindruck erzeugt ein Blatt des Louvre, die *Landschaft mit sitzender Frau und Kind*.<sup>308</sup> (59.) Die Komposition ist ausgewogen und in sich geschlossen, so dass ein hohes Maß an Stimmung entsteht, das insbesondere über die Figur der Frau suggeriert wird. Auch hier ist es nicht ersichtlich, ob es sich um eine Darstellung mit religiösem Hintergrund handelt. Vielmehr scheint es sich um eine Figurenkonstellation „Mutter mit Kind“ zu handeln, die eine bestimmte emotive Wirkung intendiert. Zwischen äußerer Komposition und inhaltlicher Gewichtung wird das Augenmerk auf die perfekte Harmonie zwischen Figuren und Landschaft gelegt.

Da keine ikonographische Schwerpunktsetzung, sondern eine Figur zur Anreicherung der Landschaft beziehungsweise der Natur dargestellt wird, kommt in diesem Zusammenhang die Frage nach der Bedeutung der Staffage auf. Der neue Typus der idealen Landschaftsmalerei, den Annibale Carracci zu Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelt, bedient sich in verstärktem Maße dieser Darstellungsform. Carracci setzt diese zu einer Unterstützung des atmosphärischen Wirkungsgehaltes seiner Landschaften ein, sie fungiert als Stimmungsträger.<sup>309</sup>

Carel van Mander formuliert in seiner Abhandlung *Den grondt der edel vry schilderconst* von 1604 den Gebrauch der Staffage als Unterscheidungsmerkmal einer

<sup>307</sup> Carracci, Annibale, *Frau mit Kind in Landschaft*, Feder, braun laviert, 343 x 246 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 1674 E.

<sup>308</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit sitzender Frau und Kind*, Feder, braune Tinte, 116 x 116 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 7427.

<sup>309</sup> Strahl-Grosse 1991, S. 118.

realistischen von einer idealistischen Landschaft und verdeutlicht ihre Verwendung als typisches Merkmal einer idealen Landschaft.<sup>310</sup> Die Verwendung der Staffage in der Landschaftsdarstellung bleibt ein für das 17. und 18. Jahrhundert charakteristisches Gestaltungsmerkmal und impliziert, neben der Anreicherung der Landschaft, die Vollendung der Darstellung.<sup>311</sup> Man kann also davon ausgehen, dass Annibale Carracci in seinen Zeichnungen die Wiedergabe einer autonomen Landschaftsdarstellung vollzieht und dies bereits seit seiner Bologneser Zeit verfolgt. Scheinbar beliebig in der Landschaft verteilte Figuren bestimmen maßgeblich die Stimmung des Dargestellten, wobei die meisten noch einen genrehaften Charakter besitzen.<sup>312</sup>

Immer auf der Suche nach der idealen Landschaft kommt Annibale Carracci in Rom - unter anderem auch wegen seiner Auftraggeber - zu anderen Themenkreisen, wie Landschaften mit religiösen Inhalten, zurück. Kleine, inhaltlich unbesetzte Figurendarstellungen tauchen lediglich in den Hintergrundlandschaften auf, ein Gestaltungselement, das in der italienischen Landschaftsmalerei bereits existiert und das Annibale beispielsweise bei Raffael studieren kann. Er unterscheidet deutlich zwischen den das Geschehen bestimmenden Figuren im Vordergrund und Staffagefiguren im Hintergrund. Während er in den meisten Fällen noch der Tradition der *Parerga* verhaftet ist, bleibt die Entwicklung der Figur als Staffage im Bildganzen den nachfolgenden Künstlergenerationen vorbehalten.<sup>313</sup> Bei Annibale Carracci ist der Übergang zwischen inhaltlich besetzter Figur und Staffagefigur fließend und es ist nicht immer klar ersichtlich, um welche der beiden Typen es sich handelt.

Das Bemühen Annibale Carraccis um eine Loslösung von feststehenden Normen ist auch in diesem Zusammenhang klar ersichtlich. Die Figur als Stimmungs- und somit Bedeutungsträger ohne ikonographisch festgelegten Zusammenhang ist eines der

---

<sup>310</sup> Ebenda, S. 119. Die von Annibale Carracci entwickelte ideale Landschaft und die Staffage als Stimmungselement bleibt ein von italienischen Künstlern bevorzugtes Darstellungselement und ist deutlich von den Gestaltungsmerkmalen der Niederländer zu unterscheiden. Vgl. Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, Alkmaar 1604/1618<sup>2</sup>.

<sup>311</sup> Die Definition des Begriffes der Staffage ist eng mit der Entwicklung der Landschaft zu einer autonomen Gattung verbunden. Vgl. hierzu Strahl-Grosse, S.1. Die Landschaft fungiert nicht mehr ausschließlich als Hintergrund einer figürlichen Komposition, sondern die Figuren dienen als Attribute der Landschaft, die im Vordergrund der Betrachtung steht. Vorläufer sind für diese Entwicklung sind die sogenannten *Parerga*.

<sup>312</sup> Die Gemälde *Die Jagd* und *Das Fischen*, beiden im Louvre, verdeutlichen dies. Derartige Motive und Figurengruppen verschwinden während der römischen Landschaftsgemälde vollkommen aus den Darstellungen und es scheint, als verlagere Annibale Carracci seinen Interessenschwerpunkt von der Genredarstellung in der Landschaft zur religiösen Darstellung im Landschaftskontext.

<sup>313</sup> Ein wichtiger Vertreter dieser Entwicklungsstufe ist Guercino, der diesen Schritt insbesondere in der Landschaftszeichnung vollzieht.

Verdienste Annibale Carraccis in der Landschaftsdarstellung. Besonders deutlich wird dies in den Landschaftszeichnungen mit einem religiös-ikonographischen Hintergrund.

Während das Thema der religiösen Darstellung in der *Malerei* Annibale Carraccis einen großen Raum einnimmt, spielt es innerhalb der *Landschaftszeichnungen* eine eher unbedeutende Rolle. Es scheint, dass die Verbindung von Landschaft und religiösen Figurengruppen seine Nachahmer um einiges mehr beschäftigt hat. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es nur wenige Landschaftsdarstellungen mit religiösen Inhalten gibt.

Die größte Gruppe bilden die Darstellungen der heiligen Familie auf der Flucht. Dies mag mit der *Flucht nach Ägypten*, einer der Aldobrandini-Lünetten, zusammenhängen, die einen großen Einfluss auf die Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen ausübte. Die Menge der Zeichnungen mit diesem Thema ist darauf zurückzuführen, dass Annibale Carracci auf der Suche nach einem geeigneten Darstellungsmodus einige Skizzen anfertigte, sowie darauf, dass sich nachfolgende Künstler von dem Gemälde und dem Thema inspirieren und beeinflussen ließen.

Ein anschauliches Beispiel aus den frühen Jahren in Annibale Carraccis Schaffen, das die Auseinandersetzung mit der Thematik dokumentiert, ist ein Blatt aus Chatsworth, dort unter dem Titel *Landschaft mit altem Mann und Kind*<sup>314</sup> (23.) inventarisiert. Bereits der Titel der Zeichnung lässt auf die unkonventionelle Art schließen, mit dem Annibale das Thema bearbeitet. So ist nicht nur ein Mann zu sehen, der einem Kleinkind zu trinken gibt, sondern hinter einem Hügel auch ein Frauenkopf, der zu den beiden herüber schaut.<sup>315</sup>

In der Regel können die meisten Landschaftszeichnungen mit diesem Thema dem Umkreis des Bolognesen zugeschrieben werden, wobei ein Großteil der Künstler um Annibale Carracci erst einige Jahre nach seinem Tod zu einer autonomen, von Figurengruppen unabhängigen, Landschaftsdarstellung findet. Die Imitation und Nachahmung der Landschaften Annibales kann nur bis zu einem bestimmten Grad

<sup>314</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit altem Mann und Kind*, Feder, Bister, 260 x 410 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 457.

<sup>315</sup> Es ist müßig, darüber spekulieren zu wollen, ob es sich tatsächlich um eine Ruhe auf der Flucht handelt, entscheidend ist, dass Annibale eine klar inhaltlich besetzte Gruppenkonstellation in einen neutralen Kontext setzt. In der Malerei nimmt Annibale Carracci von solchen Umsetzungen Abstand und verarbeitet das Motiv eher traditionell, wie in dem Tondo *Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* der Hermitage in Leningrad. Das von Posner auf 1604 datierte Gemälde zeigt links im Bild die sitzende Maria mit dem Kind in den Armen, rechts in einigem Abstand Joseph mit dem Esel. Hinter ihnen breitet sich eine weite Landschaft aus, die jedoch nicht den gleichen atmosphärischen Gehalt besitzt, wie die Zeichnungen. Der Inhalt der Darstellung wird bis hin zu einem sichtbaren Nimbus über Josephs Haupt ausgedeutet und spezifiziert. Dieser Sachverhalt zeigt erneut den großen Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung innerhalb des Oeuvres Annibale Carraccis.

---

erfolgen, die meisten der Künstler binden sich an traditionelle, klare inhaltliche Zusammenhänge. Die Landschaft in der Zeichnung als Bedeutungsträger ohne Figuren und ohne weiterführende Funktion, beispielsweise als Vorzeichnung für ein Gemälde, existiert nur selten. Somit sieht sich der in erster Linie imitierende Künstler vor das Problem gestellt, die Landschaft aus traditionellen Gründen inhaltlich besetzen zu müssen, um sie rechtfertigen zu können, eben beispielsweise durch eine Figurengruppe religiösen Inhalts. So entsteht eine Vielzahl imitativer Blätter, in denen die Loslösung von normativen Strukturen nicht stattfindet.

Die Einteilung der Zeichnungen in thematische Gruppen – Baum, Wasser und Figuren – führt zusammenfassend zu folgenden Beobachtungen:

Man kann davon ausgehen, dass genrehafte Darstellungen in den Einflussbereich der Bologneser Jahre gehören - es sei an die Ausflüge der Akademiemitglieder auf das Land oder die Gemälde eines Trinkenden und ähnliche Sujets erinnert. Die in der Zeit in Bologna entstandenen Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis stehen unter der Einwirkung der Venezianer und Nicolò del'Abates. In Rom wird das Spektrum der visuellen Vorbilder vor allem um Raffael und die Antike bereichert, aber auch von den vor Ort arbeitenden Niederländern.

Ebenso intensivieren sich die Einflüsse in intellektueller Hinsicht. Während in Bologna allgemein davon ausgegangen werden kann, dass die Carracci in Kontakt mit Literaten standen, von denen Lucio Faberio einer der wenigen fassbaren Namen ist, kommen in Rom Freundschaften mit Giovanni Battista Marino oder Giovanni Battista Agucchi hinzu. Antike Ideale erhalten hier eine neue Gewichtung, ebenso der Zusammenhang zwischen Literatur und Malerei. All diese Aspekte wirken sich zwangsläufig auf das Konzept der Landschaft Annibale Carraccis aus, was anhand der inhaltlichen Kategorisierung der Zeichnungen nachvollzogen werden kann.

## **5.2. Der Individualstil der Carracci**

Der Begriff des sogenannten Individualstils bezeichnet die stilistische Arbeitsweise eines Künstlers,<sup>316</sup> deren zeichnerischer Stil sich in verschiedene Bereiche aufteilt. Zunächst ist die Bewegungsform der Linie in Verbindung mit ihrem Tempo und Rhythmus nachzuvollziehen, das heißt, es ist zu überprüfen, mit welchem Federschwung die einzelne Linie auf das Papier gebracht wird. Dabei ist entscheidend, wie dick der Tintenduktus auf dem Papier ist und wie die Feder auf- und abgesetzt wird. Eine kurze, schmal auslaufende Linie, deren Tintenauftrag schwächer wird, deutet beispielsweise auf eine schwingvolle und temporeiche Zeichenweise hin.

Teil der Analyse der einzelnen Linie ist auch die Betrachtung der Kontur, was besonders bei Figurenzeichnungen zum Tragen kommt.<sup>317</sup> Dabei ist zu beachten, ob der Künstler bei der Darstellung eines Motivs eine durchgehende Linie zeichnet, mehrmals absetzt, die Linie reduziert oder wie dick der Tintenauftrag ist.

Eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale bei der stilistischen Analyse einer Zeichnung ist die Untersuchung der Schraffur. Sie wird unter anderem bei der Modellierung von Motiven eingesetzt und zur Darstellung von Schattenbereichen verwendet. Dabei gibt es Unterschiede in der Dicke der einzelnen Striche, wie eng die einzelnen Linien beieinander liegen und in welcher Zeichenrichtung sie auf das Papier gebracht werden. Der Einsatz der Schraffur in einer Zeichnung hängt neben der Wahl des Motivs von der Zeichenweise des Künstlers ab, das heißt, ob der Künstler eine besonders dichte Darstellungsart bevorzugt oder klare Linien.

Die Analyse des Individualstils beinhaltet neben der detaillierten Strichuntersuchung die Betrachtung der Zeichnungen bezüglich der verwendeten Technik, wie Feder und Tinte, Lavierung oder Rötelzeichnung. Die Zeichenweise steht mit dieser in engem Zusammenhang, da jede Technik eine andere Handhabung erfordert. Bei der Analyse beider Bereiche, Technik wie Zeichenweise, kann festgestellt werden, dass die Grundcharakteristiken der Linienführung eines Künstlers immer widererkennbar sind

Der Individualstil verändert sich in der Regel während der Schaffenszeit eines Künstlers. So ist der Anfängerstil dem Altersstil nicht gleichzusetzen, da die Zeichnung, ebenso wie die Malerei, einem ständigen Entwicklungsprozess unterliegt. Nicht nur die

---

<sup>316</sup> Der Begriff wurde von Perrig 1976 geprägt. In seiner Publikation über Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft stellt der Autor ein methodisches Verfahren vor, das zu einer sicheren Methode bei der Erkennung von Zeichnungen aus der Hand eines bestimmten Künstlers dienen soll. Dem methodischen Vorgehen Perrigs ist nichts entgegenzusetzen, da die von ihm aufgestellten Kategorien ein sicherer Weg zu einer Händescheidung sind. Im Falle der Landschaftszeichnungen der Carracci ist diese Methode jedoch zu einseitig, da sie vollständig ikonographische und andere Aspekte außer Acht lässt.

<sup>317</sup> Perrig wendet diese Vorgehensweise bei der Analyse der Figurenzeichnungen Michelangelos an. Siehe Perrig 1976, S. 22-36.

Darstellungsmodi der Motive verändern sich, sondern auch ihre technische Umsetzung. Gerade im Zeichnungsoeuvre Annibale Carraccis ist dies zu beobachten, was die Identifizierung eines Spätwerks innerhalb der Landschaftszeichnungen ermöglicht. Trotz der zeitbedingten Veränderung ist die charakteristische Linienführung eines Künstlers immer widererkennbar, was durch die detaillierte stilistische Analyse der Zeichenweise gewährleistet wird.

Die bevorzugte Technik der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis – und auch derjenigen Agostino Carraccis – ist die Arbeit mit der Feder mit schwarzer, beziehungsweise brauner Tinte, die meist ohne Lavierungen oder andere technische Varianten auf das Papier gebracht wird. Die zeichnerische Bewegung Annibale Carraccis, die maßgeblich die Erscheinungsform der Linie bezüglich ihrer Dicke und ihrer Ausführung bestimmt, ist zügig und spontan, was sich in kurzen, druckvariablen Linien manifestiert. Die zeichnerische Bewegung wird in den späten Schaffensjahren Annibale Carraccis immer zügiger – was unzweifelhaft mit einer anwachsenden Sicherheit im Umgang mit dem Sujet und der Technik verbunden ist –, so dass die Linien immer reduzierter eingesetzt werden und die Gesamterscheinung größere Ausdrucksstärke erhält. Die zeichnerische Bewegung Agostinos hingegen ist sehr viel langsamer, was an schmalen bis feinen, druckkonstanten Linien abgelesen werden kann.

Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal beispielsweise der Individualstile Annibale und Agostino Carraccis, das die Thematik verdeutlicht, ist die Schraffur. So ist die sogenannte Schraffendichte bei Annibale Carracci meist locker und in ihrem Gesamtbild nicht konstant, aber dennoch regelmäßig. Die Verdichtung der Schraffur geschieht durch die Verengung der Schraffenabstände und nicht – wie bei Agostino – durch das Überkreuzen von Strichen. Agostino arbeitet in der Regel ausschließlich mit solchen Kreuzschraffuren, was darauf zurückzuführen ist, dass er weniger in der Zeichnung als in der Kunst des Holzschnittes tätig ist, wo solchermaßen schraffiert wird.

Der spontane und impulsive Zeichenstil Annibale Carraccis unterscheidet sich deutlich von dem Agostino Carraccis, der der Linie verhaftet bleibt und kaum zu einer freien Wiedergabe der Natur in der Zeichnung gelangt. Dies führt zu detailliert ausgearbeiteten Landschaftszeichnungen, die mit kurzen, feinen Linien überzogen sind. Annibale hingegen zeichnet mit einem stärkeren Druck der Feder, und setzt die einzelnen Linien nicht so dicht nebeneinander wie Agostino.

Die Unterscheidung der Zeichenstile der Carracci-Brüder und die Definition des jeweiligen Individualstils ist problematisch, da sie eng miteinander arbeiten, in der

*Accademia degli Incamminati* wie in Rom. Diese Zusammenarbeit geht so weit, dass beispielsweise die Darstellung der verso-Seite eines Blattes von Agostino stammt, die Zeichnung der recto-Seite hingegen von Annibale. Anhand der Analyse der genannten Aspekte, wie Bewegung während des Zeichnungsprozesses, Kontur oder Schraffur, können charakteristische Merkmale des Zeichenstils des jeweiligen Künstlers herausgearbeitet werden, was eine Händescheidung ermöglicht.<sup>318</sup>

Vom Individualstil ausgehend können die Zeichnungen in einem nächsten Schritt anhand ihrer Funktion und Technik kategorisiert werden, um ihre Bedeutung im Zeichenprozess zu klären.

### 5.3. Skizzen, Studien und lavierte Zeichnungen

#### *Die Skizzen*

Die Anzahl der Zeichnungen Annibale Carraccis, die unter dem Begriff der Skizze zusammengefasst werden können, ist überschaubar.<sup>319</sup> Es zeigt sich, dass diese technische Ausführung einer Zeichnung eher selten innerhalb der Landschaftsdarstellungen anzutreffen ist und die meisten Blätter unter anderen Kategorien geführt werden können. Der Grund dafür ist, dass die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis in der Regel keine Vorzeichnungen für Gemälde sind, sondern für sich stehen und eine eigene Gattung darstellen.

Ein Beispiel für eine Skizze innerhalb der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis, die nicht auf ein Gemälde zurückzuführen ist, ist die Zeichnung *Christus betet im Olivenhain*.<sup>320</sup> (63.) Auch bei diesem Blatt handelt es sich eindeutig um eine Kompositionsskizze, in der der Künstler offensichtlich einen spontanen Einfall zu Papier bringt, der jedoch nie im Gemälde verwirklicht worden ist. Die flüchtige Linienführung und die nicht in allen Bereichen der Komposition des Blattes stimmigen Motive – wie der in der linken Blatthälfte oben auf einer Wolke erkennbare Engel, dessen Beine die am

<sup>318</sup> Bezüglich der Ergebnisse des herausgearbeiteten Individualstils sind die Katalogeinträge hinzuziehen.

<sup>319</sup> Zu den Skizzen gehören nicht die Blätter im Oeuvre Annibale Carraccis, die nicht ausgeführt sind, da diese in der Regel begonnene Studien darstellen, die nicht vollendet wurden.

<sup>320</sup> Carracci, Annibale, *Christus betet im Olivenhain*, Feder, braune Tinte, 210 x 307 mm, Paris, Louvre, Inv. 7435.

Blattrand positionierten Bäume kreuzen – deuten auf eine Skizze hin, die dem Künstler bei der Bewältigung eines kompositorischen Problems behilflich ist.<sup>321</sup>

Der Begriff der Skizze oder des Skizzenblattes scheint mit dem Corpus der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis nicht kompatibel zu sein, da – wie bereits erwähnt - die meisten Zeichnungen keine Gemälde vorbereiten. Selbst den Einzeldarstellungen von Bäumen, die mitunter skizzenhaft ausgeführt werden, wie ein Blatt im Victoria and Albert Museum zeigt (48.), haftet der Charakter einer Studie an.<sup>322</sup> Zwar ist ihre Linienführung reduziert, aber nie zufällig.

Eine reduzierte Linienstruktur ist kein Hinweis auf eine Skizze, die in erster Linie nicht auf Vollständigkeit in jedem Bereich der Kompositionsstruktur ausgerichtet ist. In der Regel sind dies die Landschaftsdarstellungen der Brüder Carracci jedoch. Je später die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis zu datieren sind, desto reduzierter ist ihre Linienführung und desto stimmiger ist ihre Komposition.<sup>323</sup>

### *Die Studien*

Der größte Teil der Landschaftszeichnungen Annibale und Agostino Carraccis kann unter dem Begriff der Studie zusammengefasst werden. Die Studie unterscheidet sich von der Skizze – dem zügigen Erfassen des Gesamtbildes - dadurch, dass sie dem dargestellten Motiv eine detailorientierte Aufmerksamkeit schenkt.<sup>324</sup> Nicht der grobe Umriss eines Darstellungsganzen ist von Interesse, sondern die Gesamtkomposition wird genau erarbeitet. Dies gilt für jegliche Form des Darstellbaren, auch für die Landschaft.

Insbesondere die Natur- und Landschaftsstudie hat eine bestimmende Voraussetzung für die künstlerische Gestaltung. Dabei ist zwischen idealer Landschaft und realer Landschaft zu unterscheiden, da die erstgenannte eine andere künstlerische Einstellung wiedergibt als die reale.<sup>325</sup> Diese Unterscheidung ist insbesondere für die Bewertung der

<sup>321</sup> In den Uffizien sind eine Reihe von Landschaftsskizzen inventarisiert, die die Thematik an dieser Stelle verdeutlichen können. Zum Großteil handelt es sich nicht um Originale Annibale oder Agostino Carraccis, sondern um Skizzen ihrer Schule. Ein Großteil der Zeichnungen, wie die *Landschaft mit Brücke* sind Skizzen nach Originalen der Carracci von Schülern aus der Akademie angefertigt. Diese Nachahmer zeichnen die Kompositionsschemata der Vorbilder ab, indem sie die Originale als Vorlage nehmen.

<sup>322</sup> Carracci, Annibale, *Baumstudie*, Feder, Tinte, 184 x 89 mm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. 6879

<sup>323</sup> Vgl. Kapitel 5.9..

<sup>324</sup> Vgl. Koschatzky 1977, S. 406

<sup>325</sup> Koschatzky setzt diesen Sachverhalt in ein Abhängigkeitsverhältnis, das besagt: „... Die Auseinandersetzung mit der Natur zu allen Zeiten sage, welche Rolle der geschaffenen Natur jeweils beigemessen wurde ...“, eine Schlussfolgerung der so nicht zuzustimmen ist, da die ideale Landschaft nicht gleichzeitig eine geringere Auseinandersetzung mit der Natur bedeutet. Im Gegenteil, um zu einer idealen Natur- und damit Landschaftsauffassung gelangen zu können, muss die reale Natur im Detail erfasst und erkannt worden sein.

Landschaftsstudien Annibale Carraccis von Bedeutung, der in erster Linie ideale Landschaftsansichten wiedergibt. Die angeführten Kategorien sind nicht in allen Fällen voneinander trennbar. Entscheidend ist für die Landschaftszeichnungen der Carracci, dass es sich um reale Landschaftsansichten handelt, die in einzelnen Bereichen idealisiert werden. Beide Kategorie, die ideale und die reale, geben die Natur detailliert wieder. Mitunter haben sie einen analytischen Charakter.

Die Studie analysiert und interpretiert das Gesehene. In den Landschaftsstudien der Carracci laufen verschiedene Aspekte zusammen, durch die der Begriff als solcher definiert wird.<sup>326</sup> Zunächst gehört das Ergründen der Perspektive in den Bereich der Studie, so wie das damit verbundene Studium des Raumes. Des Weiteren kommt die Bemühung um eine korrekte Proportion hinzu, die für eine ausgewogene Landschaftsdarstellung von entscheidender Bedeutung ist. Letztlich ist das Studium der Gesamtkomposition für eine gelungene Landschaftszeichnung - unabhängig davon, ob real oder ideal – ausschlaggebend. Die Landschaftsstudie zeigt, inwieweit ein Künstler in der Lage ist, die angeführten Aspekte in einer Zeichnung zu vereinen, ob er die Aufteilung des Raumes beherrscht und wie intensiv er sich mit den Details der Natur auseinandersetzt.

Wie erwähnt, gibt es im Oeuvre der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis eine Vielzahl von Studien, so dass an dieser Stelle nur einige Beispiele genannt werden sollen, die für andere stehen.

Die *Landschaft* in Chatsworth (60.) stellt die Studie eines Baumes vor einer Landschaft dar.<sup>327</sup> Es handelt sich um eine ausgesprochen durchdachte und in sich geschlossene Landschaftsstudie des Bolognesen, die das Studium der Natur, die Disposition der Motive im Raum und das Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander in eine vollendete Form bringt. Die Nähe des Baumes zum Betrachterstandpunkt im Vordergrund steht in einem reizvollen Kontrast zu der Weite der in der rechten Blatthälfte liegenden Landschaft. Es kommt bei dieser, wie auch bei den anderen Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis, nicht auf eine reale Wiedergabe der Motive an, sondern auf die realistische Aufteilung des Raumes und der Gesamtkomposition. Der Betrachter wird in den Landschaften des Künstlers vergeblich nach einer detaillierten Darstellung beispielsweise des Blattwerks eines Baumes oder der Beschaffenheit eines

---

<sup>326</sup> Siehe Meder 1919, S. 219 und S. 471- 520.

<sup>327</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 253 x 185 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, 467.

Stammes suchen. Vielmehr geht es um das Studium einer Komposition in ihrer Gesamtheit.

Selbst in motivisch abwechslungsreicheren Zeichnungen wie der *Landschaft* im British Museum (3.) ist die Studie des einzelnen Motivs nicht detailliert ausgeführt.<sup>328</sup> Der verdichtete Eindruck der Darstellung wird vielmehr über die technische Ausarbeitung mit der Feder erzeugt, als über die Wiedergabe realer Motive. Diesen Sachverhalt verdeutlicht auch die Zeichnung *Landschaft mit Badenden* (43.).<sup>329</sup> Die dargestellten Figuren werden insbesondere bezüglich ihrer Proportionen im Verhältnis zu der sie umgebenden Natur studiert und wiedergegeben, weniger in ihrer physischen Beschaffenheit. Eindeutig wird eine in der Natur beobachtete Szene verarbeitet, die den Künstler zu dieser Zeichnung inspiriert. Dies schließt jedoch nicht aus, dass einzelne Kompositionselemente zu Gunsten einer idealen Anordnung verändert werden. Wiederholt „studiert“ der Künstler in dieser Zeichnung in erster Linie eine Kompositionsstruktur, weniger einzelne Details.

Sogar bei Anfertigungen einzelner aus dem Kontext der Landschaft herausgenommener Motive, wie dem Baum, verliert sich Annibale Carracci nicht in der exakten Darstellung des Blattwerkes und der Baumrinde, sondern konzentriert sich auf die Wiedergabe des räumlichen Eindrucks, den ein Baum erzeugt.

Die Funktion dieser Studien liegt in der Suche nach der idealen Komposition begründet. Es ist nicht Annibale Carraccis Anliegen, eine reale Detailstudie der einzelnen Motive der Natur anzufertigen, sondern eine Studie der sich ihm darbietenden Komposition einer Landschaft insgesamt. In diesen Landschaftsstudien steht die Erschließung des Raumes im Vordergrund, die Studie einer Kompositionsstruktur. Mit Hilfe solcher Zeichnungen findet Annibale Carracci zu der idealen Komposition, die auf Harmonie hin ausgerichtet ist.

Den Sachverhalt verdeutlichen ebenfalls die Landschaftszeichnungen Agostino Carraccis. Zwar handelt es sich auch hier größtenteils um Studien, die jedoch eine andere Funktion und inhaltliche Ausrichtung haben als die Annibale Carraccis. Stilistisch ist Agostino, wie bereits ausgeführt, insgesamt mehr der Linie verhaftet und erarbeitet in seinen Landschaften eine detailliertere Ansicht der Motive in der Natur als Annibale. Folgende Beispiele verdeutlichen dies:

<sup>328</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 273 x 186 mm, London, British Museum, Inv. Pp. 4-46.

<sup>329</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Badenden*, Feder, braune Tinte, 200 x 282 mm, London, Sammlung Oppé.



Abb. 39

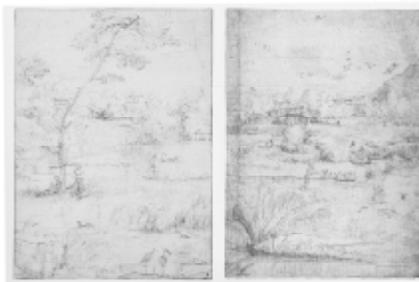


Abb. 40

Ein ehemals Annibale Carracci zugeschriebenes Blatt, die *Landschaft mit Figuren, Wassermühle und befestigter Stadt* (Abb. 39) zeigt eine detaillierte Landschaftsansicht, die an die Blätter Agostino Carraccis erinnert.<sup>330</sup> Bis hin zu kleinsten Details zeichnet der Künstler die Ansicht auf eine Landschaft, insbesondere die Tätigkeiten der sich in der Landschaft bewegend Figuren. Äußerst genau werden architektonische Elemente dargestellt, ebenso wie die Beschaffenheit der Pflanzen. Eine *Flusslandschaft* in London (Abb. 40) veranschaulicht ebenfalls diesen Sachverhalt.<sup>331</sup> Im Vordergrund sind einzelne Wasservögel zu sehen, einige Boote mit Figuren und Gebäuden im Hintergrund. Alle Motive sind genau wiedergegeben. So ist im Vordergrund jeder einzelne Grashalm auszumachen. Es entsteht der Eindruck einer sorgfältigen Studie, die vorbereitend für ein Gemälde sein könnte.

Annibale Carraccis Umgang mit der Zeichnungsform der Studie gibt Aufschluss über Entwicklungstendenzen innerhalb seines Werkprozesses und legt offen, wie der Künstler inhaltlich, vor allem aber auch stilistisch vorgeht.

### *Die lavierten Zeichnungen*

Ogleich die Anzahl der lavierten Zeichnungen im Oeuvre Annibale Carraccis nur gering ist, veranschaulichen die wenigen Blätter dennoch den Werkprozess des Künstlers, die bewusste Wahl der Technik und ihre Bedeutung innerhalb des Darstellungskontextes.<sup>332</sup> Den lavierten Zeichnungen ist gemein, dass ihre malerische Wirkung durch die verwendete Technik potenziert wird. Die Lavierung ermöglicht eine plastische

<sup>330</sup> Carracci, Agostino, *Landschaft mit Figuren, Wassermühle und befestigter Stadt*, Feder, braune Tinte, 284 x 425 mm, Leicester, Museums and Art Galleries, Sammlung Ellesmere, Inv. 66

<sup>331</sup> Carracci, Agostino, *Flusslandschaft*, Feder, schwarze Tinte, 340 x 252 mm, London, British Museum, Inv. 1951-5-5-1 und 1946-7-13-715.

<sup>332</sup> Innerhalb der Landschaftszeichnungen Agostino Carraccis gibt es derzeit lediglich eine lavierte Zeichnung. Es handelt sich dabei um ein Blatt in Oxford, *Wald mit Wegen*, Feder, braune Tinte, 217 x 302 mm, Christ Church, Inv. Nr. 1013, vermutlich die Nachzeichnung eines Stiches.

Modellierung der Motive sowie eine facettenreichere Setzung von Licht- und Schattenbereichen und den damit verbundenen Kontrasten, was allein mit der Feder nicht erreicht werden kann. Die damit einhergehende mono-, beziehungsweise polychrome Wirkung bestimmt maßgeblich die Atmosphäre des Dargestellten, da insbesondere in der Landschaft Stimmungen erzielt werden können, die ohne die Überarbeitung der Federstriche mit dem Pinsel nur schwer fassbar sind.<sup>333</sup> Die Schwierigkeiten beim Auftragen mit dem nassen Pinsel verlangt die Formenkenntnis des Künstlers, wenn er damit Stimmungen herausarbeiten möchte.<sup>334</sup>

Das Studium der Zeichnungen der Venezianer, die diese Technik in ihren Zeichnungen bereits im 16. Jahrhundert konsequent anwandten, wird bei Annibale Carracci den Initiationsgedanken ausgelöst haben, die Lavierung auch in seinen Zeichnungen anzuwenden.<sup>335</sup> Die Lavierung ist nicht mit einem besonderen Stil verbunden, sondern bietet in erster Linie ein Mittel, das den Künstler befähigt, dem Motiv einen „größeren Schein der Wirklichkeit“ zu geben.<sup>336</sup>

Die Lavierung unterscheidet sich im Verhältnis zu anderen Techniken auch bezüglich der damit verbundenen unterschiedlichen Darstellungsabsichten. Im 16. Jahrhundert ist die Lavierung von Landschaften eine Effektzugabe, in der Entwicklung zum 17. Jahrhundert hingegen hat sie eine darstellende Aufgabe, indem sie die Atmosphäre erhöht. Dies lässt sich durchaus auf die Landschaftszeichnungen mit Lavierungen Annibale Carraccis übertragen, was folgende Beispiele zeigen.

Die *Landschaft mit schlafendem Jakob* in New York (31.) wird durch sorgfältig gesetzte Lavierungen mit Licht- und Schattenbereichen vervollständigt, die die Zeichnung in ihrer Gesamtheit malerisch und atmosphärisch aufwerten.<sup>337</sup> Die Modellierung der Figur und ihre räumliche Wirkung im Kontext der sie umgebenden Landschaft treten deutlich in den Vordergrund der Darstellung und sind in erster Linie eher auf eine ästhetisch – atmosphärische Wirkung hin ausgerichtet, als auf eine räumlich – kompositorische. Es entsteht eine Verschiebung der bereits erwähnten Darstellungsabsicht des Künstlers.

<sup>333</sup> Vgl. hierzu Meder 1919, S. 51-62

<sup>334</sup> Meder 1919, S. 54

<sup>335</sup> Ebd.

<sup>336</sup> Hohl 1972. Die Lavierung der Landschaftszeichnung beschreibt Hohl in seiner Studie als ein deutliches Phänomen des Barock. Allerdings analysiert der Autor das sogenannte Landschaftslavis als Phänomen der barocken Landschaftszeichnung, ohne dabei jedoch in irgendeiner Form näher auf die italienische Schule einzugehen, sondern konzentriert sich vielmehr auf Künstler wie Adam Elsheimer, Pieter Brueghel, Rembrandt und vor allem Claude Lorrain. Dennoch kann der Sachverhalt auch auf die Entwicklung der italienischen lavierten Landschaftszeichnung übertragen werden, da insbesondere technische Vorgehensweisen und ihre Wirkung analog sind. Siehe ebd., S. 25.

<sup>337</sup> Carracci, Annibale *Landschaft mit schlafendem Jakob*, Feder, braune Tinte, Lavierungen, schwarze Kreidespuren, 413 x 262 mm., New York, Metropolitan Museum, Herwitt Found, 19.76.14

Dies ist ebenfalls in der Zeichnung *Mutter mit Kind in einer Landschaft* in den Uffizien (30.) zu beobachten.<sup>338</sup> Die großflächig gesetzten Lavierungen unterstützen die atmosphärische Wirkung der Zeichnung, indem sie mono- und polychrome Kontraste erzeugen. Die Einbindung der Figuren in den räumlichen Kontext der Landschaft erfolgt somit lückenlos, ihre Proportionen modellieren sich aus den hellen und dunklen Bereichen der sie umgebenden Natur heraus. Durch die Größe der Figuren im Verhältnis zu der sie umgebenden Landschaft hat dieses Blatt eine malerische Wirkung, obgleich es sich nicht um eine Studie für ein Gemälde handelt.

Auch die *Flucht nach Ägypten* in der Ambrosiana in Mailand (35.) ist offensichtlich eine Zeichnung, die in einem Gemälde umgesetzt werden soll.<sup>339</sup> In dieser Zeichnung dienen die Lavierungen in erster Linie dazu, die Größe des Erdvorsprungs herauszustellen und der Szene eine bedrohliche Atmosphäre zu verleihen. Mit Hilfe der Lavierung soll die Atmosphäre der Zeichnung gesteigert werden. Obgleich die Lavierungen nicht besonders differenziert gesetzt sind, evozieren sie einen malerischen Gesamteindruck der Darstellung. Die Figuren werden von der Lavierung fast vollständig ausgenommen.

Eine Zeichnung mit *Hirten in einer Landschaft* in der Albertina (47.) ist noch weniger mit Lavierungen versehen.<sup>340</sup> Obwohl lediglich eine Figurengruppe im Vordergrund des Blattes mit Hilfe der Lavierung herausgearbeitet wird, ist sie dennoch für den atmosphärischen Gehalt der Zeichnung bestimmend. Die mit der Lavierung verbundene Darstellungsabsicht ist nachvollziehbar. Im Vordergrund steht die Modellierung der Figuren, weniger ihre formelle und stilistische Integration in den Landschaftskontext. Der Einsatz des Pinsels dient der Modellierung, dem Unterstreichen einzelner Partien.

In einem späten Blatt Annibale Carraccis wird deutlich, wie sich der Umgang des Künstlers mit der Technik verändert. Die *Flusslandschaft mit Booten* im Louvre (70.) zeigt, wie breitflächig angelegte Lavierungen die räumliche Wirkung einer Landschaftsansicht unterstreichen können.<sup>341</sup> In diesem Fall wird die Lavierung so

<sup>338</sup> Carracci, Annibale, *Mutter mit Kind in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, Lavierungen, 343 x 246 mm, Florenz, Uffizien, Inv. N. 1674 E.

<sup>339</sup> Carracci, Annibale, *Flucht nach Ägypten*, Feder, braune Tinte, 361 x 242 mm, Mailand, Ambrosiana, Codice Resta, 206, p. 193

<sup>340</sup> Carracci, Annibale, *Hirten mit Ziegen in einer Landschaft*, Feder, grau laviert, 237 x 320 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2190.

Bezüglich der singulären Lavierung der Figuren und nicht der Landschaft muss beachtet werden, dass es sich bei diesem Blatt um eine nicht vollständig ausgearbeitete Zeichnung handelt, was einzelne Bereiche der Landschaft belegen. Somit ist nicht auszuschließen, dass auch diese in einem Folgeschritt laviert werden sollten. Diese Vermutung ist lediglich hypothetisch zu verstehen, der Sachverhalt kann auch anders gelagert sein, nämlich so, wie er sich dem Betrachter darstellt.

<sup>341</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Booten*, Feder, braune Tinte, Lavierungen, 108 x 248 mm, Paris, Louvre, Inv. 7465.

verwendet, dass sie in manchen Bereichen der Darstellung einer Grundierung gleicht. Durch hell gelassene Flächen, die Akzente setzen, wird eine bessere Tiefenwirkung erzielt. Die Lavierung wird in diesem Fall nicht zur Modellierung einzelner Details eingesetzt, sondern dazu verwandt, die Wirkung der Gesamtkomposition zu stützen.

Die wenigen Beispiele von Lavierungen in den Landschaftsdarstellungen Annibale Carraccis belegen eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der Technik. Die wenigen Blätter zeigen, dass die Technik der Lavierung nicht der Darstellungsabsicht des Künstlers entspricht. Neben den Venezianern wurde Annibale Carracci durch Federico Barocci, der die Lavierung zur Effektdarstellung verwandte, in Rom an die Technik herangeführt.

Die Effekte von Licht- und Schattenpartien, so wie die damit verbundene atmosphärische Aufladung, sind für Annibale Carracci bei der Erstellung einer Landschaftszeichnung nur zweitrangig von Interesse. Da in diesen Blättern in erster Linie die Wiedergabe einer idealen Kompositionsstruktur entscheidend ist, ist die Lavierung einer mit der Feder gesetzten Linie eher hinderlich, um eine klare Anordnung der Motive im Raum zu erzielen. Atmosphäre wird, soweit diese nachvollziehbar ist, über Motive und ihre Anordnung zueinander suggeriert, weniger durch technische Hilfsmittel.<sup>342</sup> Man könnte sogar sagen, dass die Lavierung dem theoretischen Lehransatz der *Accademia degli Incaminati* widerspricht, der besagt, dass die Zeichnung der Schulung von Auge und Hand des Künstlers dient. Hierbei ist die Genauigkeit in der Wiedergabe entscheidend.

Annibale Carracci folgt dieser stilistischen Entwicklungstendenz in der Landschaftszeichnung nicht. Sein Konzept der Landschaft in der Zeichnung ist auf die ideale Komposition ausgerichtet.

#### **5.4. Die Problematik der Vorstudien**

Im Zeichnungsoeuvre der Landschaftsdarstellungen Annibale Carraccis gibt es eine verschwindend geringe Anzahl an Blättern, die als Vorstudien bezeichnet werden

---

<sup>342</sup> Von dem Begriff der Atmosphäre zu sprechen, ist im Zusammenhang mit den Landschaften des beginnenden 17. Jahrhunderts problematisch, da dies eher eine Terminologie ist, die ab der Mitte des Jahrhunderts zum Tragen kommt. Dennoch kann nicht ignoriert werden, dass Annibale Carracci insbesondere in den Zeichnungen gezielt mit atmosphärischen Effekten umgeht, in der Malerei hingegen kühle, sachliche Darstellungen der Landschaft schafft.

können. Damit sind Zeichnungen gemeint, die die Komposition eines Gemäldes vorbereiten und anschließend im Gemälde übernommen werden.

Im Falle Annibale Carraccis muss diese Definition erweitert werden, da die meisten Landschaftszeichnungen in dieser Form nicht umgesetzt werden. Vielmehr werden einzelne Motive oder eine Gesamtkomposition – unabhängig von den Motiven - in einem Gemälde übernommen.<sup>343</sup> Bezeichnend für die Vorstudien von Gemälden ist, dass im Vordergrund der Darstellung Figuren stehen, die in einen Landschaftskontext eingefügt werden, der nur ansatzweise im Gemälde wie auf der Zeichnung wiedergegeben wird.

Die Umsetzung eines Gemäldes oder Freskos nach einer Zeichnung Annibale Carraccis liegt in der Darstellung von *Romulus und Remus werden von der Wölfin gesäugt* (1.) vor. Während es sich bei der Zeichnung mit Sicherheit um ein Blatt Annibale Carraccis handelt, kann davon ausgegangen werden, dass das Fresko von Ludovico Carracci nach der Zeichnung Annibales entstanden ist (1b).<sup>344</sup> Der Vergleich ist aus kompositioneller Sicht insofern interessant, da im Gemälde eine leichte Verschiebung der Bildgründe vorgenommen wird, die Anordnung und Auswahl der Motive jedoch dieselbe ist. Während die Wölfin im Fresko im Vordergrund steht, liegt sie in der Zeichnung unter einem Baum. Dieser rückt im Fresko in den Hintergrund, ebenso wie eine am rechten Bildrand wandernde Figur.

Die Zeichnung *Gebäude mit auf einem Weg wandernden Figuren* im Louvre (36.) lässt die Frage aufkommen, ob das Blatt erst nach dem Gemälde entstanden ist oder als Vorstudie diente.<sup>345</sup> Das Blatt zeigt die Landschaft im Hintergrund auf dem Gemälde der Heiligen Margarete in Santa Caterina dei Funari in Rom. Bei der Zeichnung kann es sich um eine Vorzeichnung handeln, ebenso gut aber auch um eine Nachzeichnung der Landschaft des Gemäldes.<sup>346</sup> Bis auf diese wenigen Ausnahmen kann man davon

<sup>343</sup> Im Grunde genommen können die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis insgesamt als Vorstudien bezeichnet werden, da in ihnen ein Konzept erarbeitet wird, das sich in den meisten der wenigen Landschaftsgemälde widerspiegelt. In diesem Kapitel soll dieser Sachverhalt jedoch außen vor stehen und es soll ausschließlich um deutlich wiedererkennbare Darstellungen gehen.

<sup>344</sup> Carracci, Annibale, *Romulus und Remus werden von der Wölfin gesäugt*, Feder, braune Tinte, Lavierungen in braun, 238 x 340 mm, Paris, Louvre, Inv. 7535. Siehe Posner 1971, S. 24. Ursprünglich wurde auch das Fresko Annibale Carracci zugeschrieben, während die Zeichnung von Ottani in Zusammenhang mit der Urheberschaft des Freskos ebenfalls Ludovico zugeschrieben wurde. Es kann jedoch Mahon, Jaffè und Posner zugestimmt werden, dass die Zeichnung ohne Zweifel von Annibale Carracci ist.

<sup>345</sup> Carracci, Annibale, *Gebäude mit auf einem Weg wandernden Figuren*, Feder, braune Tinte, 179 x 200 mm, Paris, Louvre, Inv. 7645.

<sup>346</sup> Die genaue Analyse des Blattes hat ergeben, dass es sich um eine Zeichnung Annibale Carraccis handelt. Ob zunächst eine Vorstudie für das Gemälde der Heiligen Margarete angefertigt werden sollte, ist jedoch unwahrscheinlich. Vermutlich war die Zeichnung eine von vielen Landschaftsstudien im Besitz des Künstlers, die dann ausgewählt wurde, um als Vorbild für die Hintergrundlandschaft des Gemäldes zu dienen.

ausgehen, dass Annibale Carracci keine expliziten Vorzeichnungen für Landschaften in Gemälden anfertigte, was eine Definitionserweiterung des Begriffs erfordert.

Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis sind nur bedingt als Vorstudien zu bezeichnen, da genau genommen alle Blätter des Künstlers als solche fungieren. Nur geschieht dies nicht bezüglich der Gesamtansicht, sondern in Form der Übernahme von Versatzstücken. So gibt es für die Lünette der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 13) keine Vorzeichnung. Jedoch gibt es eine Anzahl von Blättern, in denen einzelne Motive des Gemäldes in einem anderem Gesamtzusammenhang erscheinen. Die Zeichnung einer *Burg in einer Landschaft* (Abb. 41) zeigt bis auf die Veränderung weniger Details das architektonische Versatzstück des Gemäldes.<sup>347</sup>



Abb. 41

Ebenso ist die Figur des Reiters ein häufig verwendetes Versatzstück in den Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis, was die Blätter der *Landschaft mit der Hängung des Judas* im Louvre (62.), die *Landschaft mit hohen Felsen* ebenfalls im Louvre (20.) und die *Landschaft mit Reiter* in Chatsworth (9.) zeigen.<sup>348</sup> Vergeblich hingegen ist die Suche nach einer Skizze oder einer vorbereitenden Studie der Gesamtkomposition.

Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis sind demnach insofern als Vorstudien anzusehen, als sie das Konzept der Komposition der Landschaft vorbereiten. Das Motiv ist dabei beliebig oft und in verschiedensten Zusammenhängen einsetzbar.

Die Frage der Vorstudie verdeutlicht die Schwierigkeit bei Zuschreibungsfragen der Landschaftszeichnungen der Carracci und ist eher ein Ausnahmefall. Annibale Carracci

<sup>347</sup> Carracci, Annibale, *Burg in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 173 x 191 mm, Paris, Louvre, Inv. 7873. Das Blatt wurde von Loisel Annibale Carracci zugeschrieben und als Vorstudie für die *Flucht nach Ägypten* identifiziert. Siehe Loisel 1998, S. 146.

<sup>348</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit der Hängung des Judas*, Feder, braune Tinte, 229 x 205 mm, Paris, Louvre, Inv. 7436, ders., *Landschaft mit hohen Felsen*, Feder, braune Tinte, 221 x 316 mm, Paris, Louvre, Inv. 7463, ders., *Landschaft mit Reiter*, Feder, braune Tinte, 213 x 220 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 920B

---

bereitet in seinen Landschaftszeichnungen ein Konzept der Landschaft vor, in das motivische Versatzstücke eingefügt werden.

### 5.5. Das Konzept der Landschaft in der Zeichnung Annibale Carraccis

Die Analyse der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis hat gezeigt, dass es sich bei den Blättern - bis auf wenige Ausnahmen - nicht um motivische Vorstudien für Gemälde handelt. An der inhaltlichen Erarbeitung des Motivs der Landschaft in den Zeichnungen, ist ein Entwicklungsprozess ablesbar, der unabhängig von der ikonografischen Entwicklung in der Malerei vonstatten geht. Dies deutet darauf hin, dass in den Zeichnungen weniger eine motivische Vorlage für ein Gemälde vorbereitet wird, als vielmehr ein *Konzept* der Landschaft, das der Künstler in der Zeichnung entwickelt und erarbeitet, um es anschließend in der Malerei umzusetzen.

Unter einem Konzept ist ein mentales Bild zu verstehen, das heißt, eine Vorstellung von einem komplexen Sachverhalt. Es ist als erster Entwurf anzusehen, gleich einem Programm für ein Vorhaben. So sind die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis keine Vorzeichnungen, sondern Studien, die die Vorstellung von der Landschaft vorbereiten.<sup>349</sup> Das Konzept des Künstlers von der Landschaft ist eine Menge generischer, umfassender Ideen. Die Ideen eines solchen Konzeptes beschäftigen sich mit Gegenständen, die für dasselbe anwendbar sind. Es handelt sich aber nur dann um eine konzeptionelle Idee, wenn sie auf jeden Gegenstand erfolgreich anwendbar ist. Annibale erarbeitet daher eine Reihe von Motiven, die immer wieder auf den Gegenstand der Landschaftsdarstellung anwendbar sind und in verschiedenen Konstellationen immer wieder neu verwendet werden können. Dadurch entsteht ein geschlossenes Konzept von der Landschaft, das für Annibale charakteristisch ist. Es wird aufgrund seiner variablen Einsetzbarkeit von seinen Schülern wie beispielsweise Domenichino oder Francesco Albani übernommen und hat die vielen schwer zuschreibbaren Imitationen hervorgerufen.

Nicht also die Verwendung von den *Motiven* einer Zeichnung in einem Gemälde ist entscheidend, sondern die Übernahme eines vorbereiteten, kompositorischen *Konzeptes*,

---

<sup>349</sup> Eine als Vorzeichnung dienende Landschaft wäre in der Tiefe und Breite der Vorüberlegungen und theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema sehr viel umfassender und detaillierter, als eine auf der Erarbeitung eines Konzeptes basierende Landschaftsstudie.

das allgemeingültig ist und auf jeden beliebigen Landschaftskontext angewendet werden kann. Dieses Konzept manifestiert sich in immer wiederkehrenden Grundkompositionen der Landschaften, wie in rahmenden Bäumen an den Blatt- beziehungsweise Bildrändern, in Wasserflächen, die räumliche Distanzen überbrücken oder in Form von sanften Hügelketten am Horizont.

Eine *Landschaft* in der Devonshire Collection (60.), zeigt beispielhaft das von Annibale Carracci bevorzugte, an anderer Stelle bereits genauer analysierte Kompositionskonzept.<sup>350</sup> Der Baum fungiert als Rahmung und leitet den Betrachter in die Zeichnung ein. Eine undefinierbare Fläche - bei der es sich um eine Wasserfläche handeln könnte - überbrückt den Raum und lenkt den Blick auf eine in der Ferne liegende Hügelkette, an deren Fuße eine Ortschaft zu erkennen ist. Dieses Kompositionskonzept erscheint ebenfalls in anderen Landschaftszeichnungen, wie beispielsweise der *Landschaft mit sitzender Frau und Kind* (59.) im Louvre.<sup>351</sup> Im direkten Vergleich dieser Zeichnungen ist nicht entscheidend, welche Motive sich ähneln, sondern inwiefern sie hinsichtlich ihres Konzeptes miteinander vergleichbar sind, das heißt, inwiefern ihre kompositorische Struktur dem gleichen Konzept folgt. So ist auch die Zeichnung *Landschaft mit Badenden* in der Sammlung Oppé (43.) mit den genannten Blättern vergleichbar, da auch hier die Komposition der Landschaft dem zuvor beschriebenen Konzept folgt: Bäume strukturieren die horizontale Anlage der Darstellung und rahmen die Landschaft, eine Wasserfläche überbrückt den Raum und der Horizont wird durch eine Hügelkette abgeschlossen.<sup>352</sup>

In den Zeichnungen erarbeitet sich Annibale Carracci ein motivisches Repertoire, das er in jeden beliebigen Landschaftskontext einfügen kann. Mit jedem Motiv ist eine spezifisch festgelegte kompositorische Absicht verbunden, ihm kommt in jeder Landschaftsdarstellung die gleiche Funktion zu. Dabei variiert die Ausarbeitung der Motive, nicht jedoch ihre Aufgabe im Raum und für die Definition der Landschaft. Man kann festhalten, dass die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis konstruierte

<sup>350</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 253 x 185 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 467

<sup>351</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit sitzender Frau und Kind*, Feder, braune Tinte, 114 x 109 mm, Paris, Louvre, Inv. 7427.

<sup>352</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Badenden*, Feder, braune Tinte, 200 x 282 mm, London, Sammlung Oppé. Es ist auffällig, wie wenig Annibale Carracci bei der Ausarbeitung der Motive detailliert vorgeht. So sind keine einzelnen Blätter des Blattwerks der Bäume wiedergegeben, ebenso wenig die Vegetation der Bäume am Horizont oder die Fläche insgesamt, ein Merkmal, das ihn wesentlich von der Arbeitsweise seines Bruders Agostino unterscheidet, der sich weitaus mehr in der detaillierten Wiedergabe der Motive aus der Natur verliert.

Landschaften sind, die nach einer präzise durchstrukturierten Komposition, die auf einem klaren Konzept der Landschaft beruht, aufgebaut sind.

Dieses Konzept entwickelt Annibale Carracci jedoch nicht nur vor einem inhaltlich-motivischen Hintergrund, sondern auch vor einem theoretischen, der sich vor allem mit der Frage nach einer ästhetisch-schönen Landschaft beschäftigt.<sup>353</sup> Dabei geht der Künstler dem Anspruch nach, in seine Landschaftsdarstellungen all die Elemente zu integrieren, die dem Anspruch einer ästhetischen Ansicht entsprechen. Das heißt zum einen, das Verhältnis zwischen Mensch und Natur in möglichst ausgewogener und harmonischer Form wiederzugeben, sowie die Natur und damit die Landschaft durch ihre kompositorische und inhaltliche Idealisierung zu erhöhen. Die begrenzte Wahl der Motive und ihre Integration in ein Konzept führt zu dieser Darstellungsform der Landschaft, da die einzelnen Elemente aufgrund ihrer Allgemeingültigkeit immer dem Anspruch der ästhetischen Gültigkeit genügen. Die Motive wie Bäume, Wasser oder Hügel gehören zur Landschaft und sind aus der Sicht des Künstlers nicht wegzudenken. Die Neuerung, die von Annibale Carracci ausgeht, ist die, dass er diese Motive in ein neues Landschaftskonzept integriert, das auf der Konstruktion einer idealen Komposition basiert.

### **5.6. Die Landschaftszeichnung als Abbild der Natur und die Frage nach der autonomen Landschaftszeichnung**

Da die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis der Natur entnommen wirken, stellt sich die Frage nach dem Abbild einer realen Landschaftsansicht. Zunächst kann davon ausgegangen werden, dass keines der Blätter Annibales eine existierende Ansicht einer Landschaft ist.<sup>354</sup> Trotzdem besitzen die Zeichnungen einen ausgesprochen realen und abbildenden Zug, der darüber hinwegtäuscht, dass es sich um weitestgehend modifizierte Darstellungen der Natur handelt.

---

<sup>353</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 3.

<sup>354</sup> Die Zeichnungen Annibale Carraccis sind keine Veduten, das heißt die Landschaft wird nicht dokumentiert. Besonders im Vergleich zu Landschaftszeichnungen Fra Bartolomeos wird der Unterschied deutlich. Annibales Landschaften sind nicht auf eine örtliche Wiedererkennbarkeit hin ausgerichtet, was nicht bedeutet, dass sie nicht in der freien Natur gezeichnet wurden. Jedoch hat die Dokumentation eines Landschaftsausschnittes für den Künstler keine Priorität, da es ihm um die ideale Komposition geht, in der die einzelnen Landschaftsmotive in erster Linie der Raumaufteilung dienen und ihn inspirieren.

Im Rahmen des Landschaftskonzeptes Annibale Carraccis sind die gewählten Motive nicht zwangsläufig ein Abbild der Natur, da sie diese in der Darstellung erhöhen sollen, das heißt, die Motive werden idealisiert. Sie sind Teil der Ergründung einer Kompositionsstruktur und dienen nicht zur Beschreibung der Natur als naturwissenschaftliches Phänomen. Es gehört mit zu den wesentlichen Hauptaspekten in diesem Zusammenhang, dass das Landschaftskonzept Annibale Carraccis nicht darauf ausgerichtet ist, phantastische Landschaften entstehen zu lassen, sondern Landschaften, die der realen Landschaft gleichzusetzen sind.

Man kann allerdings davon ausgehen, dass Annibale Carracci durchaus Studien in der freien Natur anfertigte. Aus der von ihm mitbegründeten *Accademia degli Incamminati* stammend, gehört die Naturbeobachtung mit zu den wesentlichen Aspekten in der künstlerischen Arbeitsweise. So berichtet Malvasia, wie Annibale und andere in freien Stunden ihre Umwelt in kurzen Skizzen festhielten.

*„..., o fuori d'una delle porte di essa a prender aria diportavansi, di bizzarri siti, di deliziosi paesi, e d'incontrati a caso ad osservati diffettosi soggetti le caricature erano il fruttuoso e più dilettevole passatempo. ...“<sup>355</sup>*

Die Naturbeobachtung gehört dem Bericht Malvasias zufolge zu den wesentlichen Bestandteilen der zeichnerischen Arbeitsweise der Carracci, und, wie der Vitensreiber bemerkt, wurden nicht nur Menschen gezeichnet, sondern auch ungewöhnliche Orte und bezaubernde Landschaften. Ähnlich wie aus der Beobachtung des Menschen heraus die Karikatur entsteht, durch die Modifizierung, beziehungsweise Entfremdung des Gesehenen, dürfte dies ebenso bei der Erstellung einer Landschaftszeichnung vor sich gegangen sein. Durch das Studium eines Landschaftsausschnittes setzt sich der Künstler mit der realen Erscheinung der Landschaft und ihrer Motive auseinander. In Teilen bringt er diese auf das Papier, was jedoch nicht ausschließt, dass er, um die Komposition zu vervollkommen, einzelne Elemente hinzufügt. Der Anspruch, der hinter diesen Zeichnungen steht, ist der der naturalistischen Darstellung, der glaubhaften Wiedergabe der Natur.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> „...“, gingen sie zu einem der Stadttote hinaus, zu bizarren Orten, bezaubernden Landschaften; der fruchtbarste und unterhaltsamste Zeitvertreib waren die Karikaturen aussergewöhnlicher Objekte, die sie zufällig beobachteten. ...“ Frei übersetzt nach: Malvasia, Felsina Pittrice, I, S. 246, In: Brascaglia 1971. Vergleiche zur zeichnerischen Arbeitsweise in der Akademie auch Kap. 2.

<sup>356</sup> Annibale Carracci zeichnet keine Veduten, bei denen ein Ausschnitt in seiner tatsächlichen Erscheinungsform auf das Papier gebracht wird, sondern gibt den Eindruck einer gesehenen Landschaft wieder.

Hier stellt sich die Frage nach der autonomen Gültigkeit der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis. Da die Zeichnungen unabhängig von einem explizit ausgewiesenen Sammlermarkt entstanden sind, ist ihre Autonomie einzig und allein vor einem künstlerprozessorientierten Hintergrund zu sehen. Das heißt, die Zeichnungen sind daraufhin zu überprüfen, ob sie inhaltlich eine autonome – für sich stehende – Wertigkeit besitzen. Dies hängt zum einen von der Ausarbeitung ab, ob es sich um eine vollendete oder unvollendete Zeichnung handelt und zum anderen davon, wie komplex die Landschaft kompositorisch und motivisch dargestellt ist. So ist eine Landschaftszeichnung wie das Blatt der *Landschaft mit hohen Felsen* (20.) im Louvre ebenso als autonome Landschaftszeichnung zu bewerten, wie die Zeichnung *Meeresküste bei Sonnenuntergang* (73.) in Stuttgart aus dem Spätwerk des Künstlers.<sup>357</sup> In beiden Darstellungen wird die Landschaft in ihrer komplexen Ganzheit wiedergegeben und ausgearbeitet. Dabei ist weniger die Wiedergabe im Detail entscheidend als eine möglichst vielschichtige und vollkommene Kompositionsstruktur. Eine autonome Landschaftszeichnung wird in der Regel weder als Skizze angelegt, noch dient sie zu Studienzwecken. Es handelt sich um reine, eigenständige Landschaftskompositionen, die daher als autonom bezeichnet werden können.

Hinzu kommt die Frage nach der Ausführung in der Natur oder im Atelier, die Frage nach dem *ritrarre dal naturale* und die damit einhergehende Überlegung, inwieweit die Landschaften der Carracci die Wirklichkeit wiedergeben oder allein als idealisierte Form der Natur zu bewerten sind. Wie die bereits angeführten Überlegungen gezeigt haben, entstehen die Landschaftsansichten Annibale Carraccis aus der Beobachtung der Natur, der real existierenden Landschaft heraus. Da es jedoch nicht sein Anliegen ist, diese allein abzubilden, führt dies zu einer Idealisierung des Gesehenen, zum Zwecke einer vollkommenen Kompositionsform.

Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis können größtenteils als autonom bezeichnet werden, da sie nicht nur einen Entwicklungsprozess innerhalb des Oeuvres des Künstlers aufzeigen, sondern weil sie alleingültige, aussagekräftige Kunstwerke sind.

---

<sup>357</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit hohen Felsen*, Feder, braune Tinte, 221 x 316 mm, Paris, Louvre, Inv. 7463, ders., *Meeresküste bei Sonnenuntergang*, Feder, braune Tinte, 149 x 219/220 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, ehemals Sammlung Ellesmere, Inv. C 73/2303.

### **5.7. Die idealisierte Natur in der Zeichnung – Medium zur Entwicklung der klassischen Landschaft**

Die vielschichtige und facettenreiche Fülle an Landschaftszeichnungen und im Vergleich dazu die geringe Menge an Landschaftsdarstellungen in der Malerei im Oeuvre Annibale Carraccis lassen auf eine bereits früh einsetzende, intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Motiv der Landschaft schließen. Es zeigt sich, dass ihn die Landschaft und die Natur solchermaßen inspirieren, dass sie zu einer Fülle von Studien und autonomen Zeichnungen führen, die in dieser Form nie in die Malerei umgesetzt werden. Wie die vorherigen Analysen ergeben haben, ist das Hauptinteresse des Künstlers jedoch nicht auf die naturalistische Wiedergabe der Natur ausgerichtet, sondern bereits in der Zeichnung setzt sich Annibale Carracci mit der Erhöhung derselben auseinander, indem er gesehene Kompositionen idealisierend vervollständigt. Das heißt, die real existierende Landschaft ist der Ausgangspunkt. Werden diese Motive dann in einen Landschaftskontext eingebunden, werden sie insofern verfremdet, als dass sie der idealen Komposition angepasst werden. So kann aus den Zeichnungen abgelesen werden, dass Annibale Carracci Ansichten der realen Landschaft anfertigt, sie jedoch während des Zeichenprozesses abändert, da sie seinem Konzept einer idealen Landschaft entsprechen müssen. Bedingt durch das künstlerische Umfeld Annibale Carraccis gehört die Landschaft von Beginn seines Schaffens an zu den festen Bestandteilen des malerischen Wirkens. Die Landschaft wird bereits in Bologna und später dann in Rom, durch die Dekorationssysteme der Palazzi, in die Landschaften integriert werden, mit ästhetisch-dekorativen Maßstäben besetzt.<sup>358</sup> Der Bezug, den Annibale hier zur Landschaft als Motiv im Bild aufbaut, basiert demnach auf einem Interesse, das nicht an der naturalistischen Erscheinungsform der Landschaft orientiert ist, sondern an ihrer Wiedergabe als ideales Konstrukt, das dem Wirklichkeitsanspruch nahe kommt und ihn nicht zwangsläufig erfüllen muss. Diese Eindrücke verarbeitet Annibale Carracci zunächst in der Zeichnung, wo er sich zum ersten Mal mit der Landschaft näher auseinandersetzt. Die Zeichnungen dokumentieren gleichsam den ersten Eindruck des Künstlers in der Umsetzung der gesehenen Landschaft.

Dabei ist die Seherfahrung des Betrachters wichtig, da über sie die reale Wirkung der Zeichnungen entsteht. So erscheinen die meisten Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis Studien in der freien Natur zu sein, in denen der Künstler eine tatsächlich

---

<sup>358</sup> Vgl. zu dem Einfluss der Dekorationssysteme in Bologna auf das frühe Schaffen Annibale Carraccis Kap. 4.

gesehene Landschaft abbildet. Bei genauerem Hinschauen erkennt man jedoch, dass dies eben gerade nicht der Fall ist. Dies verdeutlicht eine Zeichnung der späten Schaffensjahre Annibale Carraccis beispielhaft. Die Zeichnung *Landschaft mit Boot* (69.) in Chatsworth scheint eine in Venedig zu Papier gebrachte Ansicht zu sein, worauf die Häuser im Wasser und die fahrenden Boote schließen lassen.<sup>359</sup> Bei längerem Betrachten wird jedoch deutlich, dass es sich bei dieser Zeichnung lediglich um eine venezianisch *inspirierte* Darstellung handelt. So werden Motive, die in den Bereich der Seherfahrung des Betrachters gehören und die mit Venedig konotiert sind, in einen davon völlig unabhängigen Kontext gebracht. Die Motive werden in einer idealisierten, vollkommenen Komposition zusammengeführt, die ästhetisch-dekorativen Maßstäben entspricht. Eine solche Zeichnung kann demnach auch im Atelier entstanden sein, was auf einen Großteil der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis zutreffen dürfte, auch auf die der frühen Jahre. Der Entwicklungsprozess der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis beruht nicht nur auf dem Studium der Natur, sondern insbesondere auf ihrer Umsetzung in ein theoretisches Landschaftskonzept, was unter anderem durch eine ideale Kompositionsstruktur gekennzeichnet ist. Somit wird die Natur und damit die Landschaft bereits in den Zeichnungen des Künstlers idealisiert und dient damit als Medium zur Entwicklung der *klassischen Landschaft*.

An dem bereits mehrfach besprochenen Landschaftsgemälde der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 13) kann abgelesen werden, dass dieser Schaffensprozess, in dem der Landschaft ein größerer Bedeutungsraum beigemessen wird, dem in der Zeichnung entspricht. Die dargestellte Ansicht eines Landschaftsprospekts besitzt eindeutig realistisch wiedergegebene Motive aus der Natur und scheint die Darstellung eines tatsächlich existierenden Landschaftsstrichs zu sein. Und doch wird bei genauerer Betrachtung recht schnell deutlich, dass es sich um eine nach idealen Maßstäben konstruierte Landschaftsdarstellung handelt. Motive wie Bäume, die ansteigenden Hügel, Hirten, das fahrende Boot und die Wasserflächen dürfte der Künstler alle in dieser Form in der freien Natur beobachtet und zum Teil zu Papier gebracht haben. Es ist die Zusammenstellung der Motive, die einem klar durchkonstruierten, idealisierten Konzept der Landschaft untergeordnet werden.<sup>360</sup> So wird der Wirklichkeitsanspruch und die Arbeitsweise *dal naturale*, die einen wesentlichen Bestandteil des Schaffens Annibale Carraccis einnimmt,

<sup>359</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Boot*, Feder, braune Tinte, 111 x 205 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 461

<sup>360</sup> Der Unterschied zu den bisherigen Landschaftsrepräsentationen liegt darin, dass diese nur aus zusammengestellten Motiven bestehen, ohne dabei dem Anspruch einer realistische Gesamtdarstellung der Natur genügen zu wollen.

gewahrt und es entsteht in Verbindung mit der Seherfahrung des Betrachters eine Landschaft, die die Natur aufgrund ihrer idealen Kompositionsstruktur überhöht.

### 5.8. Die Bedeutung der Landschaftszeichnung für die Malerei Annibale Carraccis

Die vorangegangenen Beobachtungen haben gezeigt, dass die Zeichnungen Annibale Carraccis mit der Entwicklung der Landschaft in seiner Malerei in einem engen Zusammenhang stehen. Durch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex in der Zeichnung, durch die beständige Verarbeitung der in der Natur gesammelten Eindrücke auf dem Papier, gelingt es dem Künstler, sich während des Schaffensprozesses von seinen Vorbildern insofern zu lösen, als er zu einer eigenen Landschaftsauffassung gelangt. Die bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen beobachteten Gestaltungsmodi werden von Annibale Carracci in seinen Zeichnungen motivisch wie kompositorisch umgesetzt. Ähnlich geht er vor, wenn er die in seinen Zeichnungen entwickelten Elemente nicht in der Malerei übernimmt, sondern in einem anderen Zusammenhang verarbeitet.

Der durchschlagende Erfolg, den die Lünette mit der *Flucht nach Ägypten* auf die Zeitgenossen Annibale Carraccis und die nachfolgenden Generationen ausgelöste, beruht neben den an anderer Stelle dargelegten Faktoren auf dem vollendeten Zusammenfügen einzelner Motive zu einem Ganzen, immer vor dem Hintergrund einer ausgewogenen Komposition, die einzelne Motivgruppen aus Zeichnung verarbeitet. So konnte Catherine Loisel vor einigen Jahren zwei Zeichnungen des Louvre eindeutig in Zusammenhang mit dem Gemälde der Doria Pamphilji in Zusammenhang bringen.<sup>361</sup> Die Zeichnungen *Burg in einer Landschaft* (Abb. 41) und *Ruderer in einem Boot* (Abb. 37) können beide als motivische Vorstudien für die Lünette gesehen werden.<sup>362</sup> Aus dem zuerst genannten Blatt ist eindeutig die Anlage der Burg in das Gemälde übernommen worden, aus dem anderen der Fluss mit dem fahrenden Boot in der rechten Bildhälfte und der rahmende

<sup>361</sup> Loisel 1998, S. 146-149, Nr. 56 und Nr. 57.

<sup>362</sup> Carracci, *Burg in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 173 x 191 mm, Paris, Louvre, Inv. 7873, ders., Annibale Carracci, *Ruderer in einem Boot*, Feder, braune Tinte, 203 x 270 mm, Paris, Louvre, o.A.

Baum am linken Blattrand.<sup>363</sup> Doch auch andere Zeichnungen bereiten Einzelaspekte des Gemäldes vor, wie das Motiv des im Hintergrund in der rechten Bildhälfte davon schreitenden Reiters, der ebenso in einer Landschaftszeichnungen des Louvre, der *Landschaft mit hohen Felsen* (20.) und anderen in Erscheinung tritt.<sup>364</sup> Derartige Parallelen lassen sich auch in anderen Zusammenhängen verfolgen, was aufzeigt, wie die Vorgehensweise Annibale Carraccis bei der Erstellung einer idealen Landschaft entstanden sein mag.

Die Zeichnungen liefern dem Künstler ein Repertoire an Motiven, das er auf verschiedene Landschaftskontexte anwenden kann. Auch bezüglich der Komposition findet er langsam zu einer vollendeten Form. Die Zeichnung dient Annibale Carracci zur Ideenfindung und ist Ausdruck seiner ureigensten Beschäftigungsfelder, die in diesem Fall der akademisch orientierten Zeichenweise der Bologneser Akademie fern sind. Aus den Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis kann abgelesen werden, dass sie einem lebendigen und konstruktiven Entwicklungsprozess unterliegen. Dieser zeigt auf, wie Carraccis Umgang mit der Landschaft als Motiv in der Zeichnung immer souveräner und sicherer wird und sich das Konzept einer eigenen Landschaftsauffassung immer deutlicher manifestiert, was letztlich zum Gemälde der *Flucht nach Ägypten* führt.

### **5.9. Die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis ab 1605 – Hypothese eines Spätwerks und Ergebnis einer relativen Chronologie**

Obleich Annibale Carraccis Schaffen in Rom in erster Linie von Erfolg gekennzeichnet ist, gibt es in der Karriere des Künstlers 1605 einen Einbruch, bedingt durch einen Nervenzusammenbruch, der unter anderem auf eine geringe Zahlung Kardinal Farneses für die Arbeiten in der Galerie des Palazzo Farnese und andere Rückschläge in beruflicher Hinsicht zurückzuführen ist.<sup>365</sup> Seine schwierige Persönlichkeit erschwert Annibale Carracci den Umgang mit dem römischen Ambiente, was soweit führt, dass er sich gänzlich von seinem künstlerischen Schaffen zurückzuziehen droht. Tatsächlich gibt

<sup>363</sup> Die Vermutung, bei den beiden Zeichnungen könne es sich auch um Abzeichnungen des Gemäldes handeln, kann man aufgrund der spezifischen stilistischen Merkmale für den Stil Annibale Carraccis nicht akzeptieren.

<sup>364</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit hohen Felsen*, Feder, braune Tinte, 221 x 316 mm, Paris, Louvre, Inv. 7463

<sup>365</sup> Vgl. Posner 1971, S. 146

es aus den Jahren kurz vor seinem Tod 1609 kaum noch Gemälde und es scheint, als habe sich der Künstler neben einigen Kupferstichen in erster Linie mit der Zeichnung als künstlerischem Medium auseinandergesetzt und dies allein zum Selbstzweck und Vergnügen.<sup>366</sup>

Ein Text auf der Rückseite eines Blattes mit der Nachzeichnung eines Schülers nach einem Original Annibales – eine Landschaft mit einem überdimensionalem Torso – belegt, wie die Schüler des Künstlers versuchen, ihn zum Arbeiten zu motivieren. Die Unterzeichnenden - nebst Annibale - sind Antonio Carracci, der Neffe Annibales, Sisto Badalocchio und ein gewisser Gianantonio, der bisher noch nicht genauer identifiziert werden konnte. Annibale unterschreibt hier eine von den drei Schülern aufgeführte Erklärung, er würde jeden Tag zwei Stunden arbeiten und alle fünf Wochen ein Gemälde abliefern, eine Abmachung, die nie eingelöst wird.<sup>367</sup>

Annibale scheint die Motivation und Begeisterung für die Malerei in seinen letzten Lebensjahren verloren zu haben, nicht zuletzt durch die nervlichen Probleme. Die Zeichnung dient ihm als Refugium, in dem er weiterhin als Künstler arbeiten kann, ohne der Kritik oder der finanziellen Bewertung seiner Umwelt ausgesetzt zu sein, was eine Vielzahl von Blättern belegt, insbesondere auch im Bereich der Landschaftszeichnung.

Während der letzten Jahre vor seinem Tod, circa ab 1605, erstellt Annibale Carracci eine Reihe von Landschaftszeichnungen, die in der Rezeption meist als die charakteristischen Blätter des Bolognesen angesehen werden, jedoch bisher nicht zeitlich eingeordnet und in einen größeren Zusammenhang gebracht wurden.

Das besondere Merkmal dieser Zeichnungen ist ein auffallend expressiver und gelöster Stil, dem eine freie Linienführung und eine zügige Zeichenbewegung eigen ist, die sehr stark reduziert wird. Hinzu kommt eine intensive Wirkung der Darstellung, die durch ein hohes Maß an Atmosphäre gekennzeichnet ist. Die Themen der Landschaftsdarstellungen werden im Vergleich zu denen der Jahre zuvor nicht mehr erweitert, erfahren aber eine

<sup>366</sup> Werke der Jahre ab 1605 sind eine *Geburt Mariens* für die Herrera-Kapelle im Auftrag des Herzogs von Modena, die jedoch 1607 noch nicht fertiggestellt war, so wie eine *Pietà*, heute im Louvre. Daneben stellt er eine Reihe von Kupferstichen her, die stilistisch mit dem Altarbild der Herrera-Kapelle übereinstimmen. Wie Posner zurecht bemerkt, kann davon ausgegangen werden, dass Annibale in den letzten Jahren mehr zu seinem eigenen Vergnügen arbeitet. Vgl. Posner, S. 148.

<sup>367</sup> Der genaue Text lautet: „*In prima che ogni uno sia obligato di fare un quadro da testa ogni cinque settimane metendoci la tela io per tutti e che si[a] giudicato finito e che siano finiti nel de [...] tempo et io mio obbligo di stare dui ore ogni di incominciando a di 14 luglio 1608.*

*Io Gianantonio s[c]olaro mi obbligo di oserbare il sopradeto schrito.*

*Io Antonio anco mi.*

*Io Annibale Afermo quanto sopra.*

*Io Sisto ancora io.”*

Siehe auch Bologna 1956, S. 167, N. 248.

andere Behandlung, der abzulesen ist, dass sich der Künstler inhaltlich wie stilistisch vollkommen von vorgegebenen Regeln gelöst hat und einen deutlichen Entwicklungsschritt vollzogen hat. Die Darstellungen der späten Jahre sind insgesamt sicherer und ausgewogener, während die einzelnen Elemente geschlossener zueinander in einem einheitlichen Raumverständnis stehen als noch in den Jahren zuvor. Die Zeichnungen bestätigen den Eindruck, dass sie zum Zeitvertreib des Künstlers erstellt worden sind. Sie lassen keine Aufarbeitung einer inhaltlichen Problemstellung, wie der Suche nach einer idealen Komposition erkennen und bereiten – wie die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis insgesamt – weder Gemälde vor, noch zeigen sie, dass sich der Künstler an existierenden Vorbildern orientiert hat. Zudem besitzen sie einen stark anekdotischen Charakter. Die Landschaftsdarstellungen spiegeln einen Künstler wieder, der auf der Suche nach der Lösung eines konzeptuellen Problems angekommen ist. Sein Interesse liegt eindeutig in der Wiedergabe einer Stimmung, weniger in der idealen Kompositionsanordnung der Motive im Raum, ein Problemfeld, das zu diesem Zeitpunkt überwunden ist.

Der Weg hin zu diesen charakteristischen Landschaftszeichnungen ist anhand der nach thematischen Gesichtspunkten erstellten Gruppen ablesbar. In ihnen können stilistische und inhaltliche Entwicklungstendenzen abgelesen werden, die die Erstellung einer relativen Chronologie ermöglichen.

### *Frühe Zeichnungen*

Das Frühwerk der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis ist stilistisch zunächst durch eine feine und enge Linie gekennzeichnet, die im Blatt beinahe in allen Teilen gleichmäßig in Erscheinung tritt. Die Federführung und die damit verbundene zeichnerische Bewegung ist schwungvoll, jedoch bei weitem noch nicht so expressiv wie in den Jahren bis kurz vor seinem Weggang nach Rom, demnach bis circa 1595.<sup>368</sup> Thematisch legt sich Annibale bezüglich seiner Landschaftszeichnungen bereits in Bologna fest und konzentriert sich auf die Darstellung und Bedeutung von Bäumen als Hauptmotiv in Landschaften, Landschaftsansichten mit Wasserflächen zur Raumüberbrückung und auf die Bearbeitung von Figuren in Landschaften.<sup>369</sup>

In seiner Bologneser Zeit steht Annibale Carracci, wie bereits erwähnt, bezüglich der Landschaft - neben Niccolò dell'Abate und Passerotti - stark unter dem Einfluss

<sup>368</sup> Bezüglich der stilistischen Arbeitsweise und des Individualstils Annibale Carraccis vergleiche Kap. 5.2..

<sup>369</sup> Diese Themenbereiche sind insofern explizit herauszustellen, da sie im Oeuvre Annibale Carraccis eine besondere Bearbeitung erfahren und nicht – wie bei den meisten anderen Künstlern, die sich mit der Landschaft in Zeichnungen auseinandersetzen – zum Allgemeingut der Darstellung gehören.

venezianischer Künstler, insbesondere Tizians und Campagnolas, deren Drucke in der *Accademia* in Bologna zirkulieren und die den Carracci zu Studienzwecken dienen. Während Annibale diese Blätter zu Übungszwecken in der Handzeichnung zu verwenden scheint, interessieren sie Agostino in erster Linie in ihrer Funktion als Drucke, obgleich auch er einige Zeichnungen mit venezianischen Stilelementen erstellt. Die Zeichnungen Annibales sind von einer hohen Dichte gekennzeichnet, das heißt, in der Darstellung kommen nur wenige helle Flächen zum Vorschein und die einzelnen Linien werden dicht aneinander gesetzt. Kompositorisch sind die frühen Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis so angelegt – ein ebenfalls aus der venezianischen Malerei und Zeichnung stammendes Erscheinungsbild –, dass der Betrachter von einem leicht erhöhten Standpunkt auf die Landschaft schaut, die zum Horizont hin wieder ansteigt, so dass die Horizontlinie etwas oberhalb der Augenhöhe des Betrachters liegt. Die Bildgründe gehen mitunter nicht fließend ineinander über, was auf den experimentellen Charakter der Zeichnung zurückzuführen ist.

Eine frühe Landschaft der Sammlung Devonshire in Chatsworth, eine *Landschaft mit altem Mann und Kind* (23.) zeigt beispielhaft, dass der Umgang mit Figuren und ihrer Gruppierung in den Landschaften der Zeichnungen bis circa 1595 - Annibale Carraccis Weggang nach Rom - stark von der Genredarstellung beeinflusst wird, ein Merkmal, das sich ebenfalls in den Gemälden mit Landschaften der Zeit widerspiegelt, es sei an *Die Jagd* und *Das Fischen* erinnert.<sup>370</sup> Die Landschaft im Zusammenhang mit Figuren wird als Teilbereich des Genres angesehen und vor diesem Hintergrund mit der Behandlung der Figuren als Hauptaugenmerk ausgeführt. Die Wiedergabe des Alltäglichen ist entscheidend, nicht ein religiös oder mythologisch konnotierter Zusammenhang, was auf die venezianische Tradition der bukolischen Landschaft zurückzuführen ist. Diese Zeichnung könnte ebenso gut anders betitelt werden, beispielsweise als *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Da der Künstler die Figuren aber weder mit einem angedeuteten Heiligenschein oder anderen sie als heilige Familie ausweisenden Attributen versieht, beobachtet der Betrachter lediglich die Situation eines einem Kind zu Trinken gebenden älteren Mannes und einer die Szene beobachtenden Frau hinter einem Erdvorsprung. Eine

---

<sup>370</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Mann und Kind*, Feder, Bister, 260 x 410 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 457. Diese Beobachtung spiegelt sich noch deutlicher in den Landschaftsgemälden Annibale Carraccis aus den Jahren in Bologna wieder, wie in der *Jagd* oder dem *Fischen*, beide im Louvre.

ursprünglich ikonographisch anders besetzte Figurengruppe wird sozusagen in einen alltäglichen Kontext gesetzt und dabei in ihren Bewegungen genau festgehalten.<sup>371</sup>

Ein charakteristisches Merkmal einiger früher Landschaftsdarstellungen ist, dass die unterschiedlichen Bildgründe noch nicht so intensiv auf Weite und Ferne ausgerichtet sind wie in den späten Landschaftsansichten. Eine *Landschaft mit Figuren* ebenfalls in Chatsworth (25.) zeigt zunächst den bereits beschriebenen, venezianischen Kompositionsaufbau, der durch eine zum Horizont leicht ansteigende Landschaft gekennzeichnet wird.<sup>372</sup> Hinzu kommt die beschriebene stilistische Ausführungsweise der Zeichnung, deren Federführung eng ist und deren Linien das Blatt weitestgehend bedecken. Den zentralen Bereich der Zeichnung bildet eine kleine Figurengruppe, von der zwei hinter einem Hügel hervorschauen, ein dritter sich ihnen zuwendet und dem Betrachter sitzend den Rücken zuwendet. Es scheint, dass der Zeichner sich in dieser Darstellung einer alltäglich anmutenden Szene in der Natur, Menschen während eines Gespräches, das von einer gut erkennbaren Gestik begleitet wird, in erster Linie um die Einbettung der Figuren in den Landschaftskontext bemüht. Entscheidend ist in dieser Zeichnung die Harmonie zwischen den Figuren und der Natur, ihre Wechselbeziehung und die darüber vermittelte atmosphärische Wirkung. Durch einen zusammengerollten, schlafenden Hund vor dem Hügel wird die anekdotische Sichtweise gesteigert. Dies belegt, dass eine große Anzahl der Landschaften durch Beobachtungen in der Natur entstanden sind.

Die Beschäftigung mit Alltagsszenen in der Landschaft spiegelt sich in einer Vielzahl Zeichnungen wieder, gleichzeitig in Verbindung mit der Erschließung des Raumes beispielsweise durch Wasserflächen. Eine *Flusslandschaft* der National Gallery in Edinburgh (11.) zeigt beispielsweise den Rettungsversuch zweier Figuren eines kenternenden Bootes, die in Rückenansicht in einem weiteren Boot stehen und sich über die Reling beugen, anscheinend, um anderen Figuren im Wasser zu Hilfe zu kommen, die jedoch nicht zu sehen sind.<sup>373</sup> Die Szene ist anschaulich wiedergegeben, da sie etwa in der Mitte einer Wasserfläche situiert ist, die wiederum den Mittelgrund der Komposition ausmacht. Das Blatt zeigt deutlich, dass die kompositionelle Struktur der Darstellung noch nicht ganz ausgereift ist. Die einzelnen Bildgründe gehen noch nicht ineinander

<sup>371</sup> Ebenso ist dies der Fall in zwei Zeichnungen im Louvre und in den Uffizien, die eine Mutter mit Kind zeigen, bei der es sich ebenso gut um die Maria mit Jesus handeln könnte.

<sup>372</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Figuren*, Feder, braune Tinte, 158 x 248 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 469.

<sup>373</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft*, Feder, braune Tinte, 199 x 300 mm, Edinburgh, National Gallery, Inv. D 1714

über, ein Schritt, den Annibale in der zu Anfang gezeigten Zeichnung durchaus in Ansätzen vollzieht. Dies lässt darauf schließen, dass das Blatt mit der Rettungsszene einige Zeit früher entstanden ist als das vorherige Blatt.

Der Vordergrundbereich der Zeichnung weist bereits deutlich auf die Qualitäten des Stils Annibales hin. Minuziös, aber dennoch zügig in der Federführung, gibt der Künstler einige Gräser wieder, die sich vor der Wasserfläche abheben. Ihre detaillierte Wiedergabe dieser ist auf ein Mindestmaß reduziert, wodurch sie stilistisch in Einklang mit der Landschaft stehen, die ebenfalls weitestgehend in der Linienführung reduziert ist. Es wird in dieser Zeichnung besonders deutlich, wie der See, beziehungsweise der Fluss, dem Künstler dazu dient, die Fläche zu überwinden und der Darstellung eine größere Tiefenwirkung zu verleihen. Die Horizontlinie ist, charakteristisch für die frühen Zeichnungen, recht hoch angelegt, wodurch die Wirkung von Weite in der Landschaft verstärkt wird. Die dichte, bisweilen feine Linienführung spiegelt einen Künstler wieder, der sich mit dem Motiv der Landschaft intensiv auseinandersetzt, jedoch noch im Begriff ist, ein Darstellungskonzept zu entwickeln. Während Annibale Carracci in dieser Zeichnung die Bildgründe deutlich voneinander trennbar hintereinander anlegt, experimentiert er in einer weiteren in Bologna entstandenen Zeichnung noch deutlicher mit dem Verhältnis von Vorder-, Mittel- und Hintergrund im Bildganzen.



Abb.42

Die Zeichnung mit *Figuren in einer Landschaft* im Louvre (Abb. 42) wird klar durch einen Vorder- und Hintergrundbereich aufgeteilt.<sup>374</sup> Die Schachtelung der Bildgründe gleicht einer Theaterbühne und spricht für eine Zeichnung aus der Zeit vor Annibale Carraccis Weggang nach Rom. Die Einbettung dreier gut sichtbarer Figuren im Schutze des Felsvorsprungs und im Schatten einiger dort wachsender Bäume zeigt wieder einmal

<sup>374</sup> Carracci, Annibale, *Figuren in einer Landschaft*, Feder, braune Tinte, 203 x 287 mm, Paris, Louvre, Inv. 7491

den genrehaften Ansatz in der Landschaftszeichnung Annibale Carraccis bereits zu Beginn seines Schaffens in Bologna. Die Figuren sind einander stark zugewandt und scheinen in eine Diskussion vertieft zu sein, da die heftige Gestik erkennbar ist. Ihre Kleidung sowie hohe Hüte auf ihren Köpfen sind ebenfalls gut sichtbar. Weitere Figuren bewegen sich auf Wegen in der Hintergrundlandschaft. Diese werden jedoch nicht so genau ausgearbeitet wie diejenigen im Vordergrund, was sie klar ersichtlich zu Staffagefiguren macht.<sup>375</sup> Betrachtet man die Hintergrundlandschaft unabhängig von der des Vordergrunds, wird deutlich, dass Annibale hier bereits einen sicheren Umgang mit der perspektivischen Anlage der Landschaft besitzt. Es entsteht ein abwechslungsreiches Wechselverhältnis zwischen dem nahen Vordergrundbereich und dem fernen Hintergrundbereich, das durch den unterschiedlich intensiven Tintenauftrag verstärkt wird. Ebenso ist der Umgang mit der Feder von hoher Sicherheit gekennzeichnet, was sich in einer offeneren Linienführung manifestiert.

Das Gespür für eine ausgewogene Komposition führt bereits in den Jahren in Bologna dazu, dass Annibale Carracci beginnt, sich von seinen genrehaften Figurenkonstellationen in Landschaften weitgehend zu lösen. Er unternimmt den Versuch, eigenständige Landschaften zu erstellen und diese lediglich mit Staffagefiguren zu verbinden.<sup>376</sup> Eine beispielhafte Zeichnung für diese Entwicklungsrichtung ist eine *Flusslandschaft mit Figur* im Ashmolean Museums in Oxford (14.).<sup>377</sup> Die Zeichnung weist eine feine, dichte Linienführung auf. Sie ist aufgrund der zügigen Zeichenbewegung und dem damit verbundenen Schwung in der Linie eindeutig auf Annibale zurückzuführen. Das querformatige Blatt wird von einer ausgedehnten Landschaftsdarstellung eingenommen, deren Kompositionen von hoch aufragenden Bäumen bestimmt wird.

Nur wenige Zeichnungen aus der Zeit in Bologna zeigen so deutlich die Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit dem Konzept der Landschaft wie dieses Blatt. Der Künstler lässt sich hier auf einen weiten Landschaftskontext ein und befasst sich infolgedessen intensiv mit der Erschließung des Raumes. Der Baum als vertikaler

<sup>375</sup> Die Figurenkonstellation regt die Phantasie des Betrachters an. Bei der im Schutze des Felsens diskutierenden Gruppe könnte es sich um Briganten handeln, die einen Überfall auf die den Weg heraufkommenden Figuren planen. Diese Mutmaßung zeigt, wie erzählerisch und ausdeutbar die Figuren von Annibale in den Landschaftskontext eingefügt werden. Der genrehafte Hintergrund wird in solchen Figurengruppen besonders stark hervorgehoben.

<sup>376</sup> Was er als Notwendigkeit angesehen haben dürfte, da dies dem Schönheitsideal seiner Zeit entspricht, das besagt, dass die Natur nur dann vollkommen ist, wenn der Mensch sich in ihr aufhält und ein Teil ihrer selbst ist.

<sup>377</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Figur*, Feder, braune Tinte, 186 x 267 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 192, ders., *Ausgedehnte Landschaft*, Feder, braune Tinte, 152 x 217 mm, Hannover, Kunstmuseum, Inv. 84 r+v

Ausgleich zu einem horizontalen Landschaftsprospekt und die mit diesem Motiv verbundenen Möglichkeiten der perspektivischen Anlage der Landschaft kommen in den beiden Zeichnungen deutlich zum Tragen. Wie bereits erwähnt, ist es insbesondere die stilistische Ausarbeitung, die für ein frühes Werk spricht. Gleichzeitig ist sie aber auch Beleg dafür, dass diese Komposition nicht auf einem spontanen Einfall aufbaut, sondern sorgfältig und genau auf dem Papier angelegt wird. Verfolgt man die Linienführung, wird deutlich, wie sich der Künstler ein im Entstehen begriffenes Konzept erschließt. Nach und nach entsteht so aus vielen, feinen und überlegt gesetzten Linien eine harmonische Gesamtdarstellung einer Landschaft. Während des Entstehungsprozesses wird genau abgewogen, an welcher Stelle beispielsweise eine freie Fläche gelassen wird oder ein Motiv detailliert ausgearbeitet wird.

#### *Zeichnungen der Jahre in Rom bis zum Spätwerk*

In der stilistischen Entwicklungsstufe, die ungefähr ab der Ankunft Annibales in Rom bis zur Entstehung des Gemäldes mit der *Flucht nach Ägypten* 1603/04 erreicht wird, manifestiert sich in den Zeichnungen Annibale Carraccis ein freierer Umgang mit der Linie und ein höherer expressiver und schwungvollerer Ausdrucksgehalt der Darstellungen. Alle Blätter zeigen eine zügige Linienführung, die die dargestellten Motive meist nur umreißt und sich nur selten in detaillierten Wiedergaben verliert. Inhaltlich beschäftigt sich Annibale weiterhin mit den drei großen, von ihm bereits zu Beginn favorisierten Themenbereichen in der Landschaft. Es wird deutlich, in welcher Form der Künstler das Thema elaboriert, wie der Umgang mit der Materie immer sicherer wird und sich sein Hauptaugenmerk nunmehr auf die Erschließung des Raumes konzentriert und die damit verbundene Suche nach der idealen Komposition.

Bezüglich der Einbindung des Motivs des Baumes bedeutet dies, dass Annibale immer wieder auf dasselbe Kompositionsschemata zurückgreift, den Baum am linken Blattrand zu positionieren.<sup>378</sup> Somit erhält der Baum die Funktion eines Repoussoirs, mit Hilfe dessen der Übergang vom Betrachter zur Landschaft hergestellt wird und die Weite der rechts im Blatt liegenden Landschaft intensiviert wird.

Beispielhaft können dafür zwei Zeichnungen in den Uffizien angesehen werden, eine *Landschaft mit Baum und drei Figuren* (64.) und eine *Landschaft mit ausgestreckter*

---

<sup>378</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 5.1..

*Figur* (51.), in denen eben genau dieses Kompositionsprinzip verfolgt wird.<sup>379</sup> Gleich auf den ersten Blick ist erkennbar, inwiefern sich die stilistische Ausarbeitung der Darstellung von den vorherigen unterscheidet. Die Motive werden mit Linien gezeichnet, die die zügige Bewegung während des Zeichnungsprozesses wiedererkennen lassen. Die Bäume werden in beiden Zeichnungen lediglich bezüglich ihrer wesentlichen Merkmale dargestellt. So sind die Blätter der Baumkronen nicht zu erkennen und ihre Darstellung wird auf ein Mindestmaß reduziert, so dass in erster Linie ihre Mächtigkeit nur durch Umrisslinien und einzelne Schraffierungen wiedergegeben wird. Auch die im Hintergrund liegende Landschaft zeichnet sich durch wenige, jedoch gezielt gesetzte Linien aus, die zudem eine atmosphärische Wirkung haben. Die stilistische Ausführung der Zeichnung zeigt, wie sicher der Künstler in dieser Schaffensphase mit der Landschaft umgeht. Die Komposition spiegelt ein intensives Studium des Motivs wieder und zeigt zudem, wie der Künstler den Raum erschließt.

Immer demselben Kompositionsschemata folgend gelangt Annibale Carracci, ausgehend von diesen beiden Zeichnungen, zu einer Darstellungsform, die einen weiteren Entwicklungsschritt verdeutlicht. Die Zeichnung der Sammlung Devonshire in Chatsworth (60.) zeigt eine Landschaftsdarstellung, die im Vergleich zu den vorherigen Blättern deutlich erkennen lässt, dass Annibale hier das entwickelte Schema in eine vollkommene Kompositionsform gebracht hat.<sup>380</sup> Die Landschaft in der rechten Blatthälfte wird perspektivisch in die Tiefe des Raumes gesetzt, indem die Horizontlinie leicht unterhalb der Augenhöhe des Betrachters ist. Der Baum, der den Abstand zwischen diesem und der Landschaft herstellt, steht in seiner unmittelbaren Nähe, so dass ein abwechslungsreicher Kontrast zwischen Nah- und Fernwirkung entsteht. Die Landschaftsdarstellung ist vollkommen in sich geschlossen und ist trotz ihrer reduzierten Linienform ausgewogen. Einer solchen Zeichnung muss ein intensives Studium der bereits vorhandenen Landschaftstradition in Rom vorausgegangen sein, mit Hilfe derer Annibale zu einer eigenen Formensprache findet. Besonders bemerkenswert ist bei dieser Zeichnung unter anderem die Tatsache, dass der Künstler gänzlich auf das Einfügen von Figuren verzichtet und eine eigenständige Landschaft zeichnet, eine für diese Schaffensperiode nicht zwangsläufige Darstellungsform, was eine weitere um 1600 entstandene Landschaft veranschaulicht.

---

<sup>379</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Baum und drei Figuren*, Feder, braune Tinte, 274 x 198 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 1310E, ders., *Landschaft mit ausgestreckter Figur*, Feder, braune Tinte, 139 x 113 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 56P.

<sup>380</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft*, Feder, braune Tinte, 253 x 185 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 467

Die *Landschaft mit Badenden* in der Sammlung Oppé in London (43.) nimmt sich der Einbindung von Figuren in den Landschaftskontext an.<sup>381</sup> Die für die Zeit zwischen 1595 und 1600 typische schwungvolle Linienführung und der klare Kompositionsaufbau der Landschaft geben eine facettenreiche Darstellung wieder, die insbesondere durch die Wiedergabe einer alltäglichen Szene belebt wird. Die Auseinandersetzung mit den Proportionen der Schwimmenden und den von einem Baum in das Wasser Springenden nimmt einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Zeichnung ein, da sie das Verhältnis zwischen Natur, beziehungsweise Landschaft und Mensch bestimmt. Der Landschaft wird dennoch nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Wieder bedient sich der Künstler dem hergebrachten Kompositionsprinzip, elaboriert es jedoch insofern, als er der Landschaft mehr Raum zuspricht und eine Wasserfläche zur Raumerschließung hinzufügt. Es ist erstaunlich, wie Annibale bereits in diesen frühen Zeichnungen in der Reduzierung der Linien geht. So wird der im Hintergrund ansteigende Berg nur durch einzelne Striche modelliert, das Blattwerk eines am rechten Blattrand stehenden Baumes wird lediglich durch eine von oben nach unten verlaufende Zickzacklinie angedeutet und die Figuren werden nur in ihren Umrissen wiedergegeben. Die Reduktion der Linie führt zu einem offeneren Eindruck der Zeichnung insgesamt, da größere, freie Flächen entstehen, die die Komposition insgesamt auflockern. Entscheidend ist die Symbiose von Mensch und Landschaft, eingebettet in eine vollkommen harmonische Komposition.

Diese harmonische Komposition gehört in den Jahren zum 17. Jahrhundert hin zu Annibale Carraccis Hauptanliegen in der Landschaftszeichnung. Das zeigen zwei Zeichnungen, die stilistisch eng verwandt sind, eine *Landschaft mit sitzender Frau und Kind* (59.) im Louvre in Paris und eine *Landschaft mit Bauernhaus* (52.) im Nationalmuseum in Stockholm.<sup>382</sup> Beide Zeichnungen weisen den bereits zuvor beschriebenen charakteristischen Schwung in der Linie auf, der zügig und expressiv ist und auf eine schnelle Zeichenbewegung zurückzuführen ist. Bei beiden Landschaften kann aufgrund der fließenden Linienführung davon ausgegangen werden, dass Annibale Carracci während des Zeichenprozesses bereits eine konkrete Vorstellung von der Komposition der Darstellung gehabt hat, was wiederum auf eine intensive Auseinandersetzung mit der Landschaft schließen lässt.

---

<sup>381</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit Badenden*, Feder, braune Tinte, 200 x 282 mm, London, Sammlung Oppé

<sup>382</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit sitzender Frau und Kind*, Feder, braune Tinte, 114 x 109 mm, Paris, Louvre, Inv. 7427, ders., *Landschaft mit Bauernhaus*, Feder, braune Tinte, 186 x 283 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NM 1031/1863.

Die *Landschaft mit sitzender Frau und Kind* behandelt das Thema der Figur in der Landschaft, indem die Frau mit der sie umgebenden Landschaft eins wird. Ihre stilistische und technische Ausführung ist derjenigen der Landschaft gleich, so dass die Figur nicht auf den ersten Blick im Mittelpunkt der Darstellung steht. Die Reduzierung der Linien geben der Zeichnung einen hohen Ausdrucksgehalt, der nicht zuletzt durch eine Variation im Kompositionsaufbau der Zeichnung evoziert wird. So legt Annibale die Horizontlinie auf der Augenhöhe des Betrachters an – also recht tief – und lässt somit dem Himmel großen Raum im Kompositionsganzen. Die dadurch entstandene Fläche verleiht der Zeichnung den Eindruck von Weite, die durch eine stark perspektivische Anlage der Landschaft im unteren Bereich des Blattes aufgenommen wird. Diese Beobachtung zeigt, inwiefern Annibale Carracci um 1600 immer mehr den Raum erschließt, wie er zu neuen Kompositionsmodellen gelangt und die Struktur seiner Kompositionen immer ausgewogener wird. Obgleich die *Landschaft mit Bauernhaus* bezüglich der Motive und der Gesamtkomposition facettenreicher ist, lässt sich in dieser Zeichnung ein ähnliches Phänomen beobachten. Der Vordergrundbereich der Darstellung nimmt im Verhältnis zu den übrigen Bildgründen einen größeren Raum ein. So fällt die in der linken Blatthälfte vor einem Haus situierte Figurengruppe auf. Da ihre Tätigkeiten jedoch nicht spezifiziert werden, sind sie für die Bedeutung der Darstellung nicht entscheidend. Sie gliedern sich vollkommen in die Landschaft ein, deren Weiten sich in der rechten Blatthälfte erstrecken. Das Figurenmotiv wird hier wieder durch am Ufer stehende Figuren und Boote aufgenommen. Am anderen Ufer der Wasserfläche stehende Bäume schließen die Komposition ab.

Das Bezeichnende der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis in dieser Schaffensperiode ist die Weite und kompositionelle Vollkommenheit der strukturellen Anlage. Obgleich die Zeichnung, bedingt durch ihre technische Ausrichtung, keine Mittel zur Visualisierung von Licht und Atmosphäre hat, gelingt es dem Bolognesen, eine neue Formensprache zu entwickeln, die sich in einer Gruppe von Zeichnungen manifestiert, die als Spätwerk angesehen werden können.

### *Das Spätwerk*

Wenige Jahre vor seinem Tod arbeitet Annibale Carracci in der Landschaftszeichnung mit den gleichen Themenbereichen wie schon in den Jahren zuvor und widmet sich bis 1609 der Landschaft nunmehr als reinem Anschauungsobjekt.

Das eindeutigste Merkmal dieser Blätter ist ihre stilistische Ausarbeitung, in der sich der über die Jahre entwickelte Individualstil Annibale Carraccis in seiner „Reinform“ darlegt. Die Linien dieser Zeichnungen sind reduzierter und werden vereinzelter gesetzt als noch in den Jahren zuvor. Auch die Federführung hat von ihrem ureigenen Schwung nichts eingebüßt, sondern kommt noch intensiver zum Ausdruck, da die Linien zügiger auf das Papier gebracht werden. Die zeichnerische Bewegung ist am Ende des Wirkens Annibales schneller als zu Beginn – was unzweifelhaft mit einer anwachsenden Sicherheit im Umgang mit Sujet und Technik verbunden ist –, so dass die Linien immer reduzierter eingesetzt werden und größere Ausdrucksstärke erhalten. Auch wird das Blatt nicht mehr gänzlich ausgefüllt, sondern zeichnet sich durch größere freie Flächen aus.

Diese Blätter gehören bezüglich ihres ästhetischen Wertes mit zu den ausdrucksstärksten Zeichnungen des Künstlers, da sie von einer hohen Virtuosität in der stilistischen Ausarbeitung und einer vollkommenen Beherrschung des Sujets zeugen. Es ist deutlich zu sehen, dass Annibale Carracci in diesen Zeichnungen auf der Suche nach der idealen Landschaftskomposition angekommen ist und nun zum Selbstzweck zeichnet. Sie besitzen in keiner Form eine vorbereitende Funktion, dienen nicht mehr der Motivsuche oder einer konzeptuellen Ausrichtung. Das Konzept der Landschaft hat im Schaffensprozess des Künstlers einen konkreten Platz eingenommen und manifestiert sich in einer Reihe bisweilen anekdotisch anmutender Zeichnungen.

Eine Zeichnung im Nationalmuseum in Stockholm (65.) zeigt, wie der Baum als Hauptmotiv auch in den späten Zeichnungen Annibale Carraccis eine wichtige Rolle spielt.<sup>383</sup> Interessant ist, dass der Künstler das Thema anders bearbeitet als in den vorherigen Zeichnungen. So ist von einer Landschaftsansicht nur ein minimaler Ausschnitt zu sehen, der hinter einer im Vordergrund situierten Mauer sichtbar wird. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf zwei Vagabunden, von denen sich der eine in Rückenansicht auf die Mauer stützt und auf die Landschaft blickt. Diese Figur ist, bedingt durch ihre Haltung, das Bindeglied zwischen dem Bereich vor der Mauer und der dahinter liegenden Landschaft. Der Baum scheint auf einem Hügel zu stehen, da er vollständig sichtbar ist. Die deutliche Trennung der Figuren und der Landschaft durch die Mauer bearbeitet das herkömmliche Thema aus einer anderen Sicht als bisher. Es

---

<sup>383</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit zwei Vagabunden*, Feder, braune Tinte, 208 x 130 mm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1034/1863. Natürlich handelt es sich in diesem Fall nicht um eine Landschaftsdarstellung im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um die Verbindung von Motiven aus der Natur und Figurenmotiven. Dennoch soll diese Zeichnung ebenso zu den Landschaftszeichnungen hinzugezählt werden, da sie ein weiteres Dokument ist, das die Auffassung Annibale Carraccis von Natur und Landschaft belegt. Vgl. hierzu auch die einleitenden Worte zu der Arbeit.

scheint, als habe Annibale eine Zeichnung erstellen wollen, die seinem sonst verwendeten Konzept von der Landschaft gegenübersteht: es geht nicht um die Darstellung der Symbiose von Mensch und Natur, sondern die ihrer Trennung. Auffällig ist neben der Komposition des Blattes auch dessen stilistische Ausarbeitung, die im Wesentlichen durch eine starke Reduktion in der Linienführung bestimmt wird. Der für Annibale Carracci charakteristische Schwung bei der Federführung kommt bei einer Analyse der einzelnen Blattbereiche deutlich zum Vorschein und die Schnelligkeit in der Ausführung wird ersichtlich. Die damit verbundene hohe Sicherheit in der Bearbeitung des Sujets lässt wiederum Rückschlüsse auf das künstlerische Stadium zu.

Weniger reduziert in der Anlage der Motive setzt sich der Künstler in einer *Landschaft mit gehängtem Judas*, Louvre, (62.) mit dem Baum als Hauptmotiv auseinander.<sup>384</sup> Das aufgrund seiner stilistischen Ausarbeitung eindeutig in die späte Schaffensperiode Annibale Carraccis datierbare Blatt zeigt im Vordergrund einen die gesamte Blatthöhe einnehmenden Baum, an dessen einem Ast eine Figur erhängt worden ist, Judas. Die links im Hintergrund des Blattes erkennbare Landschaft ist äußerst stilisiert und wird mit nur wenigen Linien wiedergegeben. Die Federführung der Zeichnung ist derjenigen des vorherigen Blattes ähnlich. Für eine späte Datierung der Zeichnung spricht ebenfalls die ikonographische Aufarbeitung des Themas, da Annibale Carracci die Figurenthematik in eine Landschaft einbindet und nicht als Figurenszene vor einem Landschaftshintergrund deutet. Dabei scheint es ihm im Wesentlichen darauf anzukommen, eine unauflösbare Symbiose zwischen beiden zu erzeugen, indem er eine kontinuierliche Federführung gebraucht, die alle Bereiche der Darstellung gleichberechtigt behandelt.

Dies scheint auch sein Hauptanliegen bei zwei Zeichnungen im Louvre zu sein, einer *Landschaft mit drei Badenden* (68.) und einer *Landschaft mit Hirte* (67.).<sup>385</sup> Die in der für die späten Jahre charakteristischen zügigen und schwungvollen Federführung ausgearbeiteten Zeichnungen behandeln das Sujet der Figur in der Landschaft in gewohnt erzählerisch-genrehafter Manier. Es fällt auf, dass Annibale in seinen späten Jahren auf die Verbindung von Landschaft und genrehaft anmutenden Szenen, die die frühen Jahre bestimmen, zurückkommt. Auch das proportionale Verhältnis von Figur und Landschaft erscheint wieder wie zu Beginn, indem die Figuren einen recht großen Raum einnehmen, die Landschaft jedoch nicht zur Hintergrundkulisse stilisiert wird. Diese veränderte

<sup>384</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit gehängtem Judas*, Feder, braune Tinte, 229 x 205 mm, Paris, Louvre, Inv. 7436

<sup>385</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit drei Badenden*, Feder, braune Tinte, 141 x 202 mm, Paris, Louvre, Inv. 7457. ders., *Landschaft mit Hirte*, Feder, braune Tinte, 199 x 270 mm, Paris, Louvre, Inv. 7450.

Erscheinungsform der bekannten Themen kommt in der stilistischen Ausarbeitung zum Ausdruck, die - wie zuvor erwähnt – durch die Federführung bestimmt wird. Die Linien der *Landschaft mit drei Badenden* sind ebenso zurückgenommen wie die der anderen Zeichnung. So werden die Figuren in ihren Proportionen wiedergegeben, nicht jedoch im Detail. Das Wasser ist eine freie Fläche, auf der durch virtuos gesetzte Striche eine Spiegelung suggeriert wird.

In dieser Zeichnung ist der *Eindruck* der Szene von Bedeutung, weniger die Darstellung im Detail. Es scheint sich bei dieser zügig auf das Papier aufgetragenen Studie um eine tatsächlich in der Natur beobachtete Szene zu handeln. Auch bei dieser Zeichnung scheint es dem Künstler in erster Linie um das Festhalten eines Momentes zu gehen und nicht um die Erarbeitung eines neuen Motivs. Die fließende Bewegung des gehenden Hirten wird festgehalten und die lediglich mit wenigen Linien angedeutete Landschaft im Hintergrund rückt nicht aus dem Bildganzen heraus. Ein Erdvorsprung am rechten Blattrand rundet die in sich vollkommen ausgewogene Komposition ab und gleicht die Figurengruppe in der linken Blatthälfte aus.

Die Sicherheit Annibale Carraccis in der Handhabe des Materials – der Feder mit Tinte – und das gekonnte Ausgleichen der inhaltlichen Gewichtung der Komposition deuten auf eine späte Auseinandersetzung mit dem Sujet hin.

In der Gruppe der Zeichnungen, die dem Spätwerk Annibale Carraccis zugeordnet werden können, gibt es einige Landschaftsdarstellungen, die auf einem schmalen, horizontalen Blattformat ausgeführt worden sind und entweder Ansichten auf eine Ortschaft zeigen, die in eine Landschaft eingebettet ist oder einen Landschaftsausschnitt. Die kleinformatischen Blätter sind stilistisch vergleichbar, da sie mit einer feinen, eng gesetzten Linienführung ausgeführt worden sind. So werden die einzelnen Motive wohlüberlegt zu Papier gebracht, ohne dass dabei der Schwung in der Linie und der expressive Ausdruck der Gesamtdarstellung verloren gehen würde.

Die *Landschaft vor den Toren einer Stadt* (72.) im Louvre verdeutlicht diesen Sachverhalt.<sup>386</sup> Die drei Bildgründe der Darstellung gehen fließend ineinander über, so dass sich vor den Augen des Betrachters eine weite Landschaftsansicht ausbreitet. Die Figuren nehmen im Darstellungsganzen keine unbedeutende Rolle ein, da sie die Komposition auflockern, wie zum Beispiel die Figurengruppen im direkten Vordergrund, die einen Esel vorantreiben, auf einer Weide liegen oder – wie in der linken Blattecke – diskutierend auf einem Stein sitzen. Wie nur bei wenigen Zeichnungen zuvor kommt in

<sup>386</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft vor den Toren einer Stadt*, Feder, braune Tinte, 90 x 257 mm, Paris, Louvre, Inv. 7467.

dieser Darstellung die Stimmung zum Tragen, die die Darstellung maßgeblich bestimmende – bukolisch anmutende - Atmosphäre. Mit Hilfe eines durch einen Hügel halb verdeckten Rindes lässt Annibale Carracci ein perspektivische Variante in die Darstellung einfließen, die ein weiteres Indiz für seinen sicheren Umgang mit der Materie der späten Jahre ist und die an die von Malvasia beschriebenen *indovinelli* des Künstlers erinnert.<sup>387</sup> Annibale ist sich der Gewichtung der inhaltlichen Schwerpunkte der Darstellung sicher und positioniert sie entsprechend. Die mächtigen, die Stadt verdeckenden Bäume werden in der linken Blatthälfte durch eine Ansicht auf eine weite Landschaft ausgeglichen, die sozusagen das Gegengewicht bildet. Der expressive Zeichenstil lässt einige weiße Flächen zu, so dass die Darstellung aufgelockert wird und eine klare Gesamtstruktur entsteht.

Zu den Zeichnungen der späten Schaffensperiode auf horizontalem, schmalen Blattformat gehört eine weitere Zeichnung im Louvre (70.), die inhaltlich das Motiv der Wasserfläche in einem Landschaftskontext verarbeitet.<sup>388</sup> Die dargestellte Landschaftsansicht wird nicht nur durch Figuren in den Hügeln des Ufers, sondern auch durch mit geblähten Segeln auf dem Wasser fahrende Boote belebt. Bezeichnend für die in den späten Jahren des Künstlers entstandenen Zeichnungen wird auch dieses Blatt durch eine reduzierte Linienführung beherrscht, die die Motive nicht im Detail wiedergibt. Aus technischer Sicht kommt in dieser Zeichnung eine Erweiterung von Feder und Tinte durch eine Lavierung hinzu. So ist der Himmel durch eine lavierte Fläche dargestellt, die Wolkenbereiche erkennen lässt, während die Motive der Landschaft durch die Lavierung modelliert werden. Das Verwenden dieser Technik ist ein weiterer Verweis darauf, dass sich der Künstler ab circa 1605 mit der Landschaft nicht mehr nur als Kompositionsstruktur auseinandersetzt, sondern auch mit der Verarbeitung und Darstellung von Atmosphäre innerhalb der Landschaftsansichten.<sup>389</sup>

Zwei Zeichnungen aus dieser Zeit, die sich ebenfalls mit der Atmosphäre in der Landschaft auseinandersetzen, sind eine Zeichnung im Louvre (75.) und eine im British Museum in London (74.).<sup>390</sup> Annibale Carracci bedient sich bei diesen idealisierten

<sup>387</sup> Siehe Malvasia 1841, S. 335.

<sup>388</sup> Carracci, Annibale, *Flusslandschaft mit Booten*, Feder, braune Tinte, 107 x 246 mm, Paris, Louvre, Inv. 7465.

<sup>389</sup> In den Zeichnungen der frühen Jahre liegt beispielsweise die Darstellung und Ausarbeitung des Himmels durch Wolken nicht im Interessensbereich des Künstlers. In dieser Zeit ist der Himmel eine Fläche, die der Strukturierung des dargestellten Raumes zu dienen hat, weniger ein Mittel zur Darstellung von Stimmung oder Atmosphäre.

<sup>390</sup> Carracci, Annibale, *Landschaft mit lächelnder Sonne*, Feder, braune Tinte, 136 x 195 mm, Paris, Louvre, Inv. 7485, ders., *Landschaft mit untergehender Sonne*, Feder, braune Tinte, 271 x 428 mm, London, British Museum, Inv. 1972-7-22-13.

Landschaftsdarstellungen des Hilfsmittels der Sonne, die er verbildlicht und die so maßgeblich den Wirkungsgehalt der Darstellung bestimmt. In der Zeichnung des British Museums breitet sich das Licht der untergehenden Sonne über einer hügeligen Landschaft aus, während sich ihre Strahlen im Blatt des Louvre über einer Küstenlandschaft ausdehnen. In beiden Zeichnungen werden mit minimal gesetzten Linien einige Figuren in die Landschaft eingefügt, denen lediglich die Funktion der Staffage zukommt, die aber für die Atmosphäre des Blattes entscheidend ist. Ein weiteres wichtiges Merkmal, das diese beiden Zeichnungen über ihre inhaltliche Gewichtung hinaus verbindet, ist die stilistisch verwandte Ausführungsweise der Zeichnungen. Die Reduzierung der Linien auf ein Mindestmaß – beispielsweise bei der Ausarbeitung eines Baumes in Form eines senkrechten Striches mit einer die Baumkrone darstellenden Zickzacklinie – zeugen von einer vollkommenen Beherrschung des Sujets und der Technik, ein Merkmal, das die gesamten Zeichnungen der späten Jahre verbindet.

Eines der wohl expressivsten Blätter dieser Schaffensperiode ist eine Zeichnung aus dem Louvre (75.), die eine hinter einer Bergkette untergehende Sonne zeigt, die figurativ in Form eines lächelnden Gesichtes wiedergegeben ist. Vor den Bergen gibt der Künstler einen Landschaftsausschnitt wieder, der aufgrund der reduzierten Linienführung größtenteils nur aufgrund der Seherfahrung des Betrachters erahnen lässt, worum es sich handelt. Während die Bäume noch deutlich als solche erkennbar sind, sind andere Bereiche eine Ansammlung von Strichen, die Gebäude und weitere Bäume erahnen lassen.

Durch dieses und andere Blätter kann man annehmen, dass es sich bei den späten Zeichnungen Annibale Carraccis um zu seinem Zeitvertreib hergestellte Fingerübungen handelt. Während in den beiden vorgehenden Schaffensperioden die Entwicklung der Landschaft als vollkommen harmonisch konzipierte Komposition und die Entdeckung des Raumes im Vordergrund stehen, ist der Künstler in diesen Zeichnungen bei der Erarbeitung des Sujets angekommen. Die Entdeckung des Lichts und die Reduktion der Funktion der Figuren als reine Staffagen deuten auf eine Auseinandersetzung mit der Landschaft hin, die aus der venezianischen bukolischen Landschaftsdarstellung kommt und hin zu einer Stimmungslandschaft führt.

Die Landschaft in den Zeichnungen ist eine künstliche *Landschaftserfindung* mit einem neuen künstlerischen Impetus. So kristallisiert sich in den letzten Lebensjahren Annibale Carraccis die Gestalt eines autonomen, selbstständig arbeiteten Künstlers heraus, der unabhängig von der Marktsituation arbeitet. Die Werke – in diesem Fall die

---

Landschaftszeichnungen – erhalten ihren Wert später, bedingt durch die Rezeption folgender Künstlergenerationen und nicht während des Schaffensprozesses durch einen Auftraggeber oder einen Sammlermarkt. Die künstlerische Freiheit, die dabei in der Ausführung und Interpretation des Sujets entsteht, führt zu einer expressiven und neuen Sicht der Landschaft in der Zeichnung, die eine Vielzahl der Schüler Annibales inspiriert und einschneidende Auswirkungen auf die Sicht der Landschaft insgesamt hat.

### **Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit legt erstmals einen nach stilkritischen und inhaltlichen Kriterien erstellten beispielhaften Oeuvrekatalog der Landschaftszeichnungen von Annibale Carracci. Zudem erfolgt eine Einordnung des Materials in das Gesamtwerk Annibale Carraccis, die Erörterung der Stellung der Landschaft in Malerei und Zeichnung und die Beantwortung der Frage, worin das Phänomen der großen Anzahl an Landschaftszeichnungen begründet liegt.

Die Landschaftszeichnung Annibale Carraccis zeigt einen neuen Umgang mit dem Sujet, der auf einer vollkommen harmonischen und ausgewogenen Komposition beruht. Es gelingt dem Künstler mit der Bewältigung des Problems der idealen Komposition in seinen Zeichnungen, den Folgegenerationen den Raum zu öffnen und der Landschaft eine neue Bedeutung im Bildganzen zuteilwerden zu lassen. In seinen Gemälden manifestiert sich dieser Schritt in der *Flucht nach Ägypten* in der Galleria Doria Pamphilij in Rom, ein Gemälde, das in der Literatur zum Inbegriff der sogenannten *klassischen Landschaft* wurde.

Bevor die neue Landschaftsauffassung Annibale Carraccis in der Malerei zum Ausdruck kommt, existiert sie bereits in der Zeichnung. Die zusammengestellten Blätter belegen die Entwicklung und Veränderung in der Landschaftsdarstellung des Künstlers seit seines Aufenthaltes in Rom. Dies hängt nicht zuletzt mit den in Rom zirkulierenden kunsttheoretischen und literarischen Texten zusammen, die Ideen und Vorstellungen von der Landschaft vermitteln und die auf das Werk des Künstlers Einfluss genommen haben werden. Man kann davon ausgehen, dass sie aufgrund ihrer allgemeinen Verbreitung auf Annibale Carracci, selbst wenn er die Texte nicht selbst studierte, Einfluss hatten.

---

Die Landschaftszeichnungen des Künstlers werden jedoch in erster Linie von visuellen Quellen geprägt, die er von seiner ersten Zeit in Bologna, während seiner Reisen nach Venedig und Norditalien, bis hin nach Rom aufnimmt und zu einem neuen Motivrepertoire verarbeitet. Das Zusammenstellen eines aus vorhergehenden und zeitgenössischen Elementen bestehenden Motivrepertoires, das die einzelnen Elemente in immer andere Kontexte integriert, ist einer der großen Verdienste Annibale Carraccis in der Landschaftsdarstellung. Mit diesem beliebig und flexibel einsetzbarem "Handwerkszeug" ermöglicht er auch seinen Nachfolgern, die ideale Landschaft darzustellen.

Neben diesen inhaltlichen Kriterien hat die Zusammenstellung stilistische Charakteristiken des Zeichenstils Annibale Carraccis in Abgrenzung zu denjenigen Agostino Carraccis und seiner Schüler ermöglicht. Erst durch den direkten Vergleich einer großen Zahl an Blättern manifestieren sich stilistische Eigenheiten. Die Qualitätsunterschiede zwischen einzelnen Darstellungen können herausgearbeitet werden.

Das Ergebnis ist ein methodischer Vorschlag, das vorhandene Material einzugrenzen und einer neuen Bewertung zu unterziehen.

## Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur*

- Agucchi 1607-15     Agucchi, Giovanni Battista, Trattato della pittura (1607-1615), ed. Mahon 1947
- Bellori 1672         Giovanni Pietro Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1672
- Bellori 1976         Bellori, Giovanni Pietro, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, ed. Evelina Borea, Turin 1976
- Lomazzo 1584       Lomazzo, Giovan Paolo, Trattato dell'arte della pittura, Mailand 1584
- Lomazzo 1973       Lomazzo, Giovan Paolo, Scritti sulle arti, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973
- Malvasia 1841       Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi, Bologna 1841
- Malvasia 1971       Malvasia, Carlo Cesare, Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi, a cura di Marcella Brascaglia, Bologna 1971
- Mancini 1614-30     Mancini, Giulio, Considerazioni sulla pittura (1614-1630), ed. Marucchi, Salerno 1956
- Mander 1604         Carel van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const, Alkmaar 1604
- Philostratos 1968     Philostratos, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka, hrsg., übers. Und erläutert von Otto Schöneberger, München 1968
- Sannazaro 1926       Sannazaro, Jacopo, Arcadia, a cura di Enrico Carrara, Turin 1926
- Tasso 1800           Torquato Tasso's Befreites Jerusalem, übersetzt von J. D. Gries, Jena 1800
- Tasso 1996           Tasso, Torquato, Gerusalemme Liberata, Einl. und Komm. von Giorgio Cerboni Baiardi, Ferrara 1996
- Vasari 1550           Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani, Florenz 1550

---

*Sekundärliteratur*

- Ames-Lewis 1981 Ames-Lewis, Francis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven 1981
- Anderson 1979 Anderson, Jaynie, *Speculations on the Carracci Accademy in Bologna*, In: *The Oxford Art Journal*, No. 3, Art and Education, Okt. 1979, S. 15-20
- Andrews 1974 Andrews, Keith, *Annibale Carracci's Last Residence in Rome*, In: *Burlington Magazine*, Nr. 116, Jan. 1974, S. 32-35
- Andrews 1985 Andrews, Keith, *Adam Elsheimer: Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München 1985
- Arcangeli 1956 Arcangeli, Francesco, *Sugli inizi dei Carracci*, In: *Paragone*, 79, 1956, S. 17-48
- Ariuli 1991 Ariuli, Rossella, *Giovanni Francesco Grimaldi detto il "Bolognese", vita di un artista bolognese del '600*, In: *Il Carobbio*, 1991, Bd. 17, S. 5-13
- Arnolds 1949 Arnolds, Günter, *Italienische Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Berlin*, Berlin 1949
- Assunto 1973 Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973
- Bacou/Mahon 1961 Bacou, Roseline/ Mahon, Denis, *Dessins des Carrache*, Paris 1961
- Bacou 1968 Bacou, Roseline, *Dessins du Louvre, école italienne*, Paris 1968
- Bacou 1978 Bacou, Roseline, *Everard Jabach, dessins de la seconde collection*, In: *La Revue de l'art*, Bd. 40-41, 1978, S. 141-150
- Bacou 1981 Bacou, Roseline, *The Famous Italian Drawings from the Mariette Collection at the Louvre in Paris*, Mailand 1981
- Bacou/Bean 1988 Bacou, Roseline/ Bean, J., *Le dessin à Rome au XVIIe siècle*, Paris 1988
- Baer 1930 Baer, Rudolf, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, München 1930
- Baer 1969 Baer, C.O., *Landscape Drawing*, New York 1969
- Bagni 1985 Bagni, Prisco, *Il Guercino e il suo falsario: I disegni di paesaggio*, Bologna c1985

- 
- Bailey 1993            Bailey, Stephen Michael, Carracci landscape studies: The drawings related to the "Recueil de 283 Estampes de Jabach", University of California, Santa Barbara 1993
- Bartoni 2003            Bartoni, Laura, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, In: Cappelletti, Francesca (Hrsg.), *Decorazione e collezionismo a Rom nel Seicento*, Rom 2003, S. 127-140
- Bartsch 1934            Bartsch, Juliane, *Figur und Landschaft. Eine Untersuchung ihrer Beziehungsformen im italienischen Kunstbereich des 16. und 17. Jahrhunderts*, Philippsburg 1934
- Barzman 1989            Barzman, K.-E., *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist*, In: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. Boschloo, A. W. A., Leiden 1989, S. 14-32
- Béguin 1969  
1969                        Mostra di Nicolò Dell'Abate, a cura di Sylvie M. Béguin, Bologna
- Berger 1993            Berger, Andrea, *Die Tafelgemälde Paul Brils*, Münster 1993
- Bertelà 1975            Disegni di Federico Barocci: catalogo della mostra, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, Florenz 1975
- Bertolotti 1885            Bertolotti, A., *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna 1885
- Birke 1991            Birke, Veronika, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, München 1991
- Birke 1992-97            *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis*, von Veronika Birke und Janine Kertész, 4 Bd., Wien 1992-1997
- Bisanz-Prakken 1995            Bisanz-Prakken, Marian, *Die Landschaft im Jahrhundert Rembrandts*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1993
- Bjurström 2002            Bjurström, Per, u.a., *Italian Drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna*, Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 2002
- Bjurström 2001            Bjurström, Per, *The Carracci Brothers and Landscape Drawing*, In: *Konsthistorisk tidskrift*, 71.2002, S. 204-217
- Blunt/Lester-C. 1960            Blunt, A./ Lester-Cooke, H., *The Roman Drawings of the XVII and XVIII centuries at Windsor Castle*, London 1960

- Blunt 1984 Blunt, Anthony, *Kunsttheorie in Italien, 1450-1600*, München 1984
- Bodmer 1933-34 Bodmer, Heinrich, *Drawings by the Carracci: An Aesthetic Analysis*, In: *Old Master Drawings*, 8, 1933-34, S. 51-66
- Bodmer 1934 Bodmer H., *The Aldobrandini Landscapes in the Doria Pamphilij Gallery*, In: *Art Bulletin*, XVI, 1934, S. 260-271
- Bodmer 1938 Bodmer, H., *Bemerkungen zu Annibale Carraccis graphischem Werk*, In: *Die graphischen Künste*, III, 1938
- Boesten-Stengel 1999 Boesten-Stengel, Albert, "Nach Correggio": *unveröffentlichte Zeichnungen der Carracci in den Uffizien*, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 43, 1999, (2000), S. 559-596
- Boesten-Stengel 2001 Boesten-Stengel, Albert, *Federico Barrocci oder Agostino Carracci? Die Ölgrisaille der „Flucht aus Troja“ in Windsor Castle; Zuschreibung und Funktion*, In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 62.2001, S. 223-260
- Bohn 1992 Bohn, Babette, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, In: *Master Drawings*, XXX, 1992, S. 396-414
- Bohn 1992 Bohn, Babette, *Problems in Carracci connoisseurship: drawings by Agostino Carracci*, In: *Drawing*, 1992, Vol. 13, Nr. 6, März-Apr., S. 125-128
- Boschloo 1974 Boschloo, Anton, W., A., *Annibale Carracci in Bologna: visibile reality in art after the Council of Trent*, Gravenhage 1974
- Boschloo 1984 Boschloo, Anton W. A., *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò Dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984
- Brejon de Lavergnée 1997 Brejon de Lavergnée, Barbara, *Catalogue des dessins italiens, collections du Palais des Beaux-Arts, Lille*, Paris 1997
- Brogi 1984 Brogi, Alessandro, *Considerazioni sul giovane Annibale Carracci e qualche aggiunta*, In: *Paragone* 413, 1984, S. 36-49
- Brogi 1993 Brogi, Alessandro, *Francesco Brizio: il "paesare di penna" e altre cose*, In: *Studi di Storia dell'arte (Todi)*, 1993, v. 4, S. 85-127
- Buscaroli 1935 Buscaroli, Rezio, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935
- Busch 1997 Busch, Werner, *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997

- 
- Buschhausen 1966 Buschhausen, Helmut, Die Landschaften des Domenichino, Hochschulschrift, Wien 1966
- Byam Shaw 1983 Byam Shaw, James, The Italian Drawings of The Frits Lugt Collection, 3 Vol., Paris 1983
- Calvesi 1956 Calvesi, M., *Note ai Carracci*, In: *Commentari* 7, 1956, S. 253-276
- Calvesi/Casale 1965 Calvesi, M./ Casale, V., *Le incisioni dei Carracci*, Rom 1965
- Cammarota 1984 Cammarota, Giampiero u.a., *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984
- Cappelletti 1995 Cappelletti, Francesca, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1626*, *Catalogo critico dei dipinti*, tesi di dottorato, Università la Sapienza, Rom 1995
- Cappelletti 1995/96 Cappelletti, Francesca, *Roma 1580-1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio*, In: *Danesi Squarzina* 1996/96, S. 177-200
- Cassanelli 1998 Cassanelli, Roberto, *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Mailand 1998
- Catalogue 1972 *Catalogue of the Ellesmere Collection of Drawings by the Carracci and other Bolognese Masters*, collected by Sir Thomas Lawrence by Sotheby & Co., 1972
- Chastel 1986 Chastel, André (Hrsg.), *Les Carrache e les décors profanes: actes du colloque organisé par L'École française du Rome*, Rom, 2.-4. Okt. 1986, *École française de Rome*, XXII, *Collection de l'École française de Rome* 106, Rom 1986
- Chastel 1990 Chastel, André (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei: aus dem Italienischen und Französischen übertragen*, München 1990
- Châtelet 1954 Châtelet, Albert, *Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio*, In: *Burlington Magazine*, Vol. XCVI, Juni 1954, S. 181-182
- Châtelet 1984 Châtelet, Albert, *Domenico Campagnola e la naissance du paysage ordonné*, In: *Interpretazione Veneziane*, a cura di David Rosand, Venedig 1984, S. 331-343
- Chiarini 1964 Chiarini, Marco, *Appunti sulla pittura di paesaggio a Roma tra il 1620 e il 1650*, In: *Paragone* XV (1964), 175, S. 74-79

- 
- Chiarini 1972 Chiarini, Marco, *Filippo Napoletano, Poelenburgh, Breenbergh e la nascita del paesaggio realistico in Italia*, In: *Paragone*, 23, Nr. 269 (1972), S. 18-24
- Chiarini 1972 Chiarini, Marco, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Canova 1972
- Chiarini 1988 Chiarini, Marco, *Il paesaggio nelle gallerie fiorentine*, Palombi 1988
- Chiarini 1988/89 Chiarini, Marco, *Alcuni disegni di paesaggio nella Biblioteca nazionale di Firenze*, Coll. Title: *Studi in memoria di Fabia Borroni Salvadori*, Mallini, Gian Lorenzo ed., *Labyrinthes*, 1988-1989, Vol. 7-8, Nr. 13-16, S. 215-221
- Christiansen 1990 Christiansen, Keith, *Working from Life in the Academy dei Desiderosi*, In: *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Mailand 1990, S. 135-145
- Clark 1962 Clark, Kenneth, *Landschaft wird Kunst*, Köln 1962
- Cocke 1980 Cocke, Richard, *Piero della Francesca and the development of Italian landscape painting*, In: *The Burlington Magazine*, Vol. CXXII, Nr. 930, Sep 1980, S. 627-631
- Cooney/Malafarina 1976 Cooney, P. J./Malafarina, G., *L'Opera completa di Annibale Carracci*, Mailand 1976
- Cosgrove 1988 Cosgrove, Denis, *The Iconography of Landscape*, Cambridge 1988
- Degenhardt 1937 Degenhardt, Bernhard, *Zur Graphologie der Handzeichnung*, In: *Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I*, Wien 1937
- DeGraziaBohlin 1979 DeGrazia, Diane Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington 1979
- DeGrazia 1984 DeGrazia, Diane, *Le stampe dei Carracci: con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi: catalogo critico*. Translated by Antonio Boschetto, Bologna 1984
- DeGrazia 1995 DeGrazia, Diane, *Drawings as means to an end: preparatory methods in the Carracci school*, In: *The craft of arts*, Hrsg. Von Andrew Ladis, S. 165-186

- 
- DeGrazia 1998 DeGrazia, Diane, *Carracci Drawings in Britain and the state of Carracci Studies*, In: *Master Drawings*, XXXVI, 1998, Vol. 36, Nr. 3, S. 292-304
- Dempsey 1977 Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glücksstadt 1977
- Dempsey 1980 Dempsey, Charles, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, In: *The Art Bulletin*, Vol. 62, 1980, S. 552- 569
- Dempsey 1986 Dempsey, Charles, *The Carracci postille to Vasari's Lives*, In : *The Art Bulletin*, 68.1986, Nr. 1, S. 72-76
- Dempsey 1989 Dempsey, Charles, *The Carracci Academy*, In: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. Boschloo, A. W. A., Leiden 1989, S. 33-43
- Dempsey 1993 Dempsey, Charles, *Idealism and realism in Rome around 1600*, In: *Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco: atti del Colloquio Cesare Nudi*, Bologna 1993, S. 233-243
- DeVecchi/ Vergani 2002 *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di Pierluigi DeVecchi e Graziano Alfredo Vergani, Mailand 2002
- Eberle 1984 Eberle, Matthias, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1984<sup>2</sup>
- Ebert-Schifferer 1994 Ebert-Schifferer, Sybille, *Il gusto bolognese: Barockmalerei aus der Emilia-Romagna*, Bologna 1994
- Elliger 1975 Elliger, Winfried, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin/ New York, 1975
- Ellis 1995 Ellis, Charles S., *Fra Bartolomeo, a problematic landscape drawing and the repetition of the landscape image*, In: *Paragone*, Jan 1995, Nr. 49 (539), S.3-17
- Enggass 1968 Enggass, Catherine, *The lives of Annibale and Agostino Carracci by Giovanni Pietro Bellori*, London 1968

- 
- Fanti 1979 Fanti, Mario, *Le postille carraccesche alle "Vite" del Vasari: il testo originale – Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna (II)*, In: Il Carrobbio, Anno V, 1979, S. 147-164
- Fanti 1980 Fanti, Mario, *Ancora sulle postille carraccesche...*, In: Il Carrobbio, 6, 1980, S. 136-141
- Fechner 1986 Fechner, Renate, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a. M., Bern 1986
- Feigenbaum 1990 Feigenbaum, Gail, *Drawing and Collaboration in the Carracci Academy*, In: *Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday*, S. 145-165, New York 1990
- Feigenbaum 1991 Feigenbaum, Gail, *Teaching and Learning in the Carracci Academy*, In: *National Gallery of Art, Center 12, Record of Activities and Research Reports*, June 1991-May 1992, S. 47-48
- Feigenbaum 1992 Feigenbaum, Gail, *When the subject was art: The Carracci as Copyists*, In: *Il Luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa Continentale e mediterranea, Acts of the Colloquium C.I.H.A.* 1990, S. 297-309, Bologna 1992
- Feigenbaum 1993 Feigenbaum, Gail, *Practice in the Carracci Academy*, In: *Studies in the History of Art*, 1993, Vol. 38, S. 58-76
- Feigenbaum 1993 Feigenbaum, Gail, *La pratica nell'Accademia Clementina: Atti e Memorie*, 32, 1993, S. 169-199
- Feldges 1980 Feldges, Uta, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980
- Fischer 1989 Fischer, Chris, *Fra Bartolomeo's landscape drawings*, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, 1989, Vol. 33, Nr. 2-3, S. 301-342
- Foratti 1913 Foratti, Aldo, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello 1913
- Foratti 1921 Foratti, A., *Il paesaggio dei Carracci e della loro scuola*, In: *Archiginnasio*, Bologna 1921, Bd. 15/16, S. 161-170

- 
- Friedländer 1947      Friedländer, Max, Essays über die Landschaftsmalerei, Den Hag 1947
- Gernsheim/Lauke  
1956                    Gernsheim, Walter/ Lauke, Jutta, Carracci, Florenz 1956
- Gerstenberg 1923      Gerstenberg, Kurt, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung  
und Vollendung in Rom, Halle 1923
- Ginzburg 1996a        Ginzburg Carignani, Silvia, *Giovanni Battista Agucchi e la sua  
cerchia*, In: Poussin in Rome, hrsg. von Olivier Bonfait, Rom 1996, S.  
273-291
- Ginzburg 1996b        Ginzburg Carignani, Sylvia, *Domenichino e Giovanni Battista  
Agucchi*, In: Domenichino, hrsg. von Claudio Strinati, S. 121-137,  
1996
- Gnann 1991            Gnann, Achim, *Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale in  
Roma: die Ausmalung der Kapelle Fra Marianos del Piombos*, In: Arte  
Lombarda, N.S. 98/99, 1991, Nr. 3,4, S. 134-139
- Gnann 1997            Gnann, Achim, Polidoro da Caravaggio (um 1499 – 1543), die  
römischen Innendekorationen, München 1997
- Goldstein 1988        Goldstein, Carl, Visual Fact and Verbal Fiction: A Study of the  
Carracci and the Criticism, Theory and Practice of Art in Renaissance  
and Baroque Italy, Cambridge 1988
- Gombrich 1985        Gombrich, Ernst, H., *Die Kunsttheorie der Renaissance und die  
Entstehung der Landschaftsmalerei*, In: ders., Norm und Form. Zur  
Kunst der Renaissance I, Stuttgart 1985, S. 140-157
- Gramm 1912            Gramm, Joseph, Die ideale Landschaft, Freiburg 1912
- Harris 1985            Harris, Ann Sutherland, Landscape painting in Rome, 1595-1675, New  
York 1985
- Haskell 1996            Haskell, Francis, Maler und Auftraggeber, Köln 1996
- Hendriks 2003        Hendriks, Carla, Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes  
of Mathijs and Paul Bril, Florenz 2003
- Hermann-Atorino  
1989                    Hermann-Atorino, Ellen, Francesco Brizio, Worms 1989
- Hibbard 1964        Hibbard, Howard, The Date of the Aldobrandini Lunettes, In: The  
Burlington Magazine, Bd. 106, Nr. 733, 1964, S. 183-184

- 
- Hofer 1946            Hofer, Paul, Die italienische Landschaft im 16. Jahrhundert, 1. Teil, Bern-Bümpliz 1946
- Hohl 1972            Hohl, R., Claude Lorraine und die barocke Landschaftszeichnung, Basel 1972
- Holland 1961        Holland, R., The Carracci. Drawings and Paintings, New Castle upon Tyne 1961
- Iacopi 1999         Iacopi, Irene, Domus Aurea, Rom 1999
- Jaffé 1994          Jaffé, Michael, The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools, London 1994
- Johnston 1971      Johnston, Catherine, I disegni dei maestri. Il Seicento e il Settecento a Bologna, Mailand 1971
- Keazor 2002        Keazor Henry, "Distruiggere la maniera?" Die Carracci-Postille, Freiburg im Breisgau 2002
- Kidwell 1993        Kidwell, Carol, Sannazaro and Arcadia, London 1993
- Koschatzky 1977    Koschatzky, Walter, Die Kunst der Zeichnung, München 1977
- Kurz 1955           Kurz, Otto, Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1955
- Kurz 1988           Kurz, Otto, Bolognese Drawings of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bologna 1988
- Lagerlöf 1990       Lagerlöf, Margaretha Rossholm, Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain, Yale University Press, New Haven and London 1990
- Lauke 1954          Lauke, J., Betrachtungen zur Zeichenweise der drei Carracci, (unveröffentlichte Dissertation), Ludwig-Maximilius-Universität München, 1954
- Lee 1974            Lee, R.W., Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura, Florenz 1974
- Legrand/Forcione    Legrand, Catherine, Forcione, Verena, Le dessin à Bologne: 1580-1620: la réforme des trois Carracci, Paris 1994
- Legrand 1994        Legrand, Catherine, Mejanes, Jean-Francois, ed., Starcky, Emmanuel, Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, Actes du colloque

- organisé par le service culturel du musée du Louvre du 25 au 27 juin 1990, Paris 1994
- Leiden 1989 Academies of Art between Renaissance and Romanticism, hrsg. Boschloo, A. W. A. u.a., Leiden 1989
- Leporini 1925 Leporini, Heinrich, Die Stilentwicklung der Handzeichnung, 14.-18. Jahrhundert, Wien, Leipzig 1925
- Leporini 1928 Leporini, Heinrich, Die Künstlerzeichnung, Berlin 1928
- Loisel 2004 Loisel, Catherine, Ludovico, Agostino, Annibale Carracci, Dessins italiens du muse du Louvre, Louvre 2004
- Loisel-Legrand 1995 Loisel-Legrand, Catherine, *Dessins de Jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino?*, In: Paragone, 46.1995 (1997), Ser. 3, 4, S. 3-20
- Loisel-Legrand 1997 Loisel-Legrand, Catherine, *Dessins d'Annibale, 1588-1594*, In: Nuovi Studi, 2.1997, Nr. 3, S. 41-51
- Lugt 1956 Lugt, Frits, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921, Supplément. DenHag 1956
- MacAndrew 1980 MacAndrew, H., Ashmolean Museum, Oxford. Catalogue of the collection of Drawings vol. III, Italian Schools: Supplement, Oxford 1980
- Mahon 1947 Mahon, Denis, Studies in Seicento Art and Theory, London 1947
- Mambro Santos 2001 Mambro Santos, Ricardo de, Arcadie del vero: arte e teoria nella Roma del Seicento, Rom 2001
- Marchetti/Crepaldi 2003 Il paesaggio nell'arte, a cura di Francesca Castria Marchetti e Gabriele Crepaldi, Mailand 2003
- Marciari 2002 Marciari, John, *Girolamo Muziano and the dialogs of drawings in Cinquecento Rome*, In: Master Drawings, 40.2002, Nr. 2, S. 113-134
- Meder 1919 Meder, Joseph, Die Handzeichnung, Wien 1919
- Meijer 1984 Meijer, Bert W., I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem, Mailand 1984
- Meijer/ Tuyll 1983 Meijer, Bert W., Tuyll, Carel van, Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, Florenz 1983

- 
- Meyer zur Capellen 1990 Meyer zur Capellen, Jürg, *Paolo Veronese und die jungen Carracci*, In: ders., Paolo Veronese, Venedig 1990, S. 41-50
- Möhle 1966 Möhle, Hans, *Die Zeichnungen Adam Elsheimers: das Werk des Meisters und der Problemkreis Elsheimer-Goudt*, Berlin 1966
- Muraro/Rosand 1976 Muraro, Michelangelo, Rosand, David, a cura di, Tiziano e la silografia Veneziana del Cinquecento, Venedig 1976
- Nicosia 1993 Nicosia, Concetto, *La bottega e l'Accademia: l'educazione artistica nell'età dei Carracci*, In: Atti e memorie, Accademia Clementina, N.S. 32.1993, S. 201-208
- Oberhuber 1976 Oberhuber, Konrad, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, catalogo a cura di Konrad Oberhuber, Venedig 1976
- Oberhuber 1999 Oberhuber, Konrad, Raffael. Das malerische Werk, München 1999
- Olsen 1965 Olsen, Harald, *Some Drawings by Federico Barocci*, In: Artes, I, 1965, S. 17-32
- Ostrow 1966 Ostrow, S., *Agostino Carracci* (unveröffentlichte Dissertation), New York University 1966
- Ottani Cavina 1986 Ottani Cavina, Anna, *Felsine sempre pittrice*, In: The Age of Correggio and the Carracci, S. 335-365, Bologna-Washington-New York 1986
- Parker 1956 Parker, K. T., *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II, Italian Schools*, Oxford 1956
- Pepper 2000 Pepper, Stephen, *Annibale Carracci Drawings*, In: Apollo, Juni 2000, S. 49-51
- Perini 1990 Perini, Giovanna, *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna 1990
- Perrig 1976 Perrig, Alexander, *Michelangelo Studien*, Frankfurt am Main 1976
- Peters 1982 Peters, W. J. Th., *Die Landschaftsbilder in den Wand- und Deckenmalereien der Domus Aurea*, In: BABesch, 57, 1982, S. 52-69
- Petrioli Tofani 1972 Petrioli Tofani, Annamaria, *I Grandi Disegni Italiani degli Uffizi*, Mailand 1972
- Pevsner 1986 Pevsner, Nicolaus, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986 (dt. Übersetzung der Originalausgabe von 1940)
- Plett 1994 Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/ New York 1994

- 
- Pochat 1973 Pochat, Götz, *Figur und Landschaft. Eine Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/ New York 1973
- Poggi 1913 Poggi, Giovanni, *Disegni di paesaggio dei secoli XVII e XVIII (I disegni della Regia Galleria degli Uffizi, Ser. 1, Pt. 4)*, Florenz 1913
- Pope-Hennessy 1948 Pope-Hennessy, J., *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948
- Popham/Wilde 1949 Popham, A. E./ Wilde, Johannes, *The Italian Drawings of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949
- Posner 1962 Posner, Donald, *The Roman Style of Annibale Carracci and His School*, PhD. Diss., New York University 1962
- Posner 1971 Posner, Donald, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian Painting around 1590*, London 1971
- Pugliatti 1975 Pugliatti, M. T., *Pietro Paolo Bonzi, paesista*, In: *Quad. Ist. Stor. A. Med. & Mod.*, I, 1975
- Puglisi 1999 Puglisi, Catherine, *Francesco Albani*, New Haven and London 1999
- Ravelli 1987 Ravelli, Lanfranco, *Polidoro a S. Silvestro al Quirinale*, Bergamo 1987
- Robertson 1997 Robertson, Clare, *Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings*, In: *Master Drawings*, Vol. 35/1, 1997, S. 3-42
- Robertson/Whistler 1996 *Drawings by the Carracci from British Collections*, by Clare Robertson and Catherin Whistler, Hazlitt, Gooden & Fox, London, and Ashmolean Museum, Oxford 1996
- Robertson 2008 Robertson, Clare, *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008
- Romano 1989 Romano, Giovanni, *Landschaft und Landleben in der italienischen Malerei*, Berlin 1989<sup>2</sup>
- Rosand/Muraro 1976 Rosand, David, *Muraro, Michelangelo, Titian and the Venetian Woodcut*, Washington 1976
- Rosand 1984 Rosand, David, a cura di, *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venedig 1984
- Rosenberg 1995 Rosenberg, Raphael, *Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung: Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt*, In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58.1995, S. 297-318

- 
- Salerno 1977 Salerno, Luigi, Pittori di paesaggio del seicento a Roma, 3 v., Rom 1977-80
- Salerno 1980 Salerno, Luigi, Pittori di paesaggio del '600 a Roma, Rom 1980
- Schaar 1963 Schaar, Eckhard, L'Ideale Classico del Seicento, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXVI, 1963, S. 52-61
- Schneider 1999 Schneider, Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei, Darmstadt 1999
- Sickel 2002 Sickel, Lothar, *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, In: Kunstchronik, 55.2002, S. 162-166
- Smuda 1986 Smuda, Manfred (Hrsg.), Landschaft, Frankfurt a. M. 1986
- Squarzina Danesi 1996 Squarzina Danesi, Silvia (hrsg.), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Rom 1996
- Steingraber 1985 Steingraber, Erich, 2000 Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985
- Strahl-Grosse 1991 Strahl-Grosse, Sabine, Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform, München 1991
- Summerscale 2000 Summerscale, Anne, *Malvasia's life of the Carracci*, Pennsylvania State University 2000
- Sutherland Harris 1985 Sutherland Harris, Ann, *Landscape Painting in Rome, 1595-1675*, New York 1985
- Thiem 1977 Thiem, Christel, *Italienische Zeichnungen, Bestandskatalog der Graphischen Sammlung Stuttgart*, 1977
- Thiem 1982 Thiem, Christel, *Bolognesische Zeichnungen, 1600-1830, aus der Sammlung Schloß Fachsenfeld, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1982
- Tomory 1954 Tomory, P. A., *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, Leicester 1954

- 
- Tosini 1996      Tosini, Patrizia, *Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento*, In: Squarzina Danesi 1996, S. 201-211
- Turner 1966      Turner, A. R., *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966
- Venturi 1999      Venturi, Gianni, *Torquato Tasso e la cultura estense*, Bd. 1-3, Florenz 1999
- Vitzthum 1964/65      Vitzthum, Walter, *Claude Lorrain und die Meister der römischen Landschaft im XVII. Jhd.*, Albertina, Vienna, 1964-65, MD 3, Nr. 2 (1965), S. 178-179
- Warnke 1992      Warnke, Martin, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München, Wien 1992
- Weizsäcker 1923      Weizsäcker, Heinrich, *Die Zeichnungen Adam Elsheimers im Skizzenband des Städelschen Kunstinstituts*, Frankfurt am Main 1923
- Westfelling 1993      Westfelling, Uwe, *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung. Techniken. Formen. Themen*, Köln 1993
- Wethey 1987      Wethey, Harold E., *Titian and His Drawings*, Princeton 1987
- Whitfield 1973      Whitfield, Clovis, *A Programme for 'Erminia and the Shepherds' by G.B. Agucchi*, In: *Storia dell'arte* 19, 1973, S.
- Whitfield 1988      Whitfield, Clovis, *The landscapes of Agostino Carracci: reflections on his role in the Carracci school*, In: *Les Carraches et les décors profanes, Actes du Colloque organise par l'École française de Rome*, 24 octobre 1986, Rome: École française de Rome, 1988, S. 73-95
- Whitfield 1998-99      Whitfield, Clovis, *Francesco Brizio: prospetti e paesaggi*, In: *Accademia Clementina, Atti e memorie*, 38-39, Bologna 1998-99, S. 5-30
- Wittkower 1952      Wittkower, Rudolf, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952
- Wolf 1984      Wolf, Norbert, *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14.-17. Jahrhundert*, Passau 1984

- Wood Ruby 1999      Wood Ruby, Louisa, Paul Bril: The Drawings, o.O. 1999
- Zapperi 1989        Zapperi, Roberto, Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane, Turin 1989

*Ausstellungskataloge*

- Bologna 1956        Mostra dei Carracci, Catalogo critico dei disegni, a cura di Denis Mahon, Bologna 1956
- Bologna 1962        L'Ideale Classico del '600 in Italia e la pittura di paesaggio, Palazzo dell'Archinimasio, Bologna 1962
- Bologna 1963        Mostra dei Carracci, Catalogo critico dei disegni a cura di Denis Mahon, Bologna 1963
- Florenz 1973        Mostra di disegni italiani di paesaggio del '600 e del '700, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizzi, Introduzione e catalogo di Marco Chiarini, Florenz 1973
- Florenz 1997        Disegni del seicento romano, Von Ursula V. Fischer Pace, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florenz 1997  
(rezensiert von S. Prosepri Valenti Rodinò in: Master Drawings, Vol. 37, Nr. 3, (fall) 1999, S. 294-299)
- Frankfurt 1967      Adam Elsheimer, Frankfurt 1967
- Köln 1996            Das Capriccio als Kunstprinzip, hrsg. Mai, Ekkehard, Köln 1996
- London 1972        Catalogue of the Ellesmere Collection of drawings of the Carracci and other Bolognese Masters, London, Sotheby's, 11.7.1972
- London 1975/76      Landscapes: paintings and drawings from the Royal Collection, Buckingham Palace, Queen's Gallery, London 1975/76
- Newcastle upon Tyne 1961      The Carracci, Drawings and Paintings, Newcastle upon Tyne 1961
- New York 1985      Landscape painting in Rome, 1595-1675, Ann Sutherland Harris, New York 1985
- Paris 1979            Le paysage en Italie au XVII. Siècle, Musée du Louvre Oct. 1978-Jan. 1979
- Paris 1994            Le dessin a Bologne, von Catherine Loisel Legrand, Paris 1994

- 
- Rom 1973            Il Paesaggio nel disegno del '500 europeo. Mostra all'accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 20 nov 1972-31 gen 1973, Rom 1973
- Rom 2000            L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bollori, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Di oscuri, 29 marzo-26 Giugno 2000, Rom 2000
- Stuttgart 1982      Bolognesische Zeichnungen, 1600-1830, aus der Sammlung Schloss Fachsenfeld mit Leihgaben aus Windsor Castle und der Fondazione Cini Venedig, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 2. März-2. Mai 1982, Stuttgart 1982
- Wales 1960         Ideal and Classical Landscape. By Philip Barlow, National Museum of Wales, Cardiff 1960
- Washington 1999    The drawings of Annibale Carracci, von Benati, Daniele, DeGrazia, Diane, Feigenbaum, Gail. Ganz, Kate, Grasselli, Margaret M., Legrand, Catherine Loisel, Tuyll van Serooskerken, Carel van, National Gallery of Art, 26. Sept. 1999-9. Jan. 2000, Washington 1999

## KATALOG

1.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit der Romulus und Remus säugenden Wölfin*  
um 1588**

Feder, braune Tinte

238 x 338 mm

Paris, Louvre, Inv. 7535

*Herkunft:* Paraphe CFC; Monsignore Paolo Coccapani; Alfonso III d'Este; 1796 in Modena erwähnt; seit 1797 im Louvre

*Ausstellungen:* Bologna 1956, Nr. 95; Paris 1961, Nr. 27; Paris 1965, Nr. 134; Rom 1972/73, Nr. 149; Paris 1978/79, Nr. 14; Paris 1994, Nr. 48; Washington 1999, Nr. 16, Bologna 2000, Nr. 10

*Bibliographie:* Jaffé 1956, S. 394, Abb. 6; Mahon 1956, Nr. 95, Abb. 32; Bacou 1961, Nr. 27, Abb. IX; Bacou 1965, Nr. 134; Ottani Cavina 1966, S. 72; Ostrow 1966, S. 195, Fußnote 12; Posner 1971, I, S. 62, II, S. 24, unter 52iv, Abb. 52K; Blunt 1971, S. 62; Viatte 1972/73, Nr. 149; Boschloo 1974, S. 27, Abb. 84; Bacou 1978/79, Nr. 14; Brogi 1985, S. 224, Abb. 5; Ottani Cavina 1988, S. 28, Fig. 6; Legrand 1994, S. 76, Nr. 48; Weston-Lewis 1994, S. 714; Brogi 1996, S. 122, Fußnote 16, Loisel Legrand 1997, Abb. 82; Benati 1999, Nr. 16; Loisel 2000, Nr. 10

Diese Zeichnung ist eine Vorstudie für das gleichnamige Fresko im Palazzo Magnani in Bologna, das allerdings von Ludovico Carracci ausgeführt wurde.

Für eine Landschaftszeichnung Annibale Carraccis untypisch ist die in diesem Fall verwendete Technik der Lavierung, die auf den Zweck der Zeichnung als Vorstudie zurückzuführen ist. Die malerische Wirkung steht im Hauptinteresse des Zeichners, um so eine möglichst plastische Vorstellung des späteren Gemäldes zu bekommen. Der Künstler bemüht sich um eine möglichst naturalistische Einbettung des vorgegebenen Sujets, indem er die Gruppe mit der säugenden Wölfin und den beiden Knaben in den Schutz eines auf einem Hügel stehenden Baumes positioniert. Die Landschaft hat in diesem Zusammenhang eindeutig einen dekorativen Charakter, der an die Fresken Niccolò dell'Abates in Bologna angelehnt ist.

Bereits in dieser Zeichnung zeigt Annibale Carracci ein sicheres Gespür für eine ausgewogene Komposition. Der Schwung und die für ihn charakteristische expressive Zeichenweise kommen deutlich zum Ausdruck.

Diese virtuose Vorzeichnung legt den Grundstein für eine intensive Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit der Landschaft als Bedeutungsträger im Bildraum.

2.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Werkstatt Annibale Carracci (Loisel)

**Wasserlandschaft**

**um 1590**

Feder, braune Tinte, Sanguina

281 x 419 mm

*Beschriftung:* untere Rand 66; verso: *Roma* in sieben verschiedenen Schriften; *Bologna, Al Sigre e.. Il Sigre Antonio Carattio, d'a Roma a Venezia...*, *Roma bellissim*, *Antonio Carracci, Al Molto Sigre Moi Ossmo il sigre Giovan iacomo sementi a Bologna.*

Paris, Louvre, Inv. 7458 recto

*Herkunft:* Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei der Erfassung der Güter Emigranten erwähnt; zwischen 1796 und 1797 in den Louvre gelangt;

*Bibliographie:* Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167; Legrand 1990, Nr.79; Loisel 2004, S. 307, Nr. 759

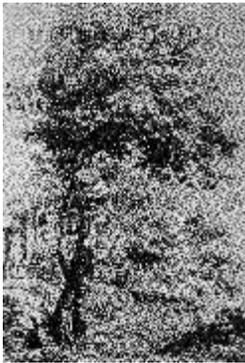
Das in die frühen Jahre Annibales Schaffen datierbare Blatt zeigt einen noch unerfahrenen Umgang mit der Landschaft.

Die Zeichnung ist in Bereichen unausgearbeitet, wie beispielsweise in der rechten Bildhälfte. Vermutlich handelt es sich um ein Studienblatt, das die ersten Versuche Annibale Carraccis im Umgang mit der Landschaft belegt und noch keine konkrete Vorstellung einer kompositionell geschlossenen Landschaftsdarstellung zeigt.

Dennoch ist die für den Künstler charakteristische Linienführung eindeutig erkennbar. Der nachhaltige Federstrich und die Modellierung der einzelnen Motive weisen deutlich auf den Bolognesen hin. So erhält der Baumstamm durch kleine Halbovale Struktur, insgesamt ist das Bemühen um kontrastierende Licht- und Schattenpartien ablesbar.

Dieses Blatt ist ein Beleg für das bereits früh einsetzende Interesse Annibale Carraccis für die Figur des Ruderers, wenn auch in diesem Fall noch nicht vollständig im Landschaftskontext eingebettet. Die Zeichnung kann eindeutig als Skizze bewertet werden.

3.



CARRACCI, ANNIBALE (?)

**Landschaft  
um 1590**

Feder, braune Tinte

273 x 186 cm

London, British Museum, Inv. Pp. 4-46



Grimaldi, Giovanni Francesco

**Landschaft mit Hirten  
um 1650/60**

Öl auf Kupfer

33 x 27 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 9150

*Bibliographie:* Chiarini 1972, S. 7, Fig. 9

Mit der von John Gere auf der Basis eines Stiches von Giovanni Francesco Grimaldi mit dem Kürzel *An. Carac.* vorgenommenen Zuschreibung an Annibale Carracci stimmt auch Chiarini überein, was an dieser Stelle bestätigt werden kann.<sup>391</sup>

Das Blatt des British Museum ist eine der vielen Studien Annibales zum Thema des Baumes in der Landschaft. Im Vergleich zu anderen Blättern beispielsweise im Louvre (Nr. 18) oder in London (Nr. 48) ist das vorliegende Blatt von einem weitaus malerischeren Charakter und basiert in seiner Wirkungskraft nicht allein auf einzelnen, klaren Linien und einer expressiven Federführung, sondern ist insgesamt komplexer angelegt. Ohne besonders auf die Darstellung von Details zu achten, gelingt es Annibale Carracci, ein vollständiges und komplexes Bild einer Landschaft zu erstellen, in dessen Vordergrund die Wiedergabe eines Baumes in einer idyllischen, vom Menschen belebten Landschaft steht.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Darstellung um eine idealisierte Landschaft handelt. Die Vermutung einer Atelierstudie wird insbesondere durch die Wahl einzelner Motive verstärkt, wie die des Hauses in der linken Hintergrundhälfte. Die venezianisch beeinflussten Stilelemente – von denen sich der Künstler von seinem Romaufenthalt an weitestgehend löst – verweisen auf eine Datierung des Blattes um 1590, während seines Wirkens in Bologna.

Überdies scheint die Zeichnung als Vorbild für ein Gemälde gedient zu haben. Im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet eine *Landschaft mit zwei Hirten*, die bis zum Erscheinen des Verzeichnisses der Gemälde des Museums 1991 Annibale Carracci zugeschrieben wurde, seit dem aber Giovanni Francesco Grimaldi als Urheber hat.<sup>392</sup>

Vergleicht man nun das Gemälde mit der zuvor besprochenen Zeichnung, fallen mehrere Parallelen auf. Auch das Gemälde hat zum Hauptgegenstand einen die gesamte Höhe einnehmenden Baum, hinter dem sich eine weite Landschaft öffnet. Im Gegensatz zu der Zeichnung ist der Baum des Gemäldes in die rechte Blatthälfte positioniert worden, auch sind keine Häuser zu erkennen, sondern im Hintergrund der rechten Bildhälfte ein Gebäude, das an die architektonischen Elemente der *Flucht nach Ägypten* Annibale Carraccis in der Galleria Doria Pamphilj in Rom erinnert, ein Antikenzitat. Es könnte sich somit bei dem Gemälde eventuell doch um ein Original Annibales handeln, das um 1605 entstanden sein dürfte, basierend auf dem Konzept der mehrere Jahre zuvor entstandenen Zeichnung.

<sup>391</sup> Diese Information ist nachzulesen bei Chiarini 1972, S. 7.

<sup>392</sup> Sylvia Ferino-Padgen, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 64, Tafel 175.

---

Wenn sich Zeichnung und Gemälde im Detail auch unterscheiden mögen, kann man in jedem Fall davon ausgehen, dass das Blatt aus dem British Museum als Vorlage für das Gemälde in Wien gedient hat, was auch im Falle einer Zuschreibung an Giovanni Francesco Grimaldi zuträfe, da sich dieser mit der Imitation der Kompositionen Annibale Carraccis in seinem Oeuvre intensiv auseinandersetzte.

4.



CARRACCI, ANNIBALE  
***Wasserlandschaft mit Boot***  
**um 1590**

Feder, schwarze Tinte

272 x 204 mm

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7449

*Herkunft:* Everhard Jabach; Cabinet du Roi; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 100

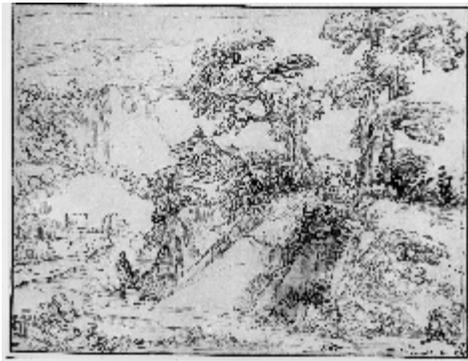
*Bibliographie:* Bacou 1961, Nr. 100, Abb. VII ; Bailey 1993, S. 550, Abb. 171a; Loisel 2004. S. 296, Nr. 725

Die hochformatige Zeichnung greift eines der von Annibale Carracci bevorzugten Themen auf, die Darstellung einer Wasserfläche mit einem darauf fahrenden Boot, das in diesem Fall von drei Personen besetzt wird. Die Atmosphäre dieser Zeichnung lebt insbesondere durch das abwechslungsreiche Spiel zwischen dem ausgestalteten Vordergrundbereich und der großen Fläche des Wassers und des Himmels. Die Raumerfassung ist auf Weite angelegt, obgleich dieser Aspekt noch vor der genreanmutenden Ausgestaltung der Motive zurücktritt.

Der Federstrich Annibale Carraccis ist in dieser Zeichnung von langsamer Linienführung. Es ist zu erkennen, dass der Umgang mit Landschaftsmotiven nicht geübt ist. Bei der Zuschreibungsthematik sind es in erster Linie die Figuren, die besonders für Annibale sprechen, da sie in ihrer Ausführung und den sicheren Proportionen deutlich an andere Figurenzeichnungen des Künstlers aus der Zeit erinnern.

Aufgrund der Darstellung der Motive und der Ausarbeitung der Details kann davon ausgegangen werden, dass das vorliegende Blatt während Annibale Carraccis Venedigaufenthalt von 1587/88 entstanden ist oder kurz danach im Atelier. Ob es sich dabei um eine vollkommen nach der freien Natur entstandene Studie handelt oder um eine idealisierte Darstellung mit eingefügten Details, die die Atmosphäre der Darstellung anreichern sollen, kann nicht geklärt werden.

5.



CARRACCI, ANNIBALE und Schüler

*Tal mit Baumgruppe*

um 1590

Feder, braune Tinte

205 x 274 mm

Paris, Louvre, Inv. 7483

*Herkunft:* Everard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1978/79, Nr. 15; Paris 1988, Nr. 42

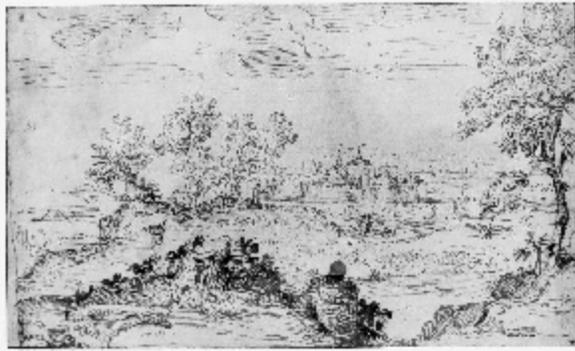
*Bibliographie:* Bacou 1978/79, Nr. 15; Bacou et Bean 1988, Nr. 42; Howard 1988, S. 248, Fußnote 69; Bailey 1993, S. 940, Abb. 159a; Loisel 2004, S. 297, Nr. 728

Die Zeichnung *Tal mit Baumgruppe* dürfte zu den Blättern gehören, in die Annibale Carracci nachträglich etwas eingefügt hat. Zu offensichtlich differieren einzelne Teile der Zeichnung, als dass sie von ein und derselben Hand stammen könnten.

Der Hintergrund der Landschaftsdarstellung ist nur zum Teil von Annibale selbst ausgeführt worden. Es handelt sich um den kleinen Streifen am linken Blattrand, ein von Bäumen eingerahmtes Gebäude. Der andere Bereich des weiter zurückliegenden Hintergrundes, die aufragenden, nur im Ansatz ausgeführten Felswände, sind nicht Annibale zuzurechnen, ebenso wenig wie eine angedeutete, spitzzackige Bergkette hinter den Bäumen der Felskuppe, die in keinem Zusammenhang zu der aufragenden Felswand steht. Zu unsicher und nachlässig sind diese Elemente ausgeführt und stören die ausgewogene und harmonische Komposition.

Mit Sicherheit handelt es sich bei dieser Zeichnung um ein frühes Blatt Annibale Carraccis und eines Schülers. Es kann demnach vermutet werden, dass die zusätzlichen Elemente von einem Künstler seines direkten Umfeldes eingefügt worden sind. Die Modellierung der einzelnen Blätter der Baumkronen und die Darstellung der Figuren sprechen für Annibale als Urheber und spiegeln den Stil der frühen Jahre - das Bemühen um Detail und die Geschlossenheit der Linie - wieder.

6.



CARRACCI, ANNIBALE (?)

***Landschaft mit befestigter Stadt und einem Musiker  
um 1590***

Feder, braune Tinte

254 x 426 mm

Paris, Louvre, Inv. 7466

*Herkunft:* P.-J. Mariette; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei den Beständen der Emigranten erwähnt; ab 1796/97 im Louvre

*Bibliographie:* Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167; Loisel 2004, S. 306, Nr. 753

Die Zuschreibung dieses Blattes kann nicht zweifelsfrei geklärt werden. Wie schon Loisel bemerkt, ist die Zeichenweise insgesamt expressiv und schwungvoll, was für eine Urheberschaft Annibale Carraccis spricht. Einzelne Bereiche der Darstellung sprechen jedoch für einen anderen Sachverhalt, der für später hinzugefügte Ergänzungen spricht.<sup>393</sup>

Die stilistische Ausführungsweise der Zeichnung wird von einem sicheren Umgang des Künstlers mit der Materie bestimmt. Dies drückt sich zunächst in der Behandlung des Federduktus' aus, der in dem stark in die Nähe des Betrachters gerückten Hügel im Vordergrund intensiv ist, zum Hintergrund hingegen immer schwächer wird. Die Zeichnung ist insgesamt von einer zügigen, schwungvollen Federführung, die auf eine schnelle Zeichenweise schließen lässt und für Annibale Carracci als Urheber dieses Blattes spricht.

Neben der sicheren Handhabung der Technik spricht die Komposition des Blattes für eine Zuschreibung an den Künstler. Die Aufteilung der Landschaft ist klar strukturiert und zeichnet sich durch eine intensive Tiefenwirkung aus. Aufgrund der Motivwahl und ihrer Ausarbeitung dürfte es sich um ein Blatt aus der Schaffensperiode kurz vor Annibale Carraccis Gang nach Rom handeln. In der Wiedergabe der befestigten Stadt und der Landschaftsaufteilung manifestieren sich venezianische Ursprünge.

Die Ausarbeitung des Himmels lässt Zweifel an einer sicheren Zuschreibung an Annibale Carracci aufkommen, ebenso wie die skizzenhafte Figur des Musikers und die der weidenden Tiere, die erst später auf das Blatt aufgetragen wurden.

<sup>393</sup> Loisel 2004, S. 306, Nr. 753.

7.



CARRACCI, ANNIBALE

***Flusslandschaft mit Wanderer und Hund***  
**um 1590**

Feder, braun/ schwarze Tinte

290 x 412 mm

*Beschriftung:* links unten Stempel Mariette ; rechts unten Stempel MN  
Paris, Louvre, Inv. Nr. 7459

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben

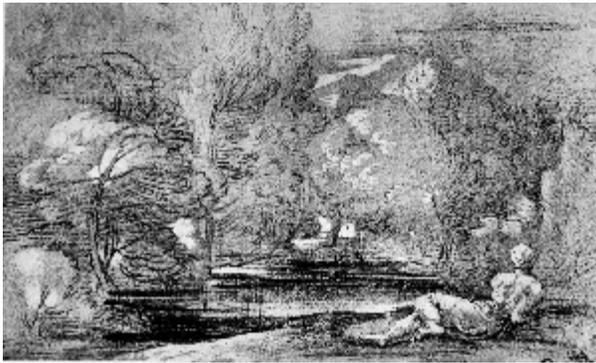
*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 410, Abb. 104b; Py 2001, unter Nr. 194; Loisel 2004, S. 295, Nr. 720

Insgesamt ist diese Zeichnung mit einem sehr feinen und genauen Federstrich ausgeführt, was darauf schließen lässt, dass dieses Blatt noch während Annibales Zeit in Bologna entstanden ist. Eine genaue Analyse der Gebäude zeigt die enge Verwandtschaft mit venezianischen Vorbildern, wie die Zeichnungen und Drucke Campagnolas belegen.<sup>394</sup> Die für Annibale charakteristische, schwungvolle Federführung ist jedoch auch in dieser frühen Zeichnung bereits wiederzuentdecken, insbesondere im Bereich des Vordergrundes.

Ein Detail der Ausführung der Motive im Vordergrund verweist auf die Vorgehensart bei der Erstellung der Zeichnung. Bei der Analyse wird deutlich, dass der Wanderer und der Hund nachträglich in die Landschaftsansicht eingefügt wurden. Insbesondere der Körper des Hundes belegt dies, da die Uferbewachsung durch ihn hindurch zu sehen ist. Auch der Wanderstock des Mannes weist ein solches Phänomen auf, ebenso wie die am Ufer stehenden Vögel. Man kann daraus schließen, dass die Figuren zur Vervollkommnung der Landschaftskomposition eingesetzt werden, die als solche bereits idealisierte Züge aufweist. Die Landschaft hat augenscheinlich zur Inspiration gedient, die finale Komposition wird durch verschiedene Elemente erweitert und variiert.

<sup>394</sup> Loisel spricht von einer Anlehnung an Titian. Loisel 2004, S. 295, Nr. 720.

8.



CARRACCI, ANNIBALE  
 ehemals Schüler Annibale Carraccis,  
 überarbeitet von Michel II Corneille (Loisel)  
**See mit ausgestreckter Figur**  
**um 1590**  
 schwarze Kreide  
 206 x 335 mm  
 Paris, Louvre, Inv. Nr. 7444

*Herkunft:* E. Jabach; Inventaire Jabach, Escolle de Carrache et Moderne: Nr. 112 (Anibal Carrache); 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1866, Nr. 173; Bologna 1956, Nr. 238; Paris 1961, Nr. 98; Rom 1972-1973, nr. 148; Paris 1977-1978, Nr. 139; Paris 1985, S. 41

*Bibliographie:* Reiset 1866, Nr. 173; Mahon 1956, Nr. 238, Abb. 80; Bacou 1961, Nr. 98; Ostrow 1966, S. 231, Fußnote 19; Chiarini 1972, Nr. 5; Bacou 1972-1973, Nr. 148; Bacou 1977-1978, Nr. 139; Prosperi Valenti Rodinò 1985, S. 41; Monbeig Goguel 1988, S. 834; Bailey 1993, S. 437, Abb. 114a; Loisel 2004, S. 308, Nr. 762

Das vorliegende Blatt des Louvre gehört zu den ungewöhnlichen Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis, da es den Umgang mit einer sonst kaum verwendeten Technik, der Kreide zeigt. Da solche Experimente eher zu Beginn Annibale Carraccis Künstlerlaufbahn zu vermuten sind, fällt eine mögliche Datierung in die späten Jahre in Bologna, also um 1593.

Das Blatt besticht durch seine ausgewogene Komposition und die dabei verwendete Technik. In dieser Zeichnung lässt sich bereits ein Fortschritt in der Erschließung des Raumes entdecken. Die Darstellung besitzt eine klare Gewichtung der Bildelemente.

Die Repoussoirfigur in der rechten Blathälfte wirkt innerhalb der Zeichnung gleich einem Antikenzitat, der Verarbeitung eines klassischen Ideals, da sie nur mit einem Tuch um die Hüften bedeckt ist und eine athletische Rückenansicht besitzt.

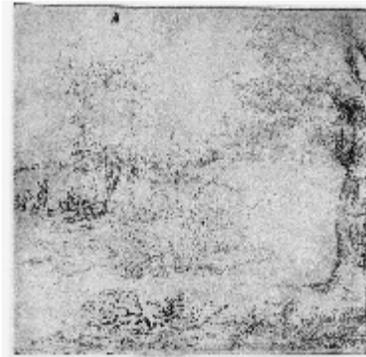
An dieser Stelle treten die ersten Bedenken bezüglich der Zuschreibung auf. Neben der Kreide weist dieses Blatt eine Vielzahl von Weißhöhungen auf, eine Technik, die bei keinem anderen Blatt Annibales festzustellen ist und zudem für die Landschaftszeichnung der Zeit untypisch ist. Die Weißhöhung dient zur Steigerung der Atmosphäre und Affekte. So ist nicht ersichtlich, ob die Rückenansicht auch in Kreide so muskulös ausgesehen hat, da sie vollständig mit dem weißen Farbauftrag bedeckt ist. Die weißen Höhungen passen zudem nicht in die Darstellung, da sie der Komposition eine unnatürliche Gewichtung und Schwerpunktsetzung verleihen. Man kann somit davon ausgehen, dass diese später – wie Loisel vermutet von Michel II Corneille – hinzugefügt wurden.<sup>395</sup>

<sup>395</sup> Loisel 2004, S. 308, Nr. 762.

---

Im Falle der reinen Kreidezeichnung zeigt dieses Blatt die intensive Auseinandersetzung des Bolognesen mit dem Raum und der Komposition. Zwar gelingt Annibale Carracci der Gang in die Tiefe, jedoch bleibt die übrige Landschaft, insbesondere im Bereich der Bäume, in der Fläche. Dies zeigt, dass er den Raum noch nicht ausreichend beherrscht, um die Schwierigkeiten bei der gewählten Technik zu überwinden.

9.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Pietro Paolo Bonzi (Howard/ Jaffé)

***Landschaft mit Reiter***

**um 1590**

Feder, braune Tinte

213 x 220 mm

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 920B

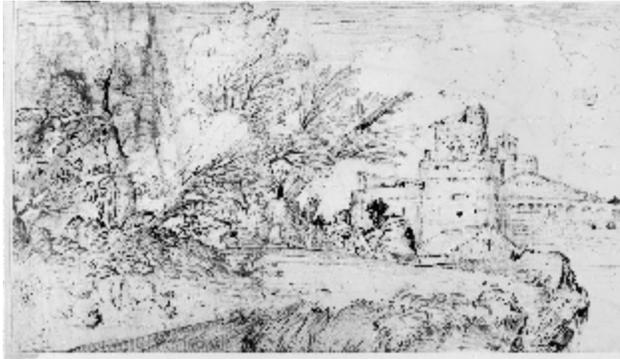
*Herkunft:* Everhard Jabach; William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire

*Bibliographie:* Howard 1988, S. 248, Nr. 69 (als Bonzi oder Viola); Bailey 1993, S. 670, Nr. 2a; Jaffé 1994, S. 51, Nr. 447

Die Zeichnung des Herzogs von Devonshire kann Annibale Carracci zugeschrieben werden. Die Landschaftsdarstellung ist homogen und kompositionell ausgewogen. Die einzelnen Motive sind so im Bildraum angeordnet, dass sie eine Einheit bilden. Durch die versetzte Anordnung der Bäume entsteht eine hohe Tiefenwirkung und ein Ausblick auf eine weite und lichte Landschaftsansicht.

Aufgrund der besonderen Sorgfalt bei der Bearbeitung der Details der Bäume und des Blattwerks kann davon ausgegangen werden, dass diese Zeichnung zwischen 1595 und 1600 entstanden ist. Es handelt sich nicht um ein noch früheres Blatt handelt, da der Tintenauftrag zu dicht ist und zudem die Verbindung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erreicht wird. Die Aufteilung des Blattes in verschiedene Schichten wird beinahe gänzlich überwunden und spiegelt die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Raum wieder. Die kompositionelle Anlage des Bildträgers verweist auf ein von Annibale immer wieder verwendetes Kompositionsprinzip zwischen nah stehendem Baum und ferner Landschaft.

10.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit zwei Reisenden und Festung  
um 1593***

Schwarzer Bleistift, Feder, braune Tinte

240 x 416 mm

Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 45 recto

*Bibliographie:* Meijer/ Tuyll 1983, S. 118/119, Abb. 48

Dieses für die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis eher untypisches Blatt zeigt eine ausdrucksstarke, eher skizzenhaft angelegte Darstellung eines Landschaftsausschnittes mit einer nicht in allen Teilen stimmigen Komposition.

Auffällig an diesem Blatt ist zunächst, dass es sich um ein Skizzenblatt des Künstlers handelt, auf dem auch andere Studien zu finden sind.<sup>396</sup> So sind links im Vordergrund einige Studien von Köpfen erkennbar, im Profil und in Vorderansicht. Hinzu kommt eine Skizze für eine perspektivische Studie, mit dem Fluchtpunkt in etwa der Mitte in der oberen Hälfte des Blattes, von dem aus strahlenförmige Linien ausgehen. Dies weist darauf hin, dass es sich bei dieser Zeichnung nicht um eine autonome Landschaftszeichnung als Ausgangspunkt handelt, sondern dass es dem Künstler vielmehr um eine Studie geht, unabhängig davon, wie ästhetisch das Resultat ausfällt.

Aufgrund der ausgesprochen zügigen, aber dennoch dichten Arbeitsweise Annibales und die leichten Unsicherheiten in der Komposition ist davon auszugehen, dass dieses Blatt nach 1593 entstanden sein dürfte, mit Sicherheit nicht nach 1600. Es ist offensichtlich, dass sich der Künstler in diesem Blatt intensiv mit der Erschließung der Landschaft und Natur auseinandersetzt.

<sup>396</sup> Das Blatt war vermutlich größer, was das beschnittene Fragment der Landschaft der Rückseite belegt. Nachdem das Blatt beschnitten wurde, wurde die Landschaft des recto kopiert und G. F. Grimaldi zugeschrieben, das sich in der William H. Schab Gallery in New York befindet. In der Kopie sind einige Details weggelassen, wie die Linien einer Studie für eine perspektivische Konstruktion, so wie andere Skizzen. Siehe Meijer/ Tuyll 1983, S. 118/119.

11.



CARRACCI, ANNIBALE

*Flusslandschaft***um 1593**

Feder, braune Tinte

199 x 300 mm

Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. D. 1714

*Bibliographie:* London 1966, Nr. 34; Andrews 1968, S.32, fig. 246; Chiarini 1972, Nr.6

Die Zeichnung aus der National Gallery in Edinburgh ist aufgrund ihrer Ausarbeitung und räumlichen Konzeption in die bologneser Jahre Annibale Carraccis zu datieren, also vor 1595.

Es ist deutlich ersichtlich, dass diese Landschaft in ihrer Komposition noch vollkommen in der Fläche bleibt. Ganz der bologneser Tradition verhaftet, baut Annibale Carracci seine Darstellung kulissenartig auf und schichtet die einzelnen Ebenen hintereinander. Es bleibt eine deutliche Staffelung bestehen, die es nicht ermöglicht, den Raum einheitlich zu erschließen. Dies ist das stilistische Element, das bei der Zuschreibung für Annibale Carracci spricht, der gekonnte Umgang mit der Unperfektion. Denn selbst wenn die Zeichnung nicht in allen Teilen ausgewogen ist, spiegelt sie einen Entwicklungsprozess wider.

Trotz des noch unausgereiften Umgangs mit dem Raum, ist die energische und spontane Linienführung Annibale Carraccis zu erkennen. Zwar noch nicht ganz losgelöst von einer feinlinigen und detaillierten Wiedergabe der Landschaft, bemüht sich der Künstler dennoch um eine ungezwungene und spontan anmutende Wiedergabe der Natur.

Bei diesem Blatt handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Studie in der freien Natur. Inwiefern einzelne Motive dabei zum Zwecke der Vervollständigung der Komposition hinzugefügt sind, kann nicht festgestellt werden.

12.



CARRACCI, ANNIBALE

***Figurengruppe in einer Landschaft***  
**um 1593**

Feder, braune Tinte

274 x 207 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN; Mitte unten Paraphe Jabach

Paris, Louvre, Inv. 7448

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 514, Abb. 151d (als Grimaldi) ; Loisel 2004, S. 315, Nr. 791

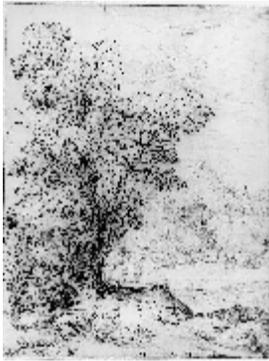
Die stilistische Ausführung dieses Blattes wird von feinen, sorgfältig gesetzten Linien bestimmt, die sehr detailliert die Motive der Natur wiedergeben. Jeder Bereich des Blattes ist genau durchdacht und zeigt das Bemühen um eine möglichst realistische Wiedergabe der Natur.

In einer Zeichnung aus Chatsworth (Inv. 470) wird die in dem Blatt des Louvre dargestellte Ansicht leicht variierend wiedergegeben.<sup>397</sup> Das ebenfalls unter Annibale Carracci inventarisierte Blatt, hat eindeutig die Version des Louvre zum Vorbild. Auf einem weitaus kleineren Blatt wird die Gruppe mit der stehenden Figur hinter einem Vorsprung mit einem Baum übernommen, wobei die Konstellation der einzelnen Figuren nicht ganz beibehalten wird, sondern leichte Variationen erfährt. Die umliegende Landschaft ist gänzlich verändert, auch befindet sich die Gruppe nicht mehr zu Füßen zweier Bäume. Die Ausführungsweise des Blattes ist insgesamt freier in der Linienführung und ist zudem in Röteln und nicht mit der Feder ausgeführt worden. Man kann davon ausgehen, dass auch dieses Blatt Annibale Carracci zuzuschreiben ist und es sich um eine kompositionelle Variation innerhalb seines Motivschatzes handelt. Hinzu kommt die Tatsache des Materialwechsels, ein wichtiges Detail, das zeigt, dass sich der Künstler mit verschiedenen Techniken und ihrem Wirkungsgehalt auseinandersetzt.

Das Blatt verdeutlicht zudem, dass es sich bei den Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis meist um idealisierte Ansichten handelt. Die von ihm gewählten Motive sind beinahe beliebig in jeden Kontext, in jeder Kompositionsform einsetzbar und variabel verfügbar. So entstehen zwei Zeichnungen, denen ähnliche Motive, aber unterschiedliche Kompositionen zu Grunde liegen und somit die Suche Annibale Carraccis nach der idealen Raumschließung belegen.

<sup>397</sup> Weitere Kopien sind in Haarlem, Teylers Museum, Inv. K VI 34, London, Sammlung Thomas Williams und im Louvre, Inv. 7648, Inv. 8374.

13.



CARRACCI, ANNIBALE  
***Landschaft mit Baumstudie***  
**um 1595**

Feder, braune Tinte

271 x 200 mm

Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. M 2291

*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 675, Abb. 5a

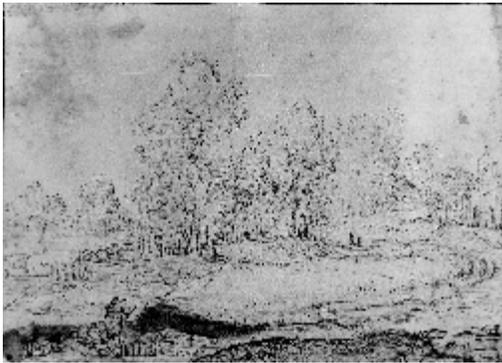
Der kompositionelle Aufbau der Zeichnung ist mit demjenigen eines später entstandenen Blattes aus Chatsworth (Nr. 60) mit dem Unterschied des verschobenen Betrachterstandpunktes und des detaillierten Hintergrundes nahezu identisch. In diesem Fall wird der Betrachter direkt in die Landschaft involviert, während er sie im Blatt aus Chatsworth von einem entfernten Standpunkt aus betrachtet.

Dieses Blatt spiegelt die Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit der Zeichenweise der Venezianer und zeigt eine Verbindung der Bologneser und der venezianischen Stilelemente. Besonders in der Darstellungsform Campagnolas findet Annibale Carracci die ideale Verbindung von Nähe und Ferne, von Aufsicht und Vogelperspektive, die ihm die nördlichen Vorbilder nicht bieten, da diese sich eher auf eine reine, mitunter dramatisch anmutende Vogelperspektive auf eine Landschaft beschränken. Die venezianische Landschaftsauffassung ermöglicht dem Künstler mehr Freiraum für eigene stilistische Ansätze, wie das vorliegende Blatt belegt.

Die stilistische Ausarbeitung ist eindeutig auf Annibale Carracci zurückzuführen, was insbesondere die Darstellung des Baumes zeigt. Der Stamm wird, wie auch bei anderen Blättern zu sehen ist, durch geschwungene, parallele Halbkreise modelliert. Ebenso energisch sind die Blattkrone und unterhalb des Baumes wachsende Pflanzen wiedergegeben. Charakteristisch für Annibale wird der Betrachter durch einzelne Steine und Gräser im Vordergrund in die Komposition eingeführt.

An diesem Punkt trifft sich die reizvolle Verbindung von venezianischem Vorbild und Bologneser Naturalismus. Im Vordergrund der expressive Naturalismus des Künstlers, der im Hintergrund moderat von seinem venezianischen Vorbild beeinflusst wird.

14.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Ludovico Carracci (Parker), Francesco Brizio (Brogi)

*Flusslandschaft mit Figur***um 1595**

Feder, braune Tinte

186 x 267 mm

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 192

*Herkunft:* Mariette; Lawrence; Woodburn; Ellesmere*Bibliographie:* Parker 1956, S. 90, Nr. 192 (als Ludovico); Brogi 1993, S 112, Abb. 26 (als Brizio)

Die vorliegende Zeichnung kann mit Sicherheit Ludovico Carracci zugeschrieben werden.<sup>398</sup>

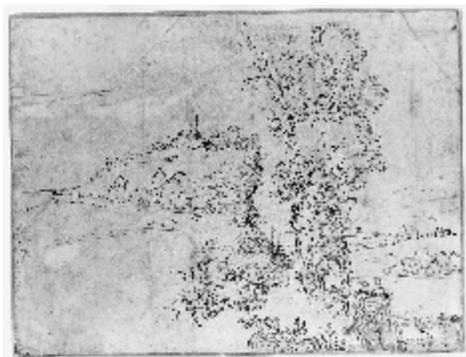
Vielmehr dürfte es sich um ein Blatt Annibale Carraccis handeln, was aufgrund der ausgefallenen Komposition und stilistischen Ausarbeitung der Darstellung nahe liegt.

Die Feder wird mit zügigen Strichen eingesetzt. Die Modellierung der Baumkronen so wie die Gestaltung der Flächen weisen eindeutig auf den Künstler und sind mit anderen Zeichnungen vergleichbar. Die einfallsreiche und gekonnte Aufteilung der Fläche, das Gegeneinandersetzen von Bildbereichen innerhalb der Komposition zeugen von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Landschaft.

Es ist deutlich ersichtlich, dass diese Zeichnung in einem Bewegungsfluss entstanden ist. Die intuitive Darstellungsweise des Künstlers ist anhand der fließend ineinander übergehenden Bildgründe zu erkennen, ebenso an der klaren Gewichtung der Blatthälften. Der Vordergrundbereich direkt im unteren Blattrand wurde später hinzugefügt, wofür der verlaufene, dicke Tintenauftrag spricht. Aufgrund der stilistischen und inhaltlichen Ausarbeitungsweise kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Zeichnung um ein Werk Annibale Carraccis handelt.

<sup>398</sup> Jedoch kommt auch die Zuschreibung Brogis an Francesco Brizio nicht in Frage.

15.



CARRACCI, ANNIBALE (?)  
 ehemals Pietro Paolo Bonzi (Howard)

**Landschaft**

**um 1595**

Feder, braune Tinte

205 x 275 mm

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 167

*Herkunft:* Lawrence; Woodburn; Ellesmere

*Bibliographie:* Parker 1956, S. 82, Nr. 167; Howard 1988, S. 236, Abb. 16 (als Bonzi)

Das frühe Blatt aus dem Zeichnungsoeuvre Annibale Carraccis kann nicht uneingeschränkt zugeschrieben werden, da es sich nur um eine skizzenhafte Anlage einer Landschaftszeichnung handelt, von der nur wenige Bereiche ausgearbeitet sind.

Aufgrund der wenigen Details ist es schwierig, eine vollständig zufriedenstellende Analyse des Blattes zu erstellen. Dennoch kann anhand der stilistischen Ausarbeitung der wenigen Motive nachvollzogen werden, dass es sich mit allergrößter Wahrscheinlichkeit um einen frühen Annibale Carracci handelt.<sup>399</sup> Besonders die Details im Hintergrund und der dort verwendete feine Federstrich, spiegeln die Linienführung Annibales wieder.

Auch der ausgearbeitete Baum zeigt eindeutige Indizien, die für eine Urheberschaft Annibale Carraccis sprechen.

<sup>399</sup> Und nicht um Pietro Paolo Bonzi, wie von Howard angeführt. Die stilistischen Charakteristiken sind mit denen Bonzis nicht vergleichbar.

16.



CARRACCI, ANNIBALE (?)  
 ehemals Agostino Carracci (Katalog Sothebys)

**Flusstal**

**um 1595**

Feder, braune Tinte

203 x 271 mm

New York, Sotheby's, 9.1.1996, lot 7

*Herkunft:* R. Udny; A. Donnadieu

*Bibliographie:* Auktionskatalog Sotheby's N. Y., 9.1.1996, Lot 7

Die im Katalog von Sotheby's 1996 an Agostino Carraccis zugeschriebene Zeichnung ist wahrscheinlich in den Werkcorpus seines Bruders Annibale Carracci einzuordnen. Die Komposition und die stilistische Ausarbeitungsweise sprechen eher für den Jüngeren der Carracci-Brüder.

Insgesamt ist die Komposition dieses Blattes ausgewogen und stimmungsvoll. Durch einige wenige angedeutete Wolken und einzelne Vögel wird die Unbeschwertheit eines sonnigen Tages suggeriert.

Stilistisch ist dieses Blatt eindeutig dem Stil Annibale Carraccis näher, als demjenigen Agostinos. Die Linienführung ist von unübersehbarer Leichtigkeit, die sich in einer Andeutung von Linien äußert, die die Motive umreißen. Die Perspektive wird durch einen gekonnten Einsatz von Feder und Tinte unterstützt, der zum Horizont hin immer schwächer wird. Komposition und stilistische Aspekte stehen in einem vollkommenen Einklang miteinander. Die Kreuzschraffuren im Vordergrund würden allerdings zunächst für Agostino sprechen, während die Komposition und die Ausführung eindeutig auf Annibale als Urheber weisen.

Man kann davon ausgehen, dass sich Annibale bei dieser Zeichnung bereits in einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Landschaft befindet, so dass die Entstehungszeit des Blattes um 1595 anzusetzen ist.

17.



CARRACCI, ANNIBALE

***Baumstudie vor einer Landschaft*  
um 1595**

Feder, braune Tinte, Rötelspuren

285 x 208 mm

Paris, Louvre, Inv. Nr. 8194

*Herkunft:* P. Crozat; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 in den Flüchtlingsunterlagen erwähnt; zwischen 1796 und 1797 in den Louvre gelangt

*Bibliographie:* Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 176 ; Loisel 2004, S. 297, Nr. 729

Das in Paris unter den Großformaten inventarisierte Blatt steht in einem engen Zusammenhang zu dem Blatt *Baumstudie auf Gestein*, ebenfalls des Louvre. (Nr. 39) Beide Zeichnungen haben die gleiche Federführung und sind durch schwungvolle und expressive Linien gekennzeichnet. Der Federduktus ist in dem Vergleichsblatt insgesamt stärker, der Federstrich wird mit verjüngender Perspektive schwächer. Diese Technik wird auch bei Licht- und Schattenpartien der Baumkrone des Baumes verwendet, sowie bei der Darstellung eines Ortes.<sup>400</sup>

Ähnlich wie die bereits erwähnte Zeichnung weist auch dieses Blatt ein hohes Maß an Experimentierfreudigkeit mit dem Raum auf. Die Zeichnung lässt erkennen, dass Annibale Carracci wiederholt eine neue Aufteilung des Raumes ausprobiert, um eine möglichst ideale Compositionsform zu finden. Die Komposition erhält keinen Bruch, so dass Landschaft, Figuren und Baum eine vollendete Harmonie bilden und sich ineinander fügen.<sup>401</sup>

<sup>400</sup> Somit ist der Zuschreibung Bodmer, der den Namen Annibale Carraccis auf dem Passepartout des Blattes notiert hat und der übernommenen Zuschreibung Loisels vollkommen zuzustimmen.

<sup>401</sup> Eine auffällige Besonderheit dieses Blattes ist der sichtbare Rötel. Es ist unwahrscheinlich anzunehmen, dass Annibale Carracci das Motiv in Rötel vorgezeichnet hat, um es anschließend mit der Feder nachzuzeichnen. Vielmehr lässt die sichtbare Rötellinie darauf schließen, dass der Künstler zunächst im Sinn hatte, das Motiv in Rötel zu zeichnen, sich dann hingegen für die Feder entschieden hat.

18.



CARRACCI, ANNIBALE

**Baumstudie****um 1595**

Feder, braune Tinte, Spuren schwarze Kreide

417 x 287 mm

Paris, Louvre, Inv. 7484

*Herkunft:* P. Crozat; P.-J. Mariette; De Boyne; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 zwischen den Gütern der Emigranten erwähnt; seit 1796/97 im Louvre

*Ausstellungen:* Paris 1797, Nr. 25; Paris 1802, Nr. 49; Paris 1988, Nr. 6; Paris 1990, Nr. 80

*Bibliographie:* Posner 1971, I, S. 113, S. 172, Anmerkung 4, Fig. 97; Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167 ; Legrand 1990, Nr. 80; Royallon-Kisch 1999, S. 59, Anmerkung 111; Loisel 2004, S. 296, Nr. 726

Die *Baumstudie* des Louvre ist ein wichtiges und typisches Beispiel für die intensive Auseinandersetzung Annibale Carraccis mit der Natur und ihren Details. Isoliert nimmt der Künstler in diesem Blatt den Baum als Hauptmotiv. Nicht klar ist, ob es sich bei der Zeichnung um eine Studie in der freien Natur handelt oder um die Umsetzung einer *Erinnerung* an einen gesehenen Landschaftsausschnitt.

Eine besondere Art der Ausarbeitung Annibale Carraccis ist die Modellierung des Baumstammes in Form von dichten halbrunden Linien, die im unteren Bereich eine Spirale bilden und zum oberen Bereich des Baumes hin unterbrochen werden.<sup>402</sup> Insgesamt wird der Schwerpunkt bei der Ausarbeitung des Motivs nicht auf die tatsächliche, *naturgetreue Wiedergabe* des Baumstammes gelegt, sondern auf das Abbild des *Eindrucks* von einem Baum.

Anhand dieser genau definierbaren Darstellung des Baumes und der stilistischen Ausarbeitung können weitere Zeichnungen dem Künstler zugeschrieben werden. Denn keinem der Schüler gelingt es, die Expressivität und Vitalität der Federführung zu erzielen, die für Annibale Carracci in diesem Blatt kennzeichnend ist.

<sup>402</sup> Bei Stilvergleichen mit anderen Blättern kann dies ein Indiz auf eine Urheberschaft Annibales sein.

19.



CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit See und Schloss***um 1595**

Feder, braune Tinte, schwarze Kreide

202 x 266 mm

Paris, Louvre, Inv. 7468

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 946, Abb. 163a; Whitfield 1996, S. 91, Abb. 3; Loisel 2004, S. 300, Nr. 737

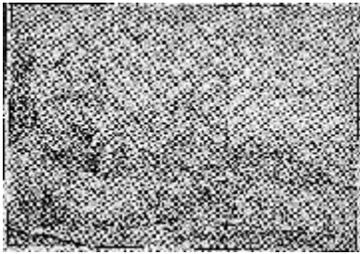
Der von Loisel nach einer Zuschreibung Whitfields an Domenichino erneut vorgenommenen Zuschreibung an Annibale Carracci kann vollkommen zugestimmt werden.<sup>403</sup>

Das hohe Maß an Atmosphäre spricht eindeutig für Annibale Carracci als Urheber dieser Zeichnung, was auch die stilistische Ausarbeitung bestätigt.

Mit zügigen, expressiven und lebendigen Strichen findet Annibale Carracci in dieser Landschaftszeichnung einen Mittelweg zwischen einer Skizze und einer Studie. Während dem Vordergrund nur mit einzelnen, skizzenhaften Linien Aufmerksamkeit geschenkt wird, sind die Bereiche des Mittelgrundes mit einer feineren Linienführung detaillierter wiedergegeben. Der unterschiedliche Duktus der Feder und der damit verbundene, variierende Tintenauftrag lassen eine abwechslungsreiche Landschaftsdarstellung entstehen, die zum Teil noch von venezianischen Stilelementen beeinflusst wird, aber schon das neue Formenrepertoire Annibale Carraccis erahnen lässt, das er in Rom zur Perfektion bringen wird.

<sup>403</sup> Loisel 2004, S. 300, Nr. 737.

20.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Agostino (Whitfield/ Bjurström), Schule Annibale Carracci (Loisel)

**Landschaft mit hohen Felsen****um 1595**

Feder, braune Tinte

221 x 316 mm

*Beschriftung:* rechte untere Ecke Stempel MN; zentral unten Paraphe Jabach

Paris, Louvre, Inv. 7463

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle*Ausstellungen:* Paris 1990, Nr. 106*Bibliographie:* Howard 1988, S. 248, Fußnote 69; Whitfield 1988, S. 91, Fig. 9; Legrand 1990, Nr. 106; Bailey 1993, Abb. 101a, S. 852; Bjurström 2002, S. 206, Fig. 2; Loisel 2004, S. 310, Nr. 772

Das von Loisel unlängst einem Schüler Annibale Carraccis und 1988 von Clovis Whitfield Agostino zugeschriebene Blatt kann weiterhin dem Werkkatalog Annibales zugeordnet werden. Die gemeinhin vertretene Ansicht – so auch von Bjurström –, Annibale habe sich mehr an venezianischen und Agostino mehr an niederländischen Vorbildern orientiert, ist nicht ganz stichhaltig, da das eine wie das andere für beide gilt. So hat auch Annibale unter dem Einfluss niederländischer Landschaften gestanden, da der den Markt beherrschende Künstler bei seinem Eintreffen in Rom ein Niederländer, nämlich Paul Brill, ist. Auch Annibale faszinierten Aufsichten auf Landschaften, ebenso wie eine tiefe Horizontlinie, so wie Agostinos Zeichnungen von venezianisch anmutenden Gebäudestrukturen zeugen, was eine Vielzahl an Zeichnungen belegt.<sup>404</sup>

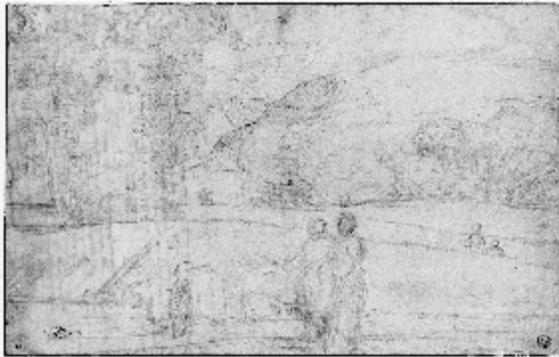
Im Vordergrund ist eine Wasserfläche auszumachen, an der ein Weg vorbei führt, der bis weit in den Hintergrund weiterverfolgt werden kann. Auf diesem begegnet man einem von Annibale mehrfach verwendeten Motiv, einem in Rückenansicht wiedergegebenen Reiter, der ebenfalls auf zwei weiteren Blättern des Louvre erscheint (Nr. 28 und Nr. 62), so wie auf einer Zeichnung in Chatsworth (Nr. 9). Annibale arbeitet hier mit einem Versatzstück und zwar bis zu dem Grade, dass die Bewegung des Pferdes und die Haltung des Reiters auf allen vier Zeichnungen vollkommen identisch sind. Somit sind die Landschaften idealisierte Ansichten.<sup>405</sup>

Neben der motivischen Umsetzung spricht auch die stilistische Ausarbeitung der Darstellung für Annibale Carracci als Urheber dieser Zeichnung. Obgleich die Linienführung eher fein ist, hat sie dennoch wenig mit derjenigen Agostinos gemein. Die Wiedergabe einzelner Motive ist detailliert ohne unübersichtlich zu werden. Die Schattierung und Setzung von Kontrasten spricht ebenso für Annibale wie die stilistische Ausarbeitung der Bäume und der Figuren.

<sup>404</sup> Loisel spricht sich dezidiert gegen eine Zuschreibung an Agostino aus und bestätigt die stilistischen Ursprünge bei Annibale. Siehe Loisel 2004, S. 310, Nr. 772.

<sup>405</sup> Das Motiv erscheint ebenso in der malerischen Umsetzung auf dem Gemälde Annibale Carraccis *Heiliger Sebastian an einen Baum gefesselt*, Öl auf Leinwand, 68 x 53, Privatsammlung. Siehe diesbezüglich Benati/Riccòmini 2006, S. 214, Nr. IV.15.

21.



CARRACCI, ANNIBALE (?)

ehemals Agostino oder Annibale ? (Loisel)

**Landschaft mit Wäscherinnen**

**um 1595**

Rötels

258 x 411 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; links Paraphe Jabach; rechte untere Ecke Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. 7460

*Herkunft:* Everard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Howard 1988, S. 248, Fußnote 69; Roylton-Kisch 1999, S. 59, Fußnote 111; Loisel 2004, S. 306, Nr. 754 (als Agostino oder Annibale?)

In dieser Zeichnung verwendet Annibale Carracci eine für seine Landschaftsdarstellungen selten verwendete Technik, die des Rötels. Es ist deutlich an mehreren Stellen der Zeichnung zu erkennen, dass der Künstler variiert, indem er den Rötelstift mal schmäler, mal breiter aufsetzt, um so verschiedene Effekte zu erzielen. Dadurch entsteht ein nicht vollkommen homogener Eindruck des Darstellungsganzen, der mitunter an der Urheberschaft Annibale Carraccis zweifeln lässt.

Der Versuch einer von der üblichen Feder variierenden Technik wird den Motiven nicht in allen Bereichen gerecht, was die für Annibale Carracci typische Ausgeglichenheit der Kompositionen stark beeinträchtigt. Am wenigsten sind die Bäume von diesem Phänomen betroffen, die für eine Zuschreibung an den Bolognesen sprechen. Insgesamt wirkt dieses Blatt durch die Verwendung des Rötels ausgesprochen malerisch, der eine idyllische Atmosphäre erzeugt.

Möglicherweise aufgrund der Technik, möglicherweise aufgrund der einfachen Anfertigung einer Skizze ist die Komposition dieser Landschaftsdarstellung nicht komplex und wirkt vereinzelt unvollständig. Vermutlich handelt es sich um eine in der freien Natur beobachtete Szene, die nur in Ansätzen in Rötels festgehalten wurde und dessen Kriterium die Wiedergabe des malerischen Momentes gewesen zu sein scheint.

22.



CARRACCI, ANNIBALE  
 ehemals Pietro Paolo Bonzi (Bodmer, Jaffé)

**Landschaftsausschnitt**

**um 1595**

Feder, Bister

250 x 198 mm

Chatsworth, Devonshire Collection, N. 466

*Herkunft:* William, zweiter Duke of Devonshire

*Bibliographie:* Bodmer 1988, S. 248 (als Bonzi); Jaffé 1994, S. 52, Nr. 449

Die hochformatige Landschaftsansicht dürfte in den Jahren zwischen 1595 und 1600 entstanden sein, in denen Annibale Carraccis Landschaftsauffassung eine Veränderung erfährt. Die Komposition folgt einer von dem Künstler häufig verwendeten Blatteinteilung, der Rahmung eines Landschaftsausschnittes von zwei Seiten.

Diese Landschaftszeichnung macht den Eindruck, als habe der Künstler einen von ihm erblickten Ausschnitt spontan auf dem Papier festgehalten. Dabei scheint es ihm besonders auf die Wiedergabe eines ganz bestimmten Eindrucks, einer Atmosphäre anzukommen, da es nicht um die Wiedergabe der Details geht. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Zeichnung bereits während seines Romaufenthaltes entstanden ist, was auch die Wahl des Motivs der hügeligen Küstenlandschaft vermuten lässt.

Im Vergleich mit anderen Blättern verweist auch die Federführung auf Annibale Carracci als Urheber, so dass die Zuschreibung Bodmers und Jaffés an Pietro Paolo Bonzi nicht bestätigt werden kann und auf die traditionelle Zuschreibung des Inventars Chatsworth an Annibale Carracci zurückgegriffen werden muss.<sup>406</sup>

<sup>406</sup> Siehe Jaffé 1994, S. 52.

23.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Nachfolger Annibale Carracci (Sutherland Harris)

**Landschaft mit altem Mann und Kind****um 1595**

Feder, Bister

260 x 410 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RL (?); linke untere Ecke Stempel Duke of Devonshire; rechte untere Ecke handschriftlich „Annibal Carracci“  
Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 457

*Herkunft:* Nicolas Lanière; E. Jabach; Sir Peter Lely; William, zweiter Duke von Devonshire

*Ausstellungen:* Pittsburgh 1987-88, Nr. 16

*Bibliographie:* Sutherland Harris 1989, S. 76 (als Nachfolger Annibale Carraccis); Bailey 1993, S. 950, Nr. 166a

Das Blatt der Sammlung des Duke von Devonshire gehört zu den frühen Zeichnungen Annibale Carraccis, aus der bologneser Schaffensperiode, im Übergang nach Rom.<sup>407</sup> Bei dem detailliert und mit einer feinen Linienführung ausgearbeiteten Blatt handelt es sich vermutlich um die Darstellung einer „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“.

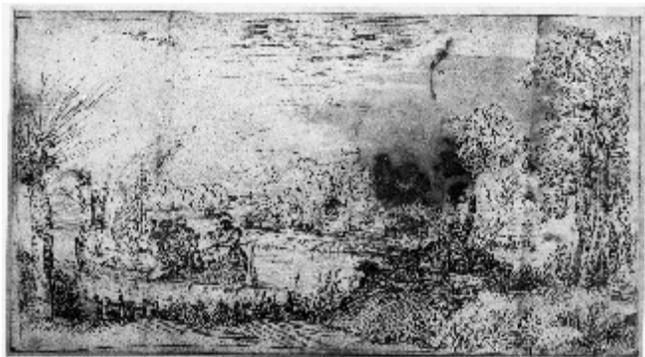
Insgesamt ist das Blatt mit einer zügigen, sicheren Federführung ausgeführt und spiegelt ein klares Konzept für die Landschaft von Seiten des Künstlers wieder. Besonders das Gespür für eine ausgewogene Komposition wird bei diesem Blatt deutlich.

Der Künstler hat sich in dieser Zeichnung noch nicht von einer eng angelegten Linienführung befreit und ist im Begriff, sich die Landschaft und ihre räumliche Konzeption zu erschließen. Die Meinung Ann Sutherland Harris' bezüglich der Urheberschaft eines Nachfolgers oder Schülers ist nicht stichfest und basiert auf keiner klaren, stilkritischen Analyse.<sup>408</sup>

<sup>407</sup> Die Zeichnung wurde von Charles Massé für Jabach gestochen, betitelt: An. Carache delin/ 36/ Massé. Sculp. Cum privil.Regis'. Siehe Jaffé 1994, S. 100.

<sup>408</sup> Siehe hierzu auch Jaffé 1994, S. 100.

24.



CARRACCI, ANNIBALE

*Flusslandschaft mit Boot*

um 1595

Feder, braune Tinte

223 x 405 mm

Leicester, Museums and Art Gallery, Ellesmere Collection, Inv. 43

*Herkunft:* Everhard Jabach; Pierre Crozat; Pierre-Jean Mariette; Sir Thomas Lawrence und Lord Francis Egerton, 1st Earl of Ellesmere

*Ausstellungen:* Colnaghi 1955, Nr. 19; Bologna 1956, Nr. 240; Newcastle upon Tyne 1961, Nr. 96

*Bibliographie:* Woodburn 1836 (Katalog der Sammlung Lawrence), Tomory 1954, Nr. 43; Levey 1971, S. 77, unter Nr. 56; Sotheby's, London, 11.7.1972, lot 52; Chiarini 1972, Nr. 7

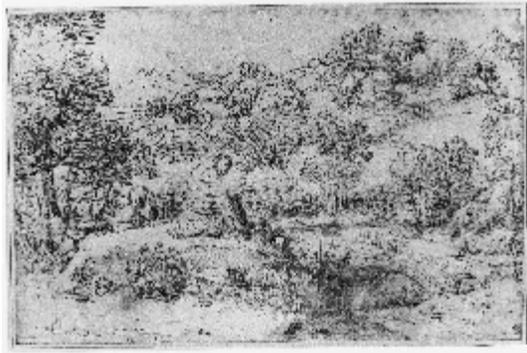
Das vorliegende Blatt hat in der Forschungsliteratur zu Diskussionen geführt. So intensiv diese in den fünfziger Jahren in dem Ausstellungskatalog aus Bologna begonnen wurde und von Chiarini in den siebziger Jahren wieder aufgegriffen wurde, so rapide brach sie dann wieder ab. Die zweifelsfrei Annibale Carracci zugeschriebene Zeichnung kann einem Gemälde zugeordnet, das sich in der National Gallery in London befindet. Das heute Giovanni Battista Viola zugeschriebene Gemälde weist einige Elemente der Zeichnung auf, wie das zentral in der Zeichnung dargestellte Boot mit den Figuren, sowie die Studie eines Bootes mit zwei Figuren am rechten Blattrand.<sup>409</sup> Wie Chiarini bemerkt, wird Viola die Zeichnung bekannt gewesen sein, vielleicht hat sie ihm sogar vorgelegen. Dass es sich bei dem Blatt um eine Studie Violas handelt, ist aufgrund stilistischer Aspekte nicht anzunehmen.

Die Zeichnung gehört mit zu den vollkommensten Landschaften Annibale Carraccis. Die Komposition wird von einer ruhigen Atmosphäre und inneren Ruhe durchlebt. Si ist es nicht verwunderlich, dass das Motiv in einem Gemälde weiter verarbeitet wurde und zudem von Giovanni Francesco Grimaldi in einer Zeichnung übernommen wurde.<sup>410</sup>

<sup>409</sup> Nach Chiarini habe diese Zeichnung Folgen für die Werkstatt und Schüler gehabt, da sie von einem von ihnen in einem Gemälde verarbeitet worden sei (London, National Gallery, NG56) und das heute G. B. Viola zugeschrieben wird. Das in die Sammlung als Carracci gekommene Gemälde ist kaum zu datieren, vermutlich aber nach den frühesten Landschaften Domenichinos von 1602/03 anzusiedeln, so Chiarini. Auch im bologneser Katalog von 1956 ist von dem Gemälde die Rede allerdings unter dem Namen Annibale Carraccis, mit der Einschränkung es handle sich nicht um ein Werk von ausreichender Qualität, um von Annibale selbst sein zu können. Zitat: *opera di bottega basata su un disegno come questo o su un altro dipinto di Annibale*. Das Blatt wurde Ende 1770 von Michel II Corneille für Jabach gestochen, wurde dann im *Recueil de Jabach* publiziert. Nach Robert-Dumesnil sei die Zeichnung ebenfalls in der Sammlung Jabachs gewesen, dann beim Verkauf an Ludwig XIV. gegangen und an Mariette über die Sammlung Crozat.

<sup>410</sup> Grimaldi, Giovanni Francesco, London, British Museum, Inv. At-10-17 recto.

25.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Nachahmer Annibale Carracci

**Landschaft mit Figuren****um 1595**

Feder, Bister

158 x 248 mm

*Beschriftung:* rechte untere Ecke Stempel Duke of Devonshire; leicht links von Blattmitte unten Kürzel mit Zahl 112

Chatsworth, Devonshire Collection, Nr. 469

*Herkunft:* Padre S. Resta; Giovanni Matteo Marchetti (Bischof von Arezzo 1698); Lord Sommers; William, 2nd Duke of Devonshire*Bibliographie:* Waagen 1854, III, S. 358 (als Annibale Carracci); Howard 1988, S. 248, Nr. 69 (Umfeld Domenichino/ Viola); Bailey 1993, S. 807, Nr. 77a; Jaffé 1994, S. 103, Nr. 511

Das aus der Collection Devonshire stammende Blatt zeigt eine sorgfältig und detailliert ausgeführte Landschaftsdarstellung, in dessen Hügeln eine kleine Gruppe von drei Figuren sitzt. Sie ist harmonisch und homogen in die Landschaft eingefügt, so dass diese ohne die Gruppe ihre einheitliche Komposition verlieren würde.<sup>411</sup>

So komplex die inhaltliche Ausarbeitung der Zeichnung ist, so detailliert ist die Verwendung der technischen Mittel. Annibale Carracci beschränkt sich in diesem Blatt auf die Verwendung der Feder und setzt diese dicht und hermetisch ein. Die einzelnen fein gezeichneten Linien liegen eng beieinander und suggerieren ein hohes Maß an Licht- und Schattenpartien. Bereits in diesem Blatt erscheint die horizontale Parallelschraffierung der Baumkronen, ein Gestaltungsmerkmal, das Annibale Carracci in einem Großteil seiner Landschaftszeichnungen verwendet.

Die Atmosphäre des Blattes wird insbesondere durch kleine inhaltliche Details wie den schlafenden Hund oder die auf einem Weg wandelnden Figuren bestimmt. In manchen Teilen stimmen die Proportionen nicht ganz überein, wie bei dem Übergang zwischen der sitzenden Figur und der Landschaft, was die Gesamtwirkung des Blattes jedoch nicht einschränkt. Aufgrund der Komposition der Landschaft und den stilistischen Charakteristiken kann diese Zeichnung eindeutig Annibale Carracci zugeschrieben werden.<sup>412</sup>

<sup>411</sup> Giovanni Francesco Grimaldi übernimmt diese Figurengruppe in einer seiner Zeichnungen im British Museum (Inv. At-10-8). Eine weitere Kopie der Zeichnung existiert im Ashmolean Museum in Oxford, Inv. 190, bei Parker 1956 unter dem Namen Ludovico Carraccis inventarisiert, sowie in Haarlem, Teylers Museum, Inv. K VI 14.

<sup>412</sup> Die Zeichnung wurde mit der Bemerkung 'An. Carache' von Michel Corneille für den Recueil de 283 Estampes de Jabach gestochen. Ebenso von Caylus nach 'Augustin Carache' für die Dessins du Cabinet du Roi.

26.



recto



verso

CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit unter einem Baum schlafenden Mann***  
**um 1595**

Feder, schwarze und rote Tinte

303 x 225 mm

*Beschriftung:* in unterer linker Ecke alte Schrift in Tinte: *Anibale Carazi* mit Datum *1595*; zur rechten Bildecke hin Stempel des Grafen von Ellesmere

Leicester, Museums and Art Gallery, Sammlung Ellesmere, Inv. 64

*Herkunft:* Verstegh; Sir Thomas Lawrence and Lord Francis Egerton, 1er Graf von Ellesmere

*Ausstellungen:* London, Lawrence Gallery, Nr. 66; Royal Academy, 17th Century Art in Europe, 1938, Nr. 368; Colnaghi 1955, Nr. 29; Bologna 1956, Nr. 241, recto und verso, Tafel 113 und 114; Newcastle upon Tyne 1961, Nr. 99

*Bibliographie:* Bridgewater House Katalog, Nr. 76; Tomory 1954, Nr. 64, recto und verso, Tafel XV und XIII; Sotby's, 11.7. 1972, lot 58

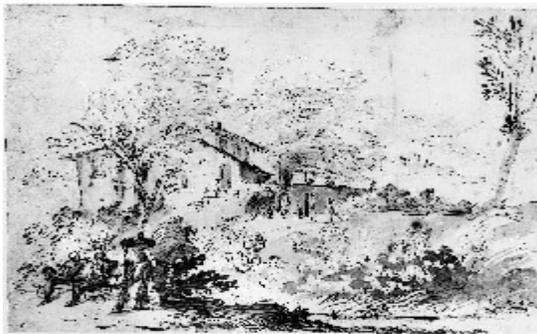
Das vorliegende Blatt zeigt deutlich, dass Annibale sich zum Zeitpunkt seiner Erstellung noch nicht vollständig von einer ins Detail gehenden Linienführung gelöst hat. Obgleich die Zeichnung impulsiv und von freier Federführung ist, gelingt es dem Künstler dennoch nicht, sich von einer detaillierten Modellierung des Baumstammes zu lösen.

Die Beobachtungen Tomorys von 1954, Annibale Carracci habe hier den überlegten Stil Agostinos übernommen, ist in Frage zu stellen, insbesondere im Hinblick auf die anderen Blätter des Künstlers, die ähnliche Kompositionsschemata zeigen und eine deutliche Entwicklung hin zu einer expressiveren, impulsiveren Formensprache aufzeigen. Auch der Hinweis auf die horizontalen Schraffuren zwischen den Wolken sollte eher als Darstellungsvariante Annibales bewertet werden und weniger als Orientierung hin zu den Zeichnungen des Bruders.

Durch die Datierung auf der Zeichnung selbst, 1595, kann ein sicherer Ausgangspunkt geschaffen werden, der Datierungen für andere Blätter ermöglicht.<sup>413</sup>

<sup>413</sup> Die recto-Seite des Blattes zeigt eine unvollendete Skizze einer Landschaft, die ebenfalls – aufgrund des Baumes am linken Blattrand – auf eine frühe Zeichnung Annibale Carraccis schließen lässt. Von dieser existiert wiederum eine Kopie in Holkham Hall.

27.



recto



verso

CARRACCI, ANNIBALE

***Gehöft in Landschaft mit sitzender Figurengruppe*  
um 1595**

Feder, braun und grau laviert

192 x 259 mm

Wien, Albertina, Inv. 31253r

*Herkunft:* 1952 erworben*Ausstellungen:* Wien 1958, Nr. 38; Wien 1964, S. 29, Nr. 10*Bibliografie:* Birke/ Kertész 1997, Band IV

Die Zuschreibung der Zeichnung an Annibale Carracci kann bestätigt werden, insbesondere aufgrund einer Skizze auf der Rückseite des Blattes.

Die Figurenstudie, die dieser Darstellung zugrunde liegt, ist bezeichnend für den Zeichenstil des Bolognesen. Das hochgezogene Bein des Mannes, der auf der Rückenlehne der Bank abgestützte Arm des anderen, zeigt das Bemühen um die glaubhafte Wiedergabe einer alltäglichen Szene.

Hinzu kommen die sichere Handhabung der Komposition und die Verteilung der einzelnen Elemente im Raum. Vorder-, Mittel- und Hintergrund gehen zwar noch nicht so vollkommen ineinander über, wie dies in Zeichnungen der folgenden Jahre der Fall ist, werden jedoch miteinander verbunden: den Vordergrund bilden die Figuren durch ihre geschlossene Komposition, dann folgt das Landhaus mit den umliegenden Flächen, zum Schluss der feinlinige Hintergrund.

Eine kleine, unvollendete Skizze auf der Rückseite unterstützt die Zuschreibung. Hier ist zentral ein Kloster mit umliegenden Gebäuden wiedergegeben, das von einzelnen Bäumen umgeben wird, das ebenfalls Annibale Carracci zuzuschreiben ist.

28.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Schule (Loisel)

*Ausgedehnte Landschaft***um 1598**

Rötél, schwarze Kreide

215 x 335 mm

Paris, Louvre, Inv. 7637

*Herkunft:* Alfonso IV d'Este; erwähnt in Modena 1796, seit 1797 im Louvre*Bibliographie:* Bailey 1993, Abb. 216 suppl.; Loisel 2004, S. 308, Nr. 766

Das von Catherine Loisel der Schule Annibale Carraccis zugeordnete Blatt dürfte dem Bolognesen selbst zuzuschreiben sein. Die auf Weite hin angelegte Komposition der Landschaft mit ineinander übergehenden Bildgründen ist von einer ungewöhnlichen Virtuosität und Ausgewogenheit, eine Tatsache, die gegen eine Nachahmung spricht.

Die Art des Einsatzes von Figuren gehört in dieser Zeichnung – neben der technischen Ausarbeitung – zu den ausschlaggebenden Elementen, die für eine Zuschreibung an Annibale Carracci sprechen. Die Figuren werden als Staffage eingesetzt, da sie die Landschaft anreichern und ihren homogenen Wirkungsgehalt so wie die ausgewogene Komposition unterstreichen. Zudem ist in der rechten Blatthälfte ein Reiter zu erkennen, der genau so in anderen Zeichnungen Annibales erscheint.<sup>414</sup> Insgesamt besitzt diese Zeichnung ein hohes Maß an Atmosphäre, was durch kurze Striche und eine kleinteilige Linienführung unterstrichen wird.

Ein interessanter Aspekt dieser Zeichnung ist zudem das verwendete Material. Der Künstler arbeitet nicht wie üblich mit Feder und Tinte, sondern zeichnet mit Rötél und schwarzer Kreide, eine Technik, die der Landschaft einen weitaus malerischen Eindruck verleiht, als dies die Feder könnte. Bemerkenswert ist, dass der Rötél an keiner Stelle verwischt wird, um damit eventuelle malerische Resultate zu erzielen.

Insgesamt kann diese Zeichnung aufgrund der Sicherheit in der Ausführung Annibale Carracci zugeschrieben werden.

<sup>414</sup> Siehe Nr. 21.

29.



CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit einer Wassermühle***um 1595**

165 x 145 mm

Leicester, Art Gallery, Sammlung Ellesmere, Inv. Nr. 67

*Herkunft:* Everhard Jabach; Pierre Crozat; Pierre-Jean Mariette; Count Moritz von Fries; Sir Thomas Lawrence und Lord Francis Egerton, 1st Earl of Ellesmere

*Ausstellungen:* London, Lawrence Gallery, Nr. 97; Leicester 1952, Nr. 18; Colnaghi 1955, Nr. 20; Newcastle upon Tyne 1961, Nr. 102; London, Sotheby's, 11.7.1972, lot 71

*Bibliographie:* Bridgewater House catalogue, Nr. 26; Tomory 1954, Nr. 67

Das fast quadratische Blattformat zeigt einen skizzenhaft angelegten Landschaftsausschnitt, der in Teilbereichen nicht vollständig ausgearbeitet ist.

Den Hintergrund der Landschaft bildet ein bis beinahe an die obere Blattkante ansteigender Berg, auf dessen Kuppe eine niedrige Baumgruppe wächst. Es ist deutlich nachzuvollziehen, dass der Künstler an dieser Stelle vor ein kompositorisches Problem gestellt ist, dessen Bewältigung ihm Schwierigkeiten bereitet. So gelingt es ihm nicht, einen fließenden, perspektivischen Übergang der Bildgründe herzustellen, so dass die Kuppe des Berges über der übrigen Darstellung zu schweben scheint. Es entsteht ein Bruch in der Komposition, der darauf schließen lässt, dass es sich bei dieser Zeichnung um ein Skizzenblatt handelt, auf dem der Künstler eine Kompositionsvariante anfertigt.

Die stilistische Ausarbeitung der Zeichnung weist eindeutig auf Annibale Carracci hin, da sie in einer einzigen, fließenden und zügigen Zeichenbewegung entstanden ist. Die mit schwungvollen Linien reduzierte Wiedergabe des Landschaftsausschnittes und der in einzelnen Teilen sichere Umgang mit dem Sujet weisen ebenfalls auf den Künstler hin.

Bei dieser Zeichnung dürfte es sich um ein Blatt der Jahre um 1595 handeln, in denen der Künstler bereits zu einer freieren Linienführung gefunden hat, jedoch motivisch noch venezianischen Einflüssen verhaftet bleibt. Die Suche nach der idealen Kompositionsform kann dieser Zeichnung bereits abgelesen werden.

30.



CARRACCI, ANNIBALE

**Mutter mit Kind in einer Landschaft  
um 1600**

Feder, braune Tinte, Lavierungen

343 x 246 mm

*Beschriftung:* untere linke Ecke mit Bleistift „41“; rechts unten Stempel Gabinetto Firenze  
Florenz, Uffizien, Inv. N. 1674 E.*Herkunft:* Fondo Mediceo Lorenese (?)*Ausstellungen:* Florenz 1973, S. 18, Nr. 9*Bibliographie:* Chiarini 1973, Nr. 9; Petrioli Tofani 1987, Nr. 1674E.

Die Zeichnung der Uffizien gilt, wie Chiarini 1973 bemerkt, zu einem der wohl bekanntesten Blätter bereits zu Zeiten des Bolognesen.<sup>415</sup>

Die in dieser Zeichnung verwandte Technik ist im Oeuvre der Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis nur selten zu finden. Wie bereits Chiarini bemerkt, erinnert dieses Blatt stark an eine Zeichnung des Metropolitan Museum, in der eine schlafende Figur unter einem Baum in ähnlicher Weise ausgearbeitet wird. (Nr. 31) Durch die intensive Lavierung einzelner Partien erhält die Zeichnung einen malerischen Charakter und eine starke atmosphärische Wirkung. Der Einsatz der Lavierung ermöglicht die Suggestion von einzelnen Licht- und Schattenbereichen, was den beschriebenen Effekt verstärkt.

Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei diesem Blatt, trotz seines malerischen Eigenwerts, um eine Vorzeichnung für ein Gemälde handelt. Vielmehr ist es ein Indiz, das auf die Wertigkeit der Zeichnung als eigenständiges Werk hinweist. Der Datierung Chiarinis in die 90er Jahre des '500 kann vollkommen zugestimmt werden.

<sup>415</sup> Die Komposition wurde von Luigi Perugino gestochen (Bartsch, XIX, 191, N.1), der Annibale Carracci als 'invent' angibt. Bei der Zeichnung in den Uffizien handelt es sich vermutlich um die Originale Vorlage. Das Blatt hatte eine gewisse Berühmtheit, da es von Pier Francesco Mola in einem Gemälde in eine „Ruhe auf der Flucht“ verwandelt wurde. Siehe hierzu Chiarini 1973, Nr. 9

31.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Brizio (Whitfield)

***Landschaft mit schlafendem Jakob*****um 1600**

Feder, braune Tinte, Lavierungen, schwarze Kreidespuren

413 x 262 mm

New York, Metropolitan Museum, Herwitt Found, 19.76.14

*Bibliographie:* Chiarini 1973, S. 19 (ohne Abb.); Robertson 1997, S. 13, Abb. 12; Whitfield 1998/99, Abb. 36 (als Brizio)

Die *Landschaft mit schlafendem Jakob* entstammt einer Reihe von Zeichnungen, in denen sich Annibale mit einer zusätzlichen Technik als der herkömmlichen mit Feder und Tinte auseinandersetzt. Es handelt sich um anschließend vorgenommene Lavierungen. Welche Rolle die schwarzen Kreidespuren spielen, ist nicht eindeutig zu erkennen, vermutlich handelt es sich um eine Vorzeichnung. Das Lavieren der einzelnen Partien dient zur Erweiterung des Raumes und der Steigerung des Ausdrucks der Licht- und Schattenbereiche.<sup>416</sup>

Da sich Annibale Carracci in Rom intensiv mit den Niederländern auseinandersetzt, kann eine Einflussnahme bezüglich der Technik angenommen werden, was nach Hohl auf eben diese zurückzuführen ist.

Die Stilabsichten die hinter einer lavierten Landschaftszeichnung stehen, lassen sich leicht nachvollziehen: es handelt sich um den Versuch einer möglichst malerischen Wiedergabe des gewählten Motivs, die Suche nach einer komplexen Formgebung, die den Gegenstand anreichern und vervollständigen soll.

Neben dem Aspekt der technischen Ausführung ist dieses Blatt zu den vielfach von Annibale Carracci angefertigten Baumstudien mit in ihrem Schatten sitzenden Figurengruppen zuzuordnen. Die kleine, dargestellte Episode hat einen hohen erzählerischen und malerischen Charakter, obgleich wenig auf eine detaillierte Wiedergabe Wert gelegt wird. Bis auf einzelne Gräser am linken Blattvordergrund und anatomische Genauigkeiten wie die Zehen der liegenden Figur, werden der Hintergrund und andere Bereiche des Blattes nicht genauer wiedergegeben.<sup>417</sup>

Es ist durchaus möglich, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine Studie für ein, allerdings nie realisiertes, Gemälde handelt. Insbesondere die Themenwahl – obgleich es sich in diesem Fall

<sup>416</sup> Reinhold Hohl hat sich 1961 ausführlich mit dem Thema des barocken Landschaftslavis auseinandergesetzt, allerdings für die niederländischen Maler der Zeit und ihre Wirkung und Bedeutung auf und für Claude Lorrain. Nichtsdestotrotz lassen sich Parallelen in der Verwendung der Technik erkennen, insbesondere was den Ausdrucksgehalt der anschließenden Zeichnung betrifft. Wie gesagt, geht Hohl nicht auf die italienische Entwicklung der lavierten Landschaftszeichnung ein, obgleich es mir evident erscheint, dass auch die Zeichnungen Annibales Auseinandersetzungen mit der Technik sind, die die Darstellungen inhaltlich verändern und differenzieren.

<sup>417</sup> Aufgrund der hohen Qualität der Zeichnung und der dargelegten Analyse ist die Zuschreibung Whitfields an Brizio vollkommen abwegig.

---

nicht zwangsläufig um den schlafenden Jakob handeln muss, sondern auch um eine profane Darstellung vorliegen kann - und die möglichst malerischen Umsetzung desselbigen könnten darauf hinweisen.<sup>418</sup>

---

<sup>418</sup> Annibale Carracci gibt hier eine Szene wieder, die ikonografisch ausgedeutet werden kann, aber nicht zwangsläufig inhaltlich bestimmt werden muss.

32.



CARRACCI, ANNIBALE (?)

ehemals Nachfolger (Bjurström)

**Flusslandschaft mit Fischerboot**

**um 1600**

Feder, braune Tinte

179 x 297 mm

*Beschriftung:* rechts unten Nummer 868 (Sparre) und 55 (durchgestrichen); Paraphe Jabach rechts unten

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1032/1863

*Herkunft:* Jabach; Crozat (Mariette, Nr. 505?); C. G. Tessin (List 1739-42. p. 32r; Kat. 1749, livré 12, Nr. 24?); Kongl. Biblioteket (Kat. 1790, Nr. 868); Kongl. Museum (Lugt 1638)

*Bibliographie:* Bjurström 2002, Nr. 1422

Diese aufwendig ausgearbeitete Landschaftsdarstellung lässt Fragen bezüglich ihrer Autorenschaft aufkommen. Das von Bjurström einem anonymen Nachfolger Annibale Carraccis zugeschrieben Blatt kann, nach einer eingehenden Analyse, mit allergrößter Wahrscheinlichkeit dem Bolognesen zugesprochen werden.

Das Kompositionsprinzip der Zeichnung folgt einer bereits aus anderen Zeichnungen Annibale Carraccis bekannten Positionierung eines Baumes etwa in der Mitte der horizontalen Darstellung, links der Bäume ist im Hintergrund eine Landschaft zu sehen, rechts hingegen einige Gebäude, beziehungsweise antikisierte Ruinen. Ein mögliches Vergleichsbeispiel ist ein Blatt in Chatsworth (Nr. 42), das genau diese Kompositionsschemata aufweist. Ein wesentlicher Unterschied im Blatt in Stockholm ist eine Wasserfläche in der rechten Blathälfte zwischen Vordergrund - in diesem Falle dem Ufer - und den Ruinen im Hintergrund.

Die Zeichnung ist mit allergrößter Wahrscheinlichkeit eine reine *inventio* und nicht auf eine gesehene Landschaft zurückzuführen. Die Federführung dieses Blattes ist insgesamt dicht, bleibt dabei von schnellem Strich und expressiver Anlage. Aufgrund der Darstellung und der ausgesprochen homogenen und ausgewogenen Komposition in Verbindung mit der für Annibale Carracci charakteristischen expressiven und „lebendigen“ Linienführung dürfte es sich bei dieser Zeichnung um ein Original des Künstlers handeln.<sup>419</sup>

<sup>419</sup> Die Zeichnung wurde von Michel II Corneille kopiert. Louvre, Inv. 25330 recto.

33.



CARRACCI, ANNIBALE

***Pastorale Landschaft*****um 1600**

Feder, braune Tinte

244 x 183 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel von William Mayor (Lugt 2799), rechte untere Ecke kleine ‚70‘ in Tinte

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 165

*Herkunft:* Sammlung Jabach; Sammlung Crozat?; Cabinet du Roi?; Mayor (Lugt 2799); seit 1949 Ashmolean Museum*Ausstellungen:* Bologna 1956, Nr.244, Tafel 81*Literatur:* Katalog der Sammlung W. Mayor 1875, 2. ed., S. 66, Nr. 298; Parker 1956, S. 82, Nr. 165, Tafel XLIII; Mahon 1963, Nr. 244, Tafel 115; Bailey 1993, S. 959, Abb. 172a

Die vorliegende Zeichnung stellt ein Blatt einer Serie von Darstellungen dar, in denen dem Motiv des Baumes ein großer Teil der Komposition eingeräumt wird.

Insgesamt besitzt die Zeichnung eine harmonische Grundstimmung. Durch einen variierenden Federstrich erzeugt Annibale Carracci ein facettenreiches Spiel von Licht und Schatten. So scheint die Lichtquelle aus der Richtung des Betrachters von links auf die kleine Szene zu fallen, durch das bewegte Blattwerk und die leichte Neigung des Baumes ist ein durch die Darstellung wehender leichter Wind förmlich zu spüren.

Der Federstrich der Zeichnung ist typisch für die Darstellungsweise Annibale Carraccis in der Zeit um 1600, so dass der Datierung Mahons zugestimmt werden kann.<sup>420</sup> Nicht zu sehr ins Detail gehend verfolgt er eine eher atmosphärische als naturgetreue Darstellungsweise, die er in kurzen, prägnanten Federstrichen zum Ausdruck bringt.

<sup>420</sup> Mahon 1963, Nr. 244. Siehe ebd. bezüglich der von dieser Zeichnung angefertigten Stiche.

34.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Agostino Carracci (Parker/ Robertson/Whistler u.a.)

**Landschaft mit Affen****um 1600**

Feder, Tinte

188 x 263 mm

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 149

*Herkunft:* 1954 für das Museum erworben*Ausstellungen:* London, Wildenstein 1969, Nr. 41*Bibliographie:* Parker 1956, Nr. 149; DeGrazia 1988, S. 106, Abb. 4; Howard 1988, S. 230, Abb. 5; DeGrazia 1995, S. 168, Abb. 1; Robertson/Whistler 1998, S. 87, Nr. 42

Bei dieser ironischen Landschaftszeichnung handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Blatt Annibale Carraccis und nicht um eine Zeichnung seines Bruders.

Dieser Darstellung zeugt von einem ausgesprochen ideenreichen Scharfsinn, der eines der wichtigsten Bilder der italienischen Kulturgeschichte – Äneas, der Urvater der Römer – in eine ironische Darstellung umsetzt. Ein solch in einem gewissen Sinne respektloser, gleichzeitig aber humoristisch und erfindungsreicher Darstellungstyp wird von Annibale stammen und nicht von seinem Bruder.<sup>421</sup>

Ein weiteres und in diesem Fall das entscheidende Indiz, das diese Zuschreibung unterstützt, ist die stilistische Ausarbeitung des Blattes, deren Federstrich von Schwung und expressiver Ausdruckskraft zeugt. Die Modellierung der einzelnen Motive deutet auf Annibale hin, ebenso die Aufteilung des Raumes. Der Verzicht auf Kreuzschraffuren in Schattenbereichen und die Ausarbeitung des Vordergrundes sprechen eindeutig für Annibale und nicht für Agostino Carracci.<sup>422</sup>

<sup>421</sup> Auch wenn in der Forschung das Bemühen wächst, Agostino als den *inventore* der beiden Brüder herauszustellen. Siehe unter anderen DeGrazia 1988.

<sup>422</sup> Die Lavierungen einzelner Motive, wie ein Haus vor der brennenden Stadt und der Stamm des im Vordergrund stehenden Baumes sind vermutlich später hinzugefügt worden. Es ist erwähnenswert, dass sich Annibale Carracci mit der Darstellung von Affen insgesamt näher auseinandersetzt, was ein Gemälde in den Uffizien, Florenz und die dazugehörige Zeichnung im British Museum in London, belegt, die jeweils einen Mann mit einem Affen auf der Schulter zeigen.

35.



CARRACCI, ANNIBALE

*Flucht nach Ägypten***um 1600**Feder, braune Tinte, laviert (Bister), Bleistiftspuren,  
grundiertes Papier

361 x 242 mm

*Beschriftung:* unten linke Ecke Schrift von Resta „*dono di MS Fanti 1705*“

Mailand, Ambrosiana, Codice Resta 206, p. 193

*Herkunft:* Padre Resta*Bibliographie:* Bora 1976; Graf 1996, S. 540, Abb. 11

Die Urheberschaft Annibale Carraccis für dieses Blatt ist bereits in Frage gestellt worden,<sup>423</sup> ebenso vehement bestätigt worden. Man kann davon ausgehen, dass es sich bei dieser Zeichnung um ein Original des Bolognesen handelt.

Das Blatt dürfte unter dem starken Einfluss der niederländischen Maler auf Annibale Carracci in Rom entstanden sein. Eine Inspiration von einem Fresko oder einem Gemälde ist naheliegend, da der Bolognese ein besonderes Augenmerk auf die malerische Aussagekraft der Landschaftsdarstellung legt.<sup>424</sup>

Die heilige Familie hinter dem stark bewachsenen und überwucherten Vorsprung verschwinden zu lassen, ist eines der vielen Beispiele, das den Erfindungsgeist des Bolognesen belegt, der mit einer schwungvollen Linienführung in Verbindung steht, die für den Künstler als Urheber spricht.

Giuseppe Passeri ließ sich von diesem Blatt inspirieren und fertigte eine Nachzeichnung an.<sup>425</sup> Dies zeigt, dass Annibale ein Repertoire an Darstellungsmodi erdachte - sei es für seine eigenen Gemälde, sei es für Künstler seiner Werkstatt und Schule - das anschließend verschiedenartige Umsetzungen fand.

<sup>423</sup> Diane Bohlin in Bora 1976.

<sup>424</sup> Es sei an das Fresko Matthias Brils in der Tore dei Venti erinnert, an dem sich Annibale ebenso für *Das Opfer Isaaks* inspirierte. Eine abgebrochene Erdkante ist auch hier ein wichtiges Motiv.

<sup>425</sup> Vgl. Graf 1996, S. 541, Düsseldorf, Kunstmuseum.

36.



CARRACCI, ANNIBALE

***Gebäude mit auf einem Weg wandelnden Figuren***  
**um 1599**

179 x 200 mm

Feder, braune Tinte

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; ebenda Paraphe Jabach; rechte untere Ecke Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. 7645

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe J.-C. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 941, Abb. 160b; Loisel Legrand 1999, S. 30-32, Abb. 4, S. 210, Fußnote 2, unter Nr. 63; Loisel 2004, S. 298, Nr. 731

Bei diesem Blatt handelt sich um Zeichnung der Landschaft im Hintergrund der Heiligen Margarete in Santa Caterina dei Funari in Rom von Annibale Carracci, bei Posner im Detail abgebildet.<sup>426</sup>

Aus der Zeichnung geht nicht hervor, ob es sich um eine Nachzeichnung des Gemäldes oder um eine vorbereitende Studie handelt. Bei einer genaueren Analyse der kompositionellen Struktur der Darstellung fällt auf, dass einzelne Elemente der Zeichnung anders situiert sind, als im Gemälde. So wandeln die eng beieinander gehenden Figuren in der Zeichnung perspektivisch unterhalb des Weges auf dem die einzelne Figur im Vordergrund geht, im Gemälde verhält es sich genau umgekehrt. Des weiteren ist der Gebäudekomplex des Gemäldes um ein weiteres ergänzt, das hinter einem zentral in der Darstellung angeordneten Baum hindurch zu sehen ist und das auf der Zeichnung fehlt. Insgesamt ist der Hintergrund der Zeichnung leicht in der Komposition verschoben und differiert ebenso motivisch. Auf dem Papier, unter anderem bedingt durch die lineare Technik der Feder, sind die einzelnen Bäume dieses Bereiches weitaus genauer wiedergegeben und besser erkennbar.

Das laut Posner zwischen 1597 und 1599 datierbare Blatt lehnt sich, was die Gebäude betrifft, noch stark an venezianische Vorbilder an, zum anderen erinnert die Landschaftsdarstellung und die Art ihrer Anlage im Bild intuitiv an diejenige Raffaels.<sup>427</sup>

<sup>426</sup> Vgl. Posner 1971, II, Abb. 106c.

<sup>427</sup> Eine Kopie des Blattes von Michel Corneille befindet sich ebenfalls im Louvre, Inv. 7639. Siehe Loisel 2004, S. 318, Nr. 803.

37.



CARRACCI, ANNIBALE  
*Salmacis und Hermaphrodite*  
 um 1600  
 Feder, braune Tinte  
 220 x 323 mm  
 Paris, Louvre, Inv. 7492 recto

*Herkunft:* Alfonso IV d'Este; 1796 in Modena erwähnt; seit 1797 im Louvre

*Bibliographie:* Whitfield 1980, S. 54, Abb. 4; Loisel 2004, S. 302, Nr. 742

Die Landschaft mit einer mythologischen Szene, impliziert durch zwei kaum aus dem Ganzen hervortretende Figuren, behandelt das Thema Landschaft und Figur auf eine für Annibale Carracci bezeichnende Art.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf einer komplexen Wiedergabe einer Ansicht auf einen Landschaftsausschnitt, in den die Figuren als Anreicherung, aber nicht als Bedeutungsträger eingefügt sind. Die Komposition wird durch einen dicht bewachsenen Horizont abgeschlossen, der die Darstellung abrundet.

Da jeder Bereich des Blattes mit kontinuierlich gleichbleibender Intensität ausgefüllt wird, kann davon ausgegangen werden, dass es bei der Erstellung dieser Zeichnung ein bereits feststehendes Konzept von Seiten des Künstlers gab. Indem Annibale die Figuren kaum bemerkbar in die Komposition mit einbringt, billigt er der Landschaft einen vollkommen neuen Bedeutungsinhalt zu. Figuren und Landschaft bilden eine Symbiose und sind nicht voneinander trennbar.

38.



CARRACCI, ANNIBALE  
*Landschaft mit Gebäuden*  
 um 1600

Feder, braune Tinte

159 x 177 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Zahl 989; dann Paraphe; zentriert in Feder Annibal Carache;  
 zentral sowie rechte untere Ecke nicht entzifferbare Schrift

Paris, Louvre, Inv. 7487

*Herkunft:* Pierre Crozat?; A.-J. Dezallier d'Argenville; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei den Beständen der Emigranten erwähnt; seit 1796/97 im Louvre

*Bibliographie:* Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167; Labbe et Bicart-Sée 1996, S. 185, Nr. 989; Loisel 2004, S. 300, Nr. 736

Aufgrund des kompositionellen Aufbaus der Landschaft, der Anordnung der Motive im Raum und der stilistische Ausarbeitung des Blattes kann die Zuschreibung an Annibale Carracci bestätigt werden.<sup>428</sup>

Durch die Form der kompositorischen Anlage entsteht eine geschichtete Darstellung. Bei dieser Zeichnung gehen die verschiedenen Bildgründe nicht fließend ineinander über, trotzdem wirkt die Landschaft homogen. Der Künstler beschäftigt sich eingehend mit der Natur, was die detaillierte Wiedergabe des Gebäudekomplexes widerspiegelt. Hier sind klare Bezüge zu venezianischen Vorbildern erkennbar, was für eine Zeichnung dieser Jahre eher untypisch ist.

<sup>428</sup> Loisel verweist auf eine Zeichnung Domenichinos in Windsor (Pope-Hennessy 1948, Nr. 1689), die das Motiv übernimmt und auf die Ansicht eines realen Ortes verweise.

39.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Agostino Carracci (Bailey, Loisel)

**Baumstudie auf Gestein****um 1600**

Feder, schwarze Tinte, einzelne Rötelspuren

238 x 170 mm

Paris, Louvre, Inv. 7477

*Herkunft:* E. Jabach; Inventaire de Jabach, Escolle de Carrache et Moderne: No 429 (Du Gobe); 1671 für das Cabinet du Roi angekauft; Paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 814, Fig. 80a (als Agostino) ; Loisel 2004, S. 193, Nr. 344 (als Agostino)

Das Blatt der *Baumstudie auf Gestein* ist ein Beispiel für die unterschiedliche stilistische Darstellung des Themas des Baumes in der Landschaft innerhalb des Zeichnungscorpus' Annibale Carraccis.

Die Zeichnung ist durch zügige, ausdrucksstarke Federstriche gekennzeichnet. Hauptmotiv ist ein das ganze Blatt einnehmender, stark verwurzelter Baum auf einem Hügel, in dessen Vordergrund einige Felsen zu sehen sind.

Das eigentümliche dieser Zeichnung ist der Umgang mit dem Raum. Es wird beinahe kein Freiraum auf dem Blatt gelassen, der den sonst üblichen Darstellungsmomenten einer Landschaft Platz gibt. Im linken oberen Bereich sind sogar einige unausgearbeitete Äste sichtbar, die über den Rand des Blattes hinausgehen.

Diese Zeichnung ist insbesondere im Hinblick auf ihre stilistische Ausarbeitung eine Variation innerhalb der Motivgruppe der Baumstudien. Der raumgreifende Baum auf dem steinigen Hügel bekommt erst durch die starke und expressive Linienführung seine überdimensionale und mächtige Wirkung. Besonders die Modellierung der Stämme und Äste weist für Annibale Carracci charakteristische Gestaltungsprinzipien auf. Die parallelen, leicht halbovalen und damit schwungvollen Linien umgeben den Stamm und unterstreichen somit seine feste Beschaffenheit. Im Gegensatz dazu gestaltet der Künstler das Blattwerk großzügiger, das heißt, er lässt zwischen den einzelnen Linien mehr Raum, so dass ein abwechslungsreiches Wechselspiel zwischen den Formen entsteht.<sup>429</sup>

<sup>429</sup> Loisel schreibt diese Zeichnung Agostino Carracci zu, wofür die Kreuzschraffuren unterhalb des Baumes ein mögliches Indiz gewesen sein dürften. Vergleicht man die Zeichnung jedoch mit einem weiteren Blatt des Louvre, der Zeichnung (Kat. Nr. 102) von Agostino Carracci, werden die stilistischen Unterschiede deutlich. So liegt die Vermutung nahe, dass es sich in diesem Fall um ein Original Annibale Carraccis handelt, nicht zuletzt aufgrund des Druckes Caylus als Annibale.

40.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Agostino Carracci (Loisel)

**Zwei Wanderer vor einer Landschaft****um 1600**

Feder, braune Tinte, vereinzelte Lavierungen

200 x 287 mm

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7476

*Beschriftung:* links unten Stempel RF, sowie handschriftliche „Spirale“; rechts unten Stempel MN*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle*Bibliographie:* Loisel 2004, S. 190, Nr. 340 (als Agostino Carracci)

Die Zeichnung aus dem Louvre gibt zunächst, was ihre Zuschreibung angeht, Rätsel auf. Das auf den ersten Blick homogene und vollkommen durchkomponierte Blatt weist bei genauerer Analyse einige Unstimmigkeiten auf.

Die Komposition des Blattes ist vollkommen ausgeglichen und harmonisch. Die einzelnen Flächen ergänzen sich und gehen ineinander über. Es ist die Ausführung, die in einzelnen Bereichen die Urheberschaft Annibale Carraccis anzweifeln lässt, was aber durch die Sicherheit in der Komposition aufgehoben wird. Insgesamt ist der Federstrich schwungvoll und impulsiv und mit der Gewissheit der Beherrschung der Mittel auf das Papier gebracht. Die rasche Schattierung in Form von parallelen Strichen und nicht in Form von Kreuzschraffuren deutet auf Annibale und nicht auf seinen Bruder Agostino Carracci.

Die Zeichnung lebt von einer starken Eigenatmosphäre, die insbesondere durch die im Vordergrund positionierten Figuren getragen wird. Sie werden in diesem Blatt deutlich zur Unterstützung des Gesamteffektes herangezogen und verbinden die Harmonie der Komposition mit einem Stimmungselement.

41.



CARRACCI, ANNIBALE (?) oder Schule  
ehemals Schule Agostino Carracci? (Loisel)

***Figuren in einer Landschaft***

**um 1600**

Feder, braune Tinte, vereinzelt Rötelspuren

133 x 208 mm

*Beschriftung:* links unten Stempel RF; rechts unten Stempel MN; untere Blattrand, leicht links  
von der Blattmitte versetzt Paraphe Jabach

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7462

*Herkunft:* Everhard Jabach ; 1671 für das Cabinet du Roi erworben ; Paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle

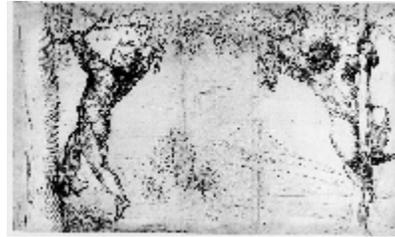
*Bibliographie:* Loisel 2004, S. 202, Nr. 382

Die Zuschreibungsthematik ist bei diesem Blatt recht komplex. Zum einen ist die Komposition der Zeichnung homogen und in sich geschlossen. Die einzelnen Bereiche der Naturdarstellung belegen die Sicherheit des Künstlers in der Ausführung und das Gespür für die Anlage der Motive im Bild. Da die Natur insgesamt eher grob wiedergegeben ist, kommen Zweifel auf, ob es sich bei diesem Blatt tatsächlich um ein Werk Annibale Carraccis handelt. Die Proportionen der Bäume verschieben die Schwerpunkte in der Komposition.

Bei genauerer Analyse ist der Grund für die Irritation leicht gefunden. Während die Komposition der Naturdarstellung durchaus schlüssig ist, sind es die Figuren, die sich nicht harmonisch in die Gesamtdarstellung einfügen. Es ist deutlich nachvollziehbar, dass sie in einem zweiten Schritt in die Zeichnung eingefügt wurden, als die Landschaftszeichnung bereits abgeschlossen war. Deutlich sind die Schraffuren des Hügels durch die Körper der Figuren zu erkennen und die Funktion der Figuren als Vervollständigung der Landschaftsdarstellung ist offensichtlich.

Für sich genommen sind Landschaft und Figuren auf Annibale Carracci zurückführbar, in ihrem Zusammenhang sind sie nicht stimmig, eine Tatsache, die auf eine verworfene Idee hinweisen kann, wie auf die Ausführung einer impulsiven Eingebung.

42.



Carracci, Annibale, *Zwei Trauben pflückende Putten*, Feder, braune Tinte, rote Kreide, 230 x 400mm, Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt, Inv. 4272

CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Pietro Paolo Bonzi (Howard, Jaffé)

*Landschaft mit See*

um 1600

Feder, Bister

264 x 390 mm

*Beschriftung*: rechts unten *Annibal Carats*

Chatsworth, Dono Kress Foundation, Inv. 460

*Herkunft*: nordeuropäischer Sammler; William, zweiter Graf von Devonshire (L. 718)

*Bibliographie*: Howard 1988, S. 246, Anm. 52 (als Bonzi); Jaffé 1994, S. 51, Nr. 448 (als Bonzi)

Das vorliegende Blatt wurde lange Zeit in der Sammlung Devonshire unter Annibale Carracci geführt.<sup>430</sup> Die Forschungen Howards von 1988 gehen allerdings davon aus, dass es sich bei diesem Blatt um eine Zeichnung Pietro Paolo Bonzis handelt, eine Beurteilung, der sich Jaffé in seinem Katalog der italienischen Zeichnungen der Sammlung Devonshire anschließt. Dieser Zuschreibung kann jedoch nicht zugestimmt werden. Die Komposition des Blattes ist insgesamt harmonisch und ausgewogen, die stilistische Ausarbeitung ist expressiv und ausdrucksstark.

Das ausschlaggebende Element, das in dieser Zeichnung auf eine Urheberchaft Annibales verweist, sind die Bäume des Wäldchens am linken Blattrand. Insbesondere die beiden etwas höheren Bäume erinnern aufgrund der Modellierung der Baumkronen an eine Zeichnung Annibale Carraccis, dessen sichere Zuschreibung im Washingtoner Katalog von 1999 bestätigt wurde. Es handelt sich um das Blatt *Zwei Trauben pflückende Putten* des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt.<sup>431</sup> In die Fläche zwischen den am linken und rechten Blattrand an Ästen hängenden und Trauben pflückende Satyrknaben zeichnet Annibale mit wenigen Strichen eine skizzenhafte Landschaft mit einer Gruppe von Bäumen. Die Baumkronen werden nicht mit kleinen Blättern wiedergegeben, sondern durch von oben nach unten verlaufende Zickzacklinien. Vergleicht man nun die Linienführung der Zeichnung aus Frankfurt mit der des Blattes aus Chatsworth, wird deutlich, dass diese beiden Blätter von der gleichen Hand stammen.

Verschiedene Blätter Bonzis zeigen, dass der Künstler bei Modellierungen von Baumkronen eher einzelne, parallele Linien zieht, die die Genauigkeit und Bedachtsamkeit während der Ausgestaltung widerspiegeln. Den modellierenden Linien Bonzis ist in der Regel keine Expressivität eigen.

<sup>430</sup> Siehe hierzu den Aufsatz Howards.

<sup>431</sup> Die Zuschreibung wurde aufgrund eines Gemäldes bestätigt, für das das Blatt als Vorzeichnung diente. Vgl. Washington 1999, S. 227, Nr. 69.

---

Ein weiterer Aspekt der für eine Urheberschaft Annibale Carraccis spricht, ist die ausgewogene Komposition des Blattes. Obgleich diese Zeichnung eine für den Künstler eher ungewöhnliche Kompositionsform zeigt, ist davon auszugehen, dass es sich hier um das Bemühen einer Variation einer Landschaftsdarstellung handelt. Obgleich die Bereiche des Blattes unterschiedlich intensiv ausgearbeitet sind, ist die Komposition ausgewogen. Die Beherrschung des Raumes ist eines der spezifischen Merkmale der Zeichnungen Annibale Carraccis, was ihn wesentlich von seinen Schülern und Nachahmern unterscheidet.

43.



CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit Badenden*

um 1600

Feder, braune Tinte

200 x 282 mm

London, Privatsammlung, Sammlung A. P. Oppé

*Herkunft:* Everhard Jabach /1607/ 10-95); P. J. Mariette (1694-1774); Count Moritz von Freis (1777-1826)

*Ausstellungen:* London 1938, *17th Century Art in Europe*, Nr. 366; London 1955, *Artists in 17th Century Rome*, Nr. 25; Bologna 1956, Nr. 236

*Bibliografie:* Borenius, T., *The Print Collector's Quarterly*, IX, 1922, S.120

Das Blatt der Sammlung Oppé gehört zu den Zeichnungen, die das Motiv des Badens verarbeiten.<sup>432</sup> Die Darstellung hat einen hohen narrativen Wert, was insbesondere durch einen am linken Blattrand stehenden Felsen evoziert wird, der von mehreren Figuren erklommen wird, die anschließend in den See springen.

Der Datierung Mahons ist in diesem Fall nicht ganz zuzustimmen.<sup>433</sup> Der Umgang Annibales mit dem Raum und den Motiven weist bereits auf einen späteren Zeitpunkt hin, eher in die ersten Jahre des beginnenden '600. Die Sicherheit in der Ausführung deutet auf ein intensives Studium der Werke anderer Künstler hin und weist auf eine neue Auffassung der Landschaft. Auch sind die im Londoner Katalog von 1955 und die von Mahon angesprochenen venezianischen Einflüsse nicht ganz nachzuvollziehen, da sich der Künstler bei diesem Blatt bereits an einem anderen Entwicklungspunkt befindet, der auf das bereits erwähnte Studium der römischen Landschaftswerke anderer Künstler zurückzuführen ist.

Von dieser Zeichnung gibt es mehrere Kopien, von denen sich eine mit der Aufschrift *Antoinne Carrache* im Louvre befindet (Inv. 7634r), eine weitere im Teylers Museum in Haarlem (K. VI. 13).

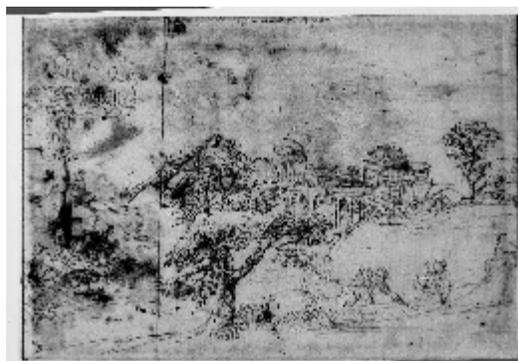
<sup>432</sup> Das Blatt wurde von Jean Pesne gestochen und im *Recueil de 293 Estampes* publiziert, jedoch gibt Pesne seinem Stich den Effekt einer vollständigen Landschaft. Siehe London 1955, Nr. 366.

<sup>433</sup> Mahon spricht von der frühen bologneser Periode der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des '500, womit er vermutlich die römische Periode meint. Vgl. Bologna 1956, S. 159.

44.



recto



verso

**CARRACCI, ANNIBALE**

ehemals Domenichino (Whitfield), Agostino Carracci (Jaffé)

*recto: Flusslandschaft, verso: Flusslandschaft mit Gebäuden und Boot***um 1600**

Feder, braune Tinte

185 x 258 mm

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 815r/v

*Herkunft:* Everhard Jabach; Dukes of Devonshire*Bibliographie:* Whitfield 1988, S. 82, Abb. 15 (als Domenichino); Bailey 1993, S. 877, Nr. 116a (verso); Jaffé 1994, S. 70/71, Nr. 472 (als Agostino Carracci)

Die Linienführung der skizzierten Landschaftsdarstellungen erinnert stark an diejenige Annibale Carraccis der römischen Jahre ab 1600. Obwohl beide Seiten des Blattes nicht vollständig ausgearbeitet sind, ist die Sicherheit des Künstlers bezüglich der Anlage der Komposition und der Ausarbeitung der Motive deutlich erkennbar. Die Modellierung der Bäume verweist auf die für Annibale Carracci charakteristische Linienführung, die sich durch eine zügige Federführung auszeichnet und durch einen gleichmäßigen Zeichenfluss gekennzeichnet ist. Im Hintergrund des verso der Zeichnung ist ein Gebäudekomplex zu erkennen, der deutlich an denjenigen der Aldobrandini-Lünette der *Flucht nach Ägypten* erinnert, ebenso wie das Boot im linken Vordergrund.<sup>434</sup> Am linken Blattrand sind einige Gräser erkennbar, ebenso wie die Profilansichten zweier Köpfe.

Die Überlegung Jaffés, das Blatt Agostino Carracci zuzuschreiben, ist aufgrund der Kopfstudien der verso-Seite nachzuvollziehen. Diese können jedoch nicht als Indiz für die Gesamtzeichnung bewertet werden, da auf einem Blatt durchaus beide Künstler ihre Skizzen ausgeführt haben können. Ebenso wenig erscheint eine Zuschreibung an Domenichino – wie von Whitfield angenommen – plausibel, da eine solch freie Linienführung kein Charakteristikum für den Schüler Annibales ist. Somit ist dieses Blatt als Original Annibale Carraccis zu bewerten.

<sup>434</sup> Hiermit ist insbesondere der rechts situierte, turmähnliche Bau gemeint.

45.



CARRACCI, ANNIBALE  
***Torso in einer Landschaft***  
**um 1600**

Feder, braune Tinte, schwarze Kreide, Rötel

197 x 302 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Paraphe Jabach, so wie Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7453

*Herkunft:* Everard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 106; München 2001, Nr. 27

*Bibliographie:* Mahon 1956, unter Nr. 248; Bacou 1961, Nr. 106; Gramaccini 1989, Abb. 3; Bailey 1993, Abb. 56a; Loisel Legrand 1997, S. 63; Py 2001, S. 279; Loisel 2004, S. 304, Nr. 751

Das 1671 für das Cabinet du Roi erworbene Blatt ist eines der wenigen *Capricci* Annibale Carraccis.<sup>435</sup> Die Zeichnung dürfte etwa um 1600 entstanden sein, sei es aufgrund der verarbeiteten Thematik, sei es aufgrund der stilistischen Ausarbeitungsweise. Ausschlaggebend ist Annibales Aufenthalt in Rom und der damit verbundene intensive Kontakt mit der Antike. Der ironische und humorvolle Umgang Annibales mit dem Thema der Antike spiegelt sich in der gesamten Komposition des Blattes wieder. In dieser und der erwähnten Zeichnung wendet sich der Bolognese dem Thema jedoch auf ganz andere Art und Weise zu und umreißt mit zügigen und energischen Strichen ein äußerst beschwingtes Abbild einer der Tendenzen seiner Zeit.

<sup>435</sup> Loisel verweist auf eine weitere Version des Motivs in Turin, Bibliotheca Reale, Inv. 16096, die auf der Rückseite den Vertrag der Schüler Annibales von 1608 trägt, der das kontinuierliche Zeichnen des kranken Meisters beinhaltet.

46.



CARRACCI, ANNIBALE zugeschr.  
ehemals anonymer Künstler des 17. Jh. (Loisel)

***Johannes der Täufer predigend***

**um 1600**

Feder, braune Tinte, Bleistiftspuren

192 x 255 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN; links Paraphe Jabach

Paris, Louvre, Inv. 7432 recto

*Herkunft:* Everard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 199, Abb. 32d; Py 2001, unter Nr. 868; Loisel 2004, S. 321, Nr. 815

Die vollkommen ausgeführte und durchkomponierte Zeichnung zeigt den stehenden Johannes an einen Felsen gelehnt in Frontalansicht, den Kopf seitlich zu einer am Boden sitzenden Gruppe von drei Figuren und einem Kind, so wie einer weiteren stehenden Figur, geneigt. Die Komposition der Figurengruppe bildet eine geschlossene Einheit, um die sich die Anordnung der Landschaft gruppiert. Landschaft und Figuren bilden eine Symbiose, die in einem steten Wechselspiel steht.

Die Linien sind mit fließenden Federstrichen wiedergegeben und mit sicherem Gefühl für die entstehende Komposition gesetzt. Durch den Einsatz verschiedener Linientypen – parallele Schraffuren, weiche Umrisslinien, durchgehende und abgesetzte Linien – wird der atmosphärische Charakter der Darstellung um einiges gesteigert.

Ein weiteres Blatt im Louvre, eine Kopie nach dem Original Annibales, zeigt die Hochwertigkeit der Zeichnung des Bolognesen und das Maß an idealer, ausgewogener Komposition (Inv. 7627).<sup>436</sup> Der Nachahmer Annibale Carraccis – vermutlich Michel Corneille – hat den Grundcharakter des Originals aufgenommen, hat dabei jedoch kein eigenes Konzept verarbeitet, sondern lediglich eine Imitation anfertigt.

Diese Blätter zeigen den Qualitätsunterschied von Original und Imitation und legen dar, was die Zeichnungen Annibale Carraccis ausmacht: eine unvermittelte Intuition und eine vollkommen harmonisch und homogene Komposition, die von der *lebendigen Linie* getragen wird.<sup>437</sup>

<sup>436</sup> Siehe Abbildung bei Loisel 2004, S. 321, Nr. 816

<sup>437</sup> Weitere Versionen existieren in Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1383/1863, London, Victoria and Albert Museum, Inv. D 1004-1900 und in Budapest, Inv. 2295.

47.



CARRACCI, ANNIBALE  
***Hirten in einer Landschaft***  
**um 1600**

Feder, grau laviert  
 237 x 320 mm

*Beschriftung:* rechts unten Stempel M; links unten nicht entzifferbarere Initialen (vgl. hierzu Birke/ Kertész 1997, S. 1151); obere Blattrand Mitte kleine 6  
 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2190

*Herkunft:* Pierre Crozat; Pierre-Jean Mariette; Phillipe Campion de Tersan; Julien de Parme (?); Prince de Ligne ; Albert von Sachsen-Teschen

*Bibliographie:* Mariette 1741, unter 504-512 (?); Basan 1775, Nr. 310; Bartsch 1794, S. 92, Nr.11; Birke/ Kertész 1997, Band II

Das Blatt der Albertina ist eine gleichmäßig durchkomponierte Landschaftsdarstellung, die in der Ausführung unterschiedliche Aspekte vereint. Die Gruppe der Hirten steht in einem starken Kontrast zu der umliegenden Landschaft, die mit wenigen Linien gezeichnet ist. Da die Landschaft, sowie einzelne sich in ihr bewegend Figuren nicht weiter als mit einer ihre Strukturen grob umreißen Linie ausgearbeitet werden, erscheinen die durch Lavierungen modellierten Figuren der Hirten umso plastischer und überzeugender. So entsteht zwischen Landschaft und Vordergrundfiguren eine Dissonanz

Hier kann die für Annibale typische Vorgehensweise abgelesen werden, die Figuren erst nachträglich in die Landschaftskomposition einzufügen.

48.



CARRACCI, ANNIBALE

*Baumstudie***um 1600**

Feder, Tinte

190 x 92 mm

London, Victoria and Albert Museum, Inv. 6879

*Herkunft:* Townshend Bequest 1868*Bibliographie:* Ward-Jackson, Peter, Italian Drawings, Vol. II, 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century, Victoria and Albert Museum Catalogues, London 1980, S. 35, Nr. 665

Die Zeichnung des Victoria and Albert Museums zeigt eine der für Annibale Carracci charakteristischen Baumstudien und erinnert an eine Reihe weiterer solch gearteter Blätter des Bolognesen, wie eine Zeichnung in den Uffizien (Nr. 64) oder weitere im Louvre (Nr. 18 und Nr. 39).

Die Darstellung ist mit nur wenigen Linien skizzenhaft wiedergegeben, die deutlich den Schwung und die Expressivität der charakteristischen Federführung Annibale Carraccis widerspiegeln. Der Künstler verzichtet vollkommen auf die Darstellung einzelner Blätter, wodurch das Dargestellte an Größe gewinnt. Die Dimension des Baumes geht über die Ränder des Blattes hinaus, was seine Größenwirkung unterstützt. Stilistisch ist die Zeichnung eindeutig mit den oben genannten Blättern vergleichbar.

In dieser Skizze geht es um die Wiedergabe eines *Eindrucks* und den Versuch, das Gesehene sowie dessen Wirkung auf dem Papier wiederzugeben.

Der Landschaft an sich kommt in diesem Zusammenhang keine weitere Bedeutung zu, sie wird vollkommen außer Acht gelassen. Dennoch spiegelt der Baum, als Teil der Landschaft, einen Bereich ihrer selbst wieder und findet in Landschaftsprospekten des Künstlers seine letztendliche Umsetzung.

49.



CARRACCI, ANNIBALE

*Figur in Landschaft***um 1600**

Feder, braune Tinte

202 x 123 mm

Windsor Castle, Inv. 1994

*Bibliographie:* Wittkower 1952, S. 156, Nr. 421

Die Zeichnung des Windsor Castle ist eines der für Annibale Carracci charakteristischen Studienblätter, das von mehreren, kurz skizzierten Motiven gestaltet wird.

Das besondere an dieser Zeichnung und gleichzeitig ein eindeutiges Indiz für die Urheberschaft Annibales ist ein von der übrigen Fläche abgegrenzter Teil in der unteren rechten Ecke des Blattes. Der rechteckige kleine Bildbereich wird von einer eigenen, die ganze abgegrenzte Fläche ausfüllenden Zeichnung gestaltet. Am Horizont dieser Zeichnung ist eine überdimensionale Figur dargestellt, die mit erhobener linker Hand grüßt, während ihr Kopf von Strahlen umgeben ist, eine Personifizierung der Sonne.

Zu Recht wird dieses Blatt mit einigen der späten Blätter Annibales verglichen, von denen insbesondere eines das Motiv der Sonne ähnlich verarbeitet, indem sie durch ein lächelndes Gesicht dargestellt ist. (Nr. 75)

Die Reduzierung der Linien bis auf das Äußerste und der humorvolle Blick sind kennzeichnend für die späten Zeichnungen Annibales. Selbst auf kleinstem Format am Rande eines Skizzenblattes manifestiert sich dies und ermöglicht den Vergleich mit anderen Blättern und damit eine sicher Zuschreibung.

50.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Agostino Carracci (Bjurström)

**Baum****um 1603**

Feder, braune Tinte

290 x 211 mm

*Beschriftung:* untere rechte Ecke 897 (Sparre) und 38 (durchgestrichen); linke untere Ecke

Stempel nicht identifizierbar

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1066/1863

*Herkunft:* Crozat; C. G. Tessin; Kongl. Biblioteket*Bibliographie:* Bjurström 2002, Nr. 1371

Das vorliegende Blatt ist eine der vielen Baumstudien Annibale Carraccis und eine Variation des Themas. Wie von Bjurström bemerkt, ist die Zeichnung in den Kreis der Carracci einzuordnen und nicht, wie ursprünglich, Guido Reni zuzuschreiben.<sup>438</sup> Jedoch handelt es sich bei dieser Zeichnung nicht um Agostino Carracci als Urheber, sondern um ein Original Annibale Carraccis, was eine Analyse der Darstellung verdeutlicht.

Die Federführung der Zeichnung ist insgesamt charakteristisch für Annibale Carracci, da die Linie zu expressiv und schwungvoll ist, als von Agostino stammen zu können. Die Zeichnung passt in die Reihe der übrigen Baumstudien Annibale Carraccis, so dass von dem Bolognesen als Urheber ausgegangen werden darf. Ein konkreter Vergleich kann beispielsweise mit einer Baumstudie des Louvre (Nr. 39) oder des Victoria and Albert Museums (Nr. 48) gezogen werden, die in der stilistischen Ausarbeitung ähnlich sind. Es ist die gewollte Zufälligkeit, die in dieser wie in anderen Zeichnungen Annibale Carraccis die Wirkung und Eigenheit des Dargestellten ausmacht und ihn immer wieder als Autor erkennen lässt.

<sup>438</sup> Siehe Burström 2002, Nr. 1371.

51.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit ausgestreckter Figur***  
**um 1603/04**

Feder, braune Tinte

139 x 113 mm

*Beschriftung:* in unterer linker Ecke kleine ‚68‘ mit Bleistift (die auch eine ‚58‘ sein könnte)

Florenz, Uffizien, n. 56 P.

*Herkunft:* Fondo Mediceo Leronese (?)

*Ausstellungen:* Florenz 1973, Nr. 11, Tafel 8

*Literatur:* Chiarini 1973, Nr. 11

Die *Landschaft mit ausgestreckter Figur* wurde zum ersten Mal 1973 von Marco Chiarini in seinem Ausstellungskatalog der italienischen Landschaftszeichnungen aus dem *Gabinetto dei Disegni* der Uffizien publiziert und befand sich ursprünglich unter den Blättern anonymer Künstler.

Der Zuschreibung Chiarinis zu Gunsten Annibale Carraccis kann nicht widersprochen werden, insbesondere im Vergleich mit anderen Landschaftszeichnungen des Künstlers. Chiarini ist zuzustimmen, wenn er unterstreicht, die Zeichnung zeige Annibales Neigung zum *paesista*, auch wenn sie nicht aufgrund ihrer reduzierten Dimension die ganze komplexe Kreativität des Künstlers für dieses Genre darlege.<sup>439</sup>

Die Zeichnung gibt eine von Annibale Carracci bevorzugte Kompositionsform wieder. Diese Darstellungsweise erinnert stark an die einer weiteren Zeichnung der Uffizien (Nr. 64) und zeigt im direkten Vergleich, dass sich trotz der Ähnlichkeit eine deutliche Entwicklung von der einen zur anderen Zeichnung vollzogen hat. Die Linienführung dieses Blattes ist um einiges freier, das Festhalten an einzelnen Details der Darstellung des Stammes ist in den Hintergrund gerückt, es

<sup>439</sup> Chiarini 1973, Nr. 11.

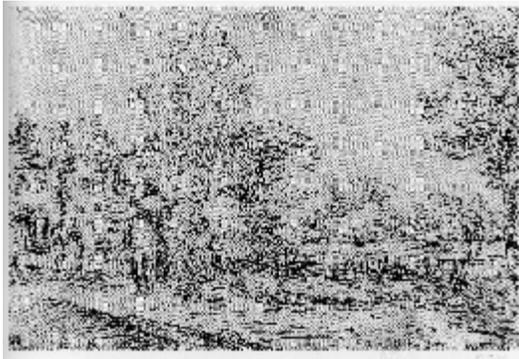
---

kommt nun vielmehr auf eine raumfüllende Wirkung des Baumes an, auf eine Wiedergabe der Grundstruktur des Motivs. Auch spielt Annibale Carracci mit der Licht- und Schattenwirkung des Baumes und positioniert in dessen Schatten rechtsseitig eine Figur in Rückenansicht. Ähnlich wie eine weitere, auf einem Hügel sitzende Figur, werden beide beinahe ausschließlich durch ihre Umrisslinie definiert. Sie scheinen in eine Unterhaltung vertieft zu sein, da die sitzende Figur mit dem Arm nach oben weist und in diese Richtung schaut.

Das Blatt ist ein Beispiel für die malerischen Möglichkeiten, die Annibale Carracci der Technik abgewinnt, indem er eine äußerst synthetische Zeichenweise wählt, die, wie Chiarini schon 1973 bemerkte, in deutlichem Kontrast zu der minutiös grafischen Darstellungsweise seines Bruders Agostino steht. Auch in den reduzierten Dimensionen dieser Skizze hält Annibale mit extremer Sicherheit einen lichtdurchfluteten Augenblick fest, die einzelnen Bereiche der Darstellung perfekt hintereinander aufbauend, mit eben gerade so viel Verzicht auf Detail arbeitend, wie nötig.

Die Sicherheit in der Darstellung, evoziert durch eine fließende und plastische Federführung, zeigt deutliche Affinität zu weiteren Zeichnungen Annibales und bestätigt die These Chiarinis, diese Zeichnung in die letzten Jahre des Schaffens Annibales zu datieren.

52.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit Bauernhaus***  
**um 1603/04**

Feder, braune Tinte

186 x 283 mm

*Beschriftung:* rechts unten in brauner Tinte 867 (Sparre) und 62, linke untere Eckel Stempel CFC mit Krone; verso in brauner Tinte *Annibali*  
Stockholm, Nationalmuseum, NM 1031/ 1863

*Herkunft:* bei Lugt nicht identifizierter Sammlerstempel CFC, weicht leicht von diesem ab; Crozat (Mariette, Nr. 505?); C. G. Tessin (List 1739-42, p. 32r; Kat. 1749, livré 12, Nr. 21 Nr. 43); Kongl. Biblioteket (Kat. 1790, Nr. 867); Kongl. Museum (Lugt 1638)

*Bibliographie:* Bjurström 2002, Nr. 1393

Die nach Bjurström aus der gleichen Sammlung stammende Zeichnung wie *Romulus und Remus stillende Wölfin* (Nr. 1) ist ein eindrucksvolles Beispiel der Landschaftsdarstellung Annibale Carraccis um 1603/04 und nicht, wie von Bjurström angeführt, aus der bologneser Zeit. Dagegen sprechen zum einen die freie und expressive Linienführung, so wie die Anordnung der Komposition.

Der Federstrich der Zeichnung ist energisch und ausdrucksstark. Der Charakter des Blattes einer schnell skizzierten Studie beruht auf dieser Art der Federführung. Sie zeichnet sich darin aus, dass eine schwungvoll gezogene Linie zu ihrem Ende hin dünner wird und ein kleines Häkchen hinterlässt. Durch den sicheren Einsatz der Tinte erhält die Darstellung ein hohes Maß an Atmosphäre, ein leichter Wind scheint spürbar und der Eindruck eines lauen, sonnigen Tages kommt auf.

Auch die Proportionen der Figuren sind in dieser Darstellung ein deutliches Indiz für eine Urheberschaft Annibale Carraccis. Insgesamt zeigt dieses Blatt den gekonnten Umgang des Künstlers mit dem Motiv und der verwandten Technik. Resultat ist ein qualitativ hochwertiges und homogenes Blatt des Künstlers.

53.



recto



verso

CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit einer Brücke*

um 1603

Feder, braune Tinte

140 x 195 mm

*Beschriftung:* rechts unten in Tinte *Augustin Carrache* (Tessins Schrift) und Nummer 851 (Sparre), so wie 59

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1012/ 1863 recto

*Herkunft:* Crozat (Mariette, no. 505); C. G. Tessin (List 1739-42, p. 32r.; Kat. 1749, livré 12, Nr. 10-16?); Kongl. Biblioteket (Kat. 1790, Nr. 851); Kongl. Museum (Lugt 1638)

*Ausstellungen:* Oxford 2002, Nr. 31

*Bibliographie:* Bjurström 2002, Nr. 1372

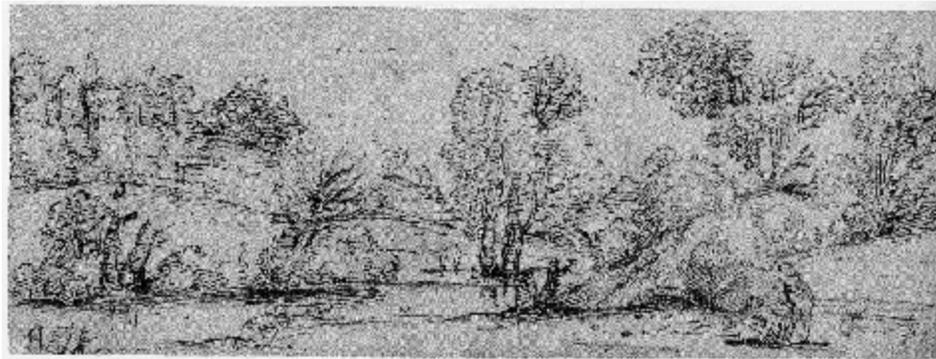
Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich um das bereits in anderen Fällen beobachtete Phänomen, dass die recto-Seite des Blattes einem anderen Künstler zuzuschreiben ist, als die verso-Seite. In diesem Fall bedeutet dies, dass die Landschaft des recto Annibale Carracci zugeschrieben werden muss, die Seite des verso jedoch durchaus Agostino Carracci zugeschrieben werden kann. Bei der engen Zusammenarbeit der beiden Brüder in Bologna und Rom ist es möglich, dass die Skizzen- und Studienblättern der Werkstatt mehrmals von unterschiedlichen Künstlern verwendet wurden, was auch bei anderen Zeichnungen gezeigt werden konnte.

An der stilistischen Ausarbeitung einzelner Motive ist deutlich die Hand Annibale Carraccis zu erkennen. Zum einen bezieht sich dies auf die Darstellung der Gräser und des Strauches am linken Vordergrund, ebenso spiegelt es sich in der Ausführung der Bäume im Hintergrund wieder. Eine die Dächer der Häuser in der linken Blatthälfte überragende Baumkrone zeigt die für Annibale charakteristische Federführung einer von oben nach unten verlaufenden Zickzacklinie, ebenso wie die Pappeln in der rechten Blatthälfte in vertikalen Linien dargestellt werden.<sup>440</sup>

Aufgrund der Kompositionsform und der stilistischen Ausarbeitung des Themas handelt es sich um ein Blatt Annibale Carraccis, womit die Zuschreibung Bjurströms bestätigt werden kann.

<sup>440</sup> Es sei an das Blatt in Frankfurt (Inv. 4272) erinnert, siehe unter ...

54.



CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit Boule spielenden Figuren***um 1603/04**

Feder, braune Tinte

100 x 268 mm

New York, Privatsammlung

*Herkunft:* W. Mayor; P. & D. Colnaghi; Privatsammlung (New York, Christie's, 10.1.1990, verkauft)*Ausstellungen:* Poughkeepsie and tour 1995/96, Nr. 34; Washington 1999, S. 231, Nr. 71

Das bei seinem Verkauf 1990 Domenichino zugeschriebene Blatt kann Dank der Neuzuschreibung von Ann Sutherland Harris in den Werkcorpus Annibale Carraccis aufgenommen werden.<sup>441</sup>

Die Wirkung des Dargestellten ist in erster Linie auf die stilistische Ausführung der Landschaft zurückzuführen, die von einer schwungvollen Federführung geprägt wird. Die Linien werden insgesamt reduziert eingesetzt und in Abstand voneinander auf das Papier gebracht, so dass Raum für Fläche bleibt. Der Tintenauftrag ist gleichmäßig, woran ein durchgehender Zeichenfluss abgelesen werden kann. Bei der Ausarbeitung der Bäume, so wie in einigen Schattenbereichen am Beginn des rechtsseitigen Hügels oder im Bereich der Spiegelungen auf dem Wasser ist der Duktus der Tinte stärker, so dass Licht- und Schattenbereiche evoziert werden, die der Landschaft einen abwechslungsreichen Charakter verleihen.

Die Zeichnung ist stilistisch eng mit einem Blatt des Künstlers in Leipzig verwandt (Nr. 55), so dass man davon ausgehen kann, dass die beiden Blätter in etwa zeitgleich entstanden sein dürften.

<sup>441</sup> Siehe Washington 1999, S. 231.

55.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Umkreis Annibale Carracci

***Flusslandschaft mit Fischern*****um 1600**

Feder, Tinte

98 x 182 mm

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. 268

Die *Flusslandschaft mit Fischern* ist stilistisch mit der Landschaftszeichnungen einer New Yorker Privatsammlung vergleichbar (Nr. 54).

Die stilistische Ausarbeitung des Motivs bestimmt eine offene Linienführung. Die Bäume werden nur mit wenigen formgebenden Strichen modelliert, das heißt, dass die Innenräume der Baumkronen schraffiert, nicht jedoch im Detail ausgearbeitet werden. Die Reduzierung der Linien geht allerdings nicht so weit, dass man von einer Skizze sprechen kann. Durch einen unterschiedlich dicken Tintenauftrag wird die perspektivische Wirkung der Darstellung unterstützt und selbige strukturiert.

Durch die feine, offene Linienführung erhält dieser Landschaftsausschnitt ein hohes Maß an Stimmung und atmosphärischer Wirkung. In dieser Zeichnung gelingt es Annibale Carracci, eine vollkommen homogene und ausgewogene Landschaftskomposition zu schaffen. Vermutlich ist diese Zeichnung während eines direkten Naturstudiums entstanden, wobei einzelne Teilbereich durchaus idealisiert worden sein dürften. Aufgrund der stilistischen Eigenschaften und der fortgeschrittenen Raumaufteilung ist die Zeichnung um 1603/04 zu datieren.

56.



CARRACCI, ANNIBALE

***Neben seiner Herde eingeschlafener Mann in einer Landschaft***  
**um 1603/04**

Feder, graue Tinte, goldfarbene Spuren der Vorzeichnung  
 209 x 284 mm

Beschriftung: Rückseite Bemerkung „A... ? Carracci“; Stempel MN  
 Paris, Louvre, Inv. 8158

*Herkunft:* Alfons III d'Este; 1796 in Modena erwähnt; seit 1797 im Louvre

*Ausstellungen:* Sassuolo 1998, Nr. 55

*Bibliographie:* Loisel Legrand 1998, S. 14, Nr. 55

Das 1998 zu recht von Catherine Loisel Annibale Carracci zugeschriebene Blatt des Louvre greift das Thema des Hirten in der Landschaft auf stilistisch ausgewogene und inhaltlich humorvolle Weise auf.

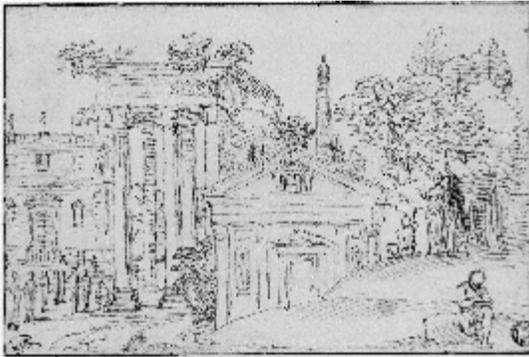
Die verschiedenen Ebenen dieser Komposition gehen harmonisch ineinander über, so dass ein homogener Eindruck der Landschaft entsteht. Die Szene wird auf eine tatsächlich beobachtete Situation zurückgehen.

Der Datierung des Blattes von Catherine Loisel in die Jahre Annibales *vor* Rom kann nicht zugestimmt werden. Das Blatt zeigt, dass der Künstler eine bereits fortgeschrittene Form der Landschaftsauffassung erlangt hat und sich von Darstellungsnormen gelöst hat. Überdies zeigt die Ausführung Freiheit in der Linienführung und den Versuch, Stimmungselemente in den Landschaftskontext einfließen zu lassen.

Auch der Verweis auf den venezianischen Kontext von Seiten Loisels scheint nicht opportun, da einzelne Motive deutlich eine eigenständige Interpretation von Seiten Annibales aufweisen und eine eigenständige Landschaftsform ablesbar ist. Zu diesem Zeitpunkt hat Annibale Carracci seine venezianischen Vorbilder bereits überwunden und zu einer eigenen Formsprache in der Landschaft gefunden.

Die Sicherheit in der Ausführung und der Anlage der Komposition rechtfertigen eine Datierung des Blattes in die Zeit um 1603/04 und belegen den Entwicklungsschritt Annibales in Rom zu einem Zeichner der unbeschweren und stimmungsvollen Naturdarstellung.

57.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Francesco Brizio (Whitfield)

***Landschaft mit antiken Gebäuden und Figuren***  
**um 1603/04**

Feder, braune Tinte

136 x 204 mm

Paris, Louvre, Inv. 7471

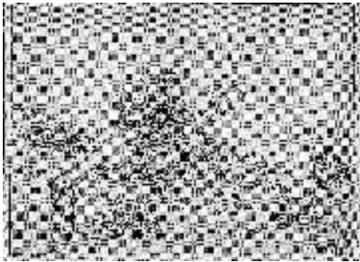
*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 991, Abb. 192a; Whitfield 1998/99, S. 15, Abb. 8 (als Francesco Brizio)

Obgleich Loisel das Blatt nicht in den Bestandskatalog der Zeichnungen der Carracci im Louvre aufnimmt, muss die ursprüngliche Zuschreibung des Inventar des *Département des Arts Graphiques* des Louvre an Annibale Carracci weiterhin in Erwägung gezogen werden.<sup>442</sup>

Der Darstellungsmodus der einzelnen Motive ist eindeutig auf Annibale Carracci zurückführbar. Die Reduzierung und gleichzeitig die vollkommene, sichere und exakte Wiedergabe der Proportionen der Figuren sind mit denjenigen anderer Zeichnungen vergleichbar. Zudem ist den Bäumen die charakteristische, expressive und schwungvolle Linienführung der römischen Jahre eigen, so dass das Blatt weiterhin unter dem Namen Annibale Carraccis geführt werden kann.

<sup>442</sup> Die Zuschreibung Whitfields von 1998/99 an Francesco Brizio ist nicht weiter von Belang, da sie allein auf der Motivwahl beruht und keine stilkritischen Aspekte in Erwägung zieht. Whitfield nimmt weitere Zuschreibungen vor, denen in den meisten Fällen nicht zugestimmt werden kann.

58.



CARRACCI, ANNIBALE

***Küstenlandschaft mit Frau und Kind*****um 1603/04**

Feder, braune Tinte

204 x 279 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF ; rechte untere Ecke Stempel MN, Paraphe Jabach  
Paris, Louvre, Inv. 7455

*Herkunft:* Everhard Jabach; Cabinet du Roi; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 99

*Bibliographie:* Bacou 1961, Nr. 99 ; Bailey 1993, S. 386, Abb. 95c. ; Loisel 2004, S. 296, Nr. 724

Die Zeichnung der *Küstenlandschaft mit Frau und Kind* ist eine der eindeutig idealisierten Landschaftsansichten Annibale Carraccis.<sup>443</sup> Insgesamt ist die Komposition dieser Landschaftsstudie in ihrer Anlage und Ausarbeitung vollkommen harmonisch und homogen. Die schwungvolle Linienführung, die der Zeichnung ein hohes Maß an Ausdruck verleiht, deutet auf Annibale Carracci hin. Schraffuren und Lichtkontraste sind reduziert und ohne sich überkreuzende Linien gesetzt, wodurch schmale Zwischenräume entstehen, die den Eindruck einer offenen Linienführung hervorrufen. Die nur mit kurzen Strichen angedeuteten Motive, die präzise Wiedergabe der Proportionen und ihre Anordnung im Raum, so wie die atmosphärische Wirkung des Blattes sind klare Indizien für eine Urheberschaft Annibale Carracci.

<sup>443</sup> Die Zeichnung wurde von Jean-Baptiste Corneille im Recueil Jabach, danach von Caylus (Bailey 1993, Abb. 95) gestochen. Siehe Loisel 2004, Nr. 724.

59.



CARRACCI, ANNIBALE  
 ehemals Schule Annibale Carracci (Loisel)  
***Landschaft mit sitzender Frau und Kind***  
**um 1603/04**

Feder, braune Tinte

114 x 109 mm

*Beschriftung:* links unten Stempel RF; eben dort Paraphe Jabach;  
 rechts unten Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. 7427

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Bibliographie:* Bailey 1993, Abb. 209 suppl.; Loisel 2004, S. 307, Nr. 760

Das kleine, beinahe quadratische Format der Zeichnung wird durch eine ausgewogene Komposition beherrscht und von dem energischen Federstrich Annibale Carraccis bestimmt. Die ausgewogene Komposition und die reduzierte, dennoch genaue Darstellung der Natur bilden ein Gleichgewicht. Die Schattierungen sind ein deutliches Merkmal, das auf eine Urheberschaft des Künstlers hindeutet, da sie nicht durch sich überkreuzende Parallelen bestimmt werden, sondern durch parallel, eng beieinander liegende Linien.

Die Darstellung wirkt durch ein hohes Maß an Lichtperspektive, die durch den bewölkten, sich zum Horizont lichtenden Himmel evoziert wird. Die intensive Herausarbeitung der Atmosphäre unterstreicht ein am Himmel schwebender Vogelschwarm, der zudem die Tiefenperspektive des Blattes verstärkt. Hinzu kommt der gezielte Einsatz der Tinte, die, der Perspektive angemessen, mal einen dickeren, mal einen feineren Duktus hat.

Das bei Loisel der Schule Annibale Carraccis zugeschriebene Blatt ist in seiner spontanen Einfachheit überzeugend.<sup>444</sup> Der reduzierte Umgang mit der Wiedergabe der Natur, die Darstellung der Bäume, ist typisch für die Arbeitsweise Annibale Carraccis. Sicherlich handelt es sich bei dieser Zeichnung nicht um eine in der Natur angefertigte Skizze, sondern um die Studie einer idealen Komposition. Das Blatt ist während Annibale Carraccis Schaffenszeit in Rom entstanden, was aufgrund der Kompositionsform und Zeichenweise anzunehmen ist.

<sup>444</sup> Von einer von Loisel vorgeschlagenen Zuschreibung an Domenichino kann abgesehen werden.

60.



CARRACCI, ANNIBALE

**Landschaft  
um 1603/04**

Feder, braune Tinte

253 x 185 mm

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 467

*Herkunft:* Sir Peter Lely (L. 2092); William, zweiter Graf von Devonshire (L. 718)*Ausstellungen:* Jaffé 1987, Kat.Nr. 18*Bibliographie:* Leeds, 1868, Nr. 2680 (als Annibale Carracci); Harris 1989, S. 76 (als Pietro Paolo Bonzi); Jaffé 1994, S. 98, Nr. 506

Bei dieser Landschaftszeichnung aus der Sammlung des Grafen von Devonshire handelt es sich um einen Vorläufer dessen, was in dieser Zeit in die Landschaftsauffassung Annibale Carraccis Einzug erhält, das Bemühen um eine möglichst ideale Komposition einer Landschaft, was in der Folge zur Entwicklung der *klassischen Landschaft* führt. So entsteht zur gleichen Zeit das Schlüsselwerk der italienischen Landschaftsmalerei des '600, die *Flucht nach Ägypten*, In begriff der so genannten *klassischen Landschaft*. Das, was Annibale Carracci in diesem Blatt kompositionell durchstrukturiert, wird für die Künstler der Folgegenerationen wegweisend sein. Der Kompositionsaufbau folgt einem hergebrachten Ansatz des Künstlers. Die genaue Ausarbeitung der Perspektive verbunden mit einem aufmerksamen Auge für die Natur und ihre Details hängt insbesondere mit der absoluten Beherrschung der Technik zusammen, die Annibale Carracci in dieser Zeichnung beweist. Der Tintenauftrag ist relativ stark und geht bis in das untere Blattwerk des Baumes hinein. Da die Federstriche bis hin zur oberen Baumkrone immer schwächer werden, ohne jedoch den Schwung der Linienführung dabei zu verlieren und weniger detailliert zu sein, entsteht eine Licht- und Schattenwirkung innerhalb des Baumes. Innerhalb der Baumgruppe herrscht ein mannigfaltiges Spiel verschiedener Strukturen, die die Bäume modellieren. Es bedarf keines Striches mehr, um eine sommerliche Stimmung anzudeuten, in deren Dunst die Stadt und die Bergkette verschwinden.

Was das Landschaftskonzept angeht, ist diese Zeichnung als eine vorbereitende Studie für Gemälde zu bewerten und zwar insofern, als dass sie ein Konzept vorbereitet, das anschließend im Gemälde umgesetzt werden kann.

Nach Jaffé handelt es sich bei dieser Zeichnung vermutlich um ein Blatt von 1590, was er damit begründet, dass Annibales Umgang mit der Landschaftszeichnung um '600 abweiche.<sup>445</sup>

Es handelt sich bei diesem Blatt jedoch um eine Zeichnung aus genau dieser Schaffensperiode und kann aufgrund seiner stilistischen und kompositorischen Ausführung um 1603 datiert werden. Mit dieser Zeichnung befindet sich Annibale Carracci bei seiner Suche nach der

<sup>445</sup> Jaffé 1994, S. 98, Nr. 506.

idealen Komposition an einem fortgeschrittenen Punkt und demonstriert einen eigenen Stil, der trotz aller Expressivität durchkomponiert und überlegt ist.

61.



CARRACCI, ANNIBALE

***Küstenlandschaft*****um 1605**

Feder, braune Tinte, Spuren schwarzer Bleistift

149 x 376 mm

Haarlem, Teylers Museum, Inv. K VII 15

*Herkunft:* Livio Odescalchi; Erben Odescalchi*Ausstellungen:* Meijer/ Tuyll 1983, S. 118/119*Bibliographie:* Meijer 1984, Nr. 49, Abb. 48; Pignatti/Pedrocco 1991, Abb. 113; Loisel Legrand 1998, S. 144, unter Nr. 55; Washington 1999, S. 228, Nr. 70; Bjurström 2002, S. 208, Abb. 4

Mit ausgesprochen einfachen Mitteln und nur wenigen Motiven, so wie einer freien und lockeren Linienführung gelingt es Annibale Carracci in dieser Zeichnung die Atmosphäre einer Küstenlandschaft wiederzugeben. Die dargestellte Natur erscheint ausgewogen, bedingt durch die homogene Aufteilung der verschiedenen Bildgründe, die fließend ineinander übergehen. Die Darstellung zeugt von einem minutiös in die Zeichnung umgesetzten Naturempfinden und Sinn für die Beschaffenheit der Natur. In kleinen, wohlüberlegten und feinen Strichen umreißt Annibale die Motive.

Insgesamt ist dieses Blatt von einer hohen atmosphärischen Wirkung. Das Sonnenlicht ist förmlich zu sehen, der über das Land streichende Wind, der die Segel spannt, zu spüren. Es ist offensichtlich, dass dieses Blatt bereits zu den Blättern nach 1604 gehört und von einem Künstler stammt, der eine harmonische Kompositionsform gefunden hat.<sup>446</sup> Aufgrund des hohen Stimmungsgehaltes kann vermutet werden, dass es sich bei diesem Blatt um eine Landschaftsstudie in der freien Natur handelt, wobei niemals auszuschließen ist, dass Annibale bis zu einem gewissen Maße idealisiert.

Es ist die Feinheit der Linien und der Sinn für das Wesentliche in der Gesamtheit einer ausgewogenen Komposition, was dieses Blatt auszeichnet und eine Zuschreibung an Annibale Carracci unabdingbar macht.

<sup>446</sup> Meyer/ Tuyll datieren das Blatt zwischen 1595-1600, was im Hinblick auf andere Zeichnungen des Künstlers jedoch zu früh scheint.

62.



CARRACCI, ANNIBALE

**Landschaft mit der Hängung Judas'  
um 1603/04**

Feder, braune Tinte

229 x 205 mm

*Beschriftung:* in rechter unterer Ecke Paraphe (Lugt 2961/62), die auf die Zeichnungen aus der Sammlung Jabach (1607/ 1610-1695) aufgetragen wurde, als sie von Antoine Coypel zwischen 1710-1722 im Cabinet du Roi neu sortiert wurden; in der gleichen Ecke Stempel des Louvre (Lugt 1899); in der linken unteren Ecke eine weiterer Stempel des Louvre (Lugt 2207); auf dem *verso* mit Tinte: *gravé par Caylus*

Paris, Louvre, Inv. 7436

*Herkunft:* E. Jabach; Inventaire Jabach, Escolle de Carrache et Moderne: Nr. 23 (Annibal Carrache); 1671 für das Cabinet du Roi erworben

*Ausstellungen:* Bologna 1956, S. 165, Nr. 245, Tafel 82; Paris 1961, S. 53, Nr. 101; Rom 1972-73, Nr. 150

*Literatur:* Wittkower 1952, S. 162, im Rahmen von Nr. 511; Mahon 1956, Nr. 245, Abb. 82; Bacou 1961, Nr. 101; Posner 1971, II, S. 52, im Rahmen von Nr. 118; Blunt 1971, S. 67; Bacou 1972-73, Nr. 150; Bailey 1993, S. 486, Abb. 139b; Loisel Legrand 1999, S. 244; Bjurström 2002, Nr. 1512; Loisel 2004, S. 300; Nr. 739

Auch bei dieser Zeichnung liegt eine Darstellung aus den späten Jahren, datierbar auf um 1603/04, vor.<sup>447</sup>

Die Zeichnung des Louvre besitzt einen wesentlichen kompositorischen Bruch, der die Frage aufkommen lässt, ob es sich tatsächlich um das Original handelt. Zwar deuten die Ausführungen Mahons und Bacous auch aufgrund der Beziehung zur Sammlung Jabach darauf hin, so dass der besagte Zweifel verdeutlicht werden soll.<sup>448</sup>

Der Bruch innerhalb der Komposition und damit ein für Annibale untypisches Merkmal - besonders der letzten Jahre - bezieht sich auf den äußeren Rand der rechten Bildhälfte. Wie bereits erwähnt, ist hier der Kalvarienberg zu sehen. Eines der hier aufgestellten Kreuze ist in der Dreiviertelansicht zu sehen, in Richtung der geöffneten Landschaft, von dem zweiten Kreuz sieht man jedoch nur einen Querbalken. Dieses in die Darstellung hineinragende Element ist in der ansonsten geschlossenen Komposition uneinheitlich. Es läge nahe, dass die Zeichnung beschnitten worden ist, was jedoch am Original nicht erkennbar ist.

Ein Blick auf die Landschaftsform in der Malerei, die Annibale zu diesem Zeitpunkt vertritt und entwickelt, ist davon auszugehen, dass er die Harmonie eines geschlossenen

<sup>447</sup> Von dieser Zeichnung existiert eine Kopie in Windsor Castle (siehe Wittkower 1952, S. 162), so wie eine weitere in Stockholm (Inv. 1239/1863), dort Giovanni Francesco Grimaldi zugeschrieben. (Bjurström 2002, Nr. 1512v). Bezüglich des Blattes in Windsor Castle siehe auch Kat. Nr. 20)

<sup>448</sup> Mahon 1956, Nr. 245, Abb. 82 und Bacou 1961, Nr. 101.

Landschaftskonzeptes immer anstrebt, auch in der Zeichnung. Denn trotz aller Freiheit in der Strichführung sucht Annibale in dieser Zeit das *Ideale*, das durch einen solchen, unvollständigen Bereich nicht erreicht wird und somit gegen die Grundintentionen des Künstlers spricht.

63.



CARRACCI, ANNIBALE

*Christus betet im Olivenhain*

um 1603/04

210 x 307 mm

Feder, braune Tinte

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; ebenda Paraphe Jabach; rechte untere Ecke Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. 7435

*Herkunft:* E. Jabach; Inventar Jabach Escolle de Carrache et Moderne; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle*Bibliographie:* Loisel 2004, S. 261, Nr. 564

Die sehr skizzenhaft ausgeführte Zeichnung ist eindeutig mit einem religiösen Inhalt besetzt, der bereits während Schaffensprozesses im Vordergrund der Darstellung gestanden zu haben scheint. Die Landschaft als solche ist in dieser Darstellung gleich einem Bühnenhintergrund zu verstehen, vor dem sich die eigentliche Szene abspielt und kann als Studie für ein allerdings nicht realisiertes Gemälde bewertet werden.

Die Suche nach der idealen Komposition, die Harmonisierung der einzelnen Motive und Darstellungsmomente werden in dieser Skizze vereint. Wie auch Loisel bestätigt, handelt es sich bei diesem Blatt mit Sicherheit um eine Skizze Annibale Carraccis, was die sichere und zügige Federführung des Blattes belegt.

64.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit Baum und drei Figuren*  
um 1608**

Feder, braune Tinte

in linker unterer Ecke kleine ,573'

274 x 198 mm

Florenz, Uffizien, n. 1310E

*Herkunft:* Sammlung Fondo Mediceo Lorenese (?)*Ausstellungen:* Bologna 1947, Nr.40; Florenz 1973, Nr. 10, Tafel 7*Literatur:* Chiarini 1973, Nr. 10; Petrioli Tofani 1987, 1310E

Das vorliegende Blatt erhielt in der Ausstellung Chiarinis in den Uffizien 1973 eine Neuzuschreibung an Annibale Carracci. Ursprünglich wurde es Ludovico Carracci zugeteilt. Im Vergleich mit anderen Zeichnungen ist der Zuschreibung Chiarinis zuzustimmen, der in der fließenden und sicheren Handhabung des Motivs und der Komposition die Hand des Bolognesen erkennt.<sup>449</sup>

Die Zeichnung spiegelt den Verzicht um des Ausdrucks willen wieder, eine Darstellungsform, die Annibale Carracci erst in seiner späten Schaffensperiode beherrscht, als er sich bereits seit einigen Jahren in Rom aufhält und zu einer neuen Formensprache gefunden hat. So kann die Zeichnung auf die Jahre um 1608 datiert werden. Der Künstler hat sich fast vollständig von einer detaillierten, suchenden Linienführung gelöst und konzentriert sich auf die wesentliche Grundstruktur des Dargestellten. Die Komposition eines Augenblicks in der Landschaft soll dargestellt werden, eine Stimmung mit erzählendem Charakter.

<sup>449</sup> Siehe Chiarini 1973, Nr. 10.

65.



CARRACCI, ANNIBALE

**Landschaft mit zwei Vagabunden  
um 1608**

Feder, braune Tinte

208 x 130 mm

*Beschriftung:* rechts unten in Tinte 870 (Sparre) und 23 (durchgestrichen)

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 1034/ 1863

*Herkunft:* Crozat (Mariette, No. 505?); C. G. Tessin (List 1739-42, p. 32r; Kat. 1749, livré 12, Nr. 18-26); Kongl. Bibliothek (Kat. 1790, Nr. 870); Kongl. Museum (Lugt 1639)*Ausstellungen:* Oxford 2002, Nr. 39*Bibliographie:* Bjurström 2002, Fig. 9; Bjurström 2002, Nr. 1402

Die lineare und ausgewogene Zeichnung des Nationalmuseums in Stockholm ist eine späte Landschaftsdarstellung Annibale Carraccis. Die Modellierung der Baumkronen der beiden leicht im Hintergrund stehenden Bäume ist mit der anderer Zeichnungen vergleichbar, wie die des Blattes der Trauben tragenden Putten in Frankfurt (Nr. 42).

Die Ausarbeitung ist sicher und homogen. Die Federführung spricht eindeutig für Annibale und nicht – wie von Ann Sutherland Harris und Nicholas Turner laut Bjurström vorgezogen – für Agostino, so dass Bjurström zugestimmt werden kann.<sup>450</sup> Weder der Hang zur Erzählung in der Landschaftszeichnung, noch die derart freie Linienführung sprechen für den akademischen Agostino, der sich wohl zu keinem Zeitpunkt seines Schaffens so intensiv mit der Landschaft beschäftigt hat wie Annibale und dadurch nicht zu einer solchen Formensprache findet.<sup>451</sup>

<sup>450</sup> Bjurström 2002, Nr. 1402.

<sup>451</sup> Eine Kopie dieser Zeichnung befindet sich im British Museum (Inv. At-10-67 recto) und wird Giovanni Francesco Grimaldi zugeschrieben. (Siehe Turner 1999, S. 97, Abb. 144(67).)

66.



CARRACCI, ANNIBALE

***Drei lesende Figuren in einer Landschaft***  
**um 1608**

Feder, braune Tinte

153 x 206 mm

*Beschriftung:* etwa zentral unten handschriftlich „RF“; links unten handschriftliche Paraphe „Pc o.ä. 1073 Carracci“

Paris, Louvre, Inv. 7447

*Herkunft:* F. Angeloni; Padre S. Resta; Monsignore Marchetti; Lord J. Somers; Earl G. of Cholmondeley? A. Pond ; J. Barnard ; J. Berteehls; 1789 in Paris verkauft; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei den Beständen der Emigranten erwähnt; seit 1796/97 im Louvre

*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 103

*Bibliographie:* Bacou 1961, Nr. 103 ; Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167 ; Bailey 1993, Abb. 221 suppl.; Loisel 2004, S. 300, Nr. 738

Das Blatt des Louvre zeigt eine beschaulich anmutende Figurenszene, die in einem Landschaftsausschnitt situiert ist. Die beiden dargestellten Bereiche, derjenige der Figuren und der der Wasserfläche stehen nicht disharmonisch im Bildganzen einander gegenüber, sondern verbinden sich vielmehr zu einer Einheit, da der Übergang zwischen dem Felsen und der im Hintergrund liegenden Stadt keinen weiteren Bruch darstellt. Beide Bereiche sind für sich genommen harmonisch und in sich geschlossen.

Der bestechende Bildmoment dieses Blattes ist die Figurengruppe. Es handelt sich hierbei um zuvor noch nicht in einen Landschaftskontext eingebrachtes Bildsujet, das die gesamte Wirkung der umliegenden Landschaft bestimmt. Es kann hier eindeutig davon ausgegangen werden, dass diese Darstellung auf der Inspiration eines tatsächlichen Augenblicks beruht, zu offensichtlich wird die Haltung und Bewegung der in sich ruhenden Gruppe durch Natürlichkeit bestimmt.

In Einklang mit der starken Wirkung der inhaltlichen Gewichtung des Blattes steht die technische Ausarbeitung der Zeichnung. Das gesamte Blatt ist mit zügigen, recht breiten Federstrichen gezeichnet, so dass die Tinte in einzelnen Teilbereichen verläuft und tiefschwarze, kleine Flächen bildet. Auch die Modellierung der Körper der Figuren und die Schattierungen der Landschaft werden durch kräftige Striche erzielt, die die Gegenstände mehr skizzieren als dass sie sie ausarbeiten.

Der Schwung in der Ausarbeitung und das gewählte Sujet weisen eindeutig auf Annibale Carracci als Urheber dieses Blattes hin. Der Einfall und die Ausführung bilden ein konformes Bildganzen. Aufgrund der sicheren Verbindung dieser Aspekte handelt es sich bei dieser Zeichnung vermutlich um ein Werk aus der Zeit in Rom, von um 1605. Noch erreicht Annibale

---

Carracci nicht vollständig die Leichtigkeit seiner späten Werke, dennoch lässt sich die Atmosphäre aus Licht, Sonnenwärme und Ruhe erkennen und nachempfinden.<sup>452</sup>

---

<sup>452</sup> Die Zeichnung wurde von Michel II Corneille nachgeahmt (Louvre, Inv. 25381) und demonstriert, welche Faszination die Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis für die Nachfolgeneration gehabt haben.

67.



CARRACCI, ANNIBALE

**Landschaft mit Hirte****um 1608**

Feder, braune Tinte, einzelne Lavierungen, vereinzelt Tintenflecke  
199 x 270 mm

*Beschriftung:* links unten Stempel RF; rechts unten MN;  
links unten handschriftlich „Spirale“

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7450

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 104; Bologna 1962, Nr. 156; Paris 1978/79, Nr. 16; Paris 1988, Nr. 43

*Bibliographie:* Bacou 1961, Nr. 104; Cavalli 1962, Nr. 156; Bacou 1978/79, Nr. 16; Bacou et Bean 1988, Nr. 43; Bailey 1993, S. 858, Nr. 105a; Loisel 2004, S. 298, Nr. 733

Die *Landschaft mit Hirte* ist eines der Spätwerke Annibale Carraccis. Mit virtuoser Leichtigkeit umschreibt der Künstler mit wenigen Federstrichen den Ausschnitt eines vollkommen harmonischen und homogenen Landschaftsausschnittes.

Die den Hintergrund ausfüllende Landschaft ist in nur mit wenigen, gezielt gesetzten Federstrichen wiedergegeben. Die Baumkronen werden lediglich umrissen und kaum ausschraffiert, bis auf diejenigen eines am rechten Blattrand auf einem Hügel stehenden Baumes. Diese Art der Schraffierung ist denen der früheren Jahre sehr verwandt, es sei an die Parallelschraffuren der Zeichnungen aus römischer Zeit erinnert.

Insgesamt ist diese Zeichnung, ebenso wie die anderen Blätter der späten Jahre, ein ideales Beispiel für die Sicherheit und Vollkommenheit des Zeichnungsstils Annibale Carraccis. Kein Element dieser Zeichnung bricht aus der Gesamtkomposition heraus. Die einzelnen Motive ergänzen sich und füllen den Raum durchgehend aus.

Diese Skizze ist mit allergrößter Wahrscheinlichkeit in der freien Natur ausgeführt worden, da es sich um ein intensives, stimmungsvolles Bewegungsmoment handelt. Die Figur scheint sich förmlich zu bewegen, die einzelnen Motive lassen auf einen konkreten Kontext schließen, der den Künstler zu dieser Zeichnung inspiriert hat.

68.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit drei Badenden*****um 1608**

Feder, braune Tinte, einzelne Lavierungen

141 x 202 mm

*Beschriftungen:* linke untere Ecke Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN; ebenda

Paraphe Jabach

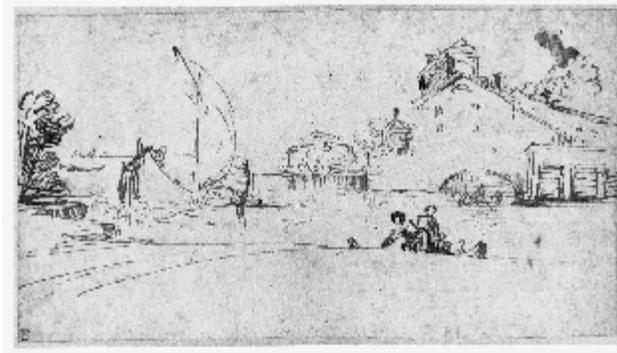
Paris, Louvre, Inv. Nr. 7457

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; paraphe J.-Ch. Garnier d'Isle*Ausstellungen:* Paris 1961, Nr. 102; Bologna 1962, Nr. 158; Paris 1977/78, Nr. 140; Paris 1990, Nr. 54*Bibliographie:* Bacou 1961 ; Nr. 102 ; Cavalli 1962, Nr. 158 ; Bacou 1967, unter Nr. 27 ; Bacou 1977/78, Nr. 140 ; Legrand 1990, Nr. 54 ; Bailey 1993, S. 968, Abb. 181a ; Loisel 2004, S. 296, Nr. 727

Das durch seine energische Ausführung und die daraus resultierende Ausdruckskraft bestechende Blatt spiegelt einen unbefangenen und freien Umgang des Künstlers mit der Natur wieder. Mit sicherer Hand legt Annibale Carracci in dieser Zeichnung einen Landschaftsausschnitt an, der einer vollkommen homogenen und harmonischen Komposition folgt. Mit nur wenigen Linien umreißt der Bolognese die Motive, die in einem ausgeglichenen Verhältnis zueinander stehen. Die Darstellung ist in einheitliche, ineinander übergehende Bildgründe gegliedert, die sich in verschiedene Bereiche aufteilen.

Aufgrund der raschen Ausführung und skizzenhaften Anlage des Blattes kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine Anfertigung in freier Natur handelt, möglicherweise eine beobachtete Szene dreier Badender. Es kann sich bei diesem Blatt aufgrund der sicheren Ausführung nur um ein spätes Blatt des Bolognesen handeln. Die schwungvolle Linie mit einem breiten Ansatz und schnell weggezogener Feder deutet auf Annibale Carracci hin. Es sind dies die Zeichnungen Annibales, die viele Nachahmer inspirieren, was durch die mehrfache Reproduktion des Blattes in Stichen belegt wird.

69.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit Boot*****um 1608**

Feder, Tinte

111 x 205 mm

ehemals Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 461

*Herkunft:* J. Richardson sen., William, 2nd Duke of Devonshire, bei Christie's, London, 3.7.1984 verkauft (lot 9)

*Ausstellungen:* Manchester 1961, Nr. 21; Washington 1972/73; London 1969, Nr. 16; Tokyo 1975, Nr. 50

*Bibliographie:* Andrews 1969, I, S. 33, unter D. 852; Byam Shaw 1976, unter Nr. 944; Jaffé 1994, S. 101, Nr. 508

In der *Landschaft mit Boot* wird der Vordergrund breit in einer einzigen leicht gebogenen Linie angedeutet, bleibt aber inhaltlich vollkommen unausgearbeitet. Vor dieser Erhöhung breitet sich eine Wasserfläche aus, die von verschiedenen Booten befahren wird.

Es handelt sich bei diesem Blatt mit allergrößter Wahrscheinlichkeit um eine Venediginspierte Darstellung. Die Häuser im Wasser, die Boote, die kleine Bucht und besonders das an den kleinen Segeln auf der Horizontlinie erkennbare offene Meer, deuten auf die Stadt hin. Ob es sich um eine Studie in der freien Natur handelt kann allerdings nicht sicher festgestellt werden.

Eine solche Annahme ist problematisch, da die Zeichnung eindeutig in die späten Jahre Annibales einzuordnen ist, er aber in diesen Jahren keine Reise mehr nach Venedig unternimmt. Daher ist davon auszugehen, dass sich der Künstler seines Gedächtnisses und der bereits gezeichneten Motive bedient und aus ihnen eine neue, ideale Komposition erstellt.

Die Zeichnung lebt von einer eigenen Atmosphäre, die durch die kompositorische Vollkommenheit verstärkt wird, die die Wirkung der dargestellten Motive herausstellt.

Die insgesamt starke Reduzierung der Linien belegt in dieser Zeichnung – ebenso wie bei den anderen Blättern dieser Zeit – den Drang nach vollkommener Klarheit und gradliniger Struktur. Der Datierung der Zeichnung Jaffés auf 1590 kann aufgrund dessen nicht zugestimmt werden.

70.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Werkstatt Annibale Carracci (Loisel)

**Flusslandschaft mit Booten****um 1608**

Feder, braune Tinte, sehr starke Lavierungen

107 x 246 mm

Paris, Louvre, Inv. 7465

*Herkunft:* Pierre Crozat ?; Paraphé F. Renaud ; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei den Beständen der Emigranten erwähnt; seit 1796/97 im Louvre

*Bibliographie:* Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167 ; Loisel 2004, S. 310, Nr. 774

Das Blatt des Louvre ist eines der Beispiele für die Werke aus Annibale Carraccis Spätwerk.<sup>453</sup> Der in reduzierter und abstrahierter Federführung dargestellte Landschaftsausschnitt besitzt ein überdurchschnittliches Maß an atmosphärischer Wirkung.

Betrachtet wird die ruhevolle Landschaftsansicht von einer Gruppe von Figuren, die in der linken Blatthälfte leicht hinter den Erhöhungen des Vordergrundes in die Richtung des Wassers blicken.

Da die beschriebenen Boote mehr als nur ein Segel haben und zum Teil von mehreren Ruderern sitzend fortbewegt werden, kann darauf geschlossen werden, dass es sich bei dieser Wasserfläche um eine Meeresbucht handelt. Wie Baglione berichtet, unternahm Annibale kurz vor seinem Tod eine Reise nach Neapel.<sup>454</sup> Die Form der Hügel im Hintergrund links im Blatt und das auf diese Weise eingegrenzte Meer, lassen auf eine starke Inspiration der auf dieser Reise gesammelten Eindrücke schließen. Da Annibale keine realen Landschaftsansichten zeichnet, die Veduten nahe kämen, sondern insbesondere atmosphärische und ideale Kompositionen erstellt, kann sich in diesem Fall des Anspruchs entledigt werden, die dargestellte Situation nachkonstruieren zu wollen. Vielmehr geht es dieser Zeichnung darum, einen Moment festzuhalten, mit der Sicherheit eines Künstlers, der in seinen letzten Lebensjahren die Suche nach der idealen Komposition abgeschlossen hat und sie nun umsetzt. Somit ist diese Zeichnung selbstverständlich idealisiert, jedoch von natürlichen Eindrücken stark inspiriert, wodurch eine reizvolle Verbindung entsteht, die diesem, wie auch den anderen Blättern der späten Jahre, ihre besondere Wirkung und Stimmung verleiht.

Im Rahmen der Zuschreibungsfragen kommen typische stilistische Eigenheiten der Hand Annibales beispielsweise in der Schattierung der Baumkrone des rechts neben der Burg

<sup>453</sup> Loisel schreibt die Zeichnung der Schule Annibale Carraccis zu. Ihrer Meinung nach spricht die Lavierung gegen eine Urheberschaft des Künstler, ebenso wie die Ausarbeitung der Zeichnung. Eine überzeugendere Version des Blattes befindet sich in einer amerikanischen Privatsammlung, deren genauer Aufenthaltsort meinerseits jedoch nicht eruiert werden konnte. Siehe Loisel 2004, S. 310, Nr. 774.

<sup>454</sup> Baglione 1642, S. 108.

---

stehenden Baumes zum Tragen, indem Annibale die bereits erläuterte Zickzacklinie verwendet, ebenso wie in der Proportionierung der Figuren und ihrer schemenhafter Wiedergabe. Durch den intensiven Einsatz der Lavierung besonders im Bereich des Himmels, wird die abendliche Stimmung des Blattes verstärkt und somit eine harmonische und ruhige Landschaft suggeriert.<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> Die von Ann Sutherland Harris auf dem Passepartout des Blattes vermerkte Aussage, die Lavierung sei höchstwahrscheinlich später hinzugefügt worden, muss dahingestellt bleiben, da es dafür keinerlei Belege gibt. Selbst wenn solcherlei Gestaltungsmerkmale untypisch für Annibale Carracci sind, kann es sich dennoch um eine Ausnahme handeln.

71.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Schule Annibale Carracci (Loisel)

**Frontale Ansicht auf einen Ort****um 1608**

Feder, schwarze Tinte

117 x 323 mm

*Beschriftung:* links unten Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN

Paris, Louvre, Inv. Nr. 7469

*Herkunft:* Everhard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphé von J.-Ch. Garnier d'Isle*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 980, Abb. 187d ; Loisel 2004, S. 308, Nr. 764

Man kann davon ausgehen, dass es sich bei diesem Blatt trotz – oder gerade wegen - der geordneten Form um ein Original Annibale Carraccis handelt.<sup>456</sup> Das Kompositionsprinzip dieser Zeichnung ist dem vieler später Blätter des Künstlers ähnlich und basiert auf der Anlage der Landschaft auf einer unterhalb der Blattmitte liegenden Horizontale. Die „Leserichtung“ der Darstellung verläuft von links nach rechts, von einer Baumgruppe am linken Blattrand über eine leicht nach hinten versetzte Ortschaft mit Kirchturm, ein im Vordergrund befindliches Gebäude mit umstehenden Bäumen, bis hin zu einer Meeresbucht oder einem See mit abschließenden Bäumen. Annibale Carracci spielt in dieser horizontal angelegten Komposition mit in den Hintergrund und Vordergrund versetzten Motiven, wodurch ein lebendiger Eindruck der Landschaft entsteht.

Die technische Ausführung beruht insgesamt auf einer feinen Linienführung, die die ausschnittthafte Wirkung der Zeichnung verstärkt. Das Bemühen um eine kleinteilige Detaildarstellung spiegelt sich insbesondere in dem Hinzufügen einiger Figuren in den Landschaftskontext wieder, wie im Vordergrund in der linken Blatthälfte oder unter den Bäumen am rechten Blattrand, sowie in den auf der Wasseroberfläche fahrenden Booten.

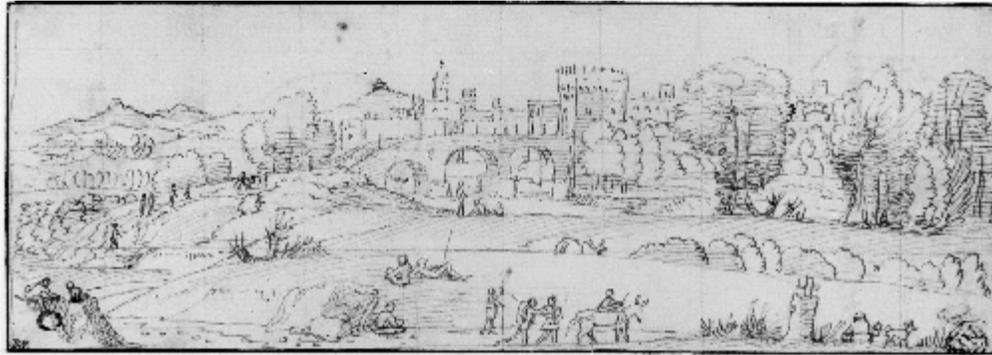
Die Komposition der Landschaftsdarstellung ist in jedem Bereich ausgeführt. So wird der Hintergrund beispielsweise jenseits der Wasserfläche mit einigen hohen Felsen abgeschlossen, so dass der Eindruck einer Bucht entsteht. Ähnliches gilt für den Bereich links im Blatt, der durch die Ortschaft und einzelne Bäume ausgestaltet wird.

Die Federführung der Darstellung besitzt in einigen Bereichen den für Annibale Carracci charakteristischen Schwung und verleiht der Zeichnung Lebendigkeit. Durch den gekonnten Einsatz der technischen und kompositorischen Mittel ist dieser Landschaftszeichnung ein hohes Maß an Atmosphäre eigen, die den Eindruck eines sonnigen, lichtdurchfluteten Tages hervorruft.<sup>457</sup>

<sup>456</sup> Loisel schreibt das Blatt der Schule Annibale Carraccis zu. Loisel 2004, S. 308, Nr. 764.

<sup>457</sup> Loisel verweist auf weitere Variationen in Darmstadt (Inv. AE 1503 und 1623) und Besançon (Inv. D.2265).

72.



CARRACCI, ANNIBALE

ehemals Werkstatt Annibale Carracci (Loisel)

***Landschaft vor den Toren einer Stadt***

**um 1608**

Feder, braune Tinte, Raster in Röteln

90 x 257 mm

*Beschriftung:* linke untere Ecke Stempel RF; rechte untere Ecke Stempel MN; ebenda Paraphe Jabach

Paris, Louvre, Inv. 7467

*Herkunft:* Everard Jabach; 1671 für das Cabinet du Roi erworben; Paraphe von J.-Ch. Garnier d'Isle

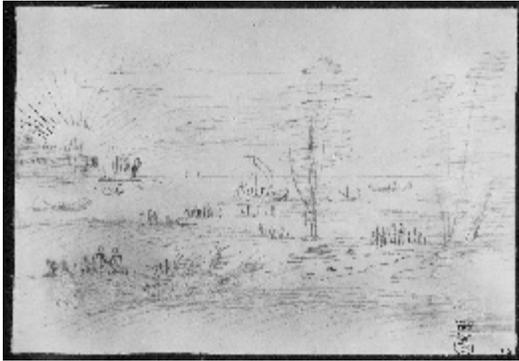
*Bibliographie:* Bailey 1993, S. 883, Abb. 120a; Loisel 2004, S. 310, Nr. 775

Die auf schmalen Format und in der Horizontalen angelegte Landschaft aus den späten Jahren Annibales Schaffen besticht durch ihre detaillierte Ausarbeitung und den Hang zum anekdotischen Erzählen. Die insgesamt mit feinen Federstrichen ausgeführte Landschaft ist auf einen weiten Ausschnitt hin angelegt, dessen Bildgründe fließend ineinander übergehen.

Diese Landschaftszeichnung besticht insbesondere durch die Komposition der alternierenden Bildgründe, die ein lebendiges Bildgeschehen wiedergeben. Die hinzukommende zügige und detaillierte Linienführung macht dieses Blatt zu einer abwechslungsreichen Landschaftsansicht und zeigt den gekonnten Umgang des Bolognesen mit der Technik und der Perspektive.

Ob es sich bei dieser Landschaftsansicht um eine Studie in der freien Natur handelt, ist wahrscheinlich, wenn auch – wie bei jeder Zeichnung - nicht ganz sicher. Das Gesamtkonzept der Landschaft dürfte vor einer tatsächlichen Landschaft entstanden sein. Inwieweit die gezeichneten Figuren darin tatsächlich ebendiesen Beschäftigungen nachgegangen sind, muss dahin gestellt bleiben. Entscheidend ist die Ausgewogenheit der Landschaft, der vollkommen homogene Umgang mit derselben, was auf ein Spätwerk schließen lässt.

73.



CARRACCI, ANNIBALE

*Meeresküste bei Sonnenuntergang***um 1608**

Feder

rechte untere Ecke Stempel des Grafen von Ellesmere und in Tinte kleine ,18' (eventuell angeklebt; kleines, abgesetztes Rechteck erkennbar)

149 x 219/220

Stuttgart, Staatsgalerie, ehemals Sammlung Ellesmere, Inv. C 73/2303

*Herkunft:* Paignon-Dijonval; Thomas Dimsdale; Sir Thomas Lawrence; Lord Francis Egerton, I. Graf von Ellesmere

*Ausstellungen:* London, Lawrence Gallery, Nr. 78; Bologna 1963, Mahon, S. 166, Nr. 246, Tafel 117; Newcastle upon Tyne 1961, Nr. 104

*Bibliographie:* Woodburn 1836, S. 25, Nr. 78; Bridgewater House Katalog, Nr. 42; Tomory 1954, S. 28, Nr. 69, Tafel XX; Sotheby's 1972, lot 74

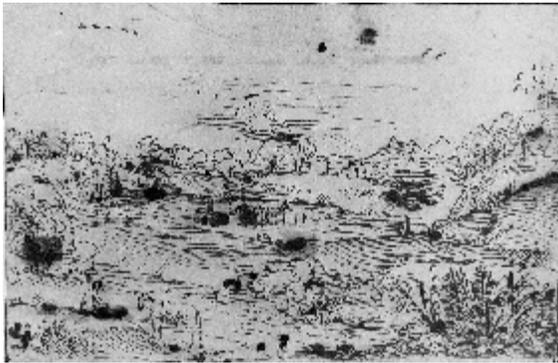
Die Zeichnung *Meeresküste bei Sonnenuntergang* gehört aufgrund ihrer den Zeichnungen *Landschaft mit untergehender Sonne* (Nr. 74) und *Landschaft mit lächelnder Sonne* (Nr. 75) ähnlichen Federführung und der Ausgestaltung einzelner Motive ebenfalls in die späten Jahre des Werkes Annibale Carraccis. Die bereits von Tomory 1954 vorgenommene Datierung wurde nur wenige Jahre später in der bologneser Ausstellung von 1956 von Denis Mahon bestätigt und hat sich bis heute als beständig gezeigt.

Insgesamt zeichnet sich das Blatt durch den auffällig reduzierten Einsatz von Linien aus. Wiederholt taucht die beliebte Darstellung der Baumkronen durch Zickzacklinien auf, ähnliches gilt für die Licht- und Schattenverhältnisse.

Ein Vergleich mit der *Landschaft mit untergehender Sonne* zeigt auch hier die Verwendung einer Komposition von ineinanderlaufenden Hügeln, die einen harmonischen Linienfluss erzeugen.

Diese Zeichnung zeigt Annibales besonderes Können, aus nur wenigen Federstrichen ein gleichmäßiges Gesamtkonzept zu erzeugen, das den Eindruck einer weitläufigen, in sich geschlossenen Landschaft wiedergibt.

74.



CARRACCI, ANNIBALE

*Landschaft mit untergehender Sonne***um 1608**

Feder, braune Tinte

in brauner Feder kleine ,48' in unterer rechter Blattecke

271 x 428 cm

London, British Museum, Inv. 1972-7-22-13

*Herkunft:* Sammlung Paignon-Dijonval; Thomas Dimsdale (Lugt 2426); Samuel Woodburn; Sir Thomas Lawrence; repurchased from Lawrence's estate by Samuel Woodburn; Lord Francis Egerton, 1. Earl von Ellesmere; verkauft bei Sothebys, 11. Juli 1972, Nr. 73 an das British Museum

*Ausstellungen:* London, Lawrence Gallery, März 1836, Nr. 62; London, Colnaghi, 1955, Nr. 13; Bologna 1956, Disegni, Nr. 247, Tafel 118; Newcastle-upon-Tyne, 1961, Nr. 103; Tokyo & Nagoya, 1996, Nr. 61; Oxford and London 1996-1997, 151, Nr. 100; Washington 2000, Nr. 95

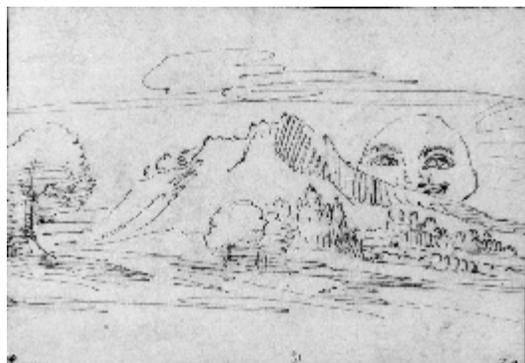
*Bibliographie:* Tomory (Dat.) 1954, Nr. 68; Mahon (Dat.) 1956, Nr. 247; Holland 1961, Nr. 103; Posner 1971, I, S. 113, Nr.98; Chiarini 1972, S.6 Nr. 8; Sotheby's, 11. Juli 1972, Nr. 73; Turner 1980, Nr. 3; Washington 1999, S. 289, Nr. 95

Das Blatt, das eine der wohl berühmtesten Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis darstellt, wurde bereits in den fünfziger Jahren als gesichert von Tomory und Mahon in die Jahre zwischen 1605 und 1609, also in die letzte Schaffensperiode Annibale Carraccis datiert.

Die in prägnanten, energischen Federstrichen ausgeführte Zeichnung lebt von einem hohen Anteil an Atmosphäre und Stimmung. Insgesamt ist die Landschaft in der für Annibale charakteristischen Art durchkomponiert. Verschiedene Bildebenen greifen ineinander, durch die Verwendung des *repoussoir* in Form von einzelnen Gräsern gelingt eine intensivere Tiefenwirkung. Die Zeichnung zeigt ein perfektes Zusammenspiel von Formen und Lichtführung.

Vermutlich ist diese Zeichnung eines der Beispiele für die Studien Annibales in der freien Natur, womöglich in der römischen Campagna, obgleich ebenso wahrscheinlich ist, dass einzelne Teilelemente aus dem Gedächtnis hinzugefügt worden sind. Die Liebe für das Detail in Verbindung mit dem Blick für die Gesamtheit, ein Gesamtkonzept, spiegelt sich deutlich wieder und verbindet sich zu einer ebenso reizvollen wie expressiven Darstellung, die sein ganzes Können vermittelt.

75.



CARRACCI, ANNIBALE

***Landschaft mit lächelnder Sonne*  
um 1608**

Feder, braune Tinte

136 x 195 cm

*Beschriftung*: rechte untere Ecke ,20' in schwarzer Tinte

Paris, Musée du Louvre, Inv. 7485

*Herkunft*: Everard Jabach; Pierre Crozat; erworben von „Lachaise“; Ch.-P. de Saint-Morys; 1793 bei den Beständen der Emigranten erwähnt; seit 1796/97 im Besitz des Louvre*Ausstellungen*: Paris 1961, Nr. 105; Paris 1994, Nr. 62; Washington 1999, S. 277, Nr. 89 ; Paris 2002, Nr. 878*Bibliographie*: Bacou 1961, Nr. 105; Labbé et Bicart-Sée 1987, S. 167; Legrand 1994, Nr. 62; Van Tyll 1999, S. 277, Nr. 89; Py 2001, Nr. 878; Loisel 2004, S. 298, Nr. 734

Die schlichte und mit nur wenigen Federstrichen ausgeführte Zeichnung zeigt Annibales Geschick für die humoristische Wiedergabe eines Landschaftskontextes. Bereits Loisel Legrand verweist 1994 auf die enge stilistische Verwandtschaft mit einer um 1603/1604 für die Farnese-Gallerie entstandenen Zeichnung, *Herkules und die Hydra*, die die gleiche Behandlung der Form der Bäume erkennen lässt, bezeichnend durch zwei parallele Striche für den Baumstumpf, einer skizzierten Umrisslinie für das Blattwerk und einer von oben nach unten verlaufenden Zickzacklinie, die den Baum ausfüllt.

Weitere Ähnlichkeiten zeigt ein Vergleich mit der *Landschaft mit untergehender Sonne* (Nr. 74) oder die *Meeresküste bei Sonnenuntergang* (Nr. 73), in der Annibale eine ähnlich schnelle und prägnante Strichführung anwendet, die das Nötigste wiedergibt, um einen klar erkennbaren Inhalt wiederzugeben.

Die Zeichnungen weisen auf ein spontanes Studium eines Anblicks hin, bei dem es nicht um die genaue Wiedergabe eines gesehenen Eindrucks geht oder um die Entwicklung eines speziellen Konzeptes, sondern um das Zeichnen zum Vergnügen des Künstlers. Der anekdotische, erzählende Charakter der *Landschaft mit lächelnder Sonne* eigen ist, ist eine für die letzten Jahren in Annibales Schaffen charakteristische Darstellungsform, zu der er erst nach eingehendem Studium kommt und nachdem er eine große Souveränität mit der Materie erlangt hat.<sup>458</sup>

<sup>458</sup> Im Louvre befindet sich eine Kopie der Zeichnung (Inv. 7640).

---

 CURRICULUM VITAE

- Geburtsdatum:** 23.7.1976
- Schullaufbahn:** 1986 -1996 Gymnasium Laurentianum, Warendorf  
1996 Abitur
- Studium:** 1996 bis 1998 Studentin an der Rheinisch-Westfälisch-Technischen Hochschule Aachen (RWTH) in den Fächern **Kunstgeschichte, Germanistik, kath. Theologie** mit abschließender Zwischenprüfung
- 1998 bis 1999 **ERASMUS**-Stipendiatin für ein Jahr an der *Università degli studi di Milano* und der *Politecnico di Milano* in Mailand, Italien
- ab Oktober 1999 Studentin an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster mit abschließendem **Magister** im Juni 2001 in den oben genannten Fächern
- ab 2001 **Promotion** bei Prof. Meyer zur Capellen an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster im Fach Kunstgeschichte über das Thema *Studien zur römisch-bolognesischen Landschaftszeichnung: Annibale Carracci*
- Rigorousum** November 2005
- Stipendien:** Mai 2002 bis April 2003 Doktorandenstipendiatin des **DAAD** in Rom
- September 2004 bis August 2005 Doktorandenstipendiatin an der **Bibliotheca Hertziana**, Rom
- Sprachen:** italienisch (fließend)  
französisch (fließend)  
englisch
- Praktika:**
- Oktober 1996 – März 1997 *Suermondt – Ludwig Museum, Aachen*  
(projektgebundene Arbeiten bei Ausstellungsvorbereitungen (z. B. „Gegen den Strom“))

- Juli – September 1997 *Louvre, Paris*  
(an Ausstellungen gebundene Projektarbeiten im „*Département des Arts Graphiques*“ (Redaktion von Katalogtexten, Arbeit an Originalen))
- September – Oktober 1997 *Musée d’Orsay, Paris*  
(Einblicke in museumstechnische Verwaltungsangelegenheiten)
- März – April 1998 *Charta Edizioni, Mailand*  
(Kunstabuchverlag)

### **Nebentätigkeiten im Arbeitsverhältnis:**

- Oktober 1997 – Juli 1998 *Führungen im Suermondt – Ludwig Museum, Aachen* und freie Mitarbeit im museumspädagogischen Bereich
- Januar – Juli 1998 *Studentische Hilfskraft* bei Prof. Dr. Gerlach am Institut für Kunstgeschichte der *RWTH Aachen*
- seit Februar 1999 *redaktionelle Mitarbeit* im Kunstbuchverlag *Charta Edizioni, Mailand*
- November 1999 – Juli 2000 *Hilfswissenschaftliche Assistentin* am Institut für Germanistik bei Prof. Dr. Lea Ritter – Santini im Rahmen eines Stipendiums der *Università di Napoli*
- Januar 2000 – Juni 2000 *Studentische Hilfskraft* im *Sonderforschungsbereich 496* („Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme“) bei Prof. Dr. Poeschke im Fachbereich Kunstgeschichte an der *WWU Münster*
- Juli 2000 – Juni 2001 *Studentische Hilfskraft* am Institut für Kunstgeschichte der *WWU, Münster*
- September 2001-April 2002 *Wissenschaftliche Hilfskraft* am Institut für Byzantinistik für bibliothekarische Angelegenheiten
- September 2002-August 2004 *Mitarbeiterin mit wissenschaftlichen Aufgaben* an der Fotothek der *Bibliotheca Hertziana* in Rom

### **Anstellungen:**

- seit Oktober 2005 Mitarbeit an der Datenbank von Prof. Sybille Ebert-Schifferer „*Ars Roma, Historienmalerei in Rom 1580-1630*“ an der *Bibliotheca Hertziana, Rom*