

NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM HANNOVER

Die italienischen und französischen Handzeichnungen

im Kupferstichkabinett der Landesgalerie



Die italienischen und französischen
Handzeichnungen

NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM HANNOVER

Die italienischen und französischen
Handzeichnungen

im Kupferstichkabinett der Landesgalerie

Bearbeitet von Meinolf Trudzinski

Hannover 1987

© 1987 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

Umschlagabbildung: Aurelio Luini, Die Ausgießung des Hl. Geistes
(Kat. Nr. 55)

Photographien: Karl-Heinz Uhe

Herstellung: Th. Schäfer Druckerei GmbH Hannover
Printed in Germany
All rights reserved

ISBN 3-9800869-1-7

2020 online erschienen bei arthistoricum.net
urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-681-6
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.681>
e-ISBN: 978-3-948466-36-7

Gefördert von der Stiftung Volkswagenwerk

Inhalt

Vorwort	Seite 7
Zum Katalog	9
Farbtafeln	11
Italienische Meister	23
Französische Meister	165
Siglenverzeichnis	246
Provenienzübersicht	249
Künstlerverzeichnis	250

Vorwort

Die Gründung des Sprengel-Museums im Jahre 1979 hat dazu geführt, daß die in Hannover zusammengetragenen Graphikbestände aus staatlichen, städtischen und halböffentlichen Sammlungen neu und dauerhaft verteilt worden sind. Das Kestner-Museum, bis zu diesem Zeitpunkt die zentrale Sammlungsstätte aller künstlerischen Graphik in Hannover, löste sein Kupferstichkabinett auf. Arbeiten von vornehmlich historischer Bedeutung gelangten ins Historische Museum am Hohen Ufer, die Zeugnisse moderner Zeichnungskunst wanderten ins Sprengel-Museum und wurden dort mit dessen reichen Graphikbeständen aus dem Besitz von Dr. Bernhard Sprengel sinnvoll vereint. Die Graphik Alter Meister bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, das heißt einschließlich des deutschen Impressionismus, zu einem Gutteil ohnehin in früheren Zeiten vom ehemaligen Provinzialmuseum aus Gründen damals vernünftig erscheinender Arrondierung der Museumsbestände in die Verwaltung des Kestner-Museums gegeben, wurde der Obhut des Niedersächsischen Landesmuseums anvertraut. Damit erhielt dessen Landesgalerie nach mehreren Jahrzehnten wieder ein Kupferstichkabinett, das alsbald dadurch bereichert wurde, daß ihm der Hannoversche Künstlerverein seine Sammlung älterer Graphik als Leihgabe überlassen hat.

Das nunmehr von der Landesgalerie betreute Kupferstichkabinett umfaßt Handzeichnungen und Druckgraphik deutscher, englischer, niederländischer, italienischer und französischer Meister. Eine Sondergruppe bildet die einzigartige Sammlung von Zeichnungen des Hannoveraner Malers Johann Heinrich Ramberg. Dessen Illustrationen zu deutschen Klassikern wurden 1963 von Ferdinand Stuttmann ebenso in einem Katalog bearbeitet wie bereits 1960 die Handzeichnungen der Niederländer des 16. bis 18. Jahrhunderts durch Christian von Heusinger und 1967 das Konvolut der deutschen Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts durch Hans Wille. Nicht geleistet war bislang neben einer systematischen Aufarbeitung des Bestandes an deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts die wissenschaftliche Publikation der Zeichnungen aus den romanischen Schulen, das heißt der Arbeiten italienischer und französischer Meister des 16. bis 19. Jahrhunderts.

Dank großzügiger Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk, die 1982 bis 1985 für zwei Jahre und drei Monate durch Finanzierung eines wissenschaftlichen Mitarbeiters und seiner zeitweiligen Studien im Ausland die personellen und sachlichen Voraussetzungen dafür schuf, konnte die Bearbeitung der italienischen und französischen Zeichnungen jetzt abgeschlossen werden. Das Ergebnis dieser Forschungen wird in dem vorliegenden Katalog veröffentlicht, dessen Druck durch Sondermittel ermöglicht wurde, die das Land Niedersachsen zur Verfügung gestellt hat.

Der Verfasser des Kataloges, Meinolf Trudzinski, schon durch seine Dissertation und später als Stipendiat der Bibliotheca Hertziana in Rom mit italienischen Forschungen vertraut, hat – inzwischen als Kustos an der Landesgalerie Hannover fest angestellt – auch die Drucklegung des Bandes betreuen können.

Zur Diskussion standen zunächst rund zweihundertfünfzig als italienisch oder französisch geführte Zeichnungen, deren Anzahl sich allerdings um etliche Blätter verringert hat, weil im Zuge der Untersuchungen diese Stücke holländischen, flämischen oder deutschen Künstlern zugewiesen werden mußten. Allein fünfundzwanzig Arbeiten wurden als Nachahmungen in italienischem oder französischem Stil von der Hand des Johann Heinrich Ramberg erkannt. Dieses Ergebnis wird demnächst von Dr. Trudzinski gesondert in den „Niederdeutschen Beiträgen zur Kunstgeschichte“ veröffentlicht werden.

Wenn wir heute die Zeichnungen der romanischen Schulen aus dem Niedersächsischen Landesmuseum vorstellen, so machen wir eine Sammlung publik, die aufgrund mangelnder Bekanntheit in ihrer Bedeutung bislang nicht ausreichend gewürdigt wurde und demzufolge mancherlei interessante Entdeckungen bereit hält. Die Möglichkeiten dazu schufen die Stiftung Volkswagenwerk und das Land Niedersachsen durch die Bereitstellung der finanziellen Mittel. Ihnen gilt mein herzlicher Dank ebenso wie dem Autor, Meinolf Trudzinski, der mit Kennerschaft, Spürsinn, Sorgfalt und Liebe zur Sache den Katalog erarbeitet hat und eine Fülle von neuen Einsichten auf den folgenden Seiten ausbreitet.

Hans Werner Grohn

Zum Katalog

„The important collection of drawings in the Kestner Museum is evidently less familiar to students than is the gallery of pictures at Hanover“ urteilte Friedrich Thöne (vgl. Lit. zu Kat. Nr. 53) 1938 über die Sammlung, die seit 1979 einen Hauptbestandteil des Kupferstichkabinetts der Niedersächsischen Landesgalerie ausmacht. Grundsätzlich hat diese Einschätzung auch nach 50 Jahren ihre Gültigkeit nicht verloren, obwohl die Zeichnungsforschung bekanntlich inzwischen allgemein große Fortschritte gemacht und die Wertschätzung der graphischen Künste fraglos erheblich zugenommen hat.

Dem Hannoveraner Fundus an italienischen und französischen Blättern wurde zwar eine langsam zunehmende Aufmerksamkeit zuteil, wie die Aufnahme zahlreicher Exemplare in das „Corpus Photographicum“ von Walter Gernsheim (Photographs of drawings in public and private collections, im folgenden zitiert als „Corpus“) oder die gelegentlichen Kartonnотizen etlicher Forscher beweisen, doch hielt sich das publizistische Echo in Grenzen. Die unabhängige Voraussetzung für eine breitere und wirklich angemessene Beachtung des in Hannover zusammengetragenen Zeichnungsschatzes „romanischen“ Ursprungs, eine leicht verfügbare und übersichtliche Veröffentlichung, fehlte bislang; mit dem hier vorgelegten Katalog soll dem Mangel die notwendige Abhilfe verschafft werden.

Gewählt wurde, gewissermaßen mit dem Mut zum Offenbarungseid, die Form einer Gesamtdokumentation in Text *und* Bild, die nicht allein die Glanzstücke herausstellt, sondern dadurch, daß sie auch die geringeren Arbeiten einschließt, das unverfälschte Bild der Sammlung vermittelt.

Nicht anders als die Blätter deutscher und niederländischer Künstler ist auch das Gros der italienischen und französischen Werke in relativ junger Zeit nach Hannover gelangt, im 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Schon ein Blick auf die Inventarnummern oder -kennzeichen lehrt, daß mehrere Provenienz-Kerngruppen in unserem Bestand zu unterscheiden sind, insgesamt sechs an der Zahl (vgl. die Übersicht auf S. 249).

I.

An erster Stelle zu nennen ist der 85 Stück umfassende Anteil der dem Kestner-Museum im Jahre 1929 vermachten graphischen Sammlung des hannoverschen Schulprofessors Dr. August Nitzschner (gestorben am 16.8. jenes Jahres), der sich bei seinen Ankäufen, vielfach veranlaßt durch Versteigerungen renommierter Auktionshäuser, gern der Hilfe des Buchhändlers Otto Heinzelmann (1852–1930) bediente (s. Chr. von Heusinger, Kestner-Museum Hannover: Handzeichnungen I. Die Niederländer des 16. bis 18. Jahrhunderts, Hannover 1960, S. 11f.).

Die Blätter mit Nitzschner-Provenienz sind zumeist rückseitig markiert mit einem Rundstempel (Inscription: „K. M. Vermächtnis Nitzschner 1929“, nicht bei Lugt, vgl. etwa die Abb. zu Kat. Nr. 180b) und tragen Inventarnummern mit dem Vorsatz Slg. N.

II.

Die zahlenmäßig zweitstärkste Gruppe (41 Stück) bilden die Zeichnungen aus dem Besitz des Niedersächsischen Landesmuseums, des ehemaligen Provinzialmuseums. Die Inventarnummern weisen den Vorsatz PHz (= Provinzialmuseum Handzeichnungen, gelegentlich auch PMHz oder Provinz. Hz. abgekürzt) auf. Listenmäßig erstmals erfaßt und veröffentlicht wurden die meisten Blätter dieser Gruppe in Alexander Dorners Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover (vgl. Dorner 1930); die allerwenigsten freilich konnten damals in Photographien wiedergegeben werden.

Seinen Platz in der Statistik behauptet das PHz-Kontingent dank eines wesentlichen Beitrages von 35 Stück aus dem Vermächtnis der im Jahre 1900 verstorbenen Lehrerin Lucie Jasper. Das Vermächtnis enthielt – wohl ausschließlich, denn von selbständigen Kunstkäufen der Stifterin wissen wir nichts – Werke, die ihr durch Erbschaft zugefallen waren, und zwar aus der Hinterlassenschaft ihres Großvaters Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), dessen älteste Tochter Sophie einen Oberstleutnant Jasper geheiratet hatte. Es liegt also nahe, die Herkunft der Blätter der Slg. Jasper geschlossen auf die Slg. Ramberg zurückzuführen (vgl. von Heusinger ebda.; F. Stuttmann, Kestner-Museum Hannover: Handzeichnungen II. Johann Heinrich Ramberg, Illustrationen zu deutschen Klassikern, Hannover 1963, S. 19).

III.

Die dritte Gruppe (18 Stück) besteht aus den italienischen und französischen Zeichnungen, die dem 1842 gegründeten Hannoverschen Künstlerverein (vgl. G. Kronstein in: B. Schälicke, Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik. Aus der Sammlung des Hannoverschen Künstlervereins im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett, Okt.-Dez. 1982, Hannover 1982, S. 7 f.) von verschiedenen Mitgliedern gestiftet wurden. Sie sind Teil der vom Kupferstichkabinett der Landesgalerie als Dauerleihgabe bewahrten graphischen Sammlung jener Gesellschaft und tragen den unnummerierten Inventarvermerk H.K.V.

IV.

Die 16 Blätter der vierten Gruppe kommen aus der Sammlung des hannoverschen Buchdruckereibesitzers Friedrich Georg Hermann Culemann (1811 bis 1886), die ihre Schwerpunkte in Wiegendrucken, in mittelalterlicher kirchlicher Kunst sowie altdeutscher oder altniederländischer Malerei und Graphik besaß und 1887 für die Stadt erworben wurde (vgl. G. von der Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1954, S. 24; K. Ernst, Kestner-Museum Hannover: Die Wiegendrucke des Kestner-Museums, neu bearbeitet und ergänzt von Chr. von Heusinger, Hannover 1963). Die hier betreffenden Stücke wurden im Kestner-Museum mit dem Vorsatz Z. inventarisiert; markiert sind sie mit Culemanns Wappenstempel (nicht bei Lugt, vgl. die Abb. zu Kat. Nr. 24b). Eine Ausnahme bildet die Autographenbeilage Kat. Nr. 101.

V.

Beklagenswert klein ist die fünfte Gruppe (12 Stück). Es handelt sich um spärliche – wohl durch den im Unglück glücklichen Umstand einer separaten Aufbewahrung gerettete – Reste der vorzüglichen, 1943 verbrannten Zeichnungssammlung (vgl. von Heusinger ebda.), die August Kestner (1777–1853) in Rom, wo er seit 1817 lebte und wirkte (vgl. Jorns 1964), angelegt und durch drei Jahrzehnte hindurch stetig bereichert hatte. Der Rang des Erhaltenen, vor allem der Kat. Nr. 115–122, mag andeuten, wie unersetzlich der Verlust des übrigen ist. Die Form der Inventarisierung der Kestner-Blätter fällt wechselhaft aus, einfache Nummerierung steht neben den Vorsätzen Z. und La.

VI.

Zur letzten Gruppe gehören 10 Zeichnungen diverser Provenienz aus dem Besitz der Stadt Hannover, im Kestner-Museum unter einfachen, mit einer Jahreszahl gekoppelten oder mit Z.-Vorsatz versehenen Nummern inventarisiert. Ohne Nummer verzeichnet ist Kat. Nr. 129. Zur Markierung wurden verschiedene Stempel benutzt, so außer dem Rundstempel Lugt 1569a auch eine rechteckige Variante, vgl. die Abb. zu Kat. Nr. 33b.

Das Ordnungsprinzip unseres Kataloges gibt dasjenige der Inventarkartei wieder, die im Kestner-Museum angelegt wurde und (in Photokopie) vom Kupferstichkabinett der Landesgalerie übernommen wurde. Es ist das der schlichten, nur Italiener und Franzosen voneinander scheidenden alphabetischen Aufschlüsselung nach Autorennamen unter Verzicht auf weitergehende Differenzierung nach Kunstkreisen und Epochen: zur Erfassung des Sammlungserbes von Künstlern, die gelegentlich das eine oder andere Stück eingetauscht haben mochten, sowie vornehmlich von privaten, keineswegs mit grandiosen Schattellen gesegneten Kunstfreunden, die wenig Veranlassung besaßen, bei ihrer Liebhaberei schulmäßige Schwerpunkte zu berücksichtigen oder gar Ausgewogenheit anzustreben, sondern das möglichst qualitätsvolle Einzelstück, mitunter auch eine Serie, zu erwerben suchten, zweifelsohne ein hinreichend systematisches Verfahren.

Die sonstige Systematik des Katalogs bedarf einer kurzen Erläuterung; nach den üblichen Nennungen (und Umbenennungen) des Künstlers, seiner Lebenszeit, der Geburts- und Sterbeorte sowie des Bildgegenstandes oder Themas findet sich ein Datensteckbrief mit Informationen, deren Reihenfolge und maximaler Umfang dergestalt festgelegt sind: 1. Technik, 2. Maße (Höhe vor Breite in Zentimetern, was auch für alle nicht anders ausgewiesenen Maßangaben im Text gilt), 3. Zustand und Besonderheiten, 4. Aufschriften oder Signaturen (Bezeichnet = Bez.), 5. Wasserzeichen (= Wz.), 6. Provenienz (= Prov.) mit Notizen von Sammlermarken oder sonstigen entsprechenden Vermerken, 7. Zuschreibung laut Inventarkarte (= Inv. als), angeführt nur, falls sie von der jetzigen Katalogisierung abweicht, 8. Inventarnummer / Negativnummer des Museumsphotos / Nummernaufnahme im photographischen Corpus Gernsheim.

Die Stempel des Kestner-Museums im allgemeinen und der Slg. Nitzschner im besonderen werden nicht eigens erwähnt, aufgenommen sind dagegen bei den Blättern der Sammlungen Nitzschner und Culemann die in der Inventarkartei vermerkten Nummern von Kataloglisten im Archiv des Kestner-Museums.

Wenn Zeichnungen in irgendeiner Form veröffentlicht worden sind oder einer Diskussion in der kunsthistorischen Literatur würdig waren, ist dies abzulesen an einem dem Datenblock abgesetzt angefügten Referenznachweis (= Ref.). Von ihm geschieden ist der allgemeine Literaturnachweis (= Lit.) am Ende des Katalogtextes. Beiträge, die – gleich ob im Text oder in der Referenzangabe – in abgekürzter Form, d. h. durch ein Verfasser- oder Sachtitel-Stichwort nebst Seitenzahl oder Katalognummer, zitiert werden, sind darin mit vollem Titel aufgelöst. Verfasser- oder Sachtitel-Stichworte, gefolgt von einer *Jahreszahl* mit Seitenzahl oder Katalognummer, sind als Siglen zu verstehen, die nicht im Literaturnachweis am Ende des Katalogtextes, sondern im Siglenverzeichnis (S. 246 ff.) aufgelöst werden.

Das Fehlen eines Referenznachweises im Kopf einer Katalognummer bedeutet stets, daß die jeweilige Zeichnung unveröffentlicht ist, das Fehlen der Angabe „Inv. als“, daß die bisherige Zuweisung beibehalten wurde.

Zu seiner großen Freude hat der Bearbeiter in Gesprächen und im Briefwechsel vorbehaltlose Unterstützung von zahlreichen Gelehrten, Museums-

kustoden und Freunden erfahren, die er wegen ihres profunden Urteils in Zuschreibungsfragen konsultieren oder um vielfältigen Rat, mancherlei Auskunft und sonstige Hilfeleistung ersuchen durfte. Für ihren oft genug zeitraubenden Einsatz, ohne den die nun vorliegenden Ergebnisse nicht zu erzielen gewesen wären, sei an dieser Stelle herzlicher Dank gerichtet an: Bernard Aikema, Madeleine Barbin, Alice Binion, Richard Bösel, Elisabeth Cropper, Danièle Devynck, Angela Dillon, Gianvittorio Dillon, Robert Enggass, Sylvia Ferino-Pagden, Ursula Fischer-Pace, Christoph Luitpold Frommel, Klára Garas, Jörg Garms, Heinrich Geissler, Dieter Graf, Richard Harprath, Christian von Heusinger, Pierette Jean-Richard, Richard Krautheimer, Rolf Kultzen, Stefan Kummer, Johanna Lessmann, Jean-François Méjanès, Edward Morris, Axel Mowitz, Mary Newcome-Schleier, Konrad Oberhuber, August Ohm, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Martin Royalton Kish, Eckhard Schaar, Ursula Schlegel, Erich Schleier, Ann Sutherland Harris, Anchise Tempestini, Bernhard von Waldkirch, Matthias Winner und Marc Worsdale.

Einzelne Hinweise auf maßgebliche Verdienste finden sich in den Katalogeinträgen, wo auch derer gedacht wird, die auf dem Wege von Kartonnotizen ihr Wissen weitergegeben haben. Der Dank des Bearbeiters gebührt zudem den Vorgängern, die durch die Anlage der Inventarkarteien das Fundament zu den Kataloginformationen legten, und nicht zuletzt den Kolleginnen und Kollegen an der Niedersächsischen Landesgalerie, die stets zu jeglicher erbetenen Mithilfe bereit waren.

Meinolf Trudzinski

Farbtafeln



I Paolo Farinati (Kat. Nr. 29)



II Ludovico Carracci (Kat. Nr. 17)



III Jacopo Ligozzi (Kat. Nr. 53)



④ *Camillo Procaccini, 1546 x 1626.*

IV Giulio Cesare Procaccini (Kat. Nr. 72)



V Aurelio Luini (Kat. Nr. 55)



VI Pier Francesco Mola (Kat. Nr. 59)



VII Giovanni Battista Gaulli (Kat. Nr. 33a)



VIII Sébastien Bourdon (Kat. Nr. 112)



IX François Clouet (Kat. Nr. 115)



X Camille Pissarro (Kat. Nr. 153)

Italienische Meister

Federico Bencovich

Ragusa, Almissa oder Venedig 1677 – 1753 Gorizia

1 *Kopf eines aufblickenden Mädchens, Studie zur hl. Apollonia im Altarbild der Pfarrkirche von Senonches*

Schwarze und braune Kreide auf blaugrauem Papier, weißgehört

38 × 25,7

Wasserflecke

Bez. u. r. mit Tuschefeder: Federico Bencovich; rücks.: 1369

sowie unleserliche Kürzel und Nummer

H.K.V. Photo X 2332

Die schwarze, äußerst sensible Kreidezeichnung des aufblickenden Mädchenkopfes im Dreiviertelporträt mit großen Augen und leicht geöffnetem Mund ist zart mit brauner Kreide schattiert, auf der Stirn ist ein Glanzlicht in Weiß aufgesetzt.

Federico Bencovich ist eine der eigentümlichsten Künstlerpersönlichkeiten im venezianischen Kunstkreis des ausgehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Biographen schildern ihn als melancholischen und schwierigen Charakter, auch sein Lebensweg verlief nicht gradlinig und enthält, trotz der intensiven Forschungen R. Palluccinis, noch viele Rätsel. Sein Geburtsort steht nicht mit Sicherheit fest, um 1695 tritt er in Bologna auf und lernt bei Carlo Cignani. Er war beeindruckt von Correggio und von Giuseppe Maria Crespi und hat schon früh wohl Kontakt zu dessen Schüler Giambattista Piazzetta gefunden, mit dem er in regen künstlerischen Austausch trat. Gegen 1710 geht er nach Venedig, wo er um 1715 Aufträge von Lothar Franz von Schönborn für das Schloß Pommersfelden ausführt, weilt 1716 in Wien, danach erneut in Venedig, 1730 wieder in Wien, wird 1733 zum Hofmaler des kaiserlichen Vizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn in Bamberg und Würzburg für zehn Jahre, um schließlich in die Heimat seiner dalmatischen Familie zurückzukehren. Seine Gemälde sind von einem neuartigen religiösen Pathos erfüllt, seine Kompositionen geradezu neomanieristisch-dynamisch übersteigert; mit äußerst starken Helldunkel-Kontrasten verbindet sich eine höchst diffizile Farbmalerie. Er befruchtet das Schaffen des jungen Tiepolo ebenso wie das der Maler des österreichischen Spätbarock, allen voran Franz Anton Maulpertsch.

Der Zeichner Bencovich ist so gut wie unbekannt (vgl. die Ausführungen von Pignatti Nr. 38 anlässlich der Publikation eines nicht zweifelsfrei eigenhändigen Blattes im Museo Correr in Venedig sowie von

Forlani Tempesti – Petrioli Tofani 1972 Nr. 91 anlässlich der Besprechung einer Aktstudie in Rötel aus den Uffizien, Inv. Nr. 7781 S, deren Zuschreibung durch R. Longhi (mündl.) größere Glaubwürdigkeit besitzt), die Äußerungen über seine Zeichenkunst von seiten der Zeitgenossen sind widersprüchlich (vgl. Donzelli S. 22), weshalb der Erhaltung dieser Studie in Hannover besondere Bedeutung zukommt.

Nicht allein durch den zeitgenössischen Namenszug und durch die offensichtliche Qualität der Zeichnung wird die Autorschaft Bencovichs bekräftigt; entscheidend ist, daß sich das Blatt sicher in das Œuvre des Meisters einfügen läßt. Der Mädchenkopf ist eine Vorstudie zu dem der hl. Apollonia auf einem 1981 von P. Rosenberg und A. Brejon de La Vergnée veröffentlichten und dann auf der Piazzetta-Ausstellung in Venedig 1983 ausgestellten Altarbild, das wahrscheinlich infolge napoleonischer Verschleppung in die Pfarrkirche von Senonches (in der Nähe von Dreux in der Normandie) gelangt ist (Rosenberg – Brejon de La Vergnée mit Abb., Ruggeri mit Farbtaf.). Ursprünglich befand es sich in Bologna, in der Kirche der Madonna del Piombo, was aus einer Erwähnung durch Carlo Malvasia in „Le pitture di Bologna...“ von 1732 hervorgeht, der auch bemerkt, daß es in Venedig gemalt worden sei. Dies kann nicht vor 1710, dem wahrscheinlichen Datum der Übersiedlung Bencovichs in die Lagunenstadt, erfolgt sein, aber auch kaum später, da die Cignani-Eindrücke im Bild noch ganz frisch sind; jedenfalls muß es vor dem Wien-Aufenthalt von 1716 entstanden sein. Den Arbeiten für Pommersfelden, die ca. 1715 datiert werden, ging es sicherlich zeitlich noch voran. Dem Gemälde ‚Herkules und Omphale‘ in Schleißheim, wiederum ca. 1715 anzusetzen (Donzelli S. 21, Abb. 32), kommt es in einem Punkt besonders nahe: der Kopf der hl. Lucia (nicht der Apollonia, wie Ruggeri schreibt) in Senonches ist fast identisch mit dem der Omphale in Schleißheim.

Ruggeri, der die Datierung des Altarbildes gegen 1710 durch Rosenberg und Brejon de La Vergnée akzeptiert, unterstreicht ebenfalls die von ihnen betonte Bedeutung des Gemäldes, einer der frühesten Arbeiten Federicos (der damals immerhin schon etwa 33 Jahre alt war), das, zwar noch bolognesisch geprägt, doch bereits in der Modernität seiner Komposition und Farbgestaltung vorausweist auf das Hauptwerk des Künstlers, das ‚Opfer der Iphigenie‘ in Pommersfelden.

Die Studie erlaubt einen Einblick in den Entstehungsprozeß. Sie ist offensichtlich nach dem lebenden Modell ausgeführt, die Haare des Mädchens



1 Federico Bencovich

fallen natürlicher, der Aufblick ist suchender, die Lippen sind empfindlicher bewegt als in der gemalten Fassung. Dort wird der Ausdruck stärker prononciert, der Hinweis auf das Martyrium der Heiligen (ihr sind die Zähne ausgezogen worden, worauf auch die Zunge in ihrer Hand anspielt) ist deutlicher geworden, der Gegensatz zwischen Leiden und Erschauen einer mystischen Helligkeit wird offener ausgetragen. Der Reiz der Zeichnung liegt im Vortasten in der Richtung dieses Gedankens, der bereits gefaßt, aber noch nicht zur Konsequenz geführt ist, im momentanen Festhalten an einer wärmeren, zarteren Empfindung angesichts des Modells, die dann geopfert werden muß.

Lit.: T. Pignatti, I grandi disegni italiani nelle collezioni di Venezia, Mailand o. J.; C. Donzelli, I pittori veneti del settecento, Florenz 1957; P. Rosenberg und A. Brejon de La Vergnée, Un tableau de Bencovitch retrouvé, in: *Arte Veneta* XXXV, 1981, S. 187–191; U. Ruggeri, Kat. Nr. 6 in: *Ausst. Kat. Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola, Venedig 1983*, S. 62f.; *Le pitture di Bologna . . . Il Passegiere Disingannato ed Instrutto dall'Ascoso, Bologna 1732*, S. 291; W. Molè in: *Kindler Bd. I*, 1964, S. 304f.; N. Ivanoff in: *Dizionario Biografico degli Italiani Bd. 8*, Rom 1966, S. 223–225.

Giulio Benso

Pieve di Teco um 1601 – 1668 Pieve di Teco

2 Die Steinigung des hl. Stephanus

Feder in Braun, braun laviert über Bleistiftvorzeichnung
34 × 23,5

Einfassungslinie; verschiedene Einrisse, langer Riß parallel zum r. o. Rand, fast durchgehender Querriß in der Mitte; Fehlstelle in der Mitte des r. Randes retouchiert; durchgehend stockfleckig; aufgezogen

Bez. Mitte u. mit Feder in Braun, stark verwischt und zum Teil unleserlich: Carl Ca . . . Ver . . . inv. et fecit; rücks. in moderner Handschrift Caliarì (53)/755

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 204)

Inv. als: Carlo Caliarì Veronese zugeschrieben / Bassano, Jacopo? / Unbekannt 16. Jahrh. Süddeutsch
Slg. N. 70 Photo X 2120 Corpus 40723

Ref.: Wille 1967 Nr. 28 und Abb. 14 als unbekannter süddeutscher (oder oberitalienischer) Künstler um 1600; Newcome S. 31, Abb. 28 b, Anm. 12 als Giulio Benso.

In der Bildmitte im Vordergrund kniet der jugendliche Heilige im Diakongewand, unter dem angewinkelten erhobenen linken Arm hindurch zum Himmel aufschauend. Hinter ihm sind zwei Gruppen von Männern deutlich voneinander getrennt; die kahlköpfige Hauptfigur der rechten, etwas nähergerückten Gruppe hat mit seiner Linken die Kasel des Märtyrers gefaßt und ist im Begriff, mit der weitausholenden Rechten einen Steinbrocken herabzuschleudern, die übrigen Mitglieder der Gruppen folgen seinem Beispiel oder heben erst noch Steine auf. Vor einem Wehrturm, der Stadtmauer und den Türmen Jerusalems im Hintergrund sprengt zu Roß ein Hauptmann in antiker Rüstung mit nachfolgender Heerschar heran. Aus der von zwei Putten gesäumten Himmelsöffnung schwebt ein Engel in Kriegstracht nieder, Kranz und Märtyrerpalmes in der Linken, die Rechte weisend erhoben. Auf Wolken links hinter ihm erscheinen Christus und Gottvater, begleitet von weiteren Engeln.

Die Unsicherheit der Zuschreibungen und Datierungen, zitiert von Wille (briefliche Mitteilung von F. Winkler vom 24. 6. 1955: „wohl süddeutsch um 1600, Kreis des Schwarz, Sustris oder Kager“, Äußerungen von P. Halm: ‚spätes 16. Jahrhundert‘ und H. Geissler: ‚italienisch, Ende 16. Jahrhundert, nach einem Gemälde‘), hat Mary Newcome mit ihrer stichhaltigen Zuweisung der Zeichnung an Giulio Benso beendet.

Der Künstler kam früh nach Genua und wurde durch den großen Kunstmäzen Giovanni Carlo Doria der Lehre des Giovanni Battista Paggi (1554–1627) anvertraut. Neben zahlreichen Werken für Genueser Kirchen, Altarbildern und Deckenfresken, in denen er, oft als Rivale Giovanni Andrea Ansaldos (1584–1638), Fortschrittliches auf dem Weg Genuas zur barocken Illusionsmalerei leistete, führte er auch Aufträge für das Ausland aus; ein Freskozyklus (sehr stark restauriert) entstand 1648 im Grimaldi-Schloß von Cagnes-sur-Mer, 1628 besuchte Benso den deutschen Benediktinerpater Gabriel Bucelin in Weingarten, für den er von 1629 bis 1667 mehr als zwei Dutzend Gemälde in Genua schuf. Eine kritische Würdigung seines Œuvres nach jüngstem Forschungsstand einschließlich einer zusammenfassenden Ordnung des zeichnerischen Werks, das Einflüsse älterer und zeitgenössischer Meister vielfach verarbeitet und stilistisch wenig einheitlich ist, sowie eine Übersicht über etliche graphische Arbeiten bietet der Aufsatz von Mary Newcome.

Im vorliegenden Blatt hat sie eine Vorzeichnung für ein Gemälde in Weingarten (Newcome Abb. 28a)



2 Giulio Benso

erkannt, das sie vorsichtig in die 30er Jahre datiert und von dem sie vermutet, daß es Teil einer Lieferung von 20 Leinwandbildern war, die Bucelin im Jahre 1638 erhielt. Wie Newcome ausführt, haben sich viele Genueser Künstler mit dem Thema beschäftigt; als Inspirationsquelle taucht immer wieder ein Gemälde von Giulio Romano auf, die Steinigung des hl. Stephanus aus dem Jahre 1524 in der gleichnamigen Genueser Kirche (Abb. bei Ceschi – von Matt Abb. 45). Auch Giulio Benso hat, unter mehreren anderen Zeichnungen zum Thema, eine Kopie danach geschaffen (Paris, Privatbesitz, vgl. Newcome Anm. 11). Vorbild für Benso war in diesem Fall aber ebenso das Stephanus-Martyrium, das sein Lehrer Paggi 1604 für die dritte Kapelle links von S. Ambrogio zu Genua vollendet hatte (die Vorzeichnung dazu ist in der Galleria del Palazzo Rosso in Genua, Nr. 2528, erhalten, vgl. Newcome Anm. 7, Abb. bei Bora 1980 Nr. 108).

Zwischen der Ausführung der Hannoveraner Zeichnung und dem Gemälde in Weingarten – deren Zusammenhang eindeutig hervorgeht aus der Kongruenz der Gestalten des reitenden Hauptmanns und des herabschwebenden Engels – lag noch ein Experimentierstadium; die Vordergrundfiguren, der Heilige und der Hauptscherge vor allem sind verändert worden. Während die Haltung des Schergen auf der Zeichnung und seine Position im Rücken des Heiligen aus der Bildfassung Giulio Romanos heraus entwickelt sind, ist die Anordnung dieser Hauptfiguren im Gemälde vertauscht (der Scherge greift Stephanus nun von hinten an), was mehr der Komposition Paggis entspricht, wenn man sie seitenverkehrt nimmt. Dieser Seitenverkehrung ist auch die bei Paggi und in der Hannoveraner Zeichnung auf der linken Bildseite in die Tiefe fluchtende Stadtbefestigung unterworfen, die in Weingarten bezeichnenderweise rechts auftaucht.

Lit.: M. Newcome, Giulio Benso, in: Paragone/Arte 30, 1979, Nr. 355, S. 27–40; C. Ceschi und L. von Matt, Chiesa di Genova, Genua 1967.



3 Bolognesisch, 17. Jahrhundert

Bolognesisch, 17. Jahrhundert

3 *Stehender Hirt*

Schwarze Kreide

23 × 10,5

Aufgezogen, Einfassungslinie

Stockfleckig

Bez.: u. l. Titiano, u. r. Nummer 88

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 191)

Inv. als: Nach Tizian? / Venezianisch

Slg. N. 117 Photo X 1954

Die in Dreiviertel-Rückansicht nach links aus der Froschperspektive gezeichnete Figur trägt ein hemdartiges Gewand mit einem um die Hüften drapierten Tuch. Der linke Fuß ist hochgestellt, die Arme umfassen einen großen flachen Korb.

Während lediglich die Haltung des Hirten von ferne an Typen des Jacopo Bassano erinnert (vgl. etwa die Gemälde des ‚Hl. Martin‘ und des ‚Paradieses‘ im Museo Civico von Bassano, s. Zampetti Nr. 82f.), deutet der völlig unvenezianische Zeichenstil entschieden in die Richtung der bologneser Schule. Konrad Oberhuber (mündl. Mitteilung) denkt an den Umkreis des Guido Reni.

Lit.: P. Zampetti, Ausst. Kat. Jacopo Bassano, Venedig, Palazzo Ducale, Juni-Okt. 1957, Venedig, 2. Auflage 1957.

Bolognesisch, um 1700

4 *Madonna mit Heiligen*

Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf graubraun grundiertem Papier

37,5 × 28,6

O. r. Ecke abgerissen, Knickfalte in der Mitte, leicht fleckig

Bez. rücks.: Torelli

Prov.: Slg. Culemann (Kat. I Nr. 313; Stempel rücks.)

Inv. als: Felice Torelli?

Z. 56 Photo X 1969

In einer Landschaftszenerie sitzt Maria erhöht auf einem Felsen mit dem Jesukind auf dem Schoß, das sich einer rechts vor ihm knienden Nonne zuwendet,



4 Bolognesisch, um 1700

während Maria zu einem links im Vordergrund knienden Mönch, der die Rechte auf die Brust gelegt hat und in der Linken einen Zweig hält, hinabblickt. Vorn rechts steht ein hl. Bischof, der den Betrachter auf die Madonna hinweist. Vom Himmel schweben zwei Engelputzen herab; der linke von ihnen stemmt mit beiden Händen eine Krone empor.

Die schwache Qualität des Blattes erlaubt lediglich eine allgemeine Einordnung des Zeichners in den bolognesischen Kunstkreis.



5 Luca Cambiaso

Luca Cambiaso

Moneglia bei Genua 1527 – 1585 Madrid

5 Die Heilige Familie

Feder in Braun

25,5 × 19,7

Leichte Flecken, montiert

Bez.: auf der Montierung alte Nr. 117 und aufgeklebt Nr. 2541, aufgeklebter Ausschnitt aus einem Verst. Kat. (Luca Cambiaso./Das Christkind zwischen Maria und Joseph. Federzeichn. 4.); rücks. No. 87. Cangiago/Luca Cambiaso 1527 – 1585/4.50/Hid/Nr. 3120
Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 37)
Slg. N. 75 Photo X 1730 Corpus 40479

Vorn rechts auf einem niedrigen Steinblock sitzt Joseph breitbeinig in Dreiviertel-Rückansicht, links hinter ihm leicht erhöht und frontal Maria. Zwischen beiden macht das Kind erste Schritte, von der Mutter an der Hüfte gehalten, von Joseph mit der auf dem Knie aufgestützten Linken an beiden Händen gefaßt. Im Hintergrund ist eine Hausecke angedeutet.

Luca Cambiaso, der eigentliche Begründer der Genueser Schultradition, lernte beim Vater Giovanni Cambiaso die Dekorationsmalerei an den Palastfassaden der Heimatstadt. Die hier geschaffenen Werke Perino del Vagas, Pordenones, Beccafumis und Giulio Romanos übten ihre Wirkung auf den Jungen aus, zudem konnte er auf einer Reise nach Florenz und Rom die Meister der Hochrenaissance, voran Raphael und Michelangelo, studieren. In der Frühzeit seiner Karriere arbeitete er zusammen mit dem Architekten Galeazzo Alessi und dem Maler Giovanni Battista Castello, genannt *il Bergamasco*; gegen 1560 hatte er sich dank zahlreicher kirchlicher und profaner Großaufträge als der führende Künstler Genuas etabliert. Seine Leinwandgemälde zu religiösen und mythologischen Themen waren in ganz Europa gefragt. Mit Lazzaro Tavarone (s. dort) sowie dem Sohn Orazio Cambiaso ging er, von Philipp II. von Spanien zum Hofmaler berufen, 1583 an den Escorial. Nach Genua sollte er nicht mehr zurückkehren.

Vom Zeichnen muß der Künstler besessen gewesen sein, es heißt, er habe jede Nacht viele Stunden damit verbracht. Er arbeitete in einem von den klassischen Renaissance-Vorbildern inspirierten Entwurfsstil, der von seiner Begabung zur Monumentalmalerei Zeugnis ablegt, fand aber auch, angeregt durch italienische und deutsche illustrierte Proportions-Lehrbücher, zu einer typischen Form kubisch vereinfachter Figurenstilisierung. Unübersehbar ist die Zahl der Blätter, die in fast jedes Kabinett und in manche

Sammlung über die Welt zerstreut wurden, hinzu kommen, genauso unübersehbar in ihrer Menge, von Zeitgenossen angefertigte Kopien, die ebenfalls seit alters her weit verbreitet sind. Die Abgrenzung von Lucas wirklichem Anteil an dem, was unter seinem Namen firmiert, bereitet erhebliche Schwierigkeiten, da der Gesamtkomplex noch wenig erforscht ist.

Immer wieder hat Luca das Thema der Heiligen Familie aufgegriffen. In diesem schönen Blatt beläßt er Maria eine hoheitsvolle Haltung, wie er sie nicht anders bei Darstellungen der thronenden Madonna in Gemeinschaft mit Heiligen bevorzugt, vgl. etwa eine Zeichnung im Museum der Bildenden Künste in Budapest (Inv. Nr. 1800; Suida Manning-Suida 1958 S. 193 und Abb. 109, Fenyö 1965 S. 74f., Abb. 41) und eine im Londoner Victoria & Albert Museum (Inv. Nr. Dyce Coll. 330; Ward-Jackson 1979 Nr. 85), wo zudem das Kind dieselbe Bewegung mit dem linken Fuß ausführt. Die unpräventöse Josephsgestalt erinnert dagegen mehr an die intimen häuslichen Genreszenen, in denen Luca die Heilige Familie des öfteren bei ganz alltäglicher Beschäftigung beobachtet hat, vgl. beispielsweise ‚Die Heilige Familie am Kamin‘ in der amerikanischen Privatsammlung Brandt (Manning Nr. 35). Die genannten Blätter bieten auch in stilistischer Hinsicht gute Vergleichsmöglichkeiten. Sie werden in der Regel in eine spätere Phase von Lucas Kunst, von ca. 1570 an aufwärts, datiert.

Lit.: R. L. Manning, Ausst. Kat. Luca Cambiaso Drawings, Finch College of Art Museum, Nov. 1967 – Jan. 1968, New York 1967; Suida Manning-Suida 1958 mit älterer Lit.; Newcome 1972 S. 2f. mit jüngerer Lit.; B. Suida Manning, Artikel Luca Cambiaso, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* Bd. 17, Rom 1974, S. 123–128 mit weiterer Lit.; Thiem 1977 S. 15–25; T. Pignatti, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Venezia*, Mailand o. J., Nr. 16; Newcome 1985 S. 23–28.



6 Luca Cambiaso

6 *Madonna mit Kind unter einem Schutzdach*

Feder in Braun, braun laviert
23,6 × 20,2

Einfassungslinie, aufgezogen, lose montiert; leicht stockfleckig

Bez. auf der Montierung: Luca Cambiaso., aufgeklebter Ausschnitt aus einem Verst. Kat. (Madonna unter einem Vordach sitzend. Sepiazeichn. 4.); rücks. auf der Montierung die Vorlage der gedruckten Angaben mit Bleistift, 4.50/H/3123, alte No. 3 mit Feder

Prov.: Slg. Chr. Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 42)

Slg. N. 80 Photo X 1731 Corpus 40480

Im Sonnenschutz eines über schrägen Pfosten vor einer hölzernen Wand tief herabgezogenen Strohdaches sitzt die Madonna im Dreiviertelprofil nach rechts gebeugt auf einem niedrigen Podest. Das nackte Kind reckt sich ihr vom Boden aus rücklings entgegen, beide Arme ausstreckend und das rechte Bein erhebend. Marias Rechte ruht geöffnet in ihrem Schoß, die Linke stützt behutsam den Körper des Kindes. Im Hintergrund rechts ist freie Landschaft angedeutet.

Die gute Zeichnung hängt eng zusammen mit einer Madonnenstudie der Uffizien in Florenz (Inv. Nr. 13711; Suida Manning-Suida 1958 S. 184 und Abb.

91). Als ob eine Holzpuppen- („manichino“) Gruppierung auf dem Arbeitstisch um 45 Grad gedreht worden wäre, ist dort dasselbe Figurenarrangement genau frontal wiedergegeben; die einzige Abweichung besteht darin, daß die Madonna die Rechte des Jesusknaben ergriffen hat (zum Gliederpuppen-Gebrauch vgl. Malke mit weiterer Lit.). Giovanni Battista Castello, genannt il Bergamasco, wählte sich das Uffizien-Blatt zum Modell für ein Ölbild (Genua, Galleria di Palazzo Bianco; Suida Manning-Suida 1958 Abb. 92), auf dem Mutter und Kind ihren Schutz nicht unter dem in Gemälden und Zeichnungen Lucas vielfach wiederkehrenden Pultdach, sondern unter einer niedrigen Baumkrone gesucht haben.

Lit.: L. S. Malke, Ausst. Kat. Städel: Italienische Zeichnungen aus eigenen Beständen, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Juli – Aug. 1980, Frankfurt a. M. 1980, Nr. 19.

7 *Sibylle auf Wolken*

Feder in Braun über schwarzer Kreide-Skizzierung
35,5 × 28,6

Einfassungslinie; durchgehend fleckig, großer Wasserfleck am o. Rand, Fehlstellen; aufgezogen, lose montiert

Bez.: u. l. Ziffernrest; rücks. No. 9

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 38)

Slg. N. 76 Photo X 1755 Corpus 40483

Die Sibylle kniet nach links auf zwei Folianten und hält einen dritten mit der Rechten aufgeschlagen über den Knien. Anstatt zu lesen, hat sie den Kopf weit nach rechts zurückgewandt und schaut in die Ferne. Der linke Ellenbogen ruht auf einem Wolkenkissen, die Hand stützt das Kinn.

Bis heute ist nicht mit Sicherheit geklärt, ob Luca Cambiaso selbst gelegentlich Federzeichnungen mit Kreide oder Blei vorskizziert hat oder nicht. Derartige Vorbereitungen werden häufig als verdächtige Hilfsmittel betrachtet, derer der Meister nicht bedurft hätte. Einhelligkeit herrscht unter Zeichnungskennern in der Frage aber keineswegs, vgl. etwa T. Pignatti (Nr. 16), der bei der Publikation der qualitätvollen Zeichnung „Die Hl. Familie am Kamin“ aus der Sammlung der Gallerie dell'Accademia di

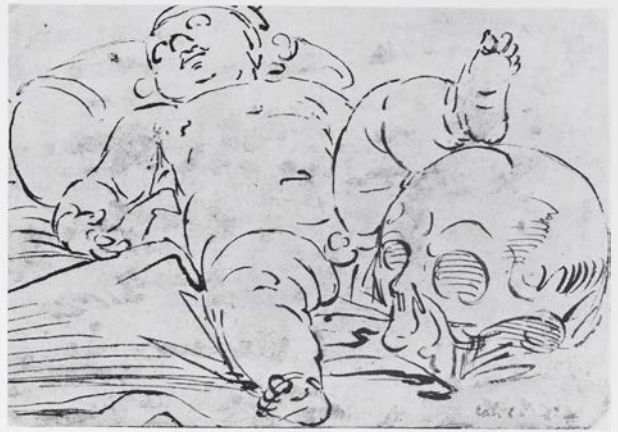


7 Luca Cambiaso

Venezia (Inv. Nr. 416) nicht den geringsten Anstoß an der Tatsache einer ersten Skizzierung mit dem Bleistift nimmt, oder Chr. Thiem, die ebenfalls in Kreidovorzeichnungen keinen Grund zu einer Abschreibung sieht (Thiem 1977 Nr. 20 und 23). Die Autorenfrage sollte deswegen auch im Fall des vorliegenden Blattes nicht vorschnell entschieden werden. Eine Vorlage jedenfalls ist unbekannt.

Das Blatt läßt sich einreihen in eine große Gruppe von Studien zu einer auf Wolken thronenden Sibylle, deren Haltung jeweils erfindungsreich abgewandelt ist. Die Anzahl ihrer Bücher schwankt, einmal (s. unten Nr. 5) assistiert ihr ein Putto. Nur in kleiner Auswahl seien aus der Gruppe beispielsweise genannt: 1. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie (Inv. Nr. 6181; Thiem 1977 Nr. 12), nach Thiem möglicherweise in Zusammenhang stehend mit dem Sibyllenfresko des Künstlers im Deckenzwickel der 4. Kapelle des rechten Seitenschiffs in S. Matteo zu Genua (s. Suida Manning-Suida 1958 Abb. 131). Die Studie kommt der unsrigen, die im Inventar mit Fragezeichen auf dasselbe Fresko bezogen wird, im Strichbild sehr nahe; 2. Neapel, Pinacoteca (Suida Manning-Suida 1958 S. 189 und Abb. 90); 3. New York, Slg. Manning (ebda. S. 190 und Abb. 245). Nr. 2 wird von den Autoren zeitgleich mit dem Sibyllenfresko angesetzt, d. h. zwischen 1560 und 1562, Nr. 3 etwas später, zwischen 1565 und 1570; 4. Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo (Torriti Abb. 1 S. 5); 5. Berlin, Kupferstichkabinett SMPK (Inv. Nr. 16009; Corpus 46474); 6. ebendort (Inv. Nr. 20657; Corpus 46507); 7. Haarlem, Teylers Museum (Inv. Nr. K I 60); 8. Hamburg, ehemals Slg. Werner Gramberg. Von Nr. 1 existieren Repliken in den Kupferstichkabinetten zu Genua (Inv. Nr. 1852) und Budapest sowie in der Galleria Malaspina zu Pavia (s. Thiem ebda.).

Lit.: T. Pignatti, I grandi disegni italiani nelle collezioni di Venezia, Mailand o. J.; P. Torriti, Cambiaso e cambiaseschi nel convento delle Monache Turchine (Quaderni Ligustici Nr. 81), Genua 1957.



8a Luca Cambiaso

Vorders.:

8a *Schlafendes Knäblein mit Totenkopf*
Feder in Braun

Rücks.:

8b *Hirte, auf einen Stab gestützt*
Schwarze Kreide auf roter Grundierung

14,6 × 20,7

Ecken schräg beschnitten, montiert mit Einfassungslinie;
rücks. berieben

Bez. auf der Montierung: Luc: Cambiaso; ein Schriftzug

u. r. mit weißer Ölfarbe unkenntlich gemacht

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238
rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 43)

Slg. N. 81 Photo X 1750/X 1749 Corpus 40484/40485

Das nackte Knäblein, frontal in starker Verkürzung gezeigt, liegt schlafend auf einem Tuch, den Kopf auf eine breite Kissenrolle gebettet. Das linke Bein ruht erhoben auf einem mächtigen Totenschädel, der ins Dreiviertelprofil nach links gewendet ist.

Die Darstellung ist keine Erfindung Lucas, sondern eine Variation eines im Zeitalter des Humanismus weit verbreiteten ‚Memento mori‘-Themas (vgl. Janson). Bereits in der Antike wurde der Schlaf als der mildere Bruder des Todes aufgefaßt, das lebendige, fleischige, heranwachsende Kind bedeutet freilich auch den extremen Gegensatz des leblosen, ausgehöhlten, vom Verfall gezeichneten Knochenrestes. Hoffnung und Melancholie mischen sich in der Symbolik eines ewigen ‚Stirb und Werde‘. Ein Florentiner anonymer Holzschnitt des 15. Jahrhunderts geht Lucas Variation ebenso voraus wie ein Kupferstich Barthel Behams von 1525 (vgl. Zschelletzschky S. 183 und Abb. 141). Gegenüber der gravitatischen Stimmung in deutschen Darstellungen (vgl. etwa auch ein



8b

Steinrelief an der evangelischen Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel, Grunsky S. 212 und Abb. 11) erhält die Zeichnung Lucas eine kecke, den Gegensatz von Tod und Leben pointierende Note durch die lässige Beinpose des Knaben.

Schlafende Kindergestalten in gleicher frontaler Verkürzung hat der Künstler mehrfach wiedergegeben: Einen auf Wolken schlummernden Amor zeigt ein Blatt in der Staatsgalerie Stuttgart (20,5 × 18, Inv. Nr. 6320, Corpus 64578); nahezu identisch ist die Haltung eines auf dem Gewand seiner Mutter schlafend hingestreckten Jesusknäbleins in einer größeren Komposition mit dem Thema der Hl. Familie samt dem kleinen Johannes in der Rast auf der Flucht nach Ägypten, die in zwei Schülerversionen überliefert ist. Die eine (10½ × 16 inch.) befindet sich im Speed Art Museum von Louisville (Kentucky), die andere im Kupferstichkabinett in Berlin (24,6 × 35,4; Angaben nach Photographien unter Luca Cambiaso in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz). Ob das Knäblein in dieser Komposition mit dem Schädel eventuell ebenfalls das Christkind vorstellen soll, sei dahingestellt. Eine schwächere und demnach eindeutig von Schülerhand stammende Replik der Zeichnung besitzt die Bremer Kunsthalle (29,4 × 27,1, Inv. Nr. 618).

Die Rückseite hat ein ungeübter Zeichner des 17. Jahrhunderts zur Abbildung eines nach rechts gerichteten, mit locker umgeworfenem Mantel bekleideten und auf einen Stab gestützten Hirten mit Trinkflasche benutzt. Es ist eine typische Repoussoir-Figur, wie sie im ausgehenden Manierismus gang und gäbe ist, möglicherweise herauskopiert aus einer Szene mit der Anbetung der Hirten.

Lit.: H. W. Janson, The Putto with the Death's Head, in: The Art Bulletin XIX, 1937, S. 423–449; H. Zschelletzschky, Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975; E. Grunsky, Die ev. Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel. Bemerkungen zum ikonographischen Programm, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 12, 1973, S. 204–228.

Luca Cambiaso ?

Vorders.:

9a *Gefangennahme Christi*

Feder in Braun über Bleistift-Skizzierung, braun laviert

Rücks.:

9b *Architektur-Grundrisskizze*

Feder in Braun

19 × 15,8

Lose montiert, Knickfalte; vorders. Einfassungslinie, rücks. Flecken

Bez.: u. r. L. Cangiagi, rücks. ancona in st. francesco, unleserlicher Schriftzug, auf der Montierung Ziffer 22 / Hid / L. Cangiagi / Notre Seigneur pris et garotté par les juifs dans le jardin des Olives, dessiné à la plume et à l'encre de la chi(ne) par L: Cangiagi. (. rare.)

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 39)

Inv. als: Luca Cambiaso

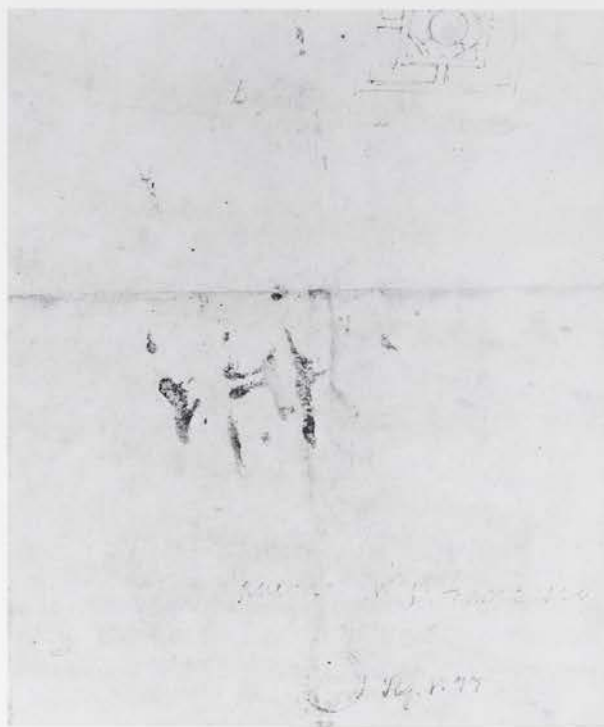
Slg. N. 77 Photo X 1746/X 1732 Corpus 40482

Vorders.: Der gefesselte Christus in der Mitte wird von zwei Soldaten an Stricken nach links gezogen. Rechts hebt ein schildbewehrter Kriegsknecht in Dreiviertel-Rückansicht eine Fackel, links holt Petrus, über dem zu Boden geworfenen Malchus, dem Knecht des Hohenpriesters, kniend und im Begriff, ihm das Ohr abzuschlagen, mit dem Schwert aus. Den gesamten Mittelgrund füllen die mit Hellebarden bewaffneten Schergen, im Hintergrund ragen zur Rechten Baumkronen auf, zur Linken öffnet sich der Blick auf die Stadtsilhouette von Jerusalem.

Rücks.: Etwas beschnitten sitzt am oberen Rand die Skizze eines symmetrischen Architekturgrundrisses, bestehend aus zwei ineinandergeschachtelten, achsial durch Stege verbundenen Quadratelementen.



9a Luca Cambiaso?



9b

Das innere Quadrat ist aufgeteilt durch diagonale gesetzte Stege in den Ecken, von denen Verbindungsstege zu einer mittleren Kreisform überleiten.

Eine Menge Zeichnungen Lucas und seiner Werkstatt, nur mitunter auf ausgeführte Gemälde zu beziehen, kreisen um verschiedene Szenen der Passion Christi im allgemeinen (vgl. u. a. die folgende Kat. Nr.), eine stattliche Zahl davon ist der Gefangennahme und Abführung Christi im besonderen gewidmet. Suida Manning-Suida 1958 haben einige Beispiele aus den Uffizien, Inv. Nr. 13733, 13681 und 847f. (Abb. 238 und 240-242) publiziert, dazu eines aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 3990; ebda. Abb. 239) mit der seltenen Ikonographie ‚Christus wirft durch seine Stimme die ihn gefangennehmenden Soldaten nieder‘ nach Joh. 18, 6 (vgl. Malke, der das Thema richtig erkannt hat, aber zur Erklärung unnötigerweise die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine bemüht). Christel Thiem zitiert bei der Besprechung einer Stuttgarter Wiederholung (Thiem 1977 Nr. 26) der Uffizien-Zeichnung Inv. Nr. 848 neben einer weiteren direkten Replik in der Sammlung Janos Scholz zu New York ein zusätzliches Beispiel einer ‚Gefangennahme Christi‘ in der Sammlung Koenig-Fachsenfeld (Inv. Nr. II/281). Hinzuzufügen wären eine ‚Gefangennahme‘ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Inv. Nr. AE 1357; Corpus 19189)

und eine Wiederholung des Uffizien-Blattes Inv. Nr. 13681 im Berliner Kupferstichkabinett SMPK (Inv. Nr. 15985; Corpus 46489).

Unsere Zeichnung wiederholt keine der genannten, im Grad der Abstrahierung unterschiedlichen Kompositionen, mit denen sie dennoch eng verwandt ist (stets wird die Szene etwa von nur einem oder höchstens zwei Fackel- oder Laternenträgern erhellt). Gelinde Zweifel an der Eigenhändigkeit erwachsen aber aus der ungewohnt milden Charakterisierung der Gesichter der Protagonisten. Ob die alte Aufschrift der Rücks., ‚Altar von S. Francesco‘, der darüber befindlichen Grundrißskizze oder der Darstellung der Vorders. gelten sollte, ist ungewiß. Für die zerstörte Kirche S. Francesco in Castelletto zu Genua hat Luca ein Passions-Altarbild geschaffen, das freilich keine ‚Gefangennahme‘, sondern eine ‚Entkleidung Christi‘ zeigt (vgl. Suida Manning-Suida 1958 S. 48f. und Abb. 417). Ein verschollenes Abendmahls-Gemälde von 1579 schmückte das Refektorium dieser Kirche (ebda. S. 23 und S. 69).

Lit.: L. S. Malke, Ausst. Kat. Stadel: Italienische Zeichnungen aus eigenen Beständen, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Juli – Aug. 1980, Frankfurt a. M. 1980, Nr. 32.

Luca Cambiaso – Werkstatt

10 *Grablegung Christi*

Feder in Braun, braun laviert

30,5 × 22,3

Rücks. rote Kreidestriche; Stockflecken o. Mitte, o. und u.

Ecke l. ergänzt, Knickfalte, Einfassungslinie; lose montiert

Bez.: auf der Montierung Luca Cambiaso

Prov.: Slg. H. Füssli & Cie, Zürich (Stempel L. 1008 rücks.);

Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg.

Nitzschner (Kat. II A 41)

Inv. als: Luca Cambiaso

Slg. N. 79 Photo X 1754 Corpus 40486

Im Zentrum ist der Leichnam Christi in verkürzter Vorderansicht gezeigt, getragen von zwei Männern. Der vordere, an den rechten Bildrand gerückt, bückt sich in Rückansicht. Hintereinandergestaffelt im Mittelgrund links erscheint die Gruppe der drei Marien; die Gottesmutter ist in sich zusammengesunken. Auf der Gegenseite ragt ein halbhoher, quadratisches, steinernes Postament auf, vor dem sich ein Jüngling zu Christus niederbeugt. Hinter dem Steinblock redet ein glatzköpfiger Mann auf einen bärtigen mit Hut ein. Am Boden im Vordergrund liegen ein großer und drei kleine Steine, den Hintergrund schließt eine verschattete Felswand ab, am linken Bildrand unterbrochen durch einen Ausblick mit der Andeutung von Gebüsch.

Die Zeichnung ist m. E. im Strichbild zu fest gefügt, um als Original Lucas akzeptiert werden zu können. Sie muß von einem Schüler stammen, der eine Grablegungskomposition aus dessen Hand (sie sei Vorlage A genannt) wiederholt hat. Von einer zweiten zu erschließenden Grablegungsvariante des Meisters (Vorlage B), die nur in Partien die Vorlage A veränderte – die Frauen stehen nun alle drei, der Träger im Vordergrund ist in Dreiviertel-Vorderansicht gezeigt, der Jüngling hinter ihm fehlt, Christus ist etwas mehr von der Seite gesehen –, existieren gleich drei Werkstattwiederholungen sowie zwei Holzschnitt-Faksimiles. Daß es auch eine dritte, den vorigen eng verwandte Grablegungsfassung Lucas gegeben hat (Vorlage C), belegt eine Werkstattzeichnung im Haarlemer Teylers Museum (Inv. Nr. K II 16, 30 × 21,2). Diesmal ähnelt der vordere Träger, aufrecht in Dreiviertel-Rückansicht gegeben, dem Jüngling aus der Vorlage A, das Haupt Christi fällt nach links, der hintere Träger ist zur Seite zwischen die Frauen gerückt, der Landschaftsausblick erscheint zur Rechten, Nebenfiguren sind hinzugefügt, ein steinernes Grab ragt vom linken Bildrand her in die Szene.

Eine erste Variante der Vorlage C (also eine Fassung D) ist in einem eigenhändigen Blatt der Uffizien zu erkennen (Inv. Nr. 13668, 30 × 20; Suida Manning-Suida 1958 S. 187 und Abb. 392). Das Grab steht wiederum links, ein Träger ist dazugekommen, die Männer- und Frauengruppen des Hintergrunds sind ausgetauscht. Die auffälligste Abwandlung betrifft eine Drehung der Gestalt Christi, die nun aus der Dreiviertel-Rückansicht gezeigt ist. Eine zweite Variante der Vorlage C (Fassung E), eigenhändig angesehen von Suida Manning-Suida und bezogen auf ein Gemälde im Palazzo Rosso in Genua, besitzt der Louvre (Inv. Nr. 9248, 27,6 × 21,3; Suida Manning-Suida 1958 S. 178 und Abb. 394). Hier besteht die Hauptabwandlung darin, daß der vordere Träger links vor dem Grab steht und dementsprechend die Diagonalausrichtung des frontal gegebenen Leichnams Christi verändert.

In allen Darstellungen ist der Grabsockel, gleich ob er vom linken oder rechten Bildrand überschritten wird, stets als Andeutung eines größeren Ganzen zu verstehen; nur unser Zeichner hat seine Vorlage miß-

10 Cambiaso-Werkstatt



verstanden, indem er aus dem angeschnittenen Teil eine separate Postamenteinheit machte, die letztlich unsinnig ist im Zusammenhang der Bilderzählung.

Die Repliken der Vorlage B befinden sich in folgenden Sammlungen: 1. Haarlem, Teylers Museum (Inv. Nr. K II 15, 29,7 × 20); 2. Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 21106 a, 29 × 21,5; Corpus 16785); 3. Oxford, Christ Church (Inv. Nr. 745, 29,4 × 22,3; Byam Shaw 1976 Nr. 1230). Der erste Holzschnitt wurde publiziert von Suida Manning-Suida 1958 (Abb. 393), der zweite, minimal abweichende, wird von einem Photo (Nr. 203083) in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz wiedergegeben (abgelegt unter der Rubrik „nach Cambiaso“). Ein Blatt in den Uffizien zu Florenz (Inv. Nr. 7025 S, 41,5 × 29,5), im Gegensatz zu allen übrigen nicht laviert, ist wohl eine Kopie nach einem der Holzschnitte. An die Fassung E hält sich im wesentlichen eine Werkstattzeichnung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Inv. Nr. 1153, 30,5 × 21,9; Thiem 1977 Nr. 33).



Luca Cambiaso, Kopie nach

11 *Die thronende Madonna mit dem Jesuskind, dem hl. Joseph und der hl. Katharina von Alexandrien*

Feder in Braun, leicht braun laviert, über flüchtiger schwarzer Kreidevorzeichnung
32 × 21,7

Aufgezogen, schwarze Einfassungslinie
O. und u. r. Ergänzungen

Prov.: Slg. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 36)

Inv. als: Luca Cambiaso

Slg. N. 74 Photo X 1753 Corpus 40481

Die Madonna sitzt zur Rechten in Dreiviertelansicht nach links auf einem auf einer hohen Stufe stehenden Thron. Die hl. Katharina, in Dreiviertel-Rückansicht, kniet mit dem linken Knie auf der Stufe, um die Umarmung des Kindes zu empfangen, das sich vom Schoß der Mutter aus ihr zuneigt. Das linke Bein des Kindes wird noch von einer Hand Mariens gestützt, das rechte ruht bereits vorgestreckt in der Armbeuge der Heiligen. Joseph betrachtet die Szene, mit verschränkten Armen angelehnt an die hintere, von einem Tuch verdeckte Thronlehne.

11 Cambiaso-Kopie

Die Komposition ist vorgegeben durch einen Holzschnitt Luca Cambiasos, abgebildet bei Byam Shaw 1983 fig. 111. Eine sichere Zeichnung dazu von Lucas Hand ist nicht auszumachen, dagegen hat sich eine Reihe von Nachzeichnungen erhalten, sämtlich im gleichen Sinn wie der Holzschnitt und jeweils mit leichten Strichvarianten ausgeführt:

1. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 7713: Feder, 35,8 × 25,1 (Corpus 34007)
2. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 7024F.: Feder in Braun über leichter Bleistiftvorzeichnung, 42 × 29,5 (abgebildet bei Suida Manning – Suida 1958 Taf. CCXXI, Abb. 365, allerdings fälschlich als Holzschnitt ausgegeben)
3. Marano di Castenaso (Bologna), Slg. Francesco Molinari-Pradelli: Feder, laviert (Photo in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz)
4. Paris, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 9236 (vgl. Byam Shaw 1983, Bd. I, S. 410; die ebda. in Anm.)

3 angeführte Referenz einer Abbildung bei Suida Manning – Suida 1958 beruht auf einem Irrtum)
 5. Paris, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt, Inv. Nr. 979: Feder in Braun, laviert, über leichter schwarzer Kreidevorzeichnung, 38×25,9 (Byam Shaw 1983 Nr. 411).

Gegenüber dem Holzschnitt erscheint das vorliegende Blatt an allen Rändern beschnitten, am stärksten am oberen Rand. Der Holzschnitt und die übrigen Kopien zeigen in der Höhe verschiedene Faltenbahnen eines Baldachin-Vorhanges. Auf Nr. 3 ist die auch hier noch angedeutete Faltenbahn über den Köpfen des Kindes und Katharinas als Baumstamm mißverstanden. Im Holzschnitt sowie auf Nr. 1 und 2 trägt keine der Figuren einen Heiligenschein, auf Nr. 4 sind alle damit versehen, das Kind mit einem Strahlenkranz. Auf Nr. 5 sind nur Joseph und Katharina damit ausgezeichnet. Dieses Blatt könnte nach Nr. 5 kopiert sein, da die Anlage der Heiligenscheine bei Joseph und Katharina identisch ist, wobei dann derjenige der Madonna selbständig vom Kopisten hinzugefügt wäre, bzw. nach Nr. 4, wobei der Strahlen-

kranz des Kindes vergessen wäre. In der Qualität ist es, wiewohl wahrscheinlich noch aus dem 16. Jahrhundert stammend, jedenfalls das geringste Exemplar der Nachzeichnungsserie.

Luca selbst hat das Thema noch in zwei Versionen abgewandelt: Byam Shaw nennt eine Zeichnung im Allen Memorial Art Museum in Oberlin, Ohio, Inv. Nr. 7169 (ebda. mit Literaturnachweis in Anm. 5), die zweite ist abgebildet in einer Colnaghi-Anzeige im Burlington Magazine CXII, Nr. 813, Dezember 1970 (Feder in Braun, grau laviert, 34×24,6, bez. Parmigiano). Im Unterschied zu allen Nachzeichnungen verhalten sich diese beiden Varianten gegensinnig zur Komposition des Holzschnitts.

12 Cambiaso-Kopie



12 Die Heilige Familie in der Rast auf der Flucht nach Ägypten

Feder in Braun, mit Aquarell- und Deckfarben koloriert
 30,8×23,9

Montierung des 18. Jahrhunderts

Bez. rücks.: Cangiago (W.B) attesté Stuart, dasselbe wiederholt mit Namensauflösung in Will. Baillie; Cangiago (61); Hnr; weitere Kürzel und Ziffer 73; N. 1513

Prov.: Slg. van Parijs, Brüssel um 1800 (Stempel L. 2531 mit Nr. 28; Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337); Slg. Nitzschner (Kat. II A 40)

Inv. als: Luca Cambiaso / Cambiaso-Schule
 Slg. N. 78 Photo X 1736

Unter einem großen Baum an einem Abhang lagert die Heilige Familie. Rechts im Profil nach links die Madonna, das Kind im Schoß haltend, links im Profil nach rechts Joseph mit einem Krückstock in der Linken, den Glatzkopf auf die Rechte gestützt. Die Kolorierung ist grell: blau mit Deckweiß das Kleid Mariens, weinrot ihr Mantel, braun die Ärmel und das Kopftuch. Das Gewand Josephs ist violett, braun bis grün der Boden und der Baum, graublau bis violett der Himmel.

Die Zeichnung ist maßgleich nach einem Blatt in der Sammlung Suida-Manning kopiert, etwas verkürzt nur am oberen und unteren Rand. Das Original (Feder in Braun, 34,7×24,2) wird von den Besitzern auf ca. 1570 datiert. Vgl. Manning, Cambiaso Drawings Nr. 36 mit Abb.; Manning, The Christmas Story Nr. 37 mit Abb.; Suida Manning-Manning Nr. 26 mit Abb.



13 Bernardino Campi

Die reichlich entstellende Kolorierung dürfte später entstanden sein als die Kopie selbst. Zu einer nachträglichen Kolorierung einer Cambiaso-Zeichnung in den Uffizien („Christus mit den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus“, Nr. 1614) vgl. Suida Manning-Suida 1958 Abb. 435 und S. 187.

Lit.: R. L. Manning, Ausst. Kat. Luca Cambiaso Drawings, Finch College of Art Museum, Nov. 1967 – Jan. 1968, New York 1967; R. L. Manning, Ausst. Kat. The Christmas Story, Finch College Museum of Art, Dez. 1968 – Jan. 1969, New York 1968; B. Suida Manning und R. L. Manning, Ausst. Kat. The Genoese Renaissance, Grace and Geometry: Paintings and Drawings by Luca Cambiaso from the Suida-Manning Collection, Houston, The Museum of Fine Arts, Jan.–März 1974, Houston 1974.

Bernardino Campi

Cremona 1522 – 1591 Reggio Emilia

13 *Das Urteil Salomons*

Feder in Braun, braun laviert und weißgehöht
auf hellbraunem Papier

11,5 × 9,5

R. und u. doppelte Einfassungslinie; am o. Rand
ausgewaschen und fleckig; aufgezogen

Bez. rücks.: alte Nr. C. 299

Prov.: Slg. Carlo Prayer, Mailand (Stempel L. 2044,
außerdem ungedeuteter Stempel); Slg. Nitzschner (nicht
im Katalog)

Inv. als.: Francesco Parmeggiano/Römische Schule/Pierino
del Vaga (?)

Slg. N. 103b Photo X 1850

Zwei Frauen hatten unter einem Dach Kinder geboren, eines war gestorben, aber von seiner Mutter gegen das lebende Kind der anderen ausgetauscht worden. Die Betrügerin und die Betrogene zogen, jede die andere beschuldigend, vor Salomon. Dieser ordnete an, den lebenden Säugling mit dem Schwerte zweizuteilen, worauf dessen wahre Mutter auf ihren Anspruch verzichtete und an ihrem Verzicht vom König erkannt wurde (III. Kön. 3, 16–28).

Links stehend fordert die Betrügerin die Vollstreckung des Urteils, indem sie mit ausgestreckter Hand auf den umstrittenen Säugling weist, den ein schwertbewaffneter Soldat im Zentrum der Szene auf dem

Arm trägt. Zwischen beiden kniet die Betrogene; ihre Gebärde drückt gleichzeitig Flehen und Entsagen aus. Salomon, im Profil nach links auf seinem Sphingenthron den Frauen zugewandt, hat soeben die Wahrheit herausgefunden und verkündet sie mit weisem Fingerzeig. Am Boden liegt der tote Säugling. Säulen, Pilaster, Wandfelder und Gebälk machen den Schauplatz zur Palasthalle, alle Beteiligten sind antik gewandet. Im Hintergrund drängen sich mehrere Zuschauer.

Ein Vergleich mit einer Serie von Bernardino Campi-Zeichnungen in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 52177–52181, wie Philip Pouncey bemerkt hat, Vorstudien zu Gemälden im Palazzo del Giordano von Sabbioneta) läßt keinen Zweifel, daß unser Blatt von derselben Hand stammt. Neben technischen Gemeinsamkeiten ergibt sich die größtmögliche Übereinstimmung der Figurentypen und der Gesichter; zumal die Menschen auf unserem Blatt entsprechen zur Gänze der Beschreibung, die F. Malaguzzi-Valeri (S. 469) von Bernardinos grazilen Geschöpfen gegeben hat: „Charakteristisch sind seine blonden, schlanken Frauengestalten voll vornehmer Anmut. Seine Männer zeigen eine ernste Schönheit.“ Zur allgemeinen Absicherung der Zuschreibung dürfte weiteres Belegmaterial nach einer Suche in den Sammlungen der Uffizien, der Brera, der Accademia von Venedig, des Erzbischöflichen Palastes in Mailand und des Civico Museo von Cremona (vgl. Perotti S. 107) vermutlich noch beizubringen sein, vorerst genügt auch ein Blick auf das, was Marco Valsecchi aus dem Bestand der Ambrosiana in Mailand und Giulio Bora aus dem des Louvre publiziert haben (Valsecchi Nr. 7–11, Bora 1980 Nr. 45–48). Vgl. auch Byam Shaw 1983 Nr. 396A.

Von speziellem Interesse für eine nähere Einordnung des Blattes ist jedoch der Nachweis, daß es zusammenhängt mit einer Zeichnung von Bernardinos Lehrer und wahrscheinlichem Verwandten Giulio Campi (1502–1572). Von diesem bewahrt die Ambrosiana ein „Salomonisches Urteil“ (Inv. Nr. Cod. F. 269 Inf. 40; Valsecchi S. 82 und Abb. VI.) Es zeigt dieselbe Szene in gleichem Maßstab (11,9 × 9,3). Zwar kann man damit unser Blatt kurzerhand als eine Kopie abtun, doch sollte ihr Wert nicht unterschätzt werden. Die Gegenüberstellung zeigt, daß wohl die Kompositionen identisch sind, daß aber die jeweilige Handschrift deutlich zu unterscheiden ist: Bernardinos Figurenstil war demnach zum Zeitpunkt der Anfertigung der Kopie voll ausgeprägt. Dieser Zeitpunkt läßt sich recht genau bestimmen. Die Vorlage in der Ambrosiana wird ca. 1539–1542 datiert (vgl. Valsecchi ebda.), die Nachzeichnung kann nicht vor

1541 entstanden sein, denn erst in jenem Jahr kehrte Bernardino, nach anfänglicher Lehrzeit bei Giulio und einer zweiten bei Ippolito Costa, aus dessen Werkstatt in Mantua nach Cremona zurück. Ein späteres Datum als 1541 ist ebenfalls unwahrscheinlich, da sich der junge, 19jährige Maler noch vor Ablauf des Jahres, wie bezeugt ist, selbständig machte und seine ersten eigenen Aufträge übernahm. Mit der Kopie mochte er wohl dem früheren Lehrer vorgeführt haben, was er in Mantua, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Werke Giulio Romanos, dazugelernt hatte. Die Datierung bestimmt den Wert der Zeichnung als eines der frühesten Zeugnisse der Kunst Bernardinos überhaupt.

Seine Karriere machte der Künstler dann vornehmlich in Cremona und in Mailand, er arbeitete u. a. aber auch in Alba, Como, Lodi, Parma, Piacenza, Pizzighetone, Guastalla und Reggio Emilia. Zu den Schülern, die er ausbildete, zählt Sofonisba Anguisciola.

Giulio Campi hat nach der Zeichnung in der Ambrosiana, die Bernardino als Vorlage diente, selbst noch eine querformatige, heute im Louvre aufbewahrte Variante angefertigt (Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 9924; Bora 1980 Nr. 39). Beide Künstler griffen später mehrfach auf die Erfindung des ‚Salomonischen Urteils‘ zurück. Giulio etwa verwendete die Komposition in veränderter Form für ein Gemälde von 1546–47, heute in Budapest, ursprünglich zu einer Serie gehörend, die zur Ausschmückung der Sala del Collegio dei Giudici in Brescia bestimmt war (Godi-Cirillo Anm. 58 und Abb. 34); Bernardino zitiert Haltung und Gebärde der „wahren Mutter“ unseres Blattes noch am Lebensabend in der Figur der Witwe von Naim auf einem der Chorbilder für S. Prospero in Reggio Emilia (1590; Perotti S. 86, Abb. 60), im Rahmen jenes späten Meisterwerkes also, das Malaguzzi-Valeri (S. 469) „eine der schönsten dekorativen Hinterlassenschaften des 16. Jahrhunderts“ genannt hat.

Lit.: F. Malaguzzi-Valeri in: Thieme-Becker Bd. V, 1911, S. 468f.; A Perotti, I Pittori Campi di Cremona, Mailand o. J.; M. Valsecchi, I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana, Mailand o. J.; G. Godi und G. Cirillo, Studi su Giulio Campi, Mailand 1978; alle mit weiterer Lit.; vgl. auch H. Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977; Nachtrag bei Drucklegung: Ausst. Kat. I Campi e la cultura artistica cremonese del cinquecento, Cremona, Santa Maria della Pietà, Vecchio Ospedale, Museo Civico, Sala Manfredini 1985, Mailand 1985.

Domenico Maria Canuti ?

Bologna 1626 – 1684 Bologna

14 *Kopf des toten Christus*

Schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, auf graubraunem Papier

25,4 × 23,9

Montiert; stark berieben, Flecken

Bez.: u. l. stark verwischt Ant. van Dyck . . .

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 165)

Slg. N. 109 Photo X 1857 Corpus 40526

Der nach rechts in Profil gefallene Christuskopf mit geschlossenen Augen erscheint in Untersicht, der Brustansatz ist angedeutet.

Die laut Inventar ehemals Guido Reni zugewiesene Zeichnung entzieht sich noch einer eindeutigen Bestimmung. Die jetzige vorsichtige Zuschreibung an den Reni-Schüler Canuti geht auf eine Kartonnottiz Erich Schleiers zurück und ist bedenkenswert (vgl. etwa Köpfe auf einem Blatt der Frits Lugt-Collection in Paris, Byam Shaw 1983 Nr. 370). Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings auch der Verdacht einer flämischen Provenienz, den (ohne Kenntnis der alten Aufschrift) Veronika Birke, wie das Inventar vermerkt, briefl. am 10.5.1976 geäußert hat.

14 Domenico Maria Canuti?





15 Art des Carlo Innocenzo Carlone

Carlo Innocenzo Carlone, Art des Scaria (Como) 1686 – 1775 Scaria

15 Freskoentwurf mit mythologischer Szene

Aquarell, z. T. mit Deckweiß gemischt in Hellblau und Rotbraun über Vorzeichnung in roter Kreide auf hellbraunem Papier, mit Deckweiß gehöht
25,6 × 34,1

Einfassungslinie in schwarzer Kreide; aufgelegt; Flecken o. r. Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannter, vielleicht italienischer Künstler 2. Hälfte 18. Jahrhundert/Piemonteser Künstler 18. Jahrhundert

PHz 690 Photo X 2130 Corpus 40542

Gruppen von Göttern und mythologischen Gestalten lagern auf Wolken und an einem Wasserlauf. Im Wolkenzentrum schmiegt sich zurückgelehnt ein jugendlicher Gott mit einem Speer in der Hand an die Seite einer thronenden Göttin mit Blütenguirländen;

am linken Wolkenrand gießt eine weibliche Gestalt Wasser aus einem Krug, am rechten warten zwei Rosse mit einem Wagen. Der Wasserlauf entspringt in der rechten unteren Bildecke dem Krug eines Flußgottes in Gesellschaft von zwei Nymphen. Die eine hält ein Ruder im Arm. Links ragt schräg ein Baum in die Höhe, im Himmel entschwebt ein Putto.

Die Zeichnung hat vieles gemein mit den Werken des Carlo Carlone, der bei Giulio Quaglio in Venedig und Francesco Trevisani (s. dort) in Rom lernte, ab 1710 in Österreich, später im süddeutschen und im böhmischen Raum tätig war, nach 1736 in die Heimat zurückkehrte und zahlreiche religiöse und profane Freskenaufträge im lombardischen Gebiet übernahm. Auf den Künstler verweist auch eine Kartonnotiz (Erich Schleier?), eine andere nennt, sicherlich mit weniger Recht, Carlo Loth. Klára Garas begegnet dem Blatt freilich mit Skepsis. Sie schreibt (Brief vom

6. 12. 1984): „Die Sache ein wenig nachprüfend und das Foto mit meinem Carlone-Material vergleichend, neige ich doch zu der Ansicht, daß es sich nicht um ein Werk Carlo Carlones handelt. Es besteht tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit, doch ist die Formgebung anders, die Zeichnung entschieden schwächer (s. z. B. den Flußgott rechts unten), das ganze etwas schwerfälliger. Etwas Näheres wüßte ich nicht darüber zu sagen, eine Ausführung ist mir nicht bekannt.“

Lit.: A. Barigozzi Brini und K. Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Mailand 1967, mit weiterer Lit.



16 Carracci-Kopie

Annibale Carracci, Kopie nach

Bologna 1560 – 1609 Rom

16 *Jesus und die Samariterin am Brunnen*

Rötel

41,5 × 32

Einfassungslinie o. und r.

H.K.V. Photo X 2356

Jesus hat sich auf dem Wege von Judäa nach Galiläa allein am alten Jakobsbrunnen niedergelassen. Eine Samariterin, die zum Schöpfen gekommen ist, wird von ihm, obwohl Juden sonst nicht mit Samaritern verkehren, angesprochen und um einen Trunk gebeten. Im weiteren Gespräch stellt Jesus dem Brunnenwasser, das den leiblichen Durst nur für kurze Zeit löschen kann, das Wasser des ewigen Lebens gegenüber, das er zu spenden imstande ist. Die Samariterin erkennt in Jesus den Messias und läßt, als die Jünger zurückkehren, ihren Krug stehen, um ihren Landsleuten die Ankunft des Heilands zu verkünden.

Das wegen seiner Beziehung zur christlichen Taufe schon seit dem 3. Jahrh. häufig, seit dem 12. Jahrh. selten dargestellte Thema nach Joh. 4,1-30 erlebte im späten 16. Jahrhundert in Italien eine Renaissance. Annibale Carracci hat es wiederholt gemalt, diese Kopie des 18. Jahrh. gibt in einem Ausschnitt, unter Auslassung des linken und oberen Bilddrittels, seine Bildfassung von ca. 1597 wieder, heute im Szépművészeti Múzeum in Budapest (Abb. bei Malafarina mit Kommentar). Das Gemälde hat eine bewegte Besitzergeschichte, im 18. Jahrh. gelangte es aus Holland über Frankreich nach England. Der Kopist dürfte aber kaum das Original vor Augen gehabt haben, die nuancenlose Härte in der Behandlung der Gewandpartien vor allem spricht für eine Vermittlung der Komposition durch eine Graphik. Malafarina nennt als Stiche nach dem Gemälde solche von C. Maratta, N. van Aelst, R. Audenard, J. de Bisschop, A. Delaunay, L. Matteoli und Ch. Simonneau.

Lit.: G. Malafarina in: J. P. Cooney und G. Malafarina, L'opera completa di Annibale Carracci, Mailand 1976, Nr. 91.

Ludovico Carracci

Bologna 1555 – 1619 Bologna

17 Die Verkündigung Mariä (Farbtaf. II)

Feder in Braun, braun und gelbbraun laviert

25,1 × 20,8

Stockflecken, Einrisse am u. Rand, Fehlstelle am o. Rand ausgefüllt; montiert

Bez.: u. r. L. Carracci (über wohl demselben, vom Rand beschnittenen Namenszug), Ziffer 1029; auf der Montierung 1029 wiederholt, rücks. Kürzel Lgd, A. Carracci, Schwarzenberg, Ziffern 2714, 1361 (durchgestrichen), 3514 (durchgestrichen), 118

Prov.: Verst. Schwarzenberg, Leipzig 1826? (vgl. L. 971); Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 49)

Inv. als: Ludovico Carracci? / Bolognesischer Maler um 1600

Slg. N. 85 Photo X 1966

Beide Arme leicht angewinkelt erhebend, die Hände geöffnet, schreitet Gabriel im Profil nach rechts auf die sitzende Maria zu, die, im Dreiviertelprofil nach links ihm zugewandt, geneigten Hauptes seine Botschaft vernommen hat und die Einwilligung in den Ratschluß Gottes kundtut, indem sie ihrerseits die Rechte öffnet und bis auf die Knie sinken läßt. Mit der Linken hält sie das aufgeschlagene Gebetbuch angelehnt an zwei geschlossene, auf einem tuchbedeckten Pult liegende Bände. Ein großer Vorhang, der die gesamte Breite des Hintergrunds ausfüllt, wird von einem fliegenden nackten Kinderengel in Rückansicht so weit gelüftet, daß eine Schar von Begleitern Einlaß findet. Die Kinder, in deren Mitte die Taube des Heiligen Geistes herabschwebt, tragen oder streuen Blumen, eines hält den Lilienstab, ein anderes schwingt ein Weihrauchfaß.

Ludovico Carracci lernte in Bologna bei dem Manieristen Prospero Fontana, bildete sich aber weiter auf Studienreisen nach Florenz, Parma, Mantua sowie Venedig und zeigte sich empfänglich für die verschiedensten Einflüsse, auch solche der Cremoneser und Mailänder Kunst. 1578 wurde er in der Bologneser Compagnia dei Pittori eingeschrieben und dürfte gleichzeitig eine eigene Werkstatt eröffnet haben, in die er seine Vettern, die Brüder Annibale und Agostino Carracci aufnahm. Gemeinsam tätig bei der Freskenausstattung etlicher Stadtpaläste, verschieben sich die Maler einem antimanieristischen Kunstideal, das eine Besinnung auf die Leistungen der Hochrenaissance verband mit einer neuen Hinwendung zum Studium der Natur. Um ihren Bestrebungen breitere Wirkung zu verschaffen, gründeten die drei in der Mitte der achtziger Jahre die „Accademia



17 Ludovico Carracci

degli Incamminati“, aus der u. a. Guido Reni, Guercino und Domenichino hervorgehen sollten. Als Annibale 1595 nach Rom übersiedelte und Agostino ihm 1597 folgte, übernahm Ludovico die alleinige Leitung der Schule. Er blieb, abgesehen von einem kurzen Rom-Besuch (1602) und einer Tätigkeit im Dom von Piacenza (1606–1609), bis zum Tod in der Heimatstadt ansässig. Im geistigen Klima der Gegenreformation, für die sich in Bologna der Erzbischof Gabriele Paleotti einsetzte (vgl. Boschloo), entstanden die zahlreichen religiösen Gemälde, die Ludovico seit seinem ersten großen Altarbild, der „Pala Bargellini“ von 1588 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), schuf und in denen er seine größte Eigenständigkeit gegenüber den Vettern bewies.

Der altüberlieferten Autorengabe auf dem vorliegenden Blatt zu mißtrauen, was laut Inventarvermerk Otto Benesch getan hat, besteht, wie auch Matthias Winner (mündl.) betont, kein Grund. Es handelt sich um ein spätes, wohl im letzten Lebensjahrzehnt Ludovicos entstandenes Werk. Auf diesen zeitlichen Ansatz deutet bereits die hoch entwickelte Ökonomie der graphischen Mittel, die Strichführung in zerbrechlich dünnen, sensiblen Linien von einer eigentümlich melodiosen Beweglichkeit und die

transparente Lavierung, die nur das nötigste tut, um eben die Körperlichkeit der Figuren anzudeuten, viel dagegen, um ihnen und ihren Gesten etwas von der Schwerelosigkeit zu vermitteln, die im Bildraum waltet. Die Gesten verdienen, daß man näher auf sie eingeht, denn sie sind ungewöhnlich, ureigene Erfindungen eines Künstlers, der erst allmählich aus der Bindung an herkömmliche ikonographische Traditionen ausbrach. In konventioneller Weise hält Gabriel auf dem Verkündigungsgemälde von ca. 1585 (Bologna, Galleria Nazionale; zuletzt Ausst. Kat. Nell'età di Correggio e dei Carracci Nr. 103) noch die Lilie in der einen Hand, um mit der anderen zum Himmel zu weisen, Maria kreuzt die Hände, deren linke das Buch hält, vor der Brust. Der schwebende Erzengel auf einer Zeichnung in der Wiener Albertina (Mahon Nr. 41) winkelt den rechten Arm an und streckt lediglich den linken der Jungfrau entgegen, die ganz versunken in der Lektüre des Gebetsbuches ist, auf das sie die wiederum gekreuzten Hände gelegt hat. Mit der kongruenten Führung der beiden leicht erhobenen Arme Gabriels schlägt Ludovico einen neuen Ton in der Gebärdensprache an, Maria zeigt sich folglich nicht mehr ungerührt von der Erscheinung des Himmelsboten, sondern entgegnet ihm adäquat mit beredter, ergebener Handweisung. Damit ist der Weg gebahnt zur letzten Verkündigungsdarstellung des Künstlers, seinem letzten Werk überhaupt, dem Fresko von 1619 in der Lünette des Chores im Dom zu Bologna (Bodmer S. 99–101, Abb. 96, Malvasia ed. Emiliani S. 34, mit Abb.). Kongruent geführt sind nunmehr nicht allein die – etwas weiter ausgestellten – Arme des von rechts herzutretenden Gabriel, sondern auch diejenigen Mariens, die kniend ihre Antwort auf die Worte des Engels im Demutsgestus der vor der Brust gleich hoch erhobenen, mit den Fingerkuppen sich berührenden Hände zum Ausdruck bringt.

Für manche Einzelheiten unseres Blattes lassen sich Parallelen in bekannten Zeichnungen Ludovicos anführen. Die nonnenmäßige Tracht Mariens mit den gestauchten Ärmeln ist dieselbe wie die der hl. Katharina auf einer Albertina-Studie (Inv. Nr. 2077; Stix-Spitzmüller 1941 Nr. 81), der Profilschnitt Gabriels ist identisch mit dem der weiblichen Gestalt im Vordergrund einer ‚Geburt Johannes des Täufers‘ in Windsor (Windsor Castle Library; Mahon Nr. 13), die Gesichtszüge des vorderen rechten Engels aus der Himmelsglorie, dessen Kopfneigung beim Zeichnen noch einmal verändert wurde (!), stimmen überein mit denen des unteren linken Wappenträgers in einem allegorischen Entwurf der Frits Lugt Collection (Byam Shaw 1983 Nr. 319); eine Analogie in der Bildung des kindlichen Aktes bis hin zu dem einer

arabischen 2 ähnelnden Kürzel zur Bezeichnung der Ellenbogenrübchen ist besonders schön in der Darstellung einer Heiligen Familie aus dem Londoner Courtauld Institut (Witt Collection; Mahon Nr. 40) zu erkennen.

Lit.: A. W. A. Boschloo, Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent (Kunsthistorische Studien van het Nederlands Instituut te Rome III), 2 Bde., Den Haag 1974; Ausst. Kat. Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti und Museo Civico Archeologico, Sept.–Nov. 1986 u. a., Bologna 1986; D. Mahon, Ausst. Kat. Mostra dei Carracci. Disegni, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, Sept.–Okt. 1956, Bologna 1956; H. Bodmer, Ludovico Carracci, Burg b. Magdeburg 1939; C. C. Malvasia, Le Pitture di Bologna, 1686. Ristampa anastatica corredata da indici di ricerca . . ., hrsg. von A. Emiliani, Bologna 1969; Verst. Kat. Sotheby & Co., Catalogue of The Ellesmere Collection of drawings by the Carracci and other Bolognese masters, Bd. 1, 11. Juli 1972, London 1972; D. Degrazia, Ausst. Kat. Correggio e il suo lascito. Disegni del cinquecento emiliano, Parma, Palazzo della Pilotta, Juni–Juli 1984 u. a., Parma 1984, S. 373–381; alle mit weiterer Lit.

Francesco Casanova

London 1727 – 1803 Brühl bei Wien

18 Reiterkampf

Aquarell, Feder in Braun und Feder in Schwarz
über Kreidevorzeichnung

19,3 × 48,2

Montiert

Bez. auf der Montierung: Dessein de Casanova

Prov.: Slg. Jasper

PHz 586 Photo X 2303 Corpus 40543

Ref.: Dorner 1930 Nr. 8.

Der Reiterkampf spielt sich auf einem leicht abschüssigen Berghang ab. In der linken Bildhälfte sind die Massen der Kämpfenden zur Form einer breiten Pyramide zusammengefaßt, herausgehoben ist die auf einem Schimmel nach rechts preschende Gestalt eines Anführers in rot-gelb-blauer Uniform mit Kürass und erhobenem Schwert, dem ein Gegner auf hellbraunem Roß Einhalt mit einem Pistolenschuß



18 Francesco Casanova

gebietet. Ein gestürzter Schimmel und ein fliehendes herrenloses braunes Pferd leiten zur rechten Bildhälfte über, wo in der Ferne Truppen aufziehen, gegen die zwei hinter Verschanzungen aufgefahrene Kanonen abgefeuert werden. Ein gefällter Baumstamm, Ausrüstungsteile und die hingestreckten Leiber mehrerer toter Soldaten bedecken den Boden, grauer und blauer Rauch sowie weiße Wolken verhüllen den Himmel.

Francesco, Bruder des Giovanni Battista (vgl. die folgende Kat. Nr.) und des Abenteurers Giacomo Casanova, von dem wir die meisten Nachrichten über ihn erhalten, stand zu seiner Zeit als Maler in glänzendem, wenngleich auch nicht immer unangefochtenem Ruf. Unstet und reich an Höhen und Tiefen verlief sein Leben. In London geboren (man munkelte, sein leiblicher Vater sei König Georg II. von England gewesen), brachte er seine Kindheit und Jugend in Venedig zu. Er lernte in der Werkstatt von Gianantonio Guardi, wurde von Francesco Simonini weiter ausgebildet, wandte sich 1751-1752 nach Paris, wo er aber ohne rechten Erfolg blieb, und zog sodann nach Dresden. Hier setzte er sich ausführlich mit holländischen Altmeistern wie Berchem und Wouwerman auseinander. Sein zweiter Parisaufenthalt 1757-1783 brachte die erhoffte höchste Anerkennung. Anlässlich des Salons von 1761 schrieb Denis Diderot, später nicht immer mit seiner Kunst zufrieden, begeistert über ihn: „Le Casanove est dès à présent un homme à imagination, un grand coloriste, une tête chaude et hardie, un grand poète, un grand peintre“ (vgl. Kuhn S. 89). Folgerichtig zum Peintre du roi ernannt, 1763 in die Akademie aufgenommen,

durfte er 1780 sogar eine kostenfreie Wohnung im Louvre beziehen. Er scharte Schüler um sich, deren wichtigste, Jean Le Paon d. J. und Philippe Jacques de Louthembourg (s. dort), bald seine Rivalen wurden. Ein Hang zur Verschwendung stürzte ihn in Schwierigkeiten, auf der Flucht vor seinen Schuldnern begab er sich 1783 nach Wien, wo er als Protegé des Grafen Kaunitz erneut sein Glück machte. Auch Katharina II. von Rußland zählte zu seinen Auftraggebern. Nach einem Konkurs 1800 starb er in relativer Armut.

Obwohl er sich thematisch keineswegs ausschließlich auf dieses Genre festgelegt hat, machten Schlachtenbilder doch seine bevorzugte Spezialität aus. Was ihm an unmittelbarer Anschauung fehlte (er nahm, im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, nie an einem Kriegsgeschehen teil), ersetzte er durch Phantasie und vielfältige Anleihen bei Lehrern aller Art (s. dazu die gründlichen Ausführungen von Kuhn), nicht zuletzt natürlich den alten Holländern. Der vorliegende Reiterkampf dürfte nach dem bislang verfügbaren Vergleichsmaterial während des zweiten Pariser Aufenthalts in den 70er Jahren entstanden sein, für eine Pariser Provenienz spricht auch die französische Sammlerbeschriftung auf der Montierung. Außergewöhnlich für eine graphische Arbeit des Künstlers ist die farbige Technik des Aquarells, da seine Zeichnungen sonst zumeist monochrom gehalten sind; ein Parallelbeispiel bietet eine Hirtenszene in der Wiener Albertina (Rastende Hirten und ein Reiter am Brunnen, um 1775; Kuhn S. 102 und Abb. 15). Zu den Gesichtstypen der Soldaten vgl. einige Studien im Louvre (Guiffrey-Marcel Bd. III, 1909,

Nr. 2152–2157), zum Motiv des herrenlos davonsprenghenden Pferdes, eingesetzt in der gleichen Bildfunktion zur Verklammerung von Nähe und Ferne, ein Reiterkampf-Blatt im Kupferstichkabinett der Universität zu Warschau (Mrozińska Nr. 78 mit Abb.).

Lit.: B. Kuhn, Der Landschafts- und Schlachtenmaler Francesco Casanova (1727–1803), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVII, 1984, S. 89–118 mit weiterer Lit.; M. Mrozińska, Ausst. Kat. Disegni veneti in Polonia, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 1958.

Giovanni Battista Casanova ?

Venedig 1730 – 1795 Dresden

19 Antike Szene

Bleistift

21,9 × 26

Bez. u. r. in Blei: Giovanni Casanova (nachgezogen)

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H. K. V. seit 1842)

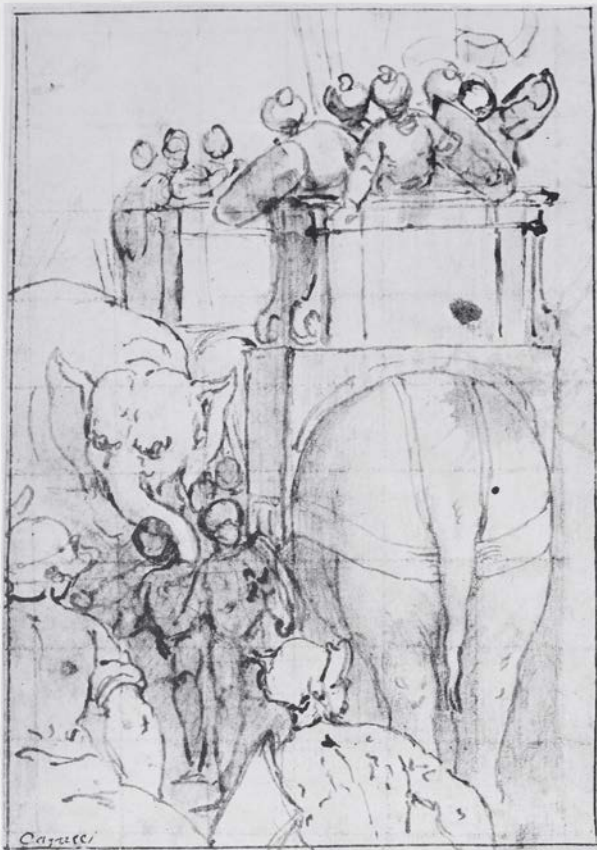
H. K. V. Photo X 2336

An einer Opferschale auf hohem Dreifußgestell reichen sich zwei Männer die Hand; der rechte hat ein Gefäß erhoben, der linke setzt einen Fuß auf eine am Boden liegende leblose männliche Gestalt. Im Vordergrund links kniet neben dem Toten ein Mann, in den Händen ein Messer und eine Schale, zu den Hauptakteuren aufblickend. Zwischen diesen erscheint im Hintergrund eine Frau, die mit der ausgestreckten Rechten in Richtung einer Türöffnung mit geraffter Tuchdraperie weist. Von der rechten Seite her beobachtet sie ein Mann mit erhobenem Schwert (?), weitgehend verdeckt von einem auf einem Ruhebett sitzenden jüngeren Mann, der ein Bein über das Knie geschlagen hat und den Kopf nachdenklich mit der Rechten aufstützt, die Linke in die Hüfte gestemmt. Alle Gestalten tragen antike Gewandung. Unter einem bogenförmig geschlossenen Portal am rechten Rand sind weitere Figuren skizziert, an den Wänden des Raumes und des Portals Rundreliefs angedeutet.

Giovanni Battista Casanova, den die alte Beschriftung des Blattes als Künstler nennt, war der jüngere Bruder von Francesco und Giacomo Casanova. Angeblich zunächst Schüler von Giambattista Piazzetta in Venedig, kam er 1752 mit Anton Raphael Mengs nach Rom, mit dem er 10 Jahre lang Haus und Atelier teilt. Für Winckelmanns „*Monumenti antichi*“ fertigte er die Zeichnungen an. 1764 wurde er zum Professor und Direktor der Dresdener Akademie berufen. Die schwer zu deutende Szene (Semiramis läßt ihren Gemahl, König Ninus, töten nach Cl. Aelian, Var. hist. VII,1?) trägt durchaus neoklassizistische Züge; die rundlichen Krausköpfe der Gestalten zeigen zwar eine gewisse Verwandtschaft mit denen einer Zeichnung Giovanni Battistas in Budapest (Inv. Nr. 2645; Fenyö 1965 Nr. 132), doch sind die Unterschiede in der Strichführung hier und dort beträchtlich. Wiederum abweichend ist der Zeichenstil zweier Porträts in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1930, s. Stix – Fröhlich-Bum 1926 Nr. 390). Die Originalität der antiken Darstellung kann daher vorerst nicht untermauert werden.

19 Giovanni Battista Casanova?





20 Bernardo Castello

Bernardo Castello

Albaro 1557 – 1629 Genua

20 Soldaten mit Kriegselefanten

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftvorzeichnung

17,8 × 12,3

Quadriert mit Bleistift; l. und u. Rand beschnitten, nachträglich mit der Feder gezogene Einfassungslinie; Mitte r. und u. l. blaßrote Flecke

Bez. u. l.: Caracci

Prov.: Nachlaß des Malers Schulz (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2177

Rechts ein von hinten gesehener Elefant mit Tragegerüst, dessen volutenverzierte Kanzel mit fünf turbantragenden Soldaten besetzt ist, die Schilde, Fahnen und Lanzen halten, dahinter fast ganz verdeckt ein weiterer Elefant mit drei Soldaten in der Tragekanzeln. Zur Linken blickt ein dritter Elefant mit

gesenktem Rüssel nach vorn, angeführt von zwei Soldaten, denen andere nachfolgen. Zwei behelmte, dem Betrachter den Rücken zuwendende und zur Seite schauende Soldaten in Rüstungen erscheinen in Halbfigur am vorderen Bildrand, der linke ist offensichtlich beritten, der rechte hält einen Schild.

Bernardo Castello war ein Schüler von Luca Cambiaso, Andrea Semino und Giambattista Castello, genannt Bergamasco. Seine Klientel bestand vornehmlich aus den reichen Patriziern Genuas, deren Paläste er mit Freskodekorationen ausstattete; in Rom, wo er mehrfach Aufenthalt nahm, arbeitete er für die einflußreiche Adelsfamilie der Giustiniani. Zu seinen Bewunderern gehörten auch die zeitgenössischen Dichter Tasso, Chiabrera, Cebà und Marino, die stolz waren, wenn er Sujets aus ihren Werken in Gemälde und Zeichnungen übersetzte.

Anhaltspunkte für eine Zuschreibung des bislang anonymen Blattes an Bernardo ergeben sich zunächst aus eher allgemeinen Beobachtungen. Der flüssige, aber gleichzeitig auch nervöse Duktus der Zeichnung, die sich fast ganz auf die Wiedergabe von Körperkonturen beschränkt und die Binnenstruktur auf Häkchenformen reduziert, findet sich in vielen Blättern des Künstlers. Thematisch steht die Soldatenszene Kampfdarstellungen zwischen Türken und Christen nahe, wie sie auf verschiedenen Zeichnungen z. B. in Paris, in der Slg. Lugt (Byam Shaw 1983 Nr. 413 und 414), im Louvre (Inv. Nr. 9435; ebda. fig. 112) und in der École des Beaux-Arts (Inv. Nr. 97 [11974]; Bora 1980 Nr. 102) zu sehen sind. Die Turban-Kürzel tauchen identisch auf dem zweiten Lugt-Blatt wieder auf, der pickelhaubenartige Helm des Soldaten im Vordergrund ist auch bei Soldaten im ersten Lugt-Blatt und in dem der École des Beaux-Arts anzutreffen. Ähnlich wie hier in den Tragekanzeln sind im letztgenannten Beispiel und im zweiten Lugt-Blatt die Soldaten hinter Turmbrüstungen untergebracht. Typisch für Bernardo ist auch der wie aufgekrepelt wirkende Ärmel der Rüstung des Soldaten links. Während die erwähnten Kampfszenen ausschließlich Illustrationen zu Tassos „Jerusalem liberata“ sind, entstanden zumeist im Zusammenhang mit der höchst erfolgreichen Stichausgabe des Werkes, die in vier Auflagen in Genua zwischen 1590 und 1617 erschien, ist das Thema der vorliegenden Zeichnung wegen der Kriegselefanten unter den Darstellungen zur antiken Geschichte zu suchen, die Bernardo ebenfalls geläufig waren (vgl. etwa Bora 1980 S. 87 und Newcome 1972 Nr. 15).

Hier ist es in der Tat zu finden, und zwar dank zweier Blätter, die E. Hoffmann und M. Newcome publi-

ziert haben und die Newcome deuten konnte als Vorbereitungen zum Fresko ‚König Porus ergibt sich Alexander d. Gr.‘ in der Loggia des Palazzo Bombrini in Genua, datiert 1622. Das eine, bezeichnet B^o Castello, befindet sich in Budapest (Museum der Bildenden Künste Nr. 1820; Hoffmann S. 13, Abb. 18, Fenyő 1965 S. 76, Taf. 44, Newcome 1976 S. 302, Abb. 52), das andere, bezeichnet B. Castelli, in Stockholm (Nationalmuseum Nr. C 15.166; Newcome 1976 ebda., Abb. 53). Die Darstellungen in langgestrecktem Querformat teilen sich jeweils in zwei Bildhälften. Die linke zeigt den mit Gefolge heranreitenden Alexander, dem sich der indische König zu Fuß ergibt, während auf der rechten noch die Schlacht am Ufer des Hydaspes zwischen den berittenen Griechen und den mit Kriegselefanten ausgerüsteten Indern andauert (das Ereignis fand im Jahre 326 v. Chr. statt, Porus wurde trotz der Niederlage von Alexander als Vasall wieder in seine Herrschaft eingesetzt). Die Gegenüberstellung beider Blätter bei Newcome, die damit auf das breite Spektrum des zeichnerischen Ausdrucks im Spätwerk des Künstlers aufmerksam macht, ist aufschlußreich. Die Budapester Fassung ist ganz skizzenhaft und flüchtig angelegt, die quadrierte Stockholmer Fassung dagegen sorgfältig durchgezeichnet, deutlich zur endgültigen Übertragung ins Fresko bestimmt. Die Gegenüberstellung erlaubt nun die genaue Einordnung der Hannoveraner Zeichnung, die ohne Zweifel zwischen beiden einzureihen ist, da sie etwas weniger improvisiert als erstere, aber noch nicht ganz so ausgefeilt wie die letztere erscheint und somit zwischen den Extremen vermittelt. Sie klärt und verändert gegenüber dem Budapester Blatt Details der Schlachtszene am rechten Rand, die dann zum Teil in derselben Form in das Stockholmer übernommen werden. Die Beschneidung des Hannoveraner Blattes am linken und unteren Rand, die Übereinstimmung der Figuren der vorderen Soldaten und des frontal gegebenen Elefanten in Haltung und Größe mit ihren Pendants in Stockholm, die dortige Wiederkehr derselben Quadrierung machen klar, daß es sich hier um das Fragment eines ansonsten verlorenen, ein Zwischenstadium der Planung dokumentierenden Gesamtentwurfes von ehemals annähernd gleichen Ausmaßen (26,1 × 86,3) handelt. In der Stockholmer Reinzeichnung wurden die marschierenden Soldaten vor dem linken Elefanten ausgelassen, um Platz für die Wiedergabe des (nach links gewendeten) Kopfes des rechten Tieres zu schaffen; dieses ist darüber hinaus samt seiner Tragekanzel und Mannschaftsbesetzung erheblich niedriger ins Bild gerückt, so daß die Tragekanzel des mittleren Elefanten, dessen Kopf nun ebenfalls sichtbar wird, freier vor der Himmelsfläche steht.

Die Sammleraufschrift Caracci auf dem vorliegenden Fragment ist wahrscheinlich eine Entstellung von Castelli; das einzige Mitglied der berühmten Bologneser Künstlerfamilie, das mit Bernardo zu tun hatte, war Agostino, der für die ‚Gerusalemme liberata‘-Ausgabe von 1590 Platten nach dessen Zeichnungen gestochen hat (vgl. Byam Shaw 1983 Bd. I, S. 412; Newcome 1979 S. 142 – in diesem Aufsatz sind die von der Autorin in deutschen Sammlungen aufgespürten Blätter Bernardos zusammengestellt; DeGrazia Bohlin Nr. 155–164). Agostinos Name ist jedoch mit dem Bombrini-Komplex in keiner Weise in Verbindung zu bringen.

Lit.: E. Hoffmann, *Elveszett Dürer-rajzok és néhány olasz rajz a Szépművészeti Múzeumban* (Verlorene Dürerzeichnungen und einige italienische Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste), in: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei* (Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest) X, 1940 (1941), S. 7–46; D. DeGrazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, Washington 1979; sämtlich mit weiterer Lit.

Sigismondo Caula

Modena 1637 – 1724 Modena

Vorders.:

21 a *Christus heilt den Kranken am Teich von Bethesda*
Feder in Braun, mit Bister laviert und gehöht mit Deckweiß auf braunem Papier

Rücks.:

21 b *Lustige Gesellschaft mit galantem Paar*
Pinsel in Braun, weißgehöht

26,7 × 34

Montiert; zwei Knickfalten; spätere Schattenschraffuren mit Bleistift

Bez. auf der Montierung: Gr, Tintoretto (zweimal), Lin.
Prov.: Slg. van Paris? (Angabe im Inv. entsprechend eines ehemals auf der Montierung aufgeklebten Ausschnittes aus einem Verst. Kat.); Slg. Nitzsner (Kat. II A 172)

Inv. als: Nach Tintoretto/Venezianisch

Slg. N. 115 Photo X 1980/X 1981



21a Sigismondo Caula

Vorders.: Christus beugt sich segnend zu dem sich ihm vom Boden aus hingebungsvoll entgegenreckenden Kranken hin; beide werden von einer dichtgedrängten Menschenmenge wie von einer Mauer umgeben, deren Ränder besonders akzentuiert sind: Der Kranke wird rechts von einer gebückten Frau gestützt, über der sich eine zweite vorlehnt, links schreitet ein halbnackter, ein Tuchbündel hoch vor der Brust aufhebender kräftiger Mann von dannen. Zwei bärtige Männer in der Mitte strecken über dem Kopf des Kranken erregt ihre Arme aus. Dunkle Lavierung über der Menschenmenge deutet die niedrige Decke einer Halle an, die zur Linken von einer hellen Säule mit ionischem Kapitell begrenzt wird. Zum Thema s. Joh. 5, 1–9.

21b Sigismondo Caula (Detail)



Rücks.: Im Vordergrund steht ein galantes, modisch gekleidetes Paar eng beisammen, die Dame mit Fächer in der einen Hand hat die andere über die vorgestreckte Rechte des Kavaliere gelegt. Im Mittelgrund links vergnügen sich zwei an einer Tafel sitzende Paare. Die Dame des ersten rangelt mit ihrem Liebhaber um ein Weinglas, die des zweiten lauscht dem Lautenspiel ihres Partners. Eine einzelne Person im Hintergrund des nur mit sparsamsten Mitteln bezeichneten Mauerwinkels, an dessen Rückwand ein von Gefäßen besetztes Bort angebracht ist, schaut der Gesellschaft zu. Die Darstellung nimmt, quergestellt auf dem Blatt, nur etwa zwei Drittel seiner Fläche ein.

Keine der Szenen beruht auf eigenständiger Erfindung, beide Arbeiten sind Nachzeichnungen, doch besitzen sie einen so ausgeprägten Charakter, daß es möglich ist, die Hand des Künstlers zu erkennen, der hier am Werke war und keineswegs nur sklavisch kopierte. Alle stilistischen Besonderheiten, der vehemente Einsatz der braunen Lavierung des Recto im Verein mit dem ausgiebigen Gebrauch der deckenden weißen Farbe sowie der lockere Umgang mit dem Pinsel auf dem Verso sprechen für eine Urheberschaft des Sigismondo Caula, dessen Schaffenskreis sich hauptsächlich auf das Territorium der Herzöge von Modena beschränkte, sich zeitweilig aber auch auf Venedig erstreckte (zu Caulas Biographie und seinen Gemälden s. Lugli). Jean Boulanger, ein aus Frankreich nach Modena eingewanderter und dort 1660 gestorbener Franzose, war sein Lehrer; nicht zuletzt von Caulas Suche nach weitergehender Anregung in der Lagunenstadt zeugt das vorliegende Blatt.

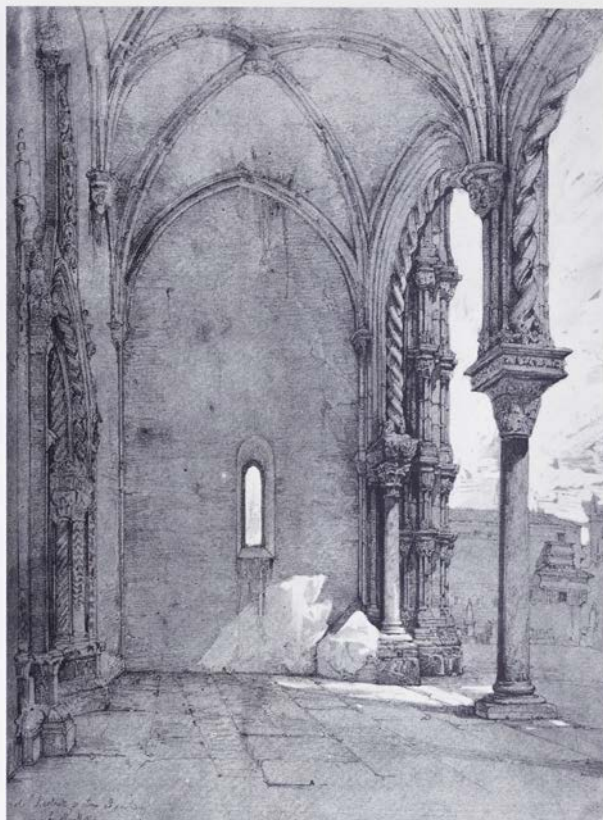
Zeichnungen des Künstlers sind relativ rar und weit zerstreut. Eine kleine Liste hat Byam Shaw 1983, Bd. I, S. 402 anlässlich der Katalogisierung einer Figurenstudie der Frits Lugt Collection aufgestellt. Er nennt Arbeiten im Londoner British Museum, im New Yorker Metropolitan Museum, in der Pariser École des Beaux-Arts und in Privatbesitz. Hinzuzufügen wären ein Blatt in der Hamburger Kunsthalle („Lautenspielende Jünglinge und Musikanten“, Inv. Nr. 21157) und eines in der Wiener Albertina („Die Treue der Artemisia“; Bösel mit Abb.).

Festgehalten hat Caula auf der Vorders. in gekonnter rascher Manier den Mittelteil von Jacopo Tintorettos monumentalem Gemälde der „Piscina probatica“ (ausgeführt 1559–60 für einen Schrank der Chiesa di S. Rocco zu Venedig, in dem das liturgische Silbergerät aufbewahrt wurde), wobei ihn offenkundig der theatralische Effekt der Bewegung in der Masse und

die überwältigende Lichtregie des großen venezianischen Manieristen fasziniert haben. Die stärkere der Knickfalten des Blattes muß ihm als Hilfslinie gedient haben, sitzt sie doch fast genau an der Stelle, wo das Gemälde ursprünglich geteilt war (zusammengenäht wurden die Hälften 1674; zur Information über die Geschichte des Bildes s. Pallucchini mit Abb.).

Für die Rückseite wählte der Meister aus Modena ein ganz anders geartetes Vorbild, das mehr seinem höfisch geschulten Geschmack entgegenkommen mochte, ein heute verschollenes Gemälde des Holsteiners Johann Liss, der, geboren um 1597 im Oldenburger Land nördlich von Lübeck, gegen 1621 nach Italien gezogen war, seit Ende der 20er Jahre in Venedig weilte und schon 1629 oder 1630 von der Pest hinweggerafft wurde. Die Komposition des Bildes ist sowohl durch eine eigenhändige Nachzeichnung seines Schöpfers im Kupferstichkabinett (SMPK) Berlin (19,1×27,3; Ausst. Kat. Johann Liss Nr. B 45 und Abb. 46) als auch durch eine von unbekannter Hand gemalte Kopie des 17. Jahrhunderts im M. H. de Young Memorial Museum in San Francisco (74×99; ebda. Nr. E 92 und Abb. 166) überliefert. Obwohl Caula zwar wie Liss in der Berliner Zeichnung den Landschaftsausblick, den man sich auf dem rechten Bildabschnitt vorstellen muß (vgl. die Gemäldekopie), ausgelassen hat, scheidet diese doch als Vorlage aus, da z. B. die Gefäße auf dem Bort in ihr nicht enthalten sind. Die Tatsache, daß in unserem Blatt jenen Gefäßen höherer Raum über dem Bort zugestanden wird als auf der Kopie in San Francisco, legt den Schluß nahe, daß es unmittelbar auf das Originalgemälde zurückgeht. Die erwähnte stärkere Knickfalte erweist sich ein zweites Mal als Hilfslinie, da sie nun die Funktion der oberen Begrenzung der Bildfläche übernimmt.

Lit.: A. Lugli, *Erudizione e pittura alla corte estense: il caso di Sigismondo Caula (1637 – 1724)*, in: *Prospettiva* 21, 1980, S. 57–74; R. Bösel, Kat. Nr. 9 in: V. Birke, R. Bösel und G. Klimesch, *Ausst. Kat. Zeichenkunst aus sechs Jahrhunderten. Die von der Albertina 1985 in Peking gezeigte Ausstellung*, Graphische Sammlung Albertina, März – Mai 1986, Wien 1986; R. Pallucchini, Kat. Nr. 47 in: *Ausst. Kat. Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, Venedig, Palazzo Ducale*, Sept. – Dez. 1981, Mailand 1981; *Ausst. Kat. Johann Liss, Augsburg, Rathaus*, Aug. – Nov. 1975, Cleveland Museum of Art, Dez. 1975 – März 1976, Augsburg 1975.



22 Saverio Cavallari

Saverio Cavallari

Lebensdaten unbekannt

22 *Blick aus dem Südportikus des Doms von Palermo auf den Domplatz*

Bleistift, Aquarell in Dunkelbraun und Deckweiß auf hellbraun grundiertem Papier
26,8×19,8

Kleiner Abriß an der r. u. Ecke

Bez.: vorders. eigenhändig al S. Kestner p. stima ed amicizia / Sav. Cavallari; rücks. mit Kürzel und Ziffer 33

Prov.: Slg. Kestner

Z. 1058 Photo X 3044

Von einem Standpunkt nahe beim Seiteneingang zur Kathedrale, dem gewöhnlichen Haupteingang, geht der Blick in das Innere der südlichen Vorhalle und aus dieser heraus auf den Domplatz in östlicher Richtung. Von den vier Säulen der Schauseite des Portikus sind zwei erkennbar, dazu der Unterbau eines der flankierenden Türme.

Der Südportikus des Palermitaner Domes wurde ca. 1465 errichtet vom Erzbischof Simone di Bologna in „katalanisierenden“ Formen der Spätgotik. Murray S. 27 beschreibt ihn wie folgt: „The porch has 3 arches pointed and stilted, with much of a Saracenic character about them; the central one exceeds the others in height and width, and all rest on columns of grey marble. Those in the centre have capitals of Byzantine design, most elaborately carved with figures and foliage, and enriched abaci, whence springs foliage which appears to climb the arches, growing as it were in marble. Such, in fact, is the character of all the vegetable life here represented. The 2 outer columns have corrupt Corinthian capitals, and probably belonged to the mosque formerly on this site, for that to the l. bears a Cuphic inscription from the Koran . . . Each arch has a large cable-moulding in its soffit . . . The porch is flanked by 2 square towers of 3 small stages, decorated by pointed arches. Here are Northern mouldings, but the foliated capitals of the shafts are cut with the delicacy of a Southern chisel . . .“ Nur wenige Jahrzehnte älter ist das Seitenportal, das hier am linken Rand in starker Verkürzung erscheint, nach den Inschriften nämlich erbaut durch den Architekten Antonio Gambaro im Auftrag des Prälaten Bertino unter der Regierung von Alfons V. anno 1426. Murray ebda.: „The doorway is of marble, and has three orders, the outer resting on chevroned and the second on twisted shafts, having capitals composed of acanthus-leaves and feathers. Nothing can surpass the exquisite foliage on the jambs, which is mixed with grotesque figures playing musical instruments or picking fruit . . . Over all is a pediment flanked by pinnacles, and running up into a niche which contains a mosaic picture of the Virgin and Child on a gold ground, in a framework of mosaic.“

Der längs der Kirche hingestreckte Domplatz ist eingefasst von einer Balustrade aus den Jahren 1574/75, die man zwischen 1655 und 1725 mit Heiligenstatuen auf hohen Piedestalen verzierte; diejenigen der Ostseite, in Umrissen wiedergegeben, wurden 1673 von Giovanni Travaglia und Antonio Anello ausgeführt für den Erzbischof Lozano (vgl. Murray S. 25). Das Gebäude dahinter ist nach Murray S. 24 der Nonnenkonvent von S. Francesco di Paola. Seine Ecke grenzt an eine der Hauptstraßen Palermos, den Toledo oder Cassaro, heute Corso Vittorio Emanuele, auf dessen Gegenseite der Palazzo Castrione-Santa Ninfa aus dem späten 16. Jahrhundert liegt, zu erkennen an der Serliana seines Loggia-Aufsatzes.

Ein Künstler Saverio Cavallari wird weder von den einschlägigen kunsthistorischen Lexika noch vom

Vorbesitzer August Kestner in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen, soweit sie von Marie Jorns ausgewertet sind, erwähnt, obwohl die Zeichnung keineswegs den Eindruck einer Liebhaberarbeit macht. Da Kestner, der sie zum Geschenk erhielt, am 5. März 1853 starb, ist ein Entstehungsdatum im vorhergehenden Jahrzehnt anzunehmen; der historisierende Charakter der möglichst objektiven Aufnahme aller verschiedenen Architekturformen schließt eine frühere Datierung aus. Bei dem Beschenken wird das Blatt liebe Erinnerungen an den eigenen Sizilienaufenthalt wachgerufen haben. Anfangs- und Endstation jener Reise zu den Sehenswürdigkeiten der Insel im September 1824 war die Hauptstadt, wo Kestner Gelegenheit hatte, auch den Dom zu besichtigen und die Sarkophage Friedrichs II. und seiner ersten Gemahlin Konstanze zu zeichnen (vgl. Jorns 1964 S. 157f., S. 168).

Lit.: J. Murray, A Handbook for Travellers in Sicily, London 1864.

Correggio, eigentl. Antonio Allegri, Paraphrase nach

Correggio 1489 – 1534 Correggio

23 Eine ‚Madonna della Scodella‘

Feder in Braun, leicht mit roter Kreide gewischt
19 × 14,4

Einfassungslinie in Schwarz

Wz.: Wappenschild mit Krone, stark angeschnitten

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 4)

Inv. als: Correggio?/nach Correggio/Schule Parma/Unbekannter italienischer Maler des 16. Jahrhunderts

Slg. N. 89 Photo X 1962

Die Madonna, eine Schüssel in der Linken, sitzt frontal, den Körper zur Seite gelehnt, am Boden. Jesus steht links neben ihr, im Profil Joseph zugewandt, der sich aus erhöhter Position von rechts herabneigt und dem Kind über die Schulter Mariens hinweg einen unsichtbaren Gegenstand in die erhobene Hand legt.



23 Correggio-Paraphrase

In skizzenhaft-fahriger Manier werden Kompositionselemente von Correggios berühmter ‚Madonna della Scodella‘ in der Galerie zu Parma (s. Quintavalle Nr. 76) aufgenommen und zugleich verfremdet. Vor allem ist die Haltung und Stellung des Kindes verändert. Der Zeichner, frühestens dem 17., wenn nicht dem 18. Jahrhundert zugehörig, war möglicherweise ein Deutscher.

Lit.: A. C. Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, Mailand 1970.

**Pietro da Cortona, eigentl.
Pietro Berrettini, Kopie nach**

Cortona 1596 – 1669 Rom

Vorders.

24a *Venus bestellt bei Vulkan die Waffen für Äneas*
Pinsel in Schwarz, grau laviert

Rücks.

24b *Liegender männlicher Akt*
Bleistift

34,3 × 25,1

Schmaler Rand ausgespart; Stockflecken

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 271; Stempel rücks.)

Z. 65 Photo X 2129/X 2408

Vorders.: Die Szene basiert auf Vergil, *Äneis* VIII, 370–85. Vulkan, inmitten eines Haufens von Rüstungen am Boden zurückgelehnt sitzend, schaut zu Venus auf, die mit ihrem von Tauben gezogenen Wagen auf Wolken vom Himmel gekommen ist, um den Schmied zur Lieferung der Waffen für ihren Schützling Äneas aufzufordern. Die Göttin, mit nacktem Oberkörper, ist nach rechts gelagert und auf einen Schild samt Schwert gestützt, sie wendet sich ihrem Sohn Amor zu, der einen Prunkhelm ergriffen hat. Ihre ausgestreckte Linke weist nach links aus dem Bild heraus. Hinter dem Rüstungshaufen schauen die Köpfe zweier Gehilfen Vulkans hervor, der rechte Gehilfe trägt einen Hammer.

Das Blatt kopiert ein Vorbild, das in Zusammenhang steht mit der Dekoration des Palazzo Doria Pamphili an der Piazza Navona in Rom. Der Auftrag dazu wurde Pietro da Cortona, einem der Hauptmeister des römischen Hochbarock, im Jahr 1651 von Papst Innozenz X. erteilt, der auch wesentlich die Auswahl des Programms, Episoden aus der Geschichte des Äneas, bestimmte. Zahlungen für die Vorbereitungsarbeiten der Maurer waren ab September 1652 fällig, die Gesamtabrechnung mit Pietro fand im April 1654 statt. Neben Zeichnungen und Kartons entstanden zwischen 1651 und Anfang 1652 Ölskizzen, von denen sich sieben in der Sammlung Patrizi in Rom erhalten haben, darunter auch eine zu der hier wiedergegebenen Szene (vgl. Grassi Abb. 9). Die Freskokomposition (ebda. Abb. 8) ist einem Oval eingepaßt, der Bozzetto dagegen im Rechteckformat gemalt. Außer dem Fresko und dem Bozzetto, dem die Kopie wegen desselben Formats zunächst direkt zu folgen scheint, käme als Vorlage noch ein Stich nach dem Fresko-Oval, ausgeführt von Carlo Cesio (aus dem Stichwerk ‚Galleria dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona



24a Cortona-Kopie

intagliata da Carlo Cesio vero originale“), B. 75, in Frage. Von keinem der verschiedenen Werke erscheint die Zeichnung jedoch ausschließlich kopiert, gegenüber allen gibt es Abweichungen zu beobachten. So entspricht etwa die helle Wolke hin-

24b



ter dem Haupte Vulkans, dunkel im Stich, dem Fresko und dem Bozzetto, gewisse Vereinfachungen, etwa in der Wiedergabe des Prunkhelmes in der Hand Amors, dagegen stärker dem Stich als den Originalwerken Pietros. Möglicherweise handelt es sich um die Wiedergabe des verschollenen Kartons oder eines anderen Entwurfs von Pietros Hand. Die erheblichen Schwächen der Zeichnung sind nicht zu leugnen (z. B. ist die ursprüngliche Blickrichtung der Göttin auf Vulkan zu völlig mißverstanden). Ihr Urheber dürfte vielleicht am ehesten im süddeutschen Raum zu suchen sein, etwa in der Nähe des Johann Wolfgang Baumgartner (Kufstein 1712–1761 Augsburg, vgl. Tietze u. a. 1933 Nr. 1186).

Die Rücks. zeigt eine akademische Aktstudie, die Pose des Modells ist einem der Söhne aus der antiken Niobe-Gruppe angenähert (vgl. Haskell-Penny Abb. 147 S. 279).

Lit.: L. Grassi, Pietro da Cortona e i „bozzetti“ per la Galleria di Palazzo Doria Pamphili, in: Bollettino d'Arte XLII, 1957, S. 28–43 mit weiterer Lit.; F. Haskell und N. Penny, Taste and the Antique, New Haven, London 1981.

Daniele Crespi

Busto Arsizio 1598 – 1630 Mailand

25 Studie zweier männlicher Figuren

Schwarze Kreide auf braun grundiertem Papier, weißgehöht
19,8 × 27,2

Berieben, Wasserflecke

Prov.: Nachlaß Bauinspektor Ad. Ebeling (Mitglied H.K.V. seit 1878)

H.K.V. Photo X 2340

Ein links in Vordersicht breitbeinig sitzender halbnackter Jüngling läßt Kopf und Oberkörper vehement zur Seite fallen, den linken Ellenbogen dabei in der Bildmitte auf der undefinierten Sitzfläche (Wolken?) abstützend. Der hochgerissene rechte Arm beschreibt einen weiten Bogen über den Kopf hinweg fast bis an den rechten Bildrand, die Finger der Hand sind erregt gespreizt. Von rechts beugt sich im Profil nach links die etwas zurückversetzte, wiederum halbnackte Gestalt eines älteren Mannes vor. Sein



25 Daniele Crespi

nachdenklich abwärts blickendes Gesicht wird leicht von der Hals- und Schulterlinie der Jünglingsfigur überschritten.

Daniele Crespi kam 1610 nach Mailand, arbeitete 1619 zusammen mit Moncalvo an der Ausmalung der Kuppel von S. Vittore al Corpo und bereits selbständig in einer Kapelle jener Kirche. Auf Wunsch des Kardinals Federico Borromeo, der den gegenreformatorischen Idealen seines Onkels, des hl. Carlo Borromeo, nacheiferte, sollte er 1621 an dem Fortbildungs-Unterricht teilnehmen, den Cerano an der Accademia Ambrosiana für ausgewählte junge Maler gab, doch scheint er nur ein einziges Mal daran teilgenommen zu haben, abgehalten wohl durch Auftragsüberlastung. Gleichgültig konnte ihm Cerano jedenfalls nicht gewesen sein, wie sein Werk beweist, das aus dessen Kunst die entscheidenden Impulse empfing. Des weiteren waren für Crespi die Vorbilder des Morazzone, des Giulio Cesare Procaccini und

des Mailänder Caravaggisten Tanzio da Varallo von Bedeutung. 1623 entstanden drei Bilder zum Leben Johannes des Täufer, bestimmt für eine Kapelle in S. Protaso ad Monachos, die nach dem Abriss der Kirche (1930) in die Basilika S. Giovanni von Busto Arsizio gelangten. 1629 signierte Crespi seinen größten Freskenzyklus in der Kartause von Garegnano bei Mailand (bewundert u. a. von Stendhal und Lord Byron), 1630 die Fresken im Chor der Kartause von Pavia. Noch im selben Jahr verstarb der Künstler im blühenden Alter von 33 Jahren (hingerafft von jener Pestepidemie, die Alessandro Manzoni in den „Promessi sposi“ verewigt hat).

Eine Zuschreibung des vorliegenden, bislang anonymen Blattes an den Künstler erscheint aufgrund seiner hohen Qualität möglich. Die sensibel und äußerst sicher mit weißer und schwarzer Kreide aus dem dunklen Grund weich hervormodellierte Muskulatur, die feinen Nuancen der Beleuchtung, die fast

ein Eigenleben führenden, mitunter nachdrücklich verstärkten Körperkonturen lassen sich ebenso in einer Zeichnung des hl. Sebastians in der New Yorker Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 37b; Stampfle-Bean 1967 Nr. 72 mit Abb.) beobachten, genauso gut aber auch in einer Zeichnung des segnenden Christus in der Sammlung der Gallerie dell'Accademia di Venezia (Inv. Nr. 94; Ruggeri 1982 Nr. 94 mit Abb.). Die Konzentration auf Oberkörper und Gesicht, die Vernachlässigung der Extremitäten, die schnelle, in Partien aber ganz konkrete Erfassung von Gewandstücken sind hier insgesamt vergleichbar. Dem melancholischen Blick aus Augen unter schweren Lidern kann man auf vielen Gemälden Crespis begegnen, und obgleich diese Männergestalten offensichtlich nur dazu bestimmt waren, eine Nebenrolle in einem Bild oder Fresko zu übernehmen, bewegt sie dennoch innerlich das verhaltene, ungekünstelte Pathos, das die Schöpfungen des Meisters auszeichnet.

Zu den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, die Crespi beherrscht, wenn er auf (nicht selten farbig präpariertem) Papier arbeitet, s. Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo, Bd. II, Nr. 103–118, Neilson, Ruggeri, Valsecchi Nr. 50–56, Ruggeri 1982 Nr. 130–140, Méjanès Nr. 18f.

Lit.: Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo, Mailand, Palazzo Reale und Pinacoteca Ambrosiana (1973), Mailand o. J., Bd. I, Catalogo dei dipinti e delle sculture, S. 51–57, Bd. II, Catalogo dei disegni, libri, stampe; N. W. Neilson, Some Drawings by Daniele Crespi, in: *Arte Lombarda* 40, 1974, S. 101–109; M. Valsecchi, I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana, Mailand o. J.; J.-F. Méjanès, Ausst. Kat. Les collections du comte d'Orsay: Dessins du Musée du Louvre, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Febr. – Mai 1983, Paris 1983; H. Voss in: Thieme-Becker Bd. VIII, 1913, S. 89f.; G. Nicodemi, Daniele Crespi, Busto Arsizio 1930; G. Gamulin, Un'opera sconosciuta di Daniele Crespi, in: *Arte lombarda* 6, 1961, S. 41f.; E. Milani, Daniele Crespi, Regesti, Bibliografia e Mostre, Testimonianze Critiche, Antologia Pittorica, Busto Arsizio (1971); E. Bénézit, Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, ed. Paris 1971, S. 269; J. T. Spike, Ausst. Kat. Italian Baroque Painting from New York Private Collections, The Art Museum, Princeton University, April – Sept. 1980, Princeton, N. J. 1980, Nr. 16; H. Brigstocke, G. C. Procaccini et D. Crespi: Nouvelles découvertes, in: *Revue de l'Art* 48, 1980, S. 30–39.

Daniele Crespi ?

26 *Christus in der Wüste, von Engeln bedient*

Feder in Braun, braun laviert

27,2 × 42

O. Bildfeldabschluß bogenförmig begrenzt, Bogenzwickel rosa aquarelliert; verschiedene dünne Stellen und kleine Löcher, Fehlstellen ausgefüllt; Einfassungslinie

Bez. u. l. von späterer Hand: F. Mola

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 286; Stempel rücks.)

Inv. als: Pier Francesco Mola

Z. 46 Photo X 1783 Corpus 40512

Am Schluß des Berichtes über die drei Versuchungen durch den Teufel, denen Christus, der 40 Tage und Nächte in der Wüste gefastet hatte, widerstand, heißt es bei Matth. 4, 11: „Da verließ ihn der Teufel, und siehe, da traten die Engel zu ihm und dienten ihm.“ Während in den älteren Darstellungen, die bis in die karolingische Epoche zurückreichen, die Engel in Ehrfurcht und Anbetung verharren, werden sie erst in späteren Zeiten dienstbar tätig. Für das 15.–17. Jahrhundert war eine Ausschmückung der Szene bestimmend, die sich in den „Meditationes vitae Christi“ des Pseudo-Bonaventura (niedergeschrieben nach 1300) findet, wonach Christus Engel zu Maria schickt, um Speisen zu holen. Im 17. Jahrhundert wurde das Bildthema vorzugsweise zur Ausschmückung von Refektorien in Klöstern verschiedener Orden gewählt (vgl. Nygren sp. 449).

Unsere beachtenswerte Zeichnung zeigt Christus in von Bäumen flankierter Landschaft auf einem Felsen sitzend, im Rednergistus (Matth. 4, 10 überliefert die Worte: „Hebe dich weg von mir, Satan! denn es steht geschrieben: ‚Du sollst anbeten Gott, deinen Herrn, und ihm allein dienen.‘“) dem nackten, geflügelten Teufel zugewandt. Dieser kniet, ihm den Rücken kehrend, am rechten Rand vor einem leblos hingestreckten nackten Menschenkörper und nagt an einem nicht näher bestimmbareren Gegenstand. Sechs Engel sind im Mittelgrund verteilt, die meisten blicken gespannt zum Himmel, aus dem ein siebter mit den in ein Tuch gehüllten Speisen herabschwebt, begleitet von einem Putto und vier Puttenköpfen auf einer schwungvoll sich türmenden Wolke. Ein Engel aus der Gruppe am Boden hebt empfangsfreudig die Hände, zwei halten Teller bereit, ein anderer trägt ein hochhalsiges Gefäß.

Die ikonographische Besonderheit des nagenden Teufels neben der leblosen Figur hat bislang keine Deutung erfahren, bildliche Parallelen sind unbekannt, die zugrundeliegende Schriftquelle bleibt zu eruieren.



26 Daniele Crespi?

Als Zeichner des Blattes wurde von Martin Royalton Kish (Kartonnotiz) der Genuese Domenico Piola vorgeschlagen, Ursula Fischer-Pace denkt an den Umkreis des Bolognesen Domenico Maria Canuti; m. E. ist eine stilistische Verwandtschaft mit lavierten Federzeichnungen des Daniele Crespi zu bemerken (vgl. etwa Valsecchi Nr. 55f.).

Lit.: O. A. Nygren, Artikel Versuchungen Jesu, in: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, sp. 446–450; vgl. im übrigen die vorangehende Kat. Nr.

Donato Creti

Cremona 1671 – 1749 Bologna

Skizzenblatt

Vorders.:

27 a Studien zu einer Madonna mit Kind

Rücks.:

27 b Studien zu einer Madonna mit Kind,
Kinderfigur und weibliche Gestalt

Feder in Braun

21 × 27,5

Einfassungslinie l. und o.; Knickfalte in der Mitte, Fehlstelle am o. Rand, Tintenfraßlöcher, z. T. rücks. hinterlegt; lose montiert

Bez.: o. r. Ziffer 10, u. l. buono; rücks. r. Ziffer 6 (quergestellt), u. r. buono

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 167)

Inv. als: Guido Reni

Slg. N. 111 Photo X 1577/X 1576 Corpus 40524/40525

Ref.: Birke S. 56, Abb. 38.



27b Donato Creti

Vorders.: In sechs Ovalfeldern (vier davon in der oberen Blatthälfte aneinandergereiht oder sich überschneidend, zwei darunter angehängt) wird jeweils die Halbfigur einer Madonna, die das Kind auf ihrem Arm betrachtet, wiederholt, ihre Stellung dabei z. T. verändert. Im ersten Feld erscheint die Madonna frontal, im zweiten im Profil nach rechts, im dritten, vierten und fünften im Profil nach links, im sechsten im Dreiviertelprofil nach links. Zwischen die beiden letzten Felder ist zusätzlich eine Aufnahme der Madonna im Profil nach links mit nur angedeutetem Kinderkopf gesetzt, rechts neben das letzte eine der aufblickenden Madonna.

Rücks.: Auf der Basis der von der Vorders. durchgeschlagenen Figuren- und Ovalfeld-Umrisse wurden teilweise Nachzeichnungen und Variationen ausge-

27a Donato Creti



führt. Links oben eine leicht veränderte Nachzeichnung der Madonna aus dem vierten Feld der Vorders. mit Rahmenangabe, halbrechts darunter eine Nachzeichnung lediglich des im Arm der Mutter liegenden Kindes aus dem sechsten Feld. Daneben löst sich rechts die Madonna mit dem Kind stärker geneigt aus den Konturen ihres Gegenbildes. Danach wurde das Blatt um 180 Grad gedreht und etwas unterhalb des Zentrums die Skizze einer nach rechts gelagerten weiblichen Gestalt hinzugefügt, die halb vom Rücken gesehen ist und alternativ den Arm gesenkt bzw. erhoben hält.

Mit dem Vater, einem Quadraturmaler, kam Donato Creti 1673, noch in den Kinderschuhen, nach Bologna. Ein Mäzen, Graf Alessandro Fava, erkannte seine frühreife Begabung und ließ ihn von Lorenzo Pasinelli ausbilden; meist im Hause des Grafen, mit dem zusammen der Maler auch eine Venedigreise unternahm, entstanden bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts allegorische, mythologische und historische Darstellungen. Es folgten Gemäldeaufträge des Bologneser Adels in sehr stattlicher und Freskenaufträge in kleinerer Zahl. Aus den 40er Jahren datieren Serien großer Altarbilder. Neben dem ungleich bedeutenderen Guiseppe Maria Crespi war Creti gleichwohl der berühmteste Bologneser Maler seiner Zeit, dessen Werke im In- und Ausland begehrt wurden. Ein Nervenleiden, das sich stetig verschlimmerte, zwang den Künstler in den letzten Lebensjahren zur Aufgabe des Berufs und führte zu einem Tod in Armut.

Creti nahm Eindrücke verschiedener Meister der ‚klassischen‘ Bologneser Kunst auf; Guido Reni und dessen Schüler Simone Cantarini standen ihm besonders nah. Er hatte sich in Venedig zudem von Veronese beeindrucken lassen, wie ältere Werke bezeugen. Später, vor allem in den Kirchenbildern, wurde sein Stil kälter, trockener und akademischer. Die Zeichnungen sind dagegen durchweg frisch und unkonventionell.

Unsere Zeichnung wurde dem Künstler von Veronika Birke zugewiesen. Die Zuschreibung überzeugt, eine Bestätigung gibt Konrad Oberhuber (mündl.). Es handelt sich zweifelsohne um eines jener Blätter, die „sowohl eine für Creti typische Schraffur als auch seine locker zeichnende Linie miteinander verschmolzen haben“ (S. 56), was eigentlich auf eine Entstehung in einigermaßen fortgeschrittenen Jahren des Meisters hindeuten müßte. Dennoch zögert Birke, sich auf eine nähere Datierung einzulassen, weil es trotz oder wegen vieler auf ausgeführte Bilder zu beziehender Zeichnungen kein allzu sicheres Ent-

wicklungsschema für die facettenreiche Zeichenkunst Cretis gibt. Zwar sieht die Autorin die Ähnlichkeit der vitalen Strichführung in der vorliegenden Studie mit der in einem von R. Roli publizierten Deckenentwurf in der Bologneser Slg. Veronese für den Palazzo Pepoli Campogrande (Roli Nr. 15, datierbar ca. 1708), erwägt einen entsprechenden zeitlichen Ansatz auch, um dann freilich die Überlegung dergestalt zu beschließen: „Doch gerade Skizzen mit so dynamischer Handschrift bilden das Grenzland noch möglicher Zuschreibungen, da Cretis Figuren selbst in der zur Schau getragenen Schnelligkeit der Bewegung eine kühle, verhaltene Dynamik innewohnt“ (S. 56). Zu einer um 1732 entstandenen, ein und dasselbe Studienobjekt fünf- bzw. siebenmal wiederholenden Federskizze in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart („Die hl. Francesca Romana und ein Engel“, Inv. Nr. C 1931/37) s. Thiem 1977 Nr. 259 mit Abb.

Lit.: V. Birke, Neue Zeichnungen Donato Cretis, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXII, 1979, S. 49–57; R. Roli, Donato Creti: 46 disegni inediti, Bologna 1973; ders., Donato Creti, Mailand 1967; ders., Drawings by Donato Creti: Notes for a Chronology, in: Master Drawings XI, 1973, S. 25–32; ders., Pittura Bolognese. 1650 – 1800. Dal Cignani ai Gandolfi, Bologna 1977, mit ausführlichen weiteren Lit.-Angaben auf S. 253; vgl. auch Kat. Nr. 28.

Donato Creti ?

28 Studienblatt mit elf Köpfen

Feder in Braun
28,7 × 20,4
Bleistifteinfassungslinie; stockfleckig
Bez.: u. r. Donato Creti; rücks. bei Weber mit vielen anderen gekft./könnte auch einer der Carracci seyn/Nr. 501
Donato Creti/Boerner²³/IX 62
Prov.: Slg. H. Weber, Bonn (vgl. L. 1383); Slg. K. E. und R. von Liphart (Stempel L. 1687 und L. 1758 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 53)
Inv. als: Donato Creti
Slg. N. 90 Photo X 1742 Corpus 40489

Ref.: Verst. Kat. der Slg. Liphart (C. G. Boerner, Leipzig, 26. 4. 1898) Nr. 242 als Donato Creti.



28 Donato Creti?

Elf männliche Köpfe sind in drei Reihen übereinander angeordnet, die Blickrichtungen und Kopfneigungen variieren, ebenso sind alle Altersstufen vertreten. Gemischt wurden die Altersstufen auch in den einzelnen Reihen; die oberste enthält wie die mittlere vier, die unterste drei Köpfe.

Ansammlungen von Studienköpfen dieser Art sind im Zeichnungscœuvre Cretis häufiger anzutreffen, vgl. beispielsweise Blätter in Kopenhagen (Kgl. Kobberstiksamling Inv. Nr. 11162; Corpus 73477), in Stuttgart (Slg. Freiherr von Koenig-Fachsenfeld in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie; Thiem Nr. 60 mit Abb.), in Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 4147; s. Thiem ebda.), mehrere in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe (vgl. Roli Abb. 8 und 15–24), besonders Uffizien-Inv. Nr. 6556 S (Corpus 28394) sowie Inv. Nr. 4265 S. Der letztgenannten Zeichnung, die einen turmartigen Aufbau von dreimal drei jugendlichen, meist weiblichen Köpfen zeigt, steht die unsrige am nächsten.

Allerdings sind Schwächen bei ihr auszumachen: Das Gesamtbild der Strichlagen wirkt etwas kompakter als sonst, die Vorstellung der Plastizität des Knabenkopfes unten links ist unvollkommen. Ein Zweifel an der Eigenhändigkeit ist nicht ganz zu unterdrücken. Zu bedenken ist auch eine Nachricht, die Cretis Zeitgenosse und Biograph Zanotti mitteilt. Nach ihm hat der Künstler zwei seiner Kinder aus erster Ehe, Giuseppe und Ersilia, selbst im Zeichnen und Malen unterrichtet. Vor allem Ersilia, geboren kurz vor 1720, soll bis zu ihrer Vermählung als tüchtige Zeichnerin im Stil des Vaters tätig gewesen sein (vgl. Voss S. 101).

Lit.: Chr. Thiem, Ausst. Kat. Unbekannte Handzeichnungen alter Meister, 15.–18. Jahrhundert. Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1967; R. Roli, I disegni di Donato Creti agli Uffizi, in: Bollettino d'arte XLVII, 1962, S. 241–250; H. Voss in: Thieme-Becker Bd. VIII, 1913, S. 100–102; vgl. im übrigen Kat. Nr. 27.

Paolo Farinati

Verona 1524 – 1606 Verona

29 *Christus wandelt auf dem Meer oder: Die Rettung Petri aus dem Meer (Farbtaf. I)*

Schwarze Kreide auf hellbraunem Papier, blaugrau laviert, weiß gehöht, z. T. mit Feder in Schwarzbraun übergegangen 34,4 × 45,8

Kleine Einrisse l. o. und am r. Rand, großer Einriß am o. Rand, sämtlich hinterlegt, Fehlstellen am r. und o. Rand ausgefüllt, Stockflecken, größerer rotbrauner Fleck l. o. Bez. rücks.: Paolo Farinati geb. 1522./ aus Campes Samlmg. / Boerner Nr. 164. / Ziffern (392) durchgestrichen, 297, Maßangabe, Kürzel
Wz.: Stab mit gekreuzten Pfeilen und Stern
Prov.: Slg. P. Lely, London (Stempel L. 2092); Slg. J. Richardson sen., London (Stempel L. 2184); Slg. Th. Hudson, London (Stempel L. 2432); Slg. H. W. Campe, Leipzig (Stempel L. 1391); Slg. R. von Liphart, Dorpat (Stempel L. 1758 mit Nr. 1375 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 86) Slg. N. 91 Photo X 2317

Ref.: Verst. Kat. der Slg. Liphart (C. G. Boerner, Leipzig, 26. 4. 1898) Nr. 327.

Vom Ereignis der Wanderung Christi auf dem Meer in der Nacht nach der Speisung der Fünftausend und von seiner Begegnung mit den in Seenot geratenen Jüngern berichten alle Evangelisten außer Lukas; allein Matthäus ergänzt die Erzählung um die hier gezeigte Episode: Als Christus, den die Bedrängten für ein Gespenst hielten, sich dem Boot genähert hatte, richtete Petrus an ihn die Bitte: „Herr, bist du es, so heiß mich zu dir kommen auf dem Wasser.“ Dazu aufgefordert, drohte er jedoch schon nach wenigen Schritten zu versinken, weil er sich durch die Gewalt des Sturmes schrecken ließ, und schrie um Hilfe. „Jesus aber reckte alsbald die Hand aus und ergriff ihn und sprach zu ihm: O du Kleingläubiger, warum zweifelst du?“ (Nachdem sie das Schiff erreicht hatten, legte sich der Wind. Vgl. Matth. 14, 22–33).



29 Paolo Farinati

Bis hin zu einem Fresko in Dura Europos aus der Mitte des 3. Jahrhunderts sind bildliche Darstellungen dieser Szene zurückzuverfolgen. Sie wurde nach der Aussage von Inschriften und Quellentexten bezogen auf die Taufe, auf die Rettung der menschlichen Seele durch den Gottessohn oder auf die Kirche, verkörpert im Schiff der Jünger. Von einschneidender Bedeutung für die Wirkungsgeschichte des Bildgegenstandes war das monumentale Mosaik der ‚Navicella‘, das Giotto im Atrium von Alt St. Peter zu Rom gegen 1320 schuf (angebracht an der Rückwand des Torbaues, wohl zum Ersatz eines Mosaiks aus dem 4. Jahrhundert, dessen Vorbild der Künstler in technischer wie ikonographischer Hinsicht berücksichtigt haben muß, vgl. Paeseler). Außerhalb von Florenz und vor allem Rom, wo im Zuge der Gegenreformation das Interesse der Kurie am Thema wiedererwachte, treten seine Darstellungen freilich lange Zeit eher sporadisch auf, bis es im 19. Jahrhundert von Goethe propagiert und von zahlreichen Künstlern, darunter Runge und Delacroix, mit neuer Energie aufgegriffen wurde (s. Lauer-Kemp mit Lit.-Übersicht).

Unser Zeichner baut seine Komposition ohne ausschmückende Details aus wenigen, nahgesehenen, mächtigen Figuren auf. Die Jüngerschar im schlingenden Boot, das leicht zurückversetzt die rechte Bildhälfte einnimmt, ist, wie gelegentlich in Beispielen mittelalterlicher Buchmalerei zu beobachten, auf drei Vertreter reduziert; die Reduktion bietet die Möglichkeit, alles Gewicht auf die ausgreifenden Bewegungen ihrer Körper zu legen, besonders auf die Rudergesten der muskulösen Arme, während der Ausdruck der Gesichter wenig differenziert wird. Die gesamte linke Bildhälfte füllt die voluminöse Zweiergruppe von Christus und Petrus aus, die

nebeneinander auftreten und die Oberkörper in schwingenden Drehungen zueinander neigen. Die Blickrichtungen der Köpfe dagegen streben auseinander. Durch den Verlust des festen Standes ist Petri Gestalt insgesamt um eine Kopflänge gegenüber der des Herrn herabgesunken, wäre diese Höhenversetzung nicht, würden die Körperhaltungen fast spiegelbildlich korrespondieren. So aber kann Christus bergend die Schulter des Sinkenden umfassen, der sich angestrengt Halt suchend an ihn klammert. Die rechten Arme beider sind sicher ineinander verschlungen. Wie ein Schutzsymbol bläht sich zudem bogenförmig im Sturm der Mantel des Herrn.

Der Maler, Kupferstecher und Architekt Paolo Farinati, Sohn und Schüler des Malers Giovan Battista Farinati, dürfte spätestens 1549 selbständig gewesen sein, als Philipp II. von Spanien bei Villafranca Station machte und an einem Madonnenbild des jungen Mannes Gefallen gefunden haben soll. Das älteste erhaltene Werk, ein hl. Martin, entstand 1552 im Auftrag von Kardinal Ercole Gonzaga, der mit Farinati drei von dessen Landsleuten, darunter Paolo Veronese, nach Mantua geladen hatte, um Altarbilder für den Dom zu malen. Vom Umgang mit Veronese wußte der Künstler in Zukunft am meisten zu profitieren, doch verdankte er dem Aufenthalt in Mantua noch manche zusätzliche Anregung. Er lernte die dortigen Schöpfungen des Giulio Romano kennen, traf mit Giulio Campi zusammen und erhielt, vermittelt durch Girolamo Mazzola Bedoli, auch eine Vorstellung von Parmigianinos Stil. Sein erstes datiertes Werk in der Heimatstadt war der ‚Kindermord zu Bethlehem‘ im Chor der Kirche S. Maria in Organo von 1556; zehn Jahre später fand

Paolo Veroneses Hochzeit statt, bei der Farinati, selbst seit 1554 verheiratet, Trauzeuge war. Der Meister, der seine Arbeiten oft mit dem Signet einer Schnecke versah, unterhielt ab 1570 eine eigene Werkstatt, in der er u. a. die herangewachsenen Kinder Orazio, Vittoria und Giovan Battista d. J. beschäftigte. Von 1573 an führte er jahrzehntlang, bis zum Tod, ein unter dem Titel ‚Giornale‘ berühmtes gewordenes Kontobuch, in dem er gewissenhaft Rechenschaft ablegte über alles, was seine Finanzen und seine Beziehungen zu Auftraggebern und Bilderkäufern anging, und das uns Nachricht von zahlreichen verschollenen Werken gibt (vgl. Puppi). Der Zeichner stand dem Maler an Schaffensfreude und Gewerbefleiß nicht im geringsten nach, man schätzt die Summe der überkommenen Blätter auf mehr als 500 (vgl. Mullaly S. 43).

Mit dem Hannoveraner Exemplar besitzen wir ein wertvolles Zeugnis aus der ersten Schaffensphase, in welcher der Künstler bereits alle seine Fähigkeiten voll entfaltet hatte. Es ist die Vorzeichnung für eines der vier riesigen, in Marmor gerahmten Leinwandbilder des Chors von S. Maria in Organo zu Verona. Die Gruppe, vollendet in einer Frist von 2–3 Jahren, stand bei den Zeitgenossen in besonders hohem Ansehen, ihr Ruhm eilte über die Grenzen der Stadt hinaus. Dies beweist das Lob aus Vasaris Feder, der in der Vita des Michele Sammicheli auf Farinati zu sprechen kommt, lapidarisch vieler Arbeiten in Verona gedenkt, um dann die folgenden hervorzuheben: „ma le principali sono una sala nella casa de’ Fumanelli, colorita a fresco, e piena di varie storie, secondo che volle messer Antonio gentiluomo di quella famiglia, e famosissimo medico in tutta Europa; e due quadri grandissimi in Santa Maria in Organi, nella cappella maggiore: in uno de’ quali è la storia degl’Innocenti, e nell’altro è quando Gostantino imperatore si fa portare molti fanciugli innanzi per uccidergli e bagnarsi del sangue loro per guarir della lebbra [heute fast allgemein als Darstellung der Frauen vor Herodes verstanden]. Nella nicchia poi della detta cappella sono due gran quadri, ma però minori de’ primi: in uno è Cristo che riceve San Piero che verso lui camina sopra l’acque; e nell’altro, il desinare che fa San Gregorio a certi poveri. Nelle quali tutte opere, che molto sono da lodare, è un numero grandissimo di figure fatte con disegno, studio e diligenza.“ (Vasari ed. Milanese S. 374 f.) Ansonsten würdigt er lediglich den hl. Martin im Mantuaner Dom einer Erwähnung.

„PAVL’ FARINAT’ P./A. D. M. D. LVIII“ lautet die Signatur auf der Darstellung der Meereswanderung Christi; das Datum ist zweifellos auf unsere Zeich-

nung zu übertragen, denn bis auf einige Details hat der Maler die Komposition so ins Bild (vgl. Carpeggiani Abb. 164) übernommen, wie sie auf dem Papier angelegt ist. Im Gemälde, das etwa 3–3,50 m in der Höhe mißt und sich mehr dem Quadrat annähert, hat die Himmelszone mit düsteren, gewittrigen Wolken an Raum gewonnen, in der oberen linken Ecke ist ein bleicher Vollmond hinzugekommen, unten rechts im Wasser ein schwimmender, nach rechts, d. h. dem eintretenden Betrachter entgegenblickender Löwe (schaut man ganz genau auf die Zeichnung, erkennt man an entsprechender Stelle flüchtigste Umrisse des Tieres). Der Kopf eines vierten Jüngers, eingefügt zwischen Petrus und dem linken der Ruderer, vermittelt stärker zwischen den Gestalten außerhalb und innerhalb des Bootes, der Ruderer ganz rechts hat einen Mantel erhalten, der ähnlich bogenförmig aufflattert wie derjenige des nimbierten Christus. Ein Netz hängt über die Schiffskante, eine schneckenförmige Muschel darin komplettiert die Signatur am Bug. In der Wiederkehr alles übrigen aber manifestiert sich eine rasche Bildfindung, denn die Zeichnung ist offensichtlich eine erste wie letzte Studie zugleich. Ihre flüchtigsten Partien tragen noch manche Spuren von Pentimenten, die Überzeichnung mit der Feder beim Oberkörper Christi dagegen deutet schon die abschließende feinplastische Durchbildung der Gestalten an, bedeutet gleichsam die Anerkennung der skizzenhaft gewonnenen Komposition. Es bedurfte anscheinend nicht einmal mehr der Fortsetzung dieses Reinzeichnungsprozesses, um den Auftraggeber vollends von der Ausdruckskraft der bildhaften Form zu überzeugen (der Name des betreffenden Abtes des einst mächtigen Konvents, dessen Gebäude heute von einer bescheidenen Pfarrei genutzt werden, ist bislang nicht eruiert, mag allerdings mit Hilfe von Biancolini oder nach Durchsicht der Register von S. Maria in Organo, aufbewahrt im Veroneser Staatsarchiv, zu ermitteln sein).

Die Sicherheit in der Figurendisposition, die der Künstler von Anfang an zur Schau stellt, beruhte wohl nicht zuletzt auf einem dem Zeichnen vorangegangenen Arbeitsgang. Ridolfi überliefert die Nachricht, Farinati habe „molti modelli di cera e di creta“ hergestellt, „de’ quali egli spesso servivasi nelle opere sue“ (Ridolfi S. 132 f., vgl. Puppi S. XXXII). Frühere Wachsfigurennachzeichnungen sind für den ‚Kindermord‘ von 1556 anzuführen, so eine in Privatbesitz, ehemals New York, Shickman Gallery (Mullaly Nr. 39) und eine im Stadel zu Frankfurt (Inv. Nr. 477; Malke Nr. 19, der sie für Gliederpuppenstudien hält. Vgl. Tietze-Conrat zu weiteren verwandten Blättern). Auch im Falle unseres Entwurfs ist eine

Erprobung der Figurenstellungen mit dem ausgeprägten Kontrapost an Kleinplastiken, die häufig wiederverwendet wurden, zu vermuten.

Beim raschen Zeichnen konnte Farinati auf eines verzichten, nämlich deutlicher klarzumachen, daß Christus wirklich auf dem Wasser wandelt, anstatt festen Boden unter den Füßen zu haben, da er plante, dies der Farbgebung des Gemäldes zu überlassen. Vom Blauschwarz des aufgewühlten Wolkenhimmels unterscheidet sich die Farbe des Meeres durch hellere Nuancen; in dem das Wasser also farblich abgesetzt ist und mitsamt den Schaumkronen den Vordergrund in ganzer Breite anfüllt, beginnt es erst, Christus wunderbarerweise zu tragen. Die übrigen Farben reichen vom Lachsrot bzw. Silbergrau für das Gewand Christi über Dunkelweinrot bzw. Mattorange für dasjenige Petri und Dunkelolivgrün bzw. Weiß für die Lendentücher der mittleren Ruderer bis zum Dunkelrotbraun für den Mantel des äußersten rechten Jüngers.

Dem unmittelbaren Pendant des Bildes in der Gemäldegruppe des Chors von S. Maria in Organo, dem ‚Gastmahl des hl. Gregor‘ – das auch dem Inhalt nach insofern Gegenstück zur ‚Rettung Petri‘ ist, als es eine Anspielung auf die neutestamentliche Speisung der Fünftausend enthält –, gelten zwei Alternativstudien in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1603 f.; Stix – Fröhlich-Bum 1926 Nr. 165 f., vgl. DalForno Abb. 53), die im Gegensatz zum vorliegenden Entwurf sehr gleichmäßig durchgezeichnet sind.

Das Echo eines großen Anklangs, den Farinatis Blätter vornehmlich bei englischen Sammlern im allgemeinen und bei Sir Peter Lely im besonderen gefunden haben, ist immer wieder zu vernehmen (vgl. etwa Popham-Wilde S. 217, DalForno S. 38, Andrews 1971 S. 48 f., Mullaly Nr. 37 f., Byam Shaw 1983 Nr. 252, Ausst. Kat. The Genius of Venice Nr. D 14 f.).

Lit.: W. Paeseler, Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte V, 1941, S. 49–162; R. Lauer und W. Kemp, Artikel Rettung Petri aus dem Meer, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. III, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, sp. 546–549; L. Puppi (Hrsg.), Paolo Farinati, *Giornale* (1573–1606), Florenz 1968; T. Mullaly, Ausst. Kat. Disegni veronesi del Cinquecento, Venedig, Fondazione Giorgio Cini 1971, Venedig 1971; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* . . . , hrsg. von G. Milanesi, Bd. VI, Florenz 1906; P. Carpeggiani, Paolo Farinati, in: *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974, S. 227–236; G. B. Biancolini, *Notizie storiche delle Chiese di Verona*, Bd. I–IX, Verona 1749–1777; C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, hrsg. von D. von Hadeln, Bd. II, Berlin 1924; L. S. Malke, Ausst. Kat. Stadel: Italienische Zeichnungen aus eigenen Beständen, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Gale-

rie, Juli–Aug. 1980, Frankfurt a. M. 1980; E. Tietze-Conrat, A Drawing by Farinato for the ‚Massacre of the Innocents‘ in S. Maria in Organo at Verona, in: *Old Master Drawings X*, 1935/36, S. 39–42; A. E. Popham und J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949; F. DalForno, Paolo Farinati, 1524–1606, Verona 1965; Ausst. Kat. The Genius of Venice, hrsg. von J. Martineau und Ch. Hope, London, Royal Academy of Arts, Nov. 1983 – März 1984, London 1983; D. von Hadeln in: *Thieme-Becker* Bd. XI, 1915, S. 271–273; alle mit weiterer Lit.

Giovanni Domenico Ferretti

Florenz 1692 – 1768 Florenz

30 *Selbstbildnis mit Buch und Zeichenstift*

Bleistift, Feder in Schwarzgrau, grau aquarelliert
24,5 × 17,9

Umrandungslinie mit Bleistift; Montierungsrest
Bez.: eigenhändig u. l. GioDōFerrettiDel;
auf dem Montierungsrest Nr. 49

Wz.: Lilie in doppeltem Kreis mit aufgestellten V
Prov.: Nachlaß des Malers Schulz
(Mitglied H.K.V. seit 1842)
H.K.V. Photo X 2183

Der Maler zeigt sich in halber Figur vor leerem Hintergrund, den Körper im Profil nach links, den Kopf mit der langen Allongeperücke zum Betrachter gewandt. Seine Linke stützt sich auf ein aufgerichtetes Buch, seine Rechte hält den Zeichenstift. Der feine dunkle Seidenstoff des Gewandes, dessen einziger Zierat ein Beffchen ist, bauscht sich faltenreich. Am unteren Rand ist ein freier Streifen von der Zeichnung ausgespart.

An der Eigenhändigkeit der schönen, nuancierten Arbeit kann ebensowenig Zweifel bestehen wie an jener der Signatur (vgl. die des Uffizienblattes Inv. Nr. 2970 S; Forlani Tempesti – Petrioli Tofani 1972 Nr. 89). Die Identifizierung der Person beruht auf dem Urteil von Gianvittorio Dillon (Brief vom 21.3.1985); „Personalmente non ho dubbi nel considerare il disegno un autoritratto di Ferretti in età matura, posteriore a tutti i ritratti conosciuti“. Dillon vermutet zu Recht aufgrund des freien unteren Bildrandes, der Signatur mit dem Zusatz Del. (= delineavit) sowie der präzisen Licht- und Schattenwiedergaben in dem Blatt eine Stichvorlage.



30 Giovanni Domenico Ferretti

Erhalten haben sich an Selbstbildnissen Ferrettis ein gemaltes Exemplar in den Uffizien, mit dem sich der Künstler in jugendlichem Alter vorstellt (Inv. Nr. 1747; Leoncini Abb. 50a, Gli Uffizi Nr. A 344 mit Abb.), sowie eine aquarellierte Kreidezeichnung in der Wiener Albertina von 1730 (Inv. Nr. 1287; Stix – Fröhlich-Bum 1932 Nr. 909 mit Abb., Maser Abb. 1; Leoncini Abb. 50b). Hinzu kommen an Porträts das des Antonio Pazzi im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien (Inv. Nr. 4462 F) und ein Stich desselben, publiziert in: Serie di ritratti di celebri pittori, Teil I, Bd. II, Florenz 1766.

Dillon hat im Bestand des Kupferstichkabinettes der Uffizien dankenswerterweise nach der Stichausführung unseres Blattes gefahndet, leider jedoch ohne Erfolg. Er gibt aber den Hinweis auf die Nachricht von einem bislang nicht aufgetauchten Stich von der Hand des Carlo Gregori, der nach einem Selbstbildnis Ferrettis entstand, das Francesco Maria Niccolò Gabburri 1737 zu einer Ausstellung der Accademia del Disegno zu Florenz, deren Mitglied unser Künstler schon seit 1717 war, beigezeichnet hat. Gabburri war es auch, wie er mehrfach selbst bezeugt, der den Auftrag zu jenem Stich aus Freundschaft zu Ferretti erteilte (vgl. Borroni Salvadori S. 84 und Anm. 395, Nr. 20 sowie Leoncini S. 67 Anm. 2).

Mit besagtem Gregori-Stich könnte die vorliegende Zeichnung theoretisch gut zusammengehen, da der Künstler 1737 im Alter von 45 Jahren stand, was der Altersstufe des Dargestellten durchaus entspricht.

Ferretti, der zuerst bei Tommaso Redi und Sebastiano Galeotti in Florenz studiert hatte und zeitweilig der Bologneser Werkstatt des Felice Torelli angehörte, erhielt bereits in jungen Jahren wichtige Freskenaufträge in Imola und Pistoia. Später war er vornehmlich auf Florentiner Boden, aber auch in benachbarten Städten vielbeschäftigt. Seine Hauptwerke hat er in der Florentiner Badia, in S. Salvatore al Vescovado zu Florenz und in SS. Prospero e Filippo zu Pistoia hinterlassen. Die letzte Freskendekoration für die Chiesa del Carmine in Florenz, die ihn bis zum Tode beschäftigte, wurde 1771 durch Brand zerstört.

Seine beachtlichen Leistungen auf dem Gebiet der Porträtkunst fanden ihren Niederschlag insbesondere im ‚Museo Fiorentino‘, der ersten Veröffentlichung der Selbstbildnissammlung der Uffizien vom Jahre 1752, für dessen Stiche – vollendet bereits 1735, vgl. Leoncini Anm. 5 – er viele Zeichnungsvorlagen schuf. Die meisten Auftraggeber gemalter Porträts

waren renommierte Gelehrte, zu deren Kreis Ferretti Zugang durch seinen Schwager Anton Francesco Gori besaß.

In der Wahl der Pose, der Attribute und des Bildausschnittes des vorliegenden Blattes hat sich der Künstler offensichtlich von Poussins Berliner Selbstbildnis aus dem Jahre 1649 leiten lassen, wobei er aber nicht das seinerzeit in Frankreich befindliche Original, sondern die weithin bekannte seitenverkehrte Stichwiedergabe des Jean Pesne im Auge gehabt haben dürfte (vgl. Thuillier Nr. 163 a).

Lit.: G. Leoncini, Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento, in: Paragone/Arte XXVIII, Nr. 329, (Juli) 1977, S. 58–72; Gli Uffizi, Catalogo Generale, 2. Auflage, Florenz 1980; E. A. Maser, Gian Domenico Ferretti, Florenz 1968; F. Borroni Salvadori, Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XVIII, 1974, S. 1–166; J. Thuillier, L'opera completa di Poussin, Mailand 1974.

32 Vincenzo Franceschini?





31 Marcantonio Franceschini?

Marcantonio Franceschini ?

Bologna 1648 – 1729 Bologna

31 Entwurf zu einem Deckengemälde

Feder in Braun, braun laviert über Skizzen in schwarzer Kreide

27,3 × 40,5

Knickfalten; u. r. Ecke abgeschnitten

Bez.: u. l. Franceschini; rücks. u. r. Gio Battista Tiepolo

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 312; Stempel rücks.)

Inv. als: Giov. Battista Tiepolo?

Z. 53 Photo 1957 Corpus 40531

Vier flüchtig hingeworfene Gestalten sitzen auf einer nach beiden Seiten abfallenden Fläche: links eine aufwärts blickende weibliche Gestalt, rechts hinter ihr eine nur bis zur Brust sichtbare Gestalt mit erhobenem linken Arm, die ebenfalls aufwärts schaut. Auf der rechten Seite sitzt eine nackte männliche Gestalt im Profil nach rechts, dahinter frontal ein zweiter nackter Mann mit erhobenem rechten Arm, den Blick nach links oben gewandt.

Die alte Sammlerbeschriftung auf der Vorderseite ist durchaus glaubhaft, bolognesisch ist die Zeichnung zweifellos. Eine Absicherung der Zuschreibung an den Cignani-Schüler durch den Nachweis einer Freskoausführung der Gruppe war bislang nicht zu erbringen.

Lit.: D. C. Miller, Some unpublished drawings by Marcantonio Franceschini and a proposed chronology, in: Master Drawings IX, 2, 1971, S. 119–138 mit weiterer Lit.

Vincenzo Franceschini?

Rom 1680 – 1740 Florenz

32 Der Tod des hl. Joseph

Feder in Braun und rote Kreide über Bleistiftvorzeichnung
34,8 × 25,2

Mehrfach gerissen, aufgezogen, zahlreiche Fehlstellen, Knickfalten, Flecken, berieben

Bez. auf der Unterlage: Crederei del Carracci et altri, del Cavadona suo scolaro (in Feder über unleserlichem Bleistiftschriftzug); rücks.: Annibale Carracci 1557 – 1602

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 47)

Inv. als: Nach Annibale Carracci/Bolognesischer Meister um 1600

Slg. N. 83 Photo X 1971

Joseph liegt mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett, Christus, links neben ihm sitzend, hält ihn in den Armen. Ihm gegenüber legt Maria, aufrecht stehend, den Blick zu Gottvater in den Wolken erhoben, Fürbitte für ihren Gatten ein. Ein Engel mit Stab kniet vorn rechts am Boden, vorn links befindet sich ein Kohlebecken. Weitere Engel und Cherubimköpfe erscheinen im Himmel.

Die durch ihre Beschädigungen und fehlerhaftes Zusammensetzen (so ist der Kopf des Joseph ver-rutscht) recht entstellte Zeichnung, sicherlich erst gegen 1700 anzusetzen, gleicht im Stil und in der Technik einem Blatt des Vincenzo Franceschini in Düsseldorf (,Wunder des hl. Papstes Pius V.', 1713, Inv. Nr. FP 10867; Schaar-Graf Nr. 100 mit Abb.) Der Künstler war ab ca. 1700 in Florenz als Kupferstecher tätig.

Lit.: E. Schaar und D. Graf, Kunstmuseum Düsseldorf: Meisterzeichnungen der Sammlung Krahe, Düsseldorf 1969; Thieme-Becker Bd. XII, 1916, S. 300.



33b Giovanni Battista Gaulli

Giovanni Battista Gaulli, genannt Il Baciccio

Genua 1639 – 1709 Rom

Vorders.:

33a *Papst Alexander VII. (Farbtaf. VII)*

Rote und schwarze Kreide, weißgehöht, auf bräunlichem Papier

Rücks.:

33b *Fragment der Aktstudie eines Jünglings
mit erhobenen Arm*

Rote Kreide, weiß gehöht

21,6 × 15,8

Stockflecken, größere Wasserflecken am u. Rand;

rücks. Klebespuren am r. Rand

Bez. rücks.: Ottavio Leoni, Ziffer 168 durchgestrichen,

Ziffer 8, Kürzel

Inv. als: Carlo Maratti?

Z. 43 Photo X 1776 / X 1775 Corpus 40511

Im reinen Profil nach links ist das Brustbild des Papstes gegeben. Er trägt die Mozzetta und den Camauro, der Blick des leicht erhobenen Hauptes ist emporgerichtet. Wie Marc Worsdale (mündl., vgl. Worsdale S. 65 und Anm. 55) bemerkt, zeigt der nicht bis zu den Ohren hinabreichende Camauro ohne Pelzbesatz eine Entstehung des Porträts zur Sommerzeit an, zwischen Christi Himmelfahrt und dem 25. November.

Der traditionellen ikonographischen Deutung des beachtlichen Blattes, nach der wir es mit einem Bildnis Alexanders VII. (1655–67) zu tun haben, ist beizupflichten, obschon Marc Worsdale eher Clemens IX. porträtiert sieht; die beste Basis zur Identifizierung der Person bilden die Münzbildnisse des Chigi-Papstes (vgl. Ausst. Kat. Bernini in Vaticano S. 292–303). Prototyp der Münzbildnisse war eine verschollene Zeichnung des Gian Lorenzo Bernini, die ihren unmittelbaren Niederschlag gefunden hat in einer Medaille, die von Domenico Jacobacci 1659 in Auftrag gegeben und von Gioacchino Francesco Travani ausgeführt wurde (vgl. dazu Dworschak, Ausst. Kat. Bernini in Vaticano Nr. 291, Perlove). Eine Affinität unseres Blattes nicht nur zum Bildnistyp jener Medaille, sondern auch zum Zeichenstil Berninis ist durchaus zu konstatieren; daß der Autor des Blattes Bernini selbst war, wird von Richard Krautheimer, Dieter Graf und Marc Worsdale befürwortet. Ihrer Einschätzung (und einer mit MAP gezeichneten Kartonnottiz „Maratta“) steht die von Robert Enggass (mündl.) und Ann Sutherland Harris (Brief vom 12. 1. 1985) gegenüber. Enggass tritt ohne Umschweife für eine Autorschaft des Giovanni Battista Gaulli,



33a Giovanni Battista Gaulli

genannt Il Baciccio, ein, Sutherland Harris erkennt dieselbe Hand, möchte aber nicht völlig ausschließen, daß eventuell eine Baciccio-Kopie vorliegen könnte („I think that an attribution to Gaulli, with a few reservations . . . would make good sense“).

Bildnisse Berninis, des Favoriten unter den Künstlern, die Alexander VII. beschäftigte (zum gegenseitigen Verhältnis beider und den daraus resultierenden Bildniserträgen s. Martinelli S. 43–48, ergänzend Worsdale S. 65–67, Abb. 11) wurden, wie Quellen belegen, häufig und sehr gut von Schülern kopiert. So schreibt de Chantelou: „... il [Bernini] m'a conté qu'un de siens, qui dessinait nettement, ayant fait un jour une copie d'un portrait de sa main, lequel il re-toucha, il ne reconnaissait pas après lui-même l'original de la copie“ (de Chantelou S. 273, vgl. Kruff-Larsson S. 132, Worsdale S. 67). Der fähigste Porträtist unter den Schülern war Baciccio; von ihm berichtet Pascoli S. 207: „Innumerabili sono i ritratti, avendone fatti di tutti i cardinali, di tutti i personaggi, che vissero in tempo suo, e che capitarono in Roma, e de’

sette Pontefici che regnarono da Alessandro VII. fino a Clemente XI.; ed in questi ebbe per verità grande arte, e singular maestria, potendosi con ragione annoverare fra i più celebri, ed esperti maestri che sieno stati giammai. Aveva nel fargli uno stile tutto contrario al generale, e comune; e diceva averlo appreso dal Bernini, il quale nel ritrar le persone, non voleva che stessero ferme, e chete, ma che parlassero, e si movesero. Perchè giusto in que' moti, e' diceva esser le persone più simili a se stesse, e ne' più galanti, e graziosi doversi prendere, e dar tutta la somiglianza al ritratto, e rilevare in cotal guisa il più vago, e il più vezzoso del volto, nascondendone il men piacevole, e 'l men gioviale per farlo simpatico, ed avvenente.“

Nur in wenigen Exemplaren ist die einst so geschätzte Porträtzeichenkunst Baciccios heute zu belegen. Das Paradebeispiel, an dem unser Blatt zu messen ist, befindet sich in der Slg. Prof. Jonathan Brown (Princeton, New Jersey; Newcome 1972 Nr. 112). Mary Newcome verweist ebda. auf den hohen Stand der durch van Dyck angeregten Bildnismalerei in Genua, die den jungen Baciccio beeinflusst haben muß, zitiert aber auch die obenstehende Pascoli-Äußerung, der ja zu entnehmen ist, wie stark Baciccio sich Bernini als Porträtist verpflichtet fühlte.

Eingetreten in die Bernini-Werkstatt war Baciccio bald nach seiner Übersiedlung in die Ewige Stadt (gegen 1556). Dank der Protektion des Meisters erlangte er erstklassige Aufträge, vor allem denjenigen zur Ausmalung der Decke in der Jesuitenkirche Il Gesù, an welcher er 15 Jahre lang, von 1668–83, arbeitete.

Zur schönen, bedauerlicherweise vernachlässigten und krass beschnittenen rückseitigen Akademiestudie eines Jünglings, der das Gesicht nach links ins Profil gewendet hat und den rechten Arm angewinkelt über dem Kopf erhoben hält, führt Ann Sutherland Harris Vergleichsstücke im Bestand des Düsseldorfer Kunstmuseums an (z. B. Graf Nr. 587, Abb. 735).

Lit.: M. Worsdale, Le Bernin et la France, in: *Revue de l'Art* 61, 1983, S. 61–72; Ausst. Kat. Bernini in Vaticano, Vatikan, Braccio di Carlo Magno, Mai–Juli 1981, Rom 1981; F. Dworschak, Der Medailleur Gianlorenzo Bernini. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Barockmedaille, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen LV*, 1934, S. 27–41; S. Perlove, Bernini's Androclus and the Lion: A papal emblem of Alexandrine Rome, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, S. 287–296; V. Martinelli, I ritratti di Pontefici di G. L. Bernini (Istituto di Studi Romani, Quaderni di storia dell'arte III), Rom 1956; P. F. de Chanelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin* (E. A. 1665), 18. Teildruck des Manuscripts, hrsg. von L. Lalanne, in: *Gazette*

des Beaux-Arts XXVII, 1883, S. 271–277; H.-W. Kruff und L. O. Larsson, *Porträtzeichnungen Berninis und seiner Werkstatt*, in: *Pantheon* XXVI, 1968, S. 130–135; L. Pascoli, Di Gio. Batista Gaulli, in: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni . . .*, Bd. I, Rom 1730, S. 194–209; D. Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli* (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf III, 2, 1–2), Düsseldorf 1976; alle mit weiterer Lit.

Giovanni Battista Gaulli, genannt Il Baciccio – Umkreis

34 *Der hl. Hieronymus, Modell Berninis für die Statue in Siena*

Feder in Braun, braun laviert

34,2 × 21,7

Ecken beschnitten; Montierung des 18. Jahrhunderts
Bez. am o. Rand: Disegno fatto d'apresso il modello grande dal naturale d'una Statua di S. Girolamo/fatta del C. Bernini il quale con una Madalena fece di marmo in Roma per mandar/a Siena dove sono nella chiesa del Domo; auf der Montierung alte Nr. 37

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Nach Bernini

PHZ 648 Photo X 1727

Ref.: Dorner 1930 Nr. 4 als Giovanni Lorenzo Bernini; Brauer-Wittkower S. 62, Anm. 5 als Gaulli?

In übersteigertem Kontrapost frontal stehend, den linken Fuß auf das Haupt des unter ihm liegenden Löwen gestützt, schmiegt der Heilige seine Wange in glutvoller Verehrung an das schräg vor der Brust gehaltene Kreuzifix. Von heftiger Bewegung erfaßt ist der Mantel, einziges Kleidungsstück des Greises.

Wie die Inschrift belegt, wurde die Zeichnung nicht nach der Marmorstatue des hl. Hieronymus angefertigt, die Gian Lorenzo Bernini zusammen mit der einer hl. Magdalena 1662–63 in Rom für die Chigi-Kapelle des Doms von Siena schuf und die erst nach 1666 am Bestimmungsort aufgestellt werden konnte, sondern nach einem Modell in Lebens-, d. h. Originalgröße. Zu verstehen ist darunter eine jener Arbeiten in Terrakotta, die der Marmorausführung der Skulptur vorangingen.



34 Gaulli-Umkreis

Bernini hat verschiedene Terrakotten zum Hieronymus modelliert: Einen kleinen Gesamt-Bozzetto (Höhe 34,5) bewahrt das Museo Civico in Termini Imerese (Brugnoli mit Abb., Wittkower S. 241f. mit Abb.), einen lebensgroßen Kopf (Höhe 35,7) das Fogg Art Museum im Cambridge, Mass. (Lavin mit Abb., Wittkower ebda.). Auf die Nachricht von einem weiteren Modell, möglicherweise dem hier abgebildeten, hat mich Marc Worsdale aufmerksam gemacht; es wird, allerdings ohne Größenangabe, in einem Inventar von 1713 erwähnt, demzufolge es sich damals in der Torre dei Venti des Vatikanpalastes befand (Archivio Segreto Vaticano, S.P.A. Varia 267, S. 198; vgl. Worsdale S. 232 und Anm. 12). Was den Autor des Blattes anbelangt, ist zu bemerken, daß er zwar offenkundig unter dem starken Einfluß des Baciccio steht, daß er jedoch letztlich dessen zeichnerisches Können nicht erreicht. Vorerst muß er namenlos bleiben. Dasselbe gilt für den Autor eines Blattes in der Sammlung des Warschauer National-

museums, das, abgesehen von der Farbe der Lavierung und einer zusätzlichen Löwenbändiger-Skizze, fast bis aufs Haar dem unseren gleicht (Feder in Braun, grau laviert, 34,3 × 21,7, ohne Legende). Es wurde von Maria Mrozińska unter dem Namen Berninis publiziert (Mrozińska Nr. 18); Rudolf Wittkowers Kommentar dazu entsprach seiner und Heinrich Brauers Einstellung zum Hannoveraner Exemplar (Wittkower S. 242: „Perhaps by G. B. Gaulli“). Beide Zeichnungen können gemäß der Legende des vorliegenden, welche die Aufstellung der Marmorskulptur in Siena voraussetzt, nicht vor 1666 entstanden sein.

Lit.: H. Brauer und R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931; M. V. Brugnoli, Un bozzetto del Bernini per il „San Girolamo“, in: *Arte antica e moderna*, 1961, S. 291–293; R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, The sculptor of the Roman Baroque, London 1966; I. Lavin, Calculated Spontaneity. Bernini and the terracotta sketch, in: *Apollo* 107, 1978, S. 398–405; M. Worsdale, Bernini inventore, in: *Ausst. Kat. Bernini in Vaticano, Vatikan, Braccio di Carlo Magno*, Mai – Juli 1981, Rom 1981, S. 231–236; M. Mrozińska, *Ausst. Kat. Disegni veneti in Polonia, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Venedig* 1958.

Genuesisch, Ende 16. Jahrhundert

35 *Frau neben einem Brunnen sitzend*

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung, braun laviert
23,2 × 19,2

Aufgezogen; leicht stockfleckig

Bez.: rücks. Cambiasi / bei Weber gekft / 1880 (?) / Kürzel

Prov.: F. W. Finck, Wien (Namenszug L. 928 rücks.); A.

Ritter v. Franck, Wien und Graz (Namenszug L. 947 ohne

Vornamensinitiale mit Nr. 861 rücks.); Slg. H. Weber,

Bonn? (vgl. L. 1383); Slg. Nitzschner (Kat. II A 34)

Inv. als: Unbekannter ital. Künstler, fälschlich L. Cambiasi zugeschrieben / Luca Cambiaso / Nähe Luca Cambiaso / Schule

Slg. N. 73 Photo X 1726 Corpus 40478

Rechts neben einem Renaissancebrunnen sitzt eine weibliche Gestalt auf einer mit einem Kissen gepolsterten Bank. Sie faßt mit der Rechten den hinteren Brunnenrand und mit der Linken den reich verzier-



35 Genuesisch, Ende 16. Jahrhundert

ten Brunnenstock. Während der rechte Fuß neben dem Brunnensockel auf einer Stufe steht, ist der linke seitlich nach vorn vor die Stufe gesetzt.

Das zwar in der weiteren Nachfolge Luca Cambiasos (s. dort) anzusiedelnde, aber kaum noch der Produktion des engeren Schülerkreises zuzurechnende Blatt könnte von derselben Hand gezeichnet sein, die eine Madonna im Musée Magnin in Dijon (Inv. Nr. 516; Brejon de Lavergnée Nr. D. 56) ausgeführt hat.

Lit.: A. Brejon de Lavergnée, Dijon, Musée Magnin: Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e – XIX^e siècles), Paris 1980.

Genuesisch, Ende 17. Jahrhundert

36 *Madonna mit Kind*

Feder in Braun über Skizzierung in roter Kreide, braun laviert

Oval, Durchmesser 27,6 × 22,2

Rechteckig montiert

Bez.: rücks. Ziffer 8107

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Alessandro Moretto? / Unbekannt / spät

Slg. N. 102a Photo X 1784 Corpus 40515

Maria thront frontal, die Rechte halb erhoben, den Blick abwärts gerichtet. Mit zurückgelegtem Kopf schaut sie von der Seite der Jesusknabe an, der, auf ihrem linken Knie stehend und von ihrer gesenkten Linken am Fuß gestützt, den rechten Arm um ihren Hals legt und mit der linken Hand ihr Kinn umfaßt.

Konrad Oberhuber erinnert das Blatt an Marcantonio Franceschini, er bemerkt gleichzeitig aber auch einen genuesischen Zug. Für die Autorschaft eines Genueser Künstlers sprechen sich Ursula Fischer-Pace („eher dal Sole“) und Matthias Winner („Piola?“) aus.

36 Genuesisch, Ende 17. Jahrhundert





37 Pier Leone Ghezzi

Pier Leone Ghezzi

Rom 1674 – 1755 Rom

37 Zwei Waldhornbläser

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung
31,7 × 22

Aufgezogen auf Montierungsrahmen; Einrisse, ganzflächig hinterlegt, kleine Fehlstellen, z. T. retuschiert, stockfleckig
Bez. auf der Montierung: Caricature d'Alexandre Ghezzi, alte Nr. 55

Prov.: Slg. Jasper

PHz 641 Photo X 1758 Corpus 40501

Ref.: Dorner 1930 Nr. 19.

Die puppenhaft steif vorgestellten Männer stehen einander gegenüber. Der erste hat das Waldhorn mit der linken Hand über den rechten Ellenbogen gehängt, die rechte Hand trägt das Mundstück; der zweite, ein wenig größer gewachsen als der erste, hält sein Instrument mit beiden Händen gefaßt.

Der römische, vom Vater Giuseppe zum Maler ausgebildete, gleichwohl auch als Kupferstecher und Zeichner tätige Pier Leone Ghezzi verdankt seinen weltweiten Ruhm nicht dem hauptberuflich geschaffenen Werk – er war von 1708 bis 1747 „Pittore della Camera Apostolica“, lieferte Fresken und Altarbilder für verschiedene Kirchen der Heimatstadt und malte außerdem die Villa Falconieri in Frascati aus –, sondern der nimmermüden Produktion unverwechselbarer komischer Porträtblätter, die ihm bereits zu Lebzeiten den Titel des „Cavaliere delle caricature“ eintrugen.

Ausgeführt sind diese Zeichnungen samt und sonders in derselben Manier. Parallele Schraffierungen, der Technik des Kupferstichs, insbesondere jener der sogenannten Maratti-Stecher, verwandt, erzeugen Licht- und Schattenwirkungen, wobei das Licht stets von links einfällt; nur umrißhaft werden die Gesichter behandelt, die ausnahmslos ins Profil gerückt sind. Treffsicher die physiognomischen Besonderheiten und Gestaltmerkmale einer Person aufs Korn nehmend, dabei nur maßvoll-liebenswert über-treibend, gelang es dem Künstler offensichtlich, jedem Betrachter der Porträts ein Lächeln abzugewinnen, nicht nur dem außenstehenden, sondern auch den Dargestellten selbst, zumeist Angehörigen des römischen Adels oder den in dessen Palästen ein- und ausgehenden Gästen, Künstlern und Musikern. Dankschreiben von einigen Dargestellten sind erhalten (vgl. Juynboll S. 176). Ob und in welchem Maß der Zeichner, der sich zu seinem großen Stolz dank einer freundlichen Geste des Herzogs von Parma

ebenfalls zum Adel zählen durfte, für seine Blätter bezahlt wurde und mit welchem Recht er als der erste Berufskarikaturist der Kunstgeschichte gelten soll (so Unverfehrt), ist eine offene Frage. Anlaß zu Bedenken gibt die Tatsache, daß das Gros der Ghezzi-Zeichnungen nicht einzeln verkauft wurde, sondern in massiven Blöcken, z. T. zu Konvoluten gebunden, in diverse Kabinette gelangte. Mindestens 1500 Stück besitzt der Vatikan, 534 das British Museum in London, 306 das Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom, 106 die Galleria des Palazzo Corsini in Rom, 100 die Villa Falconieri in Frascati, 72 die Bibliotheca Passionei in Fossombrone, 57 die Albertina in Wien, 55 der Louvre in Paris usw. (vgl. Juynboll S. 169f. und Salerno, zu Zerstreutem u. a. Pampalone). Man wird eines Tages mehr als 3000 Blätter erfassen können, auch wenn man die nicht allzu zahlreichen Kopien von G. B. Internari und sonstiger Zeichner ausgesondert hat, s. Juynboll S. 170 Anm. 7. Gestochen hat Ghezzi keines seiner Einzel- und Doppel-Porträts, doch kümmerten sich andere Stecher alsbald in Italien, Deutschland und vor allem England um deren Verbreitung (ebda. S. 187f. und Unverfehrt Anm. 3).

Das dilettantische Element in den Zeichnungen des Malers Ghezzi – der ja auch sonst vielseitig, aber nicht eben sehr tief-sinnig, mit dem Entwerfen von Feuerwerksgerät oder Festapparaten etwa, beschäftigt war – darf nicht ganz übersehen werden. Reiner Dilettant war der Künstler jedenfalls auf dem Gebiet der Musik. Er verkehrte mit Sängern sowie Musikern aller Art und war mit Pergolesi bekannt. Mittwoch abends versammelte man sich bei ihm zu Hauskonzerten.

Zwei Teilnehmer einer solchen Veranstaltung, die im römischen gesellschaftlichen Leben der Zeit gang und gäbe war und den Namen einer „Accademia“ trug (vgl. auch Macandrew Nr. 55), mögen zu der vorliegenden Zeichnung Modell gestanden haben. Vom alten Papierrand, auf dem sonst oft die Namen der Porträtierten, ihre Stellung oder ihr Beruf und der Anlaß ihres Auftretens in Rom erwähnt werden, ist nichts mehr zu erkennen. Eine Datierung des Blattes fällt schwer, da Ghezzi's Arbeiten, von ganz frühen und ganz späten Beispielen abgesehen, stilistisch ziemlich stereotyp bleiben.

Zur Sammleraufschrift des 18. Jahrhunderts auf der Montierung ist zu bemerken, daß der Vorname Alexandre nur Resultat eines Mißverständnisses sein kann. Interessanter ist die Verwendung des Begriffs „Caricature“, der in Frankreich nicht vor der Mitte des Jahrhunderts aufkam und offiziell erst 1762 belegt ist (vgl. Juynboll S. 182).

Lit.: W. R. Juynboll, *Het komische Genre in de italiaansche Schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende Eeuw. Bijdrage tot de Geschiedenis van de Caricatuur*, Leiden 1934; G. Unverfehrt, Nr. 64 in: *Ausst. Kat. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten: Bild als Waffe*, Hannover, Wilhelm Busch-Museum, Okt. - Dez. 1984 u. a., München 1984; L. Salerno in: *Kindler Bd. II*, 1965, S. 599-601; A. Pampalone, *Catalogue of Caricature Drawings by Pier Leone Ghezzi*, Verst. Kat. Sotheby's London, 10.12.1979; H. Macandrew, *Italian Drawings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1983.



38 Pier Leone Ghezzi

38 *Ein dicker Herr*

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung
31,2 × 21,4
Aufgezogen auf Montierungsrahmen; Einrisse, ganzflächig hinterlegt, stockfleckig
Bez. auf der Montierung: *Caricature d'Alexandre Ghezzi*; alte Nr. 56
Prov.: Slg. Jasper
PHz 642 Photo X 1759 Corpus 40502

Ref.: Dorner 1930 Nr. 18.

Der nach links gewandte ältere Herr, den Dreispitz in der Linken haltend und ausgestattet mit Dolch und Degen, hat die Rechte zum Gruß erhoben. Er steht in freier Landschaft, die angedeutet ist durch einen Weg und Buschwerk.

Vgl. die Ausführungen in Kat. Nr. 37.

Luca Giordano – Nachahmer

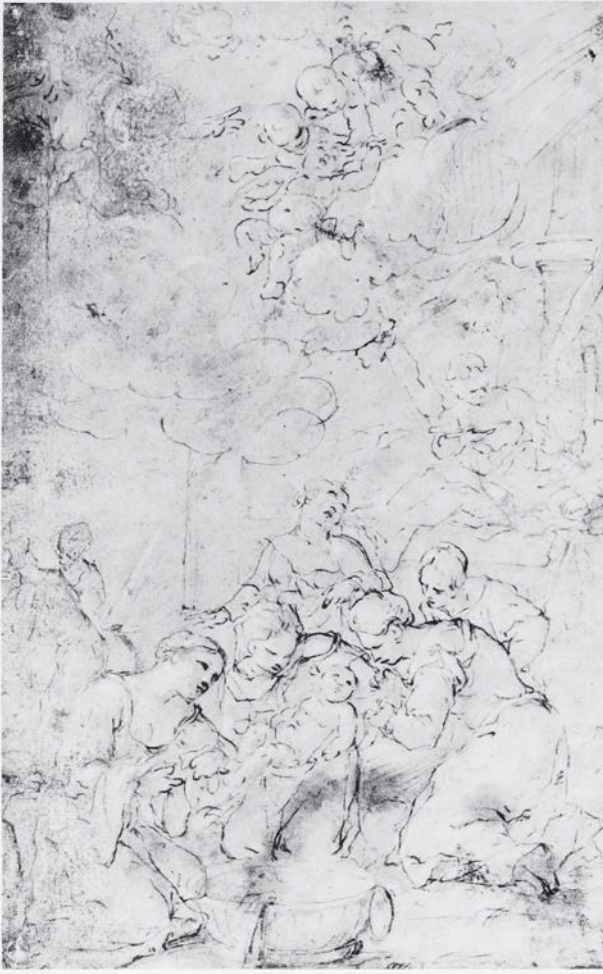
Neapel 1634 – 1705 Neapel

39 *Die Geburt Mariens*

Feder in Braun auf hellbraun grundiertem Papier, weißgehöhlt
30,7 × 19,4
Aufgezogen; fleckig, Knickspuren, Löcher, Fehlstelle in der l. u. Ecke eingefärbt
Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Inv. als: Pietro Berrettini da Cortona (?)
Slg. N. 91a Photo X 1745 Corpus 40487

Im Vordergrund hält eine kniende Magd das Neugeborene über eine große Waschschüssel, zwei ebenfalls kniende Gefährtinnen halten Tücher bereit. Eine vierte Dienerin drängt sich neugierig von hinten heran, eine fünfte erblickt verzückt die Wolkenerscheinung Gottvaters, der von herabstürzenden Putten begleitet wird. Im Hintergrund liegt Anna aufgestützt im Wochenbett vor einem hochaufragenden Säulenpostament; zwei Frauen kümmern sich um sie. Ein Dienerinnen-Paar zur Linken verläßt die Szene.

Der Zeichner steht deutlich im Banne Luca Giordanos. Für die lockere, umrißbetonte Zeichenweise lassen sich ebenso Beispiele im Werk des Meisters anführen (vgl. etwa die Rückseite eines Skizzenblattes im Londoner British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff 4-53; Ferrari Abb. 39) wie für die idealisierten Physiognomien der Frauen. Luca hat sich ausgiebig mit dem Thema der Geburt der Jungfrau beschäftigt, was etwa Gemälde in Venedig (S. Maria della Salute; Ferrari-Scavizzi Nr. 127), Wien (Kunsthistorisches Museum; ebda. Nr. 102) oder Genua (Palazzo Durazzo Pallavicini; ebda. Nr. 306) bezeugen. Identisch ist keine dieser Kompositionen mit der vorliegenden; sie erscheint dennoch Lucas Art so gemäß, daß man geneigt ist, auf eine verschollene, gezeichnete oder gemalte Originalvorlage zu schließen.



39 Giordano-Nachahmer

Lit.: O. Ferrari, Drawings by Luca Giordano in the British Museum, in: *The Burlington Magazine* CVIII, 1966, S. 298–307; O. Ferrari und G. Scavizzi, Luca Giordano, 3 Bde., Neapel 1966.

Luca Giordano, Paraphrase nach

40 *Diana und die Niobiden*

Feder in Schwarz, grau laviert und schraffiert
 13 × 20,5
 Einfassungslinie; stark stockfleckig
 Prov.: Slg. Culemann (Kat. 330; Stempel rücks.)
 Inv. als: Angeblich Domenico Zanetti
 Z. 59 Photo X 1956

Diagonal hingestreckt die rechte halbe Bildfläche ausfüllend liegt Niobe am Boden unter Laubwerk, abwehrend die Rechte erhoben. Die Wehr ist nutzlos, der Pfeil, den die Göttin Diana, auf Wolken in der oberen linken Bildecke aufgetaucht, soeben abgezielt hat, steckt bereits in der entblößten Brust des Opfers. Der Mutter zur Seite lagert eines ihrer kleinen Kinder verängstigt, ein zweites schreckt vor dem Anblick des Todesgeschosses mit entsetzter Gebärde zurück.

Niobe, die Tochter des Tantalos, hatte mit der Fruchtbarkeit ihres Leibes geprahlt und sich höher geschätzt als Latona (Leto), die nur die Zwillinge Apollo und Diana (Artemis) zur Welt gebracht hatte. Zur Strafe erlegten die Kinder des Zeus die Stolz und ihre 14 Sprößlinge mit Pfeil und Bogen.

Der unbekannte Zeichner des ausgehenden 17. Jahrhunderts, der graphische Stilmittel von Luca Giordano in reichlich grotesker Weise simplifiziert, hat die Komposition eines um 1675–80 entstandenen Gemäldes von Luca im Palazzo Chigi in Rom (Ferrari-Scavizzi Nr. 593 mit Abb.) zum Gegenstand einer Paraphrase erkoren. Identisch sind die Auswahl der Figuren und ihre grundsätzliche Disposition, im einzelnen jedoch ist jede Körperhaltung bewußt verdreht worden.

Lit.: O. Ferrari und G. Scavizzi, Luca Giordano, 3 Bde., Neapel 1966.

40 Giordano-Paraphrase





41a Giovanni Francesco Grimaldi

Giovanni Francesco Grimaldi

Bologna 1606 – 1680 Rom

Vorders.:

41a *Bäume in weiter Landschaft*

Rücks.:

41b *Landhäuser an bewaldetem Abhang*

Feder in Braun

15,2 × 21,7

Kleine Flecken

Bez.: auf dem Unterlageblatt alte Nr. 229

Prov.: Slg. K. E. und R. v. Liphart (Stempel L. 1687 und L.

1758 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 48)

Inv. als: Annibale Carracci

Slg. N. 84 Photo X 1752/X 1751 Corpus 40492/40493

Ref.: Verst. Kat. der Slg. Liphart (C. G. Boerner, Leipzig,
26.4.1898) Nr. 200 als Annibale Carracci.

Vorders.: Eine Baumgruppe mit ausladenden Kronen steht isoliert im Vordergrund links; im Mittelgrund windet sich ein kaum erkennbarer Bach im Wiesen- grund um einen kleinen Hügel. Rechts ragen erneut isolierte Baumgruppen auf. Weiter zurückliegend dehnt sich ein dichter Waldstreifen aus, in der Ferne beschließt eine Gebirgskette den Ausblick.

Rücks.: Auf dem Kamm eines sich über die gesamte Bildbreite hinziehenden Abhangs erheben sich drei turmbewehrte Villen, eingebettet in dichte Baum- vegetation. Ein von nah gesehener kahler Stamm steigt am rechten Bildrand in die Höhe.

Die alte Zuschreibung war nicht abwegig, da Giovan- ni Francesco Grimaldi, dem das Blatt zuerkannt wer- den muß, seinen Landschaftsstil aus dem Annibale Carraccis und Domenichinos heraus entwickelte.



41b Giovanni Francesco Grimaldi

Bologneser wie jene, aber fast ausschließlich in Rom und Umgebung tätig, malte er im Auftrag der ersten Familien der Stadt und verschiedener Päpste Landschaftsfresken für Villen und Paläste in großer Zahl. Von Kardinal Mazarin wurde er 1649 – 1651 nach Paris berufen. Charakteristisch für die meisten seiner Zeichnungen und viele Radierungen ist die Behandlung des Baumschlags, dem er offenkundig größte Aufmerksamkeit widmete. Die feinen Striche und Häkchen darin scheinen oft wie von kleinen Explosionen bewegt, die aber nie eine gefällige, beruhigte Gesamtwirkung der Formen gefährden. Bei größeren Baumkonglomeraten wird der Eindruck sanften Brodelns geweckt. Das Schema einer idealen, unberührten Landschaft wie auf der Vorders. hat der Künstler beliebig variiert, seltener sind Darstellungen anzutreffen, in denen Gebäude näher betrachtet werden. Zu solchen Blättern vgl. eine Ortsansicht im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., Inv. Nr. 1932 – 276 (Corpus 86424), und eine Ansicht des Vatikans in der Lugt-Sammlung, Inv. Nr. 5278 (Byam Shaw 1983 Nr. 366 und Taf. 420). Den wohl umfangreichsten

geschlossenen Bestand an Grimaldi-Zeichnungen besitzt das Londoner British Museum (Album des Vincenzo Vittoria, Inv. Nr. At.-10-67, vgl. ebda.).

Lit.: F. Noack in: Thieme-Becker Bd. XV, 1922, S. 40f.

42 Giovanni Francesco Grimaldi



Feder in Braun, braun laviert

12 × 18,8

Lose montiert, zwei kleine Löcher u. l.; rücks. ganz dünne Bleistiftumrisse von Bäumen

Bez.: u. r. Monogramm JW: (verschlungen); rücks. No. 12 (in Feder) und Tempesta (mit Bleistift); auf der Montierung aufgeklebt Ausschnitt aus dem Heberle-Verst. Kat.; auf der Montierung rücks. Molyn Peter de gen. Tempesta

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1237 rücks.); Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Slg. N. 195a Photo X 1765 Corpus 40509

Ref.: Verst. Kat. J. M. Heberle, Köln, 30.6.–15.7.1897, Nr. 3580 als Pieter Molyn.

Parallel zum Bildrand verläuft ein Fluß mit spiegelglatter Oberfläche. Am vorderen Ufer stehen eng beieinander zwei Weidenbäume, am jenseitigen zwei weitere inmitten von Gebüsch. Ein sanft nach rechts abfallender Hügel gibt nur einen begrenzten Ausblick auf die hinter ihm liegende, weite, von Baumgruppen durchsetzte Ebene frei. Am Horizont erstreckt sich ein nach rechts ansteigender Höhenzug.

Nach einer überlieferten Notiz hat sich Philip Pouncey briefl. am 19. 11. 1959 für die Autorschaft Grimaldis ausgesprochen. Konrad Oberhuber bestätigt die Zuschreibung (mündl.) und verweist auf das in der vorangehenden Kat. Nr. genannte Album im Londoner British Museum, das auch Pouncey zum Vergleich herangezogen haben wird. Bei Batorska Taf. 27 ist ein Wandfreskoentwurf für die Villa Falconieri zu Frascati aus dem Bestand desselben Museums publiziert, in dem sich die auffällige Bildung der Weidenzweige mit ihren paarweise-gegenständig angeordneten, fleischigen Blättern wiederholt. Das Monogramm JW muß von Sammlerhand stammen; es ist noch einmal auf einem ganz verschiedenen anonymen Blatt im Stuttgarter Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 1718) zu finden.

Lit.: D. Batorska, Grimaldi a Frascati, in: *Master Drawings X*, 1972, S. 145–150.



43 Guercino-Werkstatt

Guercino, eigentl. Giovanni Francesco Barbieri – Werkstatt

Cento 1591 – 1666 Bologna

43 *Der hl. Hieronymus als Büsser*

Kreide auf graubraunem Papier

29,8 × 23,7

Montiert

Leicht fleckig

Bez.: Nummern 189, 2516; rücks. Guercino, Nummern 6, 55, 3003

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 98)

Inv. als: Guercino

Slg. N. 95 Photo X 1772

Der Heilige, in Dreiviertelfigur stehend, betrachtet, den Kopf über die linke Schulter zurückgewandt, das am rechten Rand aufgestellte Kreuz, an das die offene Bibel gelehnt ist. Die Hände ruhen übereinandergelegt auf einer vom Mantel verdeckten Felsenerhebung. Im Hintergrund angeschnitten ein Baumstamm.

Das für Guercino zu weich und bedächtig gezeichnete Blatt muß als Erzeugnis der umfangreichen Werk-

statt des Meisters angesehen werden. Motivisch und kompositorisch ist es mit der Kohlezeichnung des hl. Hieronymus im Kupferstichkabinett der Pinacoteca Nazionale zu Bologna (Inv. Nr. 1625; Gaeta Bertelà Nr. 34 mit Abb.) zu verbinden, die Guercinos Neffe Benedetto Gennari (1633–1715) zugeschrieben wird.

Lit.: G. Gaeta Bertelà, *Artisti italiani dal XVI al XIX secolo. Mostra di 200 disegni dalla raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto dei disegni e delle stampe*. Bologna, Museo Civico, Dez. 1976 – Jan. 1977, Bologna 1976.



45 Guercino-Imitator

44 Weibliches Bildnis, aufwärts blickend

Kohle auf braunem Papier

25 × 20,5

Montiert

Leicht fleckig, am Rand mehrfach eingerissen

Bez. rücks.: Art des Padovanino

Prov.: Slg. K. E. (Stempel L. 1687), Slg. R. v. Liphart (Stempel L. 1758), Slg. Nitzschner (Kat. II A 99)

Inv. als: Guercino

Slg. N. 96 Photo X 1756 Corpus 40496

44 Guercino-Werkstatt



Im Dreiviertelprofil nach rechts ist die Halbfigur einer jugendlichen Frau mit erhobenem Haupt wiedergegeben. Lockig fällt das lange Haar über beide Schultern. Das Kleid mit weitem Ausschnitt und hoch gegürteter Taille besitzt bauschig in Falten geworfene Ärmel.

Eine gewisse Spannungslosigkeit der Strichführung spricht eher für eine Werkstatt- als eine Meisterarbeit. Als mögliches Vorbild kommt ein von Guercino in Kohle gezeichnetes Frauenporträt des Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien (Inv. Nr. 1631 F) in Betracht.

Guercino – Imitator

45 Landschaftscapriccio

Feder in Braun auf bräunlichem Papier

29 × 42,5

Montiert

Bez. auf Klebezettel: Fr Barbieri f 1634 N 140

(Ziffer durchgestrichen), 194

Prov.: Slg. S. L. M. (Stempel L. 2361, nicht identifiziert, rücks.); Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337, mit Nummer 91, rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 100)

Inv. als: Guercino

Slg. N. 97 Photo X 2314

Eine von bizarr geformten, vorwiegend kahlen Bäumen und Buschwerk gesäumte Straße führt längs

eines Flusses mit Staustufe auf eine steinerne Brücke zu; auf der Straße zieht ein Maultiertreiber dahin, auf der Brücke bewegen sich weitere Gestalten.

Guercinos enorme zeichnerische Produktion – ein Inventar der Hinterlassenschaft seines Hauses in Bologna allein zählt 2514 Blätter – regte nicht nur ungezählte Schülerarbeiten an. Nachdem das Erbe bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zerstreut wurde und die Wertschätzung für die Zeichnungen in Sammlerkreisen einen Höhepunkt erlebte, machte auch ein unbekannter Fälscher mit Hunderten von Elaboraten in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts sein Handelsglück (vgl. Bagni). Den Arbeiten dieses Mannes steht das Landschaftscapriccio sehr nahe, wengleich die Handschrift nicht völlig identisch ist. Wohlfeile Vorlagen für einen jeden Imitator gaben die in Stichsammlungen weithin verbreiteten Kompositionen des Meisters ab. In diesem Fall wurden gleich mehrere Stiche einer vierzehnteiligen Landschaftenfolge, geschaffen in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts von Jean Pesne, dem Vater des Antoine Pesne, ausgewertet.

Der Baum, der den Schräganstieg der Brücke halb verdeckt, ist der Nr. 11 der Folge (Bagni Abb. 117) entnommen, die Nr. 9 (Bagni Abb. 103) bot das Vorbild der Zweiergruppe der Büsche links daneben. Pesnes Nr. 10 (Bagni Abb. 113) lieferte das Beispiel für die einbogige Brücke über einem Stauwehr mit Figurenstaffage, das Torgemäuer, dem sie dort Zugang verschafft, ist noch als Architekturandeutung in der Imitation präsent. Einem geborstenen Baumstumpf in Nr. 13 (Bagni Abb. 130) ist, mit kleiner Abänderung, derjenige am linken Bildrand nachgestaltet, während die Holzpflocke am Ufer des Flusses wieder zum Bestand von Pesnes Nr. 11 (Bagni Abb. 117) gehören. Aus Nr. 2 (Bagni Abb. 48) stammen schließlich der junge, vollbelaubte Baum über den rundlichen Büschen am rechten Rand sowie der Maultiertreiber auf der Straße davor.

Daß der Imitator nicht die Originale Guercinos vor Augen hatte, erhellt zum einen aus der Tatsache, daß er wie Pesne die Landschaftselemente im Gegensinn zeigt, zum anderen auch daraus, daß er dem Stecher Eigenmächtigkeiten abgenommen hat wie die Zusammenstellung des vollbelaubten Baumes und des Maultiertreibers in einundderselben Achse, Motive, die ursprünglich auf zwei verschiedene Zeichnungen verteilt waren.

Lit.: P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*. Introduzione di D. Mahon, Bologna 1985.

Filippo Juvarra ?

Messina 1678 – 1736 Madrid

46 *Idealvedute mit Kolonnade und Marc Aurel-Standbild*

Feder in Grau und Schwarz, aquarelliert in Grau, Grauviolett, Graugrün und Gelbgrau; Bleistiftskizzen
21,8 × 30,2

Bleistift-Einfassungslinie

Prov.: Reichsbesitz seit 1943; Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Inv. als: Unbekannter Italiener 18. Jahrhundert

Leihgabe 45154 Photo X 2122

In Schrägansicht fluchtet eine verfallende Kolonnade auf niedrigem Podest mit Treppenzugängen vom linken Bildrand her bis über die Mitte bildeinwärts. Ihr Grundriß ist der eines langgestreckten Kreuzes mit kurzen Querarmen; die Interkolumnien sind stark rhythmisiert. Ein kassetiertes Tonnengewölbe wird von außen durch ein mächtiges Gebälk mit figurengeschmückter Balustrade kaschiert. Den rechten Bildrand begrenzt der Stumpf eines Obeliskens. Der Vordergrund ist von Ruinenstücken übersät, unter denen sich die umgestürzten Skulpturen einer Frau und eines Putto befinden. Unversehrt ragt aus dem Ruinenfeld ein Bronzestandbild vom Typ des Marc Aurel über grabaltarähnlichem Sockel mit Eckfiguren auf. Der Sockel enthält eine Inschrifttafel, unleserlich bis auf Teile einer Jahreszahl, die möglicherweise in MDXXXVIII aufzulösen ist, das Datum der Aufstellung des Marc Aurel-Monuments auf dem Kapitol. Allenthalben wuchert Buschwerk. Ein intaktes Palastensemble über einer hohen, turm- und zinnenbewehrten Mauer zieht sich längs des gesamten Horizontes hin, wie Durchblicke durch die Kolonnade verraten, durch die gleichfalls hindurch am linken Bildrand noch ein weiterer Palast sichtbar wird. Zwei einsame Besucher inmitten des rechten Kolonnaden-Querarmes bestaunen das Ganze.

Zweierlei ist an dem Blatt bemerkenswert. Neben der ausufernden Phantasie des Künstlers, der sich ein Palastareal von antik-imperialem Zuschnitt erträumt – die Dimensionen können es mit denen des Forums samt dem Kapitol aufnehmen –, einer Phantasie, die eines passionierten Architekten würdig scheint, ist es die Technik, mit der die Schattenpartien behandelt sind. Sie setzen sich zusammen aus einem gleichmäßig eng und vorwiegend vertikal gestrichelten Raster und der Aquarellierung. Die Rasterstriche sind besonders ausgeprägt im Vordergrund und verfeinern sich zum Hintergrund hin, sie stürzen mit, wenn ein Steinblock schräg liegt. Dicht ‚gehäkelt‘ sind die



46 Filippo Juvarra?

Blätter an Büschen und Bäumen. Diese Technik ist dieselbe, die Filippo Juvarra in einer Gruppe von idealen Architektur-Ansichten angewandt hat, vgl. eine Serie des Kupferstichkabinettes in Dresden (Inv. Nr. Ca 66. 41 aquarellierte Federzeichnungen, August dem Starken 1732 vom Künstler gewidmet; Brinckmann S. 117f., 162, Abb. 24–30) sowie ein Einzelblatt in Windsor (Blunt–Croft-Murray S. 42, Abb. 19). Darüber hinaus ist den Blättern vieles gemein: Antike Trümmer mischen sich mit moderner, intakter Architektur, Standbilder, oft übergroß, sind verschwenderisch über Gesimse und Kuppeln verteilt, ein Monument findet sich jeweils an herausgehobener Stelle; dessen Inschriften können exakt lesbar sein, aber auch verschwimmen. Den ‚plastischen‘ Tier- und Menschendarstellungen ist etwas Puppenhaftes eigen, ihre Formen wirken mitunter wie geknetet.

Eine definitive Entscheidung darüber, ob die Kolonnaden-Zeichnung aber wirklich von Juvarra selbst angefertigt wurde oder aber von einem Nachahmer, bedarf noch näherer Prüfung, weshalb die Zuschreibung zunächst nur vorschlagsweise erfolgen kann.

Lit.: A. E. Brinckmann, I disegni, in: C. M. de Vecchi di Val Cismon, L. Rovere, V. Viale und A. E. Brinckmann, Filippo Juvarra. Bd. I, Turin 1937, S. 111–170; A. Blunt und E. Croft-Murray, Venetian drawings of the XVIIth and XVIIIth centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1957.

Ventura Lamberti

Carpi 1652 – 1721 Rom

47 Die Ermordung des hl. Petrus Martyr

Schwarze Kreide und Rötel, weißgehöht,
auf braungründertem Papier
32,5 × 17,4

O. Abschluß flachbogenförmig, Preßfalten

Bez. in Tusche am u. Rand: l. Tizian; daneben in anderer
Handschrift: primo pens del quadro de S. Janni e Paolo;
rücks. u. l. Ziffer 194; auf dem Unterlageblatt Klebenr. 684;
Kürzel FBC und Lnii

Wz.: Kniender Mann mit Kreuz und Schild (Fabriano ca.
1602–1679, vgl. Guiffrey-Marcel Bd. I, 1907, S. 132 Nr. 33)

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238);
Slg. Nitzschner (Kat. II A 190)

Inv. als: Tizian-Nachahmer des 17. Jahrh./Unbekannter
Venezianer

Slg. N. 116 Photo X 1970

Petrus Martyr (ca. 1205–1252, kanonisiert 1253), ein Schüler des hl. Dominikus und populärer Prediger in ganz Oberitalien, war als päpstlicher Inquisitor zwischen Como und Mailand unterwegs, als ihm ein Mann namens Cavina auflauerte, um ihn niederzumachen. Dieser war gedungen von Anhängern der Katharer-Irrlehre, gegen die Petrus vehement vorgegangen war.

Cavina, halbnackt und mit dem Rücken zum Betrachter, ist dem Mönch in der Dominikanertracht von rechts breitbeinig in den Weg getreten und hat ihn mit der ausgesteckten Linken beim Kragen der Kutte gepackt. Sein rechter Arm ist angewinkelt, die Hand hält das Mordinstrument, einen kurzen Dolch, bereit. Petrus, barfußig, ist in seinem Schritt durch den gewaltsamen Griff gebremst und droht nach rückwärts zu fallen, die Arme sind wehrlos ausgebreitet, der Kopf wendet sich ergebenem Blickes zur Seite. Ein Mitbruder, am linken Bildrand hinter einer Bodenwelle nur skizzenhaft zu erkennen, hat mit erhobenem Arm die Flucht ergriffen. Vom linken oberen Bogenrand schwebt ein größerer Engel mit Märtyrerpalmes und zum Himmel weisender Linken herab, ein kleiner Engel mit Siegeskranz kommt von der Mitte aus auf ihn zu. Schräg rechts über dem Kranzträger tauchen in Wolken zwei Puttenköpfe auf. Längs des rechten Bildrandes ragt ein belaubter Baumstamm auf, Blattwerk erscheint auch über dem Kopf des Mörders.

Ventura oder Bonaventura Lamberti wuchs in seiner Heimatstadt auf, einem kleinen Ort in der Nähe von Correggio und Modena. Seine Ausbildung erhielt er in Bologna, wo er von 1676 bis 1682 Schüler und

Gehilfe von Carlo Cignani war (gemeinsam mit Marcantonio Franceschini). Danach ging er nach Parma, Reggio und, wohl für mehrere Jahre, auch nach Venedig. Über Florenz kam er schließlich nach Rom; die Ankunftszeit in der Ewigen Stadt ist strittig. Tiraboschi, ein Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts, weiß zu berichten, daß sie in die Jahre um 1687 fiel, Pietro Petrarroia, dem die jüngste Darstellung von Leben und Werk Lambertis verdankt wird, plädiert dagegen für ca. 1690 (vgl. Petrarroia S. 281, Anm. 12). In Rom schuf der Künstler Fresken für den Palast des reichen Dominikaners Pietro Gabrielli (damals Palazzo di Monte Giordano genannt, heute Palazzo Taverna), sowie, im Auftrag verschiedener Besteller, eine Reihe von Altarbildern. Mit der französischen Kolonie in Rom hielt er engen Kontakt, mit dem Stecher Nicolas Dorigny wohnte er zeitweilig zusammen. Befreundet war er auch mit dem Komponisten Arcangelo Corelli. In die erste Gilde der arrivierten Künstler Roms, die Accademia di S. Luca, wurde er 1697 aufgenommen, 1716 aber, infolge einer Stellungnahme gegen die in neuen Statuten festgeschriebene Bevorzugung der Akademiemitglieder bei der Vergabe öffentlicher Aufträge, wieder aus deren Gemeinschaft ausgeschlossen. Während einer vorübergehenden Rückkehr nach Carpi in den Jahren 1705–1706 hatte er eine Stiftung ins Leben gerufen, die angehenden Malern seiner Vaterstadt ein Studium in Bologna ermöglichen sollte. Die kunsthistorische Bedeutung seines malerischen Werkes, das mit wenigen Ausnahmen recht starr auf den Stil der Bologneser Tradition eingeschworen blieb, hält sich in Grenzen, sein größtes Verdienst war, dem jungen Marco Benefial als Lehrer die Wege geebnet zu haben.

Im Gegensatz zur recht akademisch gezügelten Manier seiner meisten Gemälde verraten die höchst seltenen Zeichnungen (vgl. Schmidt und Petrarroia Abb. 36 und 39) überraschenderweise eine lockere, frische und impulsive Handschrift, die unverkennbar auch dieses Blatt prägt. Es ist zudem als Vorzeichnung für ein ausgeführtes Gemälde nachzuweisen, das Altarbild der Familienkapelle der Gabrielli in S. Maria sopra Minerva (3. Kapelle rechts), noch heute an Ort und Stelle, wenn auch nicht in bestem konservatorischen Zustand.

Die Kapelle war seit ihrer Erbauung durch einen gewissen Falco Sinibaldi dem hl. Petrus Martyr geweiht, ihr Patronat ging 1548 in den Besitz der Fürsten Gabrielli über (Berthier). Von ca. 1550 datiert (laut Vasari) die Ausmalung der Seitenwände und der Deckenwölbung durch Battista Franco (vgl. Gere-Pouncey 1983 S. 80). Die Ausgestaltung der Altar-



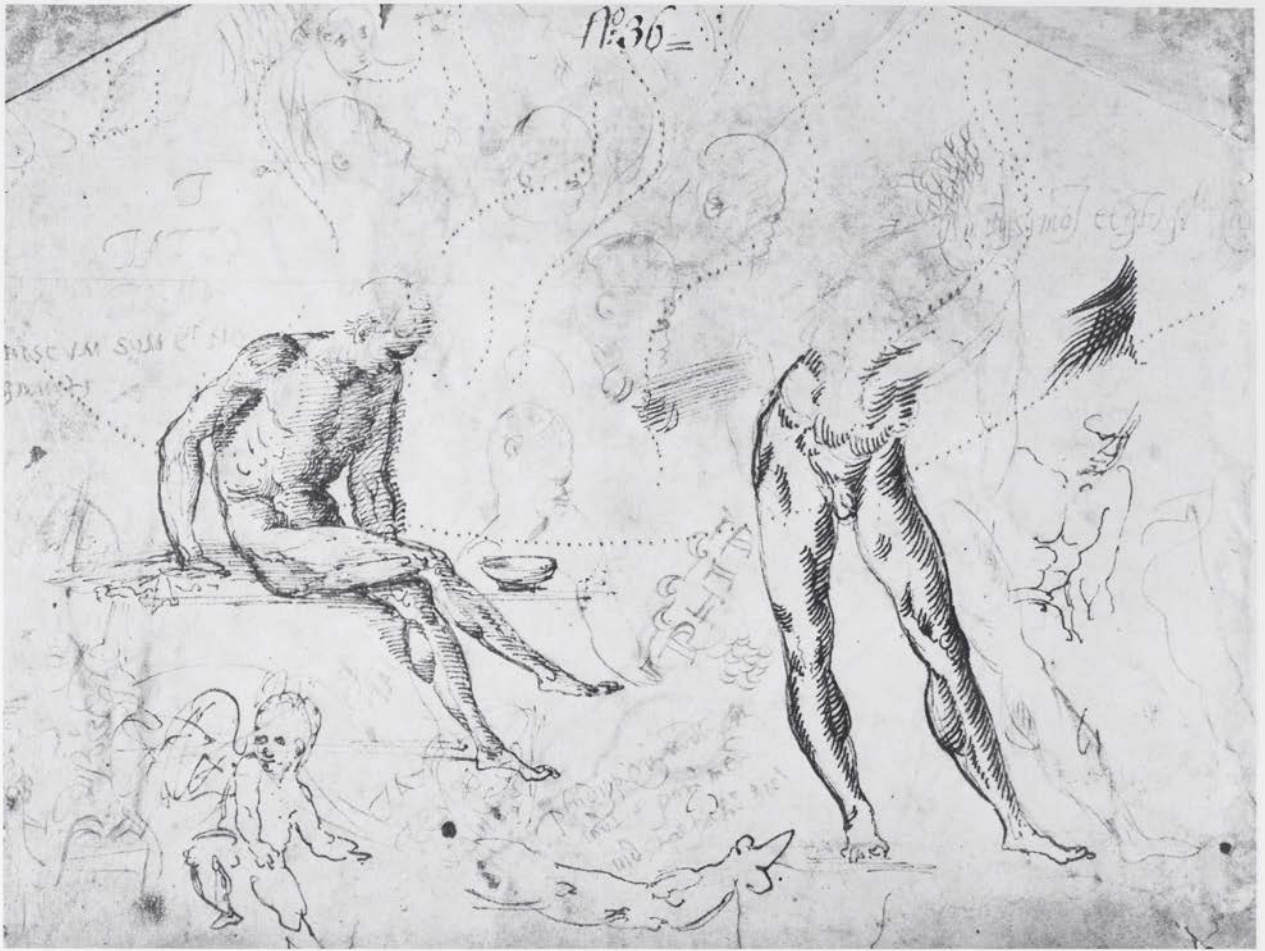
47 Ventura Lamberti

wand in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts dürfte der bereits erwähnte Pietro Gabrielli veranlaßt haben. Die Entwürfe für den Altar in kostbarem Marmor lieferte der Architekt Carlo Bizzacchi (Berthier), ein Carlo-Fontana-Schüler, dessen Lebensdaten unbekannt sind. Der Altar besteht vornehmlich aus einer prächtigen Rahmung für das Altarbild, das Hauptstück der Umgestaltung. Das Datum des Gemäldes interessiert einerseits wegen der davon abhängigen Datierung dieser Zeichnung, andererseits wegen der Frage, wann Lamberti wirklich nach Rom kam. J. J. Berthier muß Dokumente eingesehen haben, wenn er in seiner Monographie zur Geschichte der Kirche ohne Umschweife schreiben kann: „Le tableau de l'autel a été peint en 1688 par Ventura Lamberti“; „bald nach 1686“ datiert auch Ceci das Altarblatt. Demnach ist das Gemälde die erste Arbeit des Künstlers in Rom gewesen, der offenbar doch, gemäß der Angabe Tiraboschi, bereits ca. 1687 hierher gekommen ist. Petrarola, der das Bild auf ca. 1693 ansetzt und Berthiers Mitteilung einfach mißtraut, hat zu Recht herausgestellt, wie stark es venezianische Erfahrungen des Künstlers widerspiegelt, Erfahrungen, die dieser bald schon vergessen sollte. Hierzu gehört die ungewöhnlich dunstige Modellierung des Gemäldes: Alle Töne sind gedämpft, die Kutte des Petrus ist mattgelblichweiß, rein weiß ist nur ein Streifen vom Hemd Cavinus. Dessen Hose ist mattrot, die Engel treten fast grisaillehaft zurück, sind mehr als als reine Lichterscheinung aufgefaßt, im Helldunkel, das die Mitte der Komposition betont, verschwindet nahezu der zweite, fliehende Mönch, auch die Bäume sind ganz venezianisch in weicher Farbmalerie „aufgelöst“. Die Konzeption der unterschiedlichen Farb- und Helligkeitswerte ist auf der Zeichnung schon in der entsprechenden Variation der Kreidestrich-Stärken sehr gut zu erkennen. Auch sonst wird die Komposition mit nur wenigen Veränderungen ins Bild (Petrarola Abb. 14) übertragen: Aus dem elliptischen oberen Abschluß ist zuletzt ein halbrunder geworden, Grasbüschel am Weg, Buschwerk am rechten Rand, der Heiligenschein des Märtyrers sind hinzugefügt.

Das Werk, ohne Zweifel eines der eindrucksvollsten im Schaffen Lambertis („La composition et la couleur sont magnifiques“, Berthier) ist selbstverständlich venezianisch auch dadurch gefärbt, daß der Maler die Erinnerung an Tizians berühmtes Gemälde von ca. 1526–30 in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig, untergegangen bei einem Brand im Jahre 1867, nicht unterdrücken kann, was auch verwunderlich wäre, da Lamberti nach alten Zeugnissen (vgl. Petrarola Anm. 11) eigens in die Lagunenstadt gezogen war, um die dortigen Hauptwerke der Malerei zu studieren (vom

allgemeinen Ruhm jenes Petrus Martyr gibt im übrigen auch die Sammler-Beschriftung Kunde, die der Zeichnung die Qualität einer ersten Ideenskizze dazu von Tizians eigener Hand zuerkennen wollte). Zum Ansporn, den Lamberti bei der Behandlung des Themas verspürte, mochte auch ein bolognesisches Werk beigetragen haben, Domenichinos Interpretation des Martyriums desselben Heiligen von ca. 1618–20, heute in der Pinacoteca Nazionale von Bologna. Tizian und Domenichino gegenüber hat Lamberti gleichwohl eine eigene aussagekräftige Formulierung der Mordscene gefunden, die ihrerseits Eindruck auf andere Künstler gemacht hat. Daß das Gemälde durch Nicolas Dorigny gestochen wurde – der Stich ist wenigstens zweimal, 1693 (Petrarola Abb. 15) und 1695 (Cederlöf Abb. 107) publiziert worden – mag man noch erklären aus der persönlichen Beziehung zwischen Stecher und Maler (Dorigny reproduzierte ja auch andere Bilder seines Freundes, vgl. Petrarola Abb. 29f.). Unvoreingenommene Anerkennung aber drückt sich darin aus, daß sowohl Jacques-Louis David (1748–1825) als auch Johan Tobias Sergel (1740–1814) von Lambertis Komposition angeregte Zeichnungen geschaffen haben und François André Vincent (1746–1816) die Mittelgruppe in einem Gemälde verarbeitete. Alle Künstler waren längere Zeit in Rom, Sergel und Vincent hatten Kontakt miteinander. Die David-Zeichnung befindet sich in Edinburgh (National Gallery of Scotland, Nr. D. 4826; Petrarola Abb. 16, Ausst. Kat. David e Roma S. 60, Anm. 20 und S. 61, Abb. 28), die Sergel-Zeichnung in Stockholm (Nationalmuseum Nr. 1011/1875; Cederlöf S. 128 und Abb. 106 mit irriger Lokalisierung von Lambertis Bild in S. Maria della Pace), das Vincent-Gemälde in Paris („Präsident Molé während der Fronde in Paris von Aufrührern insultiert“, 1779, Palais Bourbon; Cederlöf S. 128 und Abb. 108).

Lit.: P. Petrarola, Ventura Lamberti, in: *Rivista dell' Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Ser. III, IV, 1981, S. 279–318; H. W. Schmidt, Bonaventura Lamberti (1651/2–1721) – A Miracle of St. Francis of Paola – Berlin Print Room (Inv. No. 16385) . . . , in: *Old Master Drawings XIII*, 49, 1938, S. 12 und Abb. 11; J. J. Berthier, *L'Eglise de la Minerve a Rome*, Rom 1910, S. 79f.; G. Ceci in: *Thieme-Becker Bd. XXII*, 1928, S. 255f.; U. Cederlöf, *Svenska teckningar 1700-talet*, Stockholm 1982; Ausst. Kat. David e Roma, Rom, Villa Medici, Dez. 1981 – Febr. 1982, Rom 1981.



48a Leonardo-Nachfolger

Leonardo da Vinci – Nachfolger

Anchiano bei Vinci 1452 – 1519 Schloß Cloux bei Amboise

Vorders.:

48a Männliche Aktstudien und Putto

Feder in Braun und rote Kreide

Rücks.:

48b Männliche Aktstudien, Madonna mit Kind und Rankenornament

Feder in Braun

18,7 × 24,5

Systematische Perforationen; o. Ecken beschnitten und ergänzt; Wurmlöcher; Einrisse am Rand u.; Flecken; rücks. teilweise blaugrau aquarelliert, Aquarelllinie u. in Rot Bez.: vorders. No. 36=, zahlreiche Schriftzüge; rücks. No. 39= (beschnitten)

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. IIA 135)

Inv. als: Fälschlich Michelangelo zugew./Unbekannt
Slg. N. 100 Photo X 1985/X 1984 Corpus 40534/40535

Für die diversen Studien wurde ein Ausschnitt aus einem großformatigen Blatt wiederverwandt, das zwecks Übertragung einer nur zu mutmaßenden Komposition perforiert worden war. Die Schlangelinien- und Bogenformen der Perforationen könnten als Bart und Gewandsaum gelesen werden.

Die Vorders. zeigt in Feder einen sitzenden männlichen Akt im Dreiviertelprofil nach rechts mit übereinandergeschlagenen Beinen, daneben eine Schüssel, sodann die untere Hälfte einer stehenden männlichen Aktfigur mit ausgeprägtem Kontrapost, daneben beidseitig Schraffurproben und rechts die flüchtige Wiederholung von Kopf, Oberkörper und Arm des sitzenden Aktes. In gleicher Umrißmanier erscheinen am unteren Rand ein sitzender, den Kopf nach links wendender Putto sowie ein einzelner Arm.



48b Leonardo-Nachfolger

In roter Kreide und grober, fast karikierender Kritzelart sind mehrfach der Kopf des sitzenden und das rechte Bein des stehenden Aktes wiederholt, auch verschiedene ihrer Körperkonturen nachgezogen, dazu kommen weitere Köpfe, Kritzelmuster und zahlreiche Schriftzüge in Latein, zum Teil ebenfalls wiederholt. Weniges ist sinnvoll zu entziffern, wie etwa „Amatissimo“, „... BISCUM SUM ET NO...“ „PHID...“ „TEMPOR...“ Ohne erkennbaren Zusammenhang bleiben einige Bleistiftstriche am oberen Rand. Von einem anderen Zeichenblatt durchgedrückt hat sich links oben der Kontur eines rechten Beines.

Die Rückseite ist frei von Rötelszusätzen und enthält im Uhrzeigersinn: eine frontal thronende Madonna; das nackte Kind steht mit übergeschlagenem Bein auf

dem rechten Knie der Mutter, die linke Hand auf deren vorgeneigte linke Schulter gestützt; beider Blicke sind abwärts gerichtet – ein von vorn gesehene Bein mit antikischer Beinkleidung – Beine und Hüfte eines nach rechts schreitenden Knäbleins – ein nach links gebeugtes Bein im Profil – den Torso einer sitzenden Puttengestalt mit ausgestrecktem linken Bein – die Skizze einer frontal stehenden männlichen Aktfigur mit geneigtem, stark verkleinertem Kopf – den Torso eines knienden, im Profil nach links gewandten Aktes – eine in verkürzter Perspektive gegebene, rückwärts gelehnte männliche Aktfigur ohne Kopf und linkem Arm; der rechte Arm und das linke Bein sind zu entgegengesetzten Seiten weit auseinandergestreckt, das rechte Bein ist angezogen – die Skizze eines symmetrischen Rankenornaments, dessen linker Teil in einer Blüte endet sowie ein kleines Stück Quadratraster.

Vermerke im Inventar halten verschiedene mündl. Zuweisungen fest, darunter eine von Keith Andrews, der sich für „Leonardo-Nachfolge“ ausgesprochen hat. Diese Einordnung ist sicherlich gerechtfertigt. Die zierliche anatomische Bildung der am weitesten ausgeführten beiden Aktfiguren der Vorders., der gleichförmige Einsatz der plastisch modellierenden Schraffur ist ein unverkennbarer Ausweis der Herkunft des anonymen Zeichners aus der Leonardo-Schule. An welcher Art von Vorbildern sich der Jünger letztlich orientiert hat, mag ein Blick auf den Akt Nr. 1860-6-16-97 des British Museum (Popham-Pouncey Nr. 110) verdeutlichen. Selbst bei den kursorischer behandelten Figuren ist ein Leonardo-Erbeil darin zu beobachten, daß einige Köpfe flüchtig gesetzte Achsenkreuze als Hilfslinien zur Plazierung von Nase und Augen besitzen. Was das Blatt jedoch aus dem engsten Kreis der Leonardo-Nachfolge auch zeitlich ausschließt, ist ein vor allem die Zeichnung der Madonna betreffender gewisser manieristischer Einschlag, der etwas Parmigianino- oder Correggiohaftes an sich hat. Der Einfluß dieser Künstler macht sich zu Beginn der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts auch bei anderweitig ausgebildeten Künstlern Oberitaliens geltend, wofür als ein eklatantes Beispiel der nach seiner Heimatstadt benannte Girolamo da Treviso der Jüngere (1497–1544) und sein 1533 signiertes Apsis-Fresko in der Kirche der Kommende von Faenza angeführt sei. Die mit dem Auftrag in Verbindung stehenden bekannten und neuentdeckten Zeichnungen der Uffizien (Gabinetto Disegni e Stampe Inv. Nr. 1854 und 15842; Tempestini mit Abb.), deren Reichtum an freien Skizzen beachtlich ist, bieten eine gute Hilfe zu einer entsprechenden Datierung unseres Blattes. Der neuentdeckte Uffizien-Entwurf Girolamos (Tempestini Abb. 7f.) ist auch wegen seiner ähnlich „wildem“ Beschriftung als Parallellfall zum vorliegenden Beispiel nicht uninteressant.

Lit.: A. E. Popham und Ph. Pouncey, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries, 2 Bde., London 1950; A. Tempestini, Contributo a Girolamo da Treviso il giovane, in: Musei Ferraresi 1983/1984, Bollettino Annuale 13/14 (Comune di Ferrara, Assessorato alle istituzioni culturali), Florenz 1985, S. 111–118.



49 Ippolito Leoni

Ippolito Leoni

Rom nach 1616 – 1694 Rom

49 *Bildnis eines jungen Mädchens*

Schwarze, ockerfarbene und weiße Kreide sowie Rötel und Bleistift auf ehemals türkisfarbenem, jetzt ausgebleichenem Papier

23,7 × 16,3

Verwischt, wasserfleckig; aufgezogen

Bez.: u. l. in Tuschkfeder 265 novembre o, Mitte u. 1650 oder 1690; rücks. u. r. in moderner Handschrift mit Bleistift Ottavio Leoni

Prov.: Rink, Hannover

Inv. als: Unbekannter französischer Meister/Honthorst?/ Ottavio Leoni?

1905,41 Photo X 1786 Corpus 40508

Das Brustbild des Mädchens ist ins Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Das ockerfarbene Kleid mit gebauschten Ärmeln besitzt ein Dekolleté mit dunk-

lem Bortenabsatz, über den ein breiter durchsichtiger Tüllkragen mit Halsausschnitt gelegt ist. Bis auf eine Stirnlocke liegen die Haare auf dem Haupt eng an, drei rote Schleifen befestigen einen Dutt am Hinterkopf, von den Schläfen an fallen lose Strähnen bis auf die Schultern. Die Haarfarbe changiert von braun bis ocker. Eine schwarze dünne Schleife und ein doppelreihiges Korallencollier schmücken den Hals, Korallengehänge die verdeckten Ohren.

Die Zeichnung, die sich einerseits in der allgemeinen Porträtauffassung, den Maßverhältnissen, der Papierfarbe und der Art der Beschriftung an Bildnisse Ottavio Leonis (vgl. die folgenden Kat. Nr.) anlehnt, weicht andererseits von dessen Werken auch in vielen Zügen ab. Die Details des Gesichtes zeigen eine etwas weniger präzise verfahrenende Hand, die Verwendung ockerfarbener Kreide ist untypisch für Ottavio, ebenso die des Bleistifts und der Papiersorte (Bütten mit Rippenstruktur). Zudem ist das Kostüm des Mädchens eindeutig jüngeren Datums als 1630 und die Nummer 265 im Zeichnungsœuvre Ottavios durch das Innocentia-Porträt in Washington (vgl. Kat. Nr. 51) belegt, ganz abgesehen von der Jahreszahl, die, wie immer auch zu lesen, ganz aus dem Rahmen der Lebensdaten dieses Meisters fällt.

Wie Kruft (S. 448) anmerkt, berichtet Baglione (S. 322), daß Ottavios Sohn Ippolito ‚imitando le vestigie del Padre‘ dessen Stil weiterführte, woraus zu schließen sei, daß einige Ottavio Leoni zugeschriebene, aber später als 1630 datierte Blätter wahrscheinlich vom Sohn geschaffen wurden.

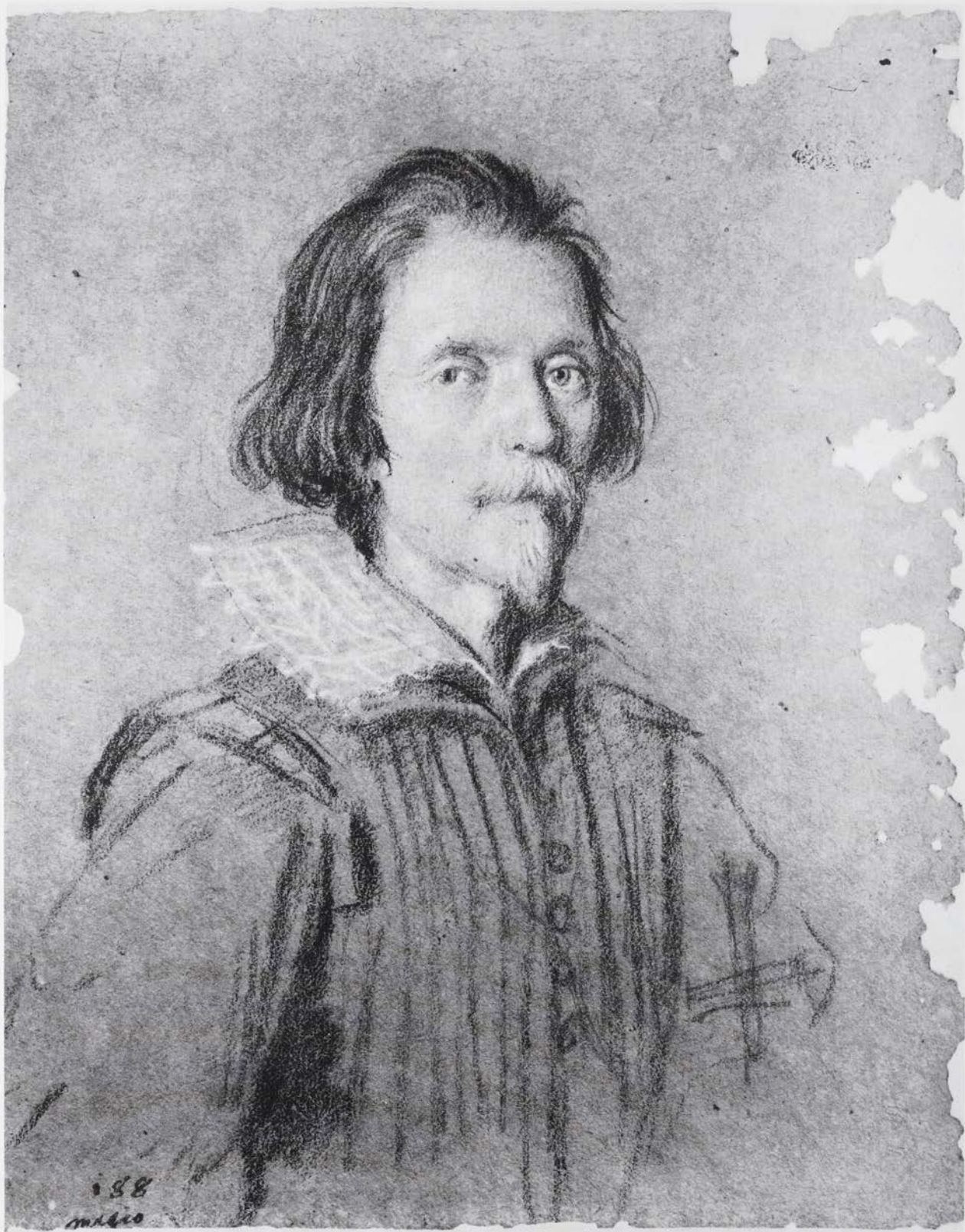
Die damit naheliegende Zuschreibung auch des vorliegenden Mädchenporträts an Ippolito gewinnt Unterstützung durch die Beschriftung. Im Unterschied zur Dokumentationsweise Ottavios, so offenkundig sie ansonsten Pate gestanden hat, ist der Monatsangabe ein Buchstabe (hier der Buchstabe o) hinzugefügt. Ein ähnlicher Zusatz (der Buchstabe r) findet sich auf der 1638 datierten, bereits Châtelet Ippolito-verdächtigen Bildniszeichnung einer Frau in Lille, Musée Wicar Nr. 281 (Châtelet Nr. 51) nach der Monatsangabe febraro. Daneben läßt sich der etwas sentimentale Anflug in der Charakterisierung des von derselben Hand stammenden Herrenporträts in Lille, Musée Wicar Nr. 282 (Châtelet Nr. 52 und Abb. 41; außer der Bezeichnung n.º 66 febraro ist in der Abb. auch der angeschnittene Rest eines Buchstabens zu erkennen. Im übrigen ist der Dargestellte identifiziert, es handelt sich um Ferdinando II. de' Medici, vgl. Langedijk Nr. 38, 53 mit Abb. S. 795) sehr gut vergleichen mit dem Ausdruck des Hannoveraner Mädchens. Aufgrund der nicht weniger

engen Stilverwandtschaft und der systemidentischen Bezeichnung 18 Marzo o 1632, ein Jahr, das Ottavio ebenfalls nicht mehr erlebte, muß auch das dennoch ihm zugeschriebene Bildnis eines jungen Mannes, angeboten in Kat. 48 der Schab-Gallery in New York (Nr. 138 mit Farbabb. S. 147), als Werk des Sohnes betrachtet werden. Dasselbe gilt für ein fast gleichzeitig entstandenes Herrenporträt, bezeichnet 16 Marzo g 1632, in der Sammlung Meissner, Zürich (Ausst. Kat. Handzeichnungen alter Meister, Zürich Nr. 93 mit Abb.). Auch das Frauenporträt Nr. F. D. 694 im Prado zu Madrid dürfte von Ippolito stammen (vgl. Mena Marqués S. 111 f. und Abb. 199).

Eine Abb. des von U. Middeldorf A. Châtelet signalisierten Bildnisses der Marchesa Cervagna von 1639, unter der Nr. 315 angeboten im Katalog 38 von Parsons & Sons, London (vgl. Châtelet Nr. 51), ist mir leider nicht bekannt; die sämtlichen anderen hier zusammengestellten Ippolito-Zeichnungen stimmen aber stilistisch überein mit dem einzigen überlieferten, 1636 datierten und signierten Ippolito-Stich, einem Porträt des Vaters im Alter von 30 Jahren, das kaum von diesem selbst begonnen worden sein dürfte, wie Kristeller vermutet, sondern auf ein (verlorenes) gezeichnetes Ottavio-Selbstbildnis von ca. 1608 zurückgehen muß (s. Kristeller S. 25, Abb. des Stiches auf S. 25; vgl. Kruft S. 449).

Wegen der noch mangelhaften Übersicht über die Arbeiten Ippolitos ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden, ob die fragliche Jahreszahl hier in 1650 oder 1690 aufzulösen ist, doch ist 1650 das wahrscheinlichere Datum, wenn man dem Zeichner in knapp zwanzig Jahren 265 fortlaufend nummerierte Blätter zutraut. Der Vater nummerierte immerhin in nur ca. 15 Jahren mehr als 400 Porträts. In die lange Lebenszeit Ippolitos fiel jedenfalls auch noch das Jahr 1690. Über den Werdegang des Künstlers, der nicht lange nach 1616 geboren sein kann, bedenkt man das Einsetzen seiner Produktion spätestens im Jahre 1632, ist nichts herauszufinden, außer daß er im Februar 1650 (nicht 1651, wie Noack angibt) der römischen Künstlerkongregation der ‚Virtuosi al Pantheon‘, der schon sein Vater angehört hatte, beitrug, zusammen mit Diego Velázquez (vgl. Orbaan S. 44 f.), und 1644 deren Regent war (Angabe Noack).

Lit.: H.-W. Kruft, Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis, in: Storia dell'arte, 1969, S. 447–457; G. Baglione, Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti (1572–1642), Rom 1642; A. Châtelet, Ausst. Kat. Italiaanse tekeningen uit het museum te Rijssel, Amsterdam, Rijksmuseum, Dez. 1967–Febr. 1968, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Febr.–April 1968; K. Langedijk,



50 Ottavio Leoni

The Portraits of the Medici. 15th–18th Centuries, Bd. II, Florenz 1983; W. H. Schab Gallery New York, Catalogue 48: Master Drawings and Prints 1500–1960, New York o. J.; Aust. Kat. Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz, Kunsthau Zürich, Okt.–Dez. 1967, Katalogbearbeitung W. Sumowski mit Beiträgen von M. Gregori (Italienische Meister) u. a.; M. B. Mena Marqués, Museo del Prado, Catálogo de Dibujos VI, Dibujos Italianos del siglo XVII, Madrid 1983; P. Kristeller, Velazquez oder Ottavio Leoni?, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage zu: Die Graphischen Künste XXXII, 1909, S. 21–25; Fr. Noack in: Thieme-Becker Bd. XXIII, 1929, S. 84; J. A. F. Orbaan, Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, 1915, S. 17–52.

Ottavio Leoni

Rom 1577 oder 1578 – 1629 oder 1630 Rom

50 *Bildnis des Cavalier d'Arpino*

Schwarze und weiße Kreide sowie Röteln auf ehemals türkisfarbenem, jedoch stark geblichenem und gebräuntem Papier
20,9 × 16,7

Ränder, vor allem der r. Rand durch Wurmfraß stark beschädigt, u. Rand beschnitten

Bez. u. l. in Tuschfeder: 188 magio; auf beige klebtem Zettel in der Handschrift August Kestners: Zeichnung von Ottavio Leoni, geb. 1574 in Rom, gest. 1628. Vgl. *Ritratti di alcuni celebri pittori/disegnati ed intagliati/dal Cav. O. Leoni/Roma, Ant. de Rossi 1731. kl. 4 =^{to} pag. 37. wonach d. Portr. den Maler Cav. d'Arpino darstellt. Museo Kestner Hdzeichn. N^o*

Prov.: Slg. Kestner

Inv. als: Leoni, Ottavio?/19. Jahrh./Unbekannter Italiener
La 85 Photo X 1768 Corpus 40506

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 261f.;
Röttgen S. 66 Nr. H.

Der Dargestellte, in Dreiviertelfigur, trägt ein geschlitztes, hochgeknöpftes Wams mit angesetzten Ärmeln und weißem Spitzenkragen; der linke Arm ist bedeckt von einem Mantelstück mit dem in Röteln ange deuteten Wappen des Christusbordens; die Ordenskette, ohne das zugehörige Kreuz, ist ebenfalls in Röteln nur skizziert. Der Kopf mit weißgrauem Schnurr- und Spitzbart sowie schwarzen, fast glatt bis über die Ohren fallenden, über der Stirn zurückgekämmten Haaren ist ins Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, der Blick der braunen Augen gilt dem Betrachter.

August Kestner, der die Zeichnung in einem Brief aus Rom vom 24. Mai 1834 an seinen Bruder Hermann (Stadtarchiv Hannover, Autographensammlung ehem. Kestner-Museum, Sign. II A 8¹⁴) folgendermaßen erwähnt: „Einen angenehmen Zuwachs haben meine Kunstsachen erhalten durch mehrere Studien Drägers . . . und das seltene Glück einiger Handzeichnungen, unter denen ein völlig unbezweifeltes Figürchen eines jungen Mädchens von Raphael von Urbino . . ., auch das Portrait des Cavalier d' Harpino von Padovanino“ (vgl. Jorns mit vielfach abweichender Transkription), hat damit bereits den Urheber der Zeichnung wie den Dargestellten richtig bestimmt. Alle späteren, auf der Inventarkarte dokumentierten Zweifel sind völlig grundlos. „Il Padova no“ oder auch „Il Padovanino“ war der Beiname Ottavio Leonis (abgeleitet von Padua, dem Geburtsort seines als Maler und Medailleur bezugten Vaters Ludovico). Kestners Kenntnis fußte, wie sein Passepartout-Klebezettel zeigt, auf einem voll bezeichneten, der Zeichnung weitgehend entsprechenden Stich (B. XVII, 254, 23, vgl. dazu weiter unten), erschienen in der zitierten Ausgabe der Stichfolge von 1731.

Ottavio Leoni, einer der begabtesten Porträtisten im Rom seiner Zeit, tätig in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, wurde laut Thieme-Becker 1604 Mitglied, 1614 Principe der Accademia di S. Luca, was bislang aber noch nicht dokumentarisch belegt ist, vgl. Kruft S. 447. Als Mitglied der Künstlerkongregation der ‚Virtuosi al Pantheon‘ ist er dagegen 1621 bezeugt, vgl. Orbaan S. 41. Sein Werk besteht hauptsächlich aus Zeichnungen (dazu erstmals ausführlicher Longhi), verstreut über öffentliche und private Sammlungen der ganzen Welt – wobei sich größere Bestände etwa in Berlin (allein hier 140 Blatt), Wien, Weimar, Darmstadt und Edinburgh befinden –, weniger zahlreich sind seine Stiche (40 zählt Bartsch, vgl. dazu neuerdings Thomas), am seltensten die Gemälde (worunter auch einige Altarbilder sind; ein Damenporträt ist ausgestellt in der Niedersächsischen Landesgalerie, Inv. KM 65, wohl auch aus Kestners Besitz nach Hannover gelangt, vgl. von der Osten Nr. 158, der es als „Landmädchen“ führt). Leonis Bildnispartner stammen aus allen Kreisen der besseren Gesellschaft, anonyme Damen und Herren wechseln sich ab mit bedeutenden Zeitgenossen, seien es Päpste und Kardinäle oder Männer wie Caravaggio, Bernini und Galilei.

Ein Großteil der Zeichnungen des Meisters, auch der Hannoveraner, trägt eine charakteristische Beschriftung, eine Numerierung, verbunden mit einer Monatsangabe jeweils unten links, dazu in der Regel

eine Jahreszahl in der Mitte unten. Diese Bezeichnung wird üblicherweise bezogen auf die umfangreiche Porträtzeichnungsammlung, die laut Leonis wichtigstem zeitgenössischen Biographen Giovanni Baglione (S. 321) der Fürst Borghese besessen hat und die nach dem Zeugnis P. J. Mariettes in Paris im Jahre 1747 verkauft worden ist (vgl. Bean Nr. 263). Sicher ist diese Deutung aber nicht, wegen der Monatsangaben erscheint es als weitaus wahrscheinlicher, daß die Numerierung noch in der Werkstatt durch den Künstler selbst erfolgt ist. Als eigenhändig versteht sie auch Byam Shaw, 1983, Nr. 152–157. Die Bezeichnung ist einheitlich, höchst sorgfältig und stimmig durchgeführt, soweit sie sich bis jetzt überblicken läßt (eine vollständige Liste des gesamten Komplexes existiert leider noch nicht). Bean ebda. hat als niedrigste Nummer 6 gennaio 1615 gefunden (‘Damenbildnis’, Hamburger Kunsthalle Nr. 21233), als höchste 434 sitinbre 1629. In diesem oder dem folgenden Jahr stirbt Leoni; das Zusammenfallen der Datierungen mit seiner Lebens- und Schaffenszeit spricht ebenfalls für ein Dokumentationssystem des Künstlers (Thieme-Becker gibt das Todesdatum mit 4. 9. 1630 an, was generell übernommen wird. Beruhen dürfte diese Information auf einem Eintrag im ‘Libro dei Morti V’ von S. Maria del Popolo, der Kristeller in einer beglaubigten Abschrift vorlag, derzufolge der Künstler an diesem Tage begraben worden sei; vgl. Kristeller S. 23 und Anm. 2. Byam Shaw 1983, Bd. I, S. 158 Anm. 1 hat versucht, das Todesdatum später anzusetzen, aufgrund einer von ihm für authentisch gehaltenen Zeichnung in amerikanischem Privatbesitz mit der Jahreszahl 1632. Beiden Fixierungen steht ein zeitgenössisches Zeugnis entgegen. Diego Velázquez schreibt aus Rom von seinem ersten dortigen Aufenthalt im Jahre 1630: „Ich fragte nun nach dem Padovaner [Ottavio Lion], dessen feine und charaktervolle Bildnisse in punktierter Manier mit der Nadel ich bei Dir gesehen hatte; hörte aber, daß er im vorigen Jahre, 52 Jahre alt, gestorben sei.“ S. Justi Bd. I S. 241; die Altersangabe 52 zum Zeitpunkt des Todes hat auch Baglione, S. 322, vernommen. Die Unstimmigkeit zwischen dem zitierten Kirchenbucheintrag und der bislang unbeachteten Nachricht des Velázquez läßt sich vorerst noch nicht beseitigen. Auszuschließen ist aber auf jeden Fall die Richtigkeit der Hypothese Byam Shaws; die Zeichnung in amerikanischem Privatbesitz kann nur von Ippolito Leoni [vgl. die vorhergehende Kat. Nr.] stammen).

Aufgrund der erhaltenen (Rest-)Beschriftung läßt sich nun das Entstehungsjahr des Hannoveraner Cavalier-d’Arpino-Porträts zuverlässig ermitteln. Ende 1620 haben die Numerierungen die Zahlen um 180 erreicht (170 ottobre 1620: ‘Domenico Ambrosi-

us’, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Nr. AE 1831; 180 dicembre 1620: ‘Junger Kavalier’, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK Nr. 17081), 182 datiert bereits von 1621 (182 fibraio 1621: ‘Gregor XV.’, London, British Museum Nr. 1860-7-14-31). 188 magio gehört also in dasselbe Jahr; die folgende Nummer fällt in denselben Monat (189 magio 1621: ‘Männliches Bildnis’, Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 1965, 11; weitere mir bekannte Nummern von 1621: 200 luglio 1621: ‘Damenbildnis’, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK Nr. 17082; 206 sitinbre 1621: ‘Donna Elena, Tochter des Herzogs Altemps’, Edinburgh, National Gallery of Scotland Nr. D 2994).

Die damit gewonnene Datierung und Absicherung wird ergänzt durch weitere Anhaltspunkte. Leoni hat nach dieser Zeichnung eine zweite, in der Farbgebung identische Fassung im Rahmen einer Serie von Porträtblättern geschaffen, die, einzeln im durchschnittlichen Format von 23,5×17 auf Seiten mit wenig kleineren Ausschnitten aufgeklebt (nicht hinterklebt, wie Kruft S. 448 schreibt), in einem Prachtband des späteren 17. Jahrhunderts zusammengebunden, in der Biblioteca Maruccelliana zu Florenz (Disegni H 6) aufbewahrt werden. Hinweise auf den Band gibt Longhi, eine komplette Veröffentlichung mit ausführlicher Kommentierung Kruft. Die Wiederholung des Cavalier-d’Arpino-Bildnisses trägt bei ihm die Nr. 6 (S. 450) mit Abb. 7; farbig bildet sie Röttgen auf dem Frontispiz seines Kataloges ab. Röttgen (S. 66 Nr. H) hat als erster den Zusammenhang mit der Hannoveraner Zeichnung bemerkt, die er ansieht als „una ripetizione identica, forse della mano dello stesso Leoni“, was, abgesehen von der überflüssigen Reserve hinsichtlich der Autorschaft, m. E. doch heißt, die Abhängigkeit auf den Kopf zu stellen. Die Bestimmung der Album-Blätter in Florenz darf zunächst nicht übersehen werden. Sie dürfte sich aus einer Notiz Bagliones (S. 322) ergeben, der von dem Unternehmen Leonis berichtet, in einer Stichfolge „ritratti di varij Principi, e persone virtuose d’ogni professione assai amorevoli, & affezionati“ festzuhalten (vgl. Kruft S. 448). In der Tat sind 19 der insgesamt 27 Maruccelliana-Blätter vom Künstler gestochen worden. Kruft stellt daher folgende zutreffende Überlegungen zum Charakter dieser Serie an (S. 449): „Über die Möglichkeit, ob es sich bei den Florentiner Blättern zum Teil um die Stiche vorbereitende Reinzeichnungen unter Verwendung früherer Aufnahmen handeln kann, ist im einzelnen Fall zu entscheiden. Die Anlage der Folge, die weitgehenden Entsprechungen der 19 übereinstimmenden Zeichnungen und Stiche weisen jedoch darauf hin, daß in den Zeichnungen wohl kaum Porträtaufnahmen al vivo, sondern Reinzeichnungen für die Stich-

folge zu sehen sind.“ Kronzeuge für diese Theorie ist die Tatsache, daß mehrfach im Album direkte Wiederholungen anderweitig erhaltener Leoni-Zeichnungen auftreten, also nicht bloße Varianten, die gelegentlich auch vorkommen, aber mehr oder weniger starke Abweichungen in Haltung, Kostüm oder Alterskennzeichnung der Dargestellten aufweisen, sondern echte Wiederholungen, in denen einund dieselbe Person in gleicher Pose und weitgehend unverändertem Kostüm ein zweitesmal gezeichnet worden ist. Die Prototypen sind stets datiert und erlauben gemeinsam mit den ausnahmslos ebenfalls datierten Stichen eine sichere zeitliche Einordnung der Maruccelliana-Blätter. Drei einschlägige Fälle kennt Kruft, die aber nicht die einzigen sind.

Fall 1 betrifft das Maruccelliana-Bildnis des Simon Vouet, Kruft Nr. 10, das nach einer 1625 datierten Zeichnung in Karlsruhe kopiert ist (vgl. Kruft S. 450 Anm. 30) und nach dem der Stich B. XVII, 258, 39 von 1625 ausgeführt wurde.

Fall 2 betrifft Kruft Nr. 24 (S. 452), ein Porträt des Literaten Pier Francesco Paoli da Pesaro, das zurückgeht auf eine Zeichnung von 1625 in der Wiener Albertina (Nr. 841, Stix – Fröhlich-Bum 1932 Nr. 475) und als Vorlage für den Stich B. XVII, 256, 32 aus demselben Jahr 1625 gedient hat.

Fall 3 betrifft Kruft Nr. 26 (S. 452), ein Bildnis des Dichters Tomasso Stigliano aus Apulien, das einen Vorgänger in einem 1624 datierten Blatt wieder in der Albertina hat (Nr. 840, Stix – Fröhlich-Bum 1932 Nr. 474) und 1625 gestochen wurde, s. B. XVII, 258, 37.

Hinzuzufügen ist ein Fall 4, der Kruft Nr. 17 (S. 451) betrifft, ein Porträt des Malers und Bildhauers Marcello Provenzale. Kruft verweist auf einen älteren Vorläufer in einem abweichenden Provenzale-Bildnis von 1614 im Frankfurter Städel, es existiert aber ebenfalls eine unmittelbar vorbereitende, fast identische Fassung in einer Zeichnung der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 1965-12), die wie der zugehörige Stich B. XVII, 257, 33 aus dem Jahre 1623 stammt.

Fall 5 führt zur Hannoveraner Zeichnung zurück, denn auch sie bildet eine gleichartige Dreier-Gruppe von Porträtaufnahme, Wiederholung in der Serie des Maruccelliana-Albums und Stich zusammen mit Kruft Nr. 6 und der anschließenden graphischen Ausführung B. XVII, 254, 23, die das Datum 1621 trägt (s. Röttgen S. 67 Nr. I und Abb. J). Der Stich, eines der ersten Werke des Graphikers Leoni, verkleinert den Büstenausschnitt des Dargestellten

etwas, da das Porträt relativ eng in einen zwölfseitigen hochformatigen Rahmen eingepaßt wird. Das Gewand ist mit weitaus genaueren Details als in beiden Zeichnungen gegeben; Leoni hatte die Arbeit am Stich offensichtlich schon von Anfang an im Auge, weswegen die flüchtig gezeichneten Angaben zum Kostüm beide Male kaum mehr als Gedankenstützen bedeuten. Viel Zeit dürfte zwischen der Ausführung aller Werke kaum verstrichen sein. Die Reihenfolge des Hannoveraner und Florentiner Blattes ist dennoch gerade auch an der Behandlung der Kostümdetails abzulesen. Die Spitzenzacken des Kragens vervielfältigen sich z. B. im Albumblatt und führen damit deutlich hin zum Stich, die Schattenflecken unter dem linken Arm werden in Florenz in präzisere Strichlagen verwandelt, die Enden am Kreuz des Christusordens nehmen erst dort besser erkennbare Gestalt an (es handelt sich um den Orden, dem auch Leoni als Ritter angehörte, vgl. das gestochene Selbstporträt B. XVII, 249f., 9, Kruft Abb. 2; von Bartsch und Kruft S. 449 als Malteserorden mißverstanden). Die überraschende physiognomische Aussagekraft, durchaus auf einer gewissen Idealisierung der Person beruhend (zur Stellung der Porträtkunst Leonis innerhalb der Kunsttheorie seiner Zeit aufschlußreich Kruft S. 454–456), bleibt dagegen stets die gleiche.

Giuseppe Cesari, genannt Il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 – 1640 Rom), war der erfolgreichste Maler des römischen Spätmanierismus, überhäuft mit Aufträgen für Altarbilder und Gemälde, aber auch für Freskoausstattungen großen und größten Maßstabs. 1621, im Alter von 53 Jahren, hatte er den Zenith seines Ruhmes, der in das Pontifikat Clemens XII. fiel, schon überschritten. Von Clemens war er mit der Oberleitung der Ausmalung des Querschiffs der Lateransbasilika betraut worden, hatte unter ihm die Kartons für die Mosaiken der Kuppel von St. Peter geschaffen und die Fresken zur römischen Geschichte im Großen Saal des Konservatorenpalastes begonnen, an denen er 40 Jahre arbeitete. Auch die Ritterwürde des Christusordens war ihm von diesem Papst im Jahre 1600 verliehen worden. Zu Anmaßung und Querulantenentum neigend, mußte er verbittert mit ansehen, wie die Barockmalerei in Rom seit dem Auftreten der Carracci und Caravaggios, der einst als junger unbekannter Mann in seine Lehre gegangen war, mehr und mehr Fuß faßte.

Da die Hannoveraner Zeichnung der Florentiner Wiederholung lediglich im Grad der Erhaltung des Papierträgers, keineswegs aber im künstlerischen Rang nachsteht, darf an die Einschätzung des Maruccelliana-Albums und speziell des dortigen Cavalier-

d'Arpino-Bildnisses mit gutem Gewissen erinnert werden. Für Kruft (S. 447) zählt die Serie zu den „typischsten und qualitätvollsten Arbeiten Leonis“; Röttgen (S. 66) stuft das Porträt dergestalt ein: „... questo foglio è di stupenda qualità ed è da considerarsi inoltre l'unico ritratto oggettivo del Cavaliere, perché eseguito da una persona estranea e di grande abilità ritrattistica...“

Lit.: H. Röttgen, Ausst. Kat. Il Cavalier d'Arpino, Rom, Palazzo Venezia, Juni–Juli 1973, Rom 1973; Thieme-Becker Bd. XXIII, 1929, S. 87 f.; H.-W. Kruft, Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis, in: Storia dell'arte, 1969, S. 447–457; J.A.F. Orbaan, Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, 1915, S. 17–52; R. Longhi, Volti della Roma caravaggesca, in: Paragone/Arte 1951, Nr. 21, S. 35–39; T.H. Thomas, Ottavio Leoni – a forgotten portraitist 1578–1630, in: The Print-Collector's Quarterly VI; G. von der Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1954; G. Baglione, Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti (1572–1642), Rom 1642; J. Bean, 17th century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1979; Byam Shaw 1983 Nr. 152–157 mit weiterer Lit.; P. Kristeller, Velazquez oder Ottavio Leoni?, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage zu: Die Graphischen Künste XXXII, 1909, S. 21–25; C. Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, 2. Auflage, Bd. I–II, Bonn 1903.



51 Ottavio Leoni

51 Bildnis einer jungen Dame („Cintia“)

Schwarze und weiße Kreide auf ehemals türkisfarbenem, jetzt besonders vorders. ausgebleichnem Papier
23,1 × 16,3

Winzige Stockflecken, zwei Wurmloch, schmaler Passepartoutrahmen aufgeklebt (Ausschnitt 21,6 × 15)
Bez.: vorders. u. l. 129 ginaio, Mitte u. 1619 in Tuschfeder; rücks. o. Mitte ‚Cintia‘ (durchgeschlagen auf der Vorders.), o. l. Ziffer (19) in Tuschfeder, u. l. Ziffer 17 in Blei, u. r. Ziffer 23 in Blei, durchgestrichen
Z. 40 Photo X 1744/X 1738 Corpus 40505

Das Brustbild der jungen Dame ist im Dreiviertelporträt nach rechts wiedergegeben. Unter dem hoch aufgestellten Kragen und dem klaffenden Oberteil des dunklen Kleides mit Ärmeln erscheinen ein um den Nacken gelegtes Tuch und der Ansatz des Mieders. Die Gesichtszüge sind rundlich-weich, das gelockte dunkle Haar liegt eng am Kopf an. Der Schmuck besteht aus Ohrgehänge und Collier, möglicherweise aus Perlen gearbeitet.

Falls bei Leoni-Zeichnungen Namensangaben der Dargestellten auftauchen, finden sie sich nicht selten auf der Rückseite. Das Durchschlagen der Tusche ist dabei häufig zu beobachten. Die Charakteristik der Schrift stimmt mit der Bezeichnung der Vorderseite überein und muß dementsprechend vom Künstler stammen. Cintia ist die Koseform von Innocentia, ein weitverbreiteter Name, der allein keine Hilfestellung zur Aufhebung der Anonymität der Frau bietet. Eine ‚Innocentia alias Censia‘ auf einem Blatt Leonis in



Washington, National Gallery Nr. B 29,166, bezeichnet 265 Agosto 1623, ist mit dieser Namensträgerin nicht identisch. Die charakteristische Numerierung fügt sich ein zwischen 110 giugno 1618: ‚Piermarino Bernabò‘, New York, Metropolitan Museum of Art Nr. 1975.131.34 (Bean Nr. 264), 112 luglio 1618: ‚Damenbildnis‘, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK Nr. 17075, 128 ginaio (1619): ‚Junge Frau‘, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen Nr. I, 303 und 157 aprile 1620: ‚Giovanni Battista Rossa‘, New York, Metropolitan Museum of Art Nr. 63.91.2 (Bean Nr. 263) sowie 167 sittinbre 1620: ‚Jünglingsporträt‘, London, British Museum Nr. 1866-7-14-34. Kat. Nr. 52 und Kat. Nr. 51 waren, wie dieselben Passepartoutrahmen zeigen, bereits in einer älteren Sammlung vereinigt.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 50.

52 Ottavio Leoni



52 *Bildnis einer Dame*

Schwarze Kreide, leicht weißgehöht, auf ehemals türkisfarbenem, jetzt besonders vorders. ausgebleichnem Papier 23,3 × 15,9

Winzige Stockflecken, schmaler Passepartoutrahmen vorders. aufgeklebt (Ausschnitt 21,9 × 14,6)

Bez.: rücks. o. l. Ziffer 104 in Tuschfeder, u. l. Ziffer 16, u. r. durchgestrichene Ziffer 32 in Blei

Z. 39 Photo X 1760 Corpus 40507

Die Dame ist in Halbfigur und im Dreiviertelprofil nach rechts dargestellt. Der hohe Kragen ihres vorn zu knöpfenden, aber offenstehenden Kleides ist aufgeschlagen, die Ärmel aus gemustertem, nur flüchtig skizziertem Stoff sind angenestelt. Im Ausschnitt des Kleides sind ein vom Hals herabfallendes Tuch und der Miederansatz erkennbar. Die feingekräuselten schwarzen Locken türmen sich leicht über der Stirn, der Gesichtsausdruck wirkt verschlossen. Einziger Schmuck ist ein Ohrgehänge.

Wie bei fast allen Zeichnungen Leonis konzentriert sich die sorgfältigste Ausarbeitung auf das Gesicht der Person, während die Kleidung freier behandelt ist. Die Dargestellte gehört zur großen Zahl der anonymen Vertreter der römischen Gesellschaft, für deren Porträts Leoni ebenso bekannt ist wie für seine Bildnisse illustrierer Zeitgenossen. Vgl. auch die Ausführungen in Kat. Nr. 50.

Lit.: Vgl. ebda.

Jacopo Ligozzi

Verona 1547 – 1626 Florenz

53 Allegorie des Neides (Farbtaf. III)

Feder und Pinsel in Braun, Feder in Gold auf hellbraun getöntem Papier

30,6 × 20

Aufgezogen; Tintenfraßlöcher, Wurmlöcher, Wasserflecke, Bereibungen

Bez.: u. l. mit Monogramm I L, verbunden mit Querstrich, darauf ein Kreuz (das L nachträglich in ein R verändert) und Jahreszahl 1590; Inschriften innerhalb der Darstellung Prov.: Slg. X. M. C. von Schönberg-Rothschönberg; Kunsthandlung E. Arnold, Dresden, seit 1858; Slg. Culemann (Kat. 306 als Joh. Rottenhammer; Stempel rücks.)

Z. 41 Photo X 1769

Ref.: Nagler Nr. 1398; Thöne mit Taf. 25; Ausst. Kat. De Triomf van het Maniërisme Nr. 210; Cast S. 149 und Abb. 34.

G. K. Nagler verzeichnete 1863 das Monogramm, das auf diesem und dem folgenden Blatt erscheint, mit nachstehendem Eintrag (Nagler Nr. 1398): „Unbekannter Maler, dessen Lebenszeit die beigefügte Jahrzahl bestimmt. Man findet das gegebene Zeichen, auch etwas grösser, auf äusserst sorgfältig ausgeführten Zeichnungen, welche die Todtsünden vorstellen. Sie sind mit der Feder umrissen, braun ausgetuscht und mit Gold schraffirt, fol. Die allegorischen Figuren des Neides, des Geizes, des Stolzes und der Gefräßigkeit gingen 1858 bei der Auktion der Sammlung des Herrn X. M. C. von Schönberg-Rothschönberg (sic) in den Besitz der E. Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden über, und durch Herrn A. Apell erhielten wir Kunde davon. Diese Zeichnungen sind mit vielen Beiwerken und Attributen versehen, und haben zum Theil italienische Aufschriften. Apell hält aber den Künstler für keinen Italiener, sondern für einen Niederländer, welcher in Italien Studien gemacht hatte. Man ist geneigt, an einen veredelten Goltzius aus dessen bester Zeit zu denken. Die Zeichnungen sind in ihrer Weise von merkwürdiger Schönheit. Von Lukas van Leyden und anderen niederländischen Meistern jener Zeit, auch von A. Dürer, gibt es in gleicher Weise behandelte Zeichnungen. Der Meister H R wird wohl eine Folge von sieben Zeichnungen hinterlassen haben, welche die sieben Todtsünden unter weiblichen Figuren vorstellen.“

Erst schrittweise kam man dem rätselhaften Monogramm auf die Spur. Zunächst bezog es Rudolf Arthur Peltzer, der Lesung H R durch Nagler folgend, auf die Initialen von Hans Rottenhammer, als er ein Blatt in der Wiener Sammlung Ritter von

Kuffner (20 × 30,5) mit der Allegorie des Geizes aus besagter Serie identifizieren konnte (Peltzer S. 315, Abb. S. 298, Werkkat. Nr. 85, S. 360). Zu einer Zuschreibung an denselben Künstler gelangte ebenfalls der Verfasser des Kataloges der Sammlung Culemann bei der Auflistung unserer beiden Arbeiten. Hermann Voss war es, der in dem Wiener Blatt ein Werk des Jacopo Ligozzi erkannte und es als solches in seiner knappgefaßten, aber grundlegenden Studie über den Meister aus Verona veröffentlichte (Voss S. 422, Anm. 2, Abb. 165). Der scheinbaren Unstimmigkeit des Monogramms setzte er die stichhaltige Beobachtung einer nachträglichen Veränderung entgegen. Offensichtlich muß Voss allerdings den Hinweis von Peltzer auf Naglers Kommentar übersehen haben, denn er schreibt, die Folge der Todsünden, zu welcher der ‚Geiz‘ gehört habe, sei im übrigen nicht mehr nachzuweisen. Friedrich Thöne stellte schließlich die beiden Hannoveraner Zeichnungen der Wiener unmittelbar zur Seite (Thöne mit Abb.), wußte aber ebenfalls nichts von ihrer Erwähnung bei Nagler und der dort angezeigten Provenienz.

Hält man erst einmal fest, daß 1863 noch vier Blätter der Folge beisammen waren, also nicht allein die vorliegenden zwei und dasjenige in Wien, stellt sich die Frage, was aus der ‚Gefräßigkeit‘ geworden ist. Glücklicherweise ist sie nicht spurlos verschwunden, sondern tauchte 1930 in Leipzig auf; im Verst. Kat. Boerner (CLXIV, S. 42, Nr. 222 mit Abb.) wird sie unter Ligozzis Namen mit Bezug auf Nagler und Voss völlig zutreffend der Serie zugeordnet. Maße (30,5 × 20,2), Datierung und Technik stimmen mit den übrigen Zeichnungen überein, lediglich von einer Veränderung des Monogramms wird nichts berichtet. Die Beschreibung lautet: ‚Allegorie der Gefräßigkeit. Zwei Männer in einem mit Eßwaren angefüllten Raum essend und trinkend‘, doch ist in der linken der beiden prassenden Gestalten eher eine alte Frau zu erkennen. Der Raum und der Landschaftsausblick ähneln dem Hintergrund in der Allegorie des ‚Neides‘, mit dem Unterschied, daß die Raumöffnung rechteckig gebildet ist. Als Provenienz der ‚Gefräßigkeit‘ wird außer der Sammlung von Schönberg-Rothschönberg die Sammlung Hasse genannt, in die sie aus der Arnold'schen Kunsthandlung zunächst sein muß. Auch das Wiener Blatt des ‚Geizes‘ kam nicht direkt aus Dresden in die Sammlung von Kuffner, sondern über die 1886 bei Wawra versteigerte Sammlung von Biegeleben (vgl. Peltzer S. 360 Nr. 85).

Jacopo Ligozzi zog nach einer Ausbildung im venezianischen Kunstkreis 1575 nach Florenz, wo er das Amt eines Hofmalers unter vier Großherzögen, von



53 Jacopo Ligozzi

Francesco I. bis Ferdinando II., bekleidete und der Gemäldegalerie auf Geheiß des letzteren als Soprintendente vorstand. Er schuf zahlreiche Wand- und Deckenmalereien (darunter 15 Lünetten zur Franziskanerlegende im Klosterhof von Ognissanti zu Florenz und zwei Riesenbilder für den Palazzo Vecchio) sowie Altargemälde in vielen Kirchen der Toskana, dazu religiöse Miniaturen. Hochgeschätzt (z. B. von Ulisse Aldrovandi) waren seine naturwissenschaftlichen Zeichnungen nach oft exotischen Tieren und Pflanzen. Sie dienten mitunter zu Dekorationszwecken, so bei der Ausgestaltung der Sockelzone in der Uffizien-Tribuna. Neben Vorlagen für Stickereien und Goldschmiede- oder Pietre dure-Erzeugnisse lieferte Ligozzi auch Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme anlässlich höfischer Feste. Er vermittelte den Florentinern mit seinen von Paolo Veronese beeinflussten Gemälden venezianische Raum- und Farberfahrungen, die der Malerei am Arno neue Impulse gaben; deutliche Anklänge an die deutsche

Kunst der Dürerzeit, insbesondere an die Graphik des Hans Baldung oder des Albrecht Altdorfer finden sich dagegen im zeichnerischen Œuvre, das zu einem Großteil aus bildhaft durchgeführten, von leidenschaftlicher Hingabe an das Detail geprägten, zumeist mit Gold oder Weiß gehöhten Arbeiten besteht. Stets aufs neue verschafft sich in ihnen eine sonderbare und grüblerische Phantasie Ausdruck, die Thematik wird bestimmt von einer auffälligen Vorliebe des Künstlers für Vergänglichkeitsymbole und Todesallegorien, einer Vorliebe, die wiederum nordischem Empfinden ganz wahlverwandt erscheint (vgl. Voss, Bacci-Forlani, Heikamp, Bacci, Mullaly).

Schauplatz der ersten Zeichnung ist das Innere einer kargen und düsteren Arkade, die nach links fluchtet und einen schmalen Ausblick auf eine fahle Mondscheinlandschaft gewährt. Umgeben von fünf furchterregenden, kläffenden, aufspringenden oder einander beißenden Hunden lagert im Profil nach links die Gestalt des Neides, eine häßliche Frau mit entblößtem Busen und nackten Armen auf einem Stufenabsatz, den Rücken gegen einen Blasebalg gelehnt. Am Boden vor den Stufen steht ein Amboß, auf dem drei Menschenherzen liegen. Ihnen droht der Schlag des Hammers, den die Frau mit der herabgesunkenen Linken hält, aber zunächst noch auf dem Amboß ruhen läßt, da sie gerade damit beschäftigt ist, ein anderes Herz in der aufgereckten rechten Faust zu zermalmern. Zwei weitere Herzen liegen bereits, malträtiert mit Ahle und Zange, auf der Erde. Der Blick der Frau, um deren Haupt sich vier Schlangen winden, ist nachdenklich ins Leere gerichtet; ihre Gesinnung wird illustriert durch die Aufschriften, die drei Säckchen auf der unteren Treppenstufe tragen: „SON MALA“, „SON PEIOR“, „SON PESIMA“. Mit dem Leib der Frau sind die Beutel durch Schnüre verbunden. Von rückwärts ragt, in schräger Untersicht gezeigt, ein altarähnliches Podest in den Raum, ein Hort der (un)heimlichsten Utensilien und der schaurigsten Relikte, vom bärtigen Totenschädel über verschlossene Gefäße und ein Schächerkruzifix bis zur zerstückelten, angenagten Kinderleiche. In der Ferne der Landschaft erkennt man eine Stadt und ihren Galgenberg mit einem Gehenkten.

Zu den sieben sogenannten Todsünden, die eigentlich keine sind, sondern sittlich schlechte Haltungen oder Laster darstellen, zählen nach einem von Gregor I (Mor. in Job. XXI) und Thomas von Aquin (S. th. I-II q. 84a.4) maßgeblich bestimmten Kanon Stolz (Superbia), Neid (Invidia), Zorn (Ira), Geiz (Avaritia), Trägheit (Accedia), Unmäßigkeit oder Gefräßigkeit (Gula) und Unkeuschheit (Luxuria), vgl. Holl, Evans. Bildliche Gestalt als emblematische Personifikation

nen erlangten sie erst im 14. Jahrhundert, in Italien waren Giotto und Ambrogio Lorenzetti wesentlich an dieser Formbildung beteiligt. Zur Zeit der Renaissance mischten sich Antikeneinflüsse in die Ikonographie, die dann eine Weiterentwicklung in den Emblembüchern erfuhr. Das erfolgreichste unter ihnen wurde dasjenige des Cesare Ripa (1. Auflage 1593). Am Vorabend des Erscheinens von Ripas „Iconologia“ hat Jacopo Ligozzi seine Gedanken zum Thema der Laster niedergelegt. In seinen Zeichnungen sind die Figuren sehr lebensnah aufgefaßte Individuen, deren Dämonie in eine reale Welt einbricht; gleichzeitig ist jeder einzelnen Figur ein besonderes Ambiente, ein Teil dieser Welt zugemessen.

Mittelalterlicher Tradition entspricht noch das Auftreten der Laster zusammen mit bestimmten Tieren. Hund(e) und Schlange(n) sind feste Begleiter der Invidia, der Pfau ist bezeichnend für Superbia. Andere Elemente sind eigenwilliger. Hatte Ambrogio Lorenzetti die Invidia unsichtbar bis auf einen Fuß dargestellt (ihren Namen leitete man von *invisus* ab, weil der Neid blind macht), so wird hier auf die Trübung ihrer Wahrnehmung durch das Dunkel der Nacht angespielt. Für die todbringende Macht des Neides findet Ligozzi die außergewöhnlichsten Chiffren, was nur vor dem Hintergrund humanistischen Gedankengutes zu verstehen ist. Wie David Cast in einer ausführlichen Untersuchung belegt hat, war Invidia für die Humanisten ein Zentralbegriff, das Gegenteil der Humanität selbst. Giovanni Pontano etwa klagte, daß die Invidia schuld daran sei, daß der Tod unter den Menschen umgehe (vgl. Cast S. 8 und Anm. 8). Cast sieht in unserem Blatt (das er unverständlicherweise, da seine Quelle Thöne ist, unkorrekt beschreibt und falsch datiert) „as though in an encyclopedia all the familiar attributes and elements of Envy“ versammelt; man würde diese Formulierung freilich mißverstehen, wenn man sich von ihr zur Annahme verleiten ließe, daß sämtliche Bestandteile zuvor schon in bildlicher Formulierung vorgelegen hätten. Die Motive der Herzenspein, die Einführung von Hammer, Amboß und Blasebalg, das Schächerkreuz, die deutsche Drastik des Vorzeigens der Leichenteile, insbesondere die Erzeugung einer todbedrückten Stimmung, die über allem, die Landschaft eingeschlossen, liegt – dies sind ausnahmslos genuine Errungenschaften eines unverwechselbaren Künstlers.

Lediglich in einem Detail seiner Allegorie, den drei mit dem Leib der Frau verbundenen Säckchen, greift Ligozzi auf eine bestimmte bildliche Quelle zurück. Mit gleichen Säckchen ist die Gestalt der Invidia in einer Reihe von Darstellungen der ‚Verleumdung des

Apelles‘ ausgestattet, die, gemalt, gezeichnet oder gestochen, allesamt Kopien nach einem Gemälde von Lorenzo Leonbruno in der Mailänder Brera sind (Zusammenstellung der Kopien bei Cast S. 150f., Anm. 31). Stets tragen die Säckchen Aufschriften, mehr oder weniger komplett lesbar als „S. MALA, S. PEIORA, S. PESSIMA“. Richard Förster ist ihrer Herkunft nachgegangen und hat beobachtet, daß ihnen die Attribute einer allegorischen Gestalt Andrea Mantegnas, der affenartigen ‚Suspicio‘ in der ‚Austreibung der Laster‘ (einem der großen Gemälde für das Studiolo der Isabella d’Este, seit 1801 im Louvre) zum Modell gedient haben. Die ‚Suspicio‘ besitzt vier Beutel, beschriftet „Mala, Peiora, Pessima, Semina“ (vgl. Förster S. 55). Leonbruno war ein Gehilfe Mantegnas und hat mit seiner Abkürzung „S.“ ohne Zweifel jene Samen des Bösen gemeint (zu „Semina“ paßt auch die Neutrum Plural-Form von „Peiora“). Ligozzi löste die Abkürzung nach seiner privaten Lesart auf, so daß die Inschriften nun „Ich bin schlimm, ich bin schlimmer, ich bin am schlimmsten“ bedeuten.

Lit.: G. K. Nagler, Die Monogrammistin, Bd. III, München, Leipzig (1863); F. Thöne, Jacopo Ligozzi (1543 – 1627) – Allegories of Envy and Vanity, in: Old Master Drawings, Sept. 1938, S. 26; Ausst. Kat. De Triomf van het Maniërisme. De europese stijl van Michelangelo tot el Greco, Amsterdam, Rijksmuseum, Juli – Okt. 1955, Amsterdam 1955; D. Cast, The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition, New Haven, London 1981; R. A. Peltzer, Hans Rottenhammer, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII, 1916, S. 293–365; H. Voss, Jacopo Ligozzi, in: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Bd. II, Berlin 1920, S. 413–424; Verst. Kat. C. G. Boerner, Leipzig, CLXIV, 9. und 10. Mai 1930. Handzeichnungen alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Besitz von Frau Geheimrat Ehlers-Göttingen und anderen Beiträgen aus Privatbesitz, dabei die Sammlung Dr. Gaa-Mannheim; M. Bacci und A. Forlani, Ausst. Kat. Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi (1547 – 1626), Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz 1961; D. Heikamp, Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26, 1963, S. 193–268; M. Bacci, Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina, in: Proporzioni 4, 1963, S. 47; T. Mullaly, Ausst. Kat. Disegni veronesi del Cinquecento, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 1971; O. Holl, Artikel Sünde, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, sp. 224–227; M. Evans, Artikel Laster, ebda., Bd. III, 1971, sp. 15–27; R. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, in: Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen VIII, 1887, S. 29–56 (Teil 1).



54 Jacopo Ligozzi

Feder und Pinsel in Braun, Feder in Gold auf hellbraun getöntem Papier

30,2 × 20

Aufgezogen; Wurmlöcher, Wasserflecke

Bez.: am r. Rand in der Mitte mit Monogramm I L, verbunden mit Querstrich, darauf ein Kreuz (das L nachträglich in ein R verändert) und Jahreszahl 1590

Prov.: Slg. X. M. C. von Schönberg-Rothschönberg; Kunsthandlung E. Arnold, Dresden, seit 1858; Slg. Culemann (Kat. 307 als Joh. Rottenhammer; Stempel rücks.)

Z. 42 Photo X 1766

Ref.: Nagler Nr. 1398; Thöne mit Taf. 26; Ausst. Kat. De Triomf van het Maniërisme, erwähnt unter Nr. 210; Cast S. 149, Anm. 29.

Unter einem Baldachin mit Schabrackenbesatz thront auf einer steinernen Brüstung in frontaler Positur eine schöne junge Frau. Zierlich hält sie in der erhobenen, mit einem Armreif geschmückten Rechten einen Spiegel, die Linke stützt sie auf der Sitzfläche auf, die teilweise von ihrem abgelegten Mantel bedeckt ist. Ein äußerst feines und durchsichtiges Obergewand, gehalten von einer Agraffe, betont die Reize des Frauenkörpers, das Untergewand läßt das linke Bein frei. Der Blick der Schönen schweift in die Ferne, das kunstvoll frisierte Haupt wird von einem Diadem aus Blüten und Samenkapseln gekrönt. Zu den Füßen der Gestalt kauert wachsam ein grimmiger Löwe, ein Pfau schlägt in ihrem Rücken, stehend auf einem Postament, sein Rad. Mit der Pracht des Pfauengefieders wetteifert die Vielfalt der Ornamentik eines Rundbaues im Hintergrund links, ein Turm von sich verjüngenden, ganz abwechslungsreich gebildeten Geschossen.

Die Identifizierung des vorliegenden Blattes mit der Darstellung des ‚Stolzes‘ innerhalb der in Kat. Nr. 53 erwähnten Serie der sieben Hauptsünden ist unzweifelhaft wegen der eindeutigen Superbia-Attribute von Pfau und Spiegel. Mit dem Spiegel ist der warnende Hinweis auf die trügerische Realität des scheinbar so beständigen Glanzes irdischen Reichtums verbunden, die Gefährlichkeit der verlockenden Selbstgefälligkeit der Frau umschreibt Ligozzi, indem er jener unkonventionellerweise die Löwenbestie zugesellt und damit erst der Allegorie ihren dämonischen Unterton verleiht. Formale Anregungen zu dieser Bildfindung mochte er im Paviment des Domes von Siena gefunden haben, wo Francesco di Giorgio um 1500 die auf neuplatonischen Gedanken basierende Szene ‚Adam unter den Tieren des Paradieses betrachtet sich im Spiegel‘ wiedergegeben hatte, in der ein Löwe dieselbe Stelle neben der mit aufgestützter Linken thronenden Hauptfigur einnimmt (vgl. Holl Abb. 2).

Lit.: O. Holl, Artikel Synkretismus, in: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, sp. 235–238; vgl. im übrigen Kat. Nr. 53.

Aurelio Luini

Mailand um 1530 – 1593 Mailand

55 *Die Ausgießung des Heiligen Geistes (Farbtaf. V)*

Feder in Braun, aquarelliert in Braun und Blau, mit Deckweiß geöh

9,8 × 10,4

Quadriert; Fehlstellen am l. und r. Rand sowie in den Ecken; aufgezogen

Bez.: r. u. Luino; rücks. alte Ziffer 8112

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Bernardino Lanino/Moncalvo?

Slg. N. 97a Photo X 1773 Corpus 40500

Dargestellt ist ein Ausschnitt aus der Pfingstszene nach Apg. 2, 1–4: „Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle beieinander an einem Ort. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.“ Im Vordergrund, leicht nach links gewandt, kniet Maria, den Blick erhoben, die rechte Hand ausgestreckt, die linke mit gespreizten Fingern aufgerichtet bei angewinkeltem Arm, der wie gefangen ist vom monumentalen Faltenwurf ihres Mantelsaums. Zur Rechten kniet ein Apostel in Dreiviertel-Rückansicht, nach links aufblickend, zur Linken der Madonna, halb von ihr verdeckt, ein zweiter, der sie anschaut. Im Hintergrund die frontal aufgereckten Häupter eines dritten und vierten Apostels.

Die früheren Bestimmungen des Blattes auf den Piemontesen Bernardino Lanino, einen Schüler des Gaudenzio Ferrari, sowie den Lombarden Guglielmo Caccia, genannt Il Moncalvo, wären durchaus diskussionswürdig; es kann aber kaum ein Zweifel daran bestehen, daß wir ein Werk des Aurelio Luini vor uns haben, wofür Konrad Oberhuber (mündl.) eintritt und was auch der einstige Besitzer wußte, der es in der keineswegs ungebräuchlichen alten Namensform Luino (vgl. Ruggeri 1982 S. 67) bezeichnet hat.



55 Aurelio Luini

Aurelio war der Sohn des berühmteren Mailänder Renaissance-Malers Bernardino Luini. Von diesem zusammen mit dem Bruder und späteren mehrfachen Mitarbeiter Giovan Pietro ausgebildet, beeinflusst freilich ebenso von Gaudenzio Ferrari und Albrecht Dürer, fand er zu einem manieristischen Stil, dessen wesentliche Merkmale eine beim Vater noch ganz undenkbare Gravität plastischer Formen sowie eine expressive Kraft in der Behandlung bewegter Figuren ausmachen. Seit 1555 entfaltete er eine Tätigkeit zumeist als Freskant in einer relativ kleinen Zahl von Kirchen und Klöstern Mailands und der Umgebung. Mit der Zeit schwächte sich die Dynamik seiner künstlerischen Ausdrucksmittel wieder ab.

Die beachtlichsten Blätter des fruchtbaren Zeichners, dessen Œuvre erst allmählich zusammengetragen wird, weisen einen höchst impulsiven Strich auf, der wie fiebrig kurvend Köpfe und Gesichter einer Gestalt umschreibt und ihnen den Stempel geistiger Erregung aufdrückt, um dagegen in Schatten- und Gewandpartien sogleich zum Rhythmus feinnerviger, dichtgelagerter paralleler Schraffierungen zu finden. Die Faltenstrukturen sind rigoros angelegt, mitunter dominieren Querfalten von metallisch hartem Zuschnitt, es ist, als ob es die Übermacht der Gewänder wäre, die den Proportionen der Figuren einen Tort antäte, doch wird die Gewalt der Gewänder wiederum aufgewogen von der Gewalt der dramatischen Gesten zuweilen überlanger Arme und übergroßer Hände. Ein unserem Blatt sehr nahestehendes

Vergleichsbeispiel bietet etwa die Zeichnung einer ‚Assunta‘ aus der Sammlung der Gallerie dell’Accademia di Venezia, ausgeführt in ähnlicher Technik (Inv. Nr. 583, Feder in Schwarz und Braun, aquarelliert in Blau, in Deckweiß gehöht auf blau grundiertem Papier; Ruggeri 1982 Nr. 50), zu beziehen auf ein Fresko, das Aurelio um 1576/77 gemeinsam mit Carlo Urbino in S. Maria in Campagna zu Palanza schuf. Der Vorbereitung einer Freskoszene wird, nach der Quadrierung zu schließen, auch unsere Zeichnung gedient haben; bislang steht eine Identifizierung des betreffenden Auftrags noch aus. Zu weiteren Beispielen der Zeichenkunst Aurelios und ergänzender Lit. s. Bora, *Disegni manieristi* Nr. 94, *Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo*, Bd. II, Nr. 9–11, Byam Shaw 1976 Nr. 1139f., Bora, *Codice Resta* Nr. 147, Bora 1980 Nr. 17–19, Ruggeri 1982 Nr. 51–55, Meijer-van Tuyl 1983 Nr. 32.

Lit.: G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971; *Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo*, Mailand, Palazzo Reale und Pinacoteca Ambrosiana (1973), Mailand o. J., Bd. II, *Catalogo dei disegni, libri, stampe*; G. Bora, *I disegni del Codice Resta (Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae LVI)*, Mailand 1978.

56 Maratta-Kreis



Carlo Maratta – Kreis

Camerano 1625 – 1713 Rom

56 Kopf einer jungen Frau

Schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, auf hellblauem Papier

24,5 × 20,5

Dreifache Einfassungslinie; ehemals montiert; Knickfalte o. r., stark berieben

Bez. rücks.: 1859 bei Heimroth Bonn und Engelbert Ant, Kürzel

Prov.: Slg. Heimroth, Bonn, Slg. Engelbert, Antwerpen (laut Inventarvermerk Aufschriften ehemals auf dem Karton); Slg. R. v. Liphart (Stempel L. 1758 rücks. mit Nr. 479); Slg. Nitzschner (Kat. II A 127)

Inv. als: Carlo Maratti

Slg. N. 98 Photo X 1785

Ref.: Verst. Kat. der Slg. Liphart (C. G. Boerner, Leipzig, 26.4.1898) Nr. 576.

Der mit einem Tuch bedeckte, leicht geneigte Kopf einer jungen Frau ist im Dreiviertelprofil nach links aufgenommen, Hals, Schulterlinie und Gewandsaum sind knapp notiert.

Obwohl sie laut Inventarvermerk durch Otto Benesch (mündl.) bestätigt wurde, ist die alte Zuweisung an Carlo Maratta nicht zu halten. Das Blatt zeigt, auch nach Ansicht von Konrad Oberhuber, Dieter Graf und Ursula Fischer-Pace, die Verarbeitung von Marattas Stil, wie sie in ungezählten Fällen von einer stattlichen Schülerschar vorgenommen wurde.

Studienblatt

Vorders.:

57a Arm- und Händestudien

Rücks.:

57b Engelskopf und Gewandstudie

Rote Kreide, Spuren von Weißhöhung, auf hellbraunem Papier

20,8 × 26,3

Kleine Löcher, Flecken, Knickfalten; vorders. Einfassungslinie

Wz.: Fragment mit Blattform

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 168)

Inv. als: Guido Reni / nach Guido Reni

Slg. N. 112 Photo X 2121 / X 2405



57a Maratta-Kreis

57b Maratta-Kreis





58a, 58b Pietro Marchioretto

Vorders.: Die Studie zeigt im oberen Teil die Außenseite eines leicht angehobenen rechten Unterarmes mit der einen Gegenstand locker umschließenden Hand. Der kleine Finger ist abgespreizt. Im unteren Teil erhebt sich in der Gegendiagonale ein linker Unterarm mit geöffneter Hand, gleichfalls von der Außenseite gesehen. Links unten sind vier Finger einer linken, rechts in der Mitte vier Finger einer rechten erhobenen Hand hinzugefügt, jeweils im Griffgestus gekrümmt.

Rücks.: Unten links der im verlorenen Profil nach rechts gegebene Kopf eines aufblickenden Engels oder Kindes; oben angeschnittene Gewandstudie.

Die Inventarangabe, es handele sich bei den Händestudien um solche zu bzw. nach Guido Renis 1609 entstandenem Fresko der Engelsglorie im Oratorium der hl. Silvia von S. Gregorio Magno zu Rom (vgl. Pepper Nr. 31, Abb. 36), trifft nicht zu. Die Zeichnung dürfte mindestens 100 Jahre später entstanden und der Schule Carlo Marattas zuzuschreiben sein.

Lit.: D. Stephen Pepper, Guido Reni. A complete catalogue of his works ..., Oxford 1984.

Pietro Marchioretto

Lamon bei Feltre 1772 – 1828 Telve (Valsugana, Südtirol)

Vorders.:

58a *Dorfansicht mit Kirche*

Rücks.:

58b *Flußlandschaft mit Brücke und Dorf*

Feder in Braun, braun laviert

25,2 × 35,1 (Blattgröße)

Vorders. geblichen; Darstellung jeweils durch Umrandungslinien eingefasst, längs der Linien beschnitten, u. Rand breiter ausgespart; Stockflecke, kleiner Einriß Mitte u.

Bez. mit Bleistift u. l. innerhalb der Darstellung: P. M.

1803, auf dem Rand u. l. mit Bleistift: Marchioretto, u. r.

Kürzel; rücks. auf dem Rand u. r. von anderer Hand mit

Bleistift: Peter Marchioretto, Ziffer 3535 und 5-/00

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 129)

Slg. N. 382 Photo X 2409/X 2404

An einer Dorfstraße liegt vorn links ein eingezäunter Garten, dahinter eine von einer Mauer umgebene Kirche. Sie besteht aus zwei mit Satteldächern gedeckten schlichten Bauteilen und einer kleinen an die Mauer stoßenden Vorhalle; über dem ein wenig höheren First des hinteren Bauteils erhebt sich ein quadratischer Turm mit spitzem Helm. Die Schallöffnungen des Turms und die wenigen kleinen Fenster zeigen Rundbogenabschlüsse. Rechts führen ein- und zweistöckige Häuser mit Vorgärten längs der Straße in die Tiefe, am Ende der Straße liegen quer gestreckte flache Gebäude, über die hinweg der Blick auf bewaldete Hügel am Horizont geht. Staffagefiguren, meist zu zweit, sind über Vorgärten und Straße verteilt, eine Gruppe von Klerikern zieht aus dem Portal der Kirchenvorhalle heraus. Der Himmel ist locker von langgestreckten Wolken gesäumt.

Auf der Rückseite erscheint in ähnlicher Landschaft bei gleichem Wetter und gleicher Beleuchtung ein ruhig die Ufer widerspiegelnder Fluß, in der Bildmitte überspannt von einer einfachen Holzbrücke. Bildbeherrschend ist eine dichtbelaubte Baumgruppe am rechten Ufer neben einem Bauernhaus und einem kleinen Schuppen; am linken Ufer ist eine Ansammlung von weiteren dörflichen Gebäuden zu sehen, davor ein Lager von gestapelten Holzbalken sowie drei Staffagefiguren.

Pietro Marchioretto ist ein wenig bekannter Landschaftsmaler, Schüler von Giovanni Cajetano Lazzarini in Venedig sowie von Franz Caucig.

Während die Bildkomposition des Verso sich noch weitgehend am Vorbild eines Claude Lorrain orientiert, beweist die Zeichnung der Vorderseite ein Empfinden des Künstlers für topographische Objektivität, die mehr auf den Errungenschaften Canalettos fußt. Die Bestimmung der dargestellten Örtlichkeit steht noch aus.

Lit.: S. Weber in: Thieme-Becker Bd. XXIV, 1930, S. 70.

Pier Francesco Mola

Coldrerio bei Como 1612 – 1666 Rom

59 *Erminia und der Hirte (Farbtaf. VI)*

Feder in Braun, braun laviert

15,8 × 21,8

Einfassungslinie; lose montiert

Bez.: u. r. G: B: Mola 1650, rücks. Maßangaben, Kürzel; auf der Montierung / Hfd, Mola 242, La., s

Prov.: C. Ploos van Amstel, Amsterdam (Paraphe ähnlich

L. 2118 a mit Bleistift rücks.); C. Josi, Amsterdam und

London (Stempel L. 573 rücks.); H. Lempertz sen., Köln

(Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 141)

Inv. als: Giovanni Battista Mola / Passepartoutbeschriftung
Pier Francesco Mola?

Slg. N. 102 Photo X 1781 Corpus 40514

Pier Francesco Mola, unstreitig der Autor des Blattes (in der alten Sammlerbeschriftung wurde der Vorname mit dem des Vaters, des Architekten Giovanni Battista Mola verwechselt), lebte seit seinem vierten Lebensjahr in Rom und verbrachte erste Lehrjahre

bei Prospero Orsi sowie beim Cavaliere d'Arpino. Für eine Zeitlang zog er nach Bologna, wo er Francesco Albanis Schüler wurde und starke Eindrücke von Guercino aufnahm. 1641–42 arbeitete er an einem Freskenauftrag in seiner Heimatstadt, spätestens 1644 kam er nach Venedig, ab 1647 war er wieder in Rom, wo er bis zum Tode blieb. Freundschaft verband ihn mit Pietro Testa (s. dort), Kontakte unterhielt er zu Pietro da Cortona, Gaspard Dughet und Nicolas Poussin. 1662–63 amtierte er als Principe der Accademia di S. Luca, deren Mitglied er 1655 geworden war. Römische, bologneser und venezianische Einflüsse prägten seinen Stil.

Der impulsive Zeichner Mola verstand es vorzüglich und auf unverwechselbare Weise, einer Komposition mit flüchtigem Federstrich und nicht minder flüchtiger, doch höchst modulationsreicher Pinsellavie rung atmosphärische Dichte und malerischen Reiz zu verleihen. Unsere Darstellung folgt dem 7. Canto, Stanza 7–28 aus Torquato Tassos „Jerusalemme liberata“. Erminia, eine heidnische Prinzessin aus Antiochia, war heimlich in Liebe entbrannt zum edlen christlichen Helden Tancred, der während des ersten Kreuzzugs zusammen mit seinen Glaubensgenossen Jerusalem belagerte. Aussichtslos schien ihre Leidenschaft jedoch, da dieser in Erminias Freundin, die waffentüchtige Clorinda verliebt war. Von den Mauern Jerusalems aus hatte die Prinzessin Tancred bei einem blutigen Duell beobachtet; um seine Wunden zu verbinden, war sie in der gestohlenen Rüstung Clorindas aus der Stadt geflohen, hatte vor einer christlichen Patrouille weichen müssen und die Nacht in der Nähe des Jordans verbracht. Am anderen Tag traf sie in friedlicher Umgebung auf einen alten Schäfer und seine Familie. Zwischen dem Alten und ihr entspann sich eine Unterredung, er überzeugte sie von den Vorzügen des einfachen, aber unbehelligten Landlebens gegenüber den Schrecken des Krieges in der Stadt und den Unruhen bei Hofe, so daß sie beschloß, eine Weile das bukolische Leben der Familie zu teilen. – Unter einer Baumgruppe sitzt der Schäfer beschaulich mit verschränkten Armen in der Mitte der Szene, im Profil der rechts stehenden Erminia zugewandt, die, Clorindas Lanze in der Linken und mit dem rechten Ellenbogen aufgestützt auf deren Schild, seinen Worten nachdenklich lauscht. Die zunächst vom kriegerischen Anblick der Fremden verschreckten drei Kinder spitzen ihre Ohren im Schutz des väterlichen Rückens. Im Hintergrund links zu erkennen ist die Hütte der Hirtenfamilie.

Seit der ersten vollständigen Edition 1581, der ersten französischen Übersetzung im selben Jahr und den ersten (von Bernardo Castello, s. dort) illustrierten



59 Pier Francesco Mola

Ausgaben von 1590, 1604 und 1617 war Tassos Epos eine Inspirationsquelle ersten Ranges für Künstler bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Wichtiges Material zu seiner Wirkungsgeschichte (und der anderer Werke des Dichters) in der Malerei hat Rensselaer W. Lee zusammengetragen, wobei sein Hauptaugenmerk Pier Francesco Mola galt, der besonders empfänglich war für Anregungen aus Tassos Literatur. Gerade der hier vorliegenden Szene hat sich Mola intensiv und einfühlsam angenommen. Überliefert sind außer dieser gezeichneten Fassung eine im Rijksprentenkabinet des Rijksmuseums zu Amsterdam (Inv. Nr. 1948; Frerichs Nr. 97) und eine im Kunstmuseum Düsseldorf (Inv. Nr. F P 847; Graf Nr. 111).

Jedesmal schildert der Künstler die Melancholie, die Erminia beim Zuhören überkommt, durch das Motiv des aufgestützten Kinns, während er den Schäfer, die ländliche Ruhe in Person, durchweg in lagernder Stellung wiedergibt. Die Komposition des Amsterdamer Blattes ist deutlich angelehnt an diejenige eines Gemäldes von Pietro da Cortona in der Galleria Doria Pamphili zu Rom (Briganti Nr. 76, vgl. Frerichs Nr. 97), wo beide Gestalten einander gegenüber sitzen, links der Schäfer im Profil, rechts von ihm im Bildzentrum Erminia. Das Düsseldorfer Blatt stellt im wesentlichen eine Variante des Amsterdammers im Gegensinne dar, die Figuren sind nur beide ins Zentrum gerückt, der Alte greift nun mit leichter Veränderung das Sitzmotiv der Prinzessin aus Cortonas Bild auf. In unserem Blatt kehrt Mola wieder zum Amsterdamer Kompositionsschema zurück, eine Neuerung und Weiterentwicklung – auch gegenüber Cortonas Fassung – besteht jedoch darin, daß der Gestalt des Schäfers größeres Gewicht zugemessen

wird, indem er allein die Bildmitte einnimmt und vor allem darin, daß Erminia sich in stehender Haltung der Kontemplation hingibt, wodurch sehr schön ihre Grenzposition zwischen einer Vita activa und einer Vita passiva zum Ausdruck kommt.

Die Bildwürdigkeit, die Dieter Graf dem Düsseldorfer Blatt zuerkennt, besitzen die beiden anderen in nicht geringerem Maße. Sie läßt auf die Planung einer Gemäldeausführung schließen, und in der Tat haben wir Nachricht von einem Bild, das 1777 für 1500 Francs in Paris versteigert wurde und den Titel ‚Erminie se reposant sur le bouclier de Clorinde et parlant aux vieux berger accompagné de trois enfants‘ trug (Mireur S. 238, vgl. Lee S. 141 und Frerichs Nr. 97). Vom Stützen auf Clorindas Schild kann eigentlich nur bei unserem Blatt die Rede sein, so daß anzunehmen ist, daß es die letzte Vorzeichnung zur Gemäldeversion war.

Verschollen wie jenes Bild sind andere Gemälde Molas zu Tasso-Themen (vgl. Lee ebda.), Cocke (Nr. L 56f.) bespricht ein dokumentiertes Gemäldepaar, das außer ‚Erminia beim Schäfer‘ einen ‚Narzissus an der Quelle‘ zeigte; dazu erschließt er eine Variante, deren Komposition überliefert ist in einem kleinen Tondi-Paar von der Hand des Mola-Schülers Francesco Giovane, das aus der Sammlung August Kestners in die Niedersächsische Landesgalerie gelangte (vgl. auch Trudzinski Abb. 87 a, b mit einer von der Osten Nr. 22f. folgenden, zu korrigierenden Betitelung von Abb. 87b). Interessant ist nun zu sehen, daß hier Erminia ebenfalls steht und die Hütte ins Bild gebracht ist, aber nur zwei Kinder den Alten umgeben. Giovanes ‚Narzissus‘ entspricht dem auf einer Mola-Zeichnung in Neapel, Capodimonte (Inv. Nr. 733; Cocke unter Nr. 31, Abb. 15), die ihrerseits noch einmal Vorlage war für den unbekanntem Zeichner eines Blattes im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (Inv. Nr. 1309; Wild S. 197, Abb. S. 198). Ein zusätzliches ‚Erminia/Narzissus‘-Bildpaar von Molas Hand wurde 1764 in Paris versteigert (s. Cocke Nr. L 63); zählt man zusammen, kommt man auf allein vier von Mola gemalte Fassungen zum Thema unserer Zeichnung.

Erhalten sind aus dem gesamten Gemäldekomplex des Künstlers nach Tasso-Themen lediglich drei Exemplare: ‚Erminia als Schäferin‘ (Paris, Louvre; Cocke Nr. 33, Abb. 123), ‚Erminia als Schäferin‘ (Mailand, Privatbesitz; Cocke Nr. 26, Abb. 27), ‚Erminia und Vafrino pflegen den verwundeten Tancred‘ (Cocke Nr. 60, Abb. 131; das Bild, seit alters her dem Louvre gehörig, aus dem Elyseepalast 1952 gestohlen, von der Kress Collection 1955 bei einem Händler in

Paris angekauft und an das M. H. de Young Memorial Museum von San Francisco überwiesen, wurde 1986 dem rechtmäßigen Eigentümer zurückerstattet, nachdem es bereits 1972 von Cocke eindeutig identifiziert worden war). Keine gründliche Übersicht besteht bislang über sämtliche Zeichnungen Molas nach Tasso (Hinweise dazu bei Graf und Cocke); die Ankündigung, die Materie gesondert zu behandeln, hat Rensselaer W. Lee leider nicht einlösen können (vgl. Lee S. 141 Anm. 54). Ein Blatt zum hier vorliegenden Thema in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 2478), mit Vorbehalt Mola zugeschrieben (Stix-Spitzmüller 1941 Nr. 282), stammt nicht von seiner Hand.

Lit.: R. W. Lee, Mola and Tasso, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London 1967, S. 136–141; L. C. J. Frerichs, *Ausst. Kat. Italiaanse Tekeningen I de 17de Eeuw*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Sept. – Dez. 1973, Amsterdam 1973; D. Graf, *Ausst. Kat. Master Drawings of the Roman Baroque from the Kunstmuseum Düsseldorf. A selection from the Lambert Krahe Collection*. London, Victoria & Albert Museum, Edinburgh, Scottish Arts Council, London, Edinburgh 1973; G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florenz 1962; H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, Bd. V, Paris 1911; R. Cocke, *Pier Francesco Mola* (*Oxford Studies in the History of Art and Architecture*), Oxford 1972; M. Trudzinski, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, Hannover 1980; G. von der Osten, *Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover* (*Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie I*), Hannover 1954; D. Wild, *Einleitung zum Kapitel Die ausgeschiedenen Werke*, in: *Nicolas Poussin*, Bd. II, *Katalog der Werke*, Zürich 1980, S. 197f.; R. Flynn Johnson und J. R. Goldyne, *Master Drawings from the Achenbach Foundation for Graphic Arts. The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco o. J., Nr. 13.

Norditalienisch, Ende 16. Jahrhundert

60 *Rosenkranz-Madonna*

Feder in Braun, braun laviert, mit Deckweiß gehöht, auf hellbraun eingetöntem Papier

27,6 × 18,6

Knickfalten, dünne Stellen und winzige Löcher; Risse an den Rändern, kleine Fehlstelle am o. Rand hinterlegt; Einfassungslinie

Bez. rücks.: zweimal I. P. Mola/Boerner 84

Prov.: Slg. R. v. Liphart (Stempel L. 1758 rücks. mit Nr. 485); Slg. Nitzschner (Kat. II A 140)

Inv. als: Pierfrancesco Mola

Slg. N. 101 Photo X 1779 Corpus 40513

Ref.: *Verst. Kat. der Slg. Liphart* (C. G. Boerner, Leipzig, 26.4.1898) Nr. 636 als Pierfrancesco Mola.

Die zentrale Gestalt des Mönchsheiligen Dominikus, zusätzlich ausgezeichnet durch eine große Kirchenfahne, hat aus der Hand der links in der Höhe auf

60 Norditalienisch, Ende 16. Jahrhundert



Wolken thronenden, von dem stehenden Jesusknaben und einem Putto begleiteten Madonna den Rosenkranz empfangen und spendet ihn einer gläubigen Schar, ohne den Blick von der Himmelserscheinung zu wenden. Die Gläubigen – links eine Gruppe von drei Männern und zwei Frauen, rechts eine Frau in Rückansicht samt ihrem Kind – knien auf einer Stufenanlage und drücken Hoffnung oder Erregung in bewegten Gesten und Körperhaltungen aus. Eine von der Wolke halbverdeckte mächtige Säule und ein Gatter im Rücken des Heiligen markieren den Mittelgrund. Vor der Säule notiert ein Mitbruder das Ereignis in ein Buch, hinter dem Gatter, im Schatten eines schräg aufragenden Baumes, stecken zwei Männer die Köpfe zusammen.

Nach einer im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts auftretenden Legende soll der hl. Dominikus († 1221) von Maria das Rosenkranzgebet als Waffe gegen die Irrlehre der Albigenser erhalten haben, wenngleich es nachweislich seine Ursprünge in den um 1400 zu Trier entstandenen Schriften des Kartäusermönchs Adolf von Essen besitzt. Da aber der Dominikanerorden die Verbreitung des Rosenkranzes als Gnadenmittel besonders propagierte, förderte er auch die bildliche Darstellung jener Legende, die das segensreiche Wirken seines Gründers herausstellte und die eigene Legitimation bekräftigte (vgl. Lechner sp. 204, Schiller S. 199–204).

Der Zeichner unseres Blattes ist noch nicht überzeugend bestimmt. Er besitzt eine ausgesprochen manieristische Schulung, wie an gewissen Verzerrungen der anatomischen Größenverhältnisse der Figuren und der altertümlichen Gewandbildung zu erkennen ist, zeigt aber zugleich im Empfinden für dramatische Bewegung moderne Züge, die vorausweisen auf die Bewältigung des Bildthemas durch die – von Caravaggio mit seinem Wiener Gemälde (1605/07) angeführten – Künstler des Barocks. In Frage käme vielleicht ein norditalienischer Autor wie Giuseppe Giovenone il giovane (Vercelli 1524–1608), dessen Gemälde in der Galleria Sabauda zu Turin (s. Gabrielli S. 138–140, Abb. 248 f. und 254) stilistische Vergleichsmöglichkeiten bieten; wie seine graphischen Arbeiten allerdings aussahen, entzieht sich unserer Kenntnis.

Lit.: M. Lechner, Das Marienbild des Barock (Kap. V des Artikels Maria, Marienbild), in: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. III, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, sp. 199–206; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. 4, 2 (Maria), Gütersloh 1980; N. Gabrielli, Galleria Sabauda. Maestri Italiani, Turin 1971 mit weiterer Lit.



61 Norditalienisch, Mitte 17. Jahrhundert

Norditalienisch, Mitte 17. Jahrhundert

61 *Thronende Madonna mit Heiligen*

Bleistift und Feder in Braun, graubraun laviert

29,8 × 20,8

Bildfeld durch flüchtige Umrandung ausgegrenzt; aufgezogen

Bez.: u. r. n^o. 6, am o. Rand 15:E, rücks. rote Ziffer 8120

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Giacomo Cavedoni / Cavedoni zugeschrieben

Slg. N. 85b Photo X 1734 Corpus 40490

Auf einer großen Wolke thront Maria, das Kind auf dem linken Knie, im Zentrum. Sie wird von vier männlichen, attributtragenden Heiligen verehrt. Zwei von ihnen – ein Priester und ein Mönch – knien einander gegenüber am Boden, die beiden übrigen beugen sich zu Seiten der Madonna über den Wolkenrand. Die Mutter wendet sich segnend den Hei-

ligen zur Linken zu, den Heiligen zur Rechten widmet sich das Kind. Von Wolkentürmchen in den oberen Bildecken werden Puttenköpfe emporgetragen, ein Puttenpaar schaut unter Mariens Fuß hervor.

Konrad Oberhuber ordnet das gute Blatt (mündl.) dem lombardisch-venezianischen Kunstkreis zu.



62 Norditalienisch, 18. Jahrhundert

Norditalienisch, 18. Jahrhundert

62 *Puttenallegorie, Plafondskizze im Oval*

Feder in Braun, mit Bister laviert auf hellbraunem Papier
22,2 × 28,7

Bez. rücks.: Albani

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 2)

Inv. als: Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts, fälschlich Fr. Albani zugeschrieben

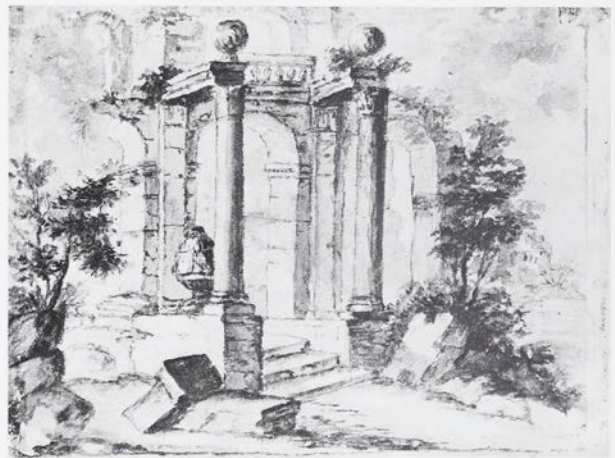
Slg. N. 127 Photo X 2123 Corpus 40540

Auf der Spitze eines sich in der Mitte türmenden Wolkenberges wird ein fackeltragender Putto von zwei anderen emporgetragen, ein dritter schwebt von oben herab, um ihn zu bekranzen. Den Rand des Wolkenberges säumen drei halbversteckte Putten, eine Vierergruppe musiziert an seinem Fuß. Auf Verästelungen des Wolkengebirges sind zu den Seiten je ein Puttenpaar gelagert, über dem linken schwebt ein weiteres Paar, über dem rechten ein einzelner Fruchtkorbträger. Im freibleibenden Himmel Figurenskizzierungen in Röteln und eine isolierte Guirlande. Die Achsen des ovalen Bildfeldes sind mit Blei gezogen.

Der Zeichenstil, bestimmt vom heftigen Kontrast des leichten Federstrichs und der schweren Lavierung, sowie die übertriebene Markierung der Augenhöhlen erinnern an ein Parallelbeispiel im *Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien* (Inv. Nr. 7238), das mit Vorbehalt Andrea Carloni (Genua 1639–1697 ebda.) zugeschrieben worden ist (Marangoni Abb. 86). Der dynamisch aufgerissene Himmel und die etwas kleinliche Federschraffierung der Wolken lassen jedoch eher an einen Künstler des frühen 18. Jahrhunderts denken.

Lit.: M. Marangoni, I Carloni, Florenz 1925.

63a Francesco Pannini?



63b Francesco Pannini?



Francesco Pannini ?

Lebensdaten unbekannt

Vorders.:

63a *Ruinenvedute*

Feder in Braun, Pinsel in Grau und Schwarz

Rücks.:

63b *Ruinenvedute*

Feder und Pinsel in Braun, Deckweißhöhung auf grau grundiertem Papier

16,6 × 22

Zusammengeklebte Einzelblätter; vorders. aufgeklebte Papierstreifen am u. und r. Rand, rote Randlinie r., stark fleckig, berieben; rücks. rote Einfassungslinie, berieben. Bez.: Schriftzug mit Namen Franz Pannini durchscheinend unter dem Papierstreifen r.; rücks. auf der vordersten Säulenbasis: F. Pannini f.

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 150)

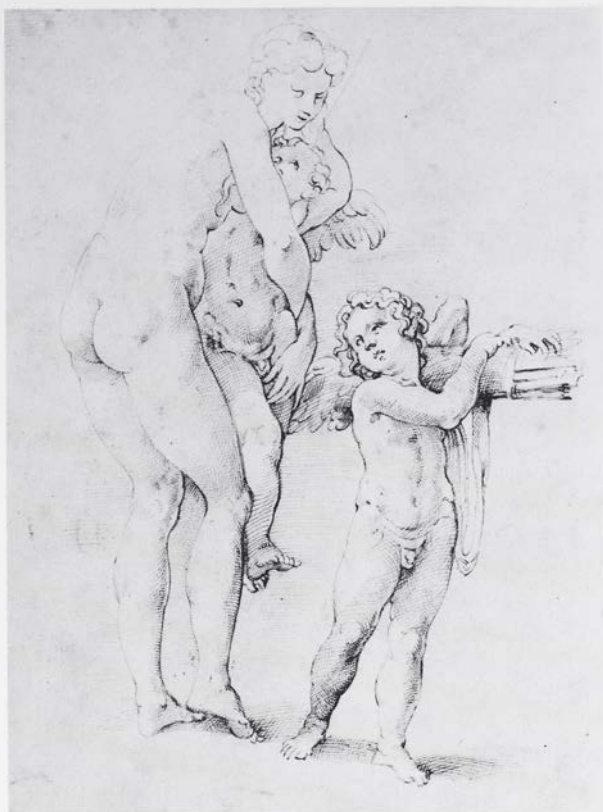
Slg. N. 103 Photo X 1778 / X 1777 Corpus 40510

Vorders.: Zwei einer in Bogen sich öffnenden, doppelgeschossigen, ruinösen Palastwand angebundene Pilaster tragen zusammen mit zwei auf Sockeln weit vorgezogenen Säulen vorkragende Architravstücke, deren Enden mit Kugelaufsätzen akzentuiert sind. Der von diesen – in leichter Schrägansicht von links gezeigten – Architekturelementen flankierte mittlere Erdgeschoßbogen, der einzig intakte von dreien, wird zusätzlich durch eine krönende Balustrade nobilitiert. Treppenstufen, die sich zwischen den Säulensockeln, von denen der linke noch eine steinerne Vase aufnimmt, erheben, weisen den Mittelbogen als ehemaliges Palastportal aus. Zwischen Büschen und verstreuten Steinblöcken hindurch führt zu den Stufen vom rechten Bildrand aus ein Weg. Rechts in der Ferne wird ein Rundbau sichtbar.

Rücks.: Die Ruine eines thermenartigen Prunkbaus ist durch eine hohe, auf zwei mächtigen Pfeilern ruhende Bogenfront einzusehen. Den Pfeilern vorgelegt sind Säulen oder Pilaster mit Vasenaufsätzen. Eine linkerhand angewinkelte, von einer gedrunge- nen Säule im Vordergrund getragene Bogenstellung bricht am Bildrand ab. Alle Pfeiler und Säulen sind gesockelt. Im Hintergrund links trifft der Blick auf eine Brücke.

Francesco Pannini war Schüler und Nachahmer seines Vaters Giovanni Paolo Pannini (1691/92–1765). Mangelndes Vergleichsmaterial verhindert die Überprüfung der Glaubwürdigkeit von Namensnennung und Signatur auf diesen sehr unbeholfen zu Papier gebrachten Architekturphantasien.

Lit.: M. Labò in: Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 200.



64 Parmigianino-Kopie

Parmigianino,
eigntl. **Francesco Mazzola, Kopie nach**
Parma 1503 – 1540 Casalmaggiore

64 *Venus mit zwei Amorknaben*

Feder in Braun

23,2 × 17,2

Kleine Stockflecke; Montierung des 18. Jahrhunderts

Bez. u. auf der Montierung mit Tuschfeder in Braun:

Dessein du Parmesan sowie Ziffer 18 o. r.

Prov.: Slg. Jasper

PHz 643 Photo X 2060

Ref.: Dorner 1930 Nr. 446 als unbekannter deutscher Meister um 1530/40.

Venus, in ganzer Aktfigur von der Seite nach rechts gesehen, hält in leicht gebeugter und gedrehter Stellung einen zu stattlicher Größe herangewachsenen Amorknaben mit kaum angewinkelten Armen an die Brust gedrückt. Das Kind berührt mit der erhobenen

linken Hand ihre Wange. Zur Seite steht ein zweiter Amorknabe frontal in ausgeprägtem Kontrapost, die Arme über einen geschulterten pfeilgefüllten Köcher mit herabhängender Trageschleufe (das Attribut des Sohnes der Liebesgöttin) gelegt, den Kopf zurückgewandt, den Blick erhoben.

Die Zeichnung des frühen 18. Jahrhunderts gibt die Komposition einer verschollenen Zeichnung Parmigianinos wieder, dem nach Correggio bedeutendsten Maler des 16. Jahrhunderts in der Emilia. Überliefert ist sie durch eine ältere Kopie im Museum von Orléans (Inv. Nr. 1147e). Diese hat später in gleicher Größe wie hier Watteau nachgezeichnet (ebendort, Inv. Nr. 1147f, 25 × 17; Parker-Mathey Nr. 357 mit Abb.), dabei aber die Körper in Röteln weicher modelliert. Keine der Kopien ist bei Popham aufgeführt. In Anbetracht der französischen Kopiertradition und der Beschriftung dieses Blattes durch einen französischen Sammler ist anzunehmen, daß auch der Zeichner Franzose war.

Lit.: K. T. Parker und J. Mathey, Antoine Watteau, Catalogue complet de son œuvre dessiné, Paris 1957, Bd. I; A. E. Popham, Catalogue of the drawings by Parmigianino, New Haven, London 1971, Bd. I-III.

Giovanni Francesco Penni, genannt Il Fattore

Florenz 1496? – 1528 Neapel?

65 Die Auferstehung Christi

Feder in Braun, braun laviert und weißgehöht auf hellbrauner Grundierung

14,7 × 41,1

O. Rand unregelmäßig beschnitten; kleiner Einriß u., Wurmlöcher, fleckig, berieben, Weißhöhung z. T. oxydiert

Prov.: Slg. August Kestner

Inv. als: Raffael-Schule, vielleicht Pierino del Vaga

Z. 47 Photo X 1844

Ref.: Passavant, Kunstreise, S. 250, unter Nr. 7; Passavant, Tour, S. 143, unter Nr. 7; Passavant, Rafael von Urbino, S. 229, Nr. 191; Passavant, Raphael d'Urbino, S. 458, Nr. 292; Ruland S. 230, LXIV, 3; Crowe-Cavalcaselle S. 436; Fischel S. 238, unter Nr. 237b; Fischel-Oberhuber unter Nr. 473, Abb. 195.

Mit einem großen Schritt über die Stirnseite eines Sarkophages hinweg, dessen Deckplatte aufgeworfen an der Längsseite lehnt und der nur teilweise hervorragt aus der Höhlung einer Felsformation, entsteigt Christus dem Grab, in der erhobenen Rechten den Kreuzstab mit der Siegesfahne haltend. Auf der linken Bildseite stürzen vier geharnischte Wächter lang hingestreckt übereinander, die Köpfe zum Auferstandenen wendend. Ein fünfter enteilt, ebenfalls zurückblickend, mit hochgerissener Linken und wehendem Mantel, ein sechster sucht das Weite hinter der Felsformation. Ihre verschleierte Häupter noch in ahnungsloser Trauer senkend, nähern sich vom rechten Bildrand her die drei Marien.

Es handelt sich bei dem Blatt um eine Nachzeichnung nach einem Entwurf („modello“) zum Sockelbild der 13. Arkade der mittleren der Loggien des Vatikans, die 1518–19 unter Raphaels Leitung von seinen Mitarbeitern stukkiert und ausgemalt wurde. Kopfzerbrechen hat den Kennern seit langem die Beurteilung des zum Projekt gehörigen vorbereiteten Zeichnungsmaterials bereitet. An „modell“ zu ausgeführten Bildszenen sind etliche erhalten; galten sie einst zumeist als Werke Raphaels, wurden sie im späten 19. Jahrhundert unter Giulio Romano, Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio aufgeteilt, bis sich die jüngere Forschung vorwiegend darauf einigte, den größten Teil davon Giovanni Francesco Penni zuzuerkennen. Die Schlüsse, die aus der fehlenden Überlieferung einer einheitlichen, grundlegenden Planung Raphaels – der schließlich doch alles Wesentliche der Dekoration (wie schon der Architektur) bestimmt haben muß – gezogen wurden, sind sehr unterschiedlich, die Diskussionen über Umfang und Art von Raphaels Anteil an den überlieferten Dokumenten aus der Vorbereitungsphase dauern an.

Der Sockelbildentwurf für die letzte Arkade, die im Unterschied zu den übrigen zwölf nicht mit alt-, sondern neutestamentlichen Szenen ausgestattet wurde, gelangte aus den Sammlungen des Peter Lely und des Duke of Devonshire nach Chatsworth (The Trustees of the Chatsworth Settlement, Inv. Nr. 150, Feder in Braun, laviert, weißgehöht, mit Kohle quadriert auf dreiteilig zusammengesetztem Papier, 14,7 × 41,5 cm; zuletzt Fischel-Oberhuber S. 473, Taf. 71, Knab-Mitsch-Oberhuber S. 136, Abb. 121). Passavant sah in ihm eine Kopie nach unserer Zeichnung (während er in Passavant, Kunstreise und sinngemäß in Passavant, Tour noch schrieb: „[Die Raphael-Originalzeichnung] soll sich nun im Besitz des hannöverischen Geschäftsträgers in Rom, Herrn Legationsraths Kestner befinden“, heißt es in Passa-



65 Giovanni Francesco Penni

vant, Rafael von Urbino: „Den Originalentwurf besitzt der Hannövrische Ministerresident in Rom Herr Dr. Kestner“, Crowe und Cavalcaselle stellen klar, daß sich die Abhängigkeit eher umgekehrt verhält. („Die quadrierte Zeichnung... befindet sich jetzt in Chatsworth; eine fast eben so gute, hoch 15½“, breit 16“, in der Sammlung Kestner zu Hannover, wahrscheinlich von Perino del Vaga.“) Entsprechend der Forschungsgeschichte hat das Blatt in Chatsworth, das noch mehrfach kopiert wurde (vgl. Ruland und Fischel-Oberhuber ebda.) und dem ein seitengleicher Clairobscur-Holzschnitt des Ugo da Carpi folgt (B. XII, S. 45, Nr. 26), alle einschlägigen Zuschreibungen erfahren: Wie Crowe und Cavalcaselle gab Morelli (sp. 545, Nr. 83) es Perino del Vaga, Fischel schätzte es (wiederum) nur als eine Kopie ein, Konrad Oberhuber entschied sich zunächst für die Autorschaft des Giovanni Francesco Penni (Fischel-Oberhuber, Knab-Mitsch-Oberhuber ebda.). Mündl. teilte er inzwischen mit, er habe allmählich doch die Überzeugung gewonnen, daß es aus Raphaels eigener Hand hervorgegangen sei.

Unter dieser Voraussetzung kommt Giovanni Francesco Penni am ehesten als Urheber unserer „modello“-Wiederholung in Betracht. Neben Giulio Romano war er der wichtigste Spezialist für Figuren- und Figurenkompositions-Zeichnungen in der Schar der Schüler Raphaels. Die ausgeglichene, zierliche, fast pedantische Handschrift paßt zu dem Bild, das die Forschung von seiner Zeichenkunst gewonnen hat (s. Fischel-Oberhuber S. 38–50, Knab-Mitsch-Oberhuber S. 134–140). Insbesondere hält das Blatt, zumal bei Berücksichtigung seiner Erhaltung, dem Vergleich mit einer nach Raphaels Tod (1520) geschaffenen

Werkgruppe stand, vgl. vor allem die Exemplare der Wiener Albertina (Inv. Nr. 230, 231, 232; Fischel-Oberhuber Abb. 33f.), über die Oberhuber (ebda. S. 38) schreibt: „(Die Figuren) sind schlank, mit winzigen ausdruckslosen Köpfen, deren Gestalt sich immer wiederholt. Gleichförmigkeit herrscht auch in ihren Körpern, Gewändern und Gliedern. Sie herrscht allgemein vor. Es besteht kaum ein Unterschied zwischen Architektur, Objekten und Menschen. Den Figuren, aber auch den Dingen fehlt die Energie. Alles ist im Grunde statisch und kraftlos. Eine allgemeine Lieblichkeit wird angestrebt. Der Künstler will gefällig, angenehm sein, wohlgeordnet und maßvoll.“

Seine anpassungsfähige Art machte Penni zu Raphaels „idealem“ Werkstattgenossen (vgl. Oberhuber in Mitsch-Knab-Oberhuber S. 135), außer an den Loggien war er vornehmlich beteiligt an den Teppich-Kartons für die Sixtinische Kapelle und an der Psyche-Loggia der Farnesina. Zusammen mit Giulio Romano malte er noch bis 1524 im Konstantinssaal des Vatikan, danach verwischen sich seine Spuren.

Lit.: J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1833; J. D. Passavant, Tour of a German artist in England, Bd. II, London 1836; J. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Bd. II, Leipzig 1839; J. D. Passavant, Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi (erweiterte französische Ausgabe), Bd. II, Paris 1860; C. Ruland, The works of Raphael Santi da Urbino as represented in The Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. the Prince Consort 1853–1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria.

Privatdruck 1876; J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und seine Werke, übers. von C. Aldenhoven, Bd. II, Leipzig 1883; O. Fischel, Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter, Straßburg 1898; O. Fischel und K. Oberhuber, Raphaels Zeichnungen, Abt. IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972; E. Knab, E. Mitsch und K. Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983; G. Morelli, Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von G. M. (Lermolieff). Mitgeteilt von E. Habich, in: Kunstchronik N. F. III, 1891/92, sp. 289-593 mit Unterbrechungen, N. F. IV, 1892/93, sp. 53-240 mit Unterbrechungen; L. Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche, München 1966, S. 98-101; M. Winner, Nr. 46 in: Ausst. Kat. Vom späten Mittelalter bis zu Jacques-Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, Kupferstichkabinett SMPK, Berlin 1973; N. Dacos, Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1977; R. Quednau, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Hildesheim, New York 1979.



66 Perino del Vaga?

Perino del Vaga, eigntl. Pietro Buonaccorsi?

Florenz 1501 – 1547 Rom

66 Die Hl. Familie mit dem Johannesknaben

Feder in Braun, braun laviert, Bleistiftspuren

14,5 × 11,3

O. r. kleine Löcher und dünne Stellen

Bez. rücks.: F P / a Fiore -; in moderner Handschrift zweimal Parmigianinos Name in verschiedenen Schreibweisen mit Lebensdaten

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 131)

Inv. als: Angeblich Francesco Parmigianino, eigentlich Mazzuola/nach Carracci

Slg. N. 104 Photo X 1848 Corpus 40522

Die Madonna thront in Frontalansicht vor einer weitgeschwungenen Vorhangdraperie, den rechten Fuß auf einen Schemel stützend. Auf demselben Schemel steht das nackte Christuskind, das sie mit der Rechten umfängt und dem sie mit der Linken einen Apfel darbietet. Jesus ergreift diesen mit seiner linken Hand, den Kopf zu Joseph aufgerichtet, der sich von rechts über die Schulter Mariens vorlehnt und die Linke dem Kind entgegenstreckt, als bäte er um die Frucht. Am gegenüberliegenden Bildrand steht, im Profil zur Familiengruppe gewandt, der kleine Täufer mit dem Hirtenstab; sein Blick gilt dem Betrachter.

Perino del Vaga, hervorgegangen aus der Werkstatt des Ridolfo Ghirlandaio in Florenz, kam frühzeitig nach Rom, wo er Assistent Raphaels in den Loggien des Vatikanpalastes wurde. Nach Aufhalten in Genua und Pisa von 1527 bis ca. 1537/39 ist er wieder in Rom bezeugt. Vasari, der ihn näher kennengelernt hatte, gibt in der Vita des Florentiners die eindringliche Schilderung einer anziehenden, aber schwierigen Künstlerpersönlichkeit und berichtet von dem Drang des Meisters, möglichst viele Aufträge anzunehmen, die er nur unter Hinzuziehung einer großen Schar von Gehilfen bewältigen konnte, so daß sich sein Anteil an den übernommenen Arbeiten auf die Lieferung von Skizzen und Entwürfen beschränkte.

Die Vehemenz und Spontaneität, die der Zeichner der vorliegenden Szene an den Tag legt, lassen Perino selbst durchaus als Urheber in Frage kommen (was auch Konrad Oberhuber nach mündl. Mitteilung für möglich hält), insbesondere, wenn man das Uffizienblatt Inv. Nr. 1497 E (Corpus 10638) als Parallelbeispiel für die Gesichtstypen der Protagonisten und die

spezifisch ‚wilde‘ Façon der Frisur Josephs betrachtet. Zur voluminösen Behandlung der Gewänder und der schwungvollen Drapierung der Stoffe im Hintergrund vgl. man zudem eine ‚Sacra Conversazione‘, ehemals in Chatsworth-Besitz (Versteigerungskat. Christie’s, Nr. 34 mit Abb.). Da aber in Hinsicht auf die Zeichentechnik Unterschiede zu den genannten Arbeiten nicht einfach zu übersehen sind und außerdem die Handschrift der Gehilfen des Meisters noch nicht zur Genüge bekannt ist, kann ein letzter Vorbehalt in der Zuschreibung vorerst nicht ausgeräumt werden.

Lit.: Verst. Kat. Christie’s, London, 3. Juli 1984. Old Master Drawings from Chatsworth sold by Order of the Trustees of the Chatsworth Settlement; K. Oberhuber, Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman, in: Master Drawings IV, 2, 1966, S. 170–182; B. F. Davidson, Ausst. Kat. Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Florenz 1966.

67 Perugino-Werkstatt



Perugino, eigentl. Pietro di Cristoforo Vannucci – Werkstatt

Castello (Città) della Pieve ca. 1448 – 1523 Fontignano

67 Der hl. Hieronymus

Schwarzer und brauner Metallstift auf graublau grundiertem Papier, weiß gehöht

22,7 × 15,8

Aufgezogen; Knickspuren, berieben, Weißhöhung z. T. oxydiert

Inv. als: Unbekannter florentinischer Künstler 2. Hälfte

15. Jahrhundert (?)/ Unbekannter umbrischer Künstler/ näher Kreis des Pietro Cavaglia (?)/Umbrisch

Z. 60 Photo X 1961

Der Heilige in Kardinalstracht, den Hut auf dem Haupt, steht in Dreiviertelansicht nach rechts und schaut in das aufgeschlagene, mit beiden Händen gehaltene Buch. Das linke Handgelenk ist vom Mantelzipfel umwickelt.

Die Zeichnung ist als eine alte Kopie aus der Werkstatt Peruginos anzusehen. Bei der Bestimmung des Vorbildes und der Suche nach neuerer Literatur hat Sylvia Ferino-Pagden prompte Hilfestellung geleistet. Kopiert wurde die Gestalt des hl. Hieronymus nach einer Sacra Conversazione, die außer der Madonna und dem Kardinal den hl. Augustinus und Engel zeigt, für S. Agostino in Perugia geschaffen wurde, zu Napoleons Zeit nach Paris gelangte und sich heute im Musée des Beaux-Arts in Bordeaux befindet. Das Gemälde wurde einst Perugino allein, später der Werkstatt, mitunter der Werkstatt unter Beteiligung des Meisters zugeschrieben (vgl. Castellaneta-Camesasca Nr. 231 mit Abb.). Inzwischen sieht P. Scarpellini Giovanni Battista Caporali am Werk (Scarpellini, Caporali S. 35–37 und Abb. 20, Scarpellini, Perugino Nr. 137 und Abb. 229). Nach ihm hat Perugino letzte Hand angelegt, indem er die Köpfe der vier Hauptpersonen ausführte, bevor das Altarbild seine Werkstatt im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verließ. M. E. wurde als Vorlage für das Haupt des Hieronymus der bärtige Männerkopf des British Museum, Inv. Nr. Pp. 1–28 (Popham-Pouncey Nr. 188; Scarpellini, Perugino Nr. 61 und Abb. 92) wiederverwendet.

Der Urheber unseres Blattes, mit Pietros Zeichentechnik vertraut, aber die Härte der Konturen übertreibend, hat den Kardinal säuberlich aus der Komposition des Gemäldes isoliert, freilich nicht ganz, da die Bildbegrenzung mit angegeben ist. Vernachlässigt wurde der Heiligenschein.

Lit.: C. Castellana und E. Camesasca, L'opera completa del Perugino, Mailand 1969; P. Scarpellini, Giovanni Battista Caporali e la cultura artistica perugina nella prima metà del Cinquecento, in: Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento, Atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio, Gualdo Tadino, 30. Nov. – 2. Dez. 1979, Perugia 1981, S. 21–79; P. Scarpellini, Perugino, Mailand 1984; A. E. Popham und Ph. Pouncey, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries, 2 Bde., London 1950.

Giambattista Piazzetta, Kopie nach

Venedig 1683 – 1754 Venedig

68 Der hl. Andreas

Rötrel

38,5 × 31,5

Montiert

Bez. auf der Montierung: Orogenall. Peazeti.

Prov.: Nachlaß des Malers Schulz (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2304

Der Kopf des Heiligen ist frontal zum Himmel erhoben, der Blick gilt dem Ursprung des Lichtkegels, der außerhalb des Bildfeldes liegt. Die Rechte ruht auf einem der knapp angeschnittenen unbehauenen Äste des x-förmigen Andreas-Kreuzes.

Es handelt sich höchstwahrscheinlich um eine Kopie nach einem Stich von Marco Pitteri, Teil einer wohl 1742 erschienenen Folge von Apostelköpfen, ergänzt durch die Bildnisse von Gottvater, Christus und Maria, deren Vorlagen (heute nur zum Teil erhaltene Zeichnungen und Gemälde) Giambattista Piazzetta schuf. Die (englische?) Sammlerbeschriftung des 18. Jahrhunderts spiegelt verzerrt und leicht mißverständlich Pitteris Autorenangabe „Jo: Baſta Piazzetta pin.“ Abbildungen der gesamten Serie gibt Mariuz. Gegenüber dem entsprechenden Stich (44,5 × 34,5) ist die Zeichnung etwas verkleinert, was eventuell auch ein anderes Stichvorbild in Frage kommen läßt. Mariuz nennt außer Pitteris Wiedergaben (zum Plan einer weiteren Ergänzung des Programms um die vier Evangelisten und zu einer später erfolgten Ausgabe der Serie im reduzierten Format 16 × 10,5 s. Dorigato) Stiche von L. Haid, F. X. Jungwirth und A. Verico.

Die Herkunft unseres Zeichnungs-Kopisten ist nicht näher zu ermitteln; gezeichnete und gemalte Umsetzungen der Piazzetta/Pitteri-Kompositionen sind im 18. Jahrhundert in größerer Zahl bekannt, vgl. ebenfalls Mariuz sowie Aldega-Pampalone Nr. 116. In Deutschland gehören dazu einige Kohle- und Kreidezeichnungen Philipp Otto Runges aus dem Jahre 1798 (möglicherweise nach Zwischenkopien von Hardorff entstanden, was Stubbe und Traeger vermuten), und zwar nicht nur nach den hll. Paulus, Bartholomaeus und Johannes, wie Stubbe entdeckt hat. Auch der hl. Simon (Traeger Nr. 32), dessen Ähnlichkeit mit einem Piazzetta-Gemälde Stubbe bemerkte, geht nicht direkt auf dieses, sondern auf den Simon der Pitteri-Serie zurück. In ihr ist auch das bislang unbekannte Vorbild von Traeger Nr. 33 nachzuweisen: Die Zeichnung ist eine Kopie des hl.

68 Piazzetta-Kopie





69 Polidoro-Kopie

Jacobus Minor. Die Benennung durch Traeger als Paulus und die hierauf beruhenden Interpretationen durch Hohl müssen damit korrigiert werden.

Lit.: A. Mariuz in: R. Pallucchini und A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Mailand 1982, S. 112f.; A. Dorigato, Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento, in: *Ausst. Kat. Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venedig 1983, S. 173–193, S. 178–182; M. Aldega und A. Pampalone, *Ausst. Kat. Disegni italiani dal XVI al XVIII secolo*, Rom, Via del Seminario 117, Okt.–Dez. 1980, Rom 1980; W. Stubbe, *Bildidee und „Practik“*. Zu unbekanntenen Zeichnungen von Philipp Otto Runge, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19, 1974, S. 13–36, S. 17, S. 33–36; J. Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, Nr. 32–34; H. Hohl, *Kat. Nr. 152 I* in: *Ausst. Kat. Runge in seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle, Okt. 1977–Jan. 1978, München 1977.

Polidoro da Caravaggio,
eigentl. Polidoro Caldara, Kopie nach
Caravaggio (?) ca. 1500 – 1543 Messina

69 *Die Überrumpelung der Krieger des Spargapises*

Feder in Braun, braun laviert
26,2 × 32,5
Einfassungslinie; kleine Stockflecken; ursprünglich
ausgesparte Partie am rechten Rand nachträglich laviert;
aufgezogen; l. o. Ecke ergänzt
Bez. rücks. in Blei: Lip; B 8; v. Birmans und Söhne in Basel;
Polidoro fec.; Ziffern 28 und 31
Prov.: Slg. K. E. und R. von Liphart (Stempel L. 1687
und L. 1758); Slg. Nitzschner (Kat. II A 44)
Slg. N. 71 Photo X 1728

Ref.: *Verst. Kat. der Slg. Liphart* (C. G. Boerner, Leipzig,
26. 4. 1898) Nr. 178; *Ravelli* Nr. 815, Abb. S. 419.

Die Figurenkomposition füllt reliefartig die Bildfläche. Ein weit ausschreitender junger Krieger mit Prunkhelm, im Profil nach links, packt einen vor ihm gebeugt wegeilenden, die Arme hilflos ausstreckenden Gegner beim Schopf, um mit der erhobenen Rechten zum Schwertstreich auszuholen. Ein Gefährte des Unterliegenden ergreift hinter diesem, ebenfalls überrumpelt, die Flucht, den Blick angstvoll zurückgewandt. Am Boden ist ein weiterer Gefährte bereits hingestürzt. Die linke untere Bild-ecke wird eingenommen von der Platte eines umgestoßenen Tisches mit herabfallendem Geschirr. Von den Kämpfenden im Hintergrund sind größtenteils nur Helme, Arme, Schwerter und Schilde zu sehen.

Die Szene stellt die Unterwerfung der Krieger des Spargapises durch die Soldaten des Kyros dar. Sie ist gezeichnet nach einem Feld der von Polidoro da Caravaggio kurz vor 1527 freskierten Fassade des Palazzo Milesi (später Cesi, jetzt Lancelotti) in der Via della Maschera d'Oro in Rom.

Der Darstellung liegt ein Bericht aus Herodots Historien (I, 201 ff.) zugrunde: Der Perserkönig Kyros, welcher sich im Jahre 529 v. Chr. anschickte, die Massageten (verschiedene Volksstämme am Kas-pischen Meer) und ihre Königin Tomyris zu unterwerfen, folgte dem Rat des Lyders Kroisos, eine Kriegslist anzuwenden. Er machte einen Vorstoß ins Massagetenland, zog sich scheinbar wieder zurück, hinterließ aber den schlechtesten Teil seines Heeres bei einem üppigen Festmahl. Ein Drittel der Massa- geten überwältigte die leichte Beute und tat sich an den ungewohnten Genüssen gütlich. Nun zogen die Perser wieder heran „und töteten viele von ihnen, noch viel mehr nahmen sie gefangen, darunter auch den Sohn der Königin Tomyris, namens Spargapises, der der Feldherr der Massageten war“ (I, 211). Die Mutter forderte im folgenden vergebens seine Frei-lassung, der Gefangene erbat sich nur, aufgewacht aus dem Rausch, von den Fesseln befreit zu werden, worauf er sich selbst den Tod gab. Zornentbrannt nahm Tomyris Rache, es kam zur blutigsten Schlacht, „die zwischen Barbaren stattfand“ (I, 214), Kyros fiel und wurde von der Siegerin geschmäht.

Auftraggeber der Fassadenfresken war Giovanni Antonio Milesi, dessen Briefwechsel mit dem Künst-ler zum Teil überliefert ist. Polidoro, lombardischer Herkunft, jedoch künstlerisch hervorgegangen aus der Raphael-Werkstatt, war einer der ersten Spezia- listen der monochromen Fassadenmalerei in Rom; von den Zeitgenossen (Vasari und Lomazzo etwa) auf das höchste gelobt, dauerte sein Ruhm, wie ungezähl-

te Stiche und Kopien beweisen, bis ins 18. Jahrhun- dert hinein an (eine Aufzählung verschiedener Ste- cher von Giulio Bonasone bis Pietro Santo Bartoli in Auswahl bei Thieme-Becker S. 378, zu Kopien vgl. vor allem Ravelli). Seine dramatisch bewegten Kom- positionen nach antiken Themen nehmen zuweilen unmittelbar barocke Tendenzen vorweg. Mit der Milesi-Fassade schloß der junge Künstler sein römi- sches Werk ab, nach dem Sacco di Roma flüchtete er nach Neapel, später ging er nach Messina, wo er 1543 ermordet wurde.

Fast nichts ist von seinen Malereien für die römi- schen Paläste erhalten, auch der ehemalige Palazzo Milesi hat heute lediglich spärliche Reste seiner Dekoration bewahrt; 1855 aber war noch soviel zu sehen, daß Enrico Maccari eine Gesamtansicht ste- chen konnte (Abb. etwa bei Chastel S. 17, Marabotti- ni Taf. CXLVII). Die Kampfszene war eingereiht in eine Frieszone zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoß, die alternierend von Vasen flankierte Trophäen (unter den fünf Fenstern der Fassade) und sechs thematisch unzusammenhängende Bilder aus der antiken Geschichte (z. B. den Raub der Sabine- rinnen, die Enthaltensamkeit des Scipio etc.) zeigte. Das Spargapises-Bild saß rechts vom zentralen Vasen- Trophäen-Feld. Wie überhaupt die Milesi-Dekora- tion den Fundus für die meisten der bekannten Poli- doro-Kopien abgegeben hat, so ist auch die Reihe von publizierten Nachzeichnungen der Kampfszene be- achtlich. Marabottini beschränkte sich in seiner Monographie auf wenige Hinweise, umfangreicher ist das Material, das Ravelli zusammengetragen hat und das folgende Zeichnungen außer der Hannove- raner enthält: 1. Turin, Biblioteca Reale Nr. 15826 (Ravelli Nr. 810, Abb. S. 417), 2. Berlin, Kunstbiblio- thek SMPK Nr. 22266 (Ravelli Nr. 811, Abb. S. 418; vgl. Marabottini S. 369 und Abb. 3, Taf. CLII), 3. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr. 6245 (Ra- velli Nr. 812, Abb. S. 418), 4. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe Nr. 9904 (Ravelli Nr. 813, Abb. S. 418; Marabottini S. 369), 5. Prag, Národní Galeri Nr. K 37650 (Ravelli Nr. 814, Abb. S. 419), 6. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut Nr. 13790 (Ravelli Nr. 816, Abb. S. 419), 7. Turin, Biblio- teca Reale Nr. 15833 (Ravelli Nr. 817, Abb. S. 419 und Taf. LXXI, S. 81), 8. Paris, Louvre, Cabinet des Des- sins Nr. 6240 (Ravelli Nr. 818, Abb. S. 420), 9. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr. 6235 (Ravelli Nr. 819, Abb. S. 420), 10. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr. 6170 (erweitert um andere Szenen von der Milesi-Fassade; Ravelli Nr. 796, Abb. S. 413). Verwendet wurde die Komposition auch in einer etwas größeren Schlachtszene durch einen quali- tätvollen Bologneser Manieristen um 1580 auf einer

Zeichnung in Wien (Albertina Nr. 2534, Stix-Spitzmüller 1941 Nr. 69). Das Hannoveraner Blatt stammt ebenfalls noch aus dem 16. Jahrhundert. Es zeichnet sich im Vergleich zu den meisten genannten Kopien durch besonderen Detailreichtum und offensichtliche Treue der Wiedergabe aus. Ravelli stuft sie dementsprechend als „pregevole copia antica della famosa scena polidoriana“ ein.

Die nachgefärbte Stelle am rechten Rand bezeichnete in ihrem Umriß den der nach rechts im Fries anschließenden Vase; die säuberliche senkrechte Abgrenzung der Historien- und Vasen-Trophäen-Felder, wie sie der Stich Maccaris von 1855 aufweist, war nach dem Zeugnis aller älteren Kopien nicht vorhanden, die Vasen überschnitten stets geringfügig die Figurenkompositionen. Ein Baum im Spargapises-Feld bei Maccari, ebenfalls in keiner der älteren Wiedergaben auszumachen, entspricht demjenigen, der in einem Stich des Giovanni Battista Galestruzzi (1618–ca. 1661), B. XXI, 7, auftaucht.

Lit.: L. Ravelli, Polidoro Caldara da Caravaggio, Bergamo 1978; Thieme-Becker Bd. V, 1911, S. 377–380; A. Chastel, Die Krise der Renaissance, 1520–1600, Genf 1968; A. Marabottini, Polidoro da Caravaggio, 2 Bde., Rom 1969.

Polidoro, Kopie nach

Vorders.:

70a Antike Opferszene

Feder in Braun, braun laviert über hauchdünner Bleistiftvorzeichnung

Rücks.:

70b Figurenskizzen

Feder in Braun und Bleistift

26,9 × 25,3

Fehlstellen längs des l. Randes und in der Ecke r. o. hinterlegt, langer Einriß l. von der Mitte geklebt, desgleichen zwei kleine Einrisse am u. Rand

Bez. rücks.: No. 352; Hzm/15.-; Polidor da Caravaggio;

B.7.; Polidor da Caldara detto Caravaggio 14957

Prov.: Slg. K. E. und R. von Liphart (Stempel L. 1687 und L. 1758); Slg. Nitzschner (Kat. II A 45)

Slg. N. 72 Photo X 1733/X 1729 Corpus 40477

Ref.: Verst. Kat. der Slg. Liphart (C. G. Boerner, Leipzig, 26. 4. 1898) Nr. 177.

Ein roßbändigender Soldat in Rückenansicht stürmt von links an einen gesockelten Opferaltar heran, der mit Masken, Harpyen sowie Guirlanden an Widderköpfen verziert ist und auf dem eine Feuerschale brennt. Jenseits des Altars steht ein langgewandeter bärtiger Priester im Dreiviertelprofil nach rechts; er trägt eine Tafel im rechten Arm und glättet mit einem Spachtel in der Linken das Wachs einer von einem Kind gehaltenen Schreibräule.

Drei Frauen, zwei davon mit aufgerissenen Mündern, drängen sich dicht hinter dem Kind am rechten Rand. Der Hintergrund ist angefüllt von Soldatenköpfen und -Helmen, Lanzen, einem Liktoresbündel und dünnen Baumstämmchen. Zwischen den Füßen des Roßbändigers lagert eine kleine Sphingengestalt.

Die Rücks. zeigt im Querformat das schwer erkennbare Fragment einer mehrfigurigen Komposition; rechts das Hinterteil eines Pferdes, daneben in der Blattmitte eine frontal stehende halbnackte männliche Gestalt, begleitet von der Aktfigur eines Lanzenträgers. Am linken Rand, als einzige überzeichnet mit der Feder, eine Aktfigur mit vorgesetztem rechten Bein, ein Löwenfell über der Schulter tragend. Rechts oben der Arm eines weiteren Mannes.

Die auf der Vorders. wiedergegebene Szene gehörte zu sechs Opferdarstellungen Polidoros, die einstmals die Wandfelder zwischen den Fenstern im ersten Stockwerk des (dem Palazzo Milesi gegenüberliegenden) Palazzo Gaddi in der Via della Maschera d'Oro in Rom schmückten. Von der Dekoration ist nichts erhalten, eine Vorstellung von der prächtigen Gesamtwirkung der Fassade gibt jedoch eine Polidoro-Kopie des 16. Jahrhunderts in Wien (Albertina Nr. 15462; Marabottini Nr. 14, Ravelli Nr. 611, Abb. S. 347, Byam Shaw 1983 Bd. II Abb. 1). Nur die ersten beiden dieser Opferszenen sind näher zu deuten (Opfer an Juppiter und Opfer an Diana von Ephesos). Die hier abgebildete war die vierte der Reihe, sie nahm den Platz zwischen dem vierten und fünften Fenster von links ein; auf der Wiener Zeichnung, die die größeren Fassadenfelder numeriert, ist sie mit 42 beziffert.

Ravelli kennt folgende ältere Nachzeichnungen: 1. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr. 6081 (Ravelli Nr. 617, Abb. S. 349), 2. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe Nr. 14568 F (Ravelli Nr. 618, Abb. S. 349), 3. Paris, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt Nr. 9596 (dort ist die vierte Opferszene zusammengestellt mit der fünften der Reihe, außerdem mit den ehemals jeweils darunter im Erdgeschoß angebrach-



70a Polidoro-Kopie

ten gemalten Standfiguren; Ravelli Nr. 660, Abb. S. 365. Das Blatt gehört zu einem größeren Konvolut von Polidoro-Kopien des späten 16. Jahrhunderts, s. dazu ausführlich Byam Shaw 1983 Nr. 444; zu Ravelli Nr. 660 ebda. Nr. 444 Fol. 43 und Taf. 43 [Bd. II]). Hinzuzufügen sind außer dem Hannoveraner Blatt: 4. Oxford, Christ Church Nr. 11190 (Byam Shaw 1976 Nr. 411) und 5. London, Victoria and Albert Museum Nr. D.1016-1900 (Ward-Jackson 1979 Nr. 80; Ward-Jackson sucht das Vorbild irrigerweise hypothetisch am Gartenhaus des Palazzo del Bufalo. Vom Palazzo Gaddi, und zwar von dem bereits in obiger Nr. 3 mitkopierten fünften Opferfeld des ersten Stocks, stammt ebenfalls das Vorbild der Rücks. der Londoner Zeichnung).

Unter allen Kopien des 16. Jahrhunderts dürfte die vorliegende die älteste sein, sowohl nach Maßgabe des Zeichenstils als auch der Genauigkeit und Vollständigkeit im Detail. Besonders zu beachten ist die Hintergrundspartie; das Liktorenbündel ist sonst nur noch in obiger Nr. 2 angedeutet, die Baumstämme sind allein hier dokumentiert. – Ein mögliches Polidoro-Vorbild für die Rücks. kennt auch Rolf Kultzen (mündl. Auskunft) nicht.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 69.



71 Camillo Procaccini

Camillo Procaccini

Bologna um 1551 – 1629 Mailand

71 Studie zweier Männerköpfe (Abklatsch)

Rote Kreide

19 × 25,6

L. o. Ecke ergänzt, Flecken, kleiner Einriß

Bez.: Ercole Procaccino, n 3, Ziffer 446; rücks. Ziffer 2

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 206 als L. da Vinci)

Inv. als: Ercole Procaccino?/Unbekannter Künstler

Slg. N. 108 Photo X 1849 Corpus 40519

70b



Zur Linken im Dreiviertelprofil nach rechts der schräg aufblickende Kopf eines jüngeren, bärtigen und langhaarigen Mannes, zur Rechten der ins Profil nach links gedrehte, aufgerekte und mit einer Kappe bedeckte Kopf eines bartlosen älteren Mannes.

Die Zeichnung, von der dieser Abklatsch abgenommen wurde, stammte fraglos von der Hand des Camillo Procaccini, dem älteren Bruder des Giulio Cesare (s. dort), der aus Bologna über Rom nach Mailand kam, wo er seine Haupttätigkeit für Kirchen, Konvente und Paläste ab 1588 entfaltete. Mehrere Köpfe der gleichen, typisch prononcierten Art, unverkennbar angelehnt an die der Charakterstudien des Bartolomeo Passarotti (1529 – 1592) in Bologna (vgl. etwa Andrews 1971 Bd. I, S. 89f., Bd. II, S. 110), besitzen die Gallerie dell'Accademia di Venezia (Ruggeri 1982 Nr. 80–84). Zur Physiognomie des jüngeren Mannes auf unserem Blatt vgl. insbesondere eine Rötzelzeichnung in der Mailänder Ambrosiana (Inv. Nr. Cod. F 255 Inf. 1996; Valsecchi Nr. 17, Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo, Bd. II, Nr. 33).

Lit.: M. Valsecchi, I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana, Mailand o. J.; Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo, Mailand, Palazzo Reale und Pinacoteca Ambrosiana (1973), Mailand o. J., Bd. I, Catalogo dei dipinti e delle sculture, S. 20–23, Bd. II, Catalogo dei disegni, libri, stampe, S. 20–22; N. W. Neilson, Camillo Procaccini, Paintings and Drawings, New York, London 1979.

Giulio Cesare Procaccini

Bologna 1574 – 1625 Mailand

72 Die Heilige Familie mit zwei Engeln (Farbtaf. IV)

Schwarze Kreide, Pastellkreiden in Beige, Rot, Schwarz und Weiß

25,3 × 17,6

Knickfalte, Wurmlöcher, z. T. berieben; montiert

Bez. auf der Montierung: Camillo Procaccini, 1546 + 1626. –, Kürzel; rücks. Pocatchini

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 159)

Slg. N. 107 Photo X 1853 Corpus 40523

Frontal in Dreiviertelfigur gegeben, das Haupt leicht nach rechts geneigt, zieht Maria das auf einer Brüstung stehende, zum Betrachter den Blick zurückwendende Kind sacht an sich. Von links schaut Joseph über die Schulter Mariens; er versucht, die Aufmerksamkeit des Kindes mit einer hochgehaltenen Frucht auf sich zu lenken. Rechts im Hintergrund stecken zwei Engel die Köpfe zusammen.

Der mit dem Vater Ercole Procaccini d. Ä. und den älteren Brüdern Camillo und Carlo Antonio um 1585 nach Mailand gekommene Giulio Cesare erlernte zunächst die Bildhauerei und übernahm, kaum 17 Jahre alt, die ersten Aufträge für den Mailänder Dom. Bis 1602 noch mit Reliefs für die Fassade von S. Maria presso S. Celso beschäftigt, verlegte er sich seitdem, des Vaters und vor allem Camillos Beispiel folgend, fast ausschließlich auf die Malerei. Bei einem Besuch in Parma ließ er sich zutiefst von Correggio und Parmigianino beeindrucken. Aufgerückt in die vorderste Reihe der Mailänder Maler, arbeitete er gemeinsam mit Cerano 1609–10 an einer wiederum für den Dom bestimmten Serie zu Wundertaten des hl. Carlo Borromeo. 1618 hielt er sich in Genua auf, wo er Bildern von Rubens begegnete, auf große Resonanz bei privaten und kirchlichen Auftragge-



72 Giulio Cesare Procaccini

bern stieß und auch den Genueser Künstlern nachhaltige Anregungen vermittelte. Von den Mailänder Zeitgenossen herberen Geblüts wie Cerano, Daniele Crespi und Morazzone unterscheidet sich Giulio Cesare Procaccini durch eine besondere Neigung zu gefälligem Ausdruck, durch ein Streben nach größerer Eleganz in der Figurenkomposition. Wenn auch nicht frei von manieristischen Komponenten, stellt sein Werk einen bedeutenden Beitrag zum norditalienischen Frühbarock dar.

Die Reserve, die Philip Pouncey (Kartonnotiz „nach Giulio Cesare Procaccini“) dem Blatt entgegengebracht hat, erscheint unbegründet. Zu augenfällig ist die Freizügigkeit, mit der aus zahlreichen feinen, energiegeladen sich drängenden schwarzen Kreidestrichen nach und nach die Form der Figuren herausgearbeitet wird, zu raffiniert sind die mit dem Medium stärkerer schwarzer sowie farbiger Pastellkreiden hervorgerufenen Effekte eines Streiflichts, das sanft über die Gestalten von Mutter und Kind hingleitet

und ihnen zu schwellender Körperfülle verhilft, als daß man sich vorstellen könnte, dem Werk eines Kopisten gegenüberzustehen. Für eine originale Schöpfung sprechen gerade die deutlich auszumachenden Spuren eines zeichnerischen Prozesses, in dem aus einer ursprünglich noch offenen Motorik des Striches heraus erst allmählich durch Strichverdichtung und den Einsatz des Pastells eine plastische Definition der Formen gewonnen wird. Wie typisch für den Künstler jene Motorik ist, gibt ein Blick etwa auf eine Zeichnung in der Mailänder Ambrosiana („Flucht nach Ägypten“, Inv. Nr. Cod. F 235 Inf. 1190; Valsecchi Nr. 45) zu erkennen, ebenso wie auf ein Blatt im New Yorker Metropolitan Museum („Beweinung“, Fonds Harry G. Sperling, Inv. Nr. 1982. 92. Es ist zu beziehen auf eine „Pietà“ von 1604 in der Mailänder Kirche S. Maria presso S. Celso, Brigstocke Abb. 1), wo die Strichlagen wie im vorliegenden Fall die gesamte Bildfläche überziehen, was auch bei einem weiteren Ambrosiana-Blatt (Inv. Nr. Cod. F 254 Inf. 1361; Spina Barelli Nr. 36) beobachtet werden kann. Die Art der plastischen Definition verbindet unsere Zeichnung mit derjenigen zweier Frauenköpfe in der Sammlung der Gallerie dell'Accademia di Venezia (Inv. Nr. 336; zuletzt Ruggeri 1982 Nr. 114), die technischen Besonderheiten der Mischung von schwarzer Kreide und farbigem Pastell sind wiederzutreffen in einer Zeichnung des hl. Sebastian im Castello Sforzesco zu Mailand (Inv. Nr. Cod. di S. Celso E. 91/5415; Brigstocke S. 93, Abb. 42 a). Unter den Gemälden des Künstlers ist eine größere Gruppe von Darstellungen der Heiligen Familie auszumachen, deren Varianten sich u. a. in München, Wien, Dresden, Augsburg, Leningrad, Neapel, Genua und Madrid befinden (vgl. hierzu Pevsner S. 330–341, Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo Nr. 82 mit weiterer Lit.). Sehr eng verwandt in der Komposition ist unserem Blatt die Dresdener Fassung (Posse Nr. 643, Kat. Kunstsammlungen Dresden, ausgestellte Werke Nr. 643). Über die Datierung der Gemäldegruppe herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Pevsner (S. 341) entschied sich für einen relativ frühen Ansatz, um 1603–1612, der Bearbeiter der Gemälde (M. Valsecchi) im Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo (ebda.) vermutet, daß das Gros von ihnen um 1620 entstanden ist, also bald nach dem bezeugten Genuer Aufenthalt von 1618. Ein Œuvre-Verzeichnis, an dem H. Brigstocke arbeitet, ist noch nicht erschienen.

Lit.: M. Valsecchi, I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana, Mailand o. J.; H. Brigstocke, Giulio Cesare Procaccini reconsidered, in: Jahrbuch der Berliner Museen 18, 1976, S. 84–133 mit ausführlicher Lit.; E. Spina Barelli, I disegni dell'Ambrosiana. I. Disegni di maestri lombardi del primo

Seicento, Mailand 1959; N. Pevsner, Giulio Cesare Procaccini, in: Rivista d'Arte XI, 1929, S. 321–354; Ausst. Kat. Il Seicento Lombardo, Mailand, Palazzo Reale und Pinacoteca Ambrosiana (1973), Bd. I, Catalogo dei dipinti e delle sculture, Mailand o. J.; H. Posse, Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Die Romanischen Länder, Berlin, Dresden 1929; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Katalog der ausgestellten Werke, 2. Auflage, Dresden 1982; Newcome 1972 S. XII.

Raphael, eigentl. Raffaello Sanzio, Kopie nach

Urbino 1483 – 1520 Rom

73 *Amor mit Zerberus*

Schwarzer Bleistift, braun laviert
14 × 12,4
R. Rand unregelmäßig beschnitten
H.K.V. Photo X 2330

Die Dreiviertelfigur Amors, im Profil nach rechts, schmiegt sich an die drei Köpfe des Höllenhundes Zerberus, die sein ausgestreckter rechter Arm zu bändigen scheint.

Die Zeichnung, möglicherweise von der Hand eines deutschen Künstlers des frühen 19. Jahrhunderts stammend, gibt eine Teilkopie nach einer der 14 Stichkappen der Psyche-Loggia in der Villa Farnesina am Tiberufer in Rom (Abb. z. B. bei Hertig-De Vecchi S. 117). Die Vermittlung der Komposition dürfte ein Stich besorgt haben, da die grisailenhafte Farbgebung nicht dem Original entspricht. Raphael schuf die Entwürfe zur Ausmalung der größeren der zwei Loggien der Villa seines Freundes, des Bankiers Agostino Chigi, im Jahre 1517. In zwei großen, langgestreckten Deckenfeldern und 10 Zwickelfeldern erzählte er die Geschichte von Amor und Psyche nach dem „Goldenen Esel“ des römischen Dichters Lucius Apulejus, während er in den Stichkappen Amor sein Spiel mit den Attributen verschiedener Gottheiten treiben ließ, was schon in der Antike ein beliebtes Motiv der Reliefkunst gewesen war. Zerberus ist das Attribut des Pluto, des Fürsten der Unterwelt. Die Fresko-Ausführung übernahmen verschiedene Raphael-Schüler wie Giovanni Francesco Penni, Raffaellino del Colle, Giulio Romano und Giovanni da Udine. Unter den erhaltenen Zeichnungen



73 Raphael-Kopie

des Meisters zum Gesamtprojekt befinden sich auch drei mit Amorgestalten für die Stichkappen, vgl. Knab-Mitsch-Oberhuber Nr. 558, 559 und 562.

Lit.: L. Hertig und P. De Vecchi, Raffael, Luzern, Zürich 1966; E. Knab, E. Mitsch und K. Oberhuber, Raphael, Die Zeichnungen, Stuttgart 1983.

74 Das Räuchergefäß für Franz I. von Frankreich

Feder in Braun, aquarelliert, vorwiegend in Graubraun
 31 × 21
 Montiert
 Bez.: auf der Montierung alte Nr. 38
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 582 Photo X 1846

Zwei sich bei den Händen gefaßt haltende weibliche Gestalten in antiken Chitonen umstehen, einander den Rücken zugewandt, eine Säule samt aufgesetzter Schale. Zu deren Unterstüzung greifen beide Frauen mit ihren freien Armen in die Höhe. Ein dreieckiger, einschwingender flacher Sockel mit Widder- und Satyr-Maskerons weist die Figuren, zu ergänzen um eine weitere, als Teil eines Schmuckgefäßes aus.

Raphael hat für Franz I. ein Räuchergefäß entworfen, das zwar verschollen ist, aber von Marcantonio gestochen wurde (B. XIV, 489). Unser ungeübter Zeichner hat, wie der Vergleich mit dem Stich ergibt, nur einen Teil der Schale wiedergegeben und den abschließenden kuppelartigen und perforierten Deckel ganz weggelassen. Er erlaubte sich damit einen Eingriff, der recht bezeichnend ist. Immer wieder haben Künstler das Motiv der Karyatiden mit dem Gefäß begierig aufgegriffen und fast stets die Räucherkuppel verändert oder vernachlässigt, ob sie nun direkte Kopien ausführten oder Variationen und Adaptionen ersannen. Unter den Kunstwerken, in denen das Motiv wahrgenommen wurde, finden sich Zeichnungen in großer Zahl, bis hin zu einer Skizze von Paul Cézanne (vgl. Cazort Taylor S. 126f. mit Abb.), es kann sich jedoch auch um Altargerät, etwa von Antonio Gentili (vgl. Chadour, besonders S. 159), um Tapisserien, so aus dem Le Brun-Atelier (vgl. Ausst. Kat. Raphael et l'art français Nr. 147 mit Abb.; zum abgebildeten Bordürenausschnitt existiert ein Ent-

74 Raphael-Kopie



wurf in der Kunstbibliothek Berlin, SMPK, Hdz 2773, s. Berckenhagen Nr. 41 mit Abb. als Rémy Vuibert? und Berckenhagen 1970 S. 67f., noch ohne Fragezeichen hinter dem Künstlernamen. Das später hinzugefügte Monogramm LB ist ohne Zweifel in Le Brun aufzulösen), oder um Skulpturen handeln; hier überragt alles übrige ein Meisterwerk des Germain Pilon, das Urnenmonument für das Herz Heinrichs II. (vgl. Goldberg).

Lit.: M. Cazort Taylor, Ausst. Kat. European Drawings from Canadian Collections. 1500–1900, Ottawa, National Gallery of Canada, Ottawa 1976; A. B. Chadour, Der Altarsatz Antonio Gentilis von St. Peter in Rom, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLIII, 1982, S. 133–193; Ausst. Kat. Raphael et l'art français, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Nov. 1983–Febr. 1984, Paris 1983; E. Berckenhagen, Ausst. Kat. 200 Französische Meister-Zeichnungen 1530 bis 1830 aus der Kunstbibliothek Berlin SMPK, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 1972, Berlin-Dahlem 1972, Bremen, Kunsthalle 1973, Berlin 1972; V. L. Goldberg, Graces, Muses, and Arts: The Urns of Henry II and Francis I, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIX, 1966, S. 206–218; alle mit weiterer Lit.

Giovanni Battista Ricci

Novara 1537 – 1627 Rom

75 Stehender Kardinal mit geschlossenem Buch (der hl. Hieronymus?)

Feder in Braun, braun laviert
8,9 × 5,9

An allen Seiten beschnitten, Ecken l. o. und u. abgeschragt;
aufgezogen; Stockflecken

Bez. ehemals auf dem Untersatzbogen: Camelo
oder Cambello, Vittorio

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238
ehemals auf dem Unterlagebogen); Slg. Nitzschner
(Kat. II A 33)

Inv. als: Vittore Gambello/Unbekannter ital. Künstler
15. Jahrhundert

Slg. N. 93 Photo X 1959

Auf einer profilierten Standplatte zwischen zwei glatten Rundsäulen mit profilierten Basen steht der Kardinal, erkenntlich am flachen Hut auf dem Kopf, in Frontalansicht, den nachdenklichen Blick leicht nach rechts gerichtet. Er trägt einen langen zweigeteilten Bart. Seine Rechte liegt vor der Brust, mit der herabhängenden Linken hält er ein geschlossenes

Buch gegen den Körper gelehnt. Der linke Fuß ist etwas zurückgesetzt. Ein gerahmtes Wandfeld erscheint in seinem Rücken, eine Fortsetzung der Architektur nach links zu deuten noch weitere Rahmenlinien an. Die Zusammenstellung eines Kardinals mit Bischöfen ist üblich bei der Darstellung der vier Kirchenväter, so daß bei diesem Kleriker und dem dazugehörigen der folgenden Kat. Nr. an den hl. Hieronymus und vielleicht den hl. Augustinus zu denken ist.

Die hier vorgenommene Zuweisung dieses und des folgenden Blattes, die lombardische Züge mit römischen vereinen, an Giovanni Battista Ricci folgt einer Anregung von Ursula Fischer-Pace. Sie machte auf eine von H. Röttgen (mündl.) dem Künstler zugeschriebene Papstdarstellung in Madrid aufmerksam (Accademia di S. Fernando, Tomo I,6), die dasselbe Strichbild feiner, nervöser Linien in Hände-, Gesichts- und Gewandpartien zeigt. Vergleichsmöglichkeiten bieten auch eine von Gere-Pouncey 1983 Nr. 245 anerkannte Kirchenväter-Zeichnung mit alter Ricci-Beschriftung in London (British Museum Nr. 1954-2-13-1) sowie ein von Meijer-van Tuyll 1983 Nr. 77 publizierter Entwurf zu einer Heimsuchung in Haarlem (Teylers Museum Nr. K 114). Der flach wirkende, eckige Figurenaufbau und die manierierte Bildung der Hände ist allen Beispielen gemein.

Giovanni Battista Ricci kam unter dem Pontifikat Sixtus V. (1585–90) nach Rom, römische Einflüsse, besonders von Seiten der Zuccari, sind immer wieder bei ihm festzustellen. Bis an sein Lebensende war er mit zahlreichen kleineren Aufträgen für römische Kirchen beschäftigt; einen ausführlichen kritischen Überblick über sein Fresko- und Zeichnungswerk geben Gere-Pouncey 1983 S. 150f. Kirchenväter auf Deckenfresken, die 1928–31 vernichtet wurden, malte Ricci zusammen mit Paris Nogari in S. Maria Maggiore, vgl. ebda. S. 150, doch es handelte sich dort um Halbfiguren.

Lit.: Gere-Pouncey 1983 S. 150f. mit weiterer Lit.; Meijer-van Tuyll 1983 Nr. 77 ebenfalls mit weiterer Lit.

76 *Stehender Bischof mit aufgeschlagenem Buch*
(*der hl. Augustinus?*)

Feder in Braun, braun laviert

9,1 × 5,3

An allen Seiten beschnitten, Ecke u. l. unregelmäßig;
aufgezogen; Stockflecken

Bez. ehemals auf dem Untersatzbogen: Camelo
oder Cambello, Vittorio

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238
ehemals auf dem Unterlagebogen); Slg. Nitzschner
(Kat. II A 32)

Inv. als: Vittore Gambello/Unbekannter ital. Künstler

15. Jahrhundert

Slg. N. 92 Photo X 1960

Der Bischof steht frontal zwischen zwei schlanken
glatten Säulen mit profilierten Basen und korinthischen
Kapitellen. Sein linker Fuß ist aufgestützt. Mit
gesenktem, leicht nach links gewandtem Kopf liest er



76 Giovanni Battista Ricci



in einem von beiden Händen aufgeschlagen vor der
Brust gehaltenen großen Buch, dem einzigen Attri-
but neben der Mitra. Sein langer Bart fällt bis zur
Schließe des Chormantels herab. Die Rückwandflä-
che im Interkolumnium zeigt erneut eine schlichte
Rahmengliederung, die sich am linken Rand ansatz-
weise wiederholt. Vgl. die vorangehende Kat. Nr.

Marco Ricci

Belluno 1676 – 1729 Venedig

77 *Bergige Waldlandschaft mit Einsiedler*

Feder in Braun

35,4 × 49

Montierung des 18. Jahrhunderts

Bez. rücks. in brauner Feder: U. Price; längere Inschrift von derselben Hand getilgt; in Blei: Giov. Franc. Grimaldi; Maßangabe und Ziffer 4

Prov.: Slg. U. Price, Foxley (Namenszug L. 2048 rücks.); laut Inv.-Eintrag Slg. Storck, Bremen; Slg. Nitzschner (Kat. II A 97)

Inv. als: Giov. Francesco Grimaldi

Slg. N. 94 Photo X 2311

Ref.: Verst. Kat. C. G. Boerner, Leipzig, Juni 1899, Nr. 242.

In der Mitte des Vordergrunds sitzt ein Eremit mit kahlem Schädel und nacktem Oberkörper, in die Lektüre eines großen Buches auf den Knien vertieft.

Ein großer Felsbrocken befindet sich in seinem Rücken, vor ihm am Boden liegt ein Korb, durch dessen Henkel ein Stab gesteckt ist. Der Ausblick in eine sanfthügelige Landschaft mit lockerem Baumbestand wird eingerahmt von Böschungen zu beiden Bildseiten, einem mächtigen Baumstamm mit teilweise abgestorbenen Ästen zur Rechten und einer Gruppe von Stämmen mit spärlichem Laub zur Linken.

Ein Marco-Ricci-Zuschreibungsvorschlag, auf der Inventarkarte mit Fragezeichen und Quellenangabe K. E. S. vermerkt, ist ohne jede Einschränkung zu akzeptieren. Marco Ricci, Neffe, Schüler und später oftmals Werkstattgenosse von Sebastiano Ricci, erneuerte die venezianische Landschaftsmalerei am Ende des 17. Jahrhunderts. Salvator Rosa, Alessandro Magnasco und Claude Lorrain wirkten nacheinander stark auf ihn ein, Anregungen empfing er aber auch von der bolognesischen Landschaftsmalerei. Stationen seines Lebens außer Venedig waren Split, Flo-

77 Marco Ricci



renz, Mailand, Rom; von 1708–1711 lebte er in London, wo er zusammen mit Giovanni Antonio Pellegrini Bühnenbilder schuf, dort erneut von 1712–1716 in Gemeinschaft mit seinem Onkel. Nach Aufenthalten in Holland, Paris, Rom und Turin kehrte er endgültig in die Lagunenstadt zurück. Weitverbreitet sind seine kleinformatigen, auf Schafspergament in bunten Temperafarben gemalten Landschaftsinventionen (,tempere'), die besonderen Absatz schon in England fanden und den Künstler bis an sein Lebensende beschäftigten (vgl. Pilo S. 47). Zeichnungen sind im Vergleich dazu seltener erhalten, aber keineswegs rar; der größte Teil davon, ca. 300, wird in Windsor aufbewahrt (vgl. Blunt – Croft-Murray).

Die Art des Aufbaus der Zeichnung aus kurzen, sich mitunter fleckhaft verdichtenden Parallelschraffen ist charakteristisch für reife Blätter Marcos. Neben der magnascohaften, romantischen Auffassung der Stimmung ist stilistisch nicht minder das Anknüpfen an die Landschaftszeichner-Tradition der venezianischen Renaissance (an erster Stelle nach Tizian ist dabei Domenico Campagnola zu nennen) offenkundig, das Blunt und Pignatti zufolge vom Beginn der graphischen Produktion Marcos an (ab 1723) stärker in Erscheinung tritt (vgl. Blunt – Croft-Murray S. 39 und Pignatti Nr. 56). So ist auch hier auf ähnliche radierte Arbeiten mit Eremiten in baumbestandener Landschaft zu verweisen, s. Pilo Nr. 218 und Nr. 219 = Damiani Nr. 124 und Nr. 125, jeweils mit Abb. Die erstgenannte Radierung ist 1730 datiert. Enge thematische und kompositorische Verbindungen bestehen auch zu einer ,tempera' in Schweizer Privatbesitz (28,5 × 43,5; Natale Nr. 151 mit Abb.) sowie zu deren unmittelbarer Variante in der Slg. Kurt Meissner, Zürich (29 × 42,5; Thiem mit Farbtaf.), in denen jedesmal die Gestalt des am Boden sitzenden lesenden Einsiedlers neben einem zweiten, mit ausgestreckten Armen betenden und einem Mönch in dunkler Kutte wiederkehrt. Natale und Thiem ebda. führen beide weitere ähnliche Bilder an unterschiedlichen Orten an. Unter den bekannten Zeichnungen besitzt eine Waldlandschaft mit vier Eremiten im Londoner Courtauld Institute (Slg. Witt Nr. 559, Feder in Braun, 19,7 × 29,2; Pilo Nr. 106 mit Abb.) die nächste Verwandtschaft; die Sitzgestalt des lesenden Gottsuchers ist darin erneut aufgegriffen.

Die Herkunft unseres Blattes aus der Sammlung des Schriftstellers Uvedal Price (1747–1829), der 20jährig Italien und andere Länder auf dem Kontinent besuchte und von dieser Kavaliertour zahlreiche Zeichnungen nach Hause trug, belegt einmal mehr die Wertschätzung, die dem Künstler gerade von

Engländern entgegengebracht wurde. Der bekannteste der englischen Ricci-Sammler war Lord Irwin, vgl. dazu Gilbert.

Lit.: G. M. Pilo, Ausst. Kat. Marco Ricci, Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, Sept.–Nov. 1963, Venedig 1963; A. Blunt und E. Croft-Murray, Venetian Drawings of the XVIIth and XVIIIth Centuries at Windsor Castle, London 1957; T. Pignatti, I grandi disegni italiani nelle collezioni di Venezia, Mailand o. J.; S. Damiani, Ausst. Kat. Incisori veneti del Settecento, Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, Brescia 1982; M. Natale u. a., Ausst. Kat. Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein, Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, Juni–Aug. 1978, Genf, Musée d'art et d'histoire, Sept.–Nov. 1978, Mailand 1978; Chr. Thiem, Kat. Nr. 52 in: Ausst. Kat. Hundert Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten, Edition Galerie Meissner, Zürich 1984; Ch. Gilbert, A nobleman and the grand tour: Lord Irwin and Marco Ricci, in: Apollo 83, 1966, S. 358–363.

78b





78a Römisch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Römisch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Vorders.:

78a *Die Anbetung der Hirten*

Rote Kreide, braun laviert, auf hellbraun grundiertem Papier
27,6 × 19,7

Rücks. (aufgezogen):

78b *Maria mit Kind und Johannesknabe*

Metallstift, braun laviert und weiß gehöht, auf dunkelblau grundiertem Papier
25,8 × 19,7

Vorders. Bleistifteinfassung, Knickfalte, Bereibungen; rücks. Bereibungen, aufgeklebte Papierstreifen am l. und u. Rand
Bez. rücks. auf dem überstehenden Streifen der Vorders.:
Antonio Allegri (Correggio)/1494–1534/Kürzel, Nummern
174, 2981

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 3)

Inv. als: Correggio zugeschrieben / Unbekannter italienischer Meister des 16. Jahrhunderts

Slg. N. 88 Photo X 1986 / X 1987 Corpus 40539

Vorders.: Maria, zur Linken frontal sitzend, wendet sich dem auf ihrem Knie stehenden Kind zu und empfiehlt ihm mit der weisenden linken Hand einen

zur Rechten im Profil zurückgelehnt knienden bärtigen Hirten, hinter dem ein zweiter wiederum kniet, so daß nur sein Kopf sichtbar wird, und ein dritter stehend die rechte Hand erhoben hält. Joseph, wie Mutter und Kind nimbiert, liest links im Hintergrund in einem Buch. Auf den von überirdischem Licht hell beleuchteten Wolken des nachtdunklen Himmels schweben nackte Kinderengel.

Rücks.: Im Bildfeld, das lediglich zwei Drittel der Blattfläche einnimmt, lagert Maria rechts unter einem Baumstämmchen, nach links gewandt und die Lektüre eines Buches unterbrechend, um zu beobachten, wie ihr Sohn auf dem Lamm des Täufers reitet, das von jenem mit erhobenem Kreuzstab angeführt wird. Beide Kinder erwidern den wohlgefälligen Blick der Madonna.

Die Zeichnung der Vorders., die trotz des recht unvermittelten Zusammengehens von suchenden dünnen Kridelinien und breiten, bestimmten Pinsellavuren eine gute malerische Wirkung besitzt und sicherlich dem Entwurf eines größeren Altarbildes dienen sollte, dürfte in Rom entstanden sein, wofür nicht zuletzt Nachklänge des graphischen Stils von Andrea Sacchi sprechen (vgl. z. B. ein Blatt im Londoner British Museum, Inv. Nr. 5212–22; Harris S. 70, Nr. 35, Turner Nr. 7). Ursula Fischer-Pace vermutet (mündl.) den Urheber im Kreis der Künstler der Accademia di S. Luca. Das rücks. aufgeklebte Blatt ist nach dem (mündl.) Urteil von Konrad Oberhuber kaum italienischer Herkunft, sondern eher dem Umkreis des Paul Troger zuzurechnen.

Lit.: A. Sutherland Harris, Andrea Sacchi, Oxford 1977; N. Turner, Italian Baroque Drawings (British Museum Prints and Drawing Series), London 1980.

Girolamo Romanino, eigentl. Romani

Brescia zwischen 1484 und 1487 – nach 1559 Brescia

79 Ein stehender und ein sitzender Mann

Feder in Braun

15 × 14,2

Stockfleckig, kleiner Einriß u. hinterlegt

Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 305; Stempel rücks.)

Inv. als.: Jacopo Tintoretto / Salvator Rosa zugewiesen /
Girolamo Romanino?

Z. 54 Photo X 1965 Corpus 40527

Ein stehender Mann zur Linken in schlichtem, kurzem Gewand lehnt sich gesenkten Hauptes mit verschränkten Armen über einen langen Stab, um den er das rechte Bein schlingt. In seinem Rücken zur Rechten sitzt abgewandt am Boden ein zweiter in gleicher Kleidung. Er hält die Beine gekreuzt und stützt das geneigte Haupt mit dem auf dem linken Knie aufgesetzten linken Arm.

Die kleine Zeichnung ist stilistisch eng anzuschließen an ein Blatt der Wiener Albertina in vergleichbarem Maßstab, ‚Gruppe von halb liegenden und sitzenden Aktfiguren mit einem Hund‘ (Inv. Nr. 25000, 9,9 × 18,4; Panazza Nr. 131). Eine dicke, flüssig geführte Feder notiert in beiden Fällen kursorisch die Figuren ohne sonderliche Rücksicht auf die letzte Logik anatomischer Verhältnisse, schnörkelt sparsam prägnante Stellen der Muskulatur, scheut keine Kleckse beim heftigen Aufdruck, ergeht sich in schwingenden, überraschend rigiden und weitmaschigen Schattenschraffuren, die mitunter Partien von Armen oder Beinen wie mit einem Ringelmuster überziehen, um schließlich bei der Wiedergabe von Händen und Füßen gelegentlich in recht extreme Kürzel zu verfallen.

Das Albertina-Blatt galt gelegentlich als Werk des Paris Bordone (Stix – Fröhlich-Bum 1926, Nachtrag Nr. 86a), wurde mehrfach vorsichtig Romanino gegeben, mit Entschiedenheit dann von A. Morassi (S. 191f.), G. Panazza (ebda.), der es für ein Spätwerk erachtete, und F. Kossoff (S. 518). An der zurückhaltenden Einschätzung unserer Zeichnung, wie sie der letzte Inventareintrag verzeichnet, mochte O. Benesch nicht unbeteiligt gewesen sein; jedenfalls hat er in derselben Weise die Wiener Aktfiguren beurteilt (Benesch S. 30). Unter Berufung auf deren Neubewertung in der zitierten Forschung wird man aber die vorliegende Figurenstudie entsprechend einstufen dürfen, zumal da ihr auch K. Oberhuber (mündl.) ein positives Zeugnis ausgestellt hat. Anklänge an Haltungsmotive in bekannten Werken des Künstlers

sind ebenfalls zu beobachten. Der Figur des sitzenden Mannes ähnelt diejenige auf der Pinselzeichnung ‚Drei Edelmänner vor einem Gebäude‘ des Berliner Kupferstichkabinetts SMPK (Inv. Nr. 6526, 20,2 × 13,2; Panazza Nr. 11); das Motiv des um einen Stab geschlungenen Beins beim stehenden Mann zeigt, wenn auch in etwas eleganterer Lösung, der hl. Rochus in einem frühen Heiligenbild der Pfarrkirche von Sant’Eufemia della Fonte bei Brescia (Panazza Nr. 4).

Girolamo Romanino ist einer der Hauptvertreter der oberitalienischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, neben Savoldo und Moretto der größte Meister der Brescianer Kunst zwischen Renaissance und Manierismus. Außer einer realistischen lombardischen Ader besaß er ein hochentwickeltes Empfinden für die koloristischen Neuerungen der venezianischen Schule, er orientierte seine Palette schon frühzeitig an Werken Giorgiones, Tizians, Lorenzo Lottos und Pordenones; in der Kühnheit mancher Kompositionen zeigt er sich von deutscher Graphik beeindruckt. Kirchliche Freskenaufträge übernahm er zumeist in der Heimatstadt und der näheren Umgebung, dazu im Dom zu Cremona (1520), Altarbilder schuf er für viele oberitalienische Städte wie Bergamo, Verona und Modena. Ein Meisterwerk profaner Freskenmalerei hinterließ der Künstler, der auch ein ausgezeichnete Porträtist war, 1531/32 im Castello del Buonconsiglio zu Trento, wo er mit Szenen, deren Thematik von der Mythologie über Historie und Allegorie bis zum volkstümlichen Genre reicht, einen „Markstein auf dem Wege zur Dekorationskunst des Barock“ (Suida S. 551) setzte, noch bevor der Manierismus zur vollen Entfaltung gelangt war.

Zeichnungen Romaninos sind, gemessen an der Zahl seiner Gemälde, von denen eines durch die Sammlertätigkeit August Kestners auch in die Niedersächsische Landesgalerie gelangte (s. von der Osten Nr. 324, Trudzinski Abb. 24), ziemlich rar. Auf der bislang umfangreichsten Œuvre-Ausstellung, derjenigen zu Brescia im Jahre 1965 (vgl. Panazza), konnten, alle umstrittenen Zuschreibungen eingeschlossen, lediglich 26 Exemplare versammelt werden. Zu weiteren Beispielen s. Puppi, Ballarin, Regteren Altena, Cook.

Lit.: G. Panazza, Ausst. Kat. Mostra di Girolamo Romanino, Brescia 1965; A. Morassi, Alcuni disegni inediti del Romanino, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, Wien 1959, S. 189–192; F. Kossoff, Romanino in Brescia, in: The Burlington Magazine CVII, 1965, S. 514–521; O. Benesch, Ausst. Kat. Disegni veneti dell’Albertina di Vienna, Venedig



79 Girolamo Romanino



80 Giovan Battista della Rovere?

1961; W. Suida in: Thieme-Becker Bd. XXVIII, 1934, S. 549–551; G. von der Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie I), Hannover 1954; M. Trudzinski, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover: Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1980; L. Puppi, *Novità e proposte per il Romanino grafico*, in: *Arte Veneta* XIX, 1965, S. 44–52; A. Ballarin, *Tre disegni: Palma il Vecchio, Lotto, Romanino, e alcune osservazioni sul ruolo del Romanino al Buonconsiglio*, in: *Arte Veneta* XXIV, 1970, S. 47–62; I. Q. Regteren Altena, *Romanino's sketch for 'Augustus and the Sibyl'*, in: *Master Drawings* XVI, 1978, S. 43–45; C. S. Cook, *The Collaboration of Romanino and Gamba through documents and drawings*, in: *Arte Veneta* XXXVIII, 1984, S. 186–192; M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Mailand 1961; G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia 1975.

Giovan Battista della Rovere ?

Mailand um 1561 – um 1627 Mailand

80 *Historienszene mit drei Figuren*

Feder in Braun, braun laviert
 12,2 × 12,5
 Kleine Flecken; rücks. geschwärzt
 Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 124)
 Inv. als: Fälschlich Lucas van Leyden zugewiesen /
 Unbekannter niederländischer Künstler 16. Jahrhundert /
 Unbekannter italienischer Künstler 17. Jahrhundert
 Slg. N. 191 Photo X 1963 Corpus 40533

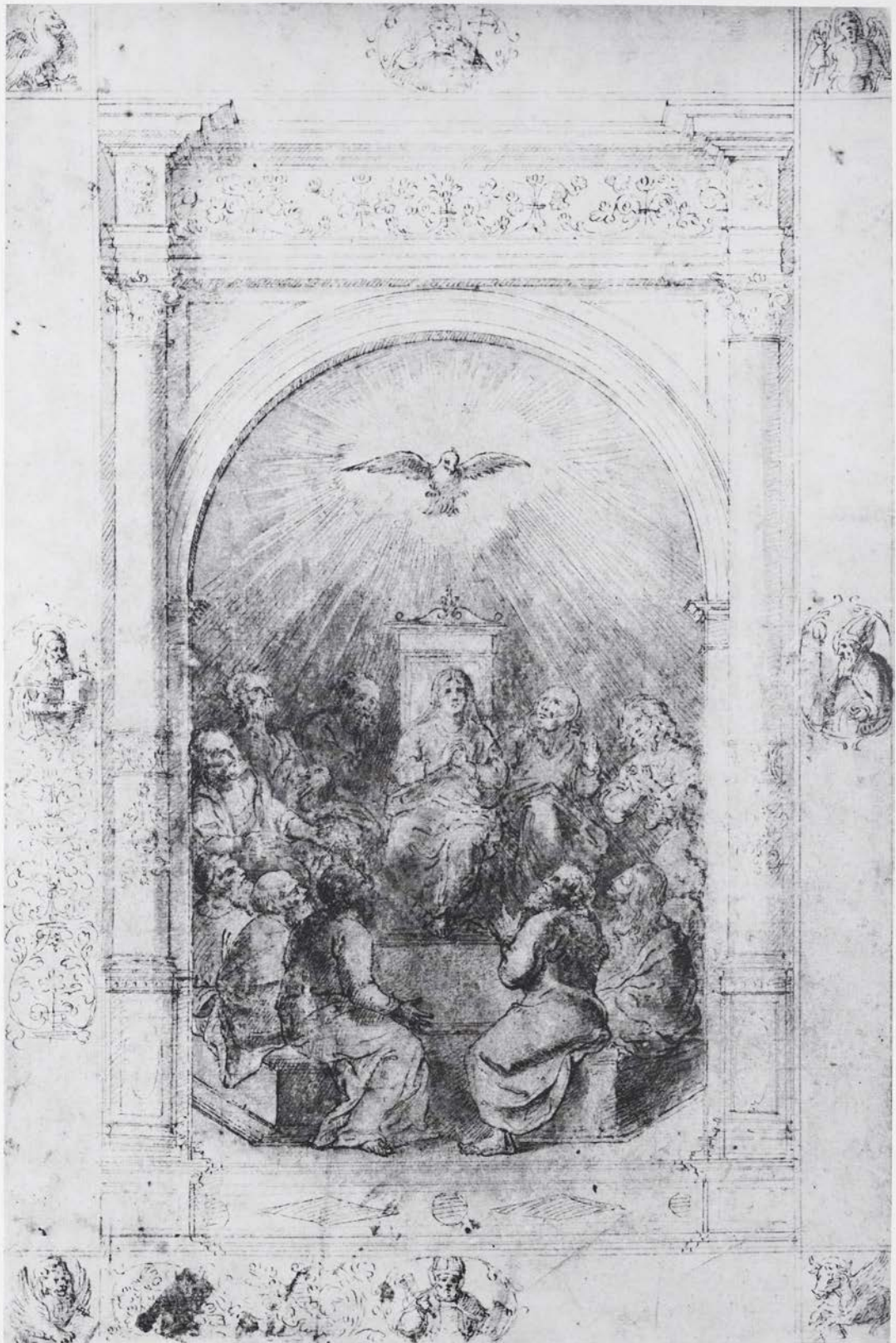
Über einem aus zwei Stufen gebildeten vorspringendem Podest erhebt sich, umgeben von einer Baldachindraperie, ein schlichter Thron, auf dem nach rechts ins Profil gewandt ein Fürst in antikischem Harnisch sitzt, beide Hände auf die Thronlehnen stützend. Jenseits des Vorhangs unterhalten sich stehend zwei in lange Mäntel gehüllte Männer mit Hüten auf den Häuptern. Der rechte weist mit der ausgestreckten Linken zur Seite.

Giovan Battista della Rovere, der ältere Bruder des Giovan Mauro, wie jener mit Beinamen *il Fiammenghino* genannt wegen der Antwerpener Abkunft des Vaters, hat in der Nachfolge der Procaccini (s. dort) für viele, heute oft zerstörte (vgl. Arrigoni) Kirchen in Mailand und Umgebung Gemälde und Fresken geschaffen, häufig in Zusammenarbeit mit dem Bru-

der. Die Handschrift beider ist nicht immer mit Sicherheit zu scheiden, schwierig ist die Bestimmung des Urhebers auch im Fall des vorliegenden Blattes.

Ein jeder der Brüder versteht es, das Liniensystem der trotz zügigen Verlaufs und ökonomischer Verwendung gleichsam übermütig tänzelnden Federstriche, die sich gerade bei der Wiedergabe von Extremitäten in besonderen Kapriolen gefallen, großzügig zu unterlegen mit einer betont hellen, weitgehend plan und monochrom ausgedehnten Lavierung, die sich zu gern hinwegsetzt über die engen, von einem Figurenkontur vorgegebenen Grenzen und Körperschatten wie Schatten im Raum zu gegenseitigem Austausch einlädt. Die besten Vergleichsmöglichkeiten bieten vielleicht zwei Ambrosiana-Zeichnungen, ein Wanddekorationsentwurf Giovan Battistas (Inv. Nr. Cod. F 252 Inf. 650; Valsecchi Nr. 60 mit Farbabb.) und eine Marienszenen-Trilogie Giovan Mauros (Inv. Nr. Cod. F 253 Inf. 1249a; Valsecchi Nr. 61 mit Farbabb.). Zu bemerken ist bei näherer Betrachtung, daß dem älteren von beiden doch mehr Gefühl für die Übersichtlichkeit der Figurenverhältnisse im Raum eigen ist als dem jüngeren, der das technische Verfahren letztendlich radikaler handhabt und die Raumwirkung stärker vernachlässigt. Die lockere Tiefenstaffelung der Gestalten in unserem Blatt dürfte demnach als Indiz für die Autorschaft Giovan Battistas aufzufassen sein. Zu den genannten und sonstigen Zeichnungen der Brüder sowie weiterer Lit. s. auch Ausst. Kat. *Il Seicento Lombardo*, Bd. II, Nr. 132–154, Valsecchi Nr. 58–69, Ruggeri, *Thiem* 1977 Nr. 185 und 187, Bora 1980 Nr. 84–87, Ruggeri 1982 Nr. 87–95, Byam Shaw 1983 Nr. 399f.

Lit.: P. Arrigoni in: Thieme-Becker Bd. XXIX, 1935, S. 124f.; M. Valsecchi, *I grandi disegni italiani del '600 lombardo all' Ambrosiana*, Mailand o. J.; Ausst. Kat. *Il Seicento Lombardo*, Mailand, Palazzo Reale und Pinacoteca Ambrosiana (1973), Mailand o. J., Bd. II, *Catalogo dei disegni, libri, stampe*; U. Ruggeri, *Note sui Fiammenghini e su Cesare Nebbia*, in: *Arte Lombarda* XIV, 1969, S. 118–126.



81 Girolamo da Santacroce

Girolamo da Santacroce

Borgo di Santa Croce oder Venedig 1480/85 – 1556 Venedig

81 Entwurf für eine Prozessionsfahne mit Pfingstszene

Feder in Braun, mit Bister und Rot laviert
35,9 × 24

Berieben und verblaßt, l. u. Tintenflecke

Bez.: rücks. mit bislang nicht aufgelöster zeitgenössischer
Inscription (vgl. Abb. u.)

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 302; Stempel rücks.)

Inv. als: Unbekannter Italiener 16. Jahrhundert

Z. 73 Photo X 1983 / X 1982 Corpus 40536

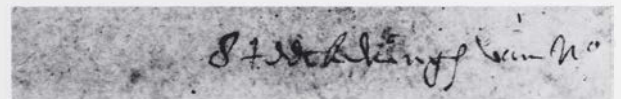
Maria thront mit gefalteten Händen in der Mitte, die Apostel sitzen auf Sockelbänken versammelt im Kreis, angesichts der strahlenden Erscheinung des Heiligen Geistes in Gestalt der herabschwebenden Taube ergriffen gestikulierend. Die Szene ist von einer bogenförmigen Architektur mit vorgesetzten verzierten Säulen und verkröpftem Gebälk eingefasst. Im Fries Volutenranken. Eine zweite, flach wirkende Randeinfassung, z. T. rankengefüllt, enthält in ovalen Mittelmedaillons Büstenbildnisse der vier lateinischen Kirchenväter, in quadratischen Eckfeldern die Symbole der vier Evangelisten.

Von den zahlreich von verschiedener Seite geäußerten hypothetischen Zuschreibungen (Palma Vecchio?, Perino del Vaga?, Nachfolger des Carpaccio, Filippo Bellini?) läßt sich der Girolamo da Santacroce-Verdacht, den Konrad Oberhuber und Anchise Tempestini unabhängig voneinander (mündl.) geäußert haben und den eine unbekannt Hand auf der Montierung vermerkt hat, bestätigen. Girolamo war vermutlich Schüler und Gehilfe Gentile Bellinis, obwohl er sich stärker von Giovanni Bellini beeinflusst zeigt. Seine Malereien, zumeist Altarbilder, sind in großer Zahl in den Seitenkapellen der Kirchen von Venedig und Umgebung, Bergamo und Umgebung, Istrien und Dalmatien anzutreffen. Seine besten Werke, vor 1520 entstanden, zeigen eine gewisse Anlehnung auch an Giorgiones Malweise, insgesamt war der Künstler jedoch stark konservativ eingestellt und blieb weitgehend dem Quattrocento verhaftet. Ab ca. 1550 muß mit einer erheblichen Mitarbeit seines Sohnes Francesco an seinen Aufträgen gerechnet werden. Die Zeichnung besitzt ein Gegenstück in einem von Fritz Heinemann publizierten Blatt, das, aus Vasaris Besitz stammend, über weitere berühmte Sammlungen in das Londoner British Museum gelangte (Inv. Nr. 1900-7-17-32; Heinemann S. 586). Es stellt den hl. Rochus zwischen den hll. Sebastian und Christophorus dar. Die altarrahenähnliche

Architektur mit großer Bogenöffnung, die jeweils die Figurenszene einfaßt, ist hier wie dort von derselben relativ breiten, rankenverzierten und medaillonbesetzten Randbordüre umgeben, wobei geringe Teile der Architekturgesimse im Innern überschritten werden, was die Architekturrahmungen insgesamt als fingiert ausweist, so daß man sich, spräche das Papiermaterial als Zeichnungsgrund nicht dagegen, der Seite einer illuminierten Handschrift gegenüber glaubt. Heinemann hat nun das Londoner Blatt zutreffend als Prozessionsfahnen-Entwurf gedeutet. Derselben Bestimmung muß auch diese Zeichnung gedient haben. Die Füllung der Rahmenmedaillons zeigt in London ebenfalls die Kirchenväter, in den Eckfeldern tauchen, z. T. nur vertauscht, identische Evangelistensymbole auf. Wie die hier nur angefangene Rankenfüllung im äußeren Rahmen fortgesetzt werden sollte, kann man am vollständig ausgeführten Gegenstück bestens studieren. Stilistisch steht die Zeichnung nicht nur mit dem Londoner Blatt in Einklang, sondern auch mit einer ‚Assunta‘ Girolamos im Haarlemer Teylers Museum (Inv. Nr. KIX15), die zuletzt von Meijer-van Tuyl 1983 Nr. 38 behandelt und als Freskoentwurf angesehen worden ist, m. E. jedoch ebenfalls ein Modello für eine Kirchenfahne darstellen könnte. Außer der gleichen Technik der aquarellierten braunen Tuschefeder sind auch annähernd gleiche Formate zu bemerken: London 33,5 × 23, Haarlem 37,4 × 20,8, Hannover 35,9 × 24.

Die von Meijer-van Tuyl vorgetragene Anmerkung zur notorischen, immer noch bestehenden Schwierigkeit, mit endgültiger Bestimmtheit alle Werke Girolamos von denen seines Sohnes und Mitarbeiters Francesco zu scheiden, tangiert die gesamte obige Zeichnungsgruppe. Fahnenentwürfe hat auch der Sohn geliefert, vgl. Heinemann Nr. 192 aa und Nr. 705. Eine 1533 datierte ausgeführte Prozessionsfahne Girolamos ist im Castello Sforzesco in Mailand erhalten (erwähnt bereits von G. Gombosi). Der genaueren zeitlichen Einordnung dieses Entwurfs steht die beharrliche Stilkonstanz des Meisters entgegen, dessen Kunst nach 1520 kaum eine Entwicklung kennt.

Lit.: F. Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, Venedig 1962; Meijer-van Tuyl 1983 Nr. 38 mit weiterer Lit.; G. Gombosi in: Thieme-Becker Bd. XXIX, 1935, S. 422f.



Lazzaro Tavarone

Genua 1556 – 1641 Genua

82 *Deckenentwurf mit Mariä Himmelfahrt und den Zwölf Aposteln*

Feder in Braun, braun laviert und weiß gehöht über Bleistiftvorzeichnung auf blaugrauem Papier
28,7 × 27,7

Zwei Korrekturinserte aufgeklebt, an allen Seiten beschnitten, Knickfalten, fleckig; montiert

Bez.: (eigenhändig) Mitte u. „l'altare“, in allen Ecken weitere Orientierungs- oder Korrekturangaben, weitgehend unleserlich infolge der Beschneidung; r. u. Rest zweier Zeilen, r. o. Ziffer 3, zweizeilige Schrift vielleicht zu deuten als „dipinto la Prese[ntazione] al Te[m]pio], l. o. Ziffer 4 und Rest mehrerer Zeilen, l. u. Rest dreier Zeilen, lesbar „... parte dell' imago (?)“, „altare della madona“ und „... atione“; von späterer Hand l. u. „15.^{eme}“; rücks. (lesbar im Gegenlicht) Mitte o. in Tusche alte Sammlerbezeichnung „Zucharo“

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Genuesisch, Art des Tavarone

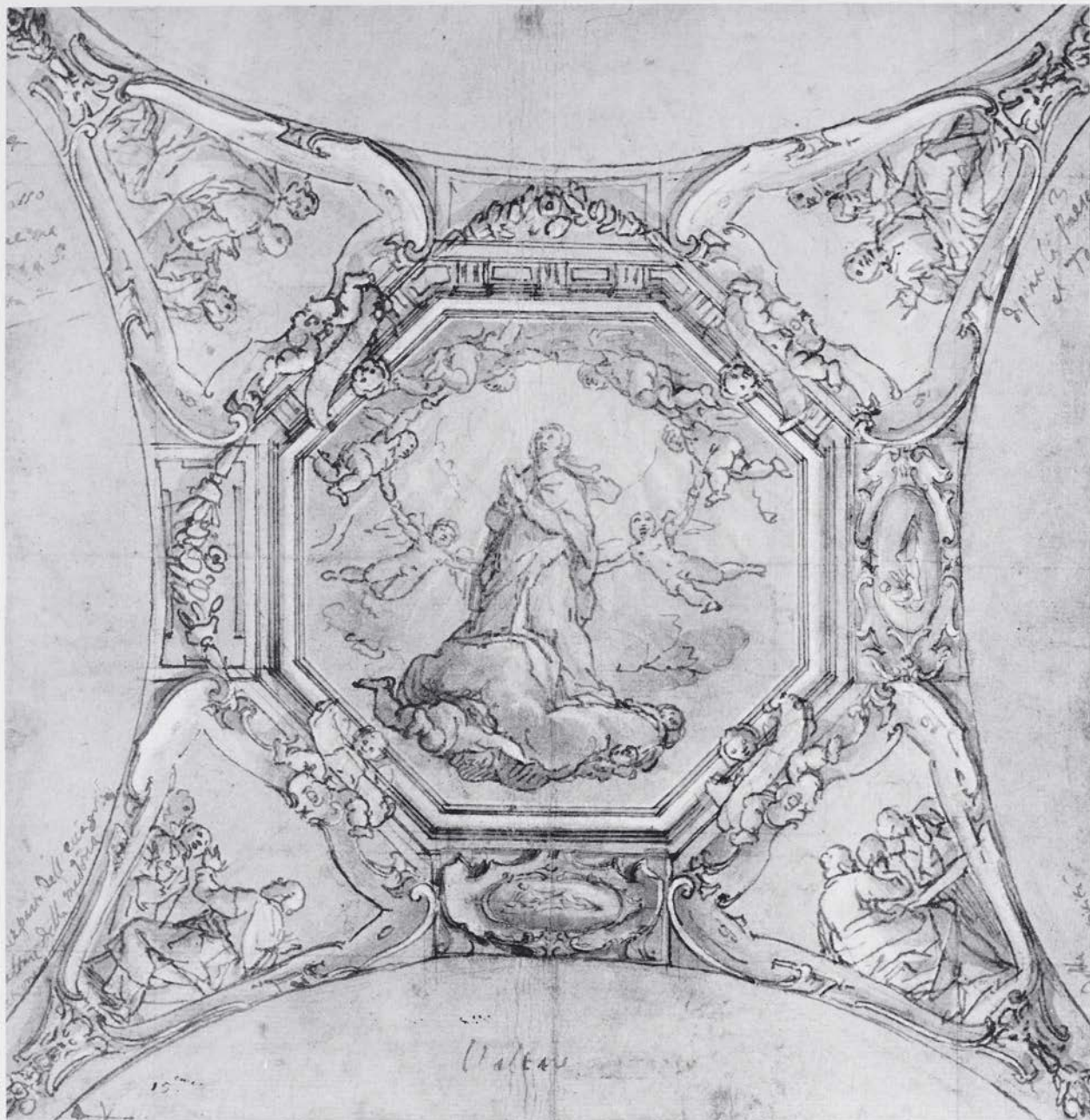
PHz 626 Photo X 2312 Corpus 40544

Ref.: Dorner 1930 Nr. 17 als Genuesisch um 1600 (Art des Favorone).

Ein für Stuckausführung geplantes Rahmenwerk aus Leisten und Kartuschen teilt die Deckenfläche eines Kapellengewölbes über quadratischem Grundriß in ein großes achteckiges Mittelfeld, vier Zwickelfelder und vier querrechteckige Restfelder auf. Als Verbindungsglieder zwischen den Kartuschenrahmen der Zwickel und der Leistenrahmung des mittleren Achtecks fungieren breitbeinig auf ersteren sitzende, Schrift- oder Notenbänder haltende nackte Putten. Im Hauptfeld der Freskoentwurf der Himmelfahrt Mariä: Die Gottesmutter wird kniend, mit gefalteten Händen nach links gewandt, auf einer von Putten begleiteten Wolke in das strahlende Licht himmlischer Glorie erhoben, welches eingefasst ist von einem Reigen schwebender, in starker Untersicht gezeigter, weiterer nackter Kinderengel. In den Zwickelfeldern die Freskoentwürfe für je eine Gruppe von drei Aposteln, die entweder in das leere Grab Mariens blicken oder, erstaunt aufblickend, das Wunder der Himmelfahrt miterleben. Die Restfelder sind allesamt alternativ behandelt. Auf dem oberen und dem linken erscheinen Blütenguirlanden auf schlichten, aber verschieden gerahmten Fonds – die obere Rahmenform ist von der Achteckleiste des Mittelfeldes durch ein Triglyphenmotiv getrennt, das auch im Rücken der angrenzenden Putten fortgesetzt ist –, im rechten und im unteren Restfeld erscheinen auf übergeklebten Korrekturblättern alternative Kartuschenvarianten, die jeweils eine liegende Gestalt einschließen.

Lazzaro Tavarone, ein Schüler Luca Cambiasos, mit dem zusammen er 1583 im Dienste Philipps II. nach Spanien reiste, wo Luca zwei Jahre später starb, wurde nach seiner Rückkehr nach Genua (ca. 1596) einer der gesuchtesten Freskantens seiner Heimatstadt. Sein Stil, beeinflusst auch durch Lucas Freund Giambattista Castello, der bereits 1567 nach Madrid gegangen war, zeichnet sich gegenüber seinen Lehrern durch einen größeren Naturalismus aus und leitet über zu dem der jüngeren Generation der Ansaldo, Fiasella und G. A. de Ferrari. Als Zeichner vielseitig (vgl. vor allem Newcome 1981), nicht zuletzt auch als Entwerfer architektonischer Dekoration besonders fruchtbar, die stets ein wichtiger Bestandteil eines einheitlich und harmonisch aufgefaßten Generalplans seiner Freskoaufträge war, ist er auch als leidenschaftlicher Zeichnungssammler bezeugt; seine Sammlung soll an die 9000 Blätter enthalten haben (vgl. Newcome 1972 S. 5).

Die Zeichnung stammt mit Sicherheit von Lazzaro selbst. Mary Newcome Schleier, die diese Zuschreibung („quite a nice example by L. T.“) in einem Brief vom 17.12.1984 vertritt, kann sich dabei auf ihre genaue Kenntnis seiner zahlreichen Blätter in deutschen, französischen, Schweizer und amerikanischen Sammlungen stützen (vgl. Newcome 1972, Newcome 1981 und Newcome 1982). Ihr wird auch der Hinweis auf eine ausgeführte Deckendekoration Lazzaros von ca. 1630 (zur Datierung s. Newcome 1982 S. 31 f.) in einer Kapelle der 1942 kriegszerstörten Kirche S. Maria in Passione zu Genua verdankt, die im Grundschema der Rahmenaufteilung, den Maßverhältnissen und in der Komposition des Mittelfeldes – trotz etlicher Abänderungen – der Zeichnung so weit folgte, daß ein engerer Zusammenhang zwischen den beiden Werken anzunehmen ist (Abb. der Decke bei Tarditi Abb. 29, S. 52. Die Autorin datiert sie S. 53 abweichend von Newcome auf den Anfang der 20er Jahre des Seicento). In S. Maria in Passione wurden statt der Apostel Marienszenen in den Zwickelfeldern wiedergegeben (Geburt, Tempelgang, Verkündigung und Heimsuchung), statt der frontal und breitbeinig sitzenden Putten (ein Motiv, das Lazzaro wiederholt in Zeichnungen verwendet hat, vgl. diejenige im Art Institute of Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv. Nr. 22.321, Newcome 1972 Nr. 9, und die im Pariser Musée des Arts Décoratifs, Inv. Nr. 1288 (vol. 88), Newcome 1981 Abb. 34) tauchten nurmehr Puttenköpfe über den Zwickelkartuschen auf; die Musik der Engel blieb dennoch gegenwärtig, ein lautespielender älterer Engel wurde in die Assunta-Szene des Mittelfeldes einbezogen. Obwohl der Grundriß der Kapelle in Genua nicht völlig quadratisch, sondern querrechte-



82 Lazzaro Tavarone

eckig ausfiel, was durch unterschiedliche Dehnung bzw. Stauchung der Restfelder auszugleichen war, spricht doch für eine Entstehung der Zeichnung in der Vorbereitungsphase dieser Dekoration, daß auch dort lediglich zwei der Restfelder lagernde Gestalten (Tarditi S. 52 bezeichnet sie als Gehorsam und Großmut), die übrigen zwei dagegen Ornamente aufzuweisen hatten; mit dem Unterschied freilich, daß die

Verteilung nun symmetrisch zur Hauptachse des Mittelfeldes vorgenommen und statt der Guirlanden Rankengrotesken gewählt wurden. Die nachträglich von Lazzaro auf neue Blättchen gezeichneten Kartuschenalternativen könnten durchaus schon in Hinblick auf eine notwendige Änderung des Kompositionsgrundrisses entstanden sein, ein Irrtum beim Aufkleben der unteren Kartusche (die der Position

der zweiten Liegefigur im Fresko entsprechend eigentlich im linken Restfeld zu erwarten wäre) ist nicht auszuschließen. Die leider verstümmelten Beschriften der Zeichnung mochten zum Teil ebenfalls auf Planänderungen zwischen Zeichnung und Ausführung bezogen gewesen sein, ist doch unter den für die Ausmalung der Zwickelfelder schließlich gewählten Szenen auch eine „Presentazione al Tempio“, die möglicherweise mit der Beschriftung in der rechten oberen Ecke des Blattes gemeint ist. Zu dieser Szene hat Mary Newcome eine separate Vorzeichnung in der Galleria di Palazzo Rosso zu Genua entdeckt (Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 2008, Feder in Braun, grau laviert auf blauem Papier, 22,5 × 20,5; Newcome 1982 S. 31, Abb. 2 und Anm. 12).

Lit.: L. Tarditi, Beitrag *Affreschi e stucchi, secolo XVII*, in: P. Melli u. a., *S. Maria in Passione. Per la storia di un edificio dimenticato*, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Quaderno 5, Genua 1982, S. 51–65.

Pietro Testa

Lucca 1611 – 1650 Rom

83 *Gerechtigkeit und Stärke, Vorstudie zum Fresko der Apsis von S. Martino al Monte in Rom*

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung, braun laviert 25 × 36,1

Montiert auf Karton, rücks. beklebt mit Blatt aus einem militärischen Rechnungsbuch

Bez.: r. u. eigenhändig Testa

Prov.: Französische Sammler vom Ende des 18. Jahrhunderts (Kartusche L. 3000 rücks. mit Nr. 24 und der Beschriftung *pietre Teste/Cabinet Calvierre et Luine*); Slg. Nitzschner (Kat. II A 188)

Slg. N. 114 Photo X 2119 Corpus 40532

Die in lange Kleider und Mäntel gehüllten Frauengestalten sitzen nahe beieinander nach links gewandt auf einer Wolkenbank, hinterfangen von einer weiteren dunklen Wolke. Sie sind in Untersicht vorgestellt. Die Stärke (*Fortitudo*, *Fortezza*) stützt das Haupt, bedeckt mit einem federverzierten Helm, in

die rechte Hand und hält in der hoherhobenen Linken einen Speer. In ihrem Rücken taucht ein Löwenhaupt auf. Etwas zurückversetzt neben ihr erhebt die Gerechtigkeit (*Justitia*) die Waage mit der Rechten, den Kopf verdeckt sie halb durch die vorgezogene linke Schulter. Zu den Füßen der Frauen ist eine Tuchdraperie ausgebreitet, aus der heraus der Knauf und die Krümme eines Bischofsstabes sowie eine Mitra aufragen. Vom oberen Bildrand abgeschnitten wird eine nur mit Bleistift gezeichnete Hand (?).

Pietro Testa konnte als Maler nicht den Erfolg verzeichnen, der ihm als Radierer beschieden war; seine Gemälde sind zudem klein an Zahl, mehr als 20 scheint er in ebenso vielen Schaffensjahren nicht hervorgebracht zu haben. Er studierte bei dem Caravaggisten Pietro Paoli in Lucca, danach in Rom bei Domenichino bis zu dessen Fortgang nach Neapel im Jahre 1631. In der Werkstatt des Pietro da Cortona verweilte er nur kurz, die Begegnung mit Poussin (im Kreise des Cassiano dal Pozzo, der ihn mit Aufnahmen von Antiken beauftragt hatte) war seiner Kunst förderlicher. Daneben beeinflussten ihn Giovanni Benedetto Castiglione und der Bildhauer François Duquesnoy.

Testa war ein schwermütiger, grüblerischer Mensch mit einer ausgesprochen literarisch-philosophischen Ader. Seine Gedanken zur Kunst hat er u. a. im „*Trattato della Pittura ideale*“ hinterlassen, enthalten in einem aus schriftlichen und bildlichen Aufzeichnungen bestehenden, posthum gebundenen Notizbuch, heute im Düsseldorfer Kunstmuseum (vgl. Cropper). Testas Gemälde sind vorwiegend in Düsternis getaucht, dem Strichduktus der Zeichnungen haftet oft etwas Harsches, Abruptes, ja Gewalttames an, nicht selten wirken Lavierungen wie aus dem Pinsel geschleudert. Das Scheitern seiner male- rischen Ambitionen – ein anspruchsvoll geplantes und über Jahre verfolgtes Projekt zur Ausgestaltung der Apsis von S. Martino al Monte in Rom zerschlug sich, einer Kapellenausstattung in S. Maria dell’Anima war der Untergang bestimmt – setzte dem Künstler derart zu, daß er mit 39 Jahren den Tod im Tiber suchte (vgl. Harris).

Wie Elisabeth Cropper mit einem Blick erkannt hat, ist unser Blatt eine vorbereitende Studie zum Apsisprojekt von S. Martino al Monte. Den Gesamtplan des Freskos hat Testa in einer Zeichnung von ca. 1647 im Düsseldorfer Notizbuch auf fol. 22a verso und fol. 23 recto festgehalten (Cropper Abb. XXV S. 261). Angelehnt an Raphaels ‚*Disputa*‘ werden in übereinander gestaffelten, gekurvten und dunkel zu denken-



83 Pietro Testa

den Wolkenzonen (*nuvoli scuri*) heilige Gestalten, christliche Symbole und Allegorien zur höheren Glorie des Sakraments versammelt. Die Basiszone enthält skizzenhaft umrissen, aber mit erklärenden Beschriften versehen, in der Mitte die Darstellung des siegreichen Kreuzes, flankiert von den theologischen Tugenden des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung nebst der Gottesfurcht; auf die äußeren Enden sind je zwei der Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigung und Klugheit verteilt. Im Düsseldorfer Entwurf erscheinen ‚Giustitia‘ und ‚fortezza‘ auf der linken Seite, während auf der rechten ‚Temperansa‘ und ‚prudensa‘ zu finden sind. Nach dem vorliegenden Blatt zu urteilen, hat Testa offensichtlich im Verlauf detaillierterer Planung die Plätze der beiden Kardinaltugend-Paare ausgetauscht. Dem weit entwickelten Ausführungsgrad unserer Zeichnung entspricht der einer Studie der Zweiergruppe von ‚Temperansa‘ und ‚prudensa‘, die lediglich durch einen Stich von François Collignon (Cropper Abb. 117) überliefert ist. Im Stich scheinen die betreffenden Tugenden noch ihren ursprünglichen Platz, also am

rechten Rand, zu besitzen; doch wenn man erwägt, daß Collignon seine Vorlage womöglich seitenverkehrt wiedergegeben hat, darf man in der verschollenen Zeichnung das direkte Pendant der unsrigen vermuten.

Zu weiteren Studien, die mit dem Apsisfresko und eventuell dazugehörigen Pendanten – auch sie enthalten Tugendgestalten – in Verbindung stehen, vgl. Cropper S. 261–263. Die Autorin betont (S. 263), daß alle Einzelheiten der Planungsgeschichte noch nicht restlos erforscht sind und kündigt zu diesem Thema eine separate Untersuchung an.

Lit.: E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, N. J. 1984; A. Sutherland Harris, *Notes on the chronology and death of Pietro Testa*, in: *Paragone/Arte* Nr. 213, 1967, S. 35–60; Thiem 1977, S. 216–220; J. T. Spike, *Ausst. Kat. Italian Baroque Painting from New York Private Collections, The Art Museum, Princeton University*, April–Sept. 1980, Princeton, N. J. 1980, Nr. 47; S. Howard, *Carracci-School Drawings in Sacramento*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 349–373; alle mit weiterer Lit.

Giovanni Battista Tiepolo – Nachahmer

Venedig 1696 – 1770 Madrid

84 *Zwei Soldaten in antiker Rüstung mit einem Pagen*

Schwarze Kreide auf graublauem Papier

31,9 × 23,6

Kleine Stockflecken

Bez. rücks. o. l. in brauner Tuschkfeder: Ziffer 46

H.K.V. Photo X 2341

Links ein Soldat in Dreiviertel-Rückansicht nach rechts, gestützt auf einen maskenverzierten Schild, die Linke in die Hüfte gestemmt; in der Mitte ein frontal gegebener stehender gepanzerter Krieger mit Drachenzierat und Federbusch am Helm. Seinen Mantel trägt ein Page in seinem Rücken, der zur Seite nach rechts blickt und ebenfalls die Linke in die Hüfte stemmt.

Die Komposition geht auf zahllose ähnliche Figurenarrangements in den Gemälden des G. B. Tiepolo zurück, dessen Zeichenstil gleichfalls nachgeahmt wird. In besserer Qualität als hier kommen solche Gruppen auch in Arbeiten von Tiepolo-Schülern wie F. Fontebasso und F. Zugno vor. Das ehemalige Auflageblatt trug eine mit Fragezeichen versehene Zuschreibung an J. D. Preisler.



84 Tiepolo-Nachahmer

Giovanni Battista Tiepolo, Kopie nach

85 *Ein Magier und zwei Jünglinge (in Betrachtung eines Scheiterhaufens mit dem Kopf eines Mannes)*

Bleistift

18,5 × 13,8

Einfassungslinie, obere Ecken abgeschragt, Knickfalte,
leicht stockfleckig

Bez. u. r.: J B Tiepolo

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit
1842)

H.K.V. Photo X 2310

Ein Greis im Magierkostüm weist stehend, in Dreiviertelansicht nach rechts, auf eine Stelle am Boden außerhalb des Bildfeldes; zwei Jünglinge, der eine an die Seite des Alten sich drängend, der andere in Rückansicht vor ihm auf einem Felsblock gelagert, richten ihre Blicke ebendorthin. Im Hintergrund ragt ein Mauerrest auf.

Teilkopie nach einem Blatt der Radierfolge ‚Scherzi di Fantasia‘ von Giovanni Battista Tiepolo (De Vesme Nr. 16, Rizzi Nr. 7). Alle Randzonen der Radierung sind vernachlässigt, vor allem der rechte Rand, der den Gegenstand des Interesses der Figuren zeigt, den Kopf eines Mannes auf einem heruntergebrannten Scheiterhaufen, dazu eine Gruppe von dichtgedrängten Zuschauern, halbverdeckt im Hintergrund.

Lit.: A. De Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Mailand 1906; A. Rizzi, *The Etchings of the Tiepolos*, Complete Edition, New York 1971.

86 *Sitzender Magier mit Affe, stehendem Jüngling
und Ochse*

Bleistift
21,2 × 15,4
Einfassungslinie, l. o. Einriß, leicht stockfleckig
Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit
1842)
H.K.V. Photo X 2309



Vor einem von abgestorbenen Baumstämmen um-
standenen Rundgemäuer sitzt ein greiser Magier in
Frontalansicht am Boden, einen kauernnden Affen an
einer Kette haltend. Ein leichtgewandeter Jüngling
steht aufrecht neben ihm, die Rechte in die Hüfte
gestützt, den Kopf ins Profil nach links gerichtet. Ihm
zur Seite eine beschädigte antike Riesenurne, auf der
das Obergewand des Jünglings und ein Schwert lie-
gen, darüber erscheint der Kopf eines Ochsen. Im
Vordergrund halbeingegraben in die Erde ein antikes
Relief mit der Darstellung eines pferdeführenden
Soldaten, davor eine Schale.

Kopie, von derselben Hand wie die vorhergehende
Kat. Nr., nach einem anderen Blatt aus den ‚Scherzi‘
(De Vesme Nr. 30, Rizzi Nr. 21), fast maßgleich mit
der Vorlage (22,5 × 17,6). Nicht mitkopiert sind klei-
ne Details an den Rändern, so fehlt der Körper des
Ochsen und ein knapper Landschaftsausblick in die
Tiefe rechts.

Lit.: A. De Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Mailand 1906; A.
Rizzi, *The Etchings of the Tiepolos*, Complete Edition, New
York 1971.



85, 86 Tiepolo-Kopien

Francesco Trevisani

Capodistria 1656 – 1746 Rom

Vorders.:

87 a *Schlafender nackter Jüngling*

Schwarze Kreide, weißgehöht, auf türkisfarbenem Papier

Rücks.:

87 b *Halbfigurenskizzen*

Schwarze Kreide

47,1 × 35

Mehrere Knickfalten, Weißhöhung z. T. oxydiert, berieben, Tintenflecke und von der Rücks. durchgeschlagene Tintenspur, leichte Stockflecken, Tintenfraßloch sowie Einrisse am r. und o. Rand hinterlegt; rücks. Klebspuren, weiße Kreide-, rote Aquarell-, Tinten- und Stockflecke

Bez.: Ziffer 179 (zweimal), cento settanta nove; rücks. Rechenkolonnen / dans la Collection de Mr. Grill / nd / 6.- / Rodin 1724 / N^o 125

Prov.: „Double-numbering Collector“; Slg. Nitzschner (Kat. II A 21)

Inv. als: François Boucher zugewiesen

Slg. N. 56 Photo X 2268/X 2411 Corpus 40586

87b Francesco Trevisani



Vorders.: Der schlafende, bis auf ein Lententuch nackte Jüngling ist halb sitzend, halb lagernd in Dreiviertelansicht nach links aus der Froschperspektive aufgenommen. Er hält den rechten Arm angewinkelt erhoben und hat den linken Ellenbogen auf der kaum artikulierten Sitzfläche abgestützt. Das Lententuch fällt bis auf den Boden herab, ein Tuch bedeckt auch die rückwärtige Fläche, der sich der Oberkörper anlehnt. Der rechte Unterschenkel und der rechte Unterarm sind von den Bildrändern überschritten, die Extremitäten, die auf dem Blatt nicht mehr im Zusammenhang unterzubringen waren, sind an freien Stellen des Grundes separat nachgetragen worden, Fuß und Unterschenkel links oben, die Hand rechts unten.

Rücks.: Nach Drehung um 45 Grad sind in der rechten unteren Ecke die Halbfiguren einer Zweiergruppe, die mit undefinierbaren Gegenständen hantiert, eines Herrn in Allongerperücke sowie einer Mehrfigurengruppe skizziert worden.

Die hier vertretene Zuschreibung des bislang unter den französischen Zeichnungen aufbewahrten Blattes folgt einem mündl. geäußerten Vorschlag von Ursula Fischer-Pace. Vergleiche mit gut bekannten graphischen Arbeiten des Francesco Trevisani zeigen merkliche Analogien, besonders in der Auffassung und Beherrschung des männlichen Aktes, wenn auch durch die Bereibungen dem Hannoveraner Exemplar etwas von der sonst zumeist stärker ausgeprägten Gratigkeit des Striches genommen worden ist. Nicht zu gering darf deswegen die Aussagekraft der Skizzen von der Rücks. veranschlagt werden, die einer flüchtigen Figurennotiz auf einer Berliner Aktstudie (Kupferstichkabinett SMPK, Inv. Nr. KdZ 16358; Dreyer Nr. 61) sowie einem Studienblatt in der Sammlung Janos Scholz zu New York (DiFederico, Trevisani Drawings Abb. 1) nahestehen.

Dem im Schlafenden verkörperten Schönheitsideal hat der Künstler wieder und wieder nachgeeifert, s. etwa die gezeichneten Kopfstudien im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien zu Florenz (Inv. Nr. 14151 F; DiFederico ebda. Nr. 9 und Taf. 6) oder das Gemälde ‚Luna und Endymion‘ von ca. 1708–09 in Pommersfelden (Schloß Weissenstein, Sammlung Graf von Schönborn; DiFederico, Trevisani Nr. 45, Taf. 37). Dem Entwurf einer weiteren Gemäldefassung dieses Themas – auf die wahrscheinlich die Notiz „dans la Collection de Mr. Grill“ zu beziehen ist – mochte auch das vorliegende Blatt gedient haben (ein Diana-und-Endymion-Bild in der Berliner Sammlung Dr. Fritz Hausmann erwähnt Bodmer



87a Francesco Trevisani

S. 390). Jedenfalls ist der Jüngling eher als eine mythologische Gestalt denn als Heiliger aufzufassen.

Hinsichtlich der Einbringung separater Studien von Extremitäten, die Eckhard Schaar (mündl. Äußerung) zu Recht an Beispiele in der Zeichenkunst des Federico Barocci erinnert haben (vgl. u. a. Gaeta Bertelà Nr. 121, Abb. 136), ist auf Trevisanis Figurenstudie mit hinzugefügten einzelnen Händen zu verweisen, die im Londoner Kunsthandel 1981 angeboten wurde und die eine Photographie im Archiv des Cabinet des Dessins des Louvre wiedergibt. Sie ist 48 / quarant otto bezeichnet und besitzt demnach dieselbe Provenienz wie das Hannoveraner Blatt, d. h. sie gehörte einst ebenfalls dem sogenannten „Double-numbering Collector“, der auf allen Stücken seiner Sammlung jene charakteristische Zählung hinterlassen hat: ein- oder zweimal ist jeweils eine Ziffer angegeben, die dann in italienischer Sprache ausgeschrieben wiederholt wird. Was wir vom „Collector“ wissen, hat J.-F. Méjanès (S. 35f.) resümiert. Vorzugsweise an Arbeiten des Pietro da Cortona oder solcher Künstler interessiert, die mit Pietro in Florenz und Rom zusammenwirkten oder sein Werk fortsetzten, häufte der ominöse Kunstfreund (oder -händler?), der seinen Beinamen von J. Byam Shaw (S. 12) erhielt, Massen von Zeichnungen an, die in wenigstens fünf doppelt durchnummerierten Konvoluten von je ca. 200 Blättern vereinigt wurden, aber bereits 1775 – 1778 aufgelöst waren. Offensichtlich von Rom aus gelangten größere Teile des Bestandes über die Sammlung Cavaceppi nach Berlin, über die Sammlung Krahe nach Düsseldorf und über die Sammlung des Grafen d'Orsay nach Paris, der Rest wurde weithin zerstreut.

Francesco Trevisani, Sohn eines Architekten, lernte in Venedig zunächst bei Antonio Zanchi und anschließend bei dem deutschen Maler Joseph Heintz d. J. Ab 1678 in Rom ansässig, entwickelte er unter dem Eindruck von Kunstwerken des Correggio, der Carracci und des Guido Reni einen persönlichen Stil, der, sofern es Kirchenbilder betraf, mehr einer akademisch-klassizistischen Richtung verpflichtet war, dagegen in profanen Gemälden mythologischen Genres durchaus rokokohaft erblühte. Den Durchbruch erzielte der Maler mit Fresken für die Cappella del Crocefisso in S. Silvestro in Capite im Jahre 1696. Potente römische Gönner, darunter die Nepoten von Papst Alexander VII. und Alexander VIII., die Kardinäle Flavio I. Chigi und Pietro Ottoboni, unterstützten ihn. Er wurde 1697 Mitglied der Accademia di S. Luca, 1712 der Accademia degli Arcadi und pflegte Umgang mit Arcangelo Corelli

und Filippo Juvarra (s. dort). Seine gesellschaftlichen Umgangsformen und sein ausgesprochen einnehmendes Wesen öffneten ihm viele Türen, nach dem Tode Carlo Marattas (1713) konnte er als der führende Maler in Rom gelten. Kaum ein wichtiger Auftrag ging an ihm vorüber, sei es für S. Giovanni in Laterano (wo er Propheten im Obergeschoß malte), sei es für die Taufkapelle von St. Peter (zu der er die Kartons der Mosaiken auf Geheiß von Papst Clemens XI. beisteuerte). Reisende Engländer schätzten seine Porträts, der Hof in Turin, der Herzog von Modena und der König von Portugal bestellten Bilder bei ihm, Lothar Franz von Schönborn gleich 23. Der Stadt, in der er die Anfänge seiner langen Künstlerlaufbahn erlebte, lieferte er bei glänzender Gesundheit mit 78 Jahren das Antoniuswunder des ‚Zornigen Sohnes‘ (bestimmt für die Kirche S. Rocco), ein Selbstbildnis ist noch aus dem Todesjahr, seinem neunzigsten, überliefert (s. Bodmer S. 389).

Lit.: P. Dreyer, Kupferstichkabinett Berlin: Italienische Zeichnungen, Stuttgart, Zürich 1979; F. R. DiFederico, A group of Trevisani Drawings in the Uffizi, in: Master Drawings X, 1, S. 3–14; F. R. DiFederico, Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné, Washington D. C. 1977; H. Bodmer in Thieme-Becker Bd. XXXIII, 1939, S. 389–391; G. Gaeta Bertelà, Ausst. Kat. Disegni di Federico Barocci, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Florenz 1975; J.-F. Méjanès, Ausst. Kat. Les collections du comte d'Orsay: Dessins du Musée du Louvre, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Febr. – Mai 1983, Paris 1983; J. Byam Shaw, Drawings by old Masters at Christ Church Oxford, 2 Bde., Oxford 1976; N. W. Neilson, Ausst. Kat. Italian Drawings selected from Mid-western Collections, The St. Louis Art Museum, Febr. – April 1972, St. Louis 1972, Nr. 55; D. Garstang, Nr. 15 in: Kat. European Paintings 1550 – 1800, New York, Colnaghi USA Ltd., Okt. – Dez. 1985, New York 1985.



88 Unbekannt, frühes 17. Jahrhundert

Unbekannt, frühes 17. Jahrhundert

88 *Wundertat eines Bischofs*

Feder in Braun, braun laviert, auf hellbraun grundiertem Papier

11,1 × 34

Montiert; Flecken, Risse und kleine Löcher, Konturen z. T. nachgezogen

Bez.: auf der Montierung in der Mitte Buono, r. u. Cavallosso, l. u. alte Nr. 23

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 110)

Inv. als: Unbekannter italienischer Künstler des 16. Jahrhunderts

Slg. N. 126 Photo X 1967 Corpus 40537

Auf einem ausgedehnten, von Kirchen, Palästen und Arkaden umstandenen Platz lodert linkerhand ein Scheiterhaufen. Einem Menschen, der lang hingestürzt in den Flammen umzukommen droht, wird offensichtlich Rettung durch das Einschreiten eines Bischofs in der Bildmitte zuteil. An den Bildrändern drängen sich vor kannelierten Säulen erregte Zuschauer, rechts erhebt ein kniender Mann Arme und Kopf zum Himmel. Scharen von weiteren Augenzeugen verlieren sich in der Tiefe des Platzes.

Der unbekannte Zeichner scheint Mailänder Vorbilder gekannt zu haben, vgl. etwa zum Typ des Rundbaus am linken Rand mit seinen Oculi in der Attikazone ein Gemälde des Camillo Procaccini in römischem Privatbesitz ('Der hl. Rochus unter den Pestkranken'; Neilson Abb. 31).

Lit.: N. W. Neilson, Camillo Procaccini, Paintings and Drawings, New York, London 1979.

Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

89 *Kopf eines älteren bärtigen Mannes*

Rote Kreide, weiß gehöht, auf hellbraunem Papier

15,2 × 15,1

Einfassungslinie; o. r. Ölflecke, u. l. Wasserfleck

Bez. u. l. in roter Kreide: G. R. 1590-1642

Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1238 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 166)

Inv. als: Guido Reni

Slg. N. 110 Photo X 1855

89 Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert





90a, 90b Unbekannt, Ende 17. Jahrhundert



Der mit einem Tuch bedeckte weißbärtige Kopf ist ins Dreiviertelprofil nach links gewandt. Die Augen blicken verschwommen aufwärts, der Mund ist leicht geöffnet.

Der Autor des Blattes, der mit Sicherheit nicht Guido Reni hieß, könnte entweder im Bologneser Gennari-Kreis (so mündl. Bernard Aikema) oder im römischen Maratta-Kreis (so mündl. Konrad Oberhuber) zu suchen sein.

Unbekannt, Ende 17. Jahrhundert

Vorders.:

90a *Die Verkündigung Mariä*

Rücks.:

90b *Die Verkündigung Mariä*

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftskizzen

16,4 × 10,6

Randeinrisse

Bez. rücks. von fremder Hand: Carlo Maratti/Hhu 3532

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 128)

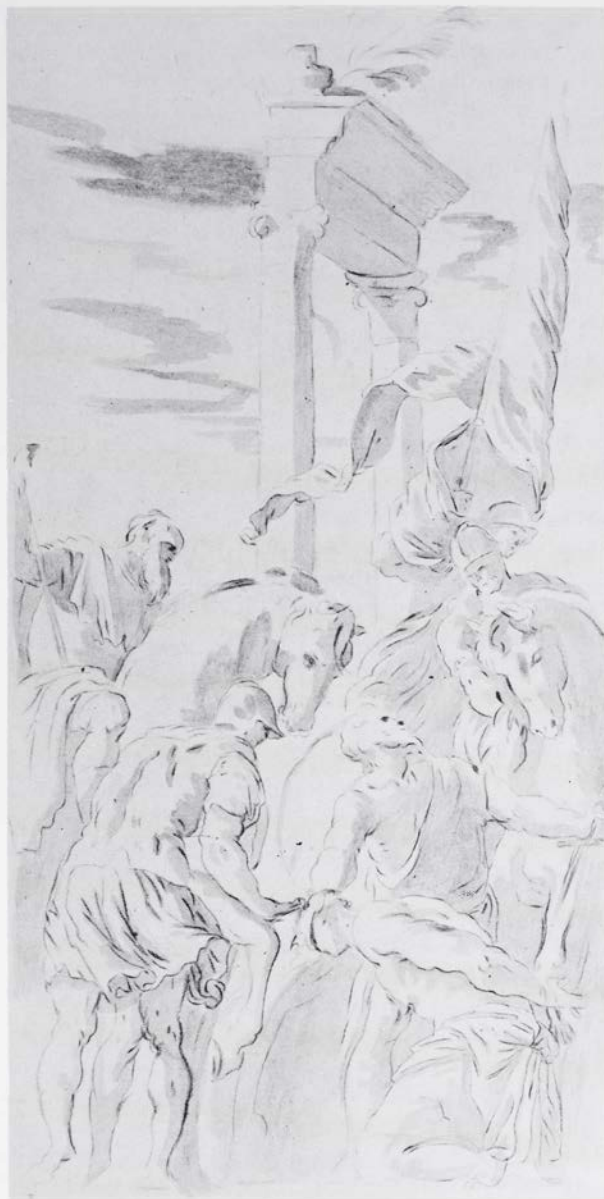
Inv. als: Carlo Maratti zugewiesen / Werkstatt des Carlo Maratti

Slg. N. 99 Photo X 1774 / X 1780 Corpus 40517 / 40518

Vorders.: Am Betpult mit dem aufgeschlagenen Buch kniet zur Linken Maria, die Hände über der Brust kreuzend. Von einer ausgedehnten Wolke hinterfangen schwebt Gabriel zur Jungfrau herab, streckt ihr das Lilienszepter entgegen und weist mit der Linken zum Himmel auf. In der Höhe erscheint in strahlendem Kreis das Symbol der Dreifaltigkeit, davor die Taube des Hl. Geistes. Zwei Puttenköpfe lugen über den Wolkenrand. Zur Füllung des Bildfeldes dienen in der linken oberen Ecke ein geraffter Vorhang samt dickem Quast, in der rechten unteren der Nähkorb und eine Blumenvase.

Rücks.: Unter Benutzung der durchscheinenden Konturen der Vorders. wurde die Komposition seitenverkehrt mit Abweichungen wiederholt. Die Eckfüllungen sind ausgelassen, die Wolke ist verkleinert, Gabriels Händeführung nach innen gekehrt. Die Taube schwebt frei wie die geflügelten Puttenköpfe im Raum.

Eher norditalienisch als römisch.



91 Unbekannt, 17. Jahrhundert

Unbekannt, 17. Jahrhundert

91 *Martyrium eines Heiligen*

Rote Kreide, graubraun laviert

29,9 × 15,1

Montiert

Bez. auf der Montierung: F. Romanelli

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2178

Ein nicht näher bezeichneter Heiliger kniet auf der rechten Seite am Boden im Profil nach links, ein Scherge mit einem Dolch in der Linken hat ihn beim Schopf ergriffen und wendet sich zu einem berittenen Soldaten in seinem Rücken um. Zur Linken assistiert ein weiterer Soldat in römischem Kostüm als Rückenfigur, über ihm ein barhäuptiger Stabträger, ebenfalls zu Pferde. Ein halbverdeckter Soldat hebt im Hintergrund rechts eine hochaufragende Fahne. Die Gruppe wird von einem Architekturfragment überhöht, bestehend aus zwei Säulen mit Gebälk, darauf eine Vase und ein Bäumchen.

Die Sammlerbestimmung auf Francesco Romanelli entbehrt jeder Grundlage. Motivisch erinnert die Szene an Altarbildkompositionen Paolo Cagliaris, gen. Veronese (vgl. das Martyrium der hll. Primus und Felicianus im Museo Civico von Padua, Piovene-Marini Nr. 81); der wenig qualitätvolle Zeichenstil gibt ebenfalls ein schwaches Echo auf den bestimmter Zeichnungen des Veronese (vgl. Albertina Inv. Nr. 1625, Stix – Fröhlich-Bum 1926 Nr. 105).

Lit.: G. Piovene und R. Marini, L'opera completa del Veronese, Mailand 1968.

Unbekannt, 17. Jahrhundert

Vorders.:

92a *Ein Engel empfiehlt einen knienden Mönch*
Feder in Braun, braun laviert

Rücks.:

92b *Zwei stehende Frauen mit Säuglingen auf den Armen*
Feder in Braun

11,6×8

U. und r. Einfassungslinie

Bez.: rücks. Ziffer 361

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 174)

Inv. als: Unbekannter spanischer od. italien. Künstler? /

Unbekannter italien. Künstler? / Angeblich Rubens?

Slg. N. 245 Photo X 2316/X 2410 Corpus 40541

Vorders.: Ein mit erhobenen Armen nach links auf einer Stufe kniender Mönch wird von einem hinter ihm stehenden Engel dem nicht dargestellten Angebeteten empfohlen.

Rücks.: Am linken Rand des um neunzig Grad gedrehten Blattes befinden sich zwei Skizzen stehender Frauen mit Säuglingen auf den Armen.

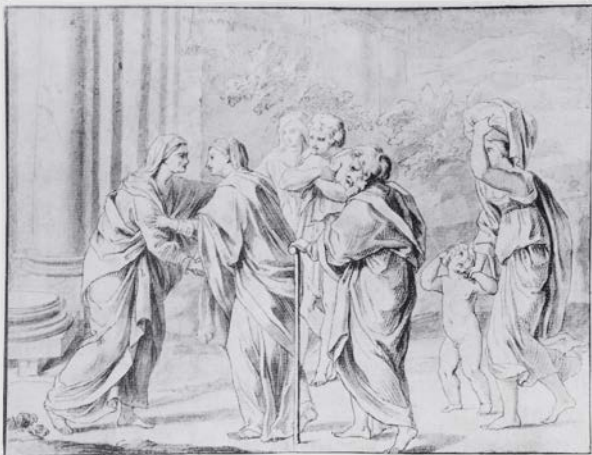
Laut Inventaraussage war die Rubens-Zuschreibung einst auf der Montierung vermerkt. Das Blatt wird am ehesten im Bologneser Kunstkreis anzusiedeln sein.



92a Unbekannt, 17. Jahrhundert



92b Unbekannt, 17. Jahrhundert



Unbekannt, 17. Jahrhundert

Vorders.:

93a *Heimsuchung Mariens*

Feder in Braun, grau laviert

Rücks.:

93b *Stehende Frau, Triumph der Venus und Detail-
skizzen*

Bleistift, Feder in Braun

20,8 × 26,8

Knickfalte in der Mitte

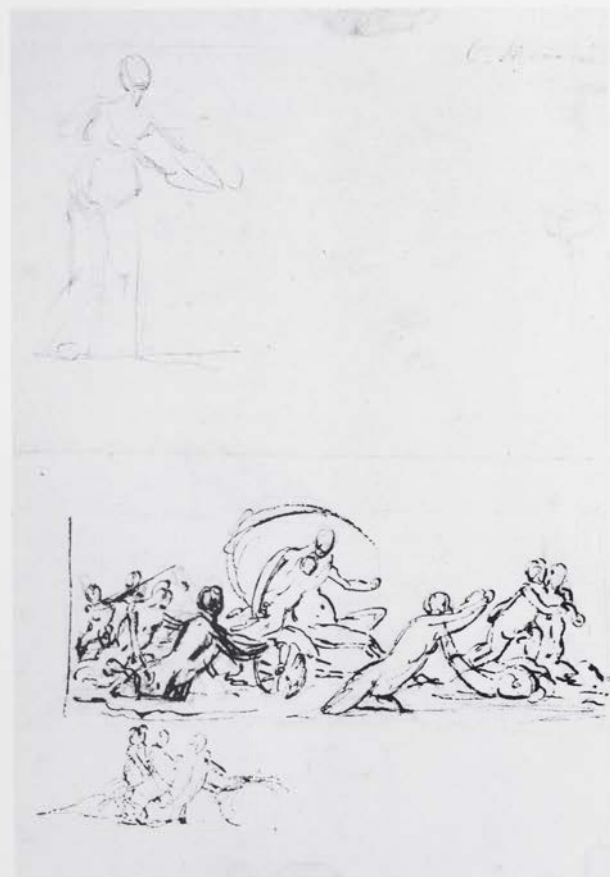
Bez. rücks.: C. Maratta

H.K.V. Photo X 2357/X 3039

93a Unbekannt, 17. Jahrhundert

Vorders.: Maria und Elisabeth begrüßen einander in der linken Bildhälfte vor einer im Bau befindlichen Tempelarchitektur, beobachtet von einem bärtigen Alten mit Krückstock, einem jungen Paar und einer ein Bündel auf dem Kopf tragenden, von einem nackten Kind begleiteten Frau in der rechten Bildhälfte. Den fernen Hintergrund füllen Baumkronen und eine turmbewehrte Stadtmauer.

93b Unbekannt, 17. Jahrhundert



Rücks.: Die einzelne Frauengestalt in langem antiki-sierenden Gewand mit ausgestreckten Armen ist flüchtig in Blei skizziert, Bleistiftvorzeichnung zeigt auch die Triumphgruppe: Venus, umhalst von einem Kind, thront nach rechts gerichtet auf einem von Delphinen gezogenen Wagen. Ihr Schleier bauscht sich in hohem Bogen. Drei Meereswesen ziehen der Göttin voran, drei oder vier weitere folgen ihr nach. Zwei Varianten zur Gruppe der Nachzügler sind separat hinzugefügt, einmal mit brauner Feder, das andere Mal in Blei.

Die Aufschrift C. Maratta entbehrt, sowohl hinsichtlich der Vorder- als auch der Rückseite, jeglicher Grundlage (vgl. etwa Marattas Zeichnung zum Thema der Heimsuchung im Berliner Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 15248, Dreyer Nr. 108). Den Eindruck einer trockenen Wiedergabe einer qualitäts-volleren, eher dem römischen Früh- als Hochbarock angehörigen Komposition ruft nur die Vorderseite hervor, die Rückseite wirkt frischer und von anderer Hand ausgeführt.

Lit.: P. Dreyer, Ausst. Kat. Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett (SMPK), Berlin-Dahlem, Jan.-Juni 1969, Berlin 1969.



94 Unbekannt, 17. Jahrhundert

Unbekannt, 17. Jahrhundert

94 *Pan lehrt Daphnis das Flötenspiel*

Rötel, etwas Weißhöhung, auf braunem Papier
 24,5 × 30,7
 Fleckig, Flickstelle am Rand r.
 Bez. rücks.: Ziffer 264; u. r. Blindstempel
 Prov.: Slg. Culemann (Kat. 270; Stempel rücks.)
 Z. 64 Photo X 2124

Zur Rechten der in Dreiviertelfigur frontal gegebene Hirte Daphnis, die ihm noch fremde Syrinx mit beiden Händen versonnen vor der Brust haltend. Von links wendet sich dem nackten Jüngling der neben ihm sitzende bärtige, gehörnte und bocksbeinige Pan zu. Der Hirtengott hält seinen Schützling umarmt, die Linke ruht zärtlich auf dessen Oberarm, die im Spiel erfahrene Rechte nähert sich der unerfahrenen, zum helfenden Eingreifen bereit.

Die Zeichnung des 17. Jahrhunderts gibt den oberen Teil einer ganzfigurigen, heute in den Uffizien zu Florenz aufbewahrten Marmorkopie nach einem verschollenen Original des Heliodor von Rhodos aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. wieder (Inv. Nr. 92; Mansuelli Nr. 101 und Abb. 103). Neben der Florentiner Kopie existieren, Teilkopien nicht eingerechnet, noch wenigstens sieben weitere Fassungen, die

besten und berühmtesten sind außer ihr die Gruppen im Nationalmuseum von Neapel (ehemals Farnese-Besitz) und im Thermenmuseum in Rom (aus der Sammlung Cesi, später Ludovisi). Darstellungen nach den verschiedenen Fassungen in Stichen und Zeichnungen (u. a. von Enea Vico und bei Lafreri) sind zahlreich, jedoch noch nicht systematisch erfasst (Hinweise dazu auch bei fast allen im folgenden genannten Autoren). Wiedergaben in Gemälden (vgl. eines unter dem Namen von Giulio Romano in Dresden, Posse Nr. 104 mit Abb.) und in neueren Skulpturenkopien (vgl. Haskell-Penny Nr. 70) sind ebenfalls bekannt. Bei der Zuordnung von Nachzeichnungen zu den Urbildern treten des öfteren Irrtümer auf. Tietze u. a. 1933 Nr. 450 leiten eine Albertina-Zeichnung von Joseph Heintz d. Ä. (Basel 1564–1609 Prag) nach dem Neapler Exemplar fälschlich von der Cesi-Ludovisi-Replik ab, desgleichen irrt Winner Nr. 65 bei der Katalogisierung eines Blattes aus dem Kreis des Giovanni Francesco Penni in Berlin (KdZ 20352). Die nicht wie in Florenz und Rom gefügte, sondern abwehrende Rechte des Daphnis ist Kennzeichen der Neapler Gruppe. Die Identifizierung der Florentiner Fassung mit der im 16. Jahrhundert in der Cesi-Sammlung beschriebenen durch Mansuelli weist Winner zu Recht zurück. Das Vorbild unseres Zeichners, unverkennbar durch die Position der linken Hand des Lehrers, ist damit zuerst in der Villa Medici in Rom nachzuweisen (ab wann genau bleibt unbekannt), nach Florenz kam es im Jahre 1776.

Während im 16. und 17. Jahrhundert der Ruhm der Gruppe allgemein wuchs und man offensichtlich wenig Anstoß nahm am offen homosexuellen Charakter des Themas – Pans Glied ist ursprünglich erigiert zu erkennen –, verblaßte er im 18. Jahrhundert auffällig (Ausführungen dazu bei Haskell-Penny). Die Erregung Pans störte den Antikengenuß auch im 19. Jahrhundert, das Dresdener Gemälde etwa wurde durch J. Schnorr und Schirmer übermalt. Es steht zu vermuten, daß die Teilansicht der Gruppe auf diesem Blatt dementsprechend das Ergebnis einer Beschneidung des unteren Randes ist. Über den Zustand des heute verstümmelten Florentiner Pans im 17. Jahrhundert gibt die Zeichnung keine Auskunft mehr.

Lit.: G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi: Le sculture, Teil I, Rom 1958; H. Posse, Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Die romanischen Länder, Berlin, Dresden 1929; F. Haskell und N. Penny, Taste and the Antique, New Haven, London 1981; M. Winner, Ausst. Kat. Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett: Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450–1800, Berlin-Dahlem, Febr.–April 1967, Berlin 1967.



95a Unbekannt, 17. Jahrhundert

Unbekannt, 17. Jahrhundert

Vorders.:

95a Männlicher Rückenakt
Rötel über Bleistiftvorzeichnung

Rücks.:

95b Skizze eines Männerkopfes mit Barett und Skizze eines Fußes

Schwarze Kreide

35 × 24

Bez. vorders. in Rötel o. r.: Ziffer 20; rücks. mit brauner Tuschfeder in der Mitte: Ziffer 12

H.K.V. Photo X 2333/X 2402

Der Rückenakt steht in Ausfallstellung nach rechts, der rechte Arm ist gesenkt, die linke Hand erscheint über der rechten Schulter.

Studie nach einem Modell, dessen Pose der Haltung der berühmten antiken Marmorstatue des Borghesischen Fechters angenähert ist. Dieser wurde ca. 1611 entdeckt, gelangte 1613 in Borghese-Besitz und befindet sich heute im Louvre in Paris (angekauft 1807 durch Napoleon, der mit Prinz Camillo Borghese verschwägert war). Zur Wertschätzung des Fechters als Liebhaber- und Studienobjekt, dokumentiert durch zahllose Kopien, sowie zur archäologischen Diskussion seiner Originalität s. Haskell-Penny Nr. 43. Die geringe Qualität der Zeichnung erlaubt keinen Versuch einer näheren Zuschreibung. Die Profilskizze eines jungen Mannes und der Fuß auf der Rückseite stammen von einer anderen, vielleicht niederländischen Hand.

Lit.: F. Haskell und N. Penny, *Taste and the Antique*, 2. Auflage, New Haven, London 1982.

95b



Unbekannt, 17. Jahrhundert

96 Zwei Prunkhelme

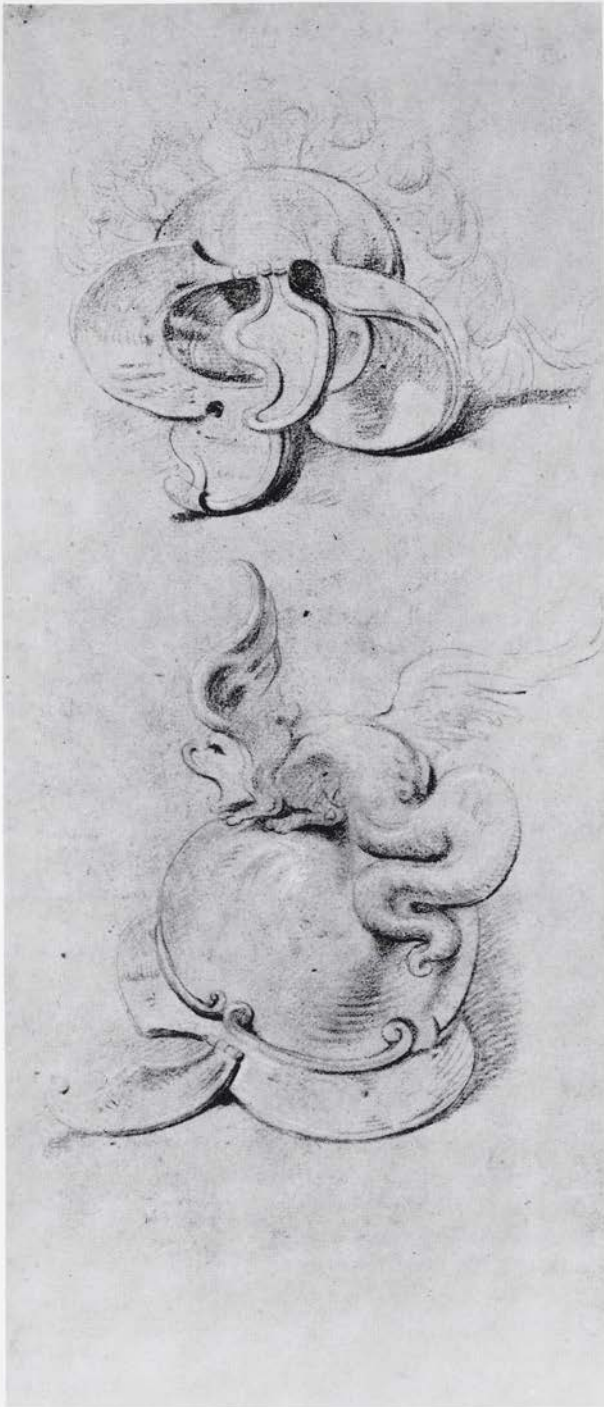
Schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, auf hellbraun grundiertem Papier

36,7 × 15,6

Bez. rücks.: Aus 89

PHz o. Nr. Photo X 2067

In Unter- bzw. Aufsicht sind zwei Prunkhelme übereinander dargestellt. Die Helmzier des oberen besteht aus einem Federbusch, die des unteren aus einem flügel-schwingenden Drachen.



96 Unbekannt, 17. Jahrhundert



97 Unbekannt, 17. Jahrhundert

98 Unbekannt, 18. Jahrhundert





100, 99 Unbekannt, Ende 18. Jahrhundert



Unbekannt, 18. Jahrhundert

Unbekannt, 17. Jahrhundert

97 *Mater dolorosa?*

Feder in Braun
7,9 × 5,8
Aufgezogen; durchscheinend von der Rückseite Schriftzüge;
zwei Tuschflecken
Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Inv. als: Guercino?
Slg. N. 95a Photo X 1761 Corpus 40498

In Halbfigur ist wahrscheinlich Maria als Schmerzensmutter skizziert. Sie neigt den Kopf zur linken Seite, auf der das angedeutete Schwert in ihr Herz dringt (vgl. Luk. 2,35). Der rechte Arm liegt vor der Brust.

Eine nähere Bestimmung des Blättchens ist unmöglich, der noch in flüchtigsten Skizzen ganz anders präsente Guercino scheidet als Autor definitiv aus.

98 *Madonna mit Kind*

Feder in Braun, weiß gehöht, auf graubraunem Papier
10,3 × 9,6
Aufgezogen; kleine Randrisse l. und u.
Bez. rücks.: Ziffer 8111 in Rot
Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Inv. als: Guercino?
Slg. N. 95c Photo X 1770 Corpus 40499

In ovaler Rahmung ist Maria hinter einer Brüstung halbfigurig im Profil nach links skizziert. Sie stützt mit der Linken die Beine des vor ihr stehenden nackten Christusknaben, der nach dem Schleier der Mutter greift.

Die Zeichnung ist zu wirr angelegt, als daß an das Schriftbild eines namhaften Künstlers, geschweige denn dasjenige Guercinos zu denken wäre.

Unbekannt, (italienisch?)
Ende 18. Jahrhundert

99 *Allegorische Szene*

Feder in Schwarz über Skizzen in roter Kreide, hellbraun und rot laviert

24,1 × 17,4

Ehemalige schwarze Einfassungslinie beschnitten

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 247; Stempel rücks.)

Inv. als: Lodovico Cigoli, eigentlich Cardi

Z. 34 Photo X 1741 Corpus 40494

Vor einem runden Podest mit einer knienden und einer stehenden weiblichen Gestalt, die einen Schild mit einer geflügelten männlichen Figur halten, kniet ein Mann mit erschrockenem Gesicht. Hinter ihm steht Chronos als bärtiger und geflügelter Greis mit der Sense in der Linken und zieht ihm mit der Rechten eine Maske vom Gesicht. Links oben im Hintergrund tummeln sich zwei Putten auf Wolken.

Die Cigoli-Zuschreibung ist abwegig, eine italienische Autorschaft erscheint überhaupt fraglich, eine deutsche wäre zu erwägen.

Unbekannt, (italienisch?)
Ende 18. Jahrhundert

100 *Entwurf zu einem Deckenbild*

Feder in Braun, grau laviert

25 × 21,1

Rücks. Wust von schwarzen Kreidestrichen

Wz.: Bekröntes Wappen mit den legierten Buchstaben N und E

Prov.: Slg. Culemann (Kat. 272; Stempel rücks.)

Inv. als: Unbekannter Italiener

Z. 66 Photo X 2126

Eine geflügelte weibliche Gestalt kniet nach rechts auf einer Wolke, den linken Arm erhoben. Ihr gegenüber steht rechts ein Putto, der einen schmalen langen Gegenstand geschultert hat. Hinter ihm tauchen aus der Wolke die Köpfe zweier weiterer Kinderengel auf.

Die Zeichnung könnte von derselben Hand stammen wie die vorangehende Kat. Nr.

Luigi Vanvitelli

Neapel 1700 – 1773 Caserta

Vierseitiges Faltblatt mit Architekturzeichnungen

S. 1:

101 a *Ansicht der Abtei S. Andrea in Fiume bei Ponzano*

Bleistift, grau laviert

S. 4:

101 b *Altariborium und Kaminentwurf*

Bleistift

Innens. 2 und 3: leer

40 × 27,5 (gesamt)

Knickfalten

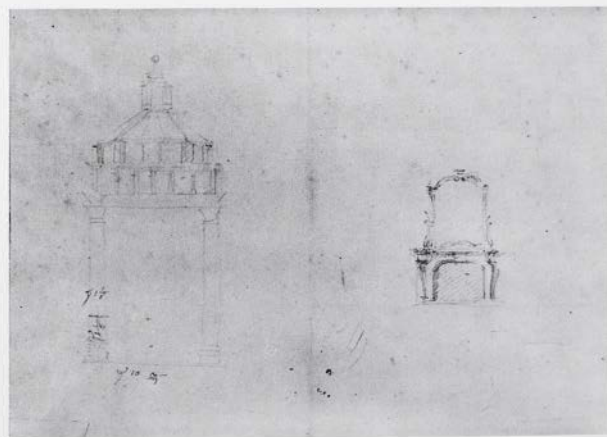
Bez.: vorders. eigenhändig mit Feder in Braun am u. Rand (stark ausgebleichen) „adi 13 Giugno 1747. Abbazia di S. Andrea in Fiume di Ponzano unita alla Comenda Abbaziale delle 3 fontane (visitato?) dall' Eminentissimo Signor Cardinale Colonna di Sciarra Abt Comen^{io}(?)“; von späterer Sammlerhand u. l. „Gaspere Vanvitelli“; rücks. Maßangaben in römischen Palmi.

Prov.: Slg. Culemann

Autogr. 2239 Photo X 1988/X 1989

Das Blatt, das die Spuren weiteren (dreimaligen) Faltens zeigt, kam in die Slg. Culemann als Beilage zu einem eigenhändigen Briefentwurf (ein Teil davon verworfen und neu geschrieben), gerichtet aus Neapel an eine „Eccellenza“ und mit dem 16. August 1768 datiert (Hannover, Stadtarchiv), zusammen mit einer zweiten Beilage, einem Skizzenblatt von der Hand des Vaters Gaspar Adriaensz van Wittel, genannt Vanvitelli (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett der Niedersächsischen

101b Luigi Vanvitelli





101a Luigi Vanvitelli

Landesgalerie, Inv. Nr. Autograph. Cul. 2239; von Heusinger Nr. 139 mit Abb.). Der Brief nimmt auf keine der Zeichnungen Bezug.

Auf der Vorders. ist die Abtei S. Andrea in Fiume (oder lat. in Flumine), ein Konglomerat von verschiedenen hohen, hufeisenförmig um einen (hier verdeckten) Innenhof angelegten Gebäuden mit wehrhaftem Campanile, von erhöhter Stelle aus vor der Kulisse sanfter Täler und Hügel aufgenommen. Die Abtei liegt in der Nähe des Ortes Ponzano nördlich von Rom im heutigen Bezirk von Castelnuovo del Porto. Gemeinsam mit Ponzano und einer zweiten benachbarten Ortschaft, S. Oreste, war S. Andrea Besitztum des Klosters alle Tre Fontane wenige Kilometer südlich von Rom, errichtet an jener Stelle, an welcher der Überlieferung nach der Apostel Paulus den Märtyrertod erlitten hatte. Protektor und Pfründenherr des Klosters alle Tre Fontane und seiner Besitzungen war der in der Inschrift genannte Prospero Colonna di Sciarra (1707–1765), damals einer der ranghöchsten

Würdenträger der katholischen Kirche, in den Kardinalsstand erhoben durch Papst Benedikt XIV. am 9. September 1743 (vgl. Strazullo S. 262). Seit spätestens 1738, als Prospero noch „Protonotario Apostolico e Prefetto di Camera“ am päpstlichen Hof war und dem Prälatenkollegium angehörte, das die „Fabbrica di S. Pietro“, die Bauhütte des Petersdoms, beaufsichtigte, bestanden Kontakte zwischen ihm und dem Künstler (vgl. Garms 1973 Nr. 77).

An der „Fabbrica“ reifte der Architekt Luigi Vanvitelli heran, nachdem ihn sein Vater Gaspar zunächst die Landschaftsmalerei gelehrt hatte. Unter den Aufträgen für zahlreiche Kirchenbauten und Restaurierungen in Rom und den Marken ist derjenige zum Umbau des Querschiffs von Michelangelos S. Maria degli Angeli, begonnen 1749, der bekannteste; 1751 ging der Künstler zurück nach Neapel, wo er in königlichen Diensten sogleich sein Hauptwerk in Angriff nahm, die Errichtung des Riesenschlosses von Caserta, das Versailles in den Schatten stellen

sollte. Den Radius seines Schaffens erweiterten Projekte mannigfaltiger Art in vielen Städten Italiens, sein Beitrag zur Architektur des Übergangs vom Barock zum Klassizismus reiht ihn unter die führenden europäischen Baukünstler ein.

Die Kontakte zu Prospero Colonna di Sciarra waren eng und freundschaftlich, in einem Brief nennt Vanvitelli ihn einmal „mio protettore ed amico“ (Garms 1971 S. 249). Er stattete ihm das Privatappartement mit Bibliothek im zweiten Stock des Palazzo Sciarra am römischen Corso aus (die genaue Bauzeit steht nicht fest, vgl. Garms 1973 Nr. 77, der die Arbeiten gegen Ende der 30er Jahre datiert, Salerno, der sie zwischen 1743 und 1750 ansetzt, und Pane S. 78, der sie ebenfalls 1750 vollendet sieht), unterhielt die briefliche Korrespondenz mit dem Kardinal über Jahre hinweg und empfing vielfache Zahlungen von ihm für verschiedene Dienste, zeitweise sogar eine Pension von 36 scudi jährlich (vgl. Garms 1971 S. 249f.).

Als sein Gönner die ihm mit der Kardinalswürde 1743 zugefallenen Lehnsgüter (feudi) der Tre Fontane im Juni 1747 besuchte, begleitete ihn Vanvitelli und fertigte mehrere Zeichnungen der Besitzungen an – stets in ähnlicher Weise beschriftet –, wohl auf Wunsch des hohen Herrn oder zumindest ihm zu Gefallen. Da sich die übrigen Blätter sämtlich unter dem Nachlaß des Künstlers im Museum der Reggia di Caserta finden, dürfte der Kardinal wohl weiter ausgearbeitete Wiederholungen nach diesen, ganz vom ersten unbefangenen Augenschein bestimmten Veduten erhalten haben. Man verbrachte gemeinsam einige Tage in der Gegend von Ponzano: Eine Gesamtansicht von S. Oreste entstand am 18. Juni (Cas. 151; Smith Abb. 1, de' Seta Nr. 98 mit Abb., Garms 1973 Nr. 133 mit Abb., Rotili S. 142 mit Abb.), am 19. Juni wurde die Einsiedelei S. Sebastiano von Soratte in der Nähe aufgesucht (Cas. 162; de' Seta Nr. 100, Garms 1973 Nr. 134 mit Abb., Rotili S. 142; die Zeichnung zeigt als Staffagefiguren auch den Geistlichen und sein Gefolge, wie er vom Einsiedler begrüßt wird). Nicht auf den Tag datiert ist die Gesamtansicht Ponzanos von Westen (Cas. 152; de' Seta Nr. 99 mit Abb., Garms 1973 Nr. 131, Rotili S. 142), ebensowenig eine zweite Aufnahme der Abtei von S. Andrea in Fiume, aus entgegengesetzter Richtung, von der Talseite aus dargestellt (Cas. 161; de' Seta Nr. 101 mit Abb., Rotili S. 142).

Aufschlußreich für die Breite seiner bauhistorischen Interessen und die Intensität, mit der sich Vanvitelli um die Gestaltung von Altären und Altartabernakeln, darunter auch mehrfach freistehenden, geküm-

mert hat (s. dazu ausführlich Garms 1974), ist der Aufriß eines mittelalterlichen Altarziboriums auf der Rückseite. Bei diesem – über vier Ecksäulen türmt sich erst ein quadratisches, dann ein achteckiges Säulengeschloß, bevor der Abschluß von einem pyramidenförmigen Dach mit achteckigem Säulentambour gebildet wird – könnte es sich um das 1148 mit den Meisternamen von vier Brüdern signierte Ziborium von S. Lorenzo fuori le mura oder das etwa gleichalte von S. Giorgio in Velabro in Rom handeln. Eine Entscheidung dürfte die Überprüfung der Maße bringen, die der Architekt für die Gesamtbreite und die Stärke der Ecksäulen ($10\frac{2}{3}$ und $1\frac{1}{6}$ Palmi; 1 römischer Palmo = 22,34 cm) notiert hat.

Der Kamin mit Spiegelaufsatz ist zwar denjenigen in Entwürfen für die Bibliothek des Prospero Colonna di Sciarra im Palast am Corso verwandt (vgl. Pane Abb. 204 und Abb. 206, Garms 1973 Nr. 77 und Nr. 83 mit Abb.), doch entspricht die gedrungene Proportion des Spiegelrahmens nicht derjenigen der dort vorhandenen hohen Wandfläche, so daß die Frage der Zweckbestimmung dieses Entwurfs offen bleiben muß.

Lit.: Chr. von Heusinger, Kestner-Museum Hannover: Handzeichnungen I. Die Niederländer des 16. bis 18. Jahrhunderts, Hannover 1960; F. Strazullo, Introduzione all'epistolario vanvitelliano della Biblioteca Palatina di Caserta, in: Vanvitelli 1973, S. 247–271; L. Salerno, Inediti di Luigi Vanvitelli e del Pannini. L'appartamento settecentesco di Palazzo Sciarra, in: Palatino IX, 1965, S. 4–8; R. Pane, L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle Due Sicilie, in: Vanvitelli 1973, S. 41–96; R. C. Smith, Some drawings by the architect Luigi Vanvitelli, in: Art Quarterly 1939, II, S. 331–353; C. de' Seta, Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo, in: Vanvitelli 1973, S. 273–311; M. Rotili, Luigi Vanvitelli Jr.: Vita di Luigi Vanvitelli, Neapel 1975.



102

Giorgio Vasari – Umkreis

Arezzo 1511 – 1574 Florenz

102 Mythologische Szene

Feder in Braun, z. T. grau laviert

Oval, Durchmesser 29,7 × 48

Hinterlegt, Einfassungslinie in schwarzer Feder;
zahlreiche Knickspuren

Bez. rücks.: B. Cellini; Ercole Procaccini; Spranger
(durchgestrichen); aus Hofrath Schorns Sammlung

Prov.: Slg. J. K. L. v. Schorn; Slg. R. v. Liphart (Stempel
L. 1758 rücks. mit Nr. 97); Slg. Nitzschner (Kat. II A 50)

Inv. als: Benvenuto Cellini zugewiesen / Girolamo da Carpi
Slg. N. 86 Photo X 2313

Ref.: Verst. Kat. C. G. Boerner, Leipzig, LXIV, 27.6.1899,
Nr. 565 als Spranger.

Im Vordergrund holen drei halbnackte, bis zu den Waden in einem Flußlauf stehende junge Fischer gebückt ihr Netz ein. Auf den zu erwartenden Fang deutet mit einem langen Stab ein rechts am Ufer in Vorderansicht kniender, den Oberkörper zur Seite wendender, bärtiger Alter. Er ist ebenfalls halbnackt und trägt einen Turban. Im Hintergrund ist die Szene des Wettstreits zwischen Neptun und Minerva frei

nach Ovid, Met. VI, 70–82 dargestellt. Vor der zur Linken sitzenden Götterversammlung – hier lediglich vertreten durch Minerva, Juppiter und Merkur, der ausnahmsweise in aufrechter Haltung gezeigt ist – steht Neptun; er hat den Dreizack zu Boden geschleudert und damit den Salzquell des Flusses entspringen lassen. In der Ferne liegt der Hügel des Mars und die Burg des Cecrops, die Siedlung also, um deren Schutzherrschaft der Streit entbrannt ist (Minerva-Athena entschied ihn für sich, in dem sie den Ölbaum erschuf; fortan durfte ihr Name die Stadt zieren). Das im Zentrum, an der Stelle, wo der Dreizack niedergegangen ist, aufsteigende Roß ist Neptuns Attribut. Wäre nicht dem Wasser in unserem Blatt so vorrangige Bedeutung zugemessen, käme man in Versuchung, die Götterszene wegen der auffälligen Koppelung von Pferd- und Dreizackattribut auf jene späten literarischen Quellen zu beziehen, die andere Versionen des Streites erzählen und u. a. das Hervorrufen des Salzquells ganz ersetzen durch die Erschaffung des Rosses (vgl. dazu Dümmler sp. 1950f. und sp. 2003). Nahrung gewinnt diese Versuchung zudem durch die gegenüber Ovid wiederum unkonventionelle Hervorhebung der Venus: Zusammen mit Amor erscheint sie auf der Gegenseite, in einer

von Delphinen begleiteten Muschel stehend. Un-
deutlich bleibt der Sinn der im Vordergrund geschil-
derten Handlung, die vollends aus dem mythologi-
schen Rahmen fällt. Möglicherweise geht es dabei
lediglich um eine Ausschmückung der Hauptge-
schichte, übergroß ins Bild gebracht aus manieristi-
scher Freude an Repoussoir-Effekten.

Die Zeichnung wurde laut Inventarvermerk von J. +
R. Rearick, Harvard Univ.‘ Girolamo da Carpi ge-
wiesen. Richard Harprath (Brief vom 3. 1. 1985) lehnt
diese Zuschreibung ab und denkt an eine Herkunft
aus dem Vasari-Umkreis, eventuell an eine Kopie
nach einer Komposition Vasaris. In dieselbe Rich-
tung verweist eine Kartonnotiz „Florenz, spätes 16.
Jh. Vasari-Nachfolge“; eine zweite vermerkt „Nach
Salviati“. Eine gewisse Spannungslosigkeit der Fe-
derführung spricht in der Tat dafür, daß wir es mit
einer Nachzeichnung zu tun haben. Der Erfinder der
Komposition mochte m. E. vielleicht noch am ehe-
sten Jacopo Zucchi gewesen sein (vgl. Monbeig-
Goguel S. 219–237).

Zum ältesten der bekannten Vorbesitzer unserer
Zeichnung, dem bedeutenden Kunsthistoriker Jo-
hann Karl Ludwig von Schorn (1793 – 1842), dessen
Name vor allem verbunden ist mit dem von ihm
über zwei Jahrzehnte geleiteten Kunstblatt zum
Cotta’schen Morgenblatt und der ersten deutschen
Übertragung der „Vite“ Vasaris (Bd. 1–2 Stuttgart
1832–1834, fortgesetzt von Ernst Förster), s. Pierer,
Holland, Dahm, Kliemann.

Lit.: F. Dümmler, Artikel Athena, in: Paulys Realencyclopädie
der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung hrsg.
von G. Wissowa, Bd. II, 2, Stuttgart 1896, sp. 1941 – 2020; C.
Monbeig-Goguel, Musée du Louvre, Cabinet des dessins:
Inventaire général des dessins italiens. I. Maîtres toscans nés
après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps, Paris 1972;
Pierer’s Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegen-
wart . . . , 4. Auflage, Bd. 15, Altenburg 1862, S. 393; H. Holland
in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 32, Leipzig 1891, S.
379–382; I. Dahm, Das Schornsche Kunstblatt 1816 – 1849,
(Phil. Diss.) München 1953; J. Kliemann (Hrsg.), Giorgio Vasa-
ri, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumei-
ster von Cimabue bis zum Jahre 1567, übersetzt von Ludwig
Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. und eingeleitet von J. K.,
Worms 1983.

Venezianisch ?, Ende 17. Jahrhundert

103 *Schindung des Marsyas*

Feder in Braun

8,1 × 6,4

Aufgezogen; Einfassungslinie; durchscheinend von der
Rücks. Notenschrift

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Guercino?

Slg. N. 95b Photo X 1762 Corpus 40497

Der halbnackte Marsyas sitzt, weit nach rechts
zurückgelehnt, die Arme erhoben, vor einem flüchtig
angedeuteten Baum, an den seine Linke gefesselt ist.
Der zwischen seinen Beinen links vorgebeugt ste-
hende, im Profil nach rechts wiedergegebene Schin-
der, bis auf eine Mütze unbekleidet, hat das Opfer
mit beiden Händen an der Brust gepackt, im Begriff,
es mit der Rechten zu häuten. Das Messer hält er
zwischen den Zähnen.

Die Lokalisierung der Herkunft des Blättchens, das
von bescheidener Qualität ist und mit Guercino
nichts zu schaffen hat, folgt einem Vorschlag von
Konrad Oberhuber.

103 Venezianisch?, Ende 17. Jahrhundert





104 Venezianisch, um 1740

Venezianisch, um 1740

104 *Tod eines Kapuzinermonches*

Schwarze Kreide und Feder in Schwarz, weißgehört,
auf hellblau grundiertem Papier
30,2 × 21,7

Umrandungslinie, Knickfalten, kl. Flecken

Bez. rücks.: P. Testa 362

Prov.: Slg. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 187)

Inv. als: Pietro Testa/Unbekannt 1721

Slg. N. 122 Photo X 1972

In einem kahlen Raum mit Bretterdecke, rechteckigem Fenster und einer Türöffnung mit Holzgatter liegt ein greiser Kapuziner sterbend auf einer Pritsche. Ein stehender Bruder mit einem Buch hat die Linke auf sein Haupt gelegt. Zwei Mönche knien vor jenem zur Rechten des Lagers, der vordere beschäf-

tigt mit einem Weihwasserkessel. Vor Kopf, unter einem hohen Holzkreuz, betrachten zwei andere einen Totenschädel. Am Boden liegen ein Korb und ein Stab, auf der Pritschenkante ein zweites Buch. In der Türöffnung verharrt kniend ein jüngerer Mönch, dem ein weiterer über die Schulter blickt.

Das Blatt gibt mit mäßigen Mitteln die Komposition eines früher in der Sammlung des Grafen Algarotti, später in der Sammlung Cavendish-Bentinck aufbewahrten, bei Christie's in London am 28. 3. 1924 versteigerten Gemäldes (Lw., 54,5 × 40,5) wieder, das Sack und Morassi als ein Werk Giambattista Tiepolos anerkannt haben (Sack Nr. 581, Morassi S. 18 mit Abb.: „The only known example of Tiepolo working in the style of Magnasco, whose influence is evident also in the choice of subject.“) und von Pallucchini S. 136 unter die „opere di varia attribuzione“ verwiesen wurde. Abweichend vom Gemälde sind das (dort rundbogige) Fenster und die Türöffnung (die den Blick auf eine Gewölbefolge freigibt) behandelt.

Auf eine Zeichnung mit derselben Komposition im Kunsthaus Zürich hat Herwarth Röttgen per Kartonnotiz aufmerksam gemacht. Sie enthält auf der Vorderseite (Feder in Braun, braun laviert, aquarelliert in Rot und Blau) eine Ausschnittkopie der zentralen Mönchsgruppe mit dem Kreuz, ebenfalls nach dem Gemälde entstanden, und auf der Rückseite (Feder in Braun) eine flüchtige Wiedergabe der beiden äußeren Gemälde-Drittel, die unter Auslassung des mittleren Drittels einfach durch die fortlaufende Balkendecke zusammengefügt sind. Auch hier ist das Fenster zur Linken rechteckig ausgeführt und die Gewölbefolge im Türdurchblick ausgelassen. Nach freundlicher Auskunft von Bernhard von Waldkirch hat Heinrich Bodmer in einer Notiz für das Züricher Blatt Vincenzo Meucci als Zeichner vorgeschlagen.

Lit.: E. Sack, Giovanni Battista und Domenico Tiepolo, Hamburg 1910; A. Morassi, A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, London 1962; A. Pallucchini, L'opera completa di Giambattista Tiepolo, Mailand 1968.

Francesco Villamena, Kopie nach

Assisi ca. 1565 – 1624 Rom

105 *Die Ermordung des Bildhauers Brutto Buono bei einer Rauferei*

Rote Kreide auf stark gebräuntem Papier
28,5 × 50,6, davon 7,8 r. angestückt
Einfassungslinie in Rot r. und u.; verschiedene kleine Einrisse und Löcher, wellig, Knickfalte
Bez. l. u. auf einem Stein: G. N.; ungedeuteter Stempel r. u.
Wz.: Vase mit Blumen sowie Flachoval mit Buchstaben PF und F zu seiten eines Herzens
Prov.: Slg. Christian Hammer, Stockholm (Stempel L. 1237); Slg. Nitzschner (Kat. II A 108)
Inv. als: Gerard van Honthorst/Italienischer Monogrammist G. N.
Slg. N. 183 Photo X 2315

Ref.: Verst. Kat. J. M. Heberle, Köln, 30.6.–15.7. 1897, Nr. 3421 als Gerard van Honthorst.

Zwei Gruppen von Streitbeteiligten sind aufeinander gestoßen. Hauptakteur der einen ist ein grimmig dreinschauender, breitbeinig stehender älterer bärtiger Mann mit offener Hemdbrust, der Steine in beiden Fäusten hält; neben ihm schreitet ein unter federbestücktem Hut und Mantel fast vollständig verummter Parteigänger energisch aus, ein Hündchen springt zu seinen Füßen zur Seite. Im gegnerischen, starkbewegten Haufen ist ein Mann zu Boden gestürzt und richtet schmerzverzerrt den Blick zum bärtigen Alten auf. Hinter dem Gestürzten geht ein junger steinbewehrter Mann mutig zum Gegenangriff über, ein weiterer hebt gebückt einen Stein vom Boden auf. Vier Männer in Rückansicht, Steinwürfe parierend oder die Flucht ergreifend, sind am rechten Rand zu einer Traube zusammengedrängt, am Boden unter ihnen liegen umgestürzt ein Tragekorb mit Früchten und zwei Weinflaschen. Unbeteiligt am Kampf schauen aus dem Hintergrund vier Gestalten, darunter zwei Knaben, dem Geschehen zu.

Die frühere Zuschreibung des Blattes an Honthorst beruhte auf einer irrtümlchen Auflösung des Monogramms G. N. in Gerardo delle Notti, jenen Beinamen, den der Niederländer in Italien wegen seiner vielen Nachtstücke erhalten hatte. Otto Benesch erkannte dagegen 1959, daß die Komposition weitgehend übereinstimmte mit der Vordergrundszene eines Gemäldes, das sich damals in der Wiener Slg. Czernin befand (Wilczek Nr. 143 mit Abb.; seit 1980 in der Residenzgalerie Salzburg, s. Blechinger S. 112 mit Abb.). Theodor von Frimmel hatte das ehemals unter dem Namen des Annibale Carracci geführte Bild Villamena zugeschrieben aufgrund der Entdeckung des Zusammenhanges mit einem signierten



105 Villamena-Kopie

(„F. Villamena Inventor“) und 1601 datierten Stich, verzeichnet bei Nagler Nr. 63. Zunächst vermutete Benesch (Brief vom 31.7.1959) im Hannoveraner Blatt eine Vorzeichnung zum Gemälde, revidierte seine Meinung jedoch, sobald er den Stich zum Vergleich heranziehen konnte (Brief vom 4.8.1959), und kam zu dem Schluß, daß die Zeichnung eine Kopie nach diesem sein müsse. Dem ist beizupflichten. Zwar weist die Handschrift des Kopisten beträchtliche Ähnlichkeit mit der Villamenas auf (vgl. eine eigenhändige Zeichnung im Londoner British Museum, Inv. Nr. 1860-4-14-1. Imperial; Gere-Pouncey 1983 Nr. 285), aber die Abhängigkeit unseres Blattes vom Stich ist unverkennbar. Abb. des letzteren samt Legende, welche die Szene beschreibt als die Ermordung des bei dem römischen Protonotar Ciriaco Mattei in Diensten stehenden Bildhauers Brutto Buono anlässlich eines Streites zwischen Italienern und Anhängern der spanischen Partei, der Buono angehörte, bei Melot u. a. S. 74. Typisch für eine Nachzeichnung ist, daß der Ausdruck einiger Gesichter weniger prägnant getroffen ist und daß sich eine leichte Verschiebung in der Position der Weinflaschen und des Korbes am Boden eingeschlichen hat. Ansonsten hat der Kopist – auf den, wie auch Benesch annahm, wohl die Initialen G. N. zu beziehen sind – mit Ausnahme des Gartens der Villa Mattei im Hintergrund alle Einzelheiten der Vorlage beachtet und sich auch an deren Maße (37,5 × 50,3) gehalten.

Francesco Villamena, zur Zeit des Papstes Sixtus V. (1585–90) nach Rom gekommen, ab 1604 (nicht 1614, wie Blechinger angibt; vgl. Servolini) in den Büchern der Accademia di S. Luca nachzuweisen, war ein fruchtbarer Graphiker auf den Spuren des Agostino Carracci, mit dem er zusammen bei Cornelis Cort in die Lehre gegangen war. Sein gestochenes Œuvre wird stets als umfangreich eingeschätzt. P. J. Mariette besaß 360 Kupferstichblätter (vgl. Meyer's Lexicon S. 61), 55 Platten bewahrt die Calcografia Nazionale

in Rom (vgl. Petrucci). Die ‚Ermordung des Brutto Buono‘ war Villamena's berühmtestes Werk, bekannt auch unter den Namen ‚Die Faustkämpfer‘, ‚Li sfrenati‘ oder ‚Les Gourmeurs‘. Nagler Nr. 63 kennt spätere Abdrucke mit der Adresse Mariettes und der Jahreszahl 1667 sowie eine Stichkopie im Gegensinn. Insgesamt existieren vier Gemäldefassungen des Themas; außer der bereits erwähnten aus der Czernin-Sammlung, heute in Salzburg, die den vermummten Kämpfer zur Linken mit einem hohen zylindrischen Hut zeigt, tauchte eine andere in Pariser Privatbesitz auf, publiziert von A. L. Mayer mit Abb., die dem Stich enger verwandt ist. Des weiteren gab Mayer einen Hinweis auf ein drittes Exemplar in einer italienischen Privatsammlung, Wilczek erwähnte eine schwache Kopie im Museo Correr in Venedig, Matteo de Pitocchi zugewiesen. Welche der besseren Fassungen identisch ist mit einem von Nagler in der Sammlung des Lucien Bonaparte in Rom aufgeführten Gemälde, ist umstritten; Gere-Pouncey ebda. lassen es als fraglich erscheinen, ob Villamena überhaupt gemalt hat.

In Frankreich hat der Stich eine von seiner ursprünglichen Bilderklärung losgelöste Deutung erfahren, die Champfleury S. 151f. ausgiebig abhandelt. Danach galt die Darstellung als eine Satire auf die Kämpfe Heinrichs IV. gegen die Mächte der Heiligen Ligue; den König erblickte man in der Gestalt des Bärtigen mit der offenen Hemdbrust, seine Hauptwidersacher wie Philipp II. von Spanien, die Herzöge von Alba und Mayenne, Papst Sixtus V. etc. in verschiedenen Gestalten der gegnerischen Seite. Auf genauere Quellen dieser Deutung geht Champfleury nicht ein, immerhin muß sie so weit verbreitet gewesen sein, daß sie auch für die Titelgebung des Stiches bei Nagler maßgeblich werden konnte. Selbst Mayer und Servolini zitieren das Thema noch ausschließlich in diesem Sinn.

Lit.: K. Wilczek, Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien, Wien 1936; E. Blechinger, Salzburger Landes-sammlungen: Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, 4. Auflage, Salzburg 1980; Th. v. Frimmel, in: Blätter für Gemäldekunde, IV. Lieferung, Herbst 1924; G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon ... Bd. 20, München 1850, S. 264; M. Melot, A. Griffiths, R. S. Field und A. Béguin, Die Graphik. Entwicklungen – Stilformen – Funktion, Genf, Stuttgart 1981; L. Servolini in: Thieme-Becker Bd. XXXIV, 1940, S. 365f.; Meyer's Conversations-Lexicon Bd. XIV, Hildburghausen, Amsterdam, Paris, Philadelphia 1852; C. A. Petrucci, Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale, Rom 1953; A. L. Mayer, Una pittura del Villamena, in: L'Arte, Mai 1935, S. 217f.; Champfleury, Histoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue – Louis XIII à Louis XVI –, Paris (1880).

Gaetano Zompini

Nervesa bei Treviso 1700 – 1778 Venedig

106 *Die Heilige Familie mit Johannes, Elisabeth und Engeln*

Feder in Braun, braungrau laviert und weißgehöht
31,3 × 22,3

Auf Montierungsrahmen des 19. Jahrhunderts aufgeklebt
Bez.: vorders. Mitte u. Ziffer 4 in Blei; rücks. zweimal Carlo Cignani, N. 3, N. 4, Ziffern 41, 10 und md/mf

Wz.: Wappen mit Schrägbalken und Bienenkorb sowie Buchstaben J H&Z (J. Honig & Zoonen, holländische Papierfabrikantenfamilie in West-Zaan, tätig ab der Mitte des 17. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Guiffrey-Marcel Bd. I, 1907, S. 131 Nr. 11)

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 52)

Inv. als: Carlo Cignani

Slg. N. 87 Photo X 1743 Corpus 40488

Die Madonna sitzt vor einer kannelierten, von einem großen gerafften Vorhang halbverdeckten Säule im Profil nach links auf einem Stufenpodest, das auf ihrem rechten Knie frontal stehende, sich an ihre Schulter lehrende und sie anblickende Kind mit beiden Händen an den Hüften stützend. Vor ihr, fast kniend, geleitet Elisabeth den Johannesknaben heran, der, aufblickend wie seine Mutter, einen Kreuzstab hochhält, beobachtet vom Lamm als seinem Attribut. Pyramidal abgeschlossen wird die Gruppe der Frauen und Kinder von dem an einer tuchbedeckten Mauerwange angelehnten und freundlich mit gefalteten Händen herabblickenden Joseph mit dem Lilienstengel im Arm. Sein Zimmermannswerkzeug, die Säge, liegt zusammen mit einem Balken und einer Tuchdraperie auf einem Tisch im Hintergrund. In der rechten unteren Bildecke quellen erneut Tücher aus einer Wiege, deren Front ein Engelskopfreliief zeigt. Hinter dem Rücken der Madonna heischt ein Putto um Aufmerksamkeit, zwei weitere tanzen in der Höhe zur linken im Fluge Hand in Hand.

Die m. E. zutreffende hypothetische Zuschreibung der Zeichnung an Gaetano Zompini stammt von Bernard Aikema (mündl.). Zompini war Schüler von Nicolo Bambini, suchte seine Vorbilder aber schon bald in Sebastiano Ricci und Giambattista Tiepolo, unter dessen Vorsitz er auch in die 1756 neugegründete venezianische Akademie aufgenommen wurde. Er schuf nicht nur Öl- und Freskobilder mit geistlichen und weltlichen Themen in Venedig, Treviso, Gradisca etc., sondern erhielt auch Aufträge und Einladungen vom russischen und spanischen Hof sowie aus Holland und England (zu seinem Leben und Werk vgl. Battistella, Servolini und Donzelli S. 261f.). Für den venezianischen Drucker Zatta illu-

strierte er Petrarca's ‚Rime‘ (61 Stichvorlagen) und Dante's ‚Divina Commedia‘ (7 Stichvorlagen). Im Rahmen der kaufmännischen Folge ‚Le Arti che vanno per via nella città di Venezia‘, posthum mit einem Lebensabriß 1785 in Venedig durch Antonio Maria Zanetti veröffentlicht, stach er selbst 60 Kupfer (vgl. zum Stecher auch Bozzolato). Der komplette Satz der diese Folge vorbereitenden Zeichnungen, gebunden in einem Band mit dem Datum 1754 auf dem Titel, ist im Museo Correr in Venedig erhalten (s. Byam Shaw S. 62f.; Moretti). Mitunter behandeln bis zu drei Zeichnungen dasselbe Thema eines Stichs, Kreidezeichnungen wechseln mit weiter ausgeführten Blättern in Bister und grauer Lavierung (wie im vorliegenden Fall). Sie zeigen die Geübtheit und Eigenständigkeit des in seinen Gemälden eher bemüht auf den Spuren Riccis und Tiepolos wandelnden Künstlers (Byam Shaw ebda.: „The drawings are composed with great care and good taste, delicately done, and often of very considerable artistic charm“). Das grazil Bewegte von Figuren in wenig korrekten, gelängten Proportionen ist auch auf einer mit den Dante-Illustrationen lose zu verbindenden Zeichnung in Edinburgh (National Gallery of Scotland Nr. D 1780; Andrews 1971 S. 129 und Abb. 857) sowie etwa auf einer Ölskizze in Woburn Abbey, Slg. Duke of Bedford (s. Levey) zu beobachten. Ein Altarbild zu dieser Komposition, die im pyramidalen Aufbau der Gruppe der Hauptfiguren an Hochrenaissance-Muster (Raphael) anknüpft, ist bislang nicht nachzuweisen.

Lit.: O. Battistella, Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini, pittore e incisore nervesano del secolo XVIII, Nervesa 1916; Ders., La vita di Gaetano Zompini, Bologna 1929; L. Servolini in: Thieme-Becker Bd. XXXVI, 1947, S. 550f.; C. Donzelli, I pittori veneti del settecento, Florenz 1957; G. Bozzolato (Hrsg.), Ausst. Kat. Gaetano Zompini. Incisore senza fortuna, Nervesa della Battaglia 1978; J. Byam Shaw, Some venetian draughtsmen of the eighteenth century, in: Old Master Drawings VII, 1932/33, S. 47–63; L. Moretti (Bearb.), Gaetano Zompini, Le arti che vanno per via nella città di Venezia, Bd. I–II, Venedig 1968. Bd. I Facsimile. Con una nota di L. Moretti, Bd. II Disegni preparatori per ‚le arti‘, conservati nel Museo Correr di Venezia; M. Levey, A sketch by Gaetano Zompini for the scuola dei Carmini, in: Arte Veneta 10, 1956, S. 207f.

Federico Zuccari

Sant'Angelo in Vado 1540/41 – 1609 Ancona

107 Mönchsporträt

Schwarze und rote Kreide

10,3 × 8,6

Lose montiert; Flecken

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln, Slg. E. von Feder, Karlsruhe (Stempel L. 1337 und L. 923 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 155)

Inv. als: Pordenone/18. Jahrhundert/T. Zuccaro
Slg. N. 106 Photo X 1845 Corpus 40521

Der bärtige Kopf eines älteren Mönches mit der Kapuze im Nacken ist leicht nach links gewendet. Die Augen blinzeln unter hochgezogenen Brauen. Der Mund ist halb geöffnet, so daß die Zähne sichtbar werden.

Federico Zuccari wurde 1550 Gehilfe seines Bruders Taddeo in Rom, bevor er sich gegen 1560 selbständig machte. Er arbeitete in Venedig (1563/64) und Florenz (1565), dann für längere Zeit in Rom und Orvieto; 1574 zog es ihn über Frankreich und die Niederlande nach England, wo er Königin Elisabeth I. und Maria Stuart porträtierte. Nach Florenz rief ihn der Auftrag zur Vollendung der von Vasari begonnenen Ausmalung der Domkuppel zurück. Diesem Projekt, dem aufwendigsten seinerzeit in Italien, widmete er sich 1575 – 1579. In Rom schloß er 1583 die Ausstattung der Cappella Paolina ab. Weitere Stationen seines Lebens waren erneut Venedig, Madrid (1585 – 1588), wieder Rom, schließlich nach 1604 Pavia, Mantua, Turin und Parma. Der Tod ereilte ihn auf einer Reise. In die Kunstgeschichte ging er als Gründer der römischen Accademia di S. Luca ebenso ein wie als Verfasser wichtiger theoretischer Schriften. Unter den Zeichnern des Spätmanierismus zählt er zu den besten.

Der Mönchskopf ist ein höchst charakteristisches Beispiel (vgl. auch eine fragende und eine entschiedene Kartonnotiz von Silvie Béguin bzw. Philip Pouncey) für jene Art von kleinen schwarz-roten Porträt-Kreidezeichnungen, die Federico wahrscheinlich auf seinen Reisen, mit Sicherheit aber während seines Florentiner Aufenthaltes von 1575 – 1579 in beachtlicher Zahl anfertigte und die in beinahe jedes gute Kabinett der Welt gelangten, meist gleich zu mehreren, dazu natürlich auch in Privatsammlungen. Etliches davon bewahrte der Künstler bis zum Tode auf, in Alben gebunden (vgl. Körte S. 83, Ausst. Kat. Roman Drawings Nr. 66). Die für Italien noch ungewohnte Zeichentechnik wandte Federico seit der ersten Hälfte der 60er Jahre an (vgl. Heikamp S. 54). In Florenz waren ihm die Porträts besonders wichtig, da er in der Domkuppel nicht nur



Scharen von Heiligengestalten und Verdammten zu malen hatte, sondern, wie es das Programm Vincenzo Borghinis verlangte, auch die Christenheit („il popolo cristiano, poveri, ricchi e tutti“); in bestimmten Köpfen hat man den Künstler, Borghini, Familienmitglieder und Freunde wiedererkannt (vgl. Heikamp S. 49 Abb. 15, Winner). Vom Typ her würde unser Mönch gut in die Domkuppel passen, zu entdecken war er dort aber bislang noch nicht.

Lit.: W. Körte, Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Leipzig 1935; Ausst. Kat. Roman Drawings of the Sixteenth Century from the Musée du Louvre, Paris, The Art Institute of Chicago, Okt. 1979 – Jan. 1980, Chicago 1979; D. Heikamp, Federico Zuccaro a Firenze, 1575 – 1579, in: Paragone/Arte Nr. 205, 1967, S. 44–68, Nr. 207, S. 1–34; M. Winner, Nr. 63 in: Ausst. Kat. Vom späten Mittelalter bis zu Jacques-Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, Kupferstichkabinett SMPK, Berlin 1973; Andrews 1971, S. 131, Abb. 872–875; Byam Shaw 1983, Bd. I, S. 148–150, S. 467, Bd. III, Taf. 163–166; vgl. auch H. Röttgen, Vier römische Veduten von Federico Zuccari, in: Pantheon XXVI, 1968, S. 298–303.

107 Federico Zuccari



Taddeo Zuccari – Werkstatt

Sant'Angelo in Vado 1529 – 1566 Rom

108 *Weibliche Gestalt, einen Stab haltend und über einem rechteckigen Rahmen sitzend*

Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, braun laviert, weißgehöht, auf hellbraun grundiertem Papier
33,4 × 26

Aufgezogen

Bez.: am u. Rand Ventura Lamberti; rücks. Federico Zuccaro und Venturo Lamberti

Prov.: Kunsthandlung F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M.

Inv. als: Bonaventura Lamberti

PHz 805 Photo X 1771 Corpus 40504

Ref.: Dorner 1930 Nr. 39 als Bonaventura Lamberti; Gere unter Nr. 96; Gere-Pouncey 1983 unter Nr. 333.

Hinterfangen von einer niedrigen, zwischen zwei Pilastern einschwingenden Nische thront die Gestalt, leicht nach links gewandt, den Blick geradeaus gerichtet, auf einem vorspringenden Architekturrahmen. Auf dessen Ecke hat sie den linken Fuß gesetzt, der rechte gleitet an dessen Wange herab. Der linke Arm lehnt angewinkelt auf einem Steinblock, der rechte hält halbausgestreckt einen vom Körper abgewinkelten Stab. Gekleidet ist die Frau in ein langes ärmelloses Gewand aus dünnem, aber voluminös sich bauschendem Stoff.

Mit Ventura Lamberti (s. dort) ist selbstverständlich ein ganz unpassender Autor angesprochen, vielleicht wurde sein Name verwechselt mit dem Ventura Salimbenis, was bestenfalls irgendeinen Sinn ergäbe. Die richtige Klassifizierung „Studio of Taddeo Zuccaro“ hinterließ Philip Pouncey auf dem Passepartoutkarton, J. A. Gere publizierte das Blatt zuerst als „An old copy (studio repetition?)“ anlässlich der Besprechung des Vorbildes, einer nahezu maßgleichen (33,5 × 25,4) Zeichnung Taddeos im Londoner British Museum, Inv. Nr. 5211–54. Bei jener handelt es sich um den Entwurf zu einer der allegorischen Figuren über dem Fenster in der rechten Wand der Sala dei Fasti Farnesiani im Palazzo Farnese in Rom, offensichtlich kurz vor dem Tode des Künstlers im Jahre 1566 vollendet. (Abb. des Freskos bei Gere, Rosenbach fig. 3). Gere-Pouncey verzeichneten unsere Wiederholung dann unter der Rubrik „Versions (studio products?)“, in eine Reihe zu stellen mit ähnlichen Arbeiten im Museum von Dijon (Coll. Trimollet Nr. 61) und ehemals in der Sammlung Paul Wallraf, London.

Lit.: J. A. Gere, Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings, London 1969; J. A. Gere, The Lawrence-Phillips-Rosenbach ‚Zuccaro Album‘, in: Master Drawings VIII, 2, 1970, S. 123–140.



Französische Meister



109 Jean-Jacques de Boissieu

Jean-Jacques de Boissieu

Lyon 1736 – 1810 Lyon

109 *Der Weinkeller*

Pinsel und Feder in Bister

25,1 × 38,6

Stichlöcher in allen vier Ecken und kleine Einrisse an den Rändern rücks. hinterklebt; Knickfalten
 Bez. rücks. u. l. in Blei: Aus der Verlassenschaft des Malers Moriz Clima, gest. Juli 55 25 J. alt. von Boissieu, der es auch gestochen. F. W. Fink; in der Mitte: franck 861
 Prov.: Slg. F. W. Fink, 1796–1861 (Stempel L. 928);
 Slg. Franck, 1808–1884 (Stempel L. 947); Slg. Oetel;
 Slg. Nitzschner (Kat. II A 27)
 Slg. N. 55 Photo X 2265

Ein weitgespannter steinerner Flachbogen, an dessen linken Stützpfeiler eine Faßleiter gelehnt ist, rahmt den schrägen Einblick in einen Kellerraum. Im vor-

herrschenden Dunkel ist nur die rechte Begrenzungswand mit zwei weiteren Bogenunterzügen auf vorspringenden Wandpfeilern erkennbar, stärkeres Streiflicht aus einer verdeckten Lichtquelle am linken Bildrand modelliert dagegen kontrastreich die Formen und Oberflächen zweier stehender offener Holzfässer zur Linken und dreier auf Balken lagernder gefüllter Weinfässer zur Rechten der leeren Bildmitte. Die Größe der Fässer nimmt jeweils zur Tiefe hin zu, auf dem mittleren der vollen Fässer steht ein Weinkrug.

Jean-Jacques de Boissieu war einer der begabtesten unter den Künstler-Amateuren des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. auch Kat. Nr. 181). Zunächst in seiner Heimatstadt von den Berufskünstlern Lombard im Zeichnen und J. Ch. Frontier im Malen angeleitet, tritt er ab 1759 mit Radierungen in der Art seines Freundes Hubert Robert auf. Bereits 1761

ändert sich jedoch sein Stil, eine realistische, am Beispiel der alten Niederländer (etwa Swanevelt, Jacob van Ruisdael und Karel Dujardin, nach denen er auch Graphiken schuf) stets aufs neue geschulte Naturbeobachtung (vgl. Kaposy) wird, dem vorherrschenden Geschmack der Boucher-Schule zum Trotz, sein eigentliches Anliegen. Von 1763 bis 1764 läßt er sich in Paris nieder, wo er freundschaftlichen Umgang mit J. G. Wille, Cl.-H. Watelet, J.-B. Greuze und J. Vernet pflegt (vgl. zum Kontakt mit Wille insbesondere Kaposy Anm. 7, mit Watelet ebda. Anm. 6). Nach einer zusammen mit dem jungen Herzog Alexandre de La Rochefoucauld unternommenen Italienreise im Jahre 1765 oder auch schon 1758–59 (vgl. Chaudonneret-Foucart), die auch zu einer Begegnung mit Winckelmann in Rom führt, nach Aufenthalt in der Auvergne und wieder in Paris läßt er sich 1771 endgültig in Lyon nieder.

Obwohl vom Ancien Régime mit verschiedenen öffentlichen Ämtern betraut, bringt ihm die Revolution, dank der Protektion durch J.-L. David, später keinerlei persönliche Nachteile, ja sogar neue Ämter ein. Sein künstlerisches Credo hat er mehrfach in Worte gefaßt, so bei der Antrittsrede in der Lyoner Akademie von 1780: „L'art d'imiter la nature offre un champs immense et les routes qui y conduisent sont presque aussi variées que la nature elle-même... Rien ne peut suppléer aux charmes de la vérité“ (s. Trenard S. 49). Resultat seiner Bemühungen waren Hunderte von Zeichnungen, 140 graphische Blätter und etliche Gemälde, deren Sujets Porträts, Figuren, Genre und Landschaften umfassen. Vor allem die Zeichnungen und Graphiken waren schon früh begehrt und begründeten den über die Grenzen Frankreichs sich ausbreitenden Ruhm des Künstlers (so war er Akademiemitglied nicht nur in Lyon, sondern auch in Grenoble, Bologna und Florenz).

Fast alle französischen Museen bewahren heute Zeichnungen seiner Hand, voran der Louvre mit 20 Blättern. Die Beziehungen Boissieus zu deutschen Sammlern waren äußerst rege (vgl. Perez), in Darmstadt kaufte Prinz Ludwig I. bereits 1798 das gesamte vorhandene radierte Werk; mit 36 Stück besitzt jetzt das Hessische Landesmuseum den größten Boissieu-Zeichnungsbestand überhaupt (vgl. Bergsträsser). Über vorzügliche Graphiksammlungen verfügen daneben Frankfurt und Coburg (vgl. Ausst. Kat. Coburger Landesstiftung S. 108). Zeichnungen in Deutschland finden sich außerdem in den Kabinetten von Berlin (SMPK), Bremen, Leipzig und Weimar, im übrigen Ausland in London (British Museum), Amsterdam, Rotterdam, Florenz (Uffizien), Buda-

pest, in Baltimore, Detroit, Kansas City und Sacramento (zu den Blättern in Amerika vgl. Rosenberg Nr. 9). Eine Liste der heute nachzuweisenden Gemälde haben Chaudonneret-Foucart aufgestellt.

Der ausgiebige Gebrauch des Bisters, das Herausstellen starker Lichtkontraste im vorliegenden Blatt ist typisch für viele Boissieu-Werke. Dieses ist 1770 oder kurz zuvor anzusetzen, da es eine entsprechend datierte Radierung, genannt ‚Les petits tonneliers‘, direkt vorbereitet. Der weitgespannte Flachbogen, die perspektivisch angeordneten Fässer in gleicher Beleuchtung bestimmen auch dort das Ambiente, hinzugefügt sind nur drei stehende Gestalten, zwei Küfer (der eine im Gehrock mit einem Hammer in der Hand am kleineren der Fässer links, der andere mit Schürze vor den liegenden Fässern rechts, die Hand an den Rand des Weinkrugs gelehnt) sowie eine abgewandte Frau im Hintergrund (Trenard Abb. 1, S. 49; Baudson Nr. 103).

Das Keller- und Küfer-Thema hat den Künstler spätestens seit 1767 interessiert und in der Folge nicht mehr losgelassen. Ein Drouot-Versteigerungskatalog vom Jahre 1866 nennt in der Liste einer Anzahl von 166 Boissieu-Zeichnungen unter Nr. 2 ‚Tonneliers dans une cave, avec une femme et trois enfants‘ (Bister, signiert und datiert 1767) und unter Nr. 128 ‚Tonneliers dans une cave‘ (Bister, unvollendet). Zeitlich nah an das vorliegende Blatt rückt ein Gemälde von 1769 heran (‚Le cellier‘, Lyon, Musée des Beaux-Arts Nr. A 2846, Öl/Lwd., 28×37, signiert und datiert, vgl. Trenard S. 48 Anm. 4, Photo Museum Nr. 1519; die Räumlichkeit ist allerdings nicht dieselbe, außer einem Mann, zwei Frauen, einem Mädchen und einem Jungen taucht ein Maultier als Staffage auf). Auf die erste radierte Fassung von 1770 folgt 20 Jahre später eine zweite, genannt ‚Les grands tonneliers‘ (zu Boissieus Wiederaufgreifen gleicher Motive in großen Zeitabständen vgl. auch Schnapper), 1793 eine zusätzliche Variante, ‚L'intérieur de ferme à Saint-Jean-de Toulas‘ (vgl. Trenard S. 48).

Die Zeichnung in Hannover zeigt exemplarisch das Bemühen des Künstlers um ‚nackte‘ Redlichkeit, sie vermittelt trotz ihrer gewissen Steifheit auch etwas vom Reiz des menschenleeren Interieurs, das in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Künstler Europas auffällig zu interessieren beginnt (vgl. de Chapeaurouge). In den durch Figuren angereicherten ‚Tonneliers‘- Fassungen wird vollends deutlich, daß Boissieu ein Erbe angetreten hat, das Schnapper zu Recht auf die Gebrüder Le Nain im 17. Jahrhundert zurückführt und das sich später Gustave Courbet zu eigen machen wird.

Lit.: V. Kaposy, Influences néerlandais sur les dessins français du XVIII^e siècle (J. J. de Boissieu et A. Th. Desfriches), in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XXIII, 1977, 3-4, S. 315-328; M.-Cl. Chaudonneret und J. Foucart, Jean-Jacques de Boissieu, in: Ausst. Kat. De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Paris, Grand Palais, Nov. 1974-Febr. 1975, Paris 1974, S. 325f.; L. Trenard, L'œuvre de Jean-Jacques de Boissieu au Musée des Hospices Civils de Lyon, in: Bulletin des Musées Lyonnais 1954, S. 33-38, S. 47-52, S. 65-73; M.-F. Perez, La diffusion en Allemagne des gravures de Jean-Jacques de Boissieu d'après sa correspondance, in: Nouvelles de l'estampe Nr. 57, Mai-Juni 1981, S. 4-14; G. Bergsträsser, Zeichnungen von J. J. de Boissieu im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 10, 1970, S. 89-99; Ausst. Kat. Coburger Landesstiftung. Meisterwerke europäischer Graphik 15.-18. Jahrh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts Coburg. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinetts 1775-1975, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Dez. 1975-Juni 1976, Coburg 1975; P. Rosenberg, French Master Drawings of the 17th and 18th centuries in North American collections, Toronto 1972; F. Baudson, Ausst. Kat. Jean-Jacques de Boissieu, Bourg en Bresse, Musée de l'Ain, Juni-Okt. 1967, Bourg en Bresse 1967; Catalogue d'une belle collection de dessins par J.-J. de Boissieu et par différents maîtres des diverses écoles provenant de la collection de M. le baron de M... dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel des Commissaires-Priseurs, Rue Drouot, no. 5... 18., 19. und 20. April 1866, Paris 1866; A. Schnapper, Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810, in: Revue de l'Art 1968, 1-2, S. 137; D. de Chapeaurouge, Das leere Zimmer, in: Ausst. Kat. Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Mai-Aug. 1982, Berlin 1982, S. 218-220; alle Beiträge mit weiterer Lit.



110 Boucher-Nachfolger

Auf recht unverblünte Weise hat der Zeichner seine Motive bei François Boucher abgeschaut. Die Gesamtkomposition erinnert in großen Zügen an dessen Kompositionen zum Thema der Toilette der Psyche (vgl. Ananoff, Boucher, Abb. 601 und 603). Direkt kopiert nach einer Farbkreidezeichnung des Meisters ('Bacchantin auf Wolken gelagert'; Ananoff, L'Œuvre dessiné Nr. 900, Abb. 153) ist die Gestalt der obersten der drei Damen. Neben Boucher scheint auch Pierre-Charles Trémolières (zu dessen Werk s. Méjanès) dem Zeichner stilistische Anregungen vermittelt zu haben.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976; ders., L'Œuvre dessiné de François Boucher (1703 - 1770), Bd. I, Paris 1966; J.-F. Méjanès, Ausst. Kat. P.-Ch. Trémolières (1703 - 1739), Cholet, Musée des Beaux-Arts, Cholet 1973.

François Boucher – Nachfolger

Paris 1703 – 1770 Paris

110 Damen und Dienerinnen im Park

Rote Kreide

16,1 × 20,2

Bez.: rücks. in moderner Handschrift F. Boucher

Prov.: Slg. Nitzsner (Kat. II A 22)

Slg. N. 57 Photo X 2254

Im Winkel eines Parks mit steinernem Hermen- und Vasenschmuck auf Postamenten lagern drei junge, freizügig-modisch gekleidete Damen am Boden, Musikinstrumente in den Händen haltend. Hinter ihnen ist eine Gruppe von fünf Dienerinnen mit Gerätschaften wie Korb, Teller und Schüssel beschäftigt.

François Boucher, Kopie nach

111 *Lagernde Nereide*

Rötelf auf graubraunem Papier, Spuren von Weißhöhung
24,6 × 30,7
Stockfleckig, Fehlstellen l. und r. u.
Prov.: Slg. Jasper
Inv. als: Unbekannter Franzose 18. Jahrhundert
PHz 664 Photo X 2063

Ref.: Dorner 1930 Nr. 452 als unbekannter Meister
des 18. Jahrhunderts.

Der Frauenakt ist in Rückansicht nach rechts (auf einer Woge) gelagert, der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, das Gesicht ins Dreiviertelprofil gewendet. Beide Arme gleiten ausgestreckt herab.

Mäßige Kopie nach der Zeichnung einer Nereide im Londoner British Museum, einer Studie Bouchers zu einem heute verschollenen Gemälde mit der Darstellung des Triumphes der Venus Marina, s. Ananoff Nr. 180 und fig. 579 (Zeichnung) und fig. 578 (Gemälde). Die Figur der Nereide erscheint in beiden Werken im Gegensinn; da das vorliegende Blatt kein Abklatsch ist und die Zeichnung in Details geringfügig abweicht – so liegen die Hände, die im Gemälde eine Taube und Perlenketten tragen, im Original weiter auseinander –, muß auf die Vorlage eines bislang nicht nachgewiesenen Stiches geschlossen werden.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976.

111 Boucher-Kopie



Sébastien Bourdon

Montpellier 1616 – 1671 Paris

112 *Narzissus an der Quelle (Farbtaf. VIII)*

Feder in Braun, braun laviert, über Skizzierung
in roter Kreide
19,8 × 18,5
Waagerechte Linien in roter Kreide, Fehlstellen und Risse
im o. l. Viertel und am r. Rand hinterlegt, z. T. berieben;
montiert
Bez.: u. r. N. Poussin
Prov.: Französische Sammler vom Ende des 18. Jahrhunderts
(Kartusche L. 3000 rücks. mit Nr. 48 und der Beschriftung
Nicolas Poussin / Collection Destouche St maurice / et
Martini / Le Dessin represente Narcisse); Slg. H. Lempertz
sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat.
II A 157)
Inv. als: Nicolas Poussin zugewiesen
Slg. N. 64 Photo X 2241

Der 16jährige Narzissus, der Sohn von Cephisus und der „herrlichen Nymphe“ Liriope, wurde seiner außerordentlichen Anmut und Schönheit wegen von Jünglingen und Mädchen heiß begehrt, vergeblich freilich, da er aus Stolz niemanden erhörte. Nach einer sommerlichen Jagd gelangte er einst an eine Quelle, wo ihn die Liebe zum ersten (und letzten) Mal überfiel: „Während den Durst er will löschen, erwuchs ein anderer Durst ihm./Während des Trinken liebt er, berückt von dem Reiz des erschauten/Bilds einen leiblosen Wahn, was Welle ist, hält er für Körper,/staunt sich selber an; und reglos bleibt mit gebanntem/Blick wie ein Standbild er starr, das aus parischem Marmor gehauen.“ (Ovid, Met. III, 415–419, deutsche Übersetzung von Erich Rösch) Aus Gram darüber, daß sein so überraschend gewecktes, immer glühender werdendes Verlangen unstillbar bleiben mußte, ging er schließlich in Selbstanschauung und Selbsterkenntnis („Was ich begehre ist an mir! Es läßt die Fülle mich darben“) zugrunde und verwandelte sich in die Blume, deren geneigtes Haupt die Erinnerung an seine Hingabe an das eigene Ich für alle Zeiten bewahrt (zum Zusammenhang vgl. ebda. 319–510). – Als hätte der Zeichner die deutsche Übersetzung des lateinischen „ut e Pario formatum marmore signum“ wörtlich genommen, gibt er den Jüngling nicht „humi positus“, sondern aufrecht in der Bildmitte wieder, wie er nackt bis auf einen kurzen Mantel, der über Schulter und Rücken fällt, frontal zum Betrachter gewandt an den Quellrand tritt und, in beglückter Verwunderung die Arme weit ausbreitend, innehält. Verhängnisvoll nah ist Amor aus dem Hinterhalt von rechts an sein Opfer herangeschwebt, den todbringenden Pfeil gezückt bereithaltend. Den ersten, animalischen Durst verkörpern die zwei Jagdhunde, die sich



112 Sébastien Bourdon

auf der Gegenseite ans Wasser gedrängt haben. Dunkle Schatten, Laubwerk und Felsstücke bezeichnen den Wald, „der von keiner Sonne den Ort will lassen erwärmen“. Wenn der Schein nicht trügt, ist am rechten oberen Bildrand der Kopf einer Beobachterin der Szene, der von Narcissus verschmähten Nymphe Echo, zu erkennen.

Der Qualität des Blattes halber hat man früher nicht gezögert, es Nicolas Poussin zuzuschreiben, Poussins Strichführung ist aber stets bestimmter, sein Formenkanon strenger; hier zeichnet unter seinem starken Einfluß ein Künstler mit leichterem, sprühendem Temperament: Die Konturen sind keck bewegt und besitzen etwas Irrlichterndes. Zauberhaft flackerig ist auch die Lavur, nur entfernt verwandt mit der Pinseltechnik des Pier Francesco Mola (vgl. Farbtaf. VI) – dessen Namen eine anonyme Kartonnotiz nennt –, im Kern von jener deutlich unterschieden, weil sie gerade nicht deren weichfließende Übergänge kennt (das ‚Narcissus‘-Thema war dem Zeichner und Maler Mola durchaus geläufig, s. Kat. Nr. 59, Cocks Nr. 31 mit Verweisen). Wiederzutreffen sind die Charakteristika unserer Zeichnung dagegen in etlichen Blättern des Louvre (zur Übersicht vgl. Guiffrey-Marcel Bd. II, 1908, S. 96–103), deren Autor sicher bezeugt ist: es handelt sich um Werke des Sébastien Bourdon. Insbesondere zwei Fassungen eines ‚Martyrium Petri‘, Studien zu einem ‚Mai‘-Bild des Jahres 1643 für Notre-Dame zu Paris (Inv. Nr.

24991f.; ebda. Nr. 1691f., vgl. Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 130f.), zeigen die engsten Analogien in der Handschrift. Der Vergleich läßt sich erweitern auf ein Blatt aus der Sammlung Brühl in der Ermitage zu Leningrad, ‚Die Taufe Christi‘ (Inv. Nr. 396; Ausst. Kat. Zeichnungen Alter Meister aus der Ermitage Nr. 15. Dieses Thema taucht außer in einem Albertina-Blatt, Inv. Nr. 1163, auch im Louvre-Blatt Inv. Nr. 25001, s. Guiffrey-Marcel ebda. Nr. 1623, und in einer weiteren Fassung im Musée Atger zu Montpellier auf, s. Ausst. Kat. French Drawings Nr. 43). Die Behandlung der Landschaftselemente in der Leningrader ‚Taufe‘, die auf 1650 datiert wird, ist nahezu identisch mit derjenigen des Hintergrundes unserer Narcissus-Szene, völlig identisch ist die Art der abkürzenden Wiedergabe eines Figureschattens im Wasser durch einfache schnelle Pinselzüge.

Sébastien Bourdon, Sohn calvinistischer Eltern, verlebte eine ungestüme Jugend, die ihn quer durch Frankreich führte. In Paris, wo er mit sieben Jahren eintraf, ging er beim Maler Barthélémy in die Schule, mit 14 schuf er sein erstes Deckenfresko in der Nähe von Bordeaux. 18jährig gelangte er nach Rom. Hier übte er sich in vielerlei künstlerischen Stilen, imitierte Ludovico Carracci wie Andrea Sacchi, Claude Lorraine wie Poussin und verlegte sich gleichzeitig, ange-regt von Pieter van Laer, auf das Genre der Bamboccia-den. Die Androhung eines Ketzerprozesses nach einem Künstlerstreit veranlaßte ihn, 1637 über Venedig nach Paris zurückzukehren. In der französischen Hauptstadt machte er sich bald einen Namen, als einer der 12 Gründerväter trug er dazu bei, 1648 die neue Académie ins Leben zu rufen. 1652 zog er, von Königin Christine zum schwedischen Hofmaler ernannt, nach Stockholm und malte bis zu deren Konvertierung und Abdankung im Jahre 1654 zahlreiche Porträts, darunter das Reiterbild der Königin, das sich heute im Prado zu Madrid befindet. In Paris nahm er seine Professur an der Académie wieder auf und wurde 1655 deren Rektor. Zwei Jahre später bereits war er in Montpellier anzutreffen. Neuerliche Streitigkeiten, die bis zur Handgreiflichkeit gediehen, zwangen ihn 1658 zum hastigen Rückzug nach Paris, wo er schließlich doch noch sesshaft wurde.

Das Hauptwerk dieser Epoche seiner Vita, die Ausmalung der Galerie des Hôtel de Bretonvilliers, fiel der Zerstörung anheim. Wenig Fortune war dem Künstler auch in der neueren Kunstgeschichte beschieden. Die Forschungen von G. E. Fowle konnten nur zum Teil veröffentlicht werden, eine Gedächtnisausstellung, die P. Rosenberg und J. Thuillier 1971 aus Anlaß des 300. Todestages in Montpellier veranstalten wollten, kam nicht zustande (vgl.

Rosenberg S. 226). So bleibt die angemessene Erfassung der zeichnerischen und malerischen Hinterlassenschaft ein Desiderat. Obgleich die Stilformen des Œuvres unstedt und wechselhaft sind, ist es doch reich an meisterlichen Leistungen. Sein Bestes gab Bourdon offensichtlich dann, wenn er, was ja auch für unser Blatt zutrifft und was in späteren Jahren immer häufiger der Fall sein sollte, dem großen Vorbild Poussin auf eine sehr persönliche Weise nach-eiferte.

Lit.: R. Cocks, Pier Francesco Mola (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), Oxford 1972; Ausst. Kat. Zeichnungen Alter Meister aus der Ermitage zu Leningrad. Die Sammlung Brühl, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Kupferstichkabinett, Albertinum 1972, Dresden 1972; Ausst. Kat. French Drawings. Masterpieces from seven Centuries. A Loan Exhibition Organized by L'Association Française d'Action Artistique and Circulated by The Art Institute of Chicago 1955 – 1956, The Art Institute of Chicago 1955 u. a., Chicago 1955; G. E. Fowle, The biblical Paintings of Sébastien Bourdon (Ph. D. dissertation), 2 Bde., Anne Arbor (University Microfilms) 1970; P. Rosenberg, Sébastien Bourdon, in: Ausst. Kat. La peinture française du XVII siècle dans les collections américaines, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan. – April 1982 u. a., Paris 1982, S. 226–231; H. Stein in: Thieme-Becker Bd. IV, 1910, S. 458f.; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953, S. 203; R. Guilly in: Kindler Bd. I, 1964, S. 498–501; alle mit weiterer Lit.

113 Callot-Pasticcio



Jacques Callot, Pasticcio nach

Nancy 1592 – 1635 Nancy

113 Stehender Bauer mit großem Hut und Spaten

Rötrel

18,8 × 15,9

Montiert

Bez. auf der Montierung: Gius. Crespi, Ziffer 30

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Giuseppe Crespi/Unbekannt/Bologneser Künstler

18. Jahrhundert

PHz 658 Photo X 1747

Ref.: Dorner 1930 Nr. 11 als Giuseppe Maria Crespi (?)

In der Mitte vorn die große Gestalt eines Landman-
nes mit Hut, der nach rechts schaut und die Linke
ausstreckt, während die Rechte einen Spaten am
Boden aufstützt. Sehr fern im Hintergrund liegen um
einen freien Dorfplatz herum verschiedene Häuser,
Bäume und ein Ziehbrunnen, davor bewegen sich
Tiere und Menschen.

Die Zeichnung bietet ein Pasticcio, das recht raffi-
niert aus zwei Arbeiten Jacques Callots, des bedeu-
tenden Pioniers einer eigenständigen Radierkunst,
verfertigt ist. Aus der Radierung ‚Der verlorene Sohn
als Schweinehirt‘, Lieure Nr. 1409 (Teil einer post-
hum 1635 verlegten Serie zum Leben des verlorenen
Sohns) stammt sowohl die Häusergruppe zur Rech-
ten mit zwei Frauen am Ziehbrunnen, den Tieren
und einem pinkelnden Mann als auch die Hauptge-
stalt des Bauern mit dem Spaten, die ursprünglich
jedoch nur eine Randgestalt war, im Gespräch mit
dem schweinehütenden Sohn begriffen. Die drei ste-
henden Männer zur Linken sind der zweiten Fassung
der Radierung ‚Offizier, von vorn gesehen‘, Lieure
Nr. 210 (aus einer um 1617 entstandenen Serie von
Figurenstudien) entnommen, wo sie als Winzlinge
der dominierend riesig erscheinenden Vorder-
grundsfigur in demselben manieristisch-klassen
Maßstabskontrast zugeordnet sind, wie er hier zu
beobachten ist.

Vor diesen Männern flohen bei Callot Frauengestal-
ten, an deren Haltung noch die des kleinen Mädchens
erinnert, das der Dreiergruppe im Pasticcio davon-
läuft (Abb. der beiden zitierten Radierungen auch bei
Schröder S. 1371 und S. 973).

Lit.: J. Lieure, Jacques Callot, La vie artistique, Catalogue de
l'œuvre gravé, 5 Bde., Paris 1924–1927; Th. Schröder (Einlei-
tung), Jacques Callot, Das gesamte Werk, Bd. I Handzeichnungen,
Bd. II Druckgraphik, München 1971.

Michel-Ange Challe

Paris 1718 – 1778 Paris

114 *Architekturphantasie*

Feder in Schwarz, aquarelliert in Gelbbraun, Rotbraun, Grau und Schwarz unter Verwendung von Deckweiß
12 × 13,1

Bez. rücks. in winziger alter Schrift: Canaletto.

Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 244; Stempel rücks.)

Inv. als: Fälschlich Antonio Canaletto zugewiesen/

Unbekannter Italiener des 18. Jahrhunderts

Z. 61 Photo X 2132

Durch einen Triumphbogen innerhalb der nach rechts zu fluchtenden Wand im Vordergrund fällt der Blick in eine quergestellte kassettengedeckte Pseudobasilika, deren ionische Säulen und deren statuen- geschmückte Hochwand in die Bogenöffnung vorspringen. Eingelassen in die Vordergrundswand sind Adikulen mit Figuren und Relieffelder, am Bodeneingang stehen zwei einander zugewandte Betrachtterpaare.

Scharf von rechts oben einfallendes Licht erzeugt starke Helldunkelkontraste.

114 Michel-Ange Challe



In jungen Jahren war Michel-Ange Challe vom Wunsch besessen, Architekt zu werden, seine Begeisterung für Architektur und Dekoration erlahmte auch nicht, als er nach Ausbildung bei Lemoyne und Boucher die Laufbahn eines Historien- und Landschaftsmalers eingeschlagen hatte. 1741 gewann er den Rompreis, seine Stipendiatenzeit an der Villa Medici dauerte von 1742 bis 1749. Hier traf er mit Vien zusammen, war maßgeblich an den Entwürfen zum legendären Karneval von 1744 beteiligt und fand Anschluß an einen Künstlerzirkel (Clérisseau, L.-J. Le Lorrain, Petitot und Saly), der engen Kontakt zu Piranesi besaß. Mit Piranesi trat er alsbald in einen regen künstlerischen Austausch; der Einfluß des um zwei Jahre jüngeren Genies der Architekturdarstellung sollte für die Zukunft in seinem Werk unauslöschliche Spuren hinterlassen. Challe, seit 1753 Mitglied, erhielt 1758 die Professur für Perspektive an der Pariser Académie royale, 1764 erfolgte die Ernennung zum Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Noch bis 1765 stellte der Künstler Gemälde im Salon aus, dann war er gefesselt von den Aufgaben, die sein neues Amt mit sich brachte. Er plante und ersann die geeigneten Dekorationen für Festlichkeiten aller Art (Theateraufführungen, Feuerwerke, Illuminationen, Bälle), einschließlich der Hofzeremonien bei traurigen und freudigen Ereignissen. Anlässlich der 1770 mit größter Pracht gefeierten Hochzeit des Dauphins mit Marie Antoinette soll er sich selbst übertroffen haben. Am Lebensabend beschäftigte er sich mit der Übersetzung der Schriften Piranesis ins Französische.

Die geistige Verwandtschaft zwischen Challe und Piranesi drückt sich auch in unserem Blatt aus, das sich auszeichnet durch die suggestive Raumwirkung, die von ihm trotz des kleinen Formats ausgeht, durch die Eleganz und Feierlichkeit der klassizistischen Architektur sowie die kühne und raffinierte Beleuchtung. Stil und Technik sind typisch für Arbeiten, die Challe am französischen Königshof, nach 1764 also, schuf (vgl. etwa ‚Blick in ein Mausoleum‘, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1967–20; von Borries Nr. 28 mit Abb.).

Lit.: J. E. von Borries, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die französischen Zeichnungen, Karlsruhe 1983; J. Locquin in: Thieme-Becker Bd. VI, 1912, S. 335f.; Berkenhagen 1970, S. 285; J.-F. Méjanès in: Ausst. Kat. London 1977, S. 49; nachzutragen: Ausst. Kat. Piranèse et les Français 1740–1790, Rom, Villa Medici u. a., Mai–Nov. 1976, Rom 1976, Farbtaf. nach S. 24, S. 69–82; R. P. Wunder, The spread of ‚Piranesism‘ to France through Legeay and Challe, in: G. Brunel (Hrsg.), Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, 12–14 Mai 1976, Rom 1978, S. 553–566, vgl. ebda. S. 584; alle mit weiterer Lit.

François Clouet

Tours um 1515 – 1572 Paris

115 *Jeanne d'Albret (Farbtaf. IX)*

Schwarze und rote Kreide

21,9 × 14,7

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; WurmLöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a mit Nr. 490, getilgt, auf der Rücks. der ehemaligen Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421 a Photo X 2587

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Dimier, Peinture de Portrait, Nr. 490 und unter Nr. 502; Dimier, Clouet, S. 117; Chatelet-Pariset-de Broglie unter Nr. 8; Ausst. Kat. Land im Mittelpunkt der Mächte Abb. S. 138; Trudzinski S. 159, Farbabb. 18.

Vier Königen – Franz I., Heinrich II., Franz II. und Karl IX. – war François Clouet, einer der berühmtesten französischen Künstler des 16. Jahrhunderts, dienstbar (wenngleich in wechselhafter Weise, vgl. Adhémar, Documents), nachdem er 1541 das Amt des Peintre et Valet de Chambre in der Nachfolge seines Vaters, des aus Flandern gebürtigen Jean Clouet, angetreten hatte. Wie zuvor der Vater, in dessen Werkstatt er herangebildet worden war und in der er seit 1536 eine führende Stellung einnahm, genoß er die Anerkennung eines Spezialisten im Porträtfach, jener Kunstgattung, die am Hofe der Valois eine außerordentliche Blüte erlebte. In Anbetracht der Verbreitung des Ruhmes beider Meister, die in alten Quellen gleichermaßen mit dem Kurznamen Janet belegt werden, nimmt sich der Umfang ihrer auf uns überkommenen Werke eher bescheiden aus. Deren letzter übersichtlicher Gemeinschaftskatalog, verfaßt von I. Adler, die sich auf wichtige französische Arbeiten (Bouchot, Dimier, Moreau-Nélaton) stützen konnte, akzeptiert etwa für Jean 7 Ölbilder, 9 Miniaturen und 125 Zeichnungen sowie für François 13 Ölbilder, 2 Miniaturen und 55 Zeichnungen. Neuere Forschungen galten der Revision der traditionellen Kataloge: Während inzwischen zum Werk des älteren Janet immerhin ein aktuelles Verzeichnis vorliegt (s. Mellen), steht ein solches zu dem des jüngeren wohl noch lange aus. Was bisher geleistet wurde, aber auch wie viele offene Fragen erst zu lösen sind, hat J. Adhémar im Pariser Katalog zur Clouet-Ausstellung von 1970 resümiert (s. Adhémar, Les Clouet, u. a. S. 14f.).

Aus mancherlei Gründen wird die Beurteilung der Zeichnungen des François erschwert. Nie signiert, waren und sind sie zu isolieren aus einer Menge zeitgenössischer, vom Atelier oder von Nachfolgern geschaffener Arbeiten, in denen zu hunderten ebenfalls die Brustbildnisse der Herren und Damen von Stand, der Feldherren und Geistlichen sowie der Mitglieder der königlichen Familien wiedergegeben sind (die umfangreichsten Sammlungen einschlägiger französischer Zeichnungen des 16. Jahrhunderts bewahren mit 569 bzw. 362 Exemplaren die Bibliothèque Nationale in Paris und das Musée Condé in Chantilly; s. Adhémar, Les Clouet, Adhémar-Moulin und de Broglie). Zwar konnten etliche Hände unterschieden werden, aber noch immer tauchen in den offiziellen Kontobüchern mehr Künstlernamen auf, als mangels stilistischer Anhaltspunkte auf den Porträtkomplex zu verteilen sind; die Identifizierung der Dargestellten und ihrer Lebensdaten bleibt häufig genug zweifelhaft, chronologische Fixierungen werden auch deshalb behindert, weil nicht selten die von den Personen zur Schau getragene kostbare und raffiniert-höfische Kleidung nachträglich modernisiert wurde. François Clouets Zeichenstil ist zudem in sich keineswegs einheitlich.

Erst langsam und kaum vor 1552 löst sich der Künstler vom anfangs imitierten Vorbild des Vaters, dessen Bildnisse eine herbere, strengere Note besitzen, und zeigt seine wichtigste Eigenart in einem eleganteren, leicht manierten Ausdruck, der den Dargestellten oft den Anflug von Verträumtheit verleiht und ihre Züge in einer gewissen Typik idealisiert (darin sind sie grundsätzlich verschieden von den Kreideporträts des Hans Holbein, mit denen sie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein oftmals verwechselt wurden). Der Förderung besagter Eigenart dürften wohl italienische Vorbilder gedient haben, die François vielleicht 1549–50 (vgl. Adhémar, Les Clouet, S. 27) oder zwischen 1540 und 1547, dem Jahr der Ernennung zum Peintre du Roi (vgl. Adhémar, Documents, S. 160), auf einer Italienreise hat kennenlernen können. Gegen Ende der Regierungszeit Heinrichs II. erfährt den königlichen Zahlungsabrechnungen zufolge seine Kunst die höchste Wertschätzung, nach Heinrichs Tod im Jahre 1559 erhält er Aufträge von Adligen und Literaten, besonders zugetan sind ihm die Königin Katharina von Medici und ihre Kinder. Von 1559 an vergrößert sich offenkundig die Schar der Mitarbeiter (vgl. Adhémar, Les Clouet, S. 27, Adhémar, Documents, S. 168, Anm. 12).

Daß unsere 8 Zeichnungen Verwandte im Bestand der Pariser Bibliothèque Nationale haben, bemerkte bereits August Kestner, der im Mai 1851 von einem

Besuch des unlängst eröffneten neuen Lesesaals sehr beeindruckt war und nebenbei im Tagebuch notierte: „Wir sahen zwei Bücher interessanter Köpfe aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Unter jenen war eine gute Anzahl, im Stil sehr ähnlich meinen acht, die für Holbein gelten“ (vgl. Jorns 1964 S. 442). Der Äußerung ist zum einen zu entnehmen, in welchen Ehren Kestner die Blätter hielt, zum anderen, daß er sie schon längere Zeit besaß, Kennermeinungen über sie eingeholt hatte und sie nicht etwa während des relativ kurzen Parisaufenthaltes – er war auf der Durchreise von Genua nach London – erwarb. Die dem Sammler bewußte hohe künstlerische Qualität ist allen 8 Exemplaren eigen, sie weisen in technischer und stilistischer Hinsicht keine Unterschiede untereinander auf, sind auf gleichen Papierträgern gezeichnet und haben (leider) sämtlich erhebliche Beschädigungen und nachfolgende Beschneidungen erlitten. Erfreulicherweise konnten die größten Entstellungen, soweit sie vor allem durch unsachgemäßes zweimaliges Aufziehen und mangelhafte Flickung von Rissen und Löchern verursacht waren, bei einer umsichtigen Restaurierung, 1984/1985 durchgeführt von Anita Kästner in Staufen, beseitigt werden.

Der restaurierte Zustand der Blätter erlaubt, die Autorenfrage unbefangen wieder aufzugreifen. Nicht nur die äußerst feine Durchbildung der Gesichtspartien, sondern auch die Lockerheit und gleichzeitige Präzision bei aller abkürzenden Formangabe der Kostümdetails zeugen von einer schöpferischen Hand. Sie mit der des François Clouet zu identifizieren, erscheint trotz der komplizierten Ausgangslage der Beurteilung die einzig angemessene Folgerung.

Mögliche stilistische Vergleiche werden nachdrücklich unterstützt durch ein besonderes Faktum: Das erste der Hannoveraner Exemplare ist eine Vorzeichnung zu einem einhellig von der Forschung anerkannten Gemälde des Meisters. Es handelt sich um das maßstäblich gleich große Bildnis der Jeanne d'Albret im Musée Condé zu Chantilly (Öl auf Holz, 32×23; s. u. a. Gruyer, Peinture S. 43–48, Gruyer, Musée Condé Nr. 254, Dimier, Peinture de portrait Nr. 502, Dimier, Peinture française S. 71, Taf. XLV, 1, Adler S. 246 Nr. 11, Guilly S. 759, Chatelet-Pariset-de Broglie Nr. 8 mit Abb.). L. Dimier hat die vorliegende Zeichnung und das Ölbild erstmals aufeinander bezogen, wollte jener aber nicht den Status des Originals zuerkennen, sondern sah in ihr eine Kopie nach einer hypothetisch angenommenen Vorlage, vielleicht aufgrund des mißlichen Zustands, den seinerzeit das Blatt (oder dessen Photographie) darbot.

In nichts indessen ist die Hannoveraner Fassung dem Bild in Chantilly unterlegen, alle Anzeichen sprechen für eine freie zeichnerische Studie des Modells. Während I. Adler von Dimiers Hypothese und der Zeichnung keinerlei Notiz nahm, erkannten Chatelet-Pariset-de Broglie die Hannoveraner Studie als die originale Vorzeichnung an, freilich unter Berufung auf eine angeblich unzweideutig positive Einschätzung durch Dimier. Ungeachtet dieses Irrtums ist also ihrem Votum beizupflichten.

François Clouet ist der hier im Dreiviertelprofil nach links mit Blick auf den Betrachter Dargestellten, die von 1528–1572 lebte, eine Tochter des Henri II. d'Albret, König von Navarra, und Nichte Franz' I. von Frankreich war, mehrfach begegnet. Ein erstes gezeichnetes Porträt entstand gegen 1540, dem Jahr, in welchem sie zwölfjährig gegen ihren Willen mit Herzog Wilhelm dem Reichen von Jülich-Kleveberg in Châtelleraut vermählt wurde (Chantilly, Musée Condé; de Broglie Nr. 352 mit Abb.). Ohne ihrem Gatten in dessen Heimat zu folgen, wartete sie in Frankreich ab, bis die Ehe 1545 von Papst Paul III. annulliert wurde. Drei Jahre darauf, 1548, heiratete sie Herzog Antoine de Bourbon. Aus dieser Zeit datiert ein zweites Porträt (Chantilly, Musée Condé; de Broglie Nr. 309 mit Abb.). 1553 gebar sie in Peau den Sohn Heinrich, der später als Heinrich III. den Königsthron von Navarra besteigen und als Heinrich IV. die französische Krone tragen sollte. Sie selbst wurde 1555 navarräische Königin, trat 1560 öffentlich zum Calvinismus über und trennte sich 1562 von ihrem Gatten, der die Trennung nicht lange überlebte. Wenn der Jahreszahl 1570, die von alter Hand neben ihrem Namen auf das Ölbildnis in Chantilly gesetzt wurde, Glauben geschenkt werden darf, muß sie 42 Jahre alt gewesen sein, als sie zur vorliegenden Zeichnung Modell saß. Bezeugt ist ihr Aufenthalt in Paris anderweitig erst wieder 1571–72 anlässlich der Verhandlungen über die Hochzeit ihres Sohnes mit Marguerite de Valois. Ein Porträtblatt aus dem Clouet-Atelier zeigt sie gegen 1571 in Witwentracht (Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Nr. Na 22 rés.; Adhémar, Les Clouet, Nr. 68). Möglicherweise vergiftet, starb sie zwei Monate vor der Bartholomäusnacht eines plötzlichen Todes. Zu ihrer Biographie s. Cazaux, zu ihren Bildnissen auf Münzen Dhénin (mit weiterer Lit. zu ihrer Ikonographie).

Alle Einzelheiten der Kleidung, des Schmuckes und der Frisur auf unserer Bildnisstudie sind nahezu unverändert ins Chantilly-Gemälde übernommen, wo sie z. T. jedoch wegen der Unversehrtheit des Bildganzen besser zu erkennen sind. Ausführlich werden sie, unter Berücksichtigung auch der Farb-

gebung, von Gruyer, Peinture, S. 43 f. beschrieben. Eine Kurzfassung gibt Blum S. 80 (Legende zu Abb. 29 S. 101): „Kleid mit Tülleinsatz, mit Perlen und einer doppelten in Falten gelegten Halskrause verziert, die einen Spitzenrand hat. Ärmel, die oben reich geschmückt sind und Einschnitte haben. Die mit Band durchzogenen Flechten sind über den Kopf gelegt und mit einem zweifachen Perlendiadem umgeben.“ Vgl. zudem ebda. S. 69.

Die nicht anders als bei den meisten Erwerbungen August Kestners vorauszusetzende Herkunft der 8 Hannoveraner Bildnisse aus dem italienischen Kunsthandel fordert eine Überlegung über eventuelle Vorbesitzer heraus, zumal da wir nichts über die Sammlung MP wissen, außer daß sich in ihr eine anonyme flämische Zeichnung vom Ende des 16. Jahrhunderts befand. Es wäre denkbar, eine Spur zu rekonstruieren, die zurückführte auf jene Verkäufe größerer Mengen von gezeichneten Porträts der Clouet und ihrer Schule, die in Florenz zwischen 1737 und dem Ende des 18. Jahrhunderts erfolgten. In Florenz bereicherte vor 1758 der 4. Earl of Carlisle seine Sammlung auf Castle Howard um ca. 150 solcher Blätter (sein Sohn steuerte als Erwerbungen aus Flandern weitere 150 entsprechende Stücke hinzu, die komplette Castle-Howard-Kollektion von 311 Exemplaren kaufte 1889 der Herzog von Aumale für Chantilly zu einem Preis, den er gleichzeitig für ein einziges Gemälde des noch lebenden Ernest Meissonier zu zahlen bereit war, vgl. de Broglie S. 263), auf die Florentiner Verkäufe geht auch der Uffizien-Bestand von 62 Stück zurück, ebenso stammen aus Florenz 8 Zeichnungen in Boston (Harvard College Library und Museum of Fine Arts; Mongan).

Die Porträts kamen samt und sonders aus einer erstklassigen Quelle: Sie gehörten einst Katharina von Medici, die bezeugtermaßen eine der glühendsten Liebhaberinnen dieser glanzvollen Dokumente war (man weiß, daß sie ganze Bände davon verschenkte, s. Adhémar, Les Clouet, S. 12, und sich noch in ihrem Nachlaß 341 Blätter fanden, s. Adler S. 204, Anm. 17). Testamentarisch vermacht hatte sie der Enkelin Christina von Lothringen 551 Exemplare, welche von dieser anlässlich ihrer Hochzeit mit Großherzog Ferdinand I. von Medici in die Hauptstadt der Toskana gebracht wurden. Nach dem Tod des 7. und letzten Großherzogs 1737 waren sie in den Florentiner Handel geraten (vgl. de Broglie S. 265 f.). Gehaltvoller zu nähren ist der Verdacht einer Provenienz auch unserer Blätter aus derselben Quelle allerdings nicht; er wäre es gewesen, wenn die Bildnisse, unbeschritten, die meist üblichen, die Identität der Dargestellten festhaltenden Beschriftungen aus der

Feder der Sekretäre und Hofdamen Katharinas aufwiesen. Da das nicht der Fall ist, hat das Rätselraten, sei es über die ursprüngliche Provenienz, sei es über die Namen der meisten Personen, vorerst noch kein Ende.

Lit.: L. Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle. Accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre . . .*, Bd. II, Paris, Brüssel 1925; L. Dimier, François Clouet, in: *Thieme-Becker* Bd. VII, 1912, S. 117–119; A. Chatelet, F.-G. Pariset und R. de Broglie, Chantilly, Musée Conde: *Peinture de l'école française XV^e-XVII^e siècle* (Inventaire des collections publiques françaises 16. Institut de France I), Paris 1970; Ausst. Kat. Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg, Kleve, Städtisches Museum Haus Koekkoek, Sept.–Nov. 1984, Düsseldorf, Stadtmuseum, Nov. 1984–Febr. 1985, Kleve 1984; M. Trudzinski (Bearb.), *Museen in Niedersachsen*. Hrsg. vom Niedersächsischen Minister für Wissenschaft und Kunst, Hannover 1985; J. Adhémar, Documents and Hypotheses Concerning François Clouet, in: *Master Drawings* XVIII, 1980, S. 155–168; I. Adler, Die Clouet. Versuch einer Stilkritik, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. III, 1929, S. 201–246; H. Bouchot, *Les Clouets et Corneille de Lyon*, Paris 1908; E. Moreau-Nélaton, *Les Clouets et leurs émules*, Bd. I–III, Paris 1924; P. Mellen, Jean Clouet, *Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris 1971; J. Adhémar, Ausst. Kat. *Les Clouet & la cour de rois de France. De François I^{er} à Henri IV*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1970, Paris 1970; J. Adhémar und Chr. Moulin (Mitarb.), *Les portraits dessinés du XVI^e siècle au Cabinet des Estampes*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXII, 1973, S. 121–198, S. 327–350; R. de Broglie, *Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXXVII, 1971, S. 257–336; F. A. Gruyer, *La peinture au château de Chantilly. École française*, Paris 1898; F. A. Gruyer, Chantilly, Musée Condé: *Notice des peintures*, Paris 1899; L. Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris Brüssel, 1925; R. Guilly, François Clouet, in: *Kindler* Bd. I, 1964, S. 756–759; Y. Cazaux, Jeanne d'Albret, Paris 1973; M. Dhénin, Il était une fois . . . Jeanne d'Albret, in: *Bulletin du Club français de la Médaille* 59/60, S. 122–128; A. Blum, *Das französische Kostüm zur Zeit der Valois. 1515–1589*, in: *Renaissance und Frühbarock* (Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode, hrsg. von J. Laver), München 1951, S. 61–126; A. Mongan, in: *Harvard Library Bulletin*, I, 1947, S. 155–175; alle mit weiterer Lit.



115 François Clouet

116 *Bildnis einer jungen Frau*

Schwarze und rote Kreide

24,2 × 15,8

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezo-gen auf Restaurierungs-bütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rück-s. der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421c Photo X 2591

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Die junge Frau, im Dreiviertelprofil vorgestellt, blickt nach links. Ihr in der Mitte gescheiteltes Haar ist an den Schläfen gekräuselt. Hinterkopf und Ohren bedeckt eine mit Perlenschnüren aufgeputzte, am Rand mit einem plissierten Streifen versehene Haube, von der ein Schleier in den Nacken fällt. Ein Juwelenhalsband und eine in feine Röhrenfalten



116 François Clouet

gelegte Kröse mit getönten Spitzen umschließen den Hals. Der Décolletéeinsatz aus Tüll ist mit Perlen unterschiedlicher Farbe und Größe bestickt. In Zickzacklinien angeordnete Bänder schmücken den Besatz an den Säumen des von innen versteiften Mieders. Aus den Schulternähten der gebauschten Ärmel heraus sind zwei Perlenketten in Bögen bis vor die Brust geführt und am Décolletérand befestigt; die freihängenden Kettenenden reichen bis zur Taille. Vgl. Kat. Nr. 115.



117 François Clouet

117 *Marguerite de Valois (?) als Kind*

Schwarze und rote Kreide

27,9 × 17,7

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Wz: Buchstaben I und G, verbunden durch eine Lilie (Briquet Nr. 9454)

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rückseite der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421d Photo X 2590

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Madeleine Barbin hat (mündl.) dafür plädiert, die Dargestellte mit Marguerite de Valois (1553–1615), der Tochter Heinrichs II. und der Katharina von Medici, der Schwester Franz' I. und Heinrichs III. sowie der späteren Gattin Heinrichs IV. (und damit

Schwiegertochter der Jeanne d'Albret) zu identifizieren. In der Tat ist die Physiognomie des etwa 4–5-jährigen Mädchens gut vergleichbar mit derjenigen der etwa 7-jährigen Marguerite, die François Clouet auf einer berühmten aquarellierten Kreidezeichnung in Chantilly (de Broglie Nr. 366; Farbabb. z. B. bei Béguin Taf. III) verewigte, ebenso mit derjenigen der etwa 19-jährigen Prinzessin, die der Künstler auf einem Blatt der Pariser Bibliothèque Nationale (Adhémar-Moulin Nr. 145, zuletzt Jestaz) festhielt. Träfe die Identifizierung zu, müßte unser Bildnis um 1557–58 entstanden sein. Einzuwenden wäre, daß Marguerite nach Aussage aller bekannten Zeichnungen und Gemälde dunkelbraune Augen besaß, die hier keineswegs angedeutet sind. Zu bedenken ist auch das früheste bislang eruierte Datum des Wasserzeichens im vorliegenden Papierträger (Antwerpen 1571).

Die Prinzessin, wiedergegeben in Halbfigur mit angewinkelten Armen und zusammengelegten Händen, wendet das Gesicht ins Dreiviertelprofil und blickt nach links. Eine perlenbestückte Haube bedeckt den Hinterkopf, die Haare sind nach innen eingelegt. Perlenschnüre zieren das rechteckig geschnittene, vorn gebogte Décolleté des steifen Mieders. Von den Schultern aus sind doppelte Juwelenbänder zur Brust geführt; in der Mitte des Décolletébogens zusammengenommen, fallen sie zur Taille herab. Einzelne Juwelen markieren den Schulteransatz der oben bauchigen Ärmel. Vgl. Kat. Nr. 115.

Lit.: S. Béguin, *Il cinquecento francese (I disegni dei maestri)*, hrsg. von W. Vitzthum, Mailand 1970; F. Jestaz, Nr. 83 in: *Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde*, Musée du Québec, Juni–Aug. 1984, Québec 1984; vgl. im übrigen Kat. Nr. 115.

118 *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Straußenfeder am Baret*

Schwarze und rote Kreide
 25,8 × 17,9
 Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; WurmLöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten
 Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
 Inv. als: François Clouet?
 5421h Photo X 2588

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.



118 François Clouet

Der bärtige Mann wendet, den Blick auf den Betrachter geheftet, den Kopf leicht ins Dreiviertelprofil nach rechts. Sein Baret schmücken eine Straußenfeder sowie ein Juwelenband. Die verzierte Kröse schließt der hochgeschlossene Kragen des vorn geknöpften Wamses ein, das breite, diagonal angebrachte Schlitz zeigt; kleine Diagonalschlitz besitzt der Mantel über den Schultern. Vor der Brust hängt von einer dünnen Halskette ein winziger Anhänger herab. Vgl. Kat. Nr. 115.



119 *Bildnis eines blonden jungen Mannes*

Schwarze und rote Kreide

24,1 × 15,8

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a mit Nr. 493, getilgt, auf der Rücks. der ehemaligen Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421e Photo X 2592

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Der junge Mann blickt im Dreiviertelprofil nach links. Sein blondes, gekräuseltes Haupthaar ist unbedeckt, ein spärlich sprießender Bart ziert Oberlippe, Kinn und Wange. Das vorn geknöpfte Wams mit angenestelten Ärmeln besitzt Schmucknähte; über dem umgelegten, bestickten Kragen des Wamses wird der Saum einer Kröse sichtbar. Vgl. Kat. Nr. 115.



119, 120 François Clouet

120 *Bildnis eines Klerikers*

Schwarze und rote Kreide

21,4 × 14,5

Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken; Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungsbütten

Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner

Inv. als: François Clouet?

5421g Photo X 2589

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Der Kleriker, erkenntlich an der Form seines Baretts, die vom Grundriß eines Quadrats bestimmt wird, ist im Dreiviertelprofil nach links blickend wiedergegeben. Der altersgraue, in der Kinnpartie halbblang gestutzte, ansonsten kürzere Bart verdeckt zum großen Teil den gefältelten Hemdkragen, der nur am Hals aus dem Pelzbesatz des übergeschlagenen Mantelkragens herausragt. Die Mantelärmel sind gebauscht. Vgl. Kat. Nr. 115.



121 François Clouet

121 *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Barett*

Schwarze und rote Kreide
 18,9×15
 Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken;
 Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungs-
 bütten
 Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der
 Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
 Inv. als: François Clouet?
 5421b Photo X 2586

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Das von einem Barett beschirmte Haupt des bärtigen Mannes erscheint im Dreiviertelprofil nach rechts, die braunen Augen unter buschigen Brauen blicken auf den Betrachter. Das Gewand besteht aus einem vorn geknöpften, mit Zierschlitz versehenen Wams, dessen einfacher, kleiner, umgelegter Kragen durch einen größeren, ebenfalls schlichten und umgelegten Hemdkragen überdeckt ist. Die Schultern werden eingehüllt vom Pelz eines Capes oder Mantels. Störende Überzeichnungen bei den Haarpartien. Vgl. Kat. Nr. 115.



122 François Clouet

122 *Bildnis eines bärtigen jungen Mannes mit Hut und Halskrause*

Schwarze und rote Kreide
 18,5×14,5
 Beschnitten, braune Einfassungslinie; Bereibungen, Flecken;
 Wurmlöcher und Risse hinterlegt; aufgezogen auf Restaurierungs-
 bütten
 Prov.: Slg. MP (Paraphe L. Suppl. 1908a ehemals auf der
 Rücks. der Montierung); Slg. August Kestner
 Inv. als: François Clouet?
 5421f Photo X 2585

Ref.: A. Kestner in Jorns 1964 S. 442; Trudzinski S. 159.

Den mit einem schmalkrempigen Hut bedeckten Kopf leicht ins Dreiviertelprofil nach links drehend, richtet der weichbärtige junge Mann die Augen auf den Betrachter. Aus seinem hoch zugeknöpften Wams ragt eine stark gefälte, spitzenbesetzte Halskrause hervor. Vgl. Kat. Nr. 115.

Jean-Baptiste Deshays

Colleville bei Rouen 1729 – 1765 Paris

123 *Armstudie*

Schwarze Kreide, weißgehöhlt, auf hellbraunem Papier
32,3 × 23,2

Montierung des 18. Jahrhunderts; kleine Flecken
Bez. auf der Montierung: Dessiné par M^r des Hayes;
alte Nr. 71

Prov.: Slg. Jasper
PHz 585 Photo X 2252

Ref.: Dorner 1930 Nr. 12.

Der muskulöse Arm mit Schulteransatz und Gewandfragment ist von hinten gesehen, die Hand ruht, leicht mit dem Rücken aufgestützt, auf einer ange deuteten Kante. Das Licht fällt von links ein und wirft einen breiten Schlagschatten auf die Papierfläche.

Ausgebildet von seinem Vater, bei Descamps, Colin de Vermont, Restout und Boucher, dessen älteste Tochter er später heiratete, gewann Deshays 1751 den Rompreis, der ihm zunächst ein weiteres Studium an der École royale des Elèves protégés bei Vanloo erlaubte. Von 1754 bis 1758 wahrte der Aufenthalt an der Académie de France in Rom. Eindruck machten dem jungen Maler Raphael, die Carracci, Domenichino und Guido Reni. Nach der Rückkehr in die französische Hauptstadt wurde Deshays vorläufiges Mitglied der königlichen Académie, 1759 endgültig aufgenommen. Von nun an stellte er auch bis zu seinem frühen Tod – er starb an einer rätselhaften Krankheit, die Diderot einem ausschweifenden Lebenswandel zuschrieb – im Salon aus. Die Gemälde des Künstlers, große Altarbilder vor allem und mythologische Darstellungen, sind bestimmt von dramatischer Figurenregie und effektvoller Beleuchtung. Das Gefühl für Helldunkel-Kontraste und eine energische Faktur zeichnen nicht minder seine Figurenstudien aus, insbesondere, wenn sie, wie das vorliegende Blatt, zum Typ der „étude à la chandelle“ (vgl. Méjanès) gehören. Zu vergleichbaren Zeichnungen männlicher Akte s. Sandoz Abb. 6–10.

123 Jean-Baptiste Deshays



Lit.: J.-F. Méjanès, Nr. 89 in: Ausst. Kat. Acquisitions du Cabinet des Dessins 1973 – 1983, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, März – Juni 1984, Paris 1984; M. Sandoz, Jean-Baptiste Deshays 1729 – 1765, Paris 1977; N. Volle, Jean-Baptiste Deshays, in: Ausst. Kat. Diderot & l'Art de Boucher à David, Paris, Hôtel de la Monnaie, Okt. 1984 – Jan. 1985, S. 171–178, Paris 1984; H. Vollmer in: Thieme-Becker Bd. IX, 1913, S. 128f.



124 Ambroise Dubois

Ambroise Dubois,
eigentl. **Ambrosius Bosschaert**

Antwerpen ca. 1543 – 1614 Fontainebleau

124 *Der Schäfer Dryas findet Chloë in der Grotte der Nymphen*

Feder in Schwarz über schwarzer Kreidezeichnung, grau laviert und weißgehöht auf hellbraunem Papier
39,1 × 52,2

Korrekturinsert (22,5 × 6,5); Knickspuren, Risse, Flecken, berieben; Fehlstelle in der r. u. Ecke ergänzt; montiert
Bez.: u. l. D. 9 ambroise dubois; auf der Montierung:
Dessein d'Abroise du Bois, alte Nr. 8

Prov.: Slg. Jasper

PHz 629 Photo X 2273

Ref.: Dorner 1930 Nr. 14; Béguin 1966 S. 14 und 67, Abb. 16; Béguin 1971 S. 32f., Abb. 5; Béguin 1972 unter Nr. 89; Ausst. Kat. Paris 1984 unter Nr. 2; Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde unter Nr. 182.

Um die Szene angemessen zu erklären, ist die Wiedergabe der literarischen Vorlage unerlässlich, die außerdem zeigt, mit welcher weitgehender philologischer Treue und welcher Einfühlungsgabe sich Ambroise Dubois dem Thema genähert hat. Es geht um die Exposition zu einer der schönsten Liebesgeschichten der antiken Literatur, zu „Daphnis und Chloë“ von Longus. Das erste Buch beginnt mit dem Bericht von der Auffindung des auf dem Land bei Mytilene auf Lesbos ausgesetzten Säuglings Daphnis durch den Ziegenhirten Lamon, dann folgt die Einführung der anderen Titelfigur (deutsch nach der Übersetzung Friedrich Jacobs' von 1832):

„Schon waren zwei Jahre verflossen, als ein auf der angrenzenden Flur weidender Schäfer, Dryas genannt, ebenfalls zu einem gleichen Fund und Anblick kam. Eine Grotte der Nymphen war hier, ein großer Fels, inwendig hohl, von außen gerundet. Die Bilder

der Nymphen selbst waren von Stein gefertigt, die Füße unbeschuht, die Arme bis zu den Schultern nackt, das Haar bis zum Nacken aufgelöst, ein gürtender Bund um die Hüfte, Lächeln um die Augenbrauen; die ganze Stellung ein Ringeltanz. Innerhalb der Grotte, in des großen Felsens Mitte, war eine Quelle. Aus dieser Quelle sprudelte Wasser auf, das sich zu einem Bache ergoß, so daß sich auch eine gar anmutige Wiese vor der Grotte hinzog, indem vieles und weiches Gras von dem Nasse genährt ward. Auch waren hier Milchgefäße und Querpfeifen und Panflöten und Rohre aufgestellt, Weihgeschenke der bejahrten Hirten.

Zu diesem Heiligtume begab sich häufig ein Schaf, das kürzlich geworfen hatte, und oft meinte man, daß es verloren sei. Um es zu züchtigen und zur frühern Ordnung zurückzubringen, bog Dryas eine grüne Weide wie eine Schlinge und begab sich zu dem Felsen hin, wo er es zu fangen meinte; als er aber hinzutrat, sah er nicht, was er zu sehen gehofft hatte, sondern das Schaf, das recht nach menschlicher Weise seine Euter darbot zum reichlichen Genusse der Milch, und das Kind, das lautlos und gierig beide Euter abwechselnd mit dem reinen hellen Munde faßte; denn das Schaf leckte mit der Zunge des Kindes Angesicht, wenn es der Nahrung genug hatte. Das Kind war weiblichen Geschlechts, und auch ihm waren Erkennungszeichen beigegeben, eine golddurchwirkte Mitra, übergoldete Schuhe und goldene Beinspangen.“

(Der Hirt brachte es zu seiner Frau Naxe. Diese fühlte sich sogleich als Mutter, „und liebte es nicht anders als ob sie fürchtete, von dem Schafe übertroffen zu werden, und gibt ihm ebenfalls zur Bestätigung der Sache den Hirtennamen Chloë.“) Dryas mit geschultertem Hirtenstab steht im Profil nach rechts in der Bildmitte, begleitet von einem Hund. Die Grotte tut sich zur Rechten auf, zur Linken geht der Blick über die Schafherde in eine tiefe gebirgige Landschaft. Korrigiert wurde der Wasserquell in der Grotte. Drei der Nymphen weisen die Attribute von Diana, Venus und Ceres auf.

Ambroise Dubois ist neben Toussaint Dubreuil und Martin Fréminet der Hauptvertreter der sogenannten zweiten Schule von Fontainebleau, die von Heinrich IV. mit der Ausgestaltung der königlichen Schlösser beauftragt wurde. Die Begründer der ersten Schule hatte Franz I. aus Italien gerufen: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio und Niccolò dell'Abate. Deren Vorbild blieb für die Meister der zweiten Generation, die ihre Tätigkeit nach den Religionskriegen aufnahmen, verbindlich; mit demsel-

ben Maßstab künstlerischer Qualität sind beide Gruppen freilich nicht zu messen (vgl. auch Blunt S. 124). Dubois muß noch jung an Jahren aus Antwerpen, wo er wahrscheinlich bei einem heimischen, von Spranger beeindruckten Meister in die Lehre ging, nach Paris gekommen sein. Von Félibien, dem ersten Biographen, erfahren wir, daß er zu jenem Zeitpunkt 25 Jahre alt gewesen sei. Naturalisiert wurde er 1601, 1606 zum ‚Peintre et valet de chambre‘ ernannt. Fontainebleau war des Künstlers wichtigste Wirkungsstätte. Das beste, was er dort schuf, die Ausstattung der Galerie der Diana, fiel der Zerstörung im 19. Jahrhundert anheim, Reste nur sind überliefert vom Zyklus zur Geschichte der Clorinda (nach Tasso), gut erhalten ist einzig der Zyklus zur Geschichte von Theagenes und Chariclea (nach Herodot) in der alten Salle Ovale (dem heutigen Salon Louis XIII.), ein Spätwerk des etwa 60jährigen Malers.

Beispiele seiner Zeichenkunst, die vornehmlich orientiert ist an derjenigen der Parmigianino-Schüler Primaticcio und Niccolò dell'Abate, auch der des Dubreuil, aber ein flämisches Element bewahrt, sind ziemlich rar; lediglich etwa zwanzig lassen sich zusammentragen (s. hierzu grundlegend Béguin 1966). Das vorliegende Blatt wurde mit vager Inhaltsbeschreibung verzeichnet bei Dorner und bei Béguin ebda. („... la grande esquisse...“, dont le touchant titre allemand ‚Die sorgsame Mutter‘ cache, évidemment, quelque épisode mythologique ou romanesque“), von der Dubois-Kennerin dabei qualitativ hoch eingeschätzt („C'est une très belle étude...“, projet sans doute pour quelque cycle décoratif“). Des weiteren stellte S. Béguin ebda. wegen einer Reihe von Übereinstimmungen, so in den Maßen und im Bildaufbau, unsere Zeichnung mit Abb. neben eine des Louvre, die ein ‚Opfer an Pan‘ zeigt (Inv. Nr. 33571, 38 × 51, rücks. alte Bez. Goltzius). Laut hiesigem Inventarvermerk gab sie mit Brief vom 3. 6. 1966 bekannt, daß ihr die Identifizierung der Hannoveraner Szene gelungen war, was sie der Fachwelt auf einem Kolloquium in London 1967 mitteilte (vgl. Béguin 1971, S. 32). 1971 publizierte dieselbe Autorin dann die beiden Blätter gemeinsam mit einem dritten aus Privatbesitz zum Thema ‚Daphnis und Chloë werden von Lykenion belauscht‘ (31,5 × 47, alte Bez. Abraham Bloemaert; Béguin 1971 S. 34, Abb. 6) als zusammengehörige Darstellungen von Geschichten aus dem Hirtenroman des Longus, der von Amyot 1559 ins Französische übersetzt worden war. Nach ihrer Vermutung dürfte die Serie dem Entwurf einer verlorenen Saaldekoration in Fontainebleau gedient haben; am ehesten wäre sie in Einklang zu bringen mit der Beschreibung, die R.-P. Dan (S. 151) von der



125 Jean Pierre Bernard Duvivier

Ausstattung des Cabinet de la Volière gibt und in der von „six grands paysages“ die Rede ist. Im Fontainebleau-Aust. Kat., wo das dritte Blatt erneut präsentiert ist, wird nachgetragen, daß es 1971 in der Pariser Galerie Claude Aubry (zum Verkauf?) ausgestellt war (Béguin 1972 Nr. 89). Was die Bemerkung zu den Differenzen technischer Art zwischen den drei Blättern angeht, die Béguin 1971 S. 34 macht, ist eine Korrektur vonnöten. Es handelt sich ohne Ausnahme um lavierte Federzeichnungen mit Weißhöhung, nur die Farbe des Papierträgers und der Tusche wechselt, Kreide kommt im Hannoveraner Blatt wohl vor, aber nicht Kreide allein, wie stets zu lesen steht.

Daß die Serie um eine vierte Vorzeichnung mit dem Thema ‚Der Ziegenhirt Lamon bringt Daphnis zu seiner Frau Myrtale‘ in Chicago zu ergänzen ist, hat H. Joachim bekannt gemacht (The Art Institute of Chicago, Helen Regenstein Collection, Inv. Nr. 1973.154, 26,7 × 37,4, Feder in Braun, grau laviert, weißgehöhnt über Bleistift auf rosa Papier, alte Bez. Abraham Bloemaert f.; Joachim Nr. 23 mit Abb.).

Die weiträumige Auflösung der Landschaftshintergründe in sämtlichen Exemplaren der Hirtenszenen ist eine Errungenschaft des reifen Künstlers. Die Folge wird u. a. deswegen allgemein (vgl. auch Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 2) in enge zeitliche Nachbarschaft zum Zyklus von Theagenes und Chariclea gerückt und ca. 1610 datiert.

Lit.: Ausst. Kat. La Renaissance et le Nouveau Monde, Musée du Québec, Juni – Aug. 1984, Québec 1984; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953; R.-P. Dan, Le Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642; H. Joachim, The Helen Regenstein Collection of European Drawings, The Art Institute of Chicago, Chicago 1974; Thieme-Becker Bd. IX, 1913, S. 600f.; Ausst. Kat. De Triomf van het Maniërisme. De europese stijl van Michelangelo tot el Greco, Amsterdam, Rijksmuseum, Juli – Okt. 1955, Amsterdam 1955, S. 60, Nr. 48.

Jean Pierre Bernard Duvivier

Brügge 1762 – 1837 Paris

125 Mädchenporträt

Bleistift, weißgehöhnt, Rötelstriche

10,1 × 7,7

Ecken schräg beschnitten, rücks. Wust von Bleistift-, Rötel- und Federstrichen

Bez.: vorders. mit Monogramm D, rücks. von Sammlerhand 24, Kürzel, Dorey

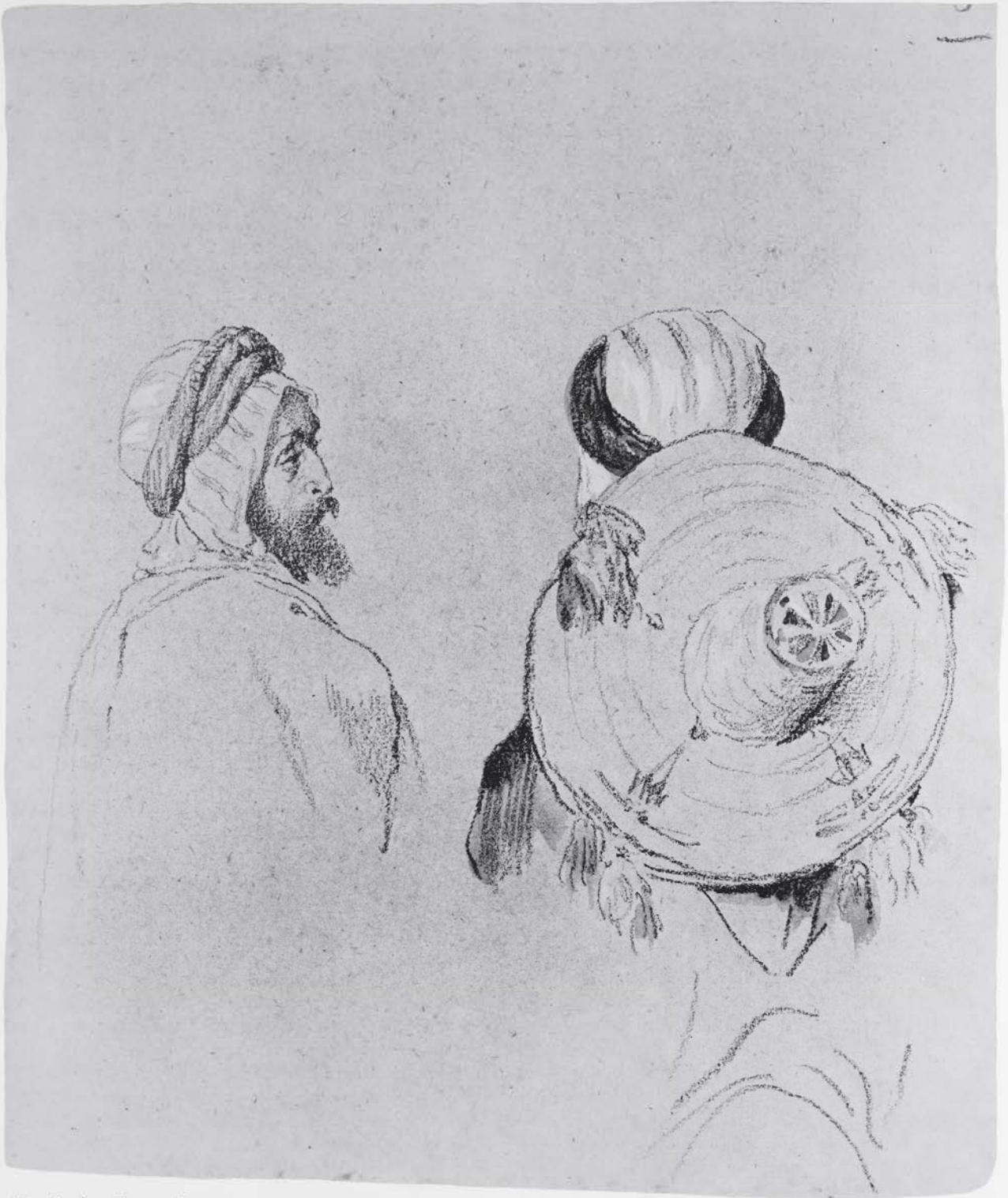
Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 17)

Slg. N. 377 Photo X 3035

Das Brustbild ist im Dreiviertelprofil nach rechts aus leichter Aufsicht gezeichnet, der Blick des Mädchens richtet sich etwas verschämt zum Betrachter. Das schwarze Haar ist gescheitelt, die weiße Bluse besitzt einen runden Halsausschnitt.

Duvivier, ausgebildet an der Antwerpener und Pariser Akademie, seit 1796 naturalisierter Franzose, war Historien-, Landschafts- und Porträtmaler. In seinen letzten Jahren, in denen, wenn die Überlieferung der Autorschaft zutrifft, auch dieses Bildnis entstanden sein mußte, soll er sich auch dem Kupferstich gewidmet haben.

Lit.: Thieme-Becker Bd. X, 1914, S. 250.



126 Eugène Fromentin

Eugène Fromentin

La Rochelle 1820 – 1876 Saint Maurice bei La Rochelle

126 *Zwei Araber*

Schwarze Kreide, mit Deckweiß gehöht und teilweise aquarelliert, auf grauem, ehemals graublauem Papier
24 × 20,5

Prov.: Kunsthandel Galerie Grünwald, München
PHz 2133 Photo X 921

Ref.: Kat. Galerie Grünwald München, Winter 1980/81,
Nr. 57 mit Abb.; M. Trudzinski in: Grohn-Schällicke-Trudzinski 1985, Nr. 66 mit Abb.

Beide Männer, bekleidet mit Burnus und gestreiftem Kopftuch, sind lediglich als Halbfiguren gegeben. Der linke wendet seinen feingeschnittenen bärtigen Kopf aus der Dreiviertel-Rückansicht des Oberkörpers ins Halbprofil, der rechte bietet dem Betrachter die reine Rückansicht, die jedoch weitgehend von einem breitrempigen, über die Schultern herabhängenden Strohhut mit bunten Wollbändern und -quasten beherrscht wird.

Fromentin, der ursprünglich die Juristenlaufbahn eingeschlagen hatte, widmete sich ab 1840 der Malerei und entdeckte auf einer ersten Nordafrikareise, der manche folgen sollten, 1846 Algerien für seine Bilderwelt. Neben seiner künstlerischen entwickelte er auch eine fruchtbare schriftstellerische Begabung („Dominique“, „Die Meister der Vergangenheit“ u.a.).

Kreidestudien dieser Art, die nicht immer direkt auf ausgeführte Gemälde zu beziehen sind, obwohl sie ihnen zugrunde liegen, brachte der Künstler in großer Zahl vom dritten Algerienaufenthalt 1852–1853 mit. Sein Biograph Louis Gonse beschreibt sie dergestalt: „Sie unterscheiden sich von den anderen auf den ersten Blick, und sind außerdem viel persönlicher als die der vorhergehenden Reisen. Sie sind sämtlich in gewischer schwarzer Kreide, oft weißgehöht, auf sehr grobem grauen Papier, oder mit schwarzer Conté-Kreide ausgeführt . . . Es sind Studien nach der Natur, schnellgezeichnet und entsprechend locker, summarisch, übersichtlich, ja selbst gewalttätig angelegt, von klarem und bestimmten Charakter, gesteigert in ihrer Wirkung. Die Gliedmaßen, Hände und Füße sind kaum angegeben, aber die Bewegung darin ist echt, fließend, von einer stets vorzüglichen Aussagekraft . . . Sein Kreidestift trifft auf Anhieb mit einer Gewißheit des Empfindens, die mich tief beeindruckt, den eigentlichen Genius der algerischen Lande, d. h. des Orients in seiner nobelsten und vollends geläuterten Ausprägung“ (Gonse S. 54 f.).

Die Rundfalten am Rücken des rechten Arabers auf der Zeichnung rühren, wie vergleichbare Gemälde (z. B. ‚Cavaliers arabes‘, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, Inv. Nr. 88; Ausst. Kat. Fromentin Nr. 20 mit Abb.) zeigen, vom Umriß der hohen Lehne des algerischen Pferdesattels her; die Figuren sind also auch hier als beritten vorgestellt.

Lit.: L. Gonse, Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris 1881; Ausst. Kat. Fromentin, le peintre et l'écrivain 1820–1876, Bibliothèque Municipale, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle 1970.

Pierre-François-Eugène Giraud

Paris 1806 – 1881 Paris

127 *Bildnis M^{me} C. Chelard*

Bleistift

25,8 × 19,7

Bez.: eigenhändig Giraud/1834/München (?); von späterer Hand in Feder: M^{me} C. Chelard/1834. Munich; rücks. von derselben Hand: Emile Chelard/Weimar. 1859

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)
Slg. N. 378 Photo X 3042

Das Brustbildnis zeigt die Dame im strengen Profil nach rechts; sie trägt eine spitzengesäumte, mit einem Kinnband befestigte Haube und ein Kleid mit hochgeschlossenem, dreifachen Spitzenkragen.

Giraud, Porträt-, Genre- und Historienmaler, Karikaturist, Stecher und Lithograph, wurde ausgebildet von Louis Hersent und Théodore Richomme. 1826 erhielt er den Rompreis, kehrte 1830 in seine Vaterstadt zurück und stellte vom folgenden Jahr an bis 1881 regelmäßig im Salon aus. Von zwei gemeinsam mit Alexandre Dumas père unternommenen Reisen, 1844 nach Spanien sowie 1847 nach Algerien und Ägypten, brachte er die Motive für seine berühmtesten Bilder mit. Er malte und zeichnete – als Karikaturist vornehmlich für den „Artiste“ und den „Charivari“ – so gut wie alle namhaften Gestalten des Pariser Lebens seiner Zeit.

Über die Dargestellte, deren Namen die Beschriftung von der Hand eines Verwandten (Gatten?) nennt, ist nichts Näheres in Erfahrung zu bringen.

Lit.: Thieme-Becker Bd. XIV, 1921, S. 174 f.



127 Pierre-François-Eugène Giraud

Jean-Antoine Théodore Gudin

Paris 1802 – 1880 Boulogne-sur-Seine

128 *Rubige See*

Aquarell in Schwarz und Grau

26 × 44,3

Bez. u. l.: J. Gudin

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 24)

Slg. N. 379 Photo X 3040 Corpus 40594

Zwei Drittel der Bildfläche nimmt die im Gegenlicht liegende, von sanftem Wellengekräusel belebte Wasseroberfläche ein. Lockere Wolkenpartien im Himmel bedecken die Sonne. Durch schwarze Schatten hervorgehoben sind einige Steine und Kiesel am Ufer vorn rechts, einige größere Gegenwellen sowie drei in die Tiefe leitende Markierungsstangen. Noch silhouettenhafter in der Helligkeit der See am Horizont zeichnen sich links eine Gruppe kleiner felsiger Inseln, zwei Boote in der Mitte und eine langgestreckte flache Insel rechts ab.

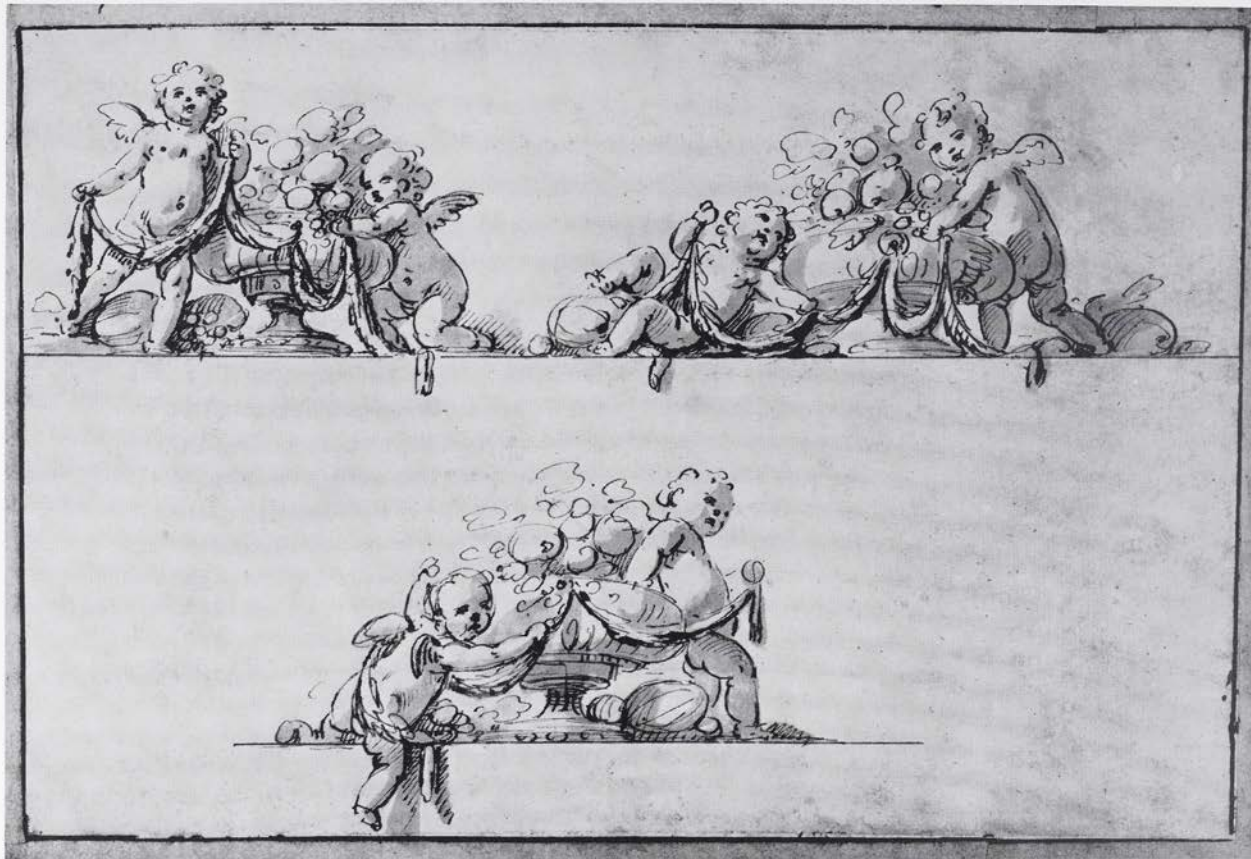
Théodore Gudin hatte ab 1817 an der Pariser École des Beaux-Arts bei dem David-Schüler Anne-Louis Girodet-Trioson studiert, sich aber bald dem Kreis der romantischen Maler um Delacroix und Géricault angeschlossen. Zur Marinemalerei fand er bereits Anfang der zwanziger Jahre (erste Ausstellung im Salon 1822) und hielt an ihr, neben dem Landschaftsfach, bis an sein Lebensende fest. Im Auftrage König Louis-Philippes reiste er 1838/39 nach Algier; dort fertigte er Skizzen an, nach denen er für das neue Museum in Versailles 63 Kolossalgemälde zur Feier der Heldentaten der französischen Marine ausführte. 1841 ging er nach Warschau und Petersburg, wo er für Zar Nikolaus I. 12 Gemälde mit den Ansichten der Haupthäfen Rußlands schuf. Seit 1837 Mitglied der Berliner Akademie, fand er 1844/45 Gelegenheit zu einem Besuch der preußischen Hauptstadt. Mehrfach weilte er in London und beschickte die Royal Academy. Sein anfangs über ganz Europa verbreiteter Ruhm verblaßte abrupt nach der Mitte des Jahrhunderts.

Eine genaue Eingrenzung der Entstehungszeit unseres Blattes ist bislang mangels Überblick über Gudins graphisches Werk nicht möglich. Mit dem Verzicht auf jegliche Farbe im Aquarell nähert sich der Künstler druckgraphischer Technik, in der er sich gelegentlich ebenfalls versucht hat (vgl. Vollmer und Ausst. Kat. Von Delacroix bis Maillol Nr. 145).

Lit.: H. Vollmer in: Thieme-Becker Bd. XV, 1922, S. 194f. Ausst. Kat. Von Delacroix bis Maillol. Handzeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts, Kunsthalle Bremen, März-April 1969, Bremen 1969.

128 Jean-Antoine Théodore Gudin





129 Nicolas Guibal

Nicolas Guibal

Lunéville 1725 – 1784 Stuttgart

129 *Drei Vasen mit Früchten und Guirlanden haltenden Putten*

Feder in Schwarz, grau laviert

24,5 × 37,3

Montierung des 18. Jahrhunderts

Prov.: Nachlaß Plinke/Stadt Hannover

o. Inv. Nr. Photo X 2339

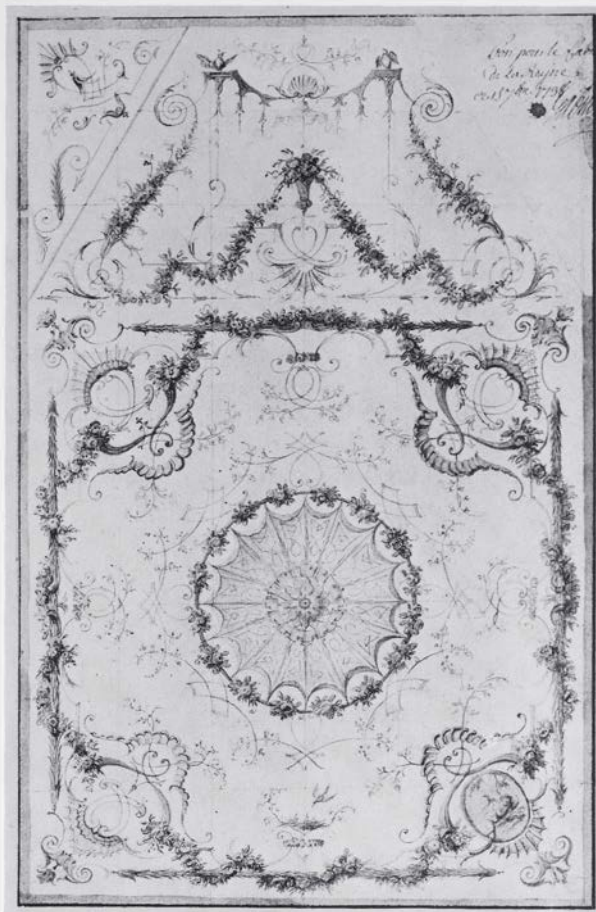
Je zwei nackte Putten spielen mit Guirlanden, die an drei hoch mit Früchten gefüllten, breit über eingezogenen Füßen ausladenden Vasen befestigt sind. Einer der Kinderengel ist jeweils aufgerichtet (stehend, laufend oder lehrend), der andere kniend oder lagernd dargestellt. Zwei der Paare sind auf einer oberen gemeinsamen Grundlinie vereinigt, das dritte ist auf eine eigene untere Linie gesetzt. Durch Untersicht und Überschneidungen der Linien wird die Illusion von Gruppen auf einer hohen Mauerkante erzeugt.

Das bislang anonyme Blatt ist aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten mit einer lavierten Federzeichnung von ca. 1767 in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (21,5 × 29,6; Ausst. Kat. Die Hohe Carlsschule Nr. 586 mit Abb. 31) Nicolas Guibal zuzuweisen (freundliche Bestätigung der Eigenhändigkeit durch Heinrich Geissler mit Brief vom 21.1.1986). Dort sind ebenfalls eine aufrechte und eine lagernde Figur mit Guirlanden um eine Vase von mittlerer Größe gruppiert. Gleiche Vasenformen wie hier, zum Teil wiederum mit spielenden Putten zusammengebracht, tauchen auch auf einem Entwurf von 1757 für das Deckengemälde des Haupttreppenhauses des Stuttgarter Neuen Schlosses auf (ebendort, Inv. Nr. 5586; Pannowitz mit Abb.). Nicolas Guibal war seit 1740 Schüler Ch. Natoire's in Paris, wurde 1745 in die Akademie aufgenommen und ging 1749 nach Stuttgart. Herzog Carl Eugen von Württemberg schickte ihn 1750 nach Rom, wo er Schüler und Freund von A. R. Mengs wurde. 1755 kehrte er, vom Herzog zum ‚premier peintre‘ des Hofes ernannt, nach Stuttgart zurück. Seit 1760 leitete er die Gemäl-

degalerie Ludwigsburg, ab 1776 hatte er die Stellung eines Professors an der Hohen Carlsschule inne. Seine Verbindungen zu Frankreich ließ er nicht abreißen, er ging selbst noch zweimal, 1760 und 1783, nach Paris, wohin er auch seine Schüler zwischen 1780 und 1790 in so großer Zahl zu Studienaufenthalten schickte, daß sie dort die wichtigste Gruppe unter den ausländischen Kunststudenten ausmachten (vgl. Becker S. 47, S. 340 und S. 346). An der Förderung der künstlerischen Entwicklung Württembergs hatte er vielfältigen und maßgeblichen Anteil.

Das antike, in der Renaissance mit neuer Begeisterung erprobte Dekorationsmotiv guirlandentragender Putten greift Guibal hier mit leichter Hand auf. Im Zeichnungsstil ist zwar noch das spontan Abkürzende einer barocken Strichtechnik spürbar, der großzügige Einsatz der Lavierung, der den kleinen Gestalten trotz aller Beweglichkeit eine größere statuarische Festigkeit verleiht, trägt jedoch schon einen deutlich frühklassizistischen Stempel.

Lit.: Ausst. Kat. Die Hohe Carlsschule, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Museum der Bildenden Künste Stuttgart, Nov. 1959–Jan. 1960, Stuttgart 1959; O. Pannewitz, Kat. Nr. 81 in: Ausst. Kat. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung, Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, März–Juni 1984, Stuttgart 1984 mit ausführlichen weiteren Literaturangaben; W. Becker, Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971.



130 Christophe Huet

Christophe Huet

Pontoise (?) 1700 – 1759 Paris

130 Plafond-Entwurf

Aquarell, vorwiegend in Dunkelrosa, Hellblau, Grün und Gelb über Bleistiftvorzeichnung mit leichtem Quadratnetz 37,5 × 24,3

Montiert

Bez. mit Feder r. o.: bon pour le Cabin(et)/de La Reyne/le 15^{7bre} 1738/Gabrie(l); auf der Montierung alte Nr. 99

Prov.: Slg. Jasper

PHz 663 Photo X 2255 Corpus 40547

Ref.: Dorner 1930 Nr. 463 als Jan Antoine Watteau (?) mit Abb. S. 339, irrtümlich mit Nr. 459 beschriftet; Berkenhagen mit Abb. 1.

Die Gesamtfläche ist aufgeteilt in einen größeren, nahezu quadratischen Teil und einen kleineren quereckigen. Im Zentrum des ersten ist einem mit

Rosenbouquets besetzten Reif eine zeltartige Rosette eingepaßt. Zwischen Eckvoluten gespannte und gewundene Guirlanden bilden die äußere Einfassung; die gewundenen quellen aus symmetrisch den Diagonalen des Quadrats zugeordneten Füllhörnern, welche in Eckkartuschen mit Muschelmotiven eingebunden sind. Die rechte untere Ecke zeigt alternativ zu den übrigen ein Medaillon mit figürlicher Szene. In den Entrelacs des Grundes aus symmetrisch geordnetem feineren Zweiggespinst hat am unteren Rand ein Vogelnebst samt Vogelmutter und Jungen einen luftigen Platz gefunden.

Der obere Teil wird von zwei an einer mittleren Vase befestigten Rosenguirlanden durchzogen und an der Spitze von einer Gebälkgroteske gekrönt, auf deren Endpunkten je ein Vogel sitzt. Nur die obere linke Ecke ist ornamental ausgefüllt. Eine beide Teile der Gesamtfläche einschließende gelbe Aquarelllinie spart gleichfalls die rechte obere Ecke aus.

Die Zuschreibung dieses Blattes und der folgenden vier wird Ekhart Berckenhagen verdankt, der im Gegensatz zu Alexander Dorner ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit erkannte, die auch durch die alten Numerierungen und dieselbe Montierung bestätigt wird. Dorners Watteau-Zuweisung, mit Fragezeichen versehen, war keine ganz abwegige Etikettierung, nur von vornherein obsolet, weil der große Meister des frühen Rokoko oder des Régence-Stils bereits 1721 verstarb. Die Datierung des Blattes, nicht minder maßgeblich für den Rest der Serie, geht eindeutig aus dem Freigabevermerk in der rechten oberen Ecke hervor, der dem Blatt seinen Vorrang vor den anderen verleiht. Er stammt aus der Feder des Jacques V. Gabriel (1667–1742), der von 1735 bis 1741 das Amt des Premier Architecte du Roi bekleidete, d. h. Ludwigs XV., dessen sämtliche Bauunternehmungen er leitete.

Nach diesem Vermerk sollte einer Ausführung der geplanten Dekoration im „Kabinett der Königin“ eigentlich nichts mehr im Wege gestanden haben. Die naheliegende Frage, ob der Entwurf (bzw. die Entwürfe) wirklich zur Anwendung und zur Übertragung in Stuck und Malerei gelangte(n) und wo sich das betreffende Kabinett der Maria Leszczyńska, der Tochter des entthronten Königs Stanislaus von Polen, die 1725 mit Ludwig vermählt wurde, befand, ist freilich bis heute noch nicht beantwortet. Jacques Gabriel war vielfach mit dem Ausbau, dem Umbau und der Innenausstattung von königlichen Schlössern beschäftigt. In Versailles zeichnete er für die ‚cabinets du Roi‘, die ‚petits cabinets‘ und die ‚chambre de la Reine‘, in Fontainebleau für den Speisesaal, die ‚salle du conseil‘ sowie das ‚cabinet de la Reine‘ verantwortlich (vgl. Willich S. 11). Fontainebleau würde damit unter den möglichen Bestimmungsorten in die vorderste Reihe rücken, doch hat Berckenhagen S. 122 unter Verweis auf Bottineau dort nur „stilistisch angenäherte Ornamentformen“ ausgemacht. Willich ebda. nennt des weiteren Ausbaupläne Gabriels für Compiègne und Veränderungen in Chambord.

Da der Architekt im Zeichnen von Ornamenten offenbar gänzlich ungeübt war, beschäftigte er einen Stab von versierten Mitarbeitern (vgl. ebda.). Daß Christophe Huet derjenige war, der den Auftrag erhielt zu den vorliegenden detaillierten Plänen, die mehrfach Rücksicht nehmen auf bauliche Besonderheiten – so ist etwa auch das erste Blatt sicherlich ein Plafondentwurf für einen unregelmäßig geschnittenen Raum und kein „Wanddekoriations-“ (Dorner) bzw. allgemeiner „Dekorationsentwurf“ (Berckenhagen) –, hat Berckenhagen durch schlüssige Verglei-

che mit Zeichnungen des Künstlers in der Berliner Kunstbibliothek (Hdz. 27, 109, 111, 112, 114, 115) erhärtet. Sein Aufsatz bietet ebenfalls einen Ausblick auf dessen sonstiges Schaffen.

Huet wurde möglicherweise von Jean-Baptiste Oudry oder Alexandre-François Desportes ausgebildet und machte sich mit seinen Tier- und Stillebildern ebenso einen Namen wie mit seinen Dekorationsmalereien. Er stattete, stark beeinflusst von Watteau und Claude III. Audran, mit dem er spätestens seit 1733 zusammenarbeitete, Räumlichkeiten aus im Schloß von Chantilly, im Pariser Hôtel de Rohan, in Schloß Bagnolet sowie dem Schloß Plaisance bei Nogent-sur-Marne (die beiden letztgenannten Werke zerstört), selbstverständlich stets im Verein mit Stukkateuren und Holzschnitzern. Zudem trat er als Graphiker mit zwei Stichfolgen an eine breitere Öffentlichkeit, in denen Affen, wie so oft in seinen Dekorationen, die Hauptrolle spielen.

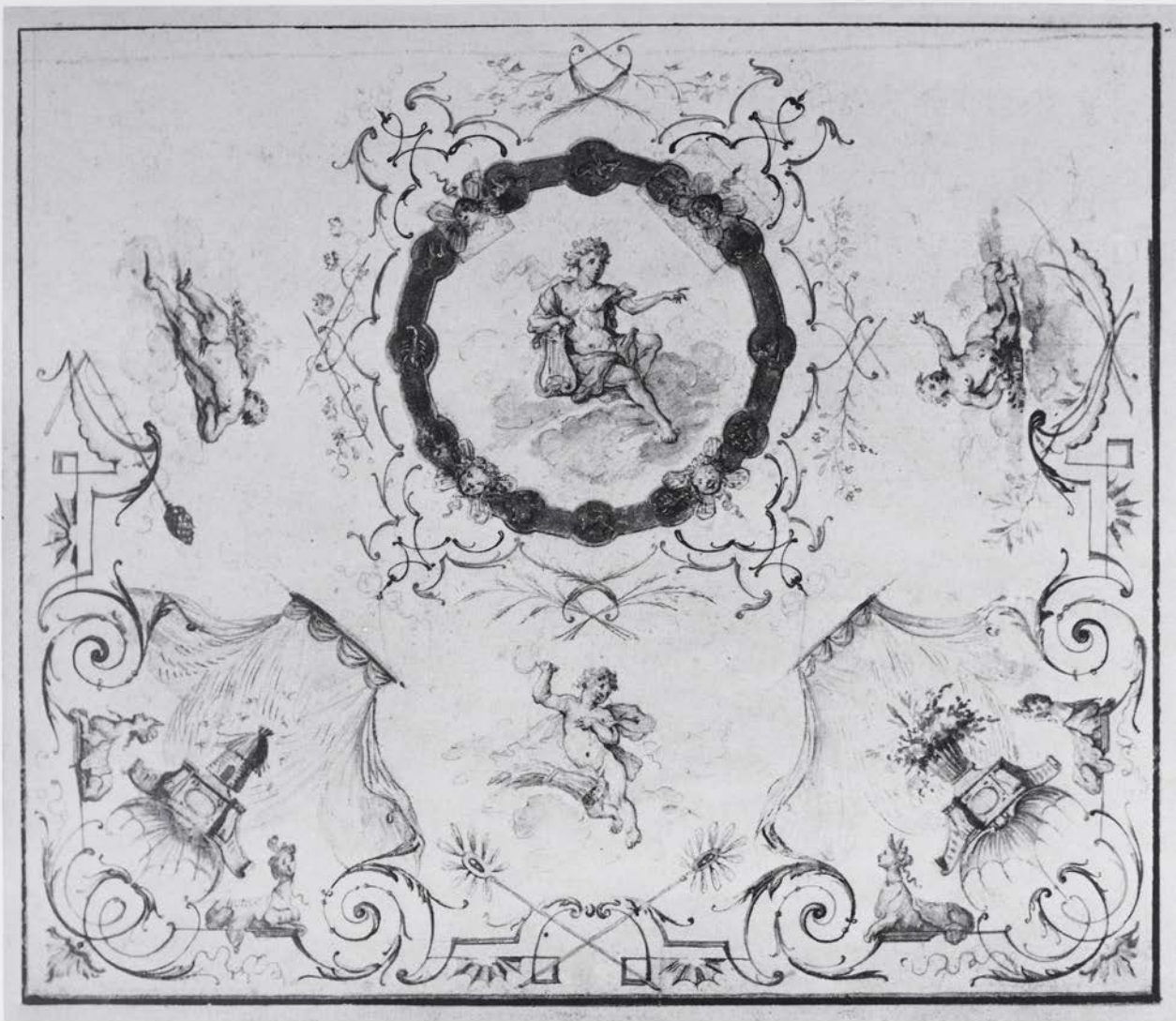
Lit.: E. Berckenhagen, Zeichnungen von Christophe Huet im Kestner-Museum zu Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, S. 119–128; H. Willich in: Thieme-Becker Bd. XIII, 1920, S. 11 f.; Y. Bottineau: L'Art d'Anges Jacques Gabriel à Fontainebleau, Paris 1962.

131 Plafond-Teilentwurf mit Jahreszeiten-Allegorie

Aquarell, vorwiegend in Gelb, Weinrot und Blau über Bleistiftvorzeichnung; Deckweißkorrekturen
21,4 × 24,8
Klebekorrekturen; montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 97
Prov.: Slg. Jasper
PHz 680 Photo X 2257 Corpus 40546

Ref.: Dorner 1930 Nr. 459 als Jan Antoine Watteau (?); Berckenhagen mit Abb. 2 (dort mit irriger PHz-Nr. 682).

Das im Teilausschnitt des Entwurfs aus der Mitte nach oben gerückte Zentrum bildet ein Tierkreiszeichen-Kranz, unterbrochen von vier Puttenköpfen mit Libellenflügeln (zwei davon auf Klebeblättern korrigiert). Er nimmt die auf Wolken sitzende Figur



131 Christophe Huet

Apollons mit der Lyra auf. Die Ornamentumrandung des Kranzes ist mit vier unterschiedlichen Pflanzen bestückt; oben mit immergrünen, rechts mit knospenden Zweigen, unten mit Ähren, links mit Weinranken. Auf die Jahreszeiten spielen auch die drei im Ausschnitt ausgeführten allegorischen Puttengestalten auf Wolken in den Achsen des Plafonds an: auf den Frühling die rechte mit Blütenkorb, auf den Sommer die untere mit Ährengarbe und Sichel, auf den Herbst die im Weinrausch hingestreckte zur Linken. Neuerliche Attribute finden sich in der orna-

mental Bordüre: rechts junge Zweige mit frühen Blüten, unten Stecken mit Sommerblumen, links der Thyrsosstab des Bacchus. Vorhangdraperien, an Stangen aufgehängt, breiten sich in den unteren Ecken aus; die linke schließt Volutenformen, zwei lagernde Sphingen und ein schwebendes Podest mit Bienenkorb zusammen, die rechte dasselbe mit Blumen- statt Bienenkorb.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.

132 Plafond-Alternativentwurf

Aquarell, vorwiegend in Violett, Graublau, Gelb und Grün
sowie Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung

30,5 × 25,6

Montiert

Bez.: auf der Montierung alte Nr. 98

Prov.: Slg. Jasper

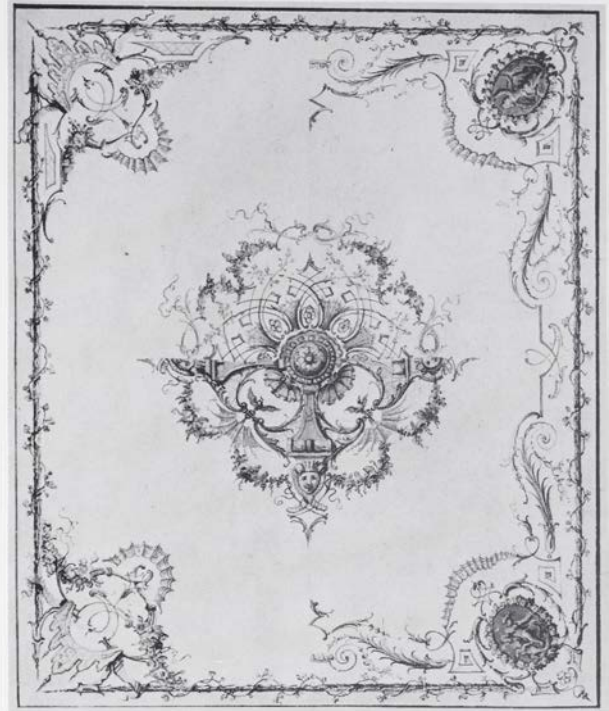
PHz 682 Photo X 2253 Corpus 40549

Ref.: Dorner 1930 Nr. 460/461 (sic) als Jan Antoine Watteau (?);
Berckenhagen mit Abb. 4 (dort mit irriger PHz-Nr. 680).

Der Entwurf folgt dem Grundschemata der Dekoration des Hauptteiles in PHz 663, sieht man von den dortigen Entrelacs im Fond ab. Leicht verwandelt sind wieder am Rand gespannte Guirlanden, diesmal umwunden von Ranken, Eckkartuschen und eine zentrale Rosette anzutreffen. In der linken Hälfte, alternativ zur rechten behandelt, werden die Eckkartuschen, wie dort in drei Fällen, locker behandelt; auch die Füllhornmotive treten erneut auf. In der rechten Hälfte ist die Bordüre um Volutenwerk ange-reichert, die Eckkartuschen sind, entsprechend der vierten Ecklösung dort, mit Ovalmedaillons besetzt, die nun von Rosenkränzen eingefasst werden. Sie enthalten unten eine nackte thronende Gottheit nebst Putto und oben eine halbnackte sitzende Frauengestalt.

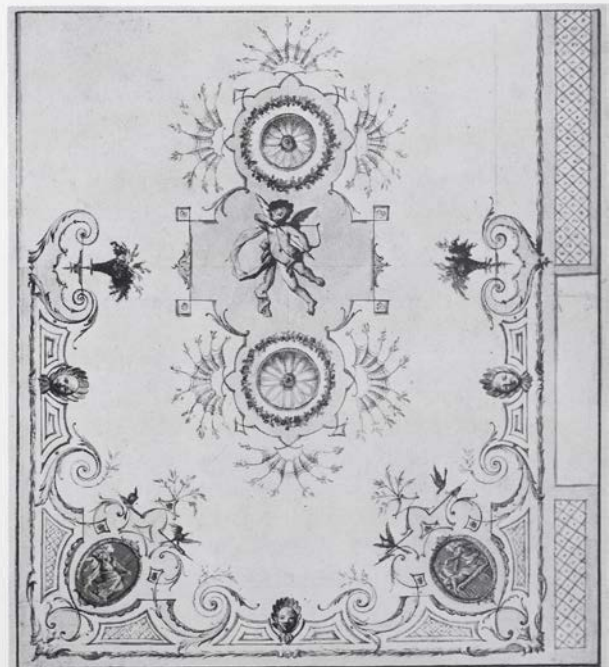
Die Rosette ist waagrecht geteilt und ihrerseits in zwei alternativen Fassungen vorgestellt. Die obere Lösung bedient sich vorwiegend vegetativer Elemente sowie einander überschneidender Kreissegmente, die untere verteilt stärkere Gewichte auf die Mittelachsen durch architekturplastische Zierstücke mit Sphingenmasken. Dazwischen sitzen Vögel auf Blüten, von denen aus verbindende Schmuckglieder zu den Architekturteilen ausschwingen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.



132 Christophe Huet

133 Christophe Huet



133 Plafond-Teilentwurf mit Amor

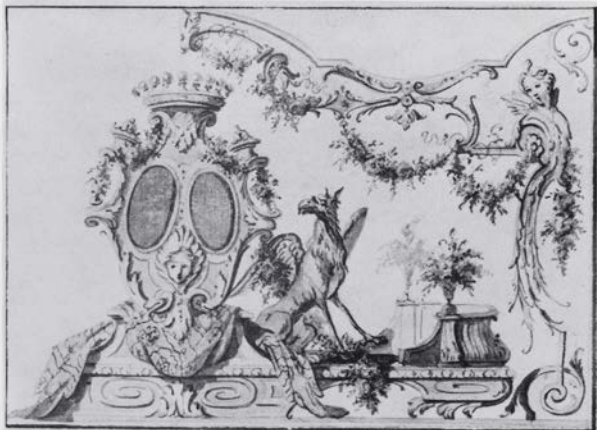
Aquarell, vorwiegend in Weinrot, Hellgrün, Blau und Gelb
sowie Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung
32,3 × 28,7
Montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 95
Prov.: Slg. Jasper
PHz 678 Photo X 2256 Corpus 40548

Ref.: Dorner 1930 Nr. 466 als Jan Antoine Watteau (?);
Berckenhagen mit Abb. 3.

Das Mittelstück der längsrechteckigen Decke, im Ausschnitt leicht nach oben versetzt, besteht aus einer zusammengesetzten Form, die ein Querrechteck mit zwei rosenkranzgefaßten Rosetten verbindet und von fächerartigen Ornamenten begleitet wird. Im Zentrum schwebt der bogenschießende Amor. Die Bordürenornamentik ist nur im unteren Teil ausgeführt, flächige und Voluten-Elemente wechseln einander ab, markante Punkte sind mit Blumenvasen, Masken und Vogelpaaren verziert. Die unteren Eckpartien werden beherrscht von diagonal angeordneten Ovalmedaillons; das linke enthält eine weibliche Gestalt in antiker Sitzpose, das rechte eine Figurenszene: Die neugierige Psyche tritt an das Bett ihres geheimnisvollen Liebhabers und entdeckt Amor (nach Apulejus, Der Goldene Esel). Eine Laubstabumrahmung ist am rechten Blattrand in voller Höhe ausgeführt, schmale hochrechteckige Felder, eines leer und zwei mit Gitterwerk versehen, schließen sich auf dieser Seite der Umrahmung an.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.

134 Christophe Huet



134 Dekorationsskizze

Aquarell, vorwiegend in Gelb, Blau und Weinrot
über Bleistiftvorzeichnung
13,6 × 19
Montiert
Bez.: auf der Montierung alte Nr. 96
Prov.: Slg. Jasper
PHz 679 Photo X 2250 Corpus 40545

Ref.: Dorner 1930 Nr. 462 als Jan Antoine Watteau (?), mit
irriger PHz-Nr. 674; Berckenhagen mit Abb. 5.

Eine Doppelwappen-Kartusche mit Maskenapplique und neunzackiger, perlenbesetzter Krone wird getragen von einem drapierten Postament, das sich nach rechts um einen Ausläufer mit geschwungener Eckbrüstung erweitert und einen sich umwendenden Greifen aufnimmt. Asymmetrisches Volutenwerk geht darüber von einer weiblichen Hermen-Groteskübüste aus. Rosenguirlanden verziern beide Dekorationsteile, zwei Rosensträuße zusätzlich die Ansätze der Eckbrüstung.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 130.



135 Gabriel Huquier

Gabriel Huquier

Orléans 1695 – 1772 Paris

135 ‚Le Jardinier fidèle‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert
30,2 × 19,1

Montiert; Pinselspuren in Rot am r. u. Rand

Bez. auf der Montierung: Watteau fec.

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 622 Photo X 2239 Corpus 40565

Ref.: Réau S. 55, Nr. 63 als Watteau;

Dorner 1930 Nr. 467 als Jan Antoine Watteau (?);

Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Gabriel Huquier spielte eine entscheidende Rolle bei der Überlieferung der dekorativen Erfindungen Antoine Watteaus, in denen sich dieser auf ganz spezifische Weise von den Vorbildern seines Lehrers Claude III. Audran und denen des Jean Bérain löst (vgl. insbesondere Kersting-Bleyl). Die Fülle von Arabesken, die das von Watteaus Freund Jean de Jullienne herausgegebene „œuvre gravé“ des Malers und Zeichners enthält (Dacier-Vuaflart Bd. II, 1922, S. 78 zählen 55 Stück), sind sämtlich von Huquier gestochen worden. In auffälligem Kontrast dazu steht die ganz geringe Zahl von authentischen Zeichnungen Watteaus (vgl. Morgan Grasselli Nr. D 70), die zudem weitaus flüchtiger skizziert sind als die stets präzisen Wiedergaben im ‚Recueil Jullienne‘ (s. ebda. Nr. D 40, D 71), der in verschiedenen Bänden publizierten und 1735 abgeschlossenen Sammlung der zunächst einzeln vertriebenen graphischen Blätter. Wenn sich ausgeführte Zeichnungen erhalten haben, die exakt im Gegensinne den Stichen entsprechen – wegen des ‚Watteau inv.‘-Vermerks früher Antoine zugeschrieben, so neben unseren vier Blättern auch eines der Albertina, Vorlage zu Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 89, ‚La Pellerine alterée‘ (vgl. Parker 1931 S. 19), – stammen sie von Huquiers Hand. Sie als Kopien im eigentlichen Wortsinn zu bezeichnen, wäre falsch, und auch Parker, der die Hannoveraner Blätter so etikettiert, räumt bezüglich des Wiener Exemplars die Möglichkeit ein, daß es sich um „the engraver’s working design based on a less elaborate, perhaps indeed only partly finished drawing by the master himself“ handle. Als eben solche Zeugnisse des gemeinsamen Vorgehens beider Künstler im Entstehungsprozeß der Arabesken des „œuvre gravé“ sind zweifellos auch die vorliegenden Zeichnungen zu betrachten.

Huquier, „graveur très habile et inventif“ (Morgan Grasselli Nr. D 70), war so etwas wie die rechte Hand Watteaus, wenn es um die Ausführung von Dekora-

tionsentwürfen ging. Er war imstande, Winke und Ideenskizzen zu verstehen und dementsprechend gewissermaßen aus Rohmaterial ausgefeilte Zeichnungen herzustellen. Noch in ihrer säuberlichen Art erhalten sie sich eine eigene Entwurfsfrische, nicht zuletzt zu erkennen an diversen Pentimenti. Offensichtlich – und dafür sprechen gerade die von Morgan Grasselli ebda. behandelten Fälle – war dem Interpreten watteauscher Arabesken-„Noten“ in überraschendem Maße selbst die Freiheit der Improvisation eingeräumt. In den Stichen, deren Vertrieb Huquier zum Teil ebenfalls besorgte, ging dann allerdings manches von der Frische verloren, vor allem, weil die leichten, duftigen Lavierungen in härtere Strichlagen verwandelt werden mußten und die Randbordüren ein fast mechanisch wirkendes Raster erhielten. Die fertigen Arabesken konnten auf mancherlei Weise in größeren Raumdekorationen Verwendung finden, sei es in Form von ausschließlich in Ölfarbe bemalten Wandpaneelen, sei es in Form von Wandfeldern, die nur zu einem Teil bemalt, zum anderen aber stuckiert und vergoldet waren, oder in Form von Wandtapisserien.

Wie die Huquier-Blätter nach Hannover kamen, liegt im Dunkeln, doch eine hypothetische Erklärung wäre die, daß sie durch die Hände von Watteaus Malerfreund und Kupferstecher Philippe Mercier hierher gelangten. Mercier, geboren 1689 in Berlin als Sohn eines hugenottischen, in Aubusson ausgebildeten Teppichwebers, ging nach einem Akademiestudium bei Antoine Pesne in Berlin auf Studienreisen nach Paris und Italien. Danach lebte er einige Zeit in Hannover, wo er eine Hannoveranerin zur Frau nahm. Mit dem Sohn Georgs II., dem Prinzen Frederick von Wales, zog er später, gegen 1716, nach London, wo er 1760 starb (vgl. Dacier-Vuaflart Bd. I, 1929, S. 100, Ausst. Kat. Watteau S. 45 f.).

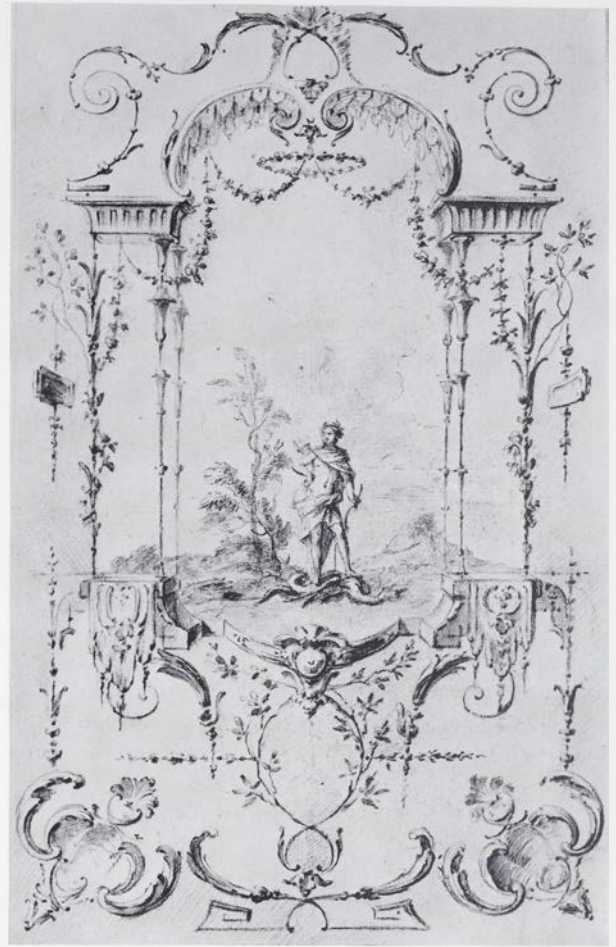
Gabriel Huquier hat sich durch umfangreiche Ornamentstichpublikationen außer nach und in Verbindung mit Watteau auch nach Claude Gillot, François Boucher, Jacques de Lajoue, Gilles-Marie Oppenort, Juste-Aurèle Meissonnier, Alexis Peyrotte u. a. um die Verbreitung der Werke dieser Meister ihres Fachs ebenso verdient gemacht wie er als Sammler Vorbildliches leistete: Seine vorzügliche große Kollektion von Handzeichnungen und Druckgraphiken zeitgenössischer französischer Künstler stand an bestimmten Tagen der Woche jungen Kunstschülern und Amateuren zur Besichtigung offen (vgl. Vollmer).

Das Bildfeld der ersten Komposition wird von der äußeren, an den unteren Ecken eingezogenen Bordüre getrennt durch einen Kranz aus symmetrisch ange-

ordneten Schilfblattbündeln, Volutenformen und Draperien, zwischen denen einzelne Gerätschaften und Symbole der Gartenarbeit und der Gartenfrüchte placiert sind: Man erkennt im unteren Teil einen Henkelkorb, eine Kiepe, Spaten und Hacken, im oberen Teil ein Paar flacher Henkelkörbe mit gekreuzten Thyrsosstäben. Eine große Traube, umgeben von Lichtstrahlen, hängt von der abschließenden Kartusche herab; von ihr aus sind Weinguirlanden locker zu den Seiten hingeführt. Rebenzweige breiten sich in den oberen Ecken und am unteren Rand aus. Das Bildfeld selbst gibt den Blick frei in eine anmutige Landschaft mit baumbestandenem Hügel, dahinter eine Klippe und weitere Bäume sowie ein fernes steiles Gebirge. Vor dem Baum des Vordergrunds hat sich auf dem Hügel ein junges Gärtnerpaar niedergelassen; die liebevoll hingeebene Gebärde des Jünglings wird dadurch unterstrichen, daß er etwas tiefer sitzt als das Mädchen, das zierlich seinen Korb am Handgelenk hält und die Berührung durch den Verliebten wohlwollend duldet. Zur Seite lagert ein neugieriges Hündchen.

Der entsprechende Stich (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 220 mit Abb.) zeigt keine wesentlichen Veränderungen. Er trägt neben dem Titel die Angaben „A. Watteau Inv.- Huquier Sculp.“ und „Paris chez la veuve de F. Chereau rue St. Jacques aux deux Pilliers d’Or, et chez Huquier vis a vis le grand Chatelet aux armes d’Angleterre/Avec Privilege du Roi“. Seine Maße (29,5 × 18,7) sind nahezu identisch mit der Vorzeichnung. Dacier-Vuaflart verzeichnen ebda. eine Stichkopie, die sie Johann Conrad Steiner (1757–ca. 1815) zuschreiben. Als Gegenstück zu Nr. 220 hat Huquier auf derselben Seite des Stichwerkes eine ähnliche Komposition, ‚Le Berger empressé‘ (ebda. Nr. 219), aufgenommen.

Lit.: L. Réau, Watteau, in: L. Dimier u. a., *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Bd. I, Paris, Brüssel 1928, S. 1–59; H. Kersting-Bleyl, Arabesken, in: *Ausst. Kat. Jean-Antoine Watteau. Einschiffung nach Cythera. L’Île de Cythère*, Frankfurt a. M., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Sept.–Okt. 1982, Frankfurt a. M. 1982, S. 49–55; M. Morgan Grasselli, *Les dessins de Watteau*, in: *Ausst. Kat. Watteau (s. u.)*, S. 55–226; *Ausst. Kat. Watteau 1684–1721*, Washington, National Gallery of Art, Juni–Sept. 1984, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1984–Jan. 1985, Berlin, Schloß Charlottenburg, Febr.–Mai 1985, Paris 1984; H. Vollmer in: *Thieme-Becker Bd. XVIII*, 1925, S. 165; L. Deshairs, *Les Arabesques de Watteau (Melanges offerts à M. Henri Lemonnier)*, in: *Archives de l’Art français* 7, 1913, S. 287–300; Berckenhagen 1970 S. 218 f.; Y. Fromrich, *Watteau et la gravure*, in: *Ausst. Kat. Pèlerinage à Watteau*, Paris, Hôtel de la Monnaie, Juli 1977, Paris 1977, S. 151–166; alle mit weiterer Lit.



136 Gabriel Huquier

136 ‚Apollon‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert

30,2 × 19,2

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 106

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 625 Photo X 2238 Corpus 40564

Ref.: Réau S. 55, Nr. 56 als Watteau;

Dorner 1930 Nr. 468 als Jan Antoine Watteau (?);

Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

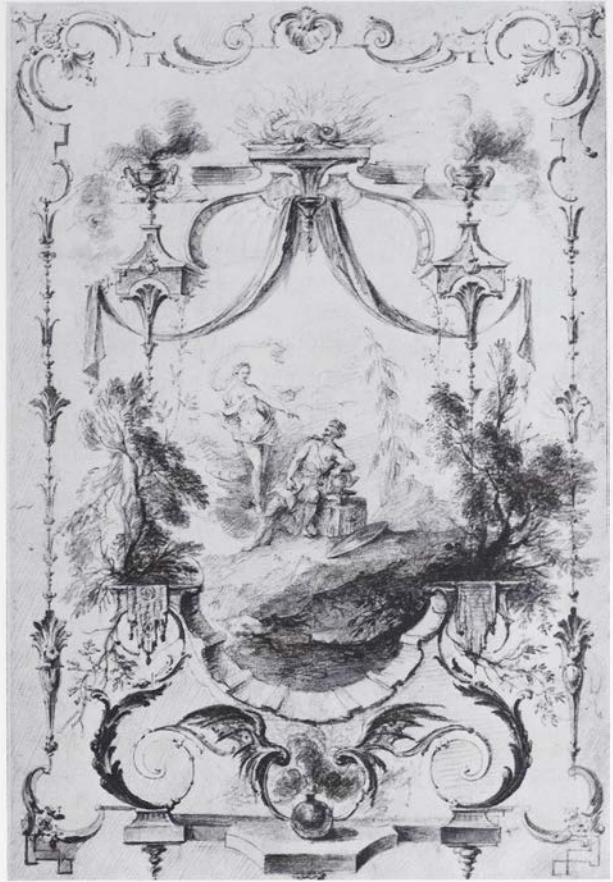
Eine zierliche, transparente Grottesken-Architektur gibt den Blick auf ein weites Mittelfeld frei. Zwei schabrackenbehängte Sockel zu jeder Seite tragen je drei Säulchen aus ineinandergesteckten Blütenstäben und -kelchen sowie ein Gebälkstück; die Sockel sind

durch schwungvoll lastende, die Gebälkstücke durch beschwingte, brückenschlagende Ornament-Elemente verbunden. Im lastenden Teil rahmen Ölzweige ein Medaillon mit flüchtig skizzierter Figurenszene, der beschwingte Abschlußteil ist mit dünnen Guirlanden behängt, deren Enden sich um die äußeren Säulchen winden. Der untere Blattrand ist mit Eckkartuschen und einer verbindenden Volutenform besetzt. Blütenstäbe und -zweige begrenzen die äußere flächige Bordüre oder ragen in sie hinein. Von den Zweigen, die aus den äußeren Säulen der Grottesk-Architektur hervorwachsen, hängen gerahmte Täfelchen an Blütenstäbchen herab. Das Mittelfeld beherrscht die in Siegerpose mit in der Hüfte aufgestütztem Arm auf einer erlegten geflügelten Schlange frontal stehende halbnackte Gestalt eines jugendlichen Gottes. Er trägt den Bogen in der Linken und den Köcher auf dem Rücken, sein Haupt ist bekrönt. Ein Baum und ein ferner Berg sind das einzige, was die ansonsten flache Landschaft auszeichnet. Im Himmel steigen Wolken auf.

Der Stich nach diesem Entwurf (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 217 mit Abb.), 29,5 × 18,7, zeigt insofern Abweichungen, als die Figurenszene des Medaillons im Ölzweigrahmen etwas deutlicher geworden ist und das unmittelbar darüber gesetzte Ornament keine Kugel- oder Fruchtform, sondern eine Muschel enthält. Ansonsten ist selbst die unterschiedliche Länge der Schabracken beibehalten. Die Beschriftung ist neben dem Titel identisch mit der des nach Kat. Nr. 135 gestochenen Blattes. Im Stichwerk hat Huquier den ‚Apollo‘ zusammengestellt mit einer ‚Diana‘ (ebda. Nr. 218).

Unter den vier Hannoveraner Ornamententwürfen ist dies derjenige, der sich am engsten an Vorbilder von Claude III. Audran anlehnt, vgl. etwa die Zeichnung zum ‚Bacchus‘ (Herbst) für die 1699 in Auftrag gegebene Tapiserie-Serie der ‚Triumphes des Dieux‘ im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. Slg. Cronstedt II, 166; Ausst. Kat. Claude Audran Nr. 134 mit Abb.) oder ein Beispiel der vielen nach denselben Götterserien-Entwürfen Audrans auch später noch ausgeführten Teppiche (Kat. Galerie Fischer Nr. 1 mit Abb.).

Lit.: L. Réau, Watteau, in: L. Dimier u. a., Les peintres français du XVIII^e siècle, Bd. I, Paris, Brüssel 1928, S. 1–59; Ausst. Kat. Claude Audran (Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Collections Tessin & Cronstedt: I. Claude III Audran (1658–1734). II. Dessins d’architecture et d’ornements), Paris, Bibliothèque Nationale, Paris 1950; Kat. Galerie Fischer Luzern. Ausgewählte Objekte. Gemälde, Zeichnungen, Tapiserien. Verkaufsausst. März–April 1984, Luzern 1984; beide mit weiterer Lit.; vgl. im übrigen Kat. Nr. 135.



137 Gabriel Huquier

137 ‚Le Feu‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert

38,7 × 26

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 104

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 623 Photo X 2243 Corpus 40562

Ref.: Dorner 1930 Nr. 464 als Jan Antoine Watteau (?);

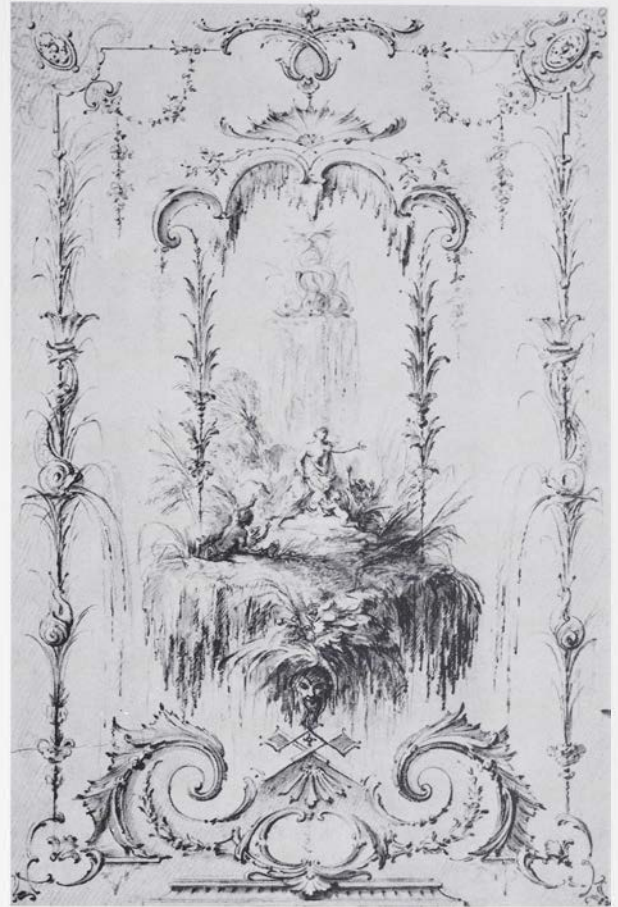
Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Das Bildfeld wird von zwei deutlich verschieden behandelten Rahmen umgeben. Der äußere, zarte begrenzt die flächige Randbordüre und ist aus einer Bodenplatte, kelchblatt- und blütenbesetzten Stäben und diversen Volutenformen, die vornehmlich die Ecken betonen, zusammengefügt. Der innere, gewichtigere stellt eine Mischung aus vegetabilen und

architektonischen Formen dar. Große, auf der äußeren Bodenplatte aufsitzende Voluten tragen seitlich kleine reduzierte Sockelstücke mit Schabracken, gänzlich reduzierte Säulchen stützen ihrerseits groteske Gebälkstücke, gekrönt von rauchspendenden Henkelvasen und verbunden durch einen phantastischen Baldachin mit Draperien, auf dessen Spitze ein von Flammen umgebener Drache lagert. Ein lastendes, ausgeschnittenes, von einem sich faltenden Band begrenztes Ornamentfeld stellt die Verbindung zwischen den Sockelstücken und den sie tragenden Voluten her; zwischen diesen ist ein bizarres Flügelpaar eingespannt, das eine auf dem Mittelvorsprung der äußeren Bodenplatte liegende, rauchende Pulverkugel umgibt. Die Sockelstücke sind umrankt und besetzt von laubreichen Zweigen und Bäumen, die unmittelbar in die Landschaft des Bildfeldes einleiten, die gebirgig gestaltet ist und in der Ferne einen hohen Nadelbaum aufweist. In ihrem Zentrum erscheint auf Wolken die nur mit einem wehenden Schleier bekleidete Venus dem am Boden neben einem Baumstumpf sitzenden, auf kleinem Amboß Waffen schmiedenden und zu ihr aufblickenden Vulkan (vgl. Vergil, Äneis VIII, 370–385).

Die Komposition gelangte fast unverändert zum Stich in den Maßen 38,1 × 25,5 (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 16 mit Abb.). Huquier hat lediglich verschiedene Bleistiftpentimenti bereinigt, nicht allein die linke, sondern beide Schabracken mit Ornamenten versehen und die rechtwinkeligen Ornamentansätze an den unteren Eckvoluten sowie eine kleine Konsole in der Mitte der Bodenplatte getilgt. Der Entwurf ist Teil einer Serie der vier Elemente, zu der auch das folgende Blatt gehört (vgl. ebda. Nr. 15–18). Die Stiche der Serie tragen neben dem Titel und den Namen der beteiligten Künstler die Beschriftung: „A Paris chez Huquier vis a vis le grand Châtelet et chez la Veuve Chereau rue S. Jacques aux deux pilliers d’Or/ avec privilege du Roy.“ Eine Kopie nach der ganzen Serie hat wahrscheinlich Johann Conrad Steiner gestochen. Dacier-Vuaflart ist davon jedoch nur ‚le Feu‘ zu Augen gekommen (vgl. ebda. Nr. 15A–18A).

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 135.



138 Gabriel Huquier

138 ‚L’Eau‘, Dekorationsentwurf

Bleistift, Feder in Schwarz, grau laviert
38,5 × 25,7

Montiert

Bez. auf der Montierung: Watteau fec., alte Nr. 103

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Watteau zugeschrieben

PHz 624 Photo X 2262 Corpus 40563

Ref.: Dorner 1930 Nr. 465 als Jan Antoine Watteau (?) mit Abb. S. 340, irrtümlich mit Nr. 468 beschriftet; Parker 1931 S. 19, Anm. 4 als Huquier.

Von den zwei verschiedenen Rahmensystemen, die um die Bildszene gelegt sind, ist diesmal das innere weitaus zurückhaltender gestaltet und fast ganz der Sphäre der Szene einbezogen, die dadurch eine breite Ausdehnung erfahren hat. Ein Rasenstück mit langen Moosfransen, in denen sich unter Blattpflanzen ein

bärtiger Maskenkopf verbirgt, scheint im leeren, freien Raum zu schweben. Auf einer Erhebung kniet Latona mit ihren zwei Kindern. Dargestellt ist, wie die dürstende Titanentochter, der die lykischen Bauern das Wasser eines Teiches verwehrt hatten, obwohl „das doch allen gemeinsam ist“ (usus communis aquarum est), diese in Frösche verwandelt: „Zum Himmel die Hände erhebend, ruft sie: ‚Auf ewig sollt ihr leben hier in dem Teich‘“ (Ovid, Met. VI, 339–381). Einer der Bauern hat noch seine Menschengestalt, zwei weitere hat ihr Schicksal bereits ereilt. Weiden und Schilf umgeben die Figuren. Zwei Säulchen aus Wasserpflanzenstäben tragen einen vierfach gebogten Baldachin in luftiger Höhe und fassen einen steilen Wasserfall ein, der sich im Hintergrund der Szene aus den Mäulern dreier ineinander verschlungener Delphine ergießt. Der äußere Rahmen greift das Stangenmotiv aus Wasserpflanzen sowie das der wasserspeienden Delphine auf, Schnecken kommen als Schmuck hinzu. Der obere Rahmenteil enthält Eckkartuschen, gekreuzte Voluten und Guirlanden, der untere, besonders reiche Rahmenabschnitt wird beherrscht von zwei wie Wogen aus der Randbordüre ausbrechenden Voluten, die mit zackigen Fischflossen besetzt sind. Die Stichausführung innerhalb derselben Serie, zu der auch die vorhergehende Kat. Nr. zählt (Dacier-Vuaflart Bd. III/IV 1921–1922 Nr. 18 mit Abb.), in den Maßen 37,6×25,3, verzichtet auf wenige kleine Details des Entwurfs; von den oberen Eckkartuschen sind nur die inneren Medaillons übriggeblieben, die Guirlanden am oberen Rahmenstab sind fortgelassen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 135.

Raymond La Fage

Lisle-en-Albigeois (heute Lisle-sur-Tarn) 1656 – 1684 Lyon

139 *Nessus und Dejanira*

Feder in Braun, Spuren von Bleistiftskizzierungen
40,4×28,6

Bez. rücks. mit Feder: N. 654/10 Bl., mit Bleistift: f 25
Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 318; Stempel rücks.)
Z. 28 Photo X 2246

Dejanira, von Herkules zur Frau gewonnen, lebte glücklich mit ihm im Hause ihres Vaters Oeneus von Kalydon bis zu dem Tag, an dem der Held einen von dessen Dienern, der ihn durch Ungeschicklichkeit gereizt hatte, tötete. Herkules verbannte sich selbst und zog mit der Gattin zum König Keyx in Trachinos. Als man den wilden Fluß Euenos zu überqueren hatte, war der Kentaur Nessus anscheinend bereit, die Schöne auf seinem Rücken überzusetzen, raubte sie jedoch, kehrte um und wurde zudringlich. Ein Pfeilschuß des zornentbrannten Gemahls streckte ihn nieder. (Nessus, todtgeweiht, rächte sich, indem er Dejanira sein blutgetränktes Gewand als Zaubermitel empfahl, das imstande sei, ihr stets des Gatten Liebe zu erhalten. Als sie später glaubte, Grund zur Eifersucht zu besitzen, sandte sie es Herkules, führte auf diese Weise unwissentlich seinen qualvollen Tod herbei und erhängte sich.)

Nach Ovid, Met. IX, 101–128 ist der Augenblick zur Darstellung gewählt, in dem der Kentaur handgreiflich wird. Er sprengt nahe am vorderen Bildrand die Uferböschung herauf nach links, Dejanira stemmt sich mit beiden Armen verzweifelt von seinen Schultern ab. Herkules, sehr flüchtig am anderen Ufer im Hintergrund rechts skizziert, wartet noch auf den rechten Moment zum Pfeilschuß. Zwei sich kreuzende Baumstämme am linken Rand geben ein Echo auf die divergierenden Körperachsen von Kentaur und Frau. Der rechte Baum ist eine Weide, deren sich sträubende Zweige den Ausdruck der Erregtheit Dejaniras noch steigern.

Raymond La Fage verließ etwa elfjährig sein Elternhaus und eignete sich bei einem Chirurgen in Montauban Grundkenntnisse der Anatomie an. Dank der Hilfe eines Mäzens konnte er in den späten 70er Jahren zu Studienzwecken nach Rom gehen. Besonders angetan hatten es ihm die Werke von Michelangelo, Giulio Romano und den Carracci. Die wichtigste Frucht der römischen Zeit, die 1681 endete, war eine Reihe von Ovid-Illustrationen, offensichtlich für eine Ausgabe der Metamorphosen bestimmt, die jedoch nie zum Druck gelangte. Südfrankreich, Paris,

die Niederlande und wieder Südfrankreich waren die letzten Stationen in der Vita des ruhelosen, zu Ausschweifungen und zur Trunksucht neigenden Künstlers, der erneut auf dem Weg nach Italien war, als er in Lyon mit nur 28 Jahren verstarb.

„Fece stupire Roma per il terribile modo di disegnare a pochi tratti e puri contorni“ beschreibt Orlandi die Resonanz, die La Fages oft genialisch hingeworfene Zeichnungen unter italienischen Kunstliebhabern hervorriefen (vgl. Ausst. Kat. La Fage S. 5), während sich die Landsleute zumeist noch von ihnen vor den Kopf gestoßen fühlten, was angesichts der Vorherrschaft der Poussin-Schule in der französischen Zeichenkunst jener Zeit verständlich ist. Im 18. Jahrhundert dagegen war die Bewunderung für derartige Extravaganzen des Strichs Gemeingut unter europäischen Sammlern – J. A. Crozat z. B. besaß allein 340 Blätter von La Fages Hand, vgl. Thieme-Becker S. 201 –, eine Bewunderung, die sich nicht zuletzt in der Nachfrage niederschlug, die gerade nun Stichwerke nach Zeichnungen des Künstlers erfuhren (eine Liste der Stichwerke ebda.).

139 Raymond La Fage



40 Blätter zur unpublizierten römischen Ovid-Folge – incl. drei Ergänzungen aus der Geschichte von Paris und Helena – sind in Windsor erhalten (vgl. Blunt S. 25–28); darunter befindet sich auch eine Darstellung von Herkules, Nessus und Dejanira (Inv. Nr. 6219; Blunt Nr. 100). Vorerst ist ungeklärt, ob das Hannoveraner Blatt als ‚primo pensiero‘ für die dortige Bildfassung anzusprechen ist oder eher als ‚afterthought‘ und neuerliche Variante eines vertrauten Themas. Die Bildformate und die Technik weichen voneinander ab, Windsor Nr. 6219 mißt, wie alle übrigen grau-blau lavierten (und manchmal Kreidenvorbereitungen aufweisenden) Federzeichnungen der Folge, ca. 20×26,7. Blunt (S. 25) vermutete, daß die Textvorlagen, an die sich La Fage bei der Illustrierung der Serie gehalten hat, wegen der Paris und Helena-Einschübe vielleicht die französischen Übertragungen von Renouard (1617) und Du Ryer (1667) waren; im Ausst. Kat. La Fage (S. 79) wird dagegen angenommen, daß es sich mit größerer Wahrscheinlichkeit um eine handschriftliche italienische Übersetzung gehandelt haben mag. Von Du Ryer gab es auch eine frühere Ausgabe, Paris 1660, vgl. ebda.

Vor der römischen Phase des Künstlers und vor jener eingehenden Beschäftigung mit den Metamorphosen Ovids jedenfalls wird das vorliegende Blatt kaum entstanden sein, so daß sich seine Datierung grob auf 1679–1684 eingrenzen läßt.

Lit.: P. A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico* dall'Autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, Bologna 1719; Ausst. Kat. *Les Dessins de Raymond La Fage*, Toulouse, Musée Paul Dupuy 1962; Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 201 f.; A. Blunt, *The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford, London 1945; J. Arvengas, *Raymond la Fage, dessinateur*, Paris 1965; M. Kopplin, *Ausst. Kat. Kompositionen im Halbrund. Fächerblätter aus vier Jahrhunderten*, Staatsgalerie Stuttgart, Juli–Sept. 1984 u. a., Stuttgart 1983, Nr. 16.



140 Lagneau?

Lagneau ?

tätig in der Mitte des 17. Jahrhunderts

140 *Bildnis eines Herren*

Kreide in Schwarz, Rot und Braun

11,7 × 15

Ecken beschnitten, montiert; wellig, Flecken

Inv. als: Französisch?, 17. Jahrhundert

167 Photo X 2277

Der wohlbeleibte Herr in mittlerem Alter mit Oberlippenbart und langem Haupthaar blickt frontal den Betrachter an. Ein breiter weißer eckiger Kragen bedeckt seine Schultern.

Der Vorschlag einer „Lagneau“-Zuschreibung mit Fragezeichen, von unbekannter Hand als Kartonnotiz hinterlassen, erscheint akzeptabel. Der Künstler, von dem keine Lebensdaten und sonstigen Nachrichten überliefert sind und dessen Schaffenszeit früher zuweilen in der zweiten Hälfte des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts angenommen wurde (vgl. Bacou-Sérullaz Nr. 23), beschränkte sich offenbar ganz und gar auf das Zeichnen von kleinen Porträts zumeist älterer Leute mit feinlinigem, nervösen Strich. Seine Technik ist stets die der farbigen Kreiden. Zwar gehört die Tracht der Dargestellten häufig noch dem 16. Jahrhundert an, doch ist dies nicht ausschließlich der Fall, und da der Zeichner auch noch Moden der Mitte des 17. Jahrhunderts erfaßt hat, muß er entsprechend spät gewirkt haben. Die mit steter Beharrlichkeit studierte, eigentümlich melancholische Gemütsverfassung der porträtierten Menschen – gelegentlich schneiden sie auch Grimas-

sen – hat Anlaß zu der Vermutung gegeben, es könnte sich bei ihnen um die Angehörigen eines Siechenhauses gehandelt haben (vgl. Bouleau-Rabaud Nr. 130). Die beiden größten Bestände an „Lagneau“-Werken besitzen die Pariser Bibliothèque Nationale und der Louvre (vgl. Guiffrey-Marcel Bd. VII, 1912, Nr. 5469–5538), enthalten in je einem Sammelband; beide waren ursprünglich vereint in der Slg. Marolles. Probleme im Umgang mit dem Namen Lagneaus ergeben sich daraus, daß schwerlich alle Blätter von ein und derselben Hand herrühren (vgl. auch Thieme-Becker S. 218). Das vorliegende Blatt läßt sich recht gut mit einigen der am wenigsten karikiert wirkenden Arbeiten im Louvre vergleichen, s. etwa Guiffrey-Marcel ebda. Nr. 5471 und 5476.

Lit.: R. Bacou und M. Sérullaz, Ausst. Kat. Französische Zeichnungen von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Febr.–März 1958 u. a., Hamburg 1958; A. W. Bouleau-Rabaud, Ausst. Kat. De Michel-Ange à Gericault. Dessins de la donation Armand-Valton, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Mai–Juli 1981 u. a., Paris 1982; Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 218f.

Charles Le Brun

Paris 1619 – 1690 Paris

141 *Entwurf für eine der Seepferdfontänen des Großen Kanals in Versailles*

Schwarze Kreide, grau und braun laviert

35,4 × 27,9

Quadriert; montiert; stockfleckig, Knickfalten

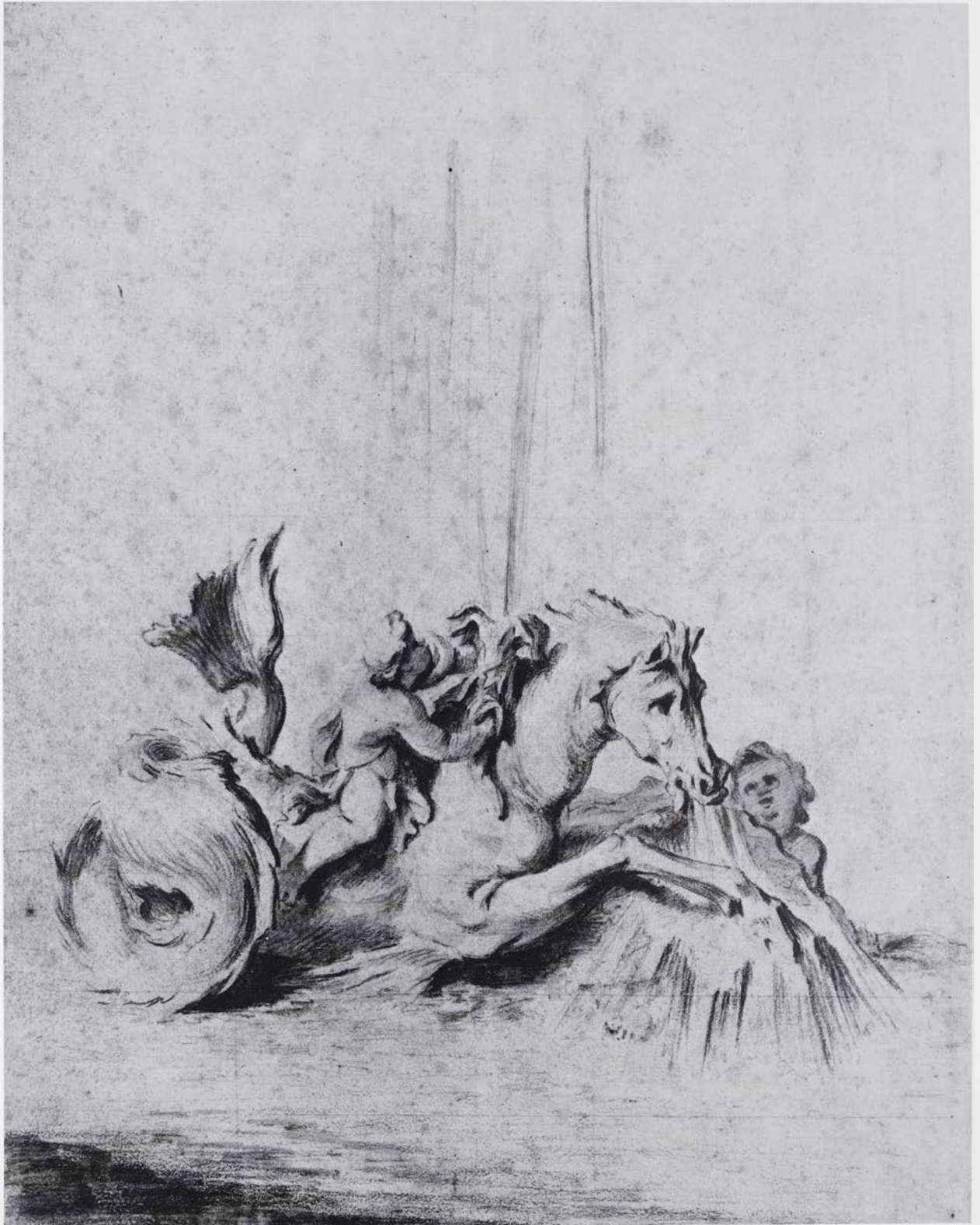
Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannt

PHz 670 Photo X 2270

Das nach antikerem Muster als Mischwesen gebildete Seepferd lagert auf der Wasseroberfläche im Profil nach rechts, sein Fischeschwanz ist eingerollt, die Schwanzflosse steil aufgerichtet. Ein spärlich mit Mäntelchen und Brustgurt bekleideter Putto reitet auf ihm und stemmt gegen seinen Hals ein Füllhorn, aus dessen Blatt-Trichter eine hohe Fontäne aufschießt. Ein weiterer Wasserstrahl entströmt dem Maul des Hippokampen und ergießt sich in eine Muschel, die von einem rücklings schwimmenden zweiten Putto gehalten wird und auf die das Pferd die ausgestreckte rechte Vorhand gesetzt hat.

Die Identifizierung und die Zuschreibung hat Ekhart Berckenhagen am 30.4.1970 in einer Kartonnotiz vermerkt, offensichtlich nach der Drucklegung sei-



141 Charles Le Brun

nes Katalogs der Französischen Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, in dem ein ähnlicher Entwurf publiziert ist (Inv. Nr. Hdz 308; Berckenhagen 1970 S. 105 f. mit Abb.), zu Recht vom Autor bezogen auf eine Brunnen-Skulpturengruppe aus Blei, die Charles Le Brun zusammen mit einer Pendant-Gruppe für den Schmuck des Kopfbassins des Großen, auf Geheiß Ludwigs XIV. ab 1668 angelegten Kanals im Park von Versailles entworfen hat und ab 1672 durch den Bildhauer Jean-Baptiste I. Tuby ausführen ließ. Zu Unrecht allerdings faßte Berckenhagen das Blatt Hdz. 308 als Gegenstück zu einer Zeichnung Le Bruns im Louvre (Inv. Nr. R.F. 3350; Guiffrey-Marcel Bd. VIII, 1913, Nr. 5961) auf, welche die Vorderansicht der vom Schloß her gesehen rechten Skulpturengruppe festhält, denn das Berliner Blatt gibt nicht deren Pendant, sondern deren Rückansicht wieder – wobei zu beachten ist, daß die Louvre-Zeichnung einem früheren Planungsstadium angehört, da der reitende Putto noch kein Füllhorn mit Fontäne in den Händen hält und die Gruppe im übrigen einen Sockel besitzt. Der Entwurf zur linken Seepferdgruppe ist also nicht in dem Berliner Blatt, dessen Eigenhändigkeit zudem angezweifelt wurde (vgl. Weber 1985 S. 278: „Kopie“), sondern im vorliegenden zu erkennen, was sich belegen läßt durch einen Vergleich mit zwei Abbildungen der Fontänen im zuerst 1694 erschienenen „Recueil des Figures . . . de Versailles“ von Simon Thomassin (vgl. Thomassin Nr. 137 f.); wir haben es aber insofern ebenfalls nicht mit dem endgültigen Entwurf zu tun, als gegenüber den Stichansichten, in denen die Reiter beider Gruppen sowohl geflügelt als auch mit Füllhörnern ausgestattet sind, hier der Reiter noch ungeflügelt auftritt. Welchem Stadium der Planung eine weitere Zeichnung Le Bruns in Stockholm, von der die Forschung knapp berichtet (Nationalmuseum, Sammlung Tessin Inv. Nr. 393; Marie S. 177, Berckenhagen 1970 S. 105, Weber 1985 S. 279) angehört und welche der Gruppen sie von welcher Seite präsentiert, war leider trotz wiederholter Anfrage nicht zu erfahren; Marie ebd. bringt sie gleichfalls mit der linken zusammen.

Jean-Baptiste Tuby, dem neben diesem verschiedene andere Brunnenprojekte Le Bruns anvertraut wurden, darunter der monumentale Apollo-Wagen für das Bassin unmittelbar vor dem Großen Kanal, dessen Herstellung lediglich zwei Jahre Arbeit zwischen 1668 und 1670 erforderte (vgl. Weber 1985 S. 274), ließ sich die doppelte Zeit, bis daß die Seepferde seine Gießwerkstätte in den Pariser Gobelins verließen. Die königlichen „Comptes des Bâtimens“ verzeichnen nach ersten Zahlungen 1672 600 liv. am 20. Juni 1673, 2000 liv. am 19. Mai 1674 sowie 2500 liv. als

„Prevision“ für die Vollendung und Bronzierung im Jahre 1675, als jedoch nur die Wasserspiele ohne Figuren installiert wurden, ebenso noch einmal 1500 liv. „Prevision“ für 1676. Vom 8. April bis zum 13. November 1676 erhielt Tuby 4 p. 3700 liv., Ende des Jahres ist die Aufstellung erfolgt. Während die „Previsions“ für das folgende Jahr für die Vollendung 4000 liv. ansetzen, wurden am 4. Januar 1677 nur 661 liv. 10 s. an einen Transporteur und am 16. März 400 liv. an Tuby ausgezahlt, offensichtlich, weil die Bronzierung abgeschlossen war. Zur Endabrechnung über 1900 liv. kam es erst am 9. Juli 1679 (vgl. Guiffrey Bd. 1, Marie S. 167–177, Weber 1985 S. 274 f.).

Auf zahlreichen zeitgenössischen bildlichen Wiedergaben und Plänen des Kanals und seiner Umgebung sind die Seepferdfontänen mit den Putten mehr oder weniger deutlich auszumachen (vgl. zuletzt die Zusammenstellung bei Weber 1985 S. 278 f.). Irgendwann aber sind die Gruppen verschwunden, beseitigt vielleicht, weil ihre Armierung nicht stark genug war; auch beim Apollo-Wagen-Brunnen ist ein Pferd sehr früh „zusammengekracht“ (Weber 1985 S. 274), wurde aber repariert. Weber (1985 S. 275) vermutet den Untergang der Kanalgruppen um 1760, da sie Dézallier d'Argenville allein in der Erstausgabe seiner oft neu aufgelegten „Voyage pittoresque . . .“ bespricht.

Die eminente Rolle, die Charles Le Brun, bekleidet mit den einflußreichsten Ämtern, die ein französischer Maler seiner Zeit erringen konnte, auf weiten Feldern der Dekoration – von der Freskomalerei über Tapissier- und Möbelentwurf bis hin zur Garten- und Brunnengestaltung – gespielt hat und die ihn zum Mitbegründer des Louis-XIV.-Stils werden ließ, haben vielfach neuere Untersuchungen seines unermüdlichen Schaffens beleuchtet.

Lit.: S. Thomassin, Fürstellung derjenigen Statuen, Gruppen, Bäder, Brunnen, Vasen, wie auch anderer herrlicher Zierathen, welche dermalen in dem unvergleichlichen Königl. Schloß und in dem fürtrefflichen Garten zu Versailles zu sehen seyn . . ., Augsburg 1750; A. Marie, Naissance de Versailles, Le Château-Les Jardins. Bd. 1, Paris 1968; J. Guiffrey, Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV, 5 Bde., Paris 1881–1901; A.N. Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, Paris 1755, 1762, 1768, 1779; J. Thuillier und J. Montagu, Ausst. Kat. Charles Le Brun, 1619–1690, peintre et dessinateur, Château de Versailles, Juli–Okt. 1963, Paris 1963; E. Kretzulesco-Quaranta, Les Jardins du Songe. „Poliphile“ et la Mystique de la Renaissance, Paris o. J.; G. Weber, Charles le Brun, „Recueil de divers Desseins de Fontaines“, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst XXXII, 1981, S. 151–181; Ausst. Kat. Le Brun à Versailles, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Okt. 1985–Jan. 1986, Paris 1985; alle mit weiterer Lit.

Alphonse Legros

Dijon 1837 – 1911 Watford bei London

142 *Skizzenblatt mit zwei Modell- und verschiedenen Händestudien*

Feder in Braun

18,8 × 14,3

Montiert

Bez. auf der Montierung: Le Gros fecit

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2180

In der Mitte beugt sich eine junge Frau lesend oder beobachtend über ein Stück Papier auf einer imaginären Tischplatte. Der linke Arm liegt angewinkelt und aufgelehnt vor der Brust, der Kopf ist ins Profil nach rechts gewandt. Die Frisur ist schlicht, in die Schläfe fallen einige Locken. Auf der rechten Blattseite sind dreimal übereinander vor einer weiblichen Brust ineinander verschränkte und auf einer Fläche aufliegende Hände in verschiedenen Haltungen wiedergegeben; links oben sind zwei Einzelstudien einer

142 Alphonse Legros



rechten Hand hinzugefügt. Links unten findet in kleinerem Maßstab eine frontal gesehene Personenbüste Platz. Die linke Hand ist erhoben, der Zeigefinger berührt die Oberlippe.

Alphonse Legros zählt zu den profiliertesten Künstlern der zweiten französischen Realistengeneration. Nach einer Kindheit in Armut und Lehrjahren bei unbedeutenden Dekorationsmalern in Dijon, Lyon und Paris wird er hier von Lecoq de Boisbaudran an der Petite École de Dessin gefördert, besucht die École des Beaux-Arts und tritt in Kontakt zu Bonvin, Ribot und Bracquemont. Durch Fantin-Latour, der seit der Zeit an der Petite École sein enger Freund ist, lernt er Whistler kennen, Freundschaft verbindet ihn jahrelang auch mit Baudelaire. Auf Whistlers Rat geht Legros 1863 nach London, wo ihm größerer Erfolg als in der Heimat beschieden ist. Vor allem als Graphiker und Radierlehrer am South Kensington Museum und an der Slade School of Art gewinnt er Einfluß auf junge Briten und Schotten, darunter William Strang. Er verbringt den Rest seines Lebens in England, ohne sich jedoch die Landessprache anzueignen. Die Beziehungen zu französischen Künstlern unterhält er weiterhin, 1868 empfängt er Manet, zur Kriegszeit 1870/71 beherbergt er die Exilanten Bonvin, Cazin und Dalou, auch trifft er mit Pissarro und Monet zusammen. Englischer Staatsbürger wird er 1880.

In strenger, gesammelter, von (nicht zuletzt spanischen) alten Meistern inspirierter Form stellt er zumeist alltägliche Szenen dar, außerdem beschäftigen ihn immer wieder religiöse Themen, die er mit einem eigentümlich stillen Pathos behandelt. Neben Graphik und Malerei interessiert ihn gelegentlich die Bildhauerei. Der Zeichner Legros ist ein brillanter Techniker und Experimentator, der gleichermaßen mit der Feder, der Kreide oder dem Silberstift umzugehen versteht. Unserem Blatt ganz allgemein gut vergleichbare Figurenstudien besitzt das New Yorker Metropolitan Museum of Art (Geschenk des Künstlers von 1892; s. Ausst. Kat. Dessins français Nr. 56). Die Haltung der jungen Frau insbesondere wirkt wie eine Reminiszenz aus dem 1856 gemalten ‚Bildnis des Vaters‘, ausgestellt im Salon von 1857 und heute im Musée des Beaux-Arts zu Tours (Weisberg Nr. 140), das sich gerade in der Neigung des Kopfs von seinem Holbein-Vorbild, dem ‚Erasmus‘ des Louvre, unterscheidet.

Lit.: Ausst. Kat. Dessins français du Metropolitan Museum of Art. De David à Picasso. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Okt. 1973 – Jan. 1974, Paris 1973; S. Achenbach, Ausst. Kat. Berufskünstler und Amateure. Whistler, Haden und die Blüte



143 Jean-Baptiste Le Prince

der Graphik in England. Eine Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts, SMPK, Berlin 1985; G. P. Weisberg, Ausst. Kat. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830 – 1900*, The Cleveland Museum of Art, Nov. 1980 – Jan. 1981 u. a., Cleveland, Ohio 1980, Nr. 83f., 140 und S. 298; Ausst. Kat. *Alphonse Legros. Peintre et graveur 1837 – 1911*, Dijon, Musée des Beaux-Arts 1957, 2. Auflage, Dijon 1957; G. Lacambre, *Alphonse Legros*, in: Ausst. Kat. *Von Courbet bis Cézanne. Französische Malerei 1848 – 1886*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1982, S. 181–183.

Jean-Baptiste Le Prince

Metz 1734 – 1781 St. Denis du Port

143 *Wäscherinnen und Kinder auf einem Bauernhof*

Feder in Schwarz, braun laviert,
kleine Deckweißkorrekturen
19,4 × 22,4

Lose montiert, schwarze Einfassungslinie; mit dünnem
Papier verstärkt, teilweise wieder entfernt
Bez. rücks. mit Bleistift: Weirötter (durchgestrichen), Zif-
fern; auf der Montierung rücks. mit Bleistift: Le Prince,
Titel und Technikangaben

Wz. undeutlich: gekröntes Wappen

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 122)

Slg. N. 59 Photo X 2242 Corpus 40550

Vor einer reetgedeckten Bauernkate, aus deren Tür ein Mann herausschaut, stehen zwei Bäuerinnen, eine junge und eine alte, bei der Wäsche am Bottich neben einem Ziehbrunnen. Drei Kinder mit einem Hund spielen in ihrer Nähe. Pittoreske hölzerne Schuppen umstehen eng den Hof, in allen Ecken häufen sich Strohbindel, Fässer und Geräte. Halbverdeckt ragt links ein Baum in die Höhe, Bäume über einer Mauer am Haus verhindern den Ausblick in die Ferne.

Jean-Baptiste Le Prince ging nach Lehrjahren in den Werkstätten von Joseph-Marie Vien und François Boucher mit 20 Jahren nach Italien, sodann nach Holland, um von hier aus 1757 weiter nach Rußland zu ziehen. Er beließ es während eines sechsjährigen Aufenthaltes (bis 1763) nicht dabei, seine dekorativen Fähigkeiten vornehmlich in (heute zerstörten) Supraporten-Bildern für den Winterpalast in St. Petersburg zu beweisen, sondern widmete sich ebenfalls dem Studium von Land und Leuten. Ein Gemälde russischen Genres präsentierte er 1765 in Paris, das ihm die Aufnahme in die Académie royale de Peinture eintrug und von Diderot beifällig bedacht wurde. Russische und exotische Sujets bevorzugte der Künstler auch in seiner Graphik; seit 1768 wandte er ein neuartiges, von ihm selbst erfundenes Aquatintaverfahren an (vgl. dazu Michel). 1775 zog er sich für immer aufs Land zurück, und zwar in das Département Brie südöstlich von Paris. Die Schaffensperiode bis zum Lebensende war von einer stärkeren Hinwendung zur Natur geprägt (vgl. Méjanès mit weiterer Lit.).

Das Thema der Wäscherinnen war ausnehmend beliebt bei den Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Fragonard und Boucher; daß es auch Le Prince des öfteren angezogen hat, ist bekannt (vgl. Bouleau-Rabaud Nr. 134). Seine von Bouleau-Rabaud ebda. vorgestellte Zeichnung von 1770 in der Pariser École des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1130, steht deutlich in der Boucher-Nachfolge. Demgegenüber geht es in unserem Blatt nicht mehr um die reine Idylle; ein Hauch von Realismus liegt bereits über der Szene, trotz aller Berchem-Anklänge, die sich stets aufs neue in den Zeichnungen des Künstlers bemerkbar machen. Eine spätere Datierung des Blattes als 1770 dürfte plausibel sein, ein Ansatz nach 1775 wäre vorzugsweise zu erwägen.

Lit.: Ch. Michel, Jean-Baptiste Le Prince, in: Ausst. Kat. Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759 – 1781, Paris, Hôtel de la Monnaie, Okt. 1984 – Jan. 1985, Paris 1984, S. 521–524; J.-F. Méjanès, Jean-Baptiste Le Prince, in: Ausst. Kat. London 1970, S. 77; A. W. Bouleau-Rabaud, Ausst. Kat. De Michel-Ange à Gericault. Dessins de la donation Armand-Valton, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Mai – Juli 1981 u. a., Paris 1982; J. Hédou, Jean Le Prince et son œuvre, Paris 1879.

Philippe Jacques de Louthembourg

Straßburg 1740 – 1812 Chiswick bei London

144 *Landschaft mit Hirten und Herde*

Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung, weißgehöht
38,9 × 52,5

Aufgezogen

Bez. u. r. eigenhändig: Louthembourg ft. 176(2) (letzte Ziffer undeutlich); rücks. von Sammlerhand: Louthembourg, Philipp Jacob/Maler + Radierer geb. zu Strassburg 1740/gest. in England 1812/Schüler seines Vaters, Tischbeins und Casanovas/Ziffer 436

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 123)

Slg. N. 60 Photo X 2269 Corpus 40587

Ref.: Joppien 1973 Nr. 3; Morris-Hopkinson S. 110; Joppien 1984 S. 317; Trudzinski S. 994f. mit Abb.

Die Zeichnung zeigt einen Rasenplatz vor einer mehr als zwei Drittel der Bildhöhe beherrschenden, bis zum oberen Bildrand ansteigenden, zu beiden Seiten stark abfallenden, von Bäumen und Buschwerk flankierten Felsengruppe. An ihrem Fuß, in der Bildmitte, lagert eine Herde von drei Kühen sowie mehreren Schafen und Ziegen. Inmitten der Herde unterhält sich ein Hirt auf einem Esel mit einem vor ihm stehenden Gefährten. Weiter rechts, wo die Felswand beginnt, sich in Steinbrocken aufzulösen, sitzt ein dritter (pfeiferauchender?) Hirt mit zwei Hunden, den übrigen zugewandt. Ein vierter Mann in Rückansicht ist schwach am rechten Bildrand, schon jenseits des Felsabhanges, zu erkennen. Vorn links auf einer verschatteten, bewachsenen kleinen Geländeerhebung erscheint eine vom Blattwerk herabhängender Zweige fressende Ziege.

Philippe Jacques de Louthembourg wurde nicht, wie manche Lexika (etwa Meyer und Kindler) berichten, in Fulda als Sohn eines polnischen Malers geboren, sondern am 31. Oktober 1740 in Straßburg als Sohn des aus Basel stammenden Miniaturmalers Philippe Jacques Louthembourg d. Ä. und seiner Frau Catherine-Barbe Heitz, einer Tochter des bekannten Verlegers. 1755 zog die Familie nach Paris, Philippe Jacques kam in die Lehre zu Carle Vanloo und wechselte bald zu Francesco Casanova (vgl. Kat. Nr. 18), der ihn zum Tier- und Schlachtenmaler ausbildete. Mit 22 Jahren machte er anlässlich seiner ersten Salon-Ausstellung Furore dank der enthusiastischen Besprechung, die Denis Diderot einer seiner Landschaften widmete, eingeliefert unter dem Titel „Un Paysage avec Figures et Animaux. L'heure du jour est le matin“. Die Weichen des Erfolgs waren damit gestellt, 1767 erlangte der Künstler die Aufnahme in die Akademie und die Ernennung zum Peintre du



144 Philippe Jacques de Loutherbourg

Roi. Reisen führten ihn durch die Schweiz, Deutschland und Italien. Ein eheliches Desaster veranlaßte ihn, 1781 seinen Wohnsitz nach London zu verlegen, wo er von David Garrick als Bühnenbildner am Drury-Lane-Theatre angestellt wurde. 1781 nahm ihn die Royal Academy endgültig auf. In seinen in England entstandenen Gemälden wandte sich Loutherbourg immer stärker von der Tradition der Niederländer des 17. Jahrhunderts, der er bislang stark verpflichtet war, ab und der Darstellung ‚echter‘ zeitgenössischer Ansichten zu (incl. denen der ersten Industrieanlagen, vgl. dazu Wagner), um sich sodann besonders mit dramatischen, von Naturgewalten erschütterten Landschaften zu befassen, was ihn zu einem entscheidenden Anreger der britischen romantischen Malerei machte. Auch William Turner wurde von ihm beeinflusst.

Loutherbourg, ein Mensch von schillerndem Charakter, war ein vielseitiges Talent; neben Landschaften, Genre-Bildern und Historien schuf er auch Vorlagen für große Illustrationsprojekte. Zeitweilig betätigte er sich als Wunderdoktor und Okkultist. Die Arbeit am Theater brachte ihn auf die Erfindung des „Eidophysikons“, eines darstellerlosen Miniatur-Naturtheaters, das entwicklungsgeschichtlich das Diorama wie das Panorama unmittelbar vorbereitet und eine wichtige Voraussetzung auf dem Weg war, der letztlich zum Kino führte (über die Literatur zu diesem Thema vgl. Trudzinski).

Im minuziösen, gleichwohl beschwingten Feinzeichnen der Konturen und im virtuos-säuberlichen Lavieren erweist sich Loutherbourg mit dem vorliegenden Blatt einerseits als ein gelehriger Schüler Casanovas,

andererseits sind noch die Reminiszenzen an die Bildwelt der alten Niederländer, insbesondere Berchems und Wouwermans offenkundig. Der Form der Felskulisse speziell dürfte ein Gebirgsvorsprung in einer Radierung von Paul Bril (Felsige Küstenlandschaft, 1590, 20×28,1; Schälcke Nr. 1 mit Abb., Trudzinski Abb. 3) Pate gestanden haben.

Bedeutsam ist die Zeichnung insofern, als sie eine der wenigen bekannten Vorzeichnungen des Künstlers zu einem Gemälde ist, noch dazu nicht zu irgendeinem, sondern eben jenem, das 1763 im Salon ausgestellt und durch Diderots Kritik geadelt wurde. Das Bild konnte 1963 von Michael Compton in der Walker Art Gallery in Liverpool identifiziert werden (Inv. Nr. 2899, Öl/Lw., 114×194; Compton S. 99). Rüdiger Joppien brachte Entwurf und Ausführung in seiner Loutherboung-Ausstellung von 1973 zusammen (Joppien 1973, Nr. 2 und 3).

Die Gegenüberstellung beider Werke (bildlich dokumentiert bei Trudzinski) läßt die sorgfältige zeichnerische Vorbereitung der Komposition, gleichzeitig aber auch Abweichungen erkennen: Nach links zu ist der Bildausschnitt der Leinwand ein wenig, nach rechts zu beträchtlich erweitert, in der linken Bildhälfte ist der bis in die mittlere Figurengruppe hinein seinen Schatten werfende Felsvorsprung abgetragen, seine Stelle wird ausgefüllt vom sich breiter ausdehnenden Waldgrund, aus dem ein zuvor nur wenig hervorgehobener abgebrochener Baumstamm nun herausstößt und in den Himmel ragt. Am rechten Rand ist Platz gewonnen für die Einfügung eines Weihers, hinter dem sich zusätzlich ein tiefer Ausblick in eine hügelige Landschaft und eine ferne Bergkette eröffnet.

Der Reichtum der Landschaftselemente ist somit vergrößert worden, das Gewicht der Figuren ist etwas vermindert, auch dadurch, daß die äsende Ziege vorn links, die dritte Kuh, der stehende der beiden Hunde und der vierte Hirte ganz fortgelassen sind.

Andererseits wirkt die gemalte Landschaft insgesamt sanfter, wozu neben dem Einsatz der Farbe mit weichen Übergängen einige weitere Veränderungen von Details beitragen, wie das Umspielen der Felsbrocken am Boden durch Gräser und das partielle Auffüllen der klaffenden Einbuchtung in der Felssilhouette durch einen Busch mit sich neigenden Zweigen. Dieser Busch, die Einbeziehung der Wasserfläche und der akzentuierte längere Diagonalzug im abfallenden Vordergrunds-Terrain sind durchaus wieder als Anleihen entsprechender Einzelheiten aus dem Stich von Paul Bril zu verstehen.

Die verbleibenden Hauptfiguren unterwirft der Maler noch einem Verzauberungsakt, in dem der Eselreiter sich in ein hübsches junges Mädchen verwandelt und der auf der Erde rastende Hirt sich zum Flötenspieler mausert (Pentimente an Arm und Schulter der Frau deuten noch auf Spuren ihrer Metamorphose hin). Wie ausgiebig sich Loutherboung um die Beleuchtung der Szene gekümmert hat, gibt die Zeichnung klar zu erkennen. Aus der nuancenreichen Lavierung leitet sich leichthin das farbige Changieren von Waldgrund und Fels ab, das von Blaugrün-Blaugrau ins Ocker und schließlich ins Rötlichbraun spielt. Diderots Beschreibung dazu (s. Diderot, Salons, S. 225–227; vgl. Joppien 1984, S. 315–317) liest sich so:

«Voyez à gauche ce bout de forêt. Il est un peu trop vert, à ce qu'on dit; mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois, et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces roches, n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre admiration dans la nature? Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et objets!»

Die linke Kuh ist weiß-gelblich, die rechte braun-ocker: «Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas, ne ruminent-ils pas? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux? Quelle intelligence et quelle vigueur!» (ebda.)

Das Zartgrün des Buschwerkes und des Rasens gibt zusammen mit dem Ocker den farblichen Hauptklang ab, sein durchlichtetes Schimmern steht der Transparenz der Zeichnungslavierung wiederum ganz nah: «Regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe, et semble leur donner de la transparence.» (ebda.)

Der Felsblock am Wasser nimmt die Farben beider Kühe erneut auf, ein weißer Fleck verliert sich ins Braun-Ocker: «Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant, ne vous frappent-ils pas?» (ebda.)

Belebend wirken blaue, rote und weiße Farbtupfer bei den Figuren. Der stehende Hirte trägt eine graublau Weste, ein weißgraues Hemd und einen hellbraunen Hut. Die Frau auf dem Esel hat ein weinrotes

Mieder, weißes Schultertuch und weiße Ärmel sowie einen türkisblauen Rock, rot und türkis sind auch Weste und Mantel des flötespielenden Hirten.

Wenn auch dem Entwurf die volle Farbigkeit des Bildes mangelt, so ist doch bereits in ihm ein beträchtliches Quantum der Qualitäten vorweggenommen, die Diderot so emphatisch auskostet, als wäre es ihm möglich, in die dargestellte Bildsphäre einzutreten (zur Neuartigkeit dieser Betrachterperspektive vgl. Fried); die Stimmungsreize der eingefangenen Morgenstunde, den wohligen Anblick der friedlich vereinten Mensch- und Tierfamilie weiß auch der Zeichner Loutherbouurg meisterlich darzubieten.

Ob mit dem Gemälde auch seine Vorstudie im Salon von 1763 ausgestellt war, bleibt fraglich, da wir lediglich Nachricht davon haben, daß Zeichnungen mitausgestellt waren, aber nicht wissen, welche genau.

Lit.: E. Morris und M. Hopkinson, Walker Art Gallery, Liverpool, Foreign Catalogue, 2 Bde., Liverpool 1977; M. Trudinski, Philippe Jacques de Loutherbouurg. Erinnerungen an einen weniger bekannten Maler, in: Weltkunst 55, 1985, S. 994–996; M. Wagner, Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik, 1770–1830, Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas 1979; B. Schälicke, Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik. Aus der Sammlung des Hannoverschen Künstlervereins im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kupferstichkabinett, Okt.-Dez. 1982, Hannover 1982; M. Compton, Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue, Liverpool 1963 (Text), 1966 (Abb.); D. Diderot, Salons, ed. J. Sezec und J. Adhémar, Bd. I, Oxford 1957; M. Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley, Los Angeles, London 1980.

Jean-Baptiste Monnoyer ?

Lille 1636? – 1699 London

145 Blumenstück

Feder in Braun, olivgrün laviert und weiß gehöht auf blau grundiertem Papier
52 × 45,2

Einfassungslinie mit Feder in Braun

Bez. u. l. (von späterer Hand?): J. B. Monnoyer p.; rücks.:

Johann Bap. Monnoyer /1635/1699/1800/Hln/3582

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 143)

Inv. als: Jean-Baptiste Monnoyer

Slg. N. 61 Photo X 2267 Corpus 40584

Auf steinerner, von Rissen gezeichneter Brüstung ist ein üppiger Strauß aus Rosen, Mohn, Iris, Nelken und anderen Blumen arrangiert. Er entspriest einem Ziergefäß mit dem Relief eines schlafenden Amorknaben und seitlichen Löwenappliquen. Schmetterlinge umschwärmen die Blüten, ein Nachtfalter sitzt auf der Brüstung.

Paarweise ausgeführte Blumenstücke sind wohl im Werk Monnoyers anzutreffen (vgl. Lauts Abb. 6 f.), doch weiß man allzuwenig über die Zeichnungen des höchst erfolgreichen und schaffensfreudigen Stillebenmalers, an dem sich ungezählte Nachahmer orientierten, um zu beurteilen, mit wieviel Recht die beiden Hannoveraner Exemplare seinen Namen tragen. Auch die Erforschung des malerischen Œuvres (s. Pavière, Faré) ist noch nicht so weit gediehen, als daß die Bezeichnung Monnoyer bereits hinreichend vom Odium des Sammeletiketts französischer Blumenbilder des 17. Jahrhunderts befreit worden wäre. Zum Geburtsdatum des Künstlers s. Ausst. Kat. La peinture française S. 292.

Lit.: J. Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Stilleben Alter Meister. II. Franzosen (Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 7), Karlsruhe 1970; S. H. Pavière, Jean-Baptiste Monnoyer 1634–1699, Leigh-on-Sea 1966; M. Faré, Le grand siècle de la nature morte en France, Fribourg 1974; Ausst. Kat. La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan.–April 1982 u. a., Paris 1982.

146 Blumenstück mit Früchten

Feder in Braun, olivgrün laviert und weiß gehöht auf blau grundiertem Papier

52 × 44,9

Einfassungslinie mit Feder in Braun

Bez. rücks.: Johann Bap. Monnoyer / 1635/1699 / 3582 /

Hln

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 144)

Inv. als: Jean-Baptiste Monnoyer

Slg. N. 62 Photo X 2266 Corpus 40585

Der Aufbau des Blumenstücks entspricht Kat. Nr. 145. Der wiederum von Schmetterlingen umflatterte Strauß besteht u. a. aus Mohn, Hopfenranken, Chrysanthemen, Anemonen und Frauenschuh. Die Prunkvase zeigt nun das Relief eines sitzenden Putto und seitliche Appliquen mit Frauenköpfen. Ein kleiner toter Vogel, drei Weintrauben und zwei Äpfel liegen auf der Brüstung.



145, 146 Jean-Baptiste Monnoyer?

Gilles-Marie Oppenort ?

Paris 1672 – 1742 Paris

147 Entwurf zum Gehäuse einer Standuhr

Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung, aquarelliert in Grau, Braun und Türkis, teilweise vermischt mit Deckweiß

25,5 × 19,3

Montiert

Bez. auf der Montierung: Dessein de Oppenort.

Prov.: Slg. Jasper

PHz 587 Photo X 2234

Ref.: Dorner 1930 Nr. 58 als Gilles-Marie Oppenort.

Kreissegment- und Volutenformen beherrschen den Aufbau des Gehäuses, selbst seine guirlandengeschmückte Basisplatte über geschwungenen Füßen ist im Mittelabschnitt gezwungen, sich dem Diktat des Bruches und der Rundung durch Erhebung zu beugen. Auf dem Scheitelpunkt sitzt ein bogenspannender Amor, eingerahmt von den freitragenden Streben, die den Uhrzylinder mit seinen ohrenartigen Ansätzen und dem lilienbekrönten Giebel tragen.

Dem Zeichner, Architekten und Dekorateur Oppenort, einem der maßgeblichen Formgestalter zur Zeit der Régence, wird diese qualitätvolle Zeichnung traditionellerweise wegen der alten Sammleraufschrift zugewiesen, ob zu recht, sei dahingestellt. Zu publizierten Zeichnungen des Künstlers vgl. Berckenhagen 1970, S. 164–176. Diese erlauben keinen direkten Vergleich, genausowenig wie Stichproben in den zeitgenössischen, von Gabriel Huquier besorgten Publikationen zahlloser Entwürfe (Aufstellung bei Guilnard S. 141–143).

Lit.: D. Guilnard, *Les Maîtres ornemanistes*, Bd. I, Paris 1880.

Gilles-Marie Oppenort, Kopie nach?

148 Entwurf zur Dekoration eines Apothekengefäßes

Schwarze und weiße Kreide auf hellbraunem Papier

49,8 × 33,4

Aufgelegt auf Montierungsrahmen; Knickfalten, berieben, stockfleckig, kleines Loch

Bez.: Aufschrift innerhalb der Darstellung

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannt

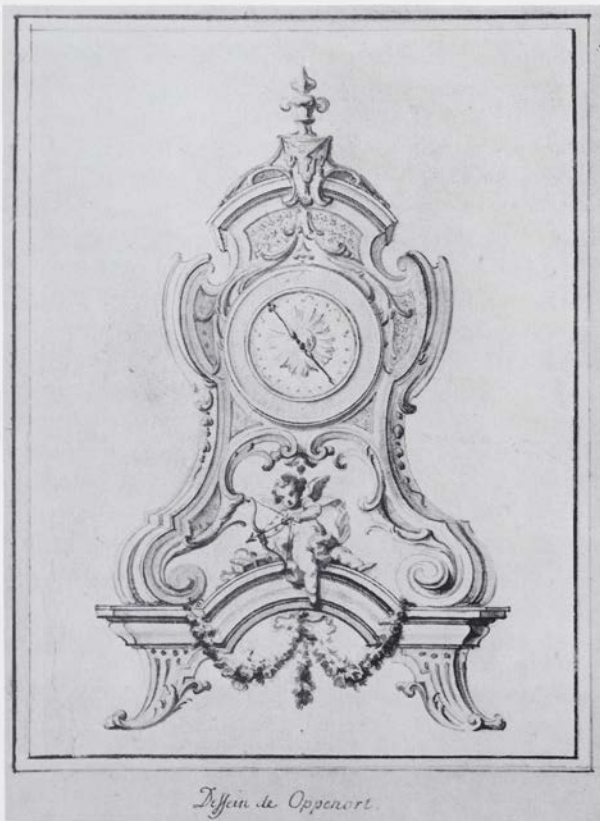
PHz 676 Photo X 2274

Das ovale bauchige Gefäß, dessen Henkel und Hals vom Bildrand beschnitten sind, wird von einem Rankenwerk geziert, das aus einem Medusenhaupt hervorwächst und drei Figuren trägt; zur Linken einen sitzenden Priester, zur Rechten einen stehenden Propheten (?), an der Spitze den gelagerten Apoll. Innerhalb des Rankenwerks die Inschrift „VÉRITABLE TERIAQUE (?) DE VENISSE“.



148 Oppenort-Kopie?

147 Gilles-Marie Oppenort?



Eine direkte Vorlage Oppenorts ist bisher nicht nachgewiesen, doch entsprechen die gleichermaßen kraftvolle und elegante Ornamentik sowie die bewegte Figurenstaffage dessen Stil, wie er sich in Buchillustrationsentwürfen manifestiert (vgl. Berckenhagen 1970, S. 174f.). In eklatantem Gegensatz zu den Qualitäten der Komposition stehen die gravierenden Mängel der Ausführung, die nur auf das Konto eines Kopisten gehen können.

Charles Parrocel

Paris 1688 – 1752 Paris

149 Ein Kriegsrat

Schwarze Kreide, Pinsel in Dunkelbraun, hellbraun laviert
26,6 × 39,2

Aufgezogen

Bez. eigenhändig u. r.: parocelle f 17-- (Rest radiert bzw. abgeschnitten); rücks. Joseph Parrocel. b. 1648 d. 1704, Parrocel (zweimal), very beautifull, Scipio Africanus u. Hannibal, Reverend Cramer collection, Ziffern
Prov.: Slg. Dr. E. Peart, London und Butterwick (Monogramm EP. in Feder, L. 89, u. l.); Slg. Reverend Cramer; Slg. Nitzschner (Kat. II A 151)

Inv. als: Joseph Parrocel/Etienne? Parrocel

Slg. N. 63 Photo X 2244

Am Tisch im Zentrum halten drei Kommandanten Kriegsrat. Auf einer Bank sitzt links der erste, den Fuß lässig auf einen Schild am Boden gestützt, den rechten Arm über die geschlossene Banklehne hängen lassend. Seine Linke weist auf die Landkarte, die

der zweite, rechts auf einer Trommel sitzend, auf dem Tisch mit der einen Hand ausgebreitet hat, während er mit der anderen weit ausgreift, um ein Ziel in der Ferne anzuzeigen. Der dritte, hinter dem Tisch, scheint vor der Geste zurückzuweichen. Im Rücken des Wegweisenden drängen sich zwei Soldaten, um einen Blick auf die Karte werfen zu können. Ein weiterer Soldat im Hintergrund, voll bewaffnet, schaut hinüber zur Gegenseite, wo eine um die Fahne versammelte Kriegerschar die Köpfe im Gespräch zusammensteckt. Vor der Banklehne sind ein Schild und eine Trommel zu einem kleinen Stilleben arrangiert.

Entgegen der Lesart, die einer der englischen Vorbesitzer unseres Blattes gegeben hat, wird man den Taufnamen des Zeichners aus der großen Künstlerfamilie Parrocel (vgl. Parrocel, Vergnet-Ruiz) in Charles aufzulösen haben. Der ältere und der jüngere Etienne scheiden aus, ihr Name geriet offensichtlich allein wegen der Mißdeutung von Edward Pearts Sammlermonogramm ins Inventar. Charles, Sohn und Schüler des Joseph (1646 – 1704), betätigte sich wie jener als Schlachtenmaler (nach abschließender Ausbildung bei Charles de La Fosse und Louis de Boullogne). 1705 trat er in die Kavallerie ein, widmete seine freie Zeit jedoch ganz dem Zeichnen. Pferde und Soldaten hatten es ihm angetan. 1712 ging er nach Rom, während seiner Stipendiatenzeit an der Académie de France traf er Dézallier d'Argenville, einen seiner späteren Biographen. Aufgenommen in die Pariser Académie royale 1721, fand er Freunde in Maurice Quentin de La Tour und Charles-Nicolas Cochin, einen Gegner und Rivalen in Nicolas Lancret. 1745 wurde er zum Professor ernannt. Neben vielen Gemälden, die er u. a. im Auftrag des Königs anfertigte, nachdem er an Feldzügen der Armee teilgenommen hatte, schuf er auch Vorlagen für Wandteppiche und Stichwerke (z. B. für De La Guérinières „École de Cavalerie“, Paris 1733 und 1751, vgl. Blunt Nr. 333–339; ein Album mit 21 Zeichnungen und 78 übergangenen Stichen kam am 19. 2. 1979 bei Drouot [Rive Gauche] in Paris zur Versteigerung). Seine Zeichenkunst wurde schon von Pierre-Jean Mariette hoch gelobt (s. Ausst. Kat. Dessins Français Nr. 30), was angesichts so meisterhafter Leistungen wie der hier gebotenen verständlich ist.

Lit.: E. Parrocel, Monographie des Parrocel, Marseille 1861; J. Vergnet-Ruiz in: Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 256–259; A. Blunt, The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, Oxford, London 1945; Ausst. Kat. Dessins Français du XVIII^e siècle. Amis et contemporains de P. J. Mariette, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Paris 1967; Berckenhagen 1970 S. 214f.

150 Charles Parrocel





149 Charles Parrocel

150 *Drei Pferdeköpfe*

Schwarze und weiße Kreide auf graubraunem Papier
 25,5 × 21,5
 Verschiedene Randeinrisse; aufgelegt; Wasserflecke, berie-
 ben
 Bez. u. l.: Parocels; auf der Unterlage: Esquisse de Parocel,
 Ziffern
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 590 Photo X 2237 Corpus 40559

Ref.: Dorner 1930 Nr. 450 als unbekannter Meister
 des 18. Jahrhunderts.

Drei Pferdeköpfe sind flüchtig im Profil nach rechts
 skizziert. Der rasche, starke Kreidestrich und die
 großflächige Schraffur sind nicht ungewöhnlich für
 bestimmte Arbeiten des Künstlers (vgl. auch eine
 ‚Soldatenszene‘ im Musée Atger von Montpellier,
 datiert 1728), so daß kein Grund besteht, den alten
 französischen Sammleraufschriften zu mißtrauen.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 149.

Charles Parrocel ?

151 *Pferdekopf*

Schwarze Kohle und Bleistift auf Pauspapier
 10,5 × 6,3
 L. u. Ecke abgerissen, aufgezogen auf Zeichenblatt, rücks.
 Fragment einer Gewandstudie mit Fuß
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 591 Photo X 2236 Corpus 40558

Ref.: Dorner 1930 Nr. 451 als unbekannter Meister des
 18. Jahrhunderts.

Der Pferdekopf ist gesenkt und im Dreiviertelprofil
 nach rechts wiedergegeben.

Die Inventar-Zuschreibung ist fragwürdig, eine Pau-
 se nach einer Originalzeichnung kann nicht ausge-
 schlossen werden.



151 Charles Parrocel?

Bernard Picart

Paris 1673 – 1733 Amsterdam

152 *Antike Opferszene*

Rötel

15,5 × 13,3

Quadriert

Bez. u. r. in Blei: Picart f.

Prov.: Nachlaß des Malers Schulz (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2331

In einer durch Stufenpodest und säulenflankierte Portal- oder Nischenöffnung angedeuteten Tempelarchitektur haben sich verschiedene Personen um einen reliefgeschmückten römischen Altar versammelt, auf dem ein Feuer brennt und vor dem eine Vase oder Urne am Boden steht. Eine Priestergestalt, das Haupt mit dem Mantelsaum bedeckt, begleitet von zwei Jünglingen, von denen der eine ein Kästchen trägt, weist hochaufgerichtet mit einer Hand auf die Flammen. Zu seinen Füßen sind zwei Männer mit bloßen Oberkörpern mit einem am Boden hingestreckten Stier beschäftigt. Eine auf den Stufen kniende, die Arme ausbreitende Frau, ein Knabe, ein Mann und ein Jüngling mit geschulterter Traglast beobachten die Opfervorbereitungen von der linken Seite her.

Bernard Picart, der hauptsächlich als Stecher in Paris und Amsterdam tätig war, wohin er 1696 übersiedelte, hat zahlreiche Buchillustrationen geschaffen, fast ausschließlich nach französischen Werken. M. D. Henkel führt unter den z. T. nach seinen Zeichnungen geschaffenen Stichsammlungen eine Ausgabe von ‚Cérémonies et coutumes religieuses‘ (1721–43) mit 261 Tafeln an. Im Zusammenhang mit diesem oder einem ähnlichen Projekt könnte auch dieses Blatt entstanden sein. Verwandte Gruppenkompositionen zeigen zwei signierte und 1723 datierte lavierte Federzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 1954/109–110), der Stil der knitterigen, aber ruhig fallenden Gewänder, die Vorliebe für symmetrisch eingerichtete Säulenarchitektur ist auch in einem Kupferstich von 1721 mit der Darstellung der Einweihung der portugiesischen Synagoge in Amsterdam zu beobachten (Femmel Nr. K 66 [5] mit Abb.); zur Röteltechnik ist ein veröffentlichtes Blatt im Ashmolean Museum in Oxford generell zum Vergleich heranzuziehen, eine Studie von 1708 zu einer ‚Fête galante‘, die geradewegs auf Watteau vorausweist (Parker Nr. 544 mit Abb.), wengleich Picart dort eine dieser Zeichnung überlegene Virtuosität an den Tag legt. Größere Gemeinsamkeiten, z. B. in



152 Bernard Picart

einer auffälligen Betonung des Konturs von Gliedmaßen sowie in einer gleichmäßigen Parallelschraffur zur Schattenangabe auf einem Gesicht, läßt die Zeichnung einer ruhenden Dame in zwei verschiedenen Röteltönen in Windsor erkennen (Nr. 13103; Blunt Nr. 343 und Taf. 115). Zur Signatur vgl. auch ein Blatt im Teylers-Museum in Haarlem (Nr. S.X. 59; van Regteren Altena Nr. 41), der Sammlung, die im übrigen wohl den größten, aus der Nachlaßauflösung von 1737 stammenden Picart-Zeichnungsbestand von mehr als 100 Stück besitzt.

Die knienden Stiertöter auf dem H.K.V.-Blatt unten rechts lehnen sich stark an zwei Opfergehilfen auf einem berühmten und vielkopierten Sarkophag aus den Mediceischen Gärten, jetzt in den Uffizien zu Florenz, an (vgl. Wild Nr. R 12, Gemälde von Jean Lemaire, 1598-1659, im Prado zu Madrid).

Lit.: M. D. Henkel in: Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 572 f.; G. Femmel, Goethes Grafiksammlung: Die Franzosen. Katalog und Zeugnisse, Leipzig 1980; K. T. Parker, Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, Bd. I, Oxford 1938; A. Blunt, The french drawings in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle, London 1945; Berckenhagen 1970 S. 191-193; I. Q. van Regteren Altena, Ausst. Kat. Cent dessins du Musée Teyler Haarlem, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Okt.-Dez. 1972, Paris 1972; D. Wild, Nicolas Poussin, Bd. II, Katalog der Werke, Zürich 1980.

Camille Pissarro

Charlotte-Amalie auf St. Thomas (dänische Antillen) 1830 - 1903 Paris

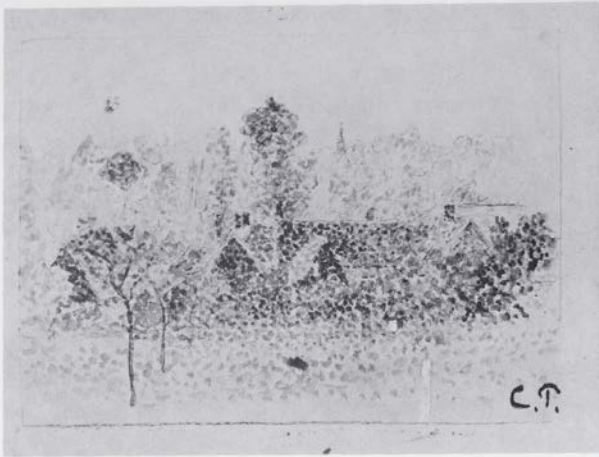
153 *Herbstlandschaft: Blick aus den Eptewiesen auf Bazincourt (Farbtaf. X)*

Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf gelblichem Papier
18,2 × 23,2; Bildfeld 15 × 20,6
Kleine Farbflecken, Heftzweckenperforierung am o. Rand
Prov.: Atelier Pissarro (Stempel L. Suppl. 613a u. r. in Braun); Slg. Nitzschner (Kat. II C 100, Kat. I S. 66)
Slg. N. 544 Photo X 2235 Corpus 40566

Plan und bildrandparallel erstreckt sich im Vordergrund ein Wiesenterrain, auf dem linkerhand drei kleine Obstbäume zum Mittelgrund überleiten. Hier tauchen aus einer Buschwerkbarriere verschiedene

Giebel- und Dachflächen mit Schornsteinen auf. Sie werden in der linken Bildhälfte überragt von einer Gruppe hochgewachsener Bäume, deren stattlichstes Exemplar genau die Bildmitte einnimmt. In der rechten Bildhälfte führt der Blick über ein kleines Wiesenstück auf einen bewaldeten, leicht erhöhten Geländestreifen zu, in dessen Silhouette der Giebel und das Spitztürmchen einer Kirche fast eingebettet sind.

Camille Pissarro, Sohn eines jüdischen, aus Bordeaux stammenden Kaufmanns, aufgewachsen auf der (heute zu den US-amerikanischen Virgin Islands gehörenden) Insel St. Thomas, nach Paris zur Schule geschickt, sollte in das väterliche Geschäft einsteigen, brannte aber zusammen mit dem dänischen Maler Fritz Melbye 1852 nach Caracas durch und zog einem bürgerlichen Leben die ungewisse Malerlaufbahn vor. Seit 1855 in Frankreich ansässig, bildete er sich weitgehend autodidaktisch unter dem Eindruck Courbets, Corots und anderer Meister von Barbizon fort und konnte 1859 als ersten Erfolg eine Teilnahme am Salon verbuchen. Aus demselben Jahr datiert die Bekanntschaft mit Monet, den er an der Académie Suisse traf, wo er zwei Jahre darauf auch Guillaumin und Cézanne begegnete. Noch vor dem deutsch-französischen Krieg, den Pissarro im Londoner Exil überstand, während der größte Teil seines Frühwerks von den Besatzern und von Plünderern vernichtet wurde, hatte sich der Freundeskreis um verschiedene Literaten und Maler der Pariser Avantgarde erweitert, darunter Manet, Sisley, Degas und Renoir. Ab 1874 stellte man auf privat organisierten Ausstellungen, so bei Nadar und Durand-Ruel, gemeinsam aus, 1877 erhielt die Gruppe den Namen „Impressionisten“. Pissarro, von ausgleichendem und gutmütigen Wesen, wurde zum ruhenden Pol, zum eigentlichen Haupt der Bewegung, als einziger nahm er an sämtlichen acht impressionistischen Ausstellungen, deren letzte 1886 stattfand, teil. Uneitel und selbstlos zeigte er sich stets bereit, jüngere Kollegen, wie etwa Gauguin, zu fördern, Cézanne sagte später über ihn: „Er war ein Vater für mich; er war ein Mann, den man befragen konnte, und etwas ähnliches wie der liebe Gott“ (vgl. Lemagny S. 776). Andererseits zögerte er nie, die eigene Kunst von anderen befruchten zu lassen, er gab sich nicht mit dem einmal Erreichten zufrieden und war aufgeschlossen für manche Experimente, nicht zuletzt auch auf druckgraphischem Gebiet. Revolutionären, antibürgerlichen und anarchistischen Ideen anhängend, kümmerte er sich doch, trotz aller jahrzehntelangen finanziellen Bedrängnis, treusorgend um seine bis 1884 ständig angewachsene Familie, zu deren Wohnsitz er beschauliche Orte wählte, da er das



153 Camille Pissarro

ländliche Leben dem Großstadtbetrieb vorzog. Die meisten seiner Werke geben Ansichten der Umgebungen und die Einwohner dieser Wohnorte wieder (Pontoise ab 1866, Louveciennes ab 1869, wieder Pontoise ab 1873, Osny bei Pontoise ab 1882, Eragny-sur-Epte bei Gisors ab 1884). Erst nach 1893, infolge eines Augenleidens, das ihm die Arbeit im Freien erschwerte, wandte er sich in Paris (wo er zuvor immerhin meist ein Pied-à-terre unterhielt) und in Rouen der serienmäßigen Darstellung von Stadtlandschaften zu.

Der Stil unserer Zeichnung, deren Farbauftrag in hunderten von einzelnen, im Ton ungebrochenen Tupfen erfolgte, die erst im Auge des Betrachters sich zu einem schillernden Dunst verdichten und den Eindruck von Farbmischungen hervorrufen, weist sie als ein Erzeugnis jener äußerst markanten Phase im Lebenswerk des Malers aus, in der er die künstlerischen Mittel des Neoimpressionismus oder Pointillismus erprobte und die von 1885 bis ca. 1890 währte (vgl. etwa speziell Perruchot, Rosensaft, Shikes-Harper Kap. 17, Ausst. Kat. Pissarro S. 29 f., 124 mit weiterer Lit.). Ankündigungen des Stils sind in Pissarros Arbeiten seit den späten 70er Jahren bemerkbar, von einigen der ihm zugrundeliegenden optischen Theorien dürfte der Maler schon 1883 gewußt haben (s. Shikes-Harper S. 182), den Anstoß zur systematischen Anwendung der pointillistischen Methode verdankte er freilich den Begegnungen mit Signac und Seurat, dem Pionier des Neoimpressionismus, im Jahre 1885. Für beide setzte er sich uneingeschränkt ein, ungeachtet der Anfechtungen der mei-

sten Kritiker und der Zerreißprobe, auf die er damit die Freundschaft zu den alten Weggefährten stellte, die ihn in einer Sackgasse wähten.

So überzeugt der Mittfünfziger von der neuen „wissenschaftlichen“ Kunst war, so wenig leicht fiel ihm die Praxis, was die Briefe an den Sohn Lucien belegen, der sich ebenfalls malend an den Experimenten des Pointillismus beteiligte. Pissarros Themen blieben dieselben wie zuvor, aber jede Zeichnung, jeder Fächer und jedes Gemälde in der neuen Technik verlangte minutiöses, langwieriges Arbeiten. Mehrfach werden in den Briefen des Jahres 1886 Gouachen oder Aquarelle erwähnt, häufiger noch in denen von 1887; 1888 bereits ließ die Begeisterung nach: „Ich denke hier viel über die Möglichkeit nach, ohne *point* zu malen, und hoffe, es gelingt mir. Die Frage des reinen divisionierten Tones ohne Härte habe ich aber noch nicht zu lösen vermocht. Wie soll ich zu den Eigenschaften der Reinheit, der Einfachheit des *point*, und gleichzeitig zur Fülle, Geschmeidigkeit, Freiheit, Ursprünglichkeit, Frische der Empfindung unserer impressionistischen Kunst gelangen? Da liegt das Problem. Es beschäftigt mich viel, denn der Point ist mager, ohne Konsistenz, durchsichtig, mehr monoton als einfach, sogar bei den Seurats – ja, vor allem bei den Seurats“ (Paris, 6. Sept.; Pissarro ed. Rewald S. 147). 1891 schließlich heißt es: „Den Pointillismus habe ich ganz aufgegeben und bin wieder zur Teilung der reinen Töne zurückgekehrt, ohne das Trocknen abzuwarten, das den Nachteil hatte, die Empfindung abzukühlen. Ich bin sehr zufrieden und versichere Dir, die Töne sind genau so fein, geben die Empfindung freier wieder und sind viel persönlicher“ (Eragny, 10. Juni; ebda. S. 213).

Blätter wie das unsrige – eine andere pointillistische Landschaft besitzt z. B. der Louvre (Inv. Nr. RF 38.837; Ausst. Kat. L'Aquarelle en France Nr. 128) – entstanden vornehmlich als selbständige Werke, die der Künstler leichter zu verkaufen hoffte. Ein Gemälde mit der exakt gleichen Ansicht ist deswegen auch nicht zu nennen, doch gibt es viele Bilder und Zeichnungen, die aus verändertem Blickwinkel die Häuser und die an der niedrigen Turmspitze erkenntliche Kirche von Bazincourt zeigen (s. etwa Pissarro-Venturi Nr. 633, 725, 727, 739, 760, 765, 812, 831, 853, 1430, Bretell-Lloyd Nr. 183). Bazincourt ist der unmittelbare Nachbarort von Eragny, auf den der Maler über die Eptewiesen hinweg bereits vom Wohnhaus aus blicken konnte (vgl. dazu die Photographie bei Reidemeister S. 127). Die relative Nahsicht der Gebäude deutet an, daß die vorliegende Ansicht von einem Standpunkt inmitten der Wiesen aufgenommen wurde.

Lit.: J.-C. Lemagny in: Kindler Bd. IV, 1967, S. 773-777; H. Perruchot, *Pissarro et le Néo-Impressionnisme*, in: *Jardin des Arts*, Nov. 1965, S. 48-57; J. B. Rosensaft, *Le Néo-Impressionnisme de Camille Pissarro*, in: *L'Oeil*, Febr. 1974, S. 52-57, 75; R. E. Shikes und P. Harper, *Pissarro*, Königstein/Ts. 1981; Ausst. Kat. *Camille Pissarro 1830-1903*, London, Hayward Gallery, Okt. 1980 - Jan. 1981, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Jan.-April 1981, Boston, Museum of Fine Arts, Mai-Aug. 1981, Paris 1981; C. Pissarro, *Briefe an seinen Sohn Lucien*, hrsg. von J. Rewald, Erlenbach-Zürich 1953; Ausst. Kat. *L'Aquarelle en France au XIX^e siècle*, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Juni-Sept. 1983, Paris 1983; L. R. Pissarro und L. Venturi, *Camille Pissarro. Son art - son oeuvre*, 2 Bde., Paris 1939; R. Brettel und Chr. Lloyd, *A catalogue of the Drawings by Camille Pissarro in the Ashmolean Museum*, Oxford, Oxford 1980; L. Reidemeister, *Auf den Spuren der Maler der Ile de France. Topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftsmalerei von Corot bis zu den Fauves*, Berlin 1963; alle mit weiterer Lit.

Nicolas Poussin - Umkreis

Villers bei Les Andelys 1594 - 1665 Rom

154 *Grabtragung*

Schwarze Kreide und Feder in Braun auf gelb grundiertem Papier, graubraun laviert, z. T. mit Deckweiß vermischt, Deckweißhöhe
25,4 × 38,2

Einfassungslinie; faltig, berieben, Flecke

Bez. rücks.: Raphael D'Urbin. dans la Colection de Cardinal Fleury

Inv. als: Nach Nicolas Poussin (?)

Prov.: Slg. Chr. Hammer, Stockholm (Stempel L. 1237 rücks.); Slg. Nitzschner (Kat. II A 158)

Slg. N. 65 Photo X 2275

Vor der monumental Kulisse einer idealen Stadtarchitektur im Stile Poussins tragen in der Mitte des Vordergrunds drei Männer eine männliche Leiche, deren Haupt verhüllt ist, zu Grabe. Zur Rechten steht, flankiert von einem Knaben, ein lang gewandeter Greis, redend die Hand zum Boden ausstreckend. Hinter dem Leichnam verbirgt eine trauernde Frau das Gesicht in den Falten ihres Mantels.

Eine Kartonnotiz „cf. Bourdon“ von Silvie Béguin ist wohlbegründet, zu bestimmten Arbeiten des Meisters aus Montpellier bestehen Verbindungen, vgl. ‚Tobias begräbt die Toten‘ im Cabinet des Dessins des Louvre in Paris (Inv. Nr. 25007) oder ‚Christus und der Hauptmann von Kapernaum‘ im Department of Drawings des Metropolitan Museum in New York (Inv. Nr. 1975.131.92). In der New Yorker Zeichnung ist eine ähnliche Modellierung der Figu-

ren und der Gewänder mit ihren schwer fallenden Parallelfalten durch die Verwendung von viel Deckweiß zu beobachten, doch ist die Strichführung insgesamt lebhafter. Nachgeahmt wurde diese Technik Bourdons auch von jüngeren Künstlern wie Antoine Bouzonnet-Stella (vgl. Ausst. Kat. Paris 1984 Nr. 153). Irgendwo zwischen beiden möchte man den anonymen Zeichner unseres Blattes vermuten, wenn er nicht sogar direkt nach Bourdon kopiert hat.

Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

Lyon 1824 - 1898 Paris

155 *Der Holzfäller, Studie zum Wandbild ,Die hl. Genovefa als Kind im Gebet‘ im Pantheon zu Paris*

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier
(im Passepartoutausschnitt gebräunt)

40,7 × 25,3

Quadriert

Bez. u. l.: P. P de C.; Rahmungsanweisungen
von Sammlerhand am Rand l. und u.; rücks. Ziffern

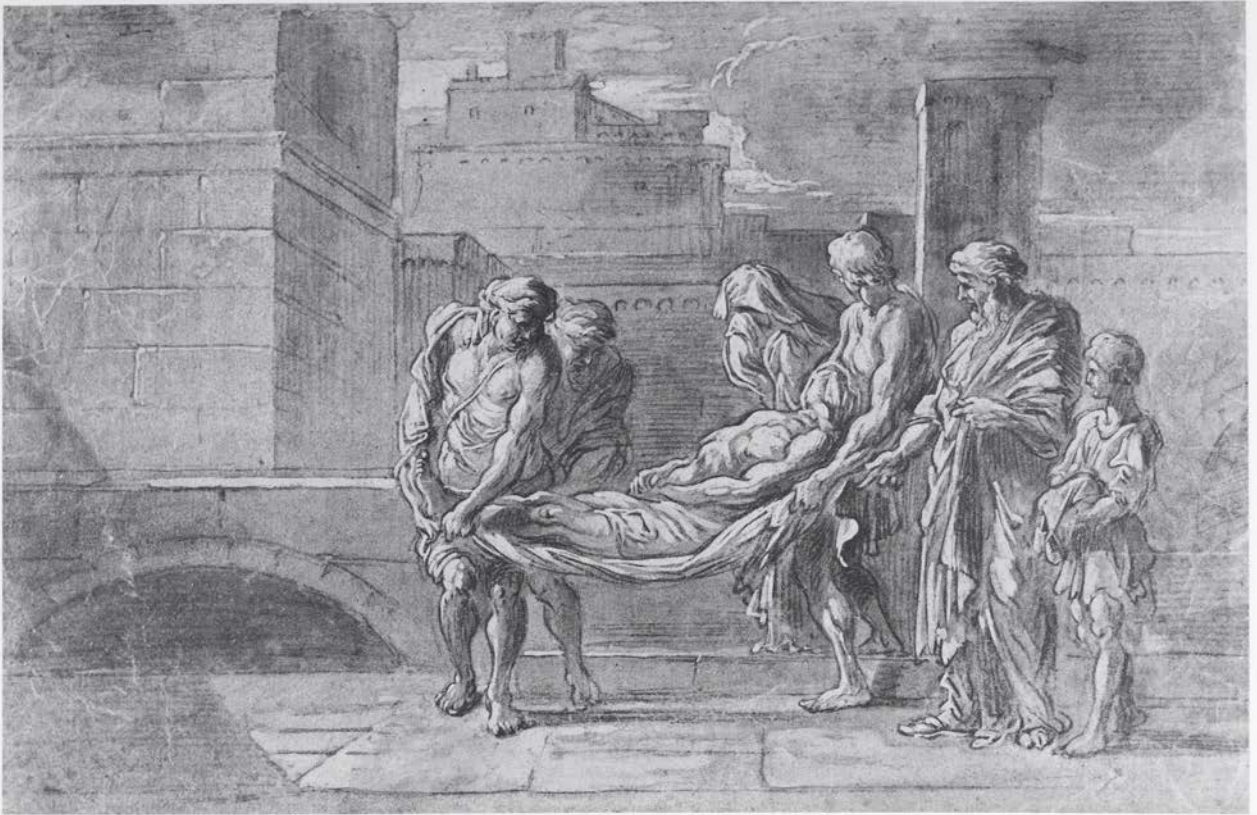
Prov.: Privatbesitz

PHz 2156 Photo X 2407

Ref.: M. Trudzinski in: Grohn-Schälicke-Trudzinski 1985,
Nr. 71 mit Abb.

Die männliche Figur, in Dreiviertel-Rückansicht von links zu sehen, steht aufrecht, mit leicht geneigtem Kopf und leicht erhobenem linken Unterarm. Die Bekleidung besteht lediglich aus einem Hüfttuch, die gesenkte Rechte hält einen Hut. Der Standort der Figur auf einer Felsenklippe über tieferliegendem ebenen Grund ist nur angedeutet.

Zeichnerische Entwürfe spielten im Schaffen des Pierre-Cécile Puvis, des Erneuerers der monumentalen Wandmalerei in Frankreich, eine bedeutsame Rolle. Da er nicht schwindelfrei war, malte er seine Riesenbilder zu ebener Erde auf Leinwände, die er in seinem Atelier im Boden versenken konnte, und ließ sie erst im fertigen Zustand am Bestimmungsort anbringen, ein Verfahren, das eine äußerst minuziöse und systematische Vorbereitung verlangte. Der Karton bedeutete ihm nach eigenem Bekunden gleichsam die Partitur, die Farbe der Malerei die danach sich richtende Musik (vgl. Bénédite S. 18). Dementsprechend gibt es von seiner Hand keine freien Zeichnungen, dagegen stets zahlreiche Studien, die,



154 Poussin-Umkreis

verschiedentlich abgewandelt und zunächst in einer Gesamtkomposition vereinigt, dem Bild vorausgehen. Die häufige Quadrierung ist Anzeichen des Arbeitsprozesses.

Dieses Blatt und das folgende – in ihrer strichelnden, die plastischen Details der Körper in lockeren Parallelschraffen nur summarisch angehenden, die Körperkonturen hingegen kräftig herausstellenden Zeichenweise unverwechselbare Zeugnisse des Stils, den Puvis in den siebziger Jahren fand – sind beide Vorarbeiten für sein Hauptwerk, den Zyklus zur Legende der hl. Genovefa im Pariser Pantheon, und zwar für den Komplex der sog. ersten Phase, in der von 1874 bis 1878 vier Gemälde zum Thema ‚Die Kindheit der Heiligen‘ sowie ein zugehöriger Fries mit Darstellungen von ‚Glaube, Hoffnung und Liebe an der Wiege der Heiligen‘ und einer ‚Prozession von Heiligen aus der Frühzeit des französischen Christentums‘ entstanden (eine zweite Phase datiert 1893 bis 1898). Die erste Zeichnung enthält den Entwurf

zur Figur des Holzfällers mit einem Hut in der Hand, die im äußersten rechten der vier Monumentalbilder, betitelt ‚Die hl. Genovefa als Kind im Gebet‘ (von den übrigen durch eine Säule getrennt, vor ihnen beendet und bereits 1876 im Salon ausgestellt), zusammen mit der Gestalt einer Frau, die ein Kind trägt, auf einer Vordergrundsboschung wiedererscheint, um das im Mittelgrund in beträchtlicher Entfernung vor einem Baum betend kniende heilige Mädchen erstaunt zu betrachten. Puvis selbst hat die Szene so beschrieben: „Considérant le premier panneau comme une sorte de prologue, j’ai fait apparaître la petite sainte à un groupe rustique composé d’un bûcheron et de sa femme portant un enfant . . .“ (vgl. de Chennevières S. 88, Foucart Kat. 110). Die fromme Überraschung in der Haltung des Mannes angesichts des (in der Zeichnung nur in schwächsten Umrissen angedeuteten) Mädchens nennt auch die dem Gemälde beigefügte Inschrift beim Namen: „... Sans cesse en prières, elle frappait de surprise et d’admiration ceux qui la voyaient“.

Die Endfassung weicht, was den Holzfäller betrifft, von diesem Entwurf kaum mehr ab; zu beachten ist allerdings, daß zur Rechten des Mannes, wo später die Frau ihren Platz findet, hier noch freie Landschaft angezeigt ist.

Seit der Enthüllung der ersten vier Genovefa-Gemälde am 22. Mai 1877 teilte sich die Publikumsreaktion in glühende Bewunderung und bissige Ablehnung, die Anerkennung der Leistung Puvis' durch seine Fachkollegen brach sich jedoch immer breitere Bahn. Obwohl der Meister, abgesehen von Gefolgsleuten unter den Malern der übrigen Wandbilder des Pantheon, keine eigentliche Schule bildete, konnten sich in der Folgezeit junge Künstler in stattlicher Zahl auf sein Beispiel berufen, darunter etwa Paul Gauguin, Maurice Denis und Ferdinand Hodler. Anregungen speziell von der Gestalt des Holzfällers hat Pablo Picasso im Gemälde der Jungen Akrobatin auf einem Ball' von 1905, heute in der Washingtoner National Gallery of Art, verarbeitet, das eine entsprechende Einleitung ins Bild durch eine ähnliche männliche Rückenfigur aufweist (vgl. Wattenmaker S. 173, Abb. 34 und 36).

In Verbindung zum „Prolog“ der Genovefa-Serie stehende sonstige Puvis-Zeichnungen befinden sich u. a. im Louvre zu Paris, in Rotterdam und im Musée Sainte-Croix von Poitiers; eine gegenüber dem Originalformat von 4,62 x 2,21 m stark reduzierte, 1879 gemalte Replik bewahrt das Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (vgl. Foucart S. 136 und Kat. 110 bis 113. Ebd. Abb. des Wandbildes, Schema der Gesamtdекoration der ersten Phase S. 134). Eine gedruckte Liste von ehemals im Pariser Musée National du Luxembourg ausgestellten Zeichnungen des Künstlers, im Archiv des Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrt und dort als nicht regulär erschiene Fortsetzung des Aufsatzes von L. Bénédite (a. a. O.) bezeichnet, erwähnt unter Nr. 51 bis 56 eine Federskizze und eine Farbskizze zum „Prolog“, eine Studie zur betenden Heiligen sowie drei Kreidezeichnungen zum Holzfäller mit jeweils veränderten Armhaltungen.

Lit.: L. Bénédite, Les dessins de Puvis de Chavannes, in: La Revue de l'art ancien et moderne VII, 1900, S. 15–28; Ph. de Chennevières, in: L'Artiste, 1885, I, S. 7–27, 97–106; J. Foucart, Beiträge zum Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, Nov.–Febr. 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März–Mai 1977, Paris 1976; R. J. Wattenmaker, Ausst. Kat. Puvis de Chavannes and The Modern Tradition, Art Gallery of Ontario, Okt.–Nov. 1975, 2. Aufl., Ontario 1976, S. 173, Abb. 34 und 36.



155 Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

156 *St. Crispin und St. Crispinian, Studie zur „Prozession der Heiligen“ im Pantheon zu Paris*

Schwarze Kreide auf graublauem Papier

49 x 31,5

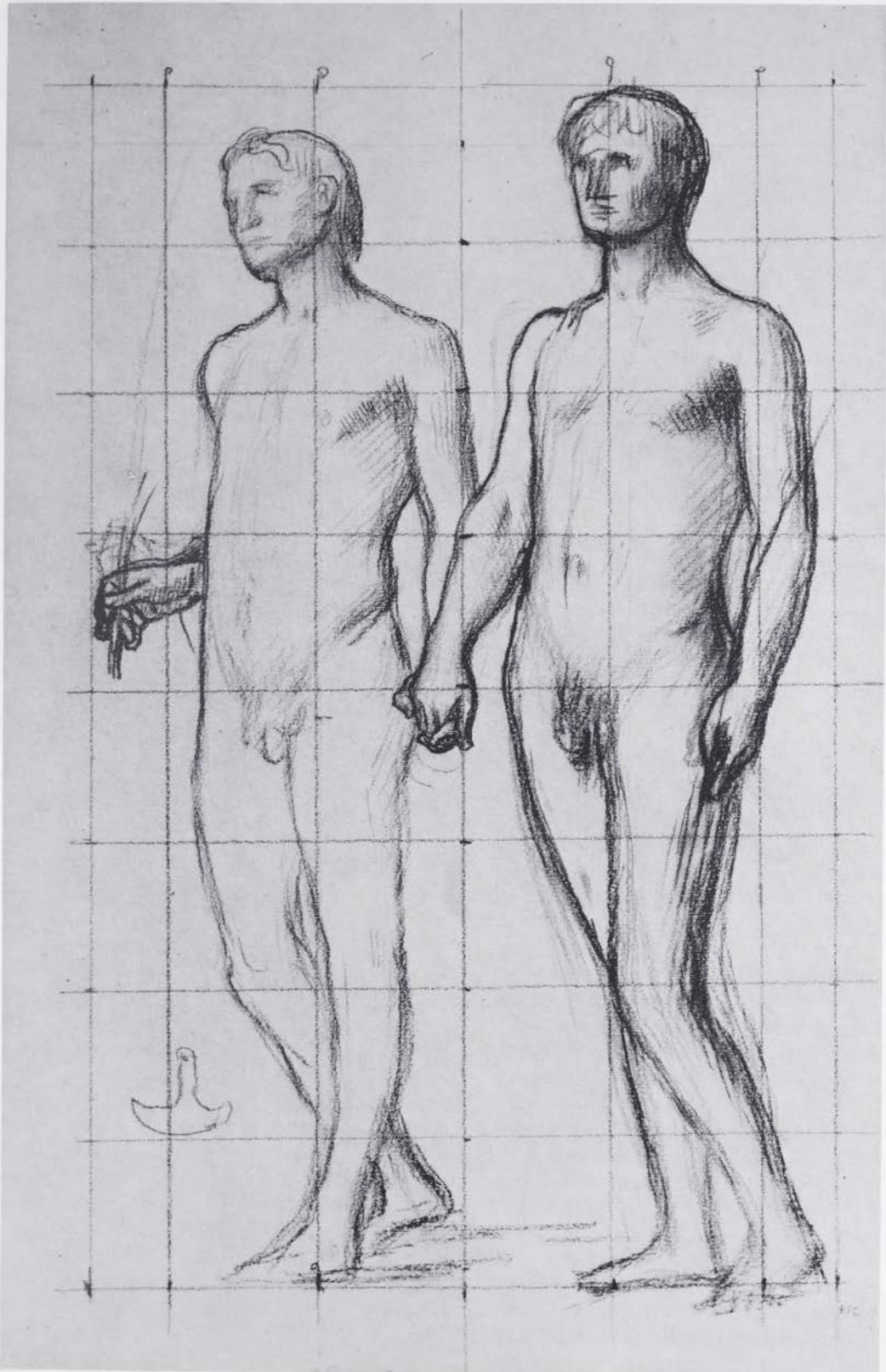
Quadriert

Bez.: Nachlaßstempel P.P.C. (L. 2104) u. r.; rücks. . . . ge 173^e pièce

Prov.: Kunsthandel Galerie Arnoldi-Livie, München

PHz 2140 Photo X 1627

Ref.: Galerien Maximilianstraße München. Angebote. Gemeinsamer Katalog der Galerien in der Maximilianstraße, München, 2. April 1981: Galerie Arnoldi-Livie, Aquarelle und Zeichnungen 1750 bis 1900, o. S. mit Abb.; M. Trudzenski in: Grohn-Schällicke-Trudzenski 1985, Nr. 72 mit Abb.



156 Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

In ganzer, leicht nach links gewandter Figur schreiten zwei nackte, flüchtig angedeutete Palmzweige tragende Jünglinge gemessenen Schrittes Hand in Hand voran. Ihre jeweiligen Kopf-, Bein- und Armhaltungen sind zwar nur geringfügig, doch merklich variiert, von verworfenen Möglichkeiten noch stärkerer Variation zeugen zahlreiche Pentimenti. Ein nicht genau zu identifizierender Gegenstand (Leder- schabmesser?) erscheint in der Bodenzone zu Seiten der linken Gestalt.

Die Zeichnung ist auf die ‚Prozession der Heiligen‘ im Fries über den drei zusammenhängenden Monumentalbildern zur Kindheit der hl. Genovefa (vgl. die vorige Kat. Nr.) zu beziehen. Die Wahl des Themas stand seit dem 12. Mai 1874 fest, dargestellt werden sollten ursprünglich 22 namentlich in einer undatierten Notiz aufgeführte französische Heilige der ersten 400 Jahre n. Chr. (Die Dokumente dazu zitiert von Foucart S. 135.) Die Anzahl wurde später verringert, das ausgeführte Programm enthält nur noch 20 Heilige. Zur Jahreswende 1877/78 konnte die Leinwand des Frieses – 2,25 m hoch, in drei Abschnitte von 2,80 m, 3,475 m und noch einmal 2,80 m Breite unterteilt, die den Breitenmaßen der darunterliegenden Gemälde entsprechen und wie diese durch eine einzige Guirlandenrahmung zusammengefaßt sind – auf die Wand aufgezogen werden. Wie Namenszusätze im Fries belegen, handelt es sich bei dem Heiligenpaar am rechten Rand des Mittelabschnitts, deren Gestaltung in diesem Blatt vorbereitet wird, um Crispin und Crispinian, zwei vornehme Römer, die nach Soissons gezogen waren, um das Christentum zu predigen, dabei ihren Lebensunterhalt als Schuster verdienten und unter Maximilian den Märtyrertod erlitten.

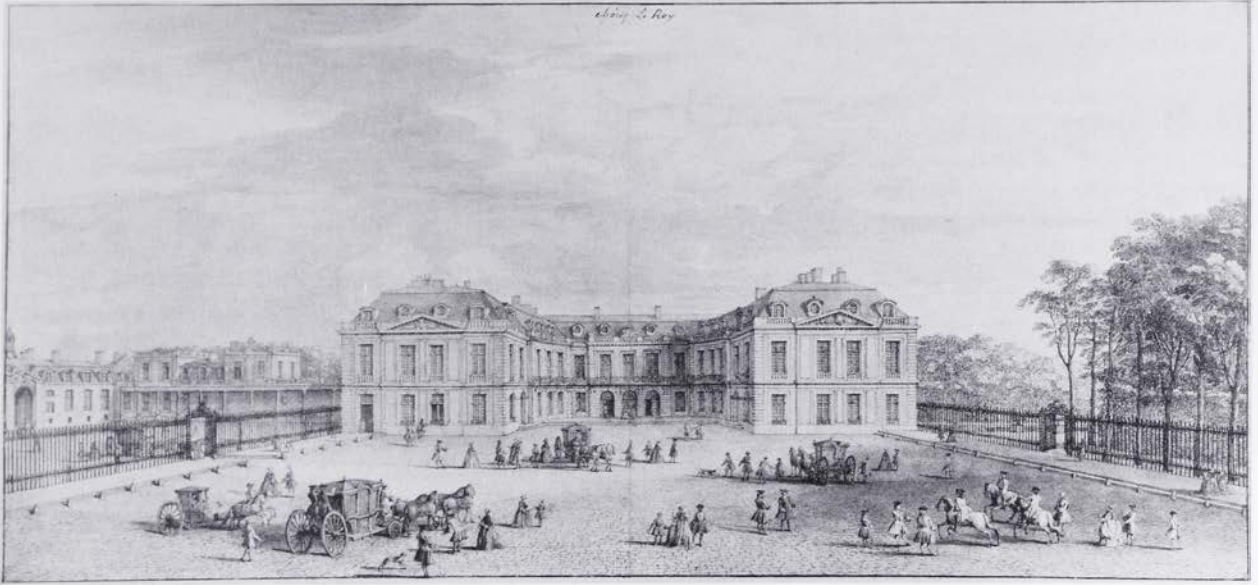
Puvis stellt die Jünglinge im Planungsstadium als Aktfiguren vor, während sie im Bild lange, über die Knie reichende Tuniken tragen, die ihre Stiefel sichtbar lassen, was dazu dient, sie als Patrone der Schusterzunft kenntlich zu machen. Ihre Haltung ist gegenüber der Zeichnung in manchen Details verändert, die Beinstellung ist gleichförmiger, die Körper sind enger zusammengerückt, der rechte Arm des linken Heiligen hängt locker herab, der Kopf des rechten ist ins Profil gewendet, die Märtyrerpalmen fehlen, große Nimben umgeben, wie bei den übrigen Gefährten des Zuges, die Häupter.

Eine Kreidezeichnung im Louvre (Inv. R. F. 2212), die zwar ebenfalls die Jünglinge noch unbekleidet und mit Palmzweigen in den Händen wiedergibt, steht bereits der Malerei näher, da sie im übrigen die wesentlichen Abwandlungen vorwegnimmt. Ihr

Strichduktus ist summarischer als derjenige der vorliegenden Zeichnung, die aufgrund der größeren Individualität der Gesichter, der feineren Modellierung der Muskeln sowie nicht zuletzt der Pentimenti an Händen, Knien und Schultern durchaus den Charakter einer direkten Modellstudie besitzt.

In der im vorangehenden Katalogeintrag erwähnten Liste des Musée du Luxembourg kommen unter Nr. 64–68 verschiedene Studien zu Heiligen des Frieses vor. Unter Nr. 64, auf einer farbigen Gouache mit Gold, tauchen Crispin und Crispinian zusammen mit drei weiteren männlichen Nachbargestalten auf, Nr. 65 gilt ihnen allein. Weitere Hinweise auf Vorstudien zum Fries und zu Repliken gibt Foucart. S. 136: Karton in der Sammlung Norton Simon, Los Angeles; Kat. 121 f.: Gruppen- und Einzelstudie anderer Heiliger in Privatbesitz; Kat. 120: Gesamtreplik von 1879 im Museum of Art, Philadelphia. Ebda. eine gegenüber älterer Literatur verbesserte Namensliste aller Heiligen (allerdings nicht völlig korrekt, da eine der fünf Frauen darunter fehlt). In einigen von ihnen hat Puvis verschiedene Freunde verewigt, der vorletzte Heilige des Zuges (St. Trophime) ist ein Selbstporträt.

Lit.: J. Foucart, Beiträge zum Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, Nov. 1976–Febr. 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März–Mai 1977, Paris 1976.



157 Jacques Rigaud

Jacques Rigaud

Marseille um 1681 – 1754 Paris?

157 Hofansicht des Schlosses von Choisy

Feder in Schwarz über Bleistift, grau laviert

22,1 × 47,6

Montierung des 18. Jahrhunderts; Knickfalte in der Mitte, kleine Flecken

Bez. in der Mitte des o. Randes: choisy Le Roy

Prov.: Slg. Jasper

PHz 669 Photo X 2272 Corpus 40592

Ref.: Dörner 1930 Nr. 441 (Maßangaben irrtümlich die des Passepartouts); Thieme-Becker Bd. XXVIII, 1934, S. 351; Berckenhagen mit Abb. 1.

Das zweigeschossige, mit Mansarddach versehene Schloß und seine symmetrisch angelegten Hoftrakte erscheinen exakt in der Mitte der Zeichnung. Zur Rechten ist ein Teil des Parks zu sehen, zur Linken der niedrige Galerietrakt mit dem Speisesaal-Pavillon. Gitter fassen den ausgedehnten, gepflasterten Hofplatz ein, der von fünf Kutschen, Reitern und zahlreichen Passanten, dazu zwei Hunden, belebt ist. Wolken türmen sich am Himmel.

Wie aus A. Dörners Kat.-Eintrag hervorgeht, hat G. Rouchès entdeckt, daß das Blatt eine Vorzeichnung des Künstlers zu seinem ab 1730 zunächst unter dem

Titel „Maisons royales de France, dessinées et gravées par J. Rigaud. Commencé par lui en 1730, terminé par son neveu“ erschienenen Stichwerk ist. Im Exemplar der Pariser Bibliothèque Nationale trägt der entsprechende Stich die Seitenzahl 56. Die Legende lautet: „Vue de la maison royale de Choisy du côté de la cour. Cette Maison est située à deux lieues de Paris, en remontant la Seine, ses Jardins et son Parc se terminent au bord de cette rivière“.

Das Stichwerk wurde verschiedentlich neu aufgelegt, vgl. Berckenhagen S. 259 Anm. 1, der den nach der Zeichnung mit nur geringen Veränderungen – so ist der Hund am vorderen Rand fortgelassen – seitengleich ausgeführten Stich nach einer Ausgabe von 1780 abbildet (Berckenhagen Abb. 2).

Jacques Rigaud war Vedutenzeichner und Kupferstecher. Er arbeitete in Toulon, Marseille und Paris, wo er sich 1720 niederließ; 1736 unternahm er eine Reise nach England (vgl. Ausst. Kat. Meisterwerke europäischer Graphik S. 95). Nach seinem Tode im Jahre 1754 setzte der Neffe und Gehilfe Jean-Baptiste Rigaud das Werk des Onkels fort.

Die Darstellung des Schlosses Choisy, eines ab 1680 im Auftrag der Cousine Ludwigs XIV., Anne-Marie-Louise d'Orleans, Herzogin von Montpensier (1627 – 1693), von Jacques IV. Gabriel (nach

1636 – 1686) südlich von Paris, auf der Strecke nach Fontainebleau, am Ufer der Seine errichteten Baues, ist minutiös bis in das kleinste Detail durchgearbeitet. Ausgesprochen malerisch werden die zierliche Figurenstaffage und die Umgebung der Architektur ins Bild gebracht. Dieselben Qualitäten zeigt Rigauds Gartenansicht des Schlosses, ebenfalls für die genannte Veduten-Serie geschaffen und seitengleich zum Stich, im Cabinet des Estampes der Pariser Bibliothèque Nationale (Inv. Nr. Ve 26 f., Bd. I, S. 101; Berckenhagen S. 253 f. mit Abb. 3). Nach dem Studium der Baugeschichte, die er ausführlich abhandelt, konnte E. Berckenhagen belegen, daß die vorliegende Ansicht den Bauzustand zwischen 1743 und 1745 wiedergibt. Die weitläufige Anlage des Schlosses einschließlich ihres von André Le Nôtre geschaffenen Parks fiel der Französischen Revolution zum Opfer. Zur Vita der Bauherrin s. gleichfalls Berckenhagen.

Lit.: E. Berckenhagen, Schloß Choisy. Rigauds Aufnahme im Kestner-Museum zu Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 12, 1973, S. 253–260, mit weiterer Lit.; Ausst. Kat. Meisterwerke europäischer Graphik, 15.–18. Jahrhundert, aus dem Besitz des Kupferstichkabinettes Coburg, Ausstellung zur 200-Jahr-Feier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775 – 1975, Coburg, Dez. 1975 – Juni 1976, Coburg 1975.

Gabriel-Jacques de Saint-Aubin

Paris 1724 – 1780 Paris

158 *Das Menuett im Park*

Bleistift und schwarze Kreide

19 × 25,1

Bildbegrenzung muschelförmig; montiert, kleine Stockflecken

Bez.: u. l. St. Aubin del.; rücks. Augustin de S. Aubin, verschiedene Ziffern

Inv. als: Angeblich Augustin Saint-Aubin

Z. 29 Photo X 2251 Corpus 40552

In freier Parklandschaft – im Mittel- und Hintergrund angedeutet durch eine Baumgruppe links und eine im Zentrum in die Tiefe führende Boskett-

Wand – tanzt ein modisch gekleidetes junges Paar Menuett: der Herr zur Linken, mit Hirtenstab und großem Hut frontal gezeigt, die Augen schräg nach oben richtend; die Dame zur Rechten in Rückansicht, das Haupt kokett zur Seite wendend und den verträumten Blick eines am linken Bildrand auf einem Rasenstück lagernden Dudelsackspielers erwidern. Vom anderen Bildrand her schauen drei Herrschaften zu, ein galantes, auf einer Parkbank sitzendes Paar sowie ein sich über die Banklehne von hinten vorneigender Kavalier.

Gabriel-Jacques de Saint-Aubin zählt zu den brillantesten und produktivsten Zeichnern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aufgewachsen als eines von sieben Kindern, die der Vater, der Hofsticker Gabriel-Germain de Saint-Aubin, sämtlich künstlerische Berufe ergreifen ließ, kam er in die Malerausbildung zu Jeurat, Colin de Vermont und Boucher. Nach dreimaliger vergeblicher Bewerbung um den Rompreis zwischen 1752 und 1754 verzichtete er auf die reguläre Karriere, wurde Lehrer an der privaten Kunstschule des Architekten Jacques-François Blondel und anschließend Mitglied der inoffiziellen, bis 1776 bestehenden Lukas-Akademie. Während die Zahl seiner Radierungen und Gemälde eng begrenzt ist, geht die der Zeichnungen in einige Tausende (mehr als 1100 davon allein registriert bei Dacier, Saint-Aubin). Unersättlichen Auges hielt der Künstler alle erdenklichen Alltags- und Festereignisse des Pariser Lebens zum Entzücken jedes Kulturhistorikers mit Stift und Feder auf dem Papier fest; Kunsthistoriker sind ihm besonders dankbar, weil er zudem viele Versteigerungs-, Sammlungs- und Ausstellungskataloge seiner Epoche mit bildlichen Randnotizen versah (vgl. Dacier, Catalogues).

Unser Blatt, keines der ganz frei aus dem momentanen Erfassen einer Szene heraus geschaffenen, sondern eher ein sauberlicher Entwurf zu bestimmter zweckdienlicher Verwendung (Fächer, Supraporte?), ist gleichwohl aufgrund der graphischen Technik, des perligen, enge Parallelschraffuren bevorzugenden Strichs, der guten Charakterisierung der Köpfe und der bestimmten Disposition der Figuren als eigenhändige Arbeit zu akzeptieren. Zu Analogien hinsichtlich der Technik bieten sich etwa die Zeichnung bzw. der Abklatsch einer Zeichnung im Amsterdamer Rijksmuseum (Dacier, Saint-Aubin, Nr. 358, van Hasselt Nr. 102) oder das in Feder ausgeführte Blatt einer Parkszenen in der Pariser École des Beaux-Arts (Inv. Nr. 1534) an. Daß die etwas statuarisch wirkende Figurenverteilung von sitzenden Zuschauern, frontal gegebenem Tänzer und von

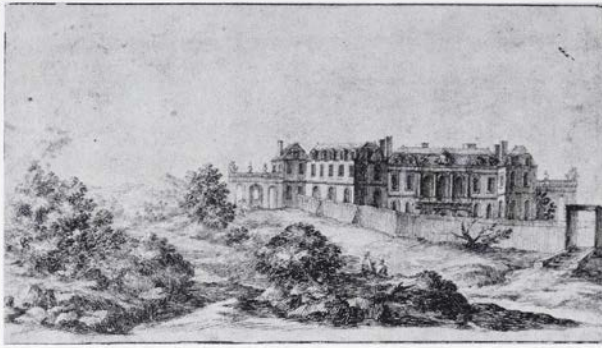


158 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin

rückwärts betrachteter Tänzerin dem Kompositionsvokabular des Künstlers gemäß ist, belegt ein von F. Basan nach dessen Vorlage hergestellter Stich, 'le Carnaval du Parnasse' (Dacier, Saint-Aubin Nr. 748 mit Abb.), der freilich, abgesehen von den Gemeinsamkeiten, wegen mancher Abweichungen (Kostümveränderungen, Vervielfältigung der Personenstaffage, Lockerung der Baumkulisse) nicht direkt auf unseren Entwurf zu beziehen ist. So wie unsere boucherhafte, höfisch-graziöse Menuett-Fassung besagtem Stich wohl zeitlich vorangegangen sein wird – dieser folgt grosso modo einer Gouache Gabriels, die von einer Ballettaufführung inspiriert war und auf dem Salon du Colisée von 1766 ausgestellt wurde (ebda. Nr. 747) –, wird zu einem späteren Zeitpunkt eine aquarellierte Federzeichnung im Louvre (Photo Braun Nr. 65603) entstanden sein, die das Thema erneut aufgreift, die Komposition wiederum nur geringfügig abwandelt, aber nun vollends den

Anschein erweckt, als handle es sich bei der Darstellung um die einer zufälligen, spontan beobachteten Begebenheit auf dem Lande.

Lit.: E. Dacier, Gabriel de Saint-Aubin, 2 Bde., Paris, Brüssel 1929 – 1931; E. Dacier, Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, Paris 1909; C. van Hasselt, Ausst. Kat. Le Dessin Français de Claude à Cézanne dans les collections hollandaises, Paris, Institut Néerlandais, Mai – Juni, Amsterdam, Rijksmuseum, Prenten-Kabinet, Juni – Aug. 1964; Berckenhagen 1970 S. 306–308; V. Carlson, E. D'Oench und R. S. Field, Ausst. Kat. Prints and Drawings by Gabriel de Saint-Aubin 1724 – 1780, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Ct., März – April, Baltimore Museum of Art, Baltimore, April – Juni 1975; R. Bacou, Nr. 62 in: Ausst. Kat. London 1977; J. E. von Borries, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die französischen Zeichnungen, Karlsruhe 1983, Nr. 29; R. Flynn Johnson und J. R. Goldyne, Master Drawings from the Achenbach Foundation for Graphic Arts. The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco o.J., Nr. 46–48; alle mit weiterer Lit.



159 Silvestre-Nachahmer

Israel Silvestre – Nachahmer

Nancy 1621 – 1690 Paris

159 Ansicht eines französischen Schlosses

Feder in Schwarz

10,8 × 18,6

Lose montiert; kleine Stockflecken

Bez.: rücks. alte Nr. 270; auf der Montierung halb abgeschnitten Israel Silvestre

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Israel Silvestre

Slg. N. 66 Photo X 2259 Corpus 40557

Rechts im Mittelgrund liegt das sich aus verschiedenen Gebäudetrakten zusammensetzende zweigeschossige, mansarddachgedeckte Schloß, z. T. verdeckt von einer Mauer, die am rechten Rand durch ein Gartentor mit Stufen unterbrochen wird. Links erstreckt sich leicht hügeliges Gelände, baumbestanden, von einem Fluß durchzogen und in der Ferne in Berge übergehend. Auf einer Bodenerhebung im Vordergrund sitzen, zum Schloß gewandt, zwei Betrachter.

Die holperige, perspektivisch unkorrekte Wiedergabe der Architektur schließt eine Urheberchaft des exzellenten Landschafts- oder Vedutenzeichners und -stechers definitiv aus, auch sonst drängt sich der Eindruck auf, als sei ein Stich nachgeahmt worden. Sicherlich irgendwo bei Silvestre abgeschaut wurden die Anlage des Landschaftsausschnittes und das Motiv der in Betrachtung des Gebäudes versunkenen Vordergrundfiguren, vgl. eine Zeichnung des Meisters im Cabinet des Dessins des Louvre (Inv. Nr. 33,058; Bacou mit Abb.).

Lit.: R. Bacou, Nr. 3 in: Ausst. Kat. London 1977.

François Clement Sommier, genannt Henry Somm

Rouen 1844 – 1907 Paris

160 Studienblatt mit sieben Feder- und zwei Bleistiftskizzen

Feder in Schwarz, Bleistift

30,6 × 18,8

Aufgezogen

Bez. u. r. eigenhändig: Henry Somm; auf der Unterlage von Sammlerhand Henry Somm – dessin original, Planche de 7 croquis à la plume und Henry Sommier

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II C 126)

Slg. N. 555 Photo X 3036

Am Kopf des Blattes streckt ein bärtiger Alter in weitem Gewand die Arme beidseitig aus, in der Mitte links und rechts schreiten zwei Damen in üppiger Modetracht von 1870 nach außen; im Kleid der rechten ist noch einmal der Kopf des Alten wiederholt. Am unteren Rand reihen sich die Halb- und Dreiviertelfiguren weiterer vier aufgeputzter Damen im Profil nach links und rechts. Mit Bleistift sind im Zentrum zwei Adlerskizzen eingefügt.

Sommier arbeitete nach seiner Ausbildung an den Zeichenakademien von Rouen und Pils als Genremaler, Illustrator, Karikaturist, Radierer, Aquarellist und Scherenschnittkünstler. Er lieferte Beiträge für viele Zeitschriften – (z. B. „Charge“, „Cravache“, „Chronique parisienne“, „High-Life“, „Frou-Frou“, „Chat Noir“) und Buchpublikationen. Benezit berichtet, er habe eine beträchtliche Anzahl von Skizzenalben mit zeitgenössischen Sittenschilderungen hinterlassen: „Il y accumulait les notations les plus fugitives, saisies avec art et qui sont d'un maître.“

Lit.: Bénézit ed. 1976 Bd. 9, S. 695 f.; Thieme-Becker Bd. XXI, 1937, S. 272.



160 François-Clement Sommier

Constant Troyon

Sèvres 1810 – 1865 Paris

161 ‚On the coast‘

Schwarze Kreide auf graublauem Papier, weißgehöhlt
21,7 × 30,4

Bez.: u. r. mit Nachlaßstempel CT. (L. 642) in Rot;
rücks. Ziffern

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II C 140)

Slg. N. 380 Photo X 3037

Ref.: Katalog der Nachlaßversteigerung, vgl. u.

Über eine kleine Anhöhe im Vordergrund hinweg geht der Blick auf eine weite Meeresbucht und einen langgestreckten Höhenzug am Horizont. Zur Rechten markiert eine Fahnenstange mit wehender Tri-

kolore den Standort dreier Fischerhütten, die hinter der Anhöhe auftauchen. Auf dieser sitzt vorn ein städtisch gekleideter Herr, nach links zum Meer gewandt, weiter hinten ein Fischer in Rückansicht, dem sich ein zweiter stehender zugesellt hat. Ein dritter bewegt sich auf die Hütten zu.

Wie Frits Lugt zur Erläuterung von L. 642 ausführte, wurde der Stempel CT. – stets vorderseitig aufgebracht in Rot – bei der Troyon-Nachlaßauktion benutzt, die F. Petit zwischen dem 22. Januar und 1. Februar 1886 in Paris veranstaltete. Nach Lugt erschien aus diesem Anlaß ein Katalog mit Einführung von Ph. Burty, in welchem die vom 25.–27. Januar versteigerten nachgelassenen Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle des Künstlers die Nummern 401–550 trugen. Ob der englische Titel des Blattes, den das Inventar wohl in Übereinstimmung mit dem Katalog der Slg. Nitzschner verzeichnet, der ursprünglichen Benennung im Pariser Katalog entspricht, war bislang nicht nachzuprüfen. Möglicherweise bezieht er sich auf ein Gemälde in englischem Besitz, das nach dieser Zeichenskizze entstand (zur Beliebtheit Troyons unter englischen Sammlern vgl. Mantz S. 402: „C'est même en Angleterre que son talent a reçu le meilleur accueil.“). Dargestellt ist, nach der Trikolore zu urteilen, eher eine Nordseeküsten-Partie in der Normandie, die der Künstler häufig aufsuchte, als eine Ansicht aus England (eine Reise auf die Insel ist für das Jahr 1853 bezeugt).

Constant Troyon, zunächst geschult in der von seiner Familie traditionell betriebenen Porzellanmalerei, bildete sich aus eigenem Antrieb zum Landschaftler aus. Durch Paul Huet mit der neuen Kunstrichtung der Maler von Barbizon vertraut gemacht, lernte er 1832 Théodore Rousseau, Jules Dupré und Narcisse Virgile Diaz de la Peña kennen. Ihren Ruhm übertraf er zu Lebzeiten bei weitem; seine ureigene Domäne wurde die Tiermalerei, die er nach einer Hollandreise 1847 für sich entdeckt hatte.

Von einer späten Hinwendung des Künstlers zu See- stücken und Strandlandschaften berichtet Mantz, der auch ein Beispiel abbildet, ebda.: „Le paysagiste qui, à son point de départ, se contentait de représenter le coin d'une allée dans le parc de Saint-Cloud, avait peu à peu changé et renouvelé ses modèles, et volontiers, en ces récentes années, il aurait peint des marines . . . Ces scènes des bords de la mer présentent dans l'œuvre de Troyon un caractère special, et il est fâcheux qu'il n'en ait pas fait un plus grand nombre. Mais si heureux qu'il fût sur la côte normande, Troyon, subissant la tyrannie du succès, était obligé de revenir à ses pâturages.“



161 Constant Troyon

Robert L. Herbert hat in seiner „Barbizon Revisited“-Ausstellung eine sehr schöne gemalte Ansicht von Le Tréport aus der amerikanischen Slg. Johnson bekannt gemacht (Nr. 107), deren leichte, ganz vorimpressionistisch empfundene Malerei von derselben Stimmung getragen wird wie das sanfte Linienwerk unserer Zeichnung. Nicht von ungefähr kommen vor dem Gemälde – und vor der Zeichnung m. E. nicht minder – Boudin-Assoziationen auf, denn in der Tat arbeitete Troyon um 1860–62, der Zeit, in der ‚Le Tréport‘ angesetzt wird, mit dem um eine Generation jüngeren Maler aus Honfleur, der auf Anraten Corots zu ihm gekommen war, zusammen (s. Herbert ebda.) ‚On the coast‘ dürfte demnach als ein beachtliches Dokument für den Zeichenstil des zukunftssträchtigen, ‚reinen‘ Landschafters Troyon vom Anfang der 60er Jahre einzustufen sein.

Lit.: P. Mantz, Troyon, in: Gazette des Beaux-Arts XVIII, 1865, S. 393–407; R. L. Herbert, Ausst. Kat. Barbizon Revisited, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, Sept.–Nov. 1962 u. a., New York 1962; Ausst. Kat. Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung, Kunsthalle Bremen, Nov. 1977–Jan. 1978, Bremen 1977; Ausst. Kat. De School van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, Paris, Institut Néerlandais 1985–1986, Den Haag 1985.

Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

162 *Der hl. Sebastian*

Feder in Braun über Bleistiftskizzen

15 × 19,7

Einrisse am l. und o. Rand; aufgezogen

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Inv. als: Salvator Rosa (?)

Slg. N. 112a Photo X 1858

Sebastian, Offizier der Leibwache Kaiser Diokletians, hatte sich für die verfolgten christlichen Glaubensgenossen so sehr eingesetzt, daß ihm selbst der Prozeß gemacht wurde. Von Bogenschützen gemartert, überlebte er zunächst und wurde schließlich erschlagen. Des Heiligen Pflege nach seiner ersten Tortur hat man gewöhnlich der hl. Irene zugeordnet. Die außerordentliche Verehrung, die Sebastian als einem Beschützer vor der Pest zuteil wurde, spiegelt sich in ungezählten Kunstwerken (vgl. Assion).

Der jugendliche Offizier, nackt bis auf ein Lendentuch, ist vor dem Pfahl, an den er mit erhobenen Händen gebunden wurde, frontal auf die Knie gesunken; sein Haupt neigt sich nach rechts, wodurch sein Blick dem der hl. Irene begegnet, die ihm zur Seite kauert und klagend die Hände ringt. Um die Befreiung von den Qualen, die der schöne Leib des Heiligen erdulden mußte, kümmern sich drei Gestalten. Rechts hinter dem Pfahl stehend, löst ein junger Mann die Stricke von den Händen, ihm gegenüber beugt sich eine gleichfalls stehende Frau vor, um den rechten Arm zu umfassen, vor ihr kniet ein Knabe am Boden, im Begriff, mit seiner Linken einen der zwei in der Brust steckenden Pfeile herauszuziehen. Die Fackel in der Rechten des Kindes wirft volles Licht nur auf Sebastian, bei der Wiedergabe der übrigen Personen und zur Andeutung eines kargen Raumes wurden Licht und Schatten in vielfacher Variation gemischt. Die schlichte Hintergrundfolie der Wände unterstreicht den pyramidalen Aufbau der gesamten Figurengruppe.

Mit Salvator Rosas Arbeiten hat das Blatt nichts gemein, generell erscheint eine französische Herkunft wahrscheinlicher als eine italienische. Die beträchtlichen Freiheiten der Strichführung, besonders augenfällig bei der linken weiblichen Gestalt, weisen in die Richtung des Raymond La Fage (s. dort).

Lit.: P. Assion in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VIII, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1976, Sp. 318–324 mit weiterer Lit.



162 Unbekannt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

163 Unbekannt, 1702



Unbekannt, 1702

163 *Ecce homo*

Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung, aquarelliert in Braun und Rot, Deckweißhöhung, auf braunem Papier 26,2 × 20,3

Originale dreifache Einfassungslinie; aufgezogen, kleine Fehlstellen

Bez.: u. l. in der Einfassung mit Feder 31 le 5^{me} mars 1702; o. l. mit roter Kreide Ziffer 65; auf der Unterlage alte Nr. 19

Prov.: Slg. Jasper

Inv. als: Unbekannter französischer? Meister/Art des Guido Reni, Kopie?

PHz 688 Photo X 2233

Der von der Verhöhnung als „König der Juden“ mit falschen Insignien – Dornenkrone, Rohrstockzepter und Spottmantel – gekennzeichnete Christus steht (dem Volk von Pilatus mit den Worten „Ecce homo“ vorgestellt, vgl. Joh. 19, 4f.) in Halbfigur mit gebundenen Händen frontal vor dem Betrachter. Leidvoll-ergeben hebt er das vom Strahlennimbus umgebene Haupt, die Augen zum Himmel emporgerichtet, den Mund halb geöffnet.

Die Numerierung und Datierung auf den Tag innerhalb der originalen Einfassungslinien zeigt an, daß dieses Blatt einem sogenannten „Livre de raison“ entstammt, in dem Künstler Buch führten über all das, was sie geleistet und mit Auftrags Erfüllung oder durch Verkauf aus den Händen gegeben hatten. Überliefert sind schriftliche Verzeichnisse mit Abrechnungen (zum „Giornale“ des Paolo Farinati vgl. Kat. Nr. 29), aber auch Sammlungen verkleinerter bildlicher Wiedergaben der eigenen Werke, von denen das berühmteste der „Liber Veritatis“ des Claude Lorrain ist. Für gewöhnlich werden darin Gemälde durch Zeichnungen festgehalten; eine Ausnahme macht Jean-Baptiste Oudry, der neben seinen Gemälden auch seine Zeichnungen durch Skizzen registrierte (vgl. Opperman S. 53).

Unser noch unbekannter Künstler „kopiert“ sich hier also selbst. Sein Christusbild mochte vielleicht eher von Pierre Mignard, der die Carracci in Rom studiert hatte, als von Guido Reni beeinflusst gewesen sein.

Lit.: H. Opperman, Ausst. Kat. J.-B. Oudry 1686 – 1755, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1982 – Jan. 1983, Paris 1982.



164 Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

164 *Nackter Jüngling mit Eberkopf (Meleager?)*

Rote und graue Kreide

35,9 × 22

Doppelte Einfassungslinie

Wz.: Lilie

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 23)

Inv. als: François Boucher zugewiesen?

Slg. N. 58 Photo X 2264

Der nackte lockige Jüngling steht, das rechte Bein auf einen Hang gestützt, an einem Wegesrand. Geneigten und nach rechts gedrehten Oberkörpers hält er mit beiden vorgestreckten Händen einen Eberkopf fest.

Die Zeichnung erweckt nicht den Eindruck einer originalen Erfindung. Bouchers Name geriet ungerechtfertigterweise ins Spiel (laut Inventarvermerk durch einen ehemals aufgeklebten Zettel aus einem Versteigerungskatalog). Die Positur des Jünglings erinnert an Haltungsmotive bei François Lemoyne, vgl. dessen Louvre-Blätter Inv. Nr. 30552 und 30513.

Unbekannt, (französisch?) 1. Hälfte 18. Jahrhundert

165 *Antike Szene*

Feder in Braun, grau laviert

26,4 × 39

Kleine Rostflecke

Bez. mit Bleistift in der Mitte u.: de la Rohse (?)

Prov.: Geschenk Oberst Blumenbach (Mitglied H.K.V. seit 1842)

H.K.V. Photo X 2305

Rechts hält eine durch ein Diadem ausgezeichnete weibliche Gestalt, zu ihrem Gefolge, das aus vier Hofdamen und einem Pagen besteht, gewandt, mit dramatischer Gestik ein flaches Trinkgefäß empor. Auf der linken Seite sind drei Krieger in antiker Rüstung, der mittlere versehen mit einer Prunkkanne sowie Federn am Helm, erstaunte Zeugen des Auftritts.

Das Blatt von bescheidener Qualität, dessen Darstellung möglicherweise als die der Kleopatra, welche im Beisein des Antonius eine Perle in ihrem Weinglas auflöst (Plinius, Hist. Nat. XXXV), zu verstehen ist, wird laut traditioneller Beschriftung auf dem Untersatzblatt des H.K.V. unter dem Namen von J.B. de la Rose (= Jean Baptiste de La Rose, Toulon 1696-1740 ebda., vgl. Thieme-Becker Bd. XXII, 1928, S. 390) geführt. Die stilistischen Eigenheiten lassen eine französische Herkunft jedoch fraglich erscheinen, sie dürften vielleicht eher auf einen österreichischen Künstler des 18. Jahrhunderts im weiteren Umkreis des Paul Troger (vgl. z. B. dessen Albertina-Zeichnungen, Inv. Nr. 3913 und 25812, Tietze u. a. 1933 Nr. 2080f.) hindeuten.

Unbekannt, um 1770

166 *Allegorie der Künste (Plafondentwurf)*

Feder in Schwarz, aquarelliert in Graubraun, Gelb, Grün, Türkis und Rosa, teilweise vermischt mit Deckweiß

42,8 (davon 13,8 angestückt) × 53,3

Knickfalten, verschiedene Risse hinterlegt

Bez.: rücks. alte Unterschrift, abgeschnitten

Prov.: Slg. Nitzschner (nicht im Katalog)

Slg. N. 68a Photo 2271 Corpus 40588

Aus einer umlaufenden Randeinfassung entwickeln sich einfache Stufen in der Mitte der Stirnseiten und doppelte in der Mitte der Längsseiten; darüber türmen sich jeweils Wolkenberge mit Puttengruppen, wobei diejenigen der Längsseiten zusätzlich von je zwei gelagerten allegorischen Frauengestalten flankiert werden. Die Attribute der ersten Gruppe, Instrumente vom Cembalo bis zur Querflöte, spielen auf die Musik an, die der zweiten (im Uhrzeigersinn), Leinwand, Büste und verschiedene Utensilien, auf Malerei und Skulptur, die der dritten, Feder, Lyra und Bücher, auf die Dichtkunst, die der vierten, Grundriß, Zirkel und Kapitell, auf die Architektur. In unregelmäßigem Verlauf windet sich eine Blütengirlande, mitunter gestützt von schwebenden Putten, durch die Randzonen und über die Gruppen, ihr Ende wird von einem der Kinderengel bis in das freie Himmelszentrum des Plafonds gezogen.

J.-F. Méjanès (mündl. Mitteilung) sieht eine Verwandtschaft der Zeichnung mit Werken des Louis Durameau.

165 Unbekannt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert



Unbekannt, (französisch?) um 1770

Vorders.:

167a *Bildnis eines jungen Mannes
in Louis-Seize-Tracht*

Braune Kreide und Bleistift

Rücks.:

167b *Bildnis einer jungen Frau*

Rote Kreide

27,4 × 20,4

Zwei größere Flecken

Bez. u. l. mit Feder: retratto di Greuze; rücks. u. l. Ziffer 18

Prov.: Slg. Kestner

Inv. als: Angeblich Jean-Baptiste Greuze / Deutscher?

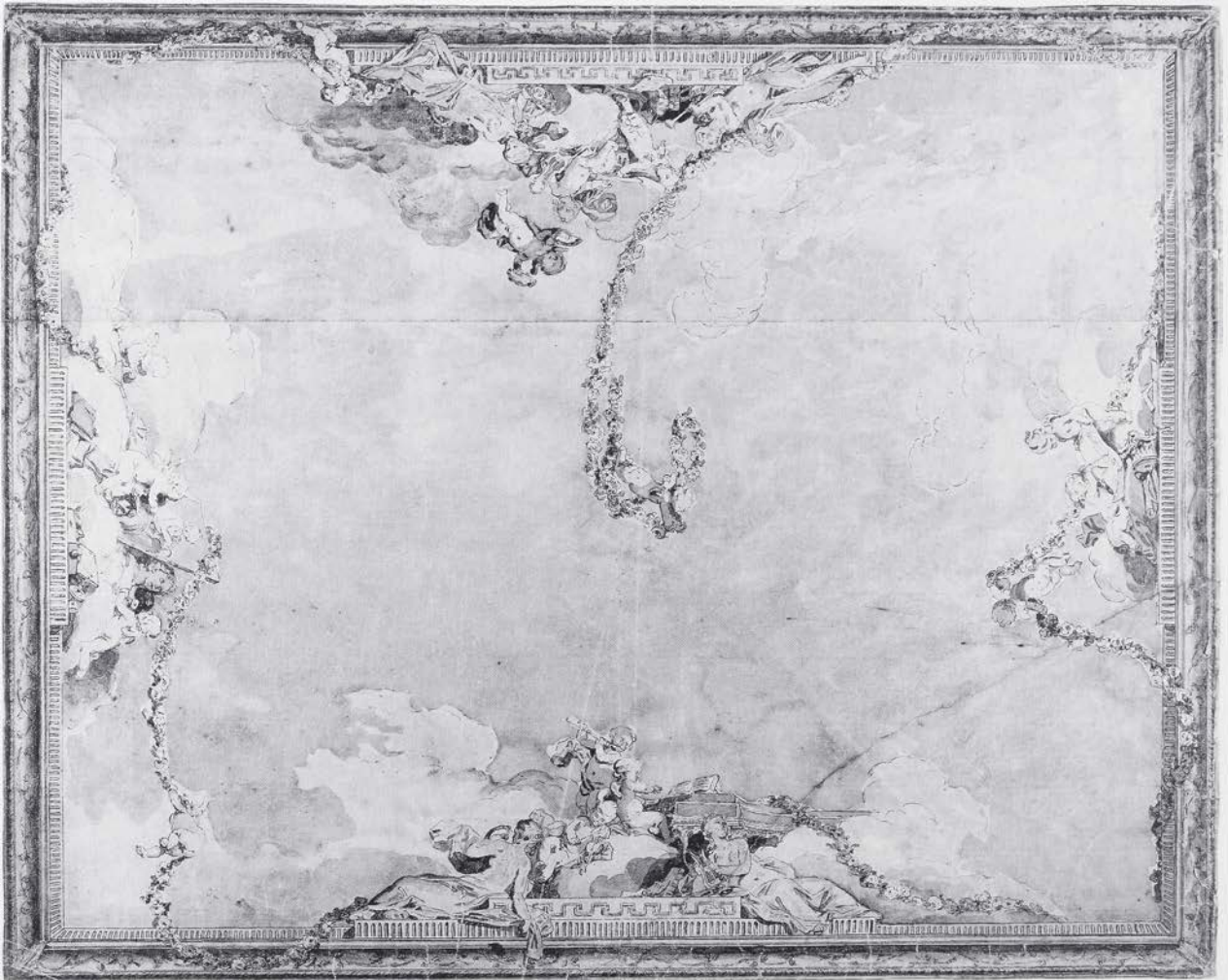
Z. 27 Photo X 2258 / X 2278 Corpus 40553 / 40554

Vorders.: Der junge Mann, halbfigurig in Dreiviertelansicht nach rechts vorgestellt, blickt den Betrachter freundlich an. Er ist nach schlichter Louis-Seize-Mode gekleidet und trägt eine Zopffrisur, das Seitenhaar ist zu zwei festen Rollen gewickelt. Die Arme sind zusammengelegt, die Linke fährt unter den Rock.

Rücks.: Skizze eines weiblichen Porträtkopfes mit Haube im Dreiviertelprofil nach links.

Bei der guten Zeichnung, von der im Inventar vermerkt wird „dem Kestnerschen Klebeband 7 entnommen“, ist schwer zu entscheiden, ob sie französisch oder deutsch ist; Jean-Baptiste Greuze jedenfalls, dessen Aussehen durch Selbstbildnisse mehrfach überliefert ist, kommt weder als Dargestellter noch als Autor in Betracht.

166 Unbekannt, um 1770





167a, 167b Unbekannt, um 1770

Unbekannt, Ende 18. Jahrhundert

168 Mädchen mit Kanne

Feder in Schwarz, grau und braun laviert, Bleistiftspuren
 18,5 × 12
 Einstichlöcher, Stockflecken
 Prov.: Slg. Culemann (Kat. I 278; Stempel rücks.)
 Z. 30 Photo X 2248 Corpus 40561

Das Mädchen, bekleidet mit Haube, Bluse, Mieder, Rock und Schürze, hält eine metallene Kanne mit beiden Händen. Sie steht frontal in freier Landschaft und wendet den Kopf nach rechts ins Profil.

Die Zeichnung macht keineswegs den Eindruck einer originalen Erfindung. Es ist nicht auszuschließen, daß nur die Vorlage (aus einer Serie von Berufsdarstellungen?) französisch war und ein Deutscher sich an ihr versucht hat. Mit Sorgfalt wurde vor allem der Krug behandelt, der mit Zirkel und Lineal konstruiert ist.



Unbekannt, 18. Jahrhundert

169 Dame mit großer Krinoline

Rote Kreide, weiß gehöht, auf graubraunem Papier
 22 × 23,6
 Montiert
 Bez. von älterer Hand auf der Montierung: Etude de Watteau; in jüngerer Hand: Schule Watteau (Lancret)
 Prov.: Slg. Jasper
 Inv. als: Watteau-Schule/Lancret?
 PHz 621 Photo X 2249 Corpus 40560

Ref.: Dorner 1930 Nr. 40 als Nicolas Lancret?

Die Dame sitzt in Vorderansicht mit weit auseinandergereitetem Reifrock und hält in der Rechten einen Fächer.

Dorners Lancret-Verdacht läßt sich nicht stützen; für eine Zuweisung an einen namentlich bekannten Zeichner fehlen alle Anhaltspunkte.



168 Unbekannt, Ende 18. Jahrhundert

Unbekannt, 18. Jahrhundert

170 Kopf eines Soldaten

Rote Kreide
 21,9 × 25,8
 Einrisse, Klebespuren am u. Rand
 Bez. am o. Rand mit Bleistift: Scheint ein Contradruck von
 einem Kupfer zu seyn
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 647a Photo X 2056

Der im Profil nach links gezeigte Kopf eines aufblikkenden bartlosen Soldaten mit langem Haar ist von einem Helm mit Wangenschutz bedeckt. Die Stirnseite des Helms zierte eine Feder. Eine Drehung von Hals und Schulter des Mannes wird knapp angedeutet.

Das Blatt ist zwar kein „Contradruck von einem Kupfer“, aber in der Tat ein Abklatsch, und zwar von einer Rötzelzeichnung, die ihrerseits wohl eine Stichvorlage besaß. Im Kopf- und Helmtyp sowie in der Art des Büstenanschnittes bestehen große Ähnlichkeiten der Darstellung zu solchen in einem Sticherwerk, das Pierre Hutin (Paris ca. 1720 – 1763 Moskau) nach Zeichnungen von François Boucher schuf und das Kriegerköpfe von der römischen Trajanssäule wiedergibt, vgl. Ananoff S. 30 fig. 71f.

Lit.: A. Ananoff, François Boucher, Bd. I, Lausanne, Paris 1976.

Unbekannt, 18. Jahrhundert

171 Drei Frauen in antiker Gewandung

Rote Kreide
 16,8 × 15,1
 Montierung des 18. Jahrhunderts
 Prov.: Slg. Jasper
 PHz 681 Photo X 2240

Von plötzlichlicher Schwäche überfallen ist die mittlere der Frauen auf ein schlichtes Ruhebett gesunken. Sie wird an Rücken und Arm von einer kauernenden Gefährtin gestützt, eine weitere eilt händeringend von links herzu. Vor dem Bett am Boden steht ein Kandelaber.

Allein die perspektivisch mißverstandene Stellung des Leuchters macht deutlich, daß die Zeichnung eine Kopie ist. Die Melodramatik der Szene, die stummfilmhafte Klassik der Gesten weckt entfernte Erinnerungen an die Kunst eines Henri de Favanne (s. Schnapper).

Lit.: A. Schnapper, Deux tableaux de Henri de Favanne; in: La Revue du Louvre et des Musées de France XXII, 1972, S. 361–364.



169, 170, 171, 172 Unbekannt, 18. Jahrhundert

Unbekannt, 18. Jahrhundert

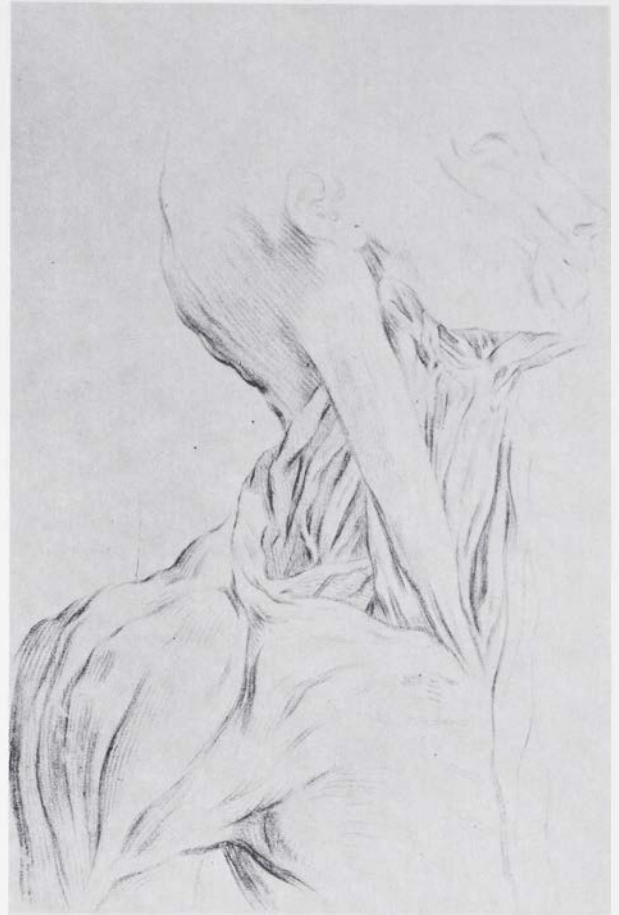
172 *Kopf eines älteren Mannes*

Rote Kreide
24,7 × 23
Kleine Flecken und Einrisse
Prov.: Slg. Jasper
PHz 697 Photo X 2062

Der im Profil gezeigte Kopf mit lockig und lang herabwallendem Haupt- und Barthaar blickt nach links.

Derartige vollausgeführte, aber blaß wirkende Studienköpfe zählen neben Akt- und Körperdetailzeichnungen zum festen Bestand des Genres, das im Französischen „académie“ oder „école du modèle“ genannt wird und auf das Pierre Rosenberg (S. 11) den schönen Ausdruck „anonymous by definition“ gemünzt hat.

Lit.: P. Rosenberg, Vorwort zu: H. Rubin und D. Levine, Ausst. Kat. Eighteenth-Century French Life-Drawing. Selections from the Collection of Mathias Polakovits, The Art Museum, Princeton University, Princeton 1977.



173 Unbekannt, 18. Jahrhundert

173 *Kopf und Schulter eines Muskelmannes*

Rote Kreide
34 × 22,7
Aufgezogen
Bez. auf der Unterlage: der Anistilius (?) von Alessandro Allori
Prov.: Slg. Jasper
Inv. als: Alessandro Allori?
PHz 662 Photo X 1735

Ref.: Dorner 1930 Nr. 2 als Alessandro Allori.

Der Muskelmann oder Ecorché ist im Profil nach rechts gezeichnet.

Ursache der abenteuerlichen alten Allori-Zuschreibung des Blattes, einer sehr anfängerhaften Akademiestudie nach plastischem Modell, kann einzig und allein die Fama von der Begeisterung des Bronzino-Schülers für anatomische Untersuchungen, einschließlich des Sezierens von Leichen, gewesen sein.

174 Fußstudie

Rote Kreide
28 × 21
Montiert
Bez.: auf der Montierung Bouchardon mit Bleistift
Prov.: Slg. Jasper
PHz 693 Photo X 2065

Der linke Fuß mit knappem Beinansatz ist frontal gestellt und von rechts beleuchtet.

Extremitäten, zumeist von Abgüssen antiker Statuen, waren an Akademien obligatorischer Studiengegenstand der Anfangsklassen. Die anonyme moderne Zuweisung auf der Montierung an Edme Bouchardon (Chaumont 1698–1762 Paris) ist zwar nicht aus der Luft gegriffen, vgl. die Louvre-Zeichnungen Inv. Nr. F. 19.24030 und F. 19.24031 (Guiffrey-Marcel Bd. I, 1907, Nr. 456 f. mit Abb.), doch auch nicht unbedingt zwingend.

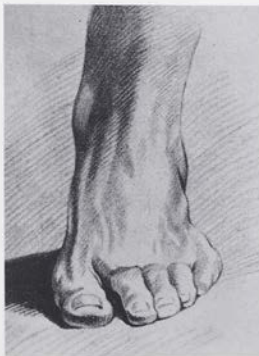
175 Fußstudie

Rote Kreide
36 × 34,2
Bez.: u. r. Französ. Akademie 18. Jahrh. mit Bleistift
Prov.: Slg. Jasper
PHz 693 a Photo X 2066

Der rechte Fuß einer nach rechts knienden Figur ist in Dreiviertelansicht von hinten aufgenommen.

Akademiestudie, eher nach der Natur als nach der Antike.

174, 175 Unbekannt, 18. Jahrhundert



Unbekannt, um 1810

176 Der Desaix-Brunnen auf der Place Thionville (Place Dauphine) in Paris

Feder in Schwarz, grau laviert
22,4 × 30
Doppelte Einfassungslinie, Ränder ausgespart
Bez.: u. l. L. Ch. del.; auf dem u. Rand: fontaine De Desaix sur la place Thionville cy devant Dauphine. Von späterer Hand: L. Chancourdois. und bbbbb 1017; rücks. 2 bl. 1017. H.K.V. Photo X 2182

Zwei dreigeschossige Gebäudeflügel mit Mansarden, Teile einer regelmäßigen Platzbebauung, sind leicht aus der Hauptachse verschoben in Schrägsicht von rechts gezeichnet. Sie werden von einer breiten Straßenzufahrt getrennt, die zu einem Torbau hinführt. Dieser liegt jenseits einer querverlaufenden weiteren Straße und besteht aus einem hohen rustizierten Teil mit großer Bogenöffnung, einer zweigeschossigen Attika und einem steilen Dach mit Dreiecksgiebelvorblendung. In der Mittelachse des Platzes, im Vordergrund links, ragt ein mächtiges Denkmal, verbunden mit einem kleinen Brunnenbassin, in die Höhe. Nahe beim Brunnen halten sich zwei Reiter und mehrere wasserholende Bürger auf, weitere Personen und eine zweispännige Kutsche sind über den Platz und die Straßenzufahrt verteilt.

Die Auflösung des Monogramms entspricht den Angaben bei Nagler IV, Nr. 990 zu René Louis Maurice Beguyer de Chancourtois (Nantes 1757–1817 Paris, tätig als Maler, Architekt und Radierer, auch als Urheber zahlreicher architektonischer Ansichten in Aquarell bekannt) und gibt eine Zuschreibung, die sich jedoch vorerst nicht bestätigen läßt und von J.-F. Méjanès abgelehnt wird (mündl.).

So relativ unscheinbar die Zeichnung auch ist, so muß ihr doch ein bestimmter historischer Wert zugemessen werden. Sie überliefert nicht nur eine Ansicht der ab 1857 – zugleich mit dem Westportal des Palais de Justice an der Rue de Harlay, hier im Hintergrund – niedergelegten östlichen Abschlußseite der dreieckigen Place Dauphine, die Heinrich IV. seit 1607 in der unmittelbaren Nachbarschaft des ein Jahr zuvor vollendeten Pont Neuf hatte errichten lassen (zu ihrer stadtbaugeschichtlichen Bedeutung s. Blunt S. 114), sondern zeigt auch ein wichtiges Monument der napoleonischen Ära an seinem ursprünglichen Bestimmungsort.

Verschiedene Stifter schrieben 1802 einen Wettbewerb aus zur Errichtung eines Denkmals für Louis

Charles Antoine Desaix de Veygoux. Desaix, am 17.8.1768 auf Schloß St. Hilaire in Ayat (Dep. Puy-de-Dôme) geboren, hatte sich u. a. auf der ägyptischen Expedition Napoleons als General und anschließend als Verwalter Oberägyptens größte Verdienste erworben. Napoleon verdankte ihm die Entscheidung der Schlacht von Marengo im italienischen Feldzug von 1800; der General hatte seinen Einsatz dort am 14.6. mit dem Leben bezahlt. Unter 128 Einsendungen wurden die Pläne des Charles Percier (1764–1838) prämiert, der zusammen mit Pierre François Léonard Fontaine (1762–1853) von 1794–1814 als Hofarchitekt Napoleons wirkte. Beider Schaffen war von größtem Einfluß auf die französische Architektur und die Entwicklung des Empirestils. Zur Konstruktion des im Jahre 1803 auf der damals Place Thionville benannten Place Dauphine aufgeführten

Brunnen-Denkmal zog Percier Augustin Beudot heran, zu den Bildhauerarbeiten Augustin Fortin. Über einem säulenförmigen Sockel, aus dem heraus Löwenköpfe Wasser in ein niedriges kreisrundes Bassin speien, erhebt sich ein weiterer Säulenstumpf mit seitlich angebrachten Reliefs. Dieser gedoppelte Sockel wird bekrönt durch eine vollplastisch ausgeführte, antikisch gewandete, weibliche Figur mit Kriegshelm, Frankreich vorstellend, die eine neben ihr aufragende Porträt-Herme des Generals bekrönt und mit einem Schwert behängt. Perciers Entwurf, abgebildet bei Fouché S. 3, gibt die auf der Ansicht nur skizzierten Inschriften deutlicher wieder, die vollständige Transkription sämtlicher angebrachten Texte bietet Baedeker S. 107f. Zwischen den Reliefs der oberen Säulentrommel, welche die Göttin des Ruhms einmal mit der Personifikation des Nils, das

176 Unbekannt, um 1810





177, 178 Unbekannt, um 1820

andere Mal mit der des Eridan in Verbindung bringen, erscheinen kranzgefaßt die zwei (statt drei) Widmungszeilen „A Desaix“, darunter werden die letzten Worte des Gefallenen zitiert: „Allez dire au Premier Consul que je meurs avec le regret de n'avoir pas assez fait pour la postérité.“ Auf der unteren Säulentrommel folgt u. a. eine Aufzählung der Namen der Schlachtstätten, ‚die Zeugen waren seines Talentes und seines Mutes‘. Fouché berichtet (S. 51, Anm. 1), daß das Denkmal 1875 von der Pariser Stadtverwaltung im Zuge der Umgestaltung des Platzes mit dem Plan entfernt wurde, es an noch unbekannter anderer Stelle wiederaufzubauen. Fouché nennt als Aufbewahrungsort des in zwei Teile zerlegten und leicht beschädigten Monumentes zu seiner Zeit (1905 nach Thieme-Becker Bd. XII, 1916, S. 165, 1907 nach Berckenhagen) das Magazin der Stadt Paris in Auteuil. Der Brunnen wurde jedoch nicht wieder in der Hauptstadt aufgestellt, sondern gelangte nach Riom, der Stadt, in deren Nähe Desaix geboren wurde, wo er heute noch zu besichtigen ist. Wie Danièle Devynck dankenswerterweise aus Riom mitteilt, fand die Überführung hierher allerdings bereits 1904–1905 auf Betreiben des Riomer Bürgermeisters Etienne Clémentel statt; zu den Kosten der Wiedererrichtung trug der Mäzen J. B. Laurent bei, nach dem der jetzige Aufstellungsort auch benannt wurde, da ein Boulevard und eine Place Desaix sowie ein Boulevard Clémentel bereits existierten.

Während die auf dem vorliegenden Blatt gebotene Ansicht der Place Dauphine zu Paris von 1803 bis 1857 bestand, schränken die napoleonische Namensgebung in der Bildunterschrift, der Zeichnungsstil und die Tracht der Personenstaffage seine Datierung auf das erste Jahrzehnt nach der Einweihung des Denkmals ein.



Lit.: G. K. Nagler, Die Monogrammist, Bd. IV, München, Leipzig o. J.; A. Blunt, Art and Architecture in France 1500 to 1700 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1953; M. Fouché, Percier et Fontaine, Paris o. J.; K. Baedeker, Paris et la France du Nord, 2. Auflage, Koblenz 1867; Berckenhagen 1970 S. 420f.; wichtiger Nachtrag bei Drucklegung: J. Hillairet, Dictionnaire historique des rues de Paris, Bd. I, 6. Auflage, Paris 1963, S. 416f.

Unbekannt, um 1820

177 Vor dem Gasthof, Gegenstück zu Kat. Nr. 178

Feder in Schwarz, braun laviert
23,8 × 37,7
Einfassungslinien
Prov.: Geschenk Herr Eggert, Hannover
1934, 98 Photo X 3034

Einer jungen Frau hilft ein herbeieilender Galan aus einer Postkutsche; ein wartender Postillon schaut nach rechts, wo sein Begleiter von einem Mädchen geküßt wird, das einem neben ihm stehenden Herrn hinterrücks einen Gegenstand zukommen läßt bzw. diesen von ihm in Empfang nimmt. Ganz rechts schleppt ein Hausknecht zwei Gepäckstücke in die Gasthofstür.

Wie das folgende Blatt reingezeichnete Illustrationsvorlage zu einem unbekanntem Text.

178 *An der Straßenecke, Gegenstück zu Kat. Nr. 177*

Feder in Schwarz, braun laviert
23,8 × 37,7
Einfassungslinien
Prov.: Geschenk Herr Eggert, Hannover
1934, 99 Photo X 3033

Zur Rechten von einem Straßenbaum an einer Hausecke wird eine schwangere, von Wehen gezeichnete Frau vom Kutscher in einen Wagen gehoben. Vor dem Baum steht mit verschränkten Armen in teilnahmslosem Grimm ein Mann. Von links tritt ein Herr in Begleitung eines jungen Paares heran, das die größte Bewegung zeigt; der Jüngling ist vom Geschehen so gebannt, daß er nicht merkt, wie seine Dame in Ohnmacht zu sinken droht.

Unbekannt, Mitte 19. Jahrhundert

179 *Bauernhäuser am Walde*

Aquarell
13 × 20,5
Bez. rücks. von Sammlerhand: Daubigny
Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 11)
Inv. als: Daubigny, angebl. Charles Fr.,
vielleicht Charles-Pierre
Slg. N. 376 Photo X 3038

Hinter einem Weiher, halbverdeckt von Bäumen an seinem Ufer, liegt eine Ansammlung von braunrot gedeckten weißen Fachwerkbauten, überragt von einer dunklen Waldeswand.

179 Unbekannt, Mitte 19. Jahrhundert



Horace Vernet

Paris 1789 – 1863 Paris

Vorders.:

180a *Bildnis einer jungen Frau*

Schwarze Kreide auf graublauem Papier,
Spuren von Weißhöhung

Rücks.:

180b *Zuave in Rückansicht*

Schwarze Kreide

26 × 20,5

Ovale Einfassungslinie, Klebespuren vorders.

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II B 94)

Slg. N. 381 Photo X 3041/X 3043 Corpus 40582/40583

Vorders.: Die junge Frau blickt, fast im Profil, zur linken Seite. Ihr dunkles, glattes Haar wird von einem Netz gehalten, das helle Kleid ist hochgeschlossen. Die Einfassungslinie wurde nachträglich gezogen, ein ovales Passepartout war früher offensichtlich aufgeklebt.

Rücks.: An seiner Tracht, bestehend aus einer schoßlosen, zweifach am Rücken geschlitzten, vorn offenen Jacke und langen weiten Hosen mit Bauchbinde ist die breitbeinig stehende Rückenfigur als Angehöriger der algerischen Zuaventruppe erkenntlich.

Horace Vernet war der begabte Sprößling einer namhaften Künstlerfamilie, sein Vater Carle hatte sich als Pferdemaier, sein Großvater Joseph als Landschaftler hervorgetan, sein Großvater mütterlicherseits war der Radierer Jean-Michel Moreau. Bei diesem und dem Vater hatte er in jungen Jahren gelernt und war nach seiner frühen Heirat 1811 schon imstande, mit populären Illustrationen für ein Modejournal die Familie zu ernähren. Enge Freundschaft verband ihn mit Théodore Géricault, der ihm manches verdankte. Horace wurde ein erfolgreicher Schlachten- und Historienmaler und erhielt in jenem Fach 1826 eine Stelle als Lehrer an der Pariser Académie des Beaux-Arts. 1829 wurde er zum Direktor der Académie de France nach Rom berufen, wo er ein reges gesellschaftliches Leben entfaltete. Felix Mendelssohn-Bartholdy und der Stipendiat Hector Berlioz, Bertel Thorvaldsen, August Kestner, Adam Mickiewicz und Stendhal frequentierten seine Empfänge in der Villa Medici. Nachdem ihm dort 1835 Jean-Auguste-Dominique Ingres im Amt gefolgt war, erhielt er von Louis-Philippe in Paris große Aufträge zu Schlachtengemälden für das neugeschaffene Musée de Versailles. Reisen führten ihn durch Europa, Rußland und den Orient. Mit bemerkenswertem Geschick überstand er alle politischen Wirren und Umschwünge seiner Epoche.



Ein schwerer, energischer Strich, wie er in frühen Arbeiten des Zeichners nicht vorkommt, charakterisiert sowohl das bislang namenlose Frauenporträt (zur lockeren Art der Hintergrundbehandlung vgl. ein früheres, in Öl angelegtes Beispiel in der Niedersächsischen Landesgalerie aus der Slg. Kestner, Inv. Nr. KM 265; Weschenfelder Nr. 309) als auch die Figurenstudie des Afrikaners, deren Betrachtung näher an die Datierung des Blattes heranführt. Von orientalischen Sujets, die den romantischen Malern Frankreichs so eng am Herzen lagen, war auch Vernet zutiefst fasziniert. 1843 gelangte er zum ersten Mal nach Algerien, wo das französische Militär bereits seit 1831 eine kleine Infanterietruppe aus dem Berberstamme der Zuaven rekrutiert hatte. Vielfach beleben Zuaven einschlägige Schlachten- und Genremalerei des Künstlers. Die Entwicklung zu einer vergleichsweise gravitätischen, dem Strich der Zeichnung entsprechenden Bildauffassung vollzieht sich aber erst in den 50er Jahren, sie gipfelt in den Bildern zum Krimkrieg von 1853 bis 1856, die Vernet nach dessen Beendigung schuf (er selbst hatte nur kurz die Belagerung von Sewastopol miterlebt; vgl. Brunel in: Brunel u. a. Nr. 93, der jedoch irrt, wenn er angibt, Vernet habe Ende 1855 den Anfängen der Belagerung beigewohnt, da diese vom 14.9.1854 bis zum 10.9.1855 dauerte). Markante Beispiele dafür sind ‚Die Eroberung der Festung von Malakoff‘, 1858, im Museum von Autun (ebda. Abb. S. 31) oder ‚Der Zuave beim Angriff‘, 1857, verschollen (ebda. Nr. 93 mit Abb. nach einer Reproduktion). Aus der Vorbereitungsphase dieser Gemälde dürfte wohl auch die vorliegende Zeichnung stammen.



Lit.: K. Weschenfelder, Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie IV), Hannover 1983; G. Brunel, C. Constans, Ph. Durey und I. Julia, Ausst. Kat. Horace Vernet 1789–1863, Rom, Accademia di Francia, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, März–Juni 1980, Rom 1980 mit weiterer Lit.

180a, 180b Horace Vernet

Claude-Henri Watelet

Paris 1718 – 1786 Paris

181 *Ansicht des Dorfkernes von Bezons*

Schwarze Kreide, leicht aquarelliert, vor allem in Grün,
Rötlichbraun und Grau
24,2 × 37,7

Montierung des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts

Bez. u. r. in Tusche: dessiné a Bezons par C H Watelet 1759

Prov.: Slg. H. Lempertz sen., Köln (Stempel L. 1337 rücks.);

Slg. Nitzschner (Kat. II A 213)

Slg. N. 67 Photo X 2276

Ein weiter, von mehreren Wegen durchzogener Wiesenplatz wird in der Bildmitte von einer langgestreckten Mauer begrenzt, an die sich nach rechts zu ein kleines spitzgiebeliges Fachwerkhaus mit braunen Fensterläden, ein Torbogen sowie ein stattliches, dreigeschossiges Steingebäude mit Mansarde anschließen.  ber die Mauer ragt eine Anzahl dichtbelaubter hoher Bäume hinaus; darüber erscheint ein Teil des quadratischen Kirchturmes mit rundgeschlossenen Schall-Löchern und spitzem Helm. Der Helmsatz wird von kleinen Eckhelmen akzentuiert. Eine Gruppe bescheidener Gebäude ist nach links zu in den Kirchenbereich eingeschlossen, der Hintergrund am linken Bildrand ist von weiteren Bäumen bestanden. Einen der Wege des Dorfplatzes beleben drei Staffagefiguren, vor dem Torbogen zur Rechten ist ein gror driger Leiterwagen abgestellt.

Claude-Henri Watelet, dessen Signatur das Blatt aufweist – sie stimmt überein mit der Beschriftung einer Selbstbildnisradierung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, s. Lauts S. 52 –, ist eine der herausragenden Gestalten unter den im 18. Jahrhundert so zahlreichen Künstler-Dilettanten im echten Sinne des Wortes, zumeist Angehörigen der besseren und besten St nde (vgl. hierzu Arquie-Bruley). Von Beruf, wie schon sein Vater zuvor, Generalsteuereinknehmer des Bezirks Orléans, lernte er – seit 1747 Honoraire-associé libre der Pariser Akademie für Malerei und Bildhauerei – nicht nur zeichnen, radieren, malen und modellieren, sondern fr nte seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen auch als Kunstsammler sowie als Besitzer einer großen Bibliothek und eines Naturalienkabinetts. Im zeitgenössischen literarischen Leben trat er mit Romanen, Novellen und Theaterstücken hervor. Wichtige kunsttheoretische Werke sind die Abhandlung „L'Art de peindre“ (1760) und der (unvollendete) „Dictionnaire des arts de peinture, gravure et

sculpture“ (1788, ergänzt von Levesque 1792). Watelets Fähigkeiten wurden hochgeschätzt, die Akademien in Berlin, Wien, Madrid und Rom – wo er 1764 glänzend empfangen wurde und u. a. trotz theoretischer Differenzen die Freundschaft Winckelmanns gewann (vgl. Justi, Hofer sowie Lauts S. 54 f. und Anm. 35) –, in Bologna, Cortona, Parma und Marseille ernannten ihn zum Ehrenmitglied. Insbesondere seine menschlichen Qualitäten müssen bestochen haben; als er starb, berichtete der „Dictionnaire historique“ im Anhang der Diderotschen Enzyklopädie: „Ein wirklich liebenswerter Mann, interessant und allseitig gebildet. Er gefiel auf den ersten Blick, auf den zweiten fühlte man sich zu ihm hingezogen, beim dritten mußte man sein Freund sein, sofern man überhaupt freundschaftlicher Gefühle fähig war. In Gesellschaft war er ein wahrer Friedensengel: Klagen, Eifersüchteleien, Ressentiments, Haß, stürmische oder niedere Leidenschaften kamen vor ihm nicht auf; allen Seelen fl te er Ruhe und Sanfttheit ein, wie sie in der seinigen zu Hause waren. In seiner Gesellschaft mußte jeder dem anderen gut sein, weil man nicht anders konnte, als ihm gut zu sein.“ (Vgl. Henriot S. 194, Lauts S. 63.) Fast dreißig Jahre lebte er mit seiner Lebensgefährtin und Schülerin Marguerite Le Comte (und deren Gatten) zusammen (zwei Porträts von ihr abgebildet bei Lauts S. 49 und 62). Mit ihr unternahm er ausgedehnte Kunstreisen, mit ihr pflegte er einen erstklassigen gesellschaftlichen Verkehr auf dem Landsitz „Moulin-Joli“, den selbst Marie-Antoinette besuchte. Diesen Landsitz hatte sich Watelet seit 1754 in der Nähe von Paris, zwischen Argenteuil und Colombes, geschaffen. Der nächste Ort war das Dorf Bezons am rechten Seine-Ufer, das der Nachbar in der vorliegenden Zeichnung wenige Jahre nach dem Kauf des Anwesens wiedergegeben hat. Die weitläufige Anlage von „Moulin-Joli“, die auch eine im Fluß liegende Insel einschloß, wurde von Watelet zu einem der ersten naturnachahmenden Gärten überhaupt umgestaltet (z. T. unter Mitwirkung von François Boucher, vgl. Buttler S. 90), sie war bald eines der prominentesten Beispiele einer neuen, nicht mehr, wie traditionell in Frankreich üblich, streng formalen Gesetzen gehorchenden Gartenkunst, dessen Ruhm sich in ganz Europa verbreitete. Neben anderen hat die Malerin Elisabeth Vig e-Lebrun eine begeisterte Beschreibung davon gegeben („... Eine jener St tten, die man nicht vergißt: so schön, so abwechslungsreich, malerisch, elysisch, wild, alles in allem bezaubernd...“, vgl. Lauts S. 59–61). Kritischer äußerte sich nur Horace Walpole, dem die Insel wie ein verwilderter französischer Rokoko-Garten vorkam (vgl. Buttler ebda.). Die gestalterischen Grundsätze, die Watelet in „Moulin-Joli“ leiteten, fanden ihre Formulierung im 1774 ver-



181 Claude-Henri Watelet

öffentlichten „Essai sur les jardins“, das praktische Exempel fiel bereits in der Mitte der neunziger Jahre, nach der Revolution, einer Bauspekulation zum Opfer.

Etwas von der neuen, empfindsamen, malerisch-„natürlichen“ Landschaftsauffassung äußert sich auch in dieser Bezons-Ansicht, deren Erwerbung durch einen deutschen Sammler von der breiten Resonanz zeugt, die Watelets Schaffen in Deutschland fand, und zu der nicht zuletzt Übersetzungen seiner Schriften gehören: Die deutsche Ausgabe des „Essai sur les jardins“ erschien bereits 1776 in Leipzig, die des „Dictionnaire des arts“ ebendort 1793–95. Als historisches Dokument zu betrachten ist die Zeichnung überdies noch aus einem anderen Grund: Die Kirche, ein Bau des 15. Jahrhunderts, wurde samt den Nebengebäuden 1965 abgerissen; an ihrer Stelle erhebt sich heute eine Beton-Hochhaussiedlung.

Lit.: C. Justi, Winkelmann und seine Zeitgenossen, Bd. III, 3. Auflage, Leipzig 1923, S. 49–53, S. 297, 340, 402; M. Henriot, Un amateur d'art au XVIII^e siècle, l'académicien Watelet, in: Gazette des Beaux-Arts, 1922, II, S. 173–194; Thieme-Becker Bd. XXXV, 1942, S. 179; Ph. Hofer, A visit to Rome in 1764, Harvard 1956; J. Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Französische Bildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts, Karlsruhe 1971, S. 47–63; F. Arquie-Bruley, Baudoin officier aux gardes françaises et graveur amateur, in: Gazette des Beaux-Arts LXXXIX, 1977, S. 9–16; dies., Les graveurs amateurs français du XVIII^e siècle, in: Nouvelles de l'estampe No. 50, März – April 1980, S. 5–14; A. von Buttlar, Der Landschaftsgarten, München 1980; V. Magnol-Malhache und G. Weill, Ausst. Kat. Jardins et Paysages des Hauts-de-Seine de la Renaissance à l'Art Moderne, Nanterre, Archives des Hauts-de-Seine, Nanterre 1982, Nr. 69–73.

Antoine Watteau – Umkreis

Valenciennes 1684 – 1721 Nogent-sur-Marne

182 *Lagerndes Landmädchen in Rückansicht*

Rote Kreide und Bleistift auf hellbraunem Papier

10,2 × 16,4

Fleckig

Prov.: Slg. Nitzschner (Kat. II A 217)

Inv. als: Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts,
angeblich Antoine Watteau

Slg. N. 68 Photo X 2263

Das nach rechts mit halbaufgerichtetem Oberkörper lagernde Mädchen hat den rechten, nur ganz leicht angewinkelten Arm auf das rechte Knie gelegt. Seine Kleidung besteht aus einem knöchellangen faltigen Rock und einer im Rücken ausgeschnittenen Bluse mit halblangen Ärmeln. Auf dem Kopf trägt es eine Haube.

Stilistisch durchaus in der Entourage Antoine Watteaus anzusiedeln, erlaubt das Blatt aber keine Zuweisung an einen sonderlich qualitätvollen Meister, betrachtet man nur den recht verunglückten linken Fuß des Mädchens. Der Zeichner hat das Haltungsmotiv Watteau direkt abgeschaut, vgl. die im Gegensinne gelagerte Figur einer Dame im Londoner British Museum (Parker-Mathey Nr. 628, Hulton Nr. 38, Ausst. Kat. Watteau Nr. P 48 Abb. 10), die als Vorstudie für das Gemälde ‚Le prélude au concert‘ in der Berliner Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz von ca. 1716 diente.

Lit.: K. T. Parker und J. Mathey, Antoine Watteau – Catalogue complet de son œuvre dessiné, 2 Bde., Paris 1957; P. Hulton in: Ausst. Kat. Watteau, Drawings in the British Museum, London, British Museum 1980–1981, London 1980; Ausst. Kat. Watteau 1684–1721, Washington, National Gallery of Art, Juni–Sept. 1984, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1984–Jan. 1985, Berlin, Schloß Charlottenburg, Febr.–Mai 1985, Paris 1984.

182 Watteau-Umkreis



Siglenverzeichnis
Provenienzübersicht
Künstlerverzeichnis

Siglenverzeichnis

Andrews 1971

K. Andrews, National Gallery of Scotland: Catalogue of Italian drawings, 2 Bde., Cambridge 1971

Ausst. Kat. London 1977

Ausst. Kat. French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century. Catalogue of a Loan Exhibition from the Louvre and other French Museums at the Department of Prints and Drawings in the British Museum 1977, London 1977

Ausst. Kat. Paris 1984

Ausst. Kat. Dessins français du XVIII^e siècle, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Okt. 1984 – Jan. 1985, Paris 1984

Béguin 1966

S. Béguin, Dessins d'Ambroise Dubois, in: L'Œil Nr. 135 (März), 1966, S. 6–15, 67

Béguin 1971

S. Béguin, Quelques nouveaux dessins d'Ambroise Dubois, in: Revue de l'Art 14, 1971, S. 31–38

Béguin 1972

S. Béguin, Beiträge zu Ambroise Dubois in: Ausst. Kat. L'École de Fontainebleau, Paris, Grand Palais, Okt. 1972 – Jan. 1973, Paris 1972, S. 85–89

Bénézit ed. 1976

E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays . . . , 3. Auflage, 10 Bde., Paris 1976

Berckenhagen 1970

E. Berckenhagen, Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin (SMPK). Kritischer Katalog, Berlin 1970

Bora 1980

G. Bora, I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento, Treviso 1980

Byam Shaw 1976

J. Byam Shaw, Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford, 2 Bde., Oxford 1976

Byam Shaw 1983

J. Byam Shaw, The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection, 3 Bde., Paris 1983

Dacier-Vuaflart 1921–1929

E. Dacier, J. Herold und A. Vuaflart, Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle, 4 Bde., Paris 1921–1929. Bd. I: Herold und Vuaflart, Notices et documents biographiques (1929), Bd. II: Dacier und Vuaflart, Historique (1922), Bd. III: Dacier und Vuaflart, Catalogue (1922), Bd. IV: Dacier und Vuaflart, Planches (1921)

Dorner 1930

A. Dorner, Handzeichnungen und Aquarelle, in: Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover, hrsg. von der Direktion der Kunstsammlungen. Bd. I: Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, Berlin 1930, S. 331–358

Fenyö 1965

I. Fenyö, Norditalienische Zeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest, Dresden, Budapest 1965

Forlani Tempesti – Petrioli Tofani 1972

A. Forlani Tempesti und A. M. Petrioli Tofani, I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze, Mailand 1972

Garms 1971

J. Garms, Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen Bruder Urbano in Rom. Kunsthistorisches Material, in: Römische Historische Mitteilungen 13, 1971, S. 201–285

Garms 1973

J. Garms, Ausst. Kat. Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e di Caserta, Neapel, Palazzo Reale, Nov. 1973 – Jan. 1974, Neapel 1973

Garms 1974

J. Garms, Altäre und Tabernakel von Luigi Vanvitelli, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVII, 1974, S. 140–157

Gere-Pouncey 1983

J. A. Gere und Ph. Pouncey, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640, 2 Bde., London 1983

Grohn-Schällicke-Trudzinski 1985

H. W. Grohn, B. Schällicke und M. Trudzinski, Ausst. Kat. Von Cranach bis Monet. Zehn Jahre Neuerwerbungen 1976–1985, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Hannover 1985

Guiffrey-Marcel 1907–1921

J. Guiffrey und P. Marcel, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. École française, 9 Bde., Paris 1907–1921. Bd. I (1907), Bd. II (1908), Bd. III (1909), Bd. IV (1909), Bd. V (1910), Bd. VI (1911), Bd. VII (1912), Bd. VIII (1913), Bd. IX (1921)

Joppien 1973

R. Joppien, Ausst. Kat. Philippe Jacques de Loutherbourg, R A, 1740–1812, Kenwood, The Iveagh Bequest, Juni–Aug. 1973, London 1973

Joppien 1984

R. Joppien, Philippe-Jacques de Loutherbourg, in: Ausst. Kat. Diderot et l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759–1781, Paris, Hôtel de la Monnaie, Okt. 1984 – Jan. 1985, Paris 1984, S. 313–326

Jorns 1964

M. Jorns, August Kestner und seine Zeit. 1777–1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom, Hannover 1964

Kindler 1964–1971

Kindlers Malerei-Lexikon, 6 Bde., Zürich 1964 bis 1971

L.

F. Lugt, Le marques des collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921; Supplément, Den Haag 1956

Meijer – van Tuyll 1983

B. W. Meijer und C. van Tuyll, Ausst. Kat. Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, Florenz, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Okt.–Dez. 1983, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Jan.–Febr. 1984, Florenz 1983

Newcome 1972

M. Newcome, Ausst. Kat. Genoese Baroque Drawings, State University of New York at Binghamton, University Art Gallery, Okt. 1972, Worcester Art Museum, Nov.–Dez. 1972, Binghamton, N. Y. 1972

Newcome 1976

M. Newcome, Bernardo Castello's Later Frescoes and Some Preliminary Drawings, in: The Burlington Magazine CXVIII, 1976, S. 301–305

Newcome 1979

M. Newcome, Drawings by Bernardo Castello in German Collections, in: Jahrbuch der Berliner Museen XXI, 1979, S. 137–151

Newcome 1981

M. Newcome, Drawings by Tavarone, in: Paragone/Arte Nr. 375 (Mai), 1981, S. 44–52

Newcome 1982

M. Newcome, Santa Maria in Passione: Decorations in a side chapel, convent and oratory by Tavarone, in: Antichità viva 5–6, 1982, S. 30–37

Newcome 1985

M. Newcome-Schleier (in Zusammenarbeit mit C. Monbeig Goguel), Ausst. Kat. Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Mai–Sept. 1985, Paris 1985

Parker 1931

K. T. Parker, *The Drawings of Antoine Watteau*, London 1931

Popham-Wilde 1949

A. E. Popham und J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949

Ruggeri 1982

U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia: Disegni lombardi*, Mailand 1982

Stampfle-Bean 1967

F. Stampfle und J. Bean, *Ausst. Kat. Drawings from New York Collections II: The Seventeenth Century in Italy*, New York, The Pierpont Morgan Library, Febr.-April 1967, New York 1967

Stix - Fröhlich-Bum 1926

A. Stix und L. Fröhlich-Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. I: Die Zeichnungen der venezianischen Schule*, Wien 1926

Stix - Fröhlich-Bum 1932

A. Stix und L. Fröhlich-Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. III: Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Wien 1932

Stix-Spitzmüller 1941

A. Stix und A. Spitzmüller, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. VI: Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens. Mit einem Nachtrag zu allen italienischen Schulen*, Wien 1941

Suida Manning - Suida 1958

B. Suida Manning und W. Suida, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Mailand 1958

Thiem 1977

Chr. Thiem, *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977

Thieme-Becker 1907-1950

U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907-1950

Tietze u. a. 1933

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, O. Benesch und K. Garzarolli-Thurnlackh, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. IV-V: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus*, Wien 1933

Vanvitelli 1973

R. del Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. di Stefano, F. Strazullo und C. de' Seta, *Luigi Vanvitelli, o. O.* 1973

Ward-Jackson 1979

P. Ward-Jackson, *Victoria and Albert Museum Catalogues. Italian Drawings. Bd. I: 14th-16th century*, London 1979

Ward-Jackson 1980

P. Ward-Jackson, *Victoria and Albert Museum Catalogues. Italian Drawings. Bd. II: 17th-18th century*, London 1980

Weber 1985

G. Weber, *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500*, Worms 1985

Wille 1967

H. Wille, *Kestner-Museum Hannover: Handzeichnungen III. Deutsche Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts*, Hannover 1967

Provenienzübersicht

mit Katalognummern-Verweisen

I. Slg. Nitzschner

2 3 5 6 7 8 9 10 11 12
13 14 17 21 23 27 28 29 32 35
36 39 41 42 43 44 45 47 48 55
56 57 58 59 60 61 62 63 66 69
70 71 72 75 76 77 78 80 83 87
88 89 90 92 97 98 102 103 104 105
106 107 109 110 112 125 127 128 143 144
145 146 149 153 154 159 160 161 162 164
166 179 180 181 182

II. PHz

II. a Slg. Jasper

15 18 34 37 38 64 74 82 111 113
123 124 130 131 132 133 134 135 136 137
138 141 147 148 150 151 157 163 169 170
171 172 173 174 175

II. b Diverse Provenienz

46 96 108 126 155 156

III. H.K.V.

1 16 19 20 25 30 68 73 84 85
86 91 93 95 142 152 165 176

IV. Slg. Culemann

4 24 26 31 40 53 54 79 81 94
99 100 101 114 139 168

V. Slg. Kestner

22 50 65 115 116 117 118 119 120 121
122 167

VI. Kestner-Museum diverser Provenienz

33 49 51 52 67 129 140 158 177 178

Künstlerverzeichnis

mit Katalognummern-Verweisen

- Bencovich, Federico 1
Benso, Giulio 2
Boissieu, Jean-Jacques de 109
Bourdon, Sébastien 112
- Cambiaso, Luca 5-9
Campi, Bernardino 13
Canuti, Domenico Maria 14
Carracci, Ludovico 17
Casanova, Francesco 18
Casanova, Giovanni Battista 19
Castello, Bernardo 20
Caula, Sigismondo 21
Cavallari, Saverio 22
Challe, Michel-Ange 114
Clouet, François 115-122
Crespi, Daniele 25 f.
Creti, Donato 27 f.
- Deshays, Jean-Baptiste 123
Dubois, Ambroise 124
Duvivier, Jean Pierre Bernard 125
- Farinati, Paolo 29
Ferretti, Giovanni Domenico 30
Franceschini, Marcantonio 31
Franceschini, Vincenzo 32
Fromentin, Eugène 126
- Gaulli, Giovanni Battista 33
Ghezzi, Pier Leone 37 f.
Giraud, Pierre-François-Eugène 127
Grimaldi, Giovanni Francesco 41 f.
Gudin, Jean-Antoine Théodore 128
Guibal, Nicolas 129
- Huet, Christophe 130-134
Huquier, Gabriel 135-138
- Juvarra, Filippo 46
- La Fage, Raymond 139
Lagneau 140
Lamberti, Ventura 47
Le Brun, Charles 141
- Legros, Alphonse 142
Leoni, Ippolito 49
Leoni, Ottavio 50-52
Le Prince, Jean-Baptiste 143
Ligozzi, Jacopo 53 f.
Loutherbourg, Philippe Jacques de 144
Luini, Aurelio 55
- Marchioretto, Pietro 58
Mola, Pier Francesco 59
Monnoyer, Jean-Baptiste 145 f.
- Oppenort, Gilles-Marie 147
- Pannini, Francesco 63
Parrocel, Charles 149-151
Penni, Giovanni Francesco 65
Perino del Vaga 66
Picart, Bernard 152
Pissarro, Camille 153
Procaccini, Camillo 71
Procaccini, Giulio Cesare 72
Puvis de Chavannes, Pierre-Cécile 155 f.
- Ricci, Giovanni Battista 75 f.
Ricci, Marco 77
Rigaud, Jacques 157
Romanino, Girolamo 79
Rovere, Giovan Battista della 80
- Saint-Aubin, Gabriel-Jacques de 158
Santacroce, Girolamo da 81
Sommier, François Clement 160
- Tavarone, Lazzaro 82
Testa, Pietro 83
Trevisani, Francesco 87
Troyon, Constant 161
- Vanvitelli, Luigi 101
Vernet, Horace 180
Watelet, Claude-Henri 181
- Zompini, Gaetano 106
Zuccari, Federico 107

