

Bestände aus der Sammlung von Christina von Schweden?

Carel van Tuyll van Serooskerken
**The Italian Drawings of the
Seventeenth and Eighteenth
Centuries in The Teyler Museum.**

Leiden, Primavera Pers 2021.
2 vols., zs. 766 S., zahlr. Farbabb.
ISBN 978-90-5997-308-4. € 89,00

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des von Carel van Tuyll van Serooskerken erarbeiteten Katalogs der italienischen Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts des Teylers Museums, des ältesten Museums in Holland, legt nun der Autor die Fortsetzung mit dem Bestandskatalog der italienischen Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts vor. Das Teylers Museum wurde von Pieter Teyler van der Hulst (1702–1778) gegründet, einem erfolgreichen Fabrikanten und kulturell interessierten Mäzen, der nach seinem Tod eine Stiftung zu wohltätigen Zwecken und zur Förderung von Religion, Wissenschaft und Kunst hinterlassen hatte. Wissenschaftliche Studiensammlungen bildeten den Kern des Institutes und eine Zeichnungssammlung den Nukleus seiner Stiftung zur Förderung der schönen Künste. Aus dem Fundus seines Nachlasses erwarb Willem Anne Lestevenon (1750–1830), ein Mitglied der Zweiten Teyler-Gesellschaft, 1790 in Rom eine Sammlung italienischer Zeichnungen, die ehemals im Besitz der Königin Christina von Schweden waren und von Livio II Erba Odescalchi, Herzog von Bracciano (1725–1804), verkauft wurden. Die Kunstsammlung Christinas hatte seinerseits Prinz Livio I Odescalchi (1658–1713) von ihren Erben erworben. So gelangten ca. 1440 Zeichnungen italieni-

scher Künstler des 15. bis späten 17. Jahrhunderts nach Haarlem, darunter Zeichnungen von Michelangelo und Raffael.

DIE FRAGE DER PROVENIENZ

Der hier zu besprechende Katalog besteht aus zwei Bänden in einer typographisch ansprechenden Form mit vorzüglichen, teils ganzseitigen Farbabbildungen aller Zeichnungen im Unterschied zu dem vorhergehenden einbändigen Katalog der früheren Zeichnungen (Haarlem 2000), der neben 18 Farbtafeln nur Schwarz-Weiß-Abbildungen enthält. Dem Museum und dem Verlag gebührt Dank, in dieser digitalen Ära weiterhin einen Katalog in Buchform publiziert zu haben, der dem Leser und Benutzer einen Überblick und ein Vertiefen in den bearbeiteten Bestand bietet mit allen noch offenen Problemen, sei es bei Zuschreibungen oder auch Provenienzen. Dabei konnte der Verfasser als langjähriger Leiter des *Département des Arts graphiques du Louvre* auf seine stupende Kenntnis italienischer Zeichnungen zurückgreifen.

Im Vergleich zu der Einleitung des früheren Bandes, die 17 Seiten umfasste, hat der Autor nun auf 28 Seiten weiterführende Untersuchungen und Ergebnisse zur Provenienz der italienischen Zeichnungen in Haarlem vorgelegt, die wegen ihrer immer wieder vermuteten Verbindung mit Königin Christina von Schweden von zentraler Bedeutung ist und kontrovers diskutiert wurde. Die erste kritische Untersuchung zur Herkunft aus Christinas Besitz legte I. Q. van Regteren Altena 1966 vor, im Anschluss an die vom Europarat 1966 in Stockholm ausgerichtete Ausstellung *Christina, Queen of Sweden – a personality of European civilisation*. Einen repräsentativen Überblick der italienischen Zeichnungen im Teylers Museum hatte bereits Bert W. Meijer im Katalog zur Ausstellung *Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem prove-*



Abb. 1 Guglielmo Cortese, *Sanguis Christi*, ca. 1670. Öl/Lw., 99 x 70 cm. Privatsammlung (Barocco a Roma. *La meraviglia delle arti. Ausst.kat.*, hg. v. Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli, Mailand 2015, S. 317)

rückgeht, fehlen entsprechend sichere Daten für die späteren Zeichnungen.

Insofern untersucht van Tuyl erneut die Herkunft der mit Christina in Verbindung gebrachten Sammlungen in Leipzig und Haarlem. Als sicher ist festzuhalten, dass der Händler und Sammler Prior Francesco Antonio Renzi (ca. 1644–1714) 1714 Antiken, Kunstwerke, Bücher und Zeichnungs-alben an den Rat der Stadt Leipzig verkaufte, desgleichen an Kardinal Filippo Antonio Gualtieri (1660–1728), dessen Sammlung dann

nienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi (Florenz, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 29.10.–18.12.1983; Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 10.1.–20.2.1984) und 1984 in dem Band *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem* zusammengestellt mit einem Abriss der Geschichte und Herkunft der Sammlung. Während die Provenienz der meisten Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts sowie des Goltzius-Albums aus dem Besitz Christinas nachgewiesen ist, da sie auf eine Erwerbung vor ihrer Abdankung 1651 durch ihren Gesandten Pieter Spiering von Silverkron in Den Haag zu-

1730 von Kardinal Neri Corsini erworben wurde und als Dauerleihgabe (Fondo Corsini) der Accademia dei Lincei an das Istituto Centrale per la Grafica in Rom gelangte. Renzi war vermutlich verantwortlich für die Zusammenstellung der Bände in Leipzig und Rom und ihre Gestaltung. Inwieweit er eventuell auch Bestände Christinas über ihren Erben Kardinal Decio Azzolino und dessen Erben erworben hat, bleibt nach wie vor unklar. Ungeklärt ist ebenfalls, ob Christina Zeichnungen zeitgenössischer Künstler ihrer Sammlung hinzufügte oder nur solche, die sie als Geschenke erhalten hat. Van Tuyl kommt jedoch zu dem Schluss, dass Don Livio Odescalchis Bei-

trag zur Vermehrung der Sammlung wesentlich bedeutender war als bisher angenommen, ebenso wie sein Interesse an zeitgenössischer Kunst. Als junger Mann in den 1670er und 1680er Jahren in Rom hatte er Umgang mit Künstlern und gab Werke für seine Sammlung in Auftrag. Neben den zahlreichen Gemälden, Tapissereien, Skulpturen und Zeichnungen, die er aus dem Nachlass Christianas erwarb, dürften einige über Sebastiano Resta in die Sammlung gelangte Zeichnungen, desgleichen die von Maratti und Lucatelli, von ihm gekauft worden sein, ebenso der große Bestand an Landschaftszeichnungen, zumal Crescenzo Onofrio im Palazzo Odescalchi in seinem Auftrag auch Landschaftsfresken ausführte.

Der umfangreiche Katalog ist alphabetisch nach Künstlern geordnet. Der Bestand des 18. Jahrhunderts umfasst nur fünf Zeichnungen. Zehn sind am Ende als Supplement zu dem Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aufgenommen. Drei Anhänge betreffen aus der Sammlung des Padre Sebastiano Resta stammende Zeichnungen, solche mit einer in

Graphit angebrachten Nummerierung oben links auf dem Recto und Zeichnungen aus der Odescalchi-Sammlung, die später Pierre Crozat gehörten. Eine Auswahl von Abbildungen der Rückseiten und von Wasserzeichen bildet den Abschluss.

GATTUNGSVIELFALT

Wie van Tuyll betont, überwiegen in Haarlem Zeichnungen von in Rom tätigen Künstlern, wozu auch Salvator Rosa, Domenichino und Guercino gehören. Toskanische Künstler sind kaum vertre-



Abb. 2 Erasmuskapelle, S. Maria della Pietà, Campo Santo Teutonico, Rom (Foto vor der Restaurierung 1975, Archiv Campo Santo Teutonico)



Abb. 3 Anonym (römische Schule), Knabenporträt. Farbige und schwarze Kreiden, 204 x 152 mm. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. D 023 (Kat., Nr. 860, S. 682/683)

ten. Hervorzuheben ist zudem die Bearbeitung der zahlreichen Landschaftszeichnungen (u. a. von Grimaldi und Onofrio), ausgenommen die Zeichnungen Claude Lorrains (85), die bereits separat in monographischen Studien vor allem von Marcel Roethlisberger behandelt wurden. Landschaftszeichnungen machen ein Drittel der 893 untersuchten Blätter aus. Neben dem British Museum in London und dem Museum der bildenden Künste in Leipzig verwahrt Haarlem den größten Bestand an Grimaldi-Zeichnungen, überwiegend Landschaften, wohingegen in London Dekorationsentwürfe für Decken, Fassaden und Grabmäler überwiegen, in Leipzig Entwürfe für Brunnen, Gefäße und dergleichen. Aber auch auf diesem Gebiet sind längst nicht alle Probleme gelöst, zu-

mal gerade Zeichnungen Grimaldis oft kopiert wurden und in mehreren Exemplaren auch in anderen Sammlungen zu finden sind, er zudem als Stecher von Landschaften sehr produktiv war. Dreizehn sichere Zeichnungen (13) des lombardischen Künstlers Giovanni Ghisolfi (1623–1683) könnten zu dem Rosa-Bestand gehören, zumal die beiden Künstler befreundet waren und Ghisolfi in den 50er Jahren Schüler Rosas in Rom war. Er war auf Ruinenansichten

spezialisiert, in die Rosa mehrfach Figuren einfügte (vgl. Andreas Stolzenburg, *Zum Leben und Werk Salvator Rosas*, in: *Salvator Rosa: Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, hg. von Herwig Guratzsch, Köln 1999, 19).

Kompositionszeichnungen, Porträts, Akademiestudien sind neben den Landschaften vorhanden. Es fehlen jedoch die in anderen Sammlungen oftmals vertretenen werkvorbereitenden Detailstudien zu Körperteilen, Gewändern, Draperien. Herausragend ist der Bestand an Guercino-Zeichnungen und denen seiner Schule, insgesamt 87 Blätter, desgleichen die vielen Kopfstudien von Domenichino, für die sich teils neue Datierungen und Verbindungen ergeben haben, sowie einige Zeichnungen von Lanfranco. Bologna ist zudem

Abb. 4 Pier Francesco Mola, Studie zu einem Bacchuskopf. Weimar, Klassik Stiftung, Graphische Sammlungen, Inv. KK 9778 (<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/70-2014-0111/>)



mit Guido Reni und den Carracci (mit Nachfolge) präsent. Auch Cortona und Schüler, Baldini, Romanelli, Ferri, Lucretelli sind mit interessanten Zeichnungen vertreten. Zum römischen Künstlerkreis der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts zählen zudem Maratti und seine Schüler. Schwerpunkte bilden die Blätter von Giovanni Angelo Canini (8), Pier Francesco Mola (18), Pietro Testa (25) und von Salvator Rosa (44), der in Haarlem sowohl mit Kompositionszeichnungen als auch mit Skizzen vertreten ist und dessen Zeichnungen aufs Engste mit dem Rosa-Konvolut in Leipzig (222) verzahnt sind.

ZUSCHREIBUNGSDEBATTEN

Van Tuyll schließt zurecht eine Herkunft der Leipziger Bernini-Zeichnungen aus der Sammlung Christinas wegen ihres flüchtigen *prima idea*-Charakters aus, was sie ungeeignet für eine fürstliche Sammlung gemacht haben dürfte. Er akzeptiert aber Berninis Kompositionszeichnung für die späte Allegorie des „Sanguis Christi“ (Nr. 47) als eigenhändig, eine lavierte Federzeichnung, die von François Spierre gestochen und von Guglielmo Cortese (St. Hippolyte 1626–1679 Rom; Abb. 1) gemalt wurde und in mehreren Kopien erhalten ist.

Sowohl Spierre als auch Cortese waren durchaus in der Lage, Ideen Berninis in Malerei und graphische Reproduktion umzusetzen. Insofern gilt es zu bedenken, dass Berninis eigenhändige Ideenskizzen entweder mit der Feder oder mit Kreide ausgeführt wurden, sehr schnell und spontan. Die Vollendung als Vorlage für Auftraggeber überließ er seiner Werkstatt. Denn es fällt schwer, die Hand des Impresario, des virtuosen Bildhauers und Zeichners intimer Porträts in den beiden lavierten Kompositionen „Sanguis Christi“ (Nr. 47) und ein „Schutzengel mit Kind“ (Nr. 48) wiederzuerkennen. Es sind Präsentationszeichnungen, die Ideen Berninis umsetzen, ausgeführt von Mitarbeitern, engsten Schülern, etwa Mattia de' Rossi oder Ludovico Gimignani, die das Bernini-Vokabular sozusagen *ab ovo* vermittelt bekamen.

Beim Erarbeiten von Bestandskatalogen ist man zumeist mit qualitativ sehr heterogenem Material konfrontiert, was eine große Flexibilität und breite Kenntnis seitens der Bearbeiter*innen erfordert. Das betrifft besonders die römischen Zeichnungen wegen der so überaus reichen Pro-

duktion an Altarbildern und Fresken für die Kirchen in Rom und Umgebung. So hat van Tuyll zwei Zeichnungen mit einer Zuschreibung an Pietro Lucatelli (Nr. 471, 472) belassen, obgleich ihm Zweifel an dieser Zuordnung gekommen sind. Denn beide Zeichnungen stammen wohl von

Michelangelo Ricciolini (Rom 1654–1715 Frascati), der in römischen Palästen (Barberini, Spada) und Kirchen Werke hinterlassen hat. Die Identifizierung von Ricciolini senior als Zeichner, im Unterschied zu seinem Sohn Niccolò, ebenfalls Maler, ist Walter Vitzthum zu verdanken, der dessen Hand in vier Filippo Lauri zugeschriebenen Zeichnungen auf Schloss Windsor und einer weiteren in Chatsworth erkannte (Vittorio Casale, *La dinastia dei pittori Ricciolini*, in: *Dal disegno all'opera compiuta*, Perugia 1992, 178, Anm. 21, mit Abb.). Michelangelo Ricciolini zeichnete auch Landschaften, durchaus im Stil Onofrios und Grimaldis, die sich im Haarlemer Konvolut verstecken könnten.



Abb. 5 Anonym (römische Schule), *Interzession der Heiligen Rochus und Sebastian während der Pest*. Feder in Braun, braun laviert, Weißhöhung über Spuren roter Kreide, 289 x 187 mm. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K II 051 (Kat., Nr. 874, S. 691/692)

Unter den 25 Blättern des exzentrischen Zeichners und Radierers Pietro Testa (Lucca 1612–1650 Rom) gibt es vier (Nr. 804–807), die zusammen mit weiteren Blättern in anderen Sammlungen mit der von Giovanni Battista Passeri in der Vita Testas erwähnten Ausstattung der Lambertus-Kapelle in S. Maria dell’Anima verbunden werden. Testa habe dort Fresken mit Szenen aus dem Leben des hl. Lambertus gemalt, die dann aber nach seinem Tod von Jan Miel zerstört und übermalt worden seien. Aber da die mit der Lambertus-Kapelle in Verbindung gebrachten Zeichnungen Testas (Pendentif- und Kuppelentwurf) keinerlei Bezug zur Architektur der Kapellen in S. Maria dell’Anima haben, denn die Längskapellen der Hallenkirche sind als halbkreisförmige Raumnischen nahezu bis zur Höhe der Seitenschiffe reichend gebildet, sollte man diese Verbindung endgültig ausschließen. Da Testas Entwürfe aber im Einklang stehen mit der Architektur der Erasmus-Kapelle in S. Maria della Pietà (Abb. 2), habe ich vorgeschlagen, in ihnen Alternativ- oder Konkurrenzentwürfe für eine Kapel-

lenausstattung in der Kirche des Campo Santo zu sehen (Monsignore Gilles van de Vivere, Giacinto Gimignani, Pietro Testa e l’altare di S. Erasmo nella chiesa di S. Maria della Pietà in Campo Santo Teutonico, in: *Poussin et Rome. Actes du colloque à l’Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16–18 novembre 1994*, Paris 1996, 137–151). Letztlich darf man sogar zweifeln, ob Testa diese Fresken tatsächlich ausgeführt hat. Die Erzählung von der Zerstörung der Fresken durch Jan Miel könnte als Erklärung für Testas Suizid im Ti-



Abb. 6 Anonym (römische Schule), Tod eines Klerikers mit fürbittenden Heiligen in Braun, braun laviert, mit schwarzem Stift quadriert, 241 x 181 mm. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K I 067 (Kat., Nr. 880, S. 695/696)



Abb. 7 Karel Škréta, *Die Almosenspende des hl. Thomas von Villanova*. Feder in Schwarz und Braun, braun laviert, mit schwarzem Stift quadriert, 413 x 277 mm. Weimar, Klassik Stiftung, Graphische Sammlungen, Inv. GHZ/Schl.I.251,0182 (<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/fotothek-online/?q=27.453> Skreta)

als Autor der böhmische Maler Karel Škréta (Prag 1610–1674 Prag) vorgeschlagen. Škréta ist der Begründer der böhmischen Barockmalerei, der als religiöser Emigrant seine Heimat verließ und in den 1630er Jahren als Konvertit vermutlich fünf Jahre in Italien verbrachte, in Venedig, Bologna, Florenz und Rom. Die Auseinandersetzung mit römischer Kunst ist vor allem in seinen Zeichnungen zu erkennen, die sich unter den verschiedensten Namen verbergen, vor allem unter Testa (Abb. 5; Kat., Nr. 874,

ber gelten. Die Problematik der Differenz zwischen tatsächlicher architektonischer Situation und durch die Zeichnungen evozierter war allen, die sich mit diesen Zeichnungen befasst haben, bewusst, dennoch hielt man an den Aussagen des Biographen Passeri fest.

Das mit Pastellkreiden ausgeführte und als anonym katalogisierte Knabenportrait (Nr. 860; Abb. 3) könnte durchaus von Pier Francesco Mola sein, wie ein Vergleich mit seinem Bacchuskopf in Weimar bekräftigen kann (Abb. 4). Für drei der anonymen Zeichnungen (Nr. 829, 874, 880) wird

Vorschlag Van Regteren Altena). Aber stilistische Ähnlichkeiten gibt es auch mit Zeichnungen Giovanni Angelo Caninis (Rom 1617–1666 Rom), beides Künstler, die im Umfeld Poussins und Belloris tätig waren. Škréts Entwürfe für komplexe allegorische Thesenblätter sind durchaus mit der druckgraphischen Produktion von Testa und Canini zu vergleichen. Ein gutes Beispiel für diese an Testa orientierte Darstellung komplexer Allegorien ist eine von Catherine Loisel als anonym publizierte *Allegorie der Wissenschaften* in Montpellier (*Rome à l'apogée de sa gloire. Dessins des XVII^e et XVIII^e*

siècles. *Le Dessin en Italie dans les collections publiques françaises*. Ausst.kat., hg. v. Catherine Loisel, Montreuil 2006, 58, Nr. 18), die bereits vom Sammler Atger mit Testa verbunden wurde, jedoch zweifellos Škréta zuzuweisen ist. Verbindungen zu Testas Komposition *Liceo della Pittura* sind offensichtlich. Es sind vor allem die gelängten, schlanken Figuren mit verhältnismäßig kleinen Köpfen, die mit Caninis Vokabular zu vergleichen sind, aber bei Škréta werden die Figuren kantiger. Nahezu ein Zitat einer Figur Caninis (Nr. 67v) scheint der Teufel am unteren linken Rand von Nr. 880, dem Tod eines Klerikers, zu sein (Abb. 6). Ein Vergleich für die hier vorgeschlagene Zuschreibung an Škréta mit einer quadrierten Zeichnung des böhmischen Künstlers in Weimar (Abb. 7) mit der *Almosenspende des hl. Thomas von Villanova*, vorbereitend für ein 1671 datiertes Altarbild in Prag, kann die Ähnlichkeiten im Strichbild bekräftigen. Eine gewisse Gespreiztheit und Isolierung in der kompositionellen Anordnung der Figuren ist

durchaus vergleichbar, desgleichen die Technik. Die Zeichnung lässt erkennen, wie nachhaltig sich die in Rom empfangenen künstlerischen Anregungen auf seinen Zeichenstil ausgewirkt haben. Zugleich sind sie Ausdruck für den lebhaften künstlerischen Austausch und die Internationalität der Ewigen Stadt unter dem Barberini-Papst Urban VIII. (1624–1644).

Ohne die exzellente Präsentation und sorgfältige Bearbeitung der in diesem Katalog publizierten Zeichnungen durch Carel van Tuyll wären diese Überlegungen und Vorschläge kaum möglich, generell sind der Wert dieser Publikation und van Tuylls Verdienst nicht hoch genug anzusetzen.

DR. URSULA VERENA FISCHER PACE
uvfischerpace@hotmail.com

„E pò in Venetia no ghe xè dessegno? Mati chi el crede.“ Neue Horizonte für die Forschung zur venezianischen Zeichnung

Venetian Disegno: New Frontiers.

Internationale Online-Tagung,
The Warburg Institute, London,
20.–21.5.2021. Programm:
<https://arthist.net/archive/33654>

Wer Vasaris Verdikt vom venezianischen *Disegno*-Defizit, das die Maler der Serenissima mangels zeichnerischer Ausbildung zu bloßer Nachahmung und Augentäuschung qua schönem Farbenschein verdamme, für bare Münze nehme, der sei wohl nicht ganz bei Trost – venezianisch im Dialekt und deutlich in der Aussage er-

hebt Marco Boschini 1660 Einspruch gegen eine von der toskanisch-römischen Kunsttheorie determinierte Sicht auf die Malerei auf den Inseln der Lagune (*La Carta Del Navegar Pitoresco*, Venedig 1660, 28). Doch das von Vasari in seiner *Tizian-Vita* der Edition von 1568 postulierte und durch Repliken von Dolce, Ridolfi, Boschini und Co. nur weiter forcierte Denkmodell der Opposition zwischen florentinischem *disegno* und venezianischem *colorito* erwies sich bekanntlich als gleichermaßen erfolg- wie folgenreich für jede weitere Rezeption der venezianischen Malerei bis heute: Auch wenn die Forschung der letzten knapp 100 Jahre – vom Pionierwerk der Tietzes (1944) über die Studien Rearicks und Rosands bis hin zu den neuen Standards setzenden Publikationen von Whistler (2016), Meijer (2017) und Marciari