

DISEGNI DI FRANCESCO FURINI E DEL SUO AMBIENTE

Zur diesjährigen Ausstellung im Graphischen Kabinett der Uffizien

(Mit 4 Abbildungen)

Am 19. August 1646 starb in Florenz der Maler und Pfarrer von Sant'Ansano im Mugello Francesco Furini im Alter von 43 Jahren. Der Florentiner Altertumsforscher und Jesuitenpater Luigi Lanzi kennzeichnet ihn in seiner *Storica pittorica d'Italia* von 1792 als "quasi il Guido" und etwa gleichzeitig schreibt der längere Zeit zum Kreise des Batoni in Rom gehörende Göttinger Kunstgelehrte und Maler J. Dominik Fiorillo von ihm in seiner *Geschichte der zeichnenden Künste*: „Er besaß ein großes Talent, weibliche Körper mit Anmut und zarter Färbung des Fleisches darzustellen, die der Schule des Albani würdig sind“ (1798, p. 423). Die beiden zum Vergleich genannten Bologneser Maler und Carracci-Schüler Guido Reni (1575 – 1642) und Francesco Albani (1578 – 1660) bilden also den Maßstab, an dem die Kunst Furinis gemessen wird. Diese relative Betrachtungsweise der Florentiner Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist unterschwellig noch heute üblich, obwohl die ersten grundlegenden Forschungen zu Eigenart und Eigenwert der Florentiner Malerei und Zeichnung des Barock schon um 1910 einsetzen. Sie sind besonders P. N. Ferri, O. H. Giglioli und Hermann Voss zu danken.

Den Hauptanstoß für die in jüngster Zeit intensiv betriebene Erforschung des Florentiner Seicento gaben zwei nahezu gleichzeitige Ausstellungen: 1958 präsentierte das Cabinet des Dessins des Louvre eine Auswahl Florentiner Zeichnungen der Sammlung des Künstlerbiographen Filippo Baldinucci (1625 – 1696), die 1959 in der Farnesina gezeigt und von einem gut illustrierten Katalog begleitet wurde. Und 1959 veranstaltete Florenz eine umfassende Cigoli-Ausstellung zu Ehren seines 400. Geburtstages, die auch den Umkreis des Künstlers einbezog und die großen Lücken der Kenntnis dieses Komplexes deutlich werden ließ. Hierauf folgten wichtige Beiträge in internationalen Zeitschriften und größtenteils italienischen Dissertationen. Ihre Forschungsergebnisse wurden in vorbildlicher Weise für die Ausstellungen im Graphischen Kabinett der Uffizien nutzbar gemacht: 1959 Boscoli, 1961 Ligozzi, 1962 Jacopo da Empoli, 1965 Pietro da Cortona, 1971 Alessandro Allori (die von Bernardino Poccetti konnte aufgrund des Todes von Walter Vitzthum 1970 nicht mehr durchgeführt werden). In der Reihe dieser monographischen Ausstellungen steht die jetzige des Francesco Furini. Den Katalog (*Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi XXXVI*, Firenze 1972) bearbeitete Giuseppe Cantelli, Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Florenz, der sich intensiv mit Furinis Werk befaßt und bereits 1969 innerhalb der Biennale Internazionale della Grafica im Palazzo Strozzi zu Florenz 15 Zeichnungen des Furini aus dem Bestand der Uffizien in einem kleinen, voll illustrierten Katalog kommentiert hat.

Furini-Zeichnungen sind in den europäischen und amerikanischen Sammlungen ein rarissimum. Den Hauptbestand bewahren die Uffizien. Somit ist der vorliegenden Veröffentlichung große Bedeutung beizumessen. Furinis Zeichnungen wurden bereits

im späten 19. Jahrhundert sehr geschätzt. P. N. Ferri gibt 1890 im Katalog der Uffizien 87 Blätter an und führt davon 20 einzeln auf, wie er es sonst selten bei den Florentiner Barockkünstlern getan hat. In der Reihe der facsimile-artig reproduzierten Blätter der Uffizien, die C. Gamba von 1912 – 22 herausgab, tritt Furini mit acht von Ferri 1913 kommentierten Zeichnungen hervor. Ein weiteres Faktum der frühen Wertschätzung Furinis bedeutet eine Gruppe von Gemälden des Künstlers, die der seinerzeit in Fiesole lebende Privatsammler Ludwig von Buerckel zu Beginn unseres Jahrhunderts zusammentrug und dem die erste umfassende Würdigung im Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (XXVII) Wien 1908 zu danken ist (18 Zeichnungen sind darin reproduziert); zwei Jahre später wurde die Sammlung versteigert und damit in alle Winde zerstreut. – 1950 hat Ilaria Toesca dem Künstler eine mit 56 Abbildungen ausgestattete monographische Abhandlung gewidmet, die heute schwer erreichbar ist; sie bildet die Basis für die nach 20 Jahren erneut einsetzende kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers.

Von den 95 Zeichnungen, die unter dem Namen des Furini in den Uffizien aufbewahrt werden, dürften ca. 70 als authentisch gelten, 55 von diesen wurden aufgrund von Qualität und dokumentarischer Bedeutung für die Ausstellung ausgewählt, 47 davon sind im Katalog abgebildet; sie umspannen einen Zeitraum von rund 20 Jahren.

Der Stil Furinis manifestiert sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts; in zeichnerischen Vorarbeiten zu den ersten großen Gemälden, die am Ende dieser Phase stehen, wird seine persönliche Handschrift erkennbar: bald nach 1630 entstand für Agnolo Galli das Gemälde „Hylas von den Nymphen geraubt“, ein Kabinettbild großen Formats für den privaten Bereich, heute in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti. Für dieses Gemälde, das (wie noch drei weitere) in die Ausstellung einbezogen wurde, ist bisher nur die Rötelstudie zur Figur des Hylas (Uffizien 1145, Kat. 8, Fig. 7) gesichert. Die hier veröffentlichte Rötel-Zeichnung (*Abb. 2*) eines im Wasser stehenden weiblichen Rückenaktes in Londoner Privatbesitz (342 x 240 mm) ist eine Vorstudie nach dem lebenden Modell zu der Nymphe rechts neben Hylas. Das Ungewöhnliche der Darstellung gibt den eindeutigen ikonographischen Bezug. Auf der Rückseite des Blattes ist ein Altarbildentwurf fixiert: „Fürbitte eines Bischofs (Nikolaus?) und der Heiligen Agathe, Antonius und Veronika für die Seelen im Fegefeuer“ (*Abb. 3*); die Figuren sind um ein ausgespartes Mittelfeld gruppiert, in das vermutlich ein verehrungswürdiges Heiligen- oder Muttergottes-Bild eingesetzt werden sollte (für die Publikationserlaubnis danke ich dem Besitzer).

Von diesen beiden sicheren, bald nach 1630 entstandenen Zeichnungen Furinis ausgehend, empfiehlt es sich, die von Cantelli vor 1630 datierten Blätter zu prüfen (Nr. 1 – 12): Nr. 1 Der „Jünglingskopf“ aus der Sammlung Santarelli wird ohne überzeugende stilistische Handhabe mit der archivalisch erst jüngst belegbaren Romreise des 16jährigen in Verbindung gebracht. – Nr. 2 Der „Mädchenkopf“ (Fig. 2) dürfte einem Künstler aus dem Kreise des Santi di Tito zuzuweisen sein; zum Vergleich ist dessen feingestrichelte, klar und einfach erfaßte Rötelstudie eines Frauenkopfes (Uffizien 7745) heranzuziehen (siehe Katalog: I Fondatori . . ., Uffizien 1966, Nr. 66).

Abzulehnen ist die Meinung Cantellis, daß dieses Köpfchen als Modellstudie für den Kopf der „Aurora“ in dem Gemälde „Cephalus und Aurora“ im Art Museum zu Ponce gedient haben könnte, das Cantelli dem Furini zuschreibt und als Pendant zu Furinis „Tod des Adonis“ in Budapest um 1628 datiert; jenes Gemälde wurde zuerst von J. Held 1961, von G. Ewald 1964 und zuletzt im Katalog „Florentine Baroque Art from American Collections“ New York 1969 als Vignali veröffentlicht.

Nr. 3 „Weiblicher Akt mit Vase in der Hand“ (Fig. 4). Diese Rötelstudie wird mit Recht stilistisch in die Nähe zu „Hylas mit den Nymphen“ gerückt. Das bestätigt die hier veröffentlichte Londoner Zeichnung, die in der Art der Modellierung und Konturierung sowie in der formal nicht geklärten Handhaltung ähnliche Merkmale aufweist. – Jedoch ist die Behauptung Cantellis, daß diese große Rötel-Zeichnung (326 x 211 mm) sehr ähnlich („pure molto simile“) denen Furinis im handschriftlichen „Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci“ sei, abwegig. 1967 konnte ich das Manuskript in der Biblioteca Estense zu Modena einsehen, es handelte sich dabei um 16 kleine, ca. 40 mm hohe Federskizzen von männlichen Akten in verschiedensten Stellungen, die als Marginalien an den Rand des Traktates gesetzt und größtenteils mit Klebkorrekturen versehen sind. Die Datierung dieses Manuskriptes ist noch keineswegs geklärt. Cantelli gibt ohne jegliche Begründung August 1632 als Entstehungsdatum an (auch in dem Kommentar zu Nr. 19). Laut A. R. Masetti entstand die Abschrift am 2. August 1642 (s. *Critica d'Arte* No. 50, 1962, p. 10 und Anm. 40); für die dem Manuskript zugrundeliegende Vorlage von Gregorio Pagani siehe Chr. Thiem, Gregorio Pagani, Stuttgart 1970, Kat. Z 58 und Archivalien Nr. 32. Meines Erachtens ist das auf der Rückseite des Titelblattes verzeichnete Datum als „2 d'Agosto 1692“ zu lesen und stammt von der Hand Vincenzo Vivianis, in dessen Besitz sich das Manuskript 1686 befand, lt. handschriftlicher Notiz auf dem Titelblatt. – Außerdem wäre es bei der vorliegenden Rötelzeichnung am Platze gewesen, das außer acht gelassene Verhältnis Furinis zu seinem Lehrer Matteo Rosselli und dessen Zeichenstil zu beleuchten; gerade hier wird deutlich, was er Rosselli verdankt, besonders wenn man dessen Rötelentwurf zu dem 1627 datierten Pietà-Gemälde für S. Vincenzo in Modena zum Vergleich heranzieht (Louvre Inv.-Nr. 1550, Abb. 25 in *Antichità Viva* No. 3 1969). Nicht nur die Art der Modellierung sondern auch die mise en page, für die die von Cantelli nicht beachtete kleine Skizze rechts oben charakteristisch ist, machen den künstlerischen Zusammenhang deutlich.

Nr. 6, 7, 10, 11: Die Rötelzeichnung eines lorbeerbekränzten „Mädchenkopfes“ (Nr. 6, Fig. 17) gehört zu den vollkommensten und schönsten, die Furini geschaffen hat. Seit Ferri 1913 wird sie als Vorarbeit zu dem Gemälde „Poesia“ in Edinburgh angesehen, das wohl zwischen 1633 und 1639 entstand („wohl“ will besagen, daß eine grundlegende Arbeit über das Werk des Malers noch aussteht). Cantelli bringt diese Zeichnung mit einem jüngst in Privatbesitz gefundenen Gemälde einer ähnlichen „Poesia“ in Verbindung, das er ohne Erläuterung bereits 1628/29 datiert. Die „Handstudie“ (Nr. 7, Fig. 39) sieht er als vorbereitend dazu an, obwohl sie in der Armhaltung von dem Gemälde, das in einer Foto ausgestellt ist, abweicht. Das frühe

Datum kann für die Zeichnung des „Mädchenkopfes“, der auch in dem Fresko des Palazzo Pitti von 1639 ff. wiederkehrt, nicht überzeugen. Dies wird augenscheinlich, wenn man die beiden Zeichnungen, die Cantelli für das „um 1628/29“ datierte Gemälde „Allegoria di Casa Medici“ (Nr. 11, Fig. 8, Nr. 10, Fig. 20) zitiert, danebenstellt. Abgesehen von der stilistischen Unvereinbarkeit kann man die Skizze einer weiblichen Figur (Nr. 11) nicht als „sicuramente preparatorio“ für die Figur der Maria Salviati in jenem Gemälde ansehen, wenn diese in der Zeichnung mit beiden Händen einen Teller hält, im Gemälde aber mit der Rechten auf den vor ihr stehenden Knaben Cosimo weist und ihm die Linke auf die Schulter legt. Diese Diskrepanz wird von Cantelli nicht geklärt. Dank jüngster archivalischer Forschungen von Gino Corti, *Contributo alla vita e alle opere di Francesco Furini, Antichità viva*, No. 2 1971, die dem Autor scheinbar nicht bekannt waren, sichern Zahlungen von 1628 die Datierung des Gemäldes (Dokument 5).

Nr. 15, 16, 50 (Fig. 9 – 12): Die „Büßende Magdalena“ war ein Lieblingsthema von Furini, das er in einer Reihe von Gemälden und Zeichnungen abwandelte. Lanzi nennt ihn daher „Pittore delle Maddalene e delle ninfe“. Cantelli hält das Wiener Gemälde für das früheste und datiert die Repliken nach 1634. Einen kritischen Ansatzpunkt für die drei Studien dazu bietet die Zeichnung Uffizien 17110 (Nr. 50): das verso mit der Skizze zur „Opferung Isaaks“ ist aufgrund von Stil und Dokumentation mit Sicherheit in die Spätzeit ca. 1642 – 46 zu setzen, normalerweise dürfte das recto mit der „Magdalenen“-Studie zur gleichen Zeit entstanden sein. Zu ihr gehört die Kreidezeichnung der „Magdalena“ in Lille (unter Kommentar Nr. 15 erwähnt), die gleichfalls Magdalena mit auf dem linken Knie zusammengelegten Händen zeigt (mit der späteren Aufschrift „del furino fiorentino Per un quadro esistente nel Palazzo Pitti in Firenze“, siehe Cat. Dessins italiens du Musée de Lille, von A. Chatelet, Amsterdam 1968, Nr. 31 Abb. 46, als Studie für das Gemälde in Wien). Es liegt nahe, unseren Feststellungen eine unlängst veröffentlichte Briefstelle Furinis von 1645 über die Vollendung des Gemäldes der „S. Maria Maddalena“ für Don Lorenzo dei Medici in Verbindung zu bringen (s. G. Corti, op. cit. 1971, Dokument 18).

Zum Schönsten der Zeichenkunst des Florentiner Seicento gehören die Mädchenköpfe Furinis aus den 30er Jahren, die Uffizien bewahren eine Reihe davon Nr. 6, 18, 22, 23, 25 – 28 (Fig. 13, 17, 18, 22 – 25). Furini hat diese Modellstudien öfters in seinen Gemälden verwendet. Zu dieser Gruppe dürfte ein vorzügliches, hier erstmals veröffentlichtes Blatt gehören (*Abb. 1a*), das im Kupferstichkabinett zu Berlin wohl aufgrund der alten Aufschrift unter Matteo Rosselli verborgen liegt (Maße 209 x 152 mm). In der Verwendung von roter und schwarzer Kreide sowie in der fein und sorgsam ausgeführten schmuckvollen Haartracht steht sie Uffizien 9693 (Nr. 22, Fig. 13) am nächsten (für die Publikationserlaubnis danke ich Dr. M. Winner, Berlin).

Einen Kernpunkt der Ausstellung bilden 12 Blätter Furinis für die beiden großen zwischen 1639 und 42 entstandenen Freskolunetten in der Sala terrena des Palazzo Pitti: „Lorenzo il Magnifico im Kreise von Dichtern und Philosophen der Accademia Platonica“ und „Allegorie auf den Tod des Lorenzo il Magnifico“, die größtenteils als

solche bekannt waren, und zu denen einige der genannten Mädchenköpfe gehören (Nr. 6, 21 – 34, Fig. 13, 17, 19, 21 – 31). Von großer Bedeutung ist Cantellis Bestimmung des bisher als Giovanni da San Giovanni geltenden Gesamtentwurfes für das erstgenannte Fresko als Furini (Uffizien 1101, Nr. 21, Fig. 19). Dieser "primo pensiero", der aufgrund der Forschungen von Campbell (1966) 1639 datiert werden kann, ist ein äußerst seltenes Beispiel für Furinis frei skizzierende Niederschrift in Feder. Dank des in die Ausstellung einbezogenen unveröffentlichten Gemäldes "Pittura e Poesia" von 1626 konnte ich während meiner Studien zur Zeichenkunst des Florentiner Seicento in den Uffizien die unter Cesare Dandini verborgene Skizze dazu entdecken. Die kleine, frisch erhaltene Federzeichnung (130 x 100 mm) wurde vermutlich von einem Sammler des 18. Jahrhunderts mit einer Rahmenleiste montiert und mit der Aufschrift in Feder "Cesare Dandini p l'accademia del disegno di Firenze" versehen (Abb. 1b). Dank der Freundlichkeit von Anna Forlani-Tempesti wurde die verklebte Rückseite sofort freigelegt, auf der sich Skizzenfragmente und die Aufschrift in Feder "furino" fanden. Dieses sicher zu datierende Skizzenblatt gibt einen neuen, wichtigen Anhaltspunkt für die zeichnerische Handschrift Furinis in Feder. Von ihr aus läßt sich eine Entwicklungslinie zum Kompositionsentwurf für das Fresko im Palazzo Pitti ziehen; an ihrem Ende dürfte die in Oxford befindliche Federzeichnung „Vertreibung aus dem Paradies“ stehen (s. R. Roli, I disegni italiani del Seicento . . ., 1969, Tav. 89).

Nr. 39 – 41 (Fig. 35, 36, 38): „Studien zu einer weiblichen Figur“: Die Rötelzeichnung Uffizien 1146 (Nr. 39, ohne Abb.) einer am Tisch sitzenden nackten Frau, die mit der Linken ein Deckelgefäß umfaßt und mit der Rechten eine Trinkschale emporhält, ist die ikonographisch eindeutig erkennbare Schlüsselfigur dieser Gruppe: Artemisia, Königin von Karien, die um ihren verstorbenen Gemahl Mausolos trauernd unter ihr tägliches Getränk die Asche des Toten mischte, um selbst sein Grab zu sein. Diese Erkenntnis hätte zur Klärung der zugehörigen Skizzen (Nr. 40, 41) sowie der bereits als „Artemisia“ erkannten (Nr. 42) beigetragen; für die letztere ist meines Erachtens die Kenntnis von Guido Renis Spätwerk der „Cleopatra“ vorauszusetzen, Reni machte es dem Kardinal Leopoldo de' Medici 1640 zum Geschenk (s. Kat. Mostra G. Reni, Bologna 1954, Nr. 58). Dieses Datum erhärtet Cantellis Datierung.

In den 40er Jahren gewinnt die zeichnerische Niederschrift Furinis unter dem Eindruck von Werken des Pietro da Cortona und des P. P. Rubens, die frisch in Florenz zu sehen waren, große Spontaneität: die späten Skizzenblätter zur „Opferung Isaaks“ (Nr. 50, Fig. 44), zur „Magdalena“ (Nr. 51, 52, Fig. 45 – 47) und zum „hl. Sebastian“ (Nr. 45 – 49, Fig. 42, 43) sind von starker innerer Bewegung erfüllt. In den fünf Studien zum „hl. Sebastian“, einem Hauptwerk der Spätzeit (heute München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) tritt das Besondere Furinis klar hervor: in den Modellstudien knüpft er an die klassische Zeichnung an, für die „Schönheit und Ausdruck der Linie eins sind“ (Wölfflin) und führt sie zu einem Endpunkt; in den furiosen Skizzen, die auf den malerischen Effekt von Licht und Schatten zielen, stößt er in Florenz das Tor zu einer neuen Epoche auf.

Die in den Uffizien vorzüglich präsentierte Ausstellung und Cantellis die „Furiniani“ einbeziehender Katalog sind ein wegweisender Beitrag zur Erschließung des Florentiner Barock. Die Zeichnungen aus dem Furini-Umkreis werden demnächst in „Arte Illustrata“ behandelt.

Christel Thiem

REZENSIONEN

TERÉZ GERSZI, *Netherlandish drawings in the Budapest Museum, Sixteenth-century drawings, an illustrated catalogue*. 2 Bände (Text und Tafeln) 117 Seiten mit 22 Abbildungen, 6 Tafeln mit Wasserzeichen. 326 Seiten mit 319 Abbildungen. Amsterdam – New York 1971. DM 332. – .

Der Tatsache, daß auf dem Gebiet der niederländischen Handzeichnungen nun – nachdem Frits Lugt (†) 1968 seine große Edition der Pariser Zeichnungen abgeschlossen hat und eine Reihe größerer Publikationen einer jüngeren Generation erschienen sind (1967 der Katalog der Sammlung Hofstede de Groot in Groningen von J. Bolten, 1970 der Katalog der Yale University Art Gallery New Haven von E. Haverkamp Begemann und A. M. S. Logan, 1971 der hier zu besprechende Katalog) oder erscheinen werden (der Katalog der Handzeichnungen der Staatlichen Graphischen Sammlung München des Rez. ist im Druck befindlich), mögen einige grundsätzliche Betrachtungen vorausgeschickt werden, wie solche Publikationen wohl erfolgt sind bzw. erfolgen.

Text und Tafeln. Frühere Kataloge geben den *Text* in der Regel alphabetisch nach Künstlern und daran hält man auch heute fest, obgleich es zwei Ausnahmen gibt: O. Benesch (1928) für das Wiener 16. Jahrhundert und – wie erwähnt – F. Lugt 1968. Ein solches Vorgehen ist aber nur möglich, wenn bei den größten Sammlungen ein derart umfangreiches Material vorliegt, daß auch der *Text* – obwohl Katalog – den Charakter einer geschichtlichen Darstellung annehmen kann. *Tafeln.* Die früher allgemeine Anordnung war die alphabetische, die auch von Bolten und Gerszi beibehalten wird, während sie natürlich bei Benesch, Lugt, neuerdings bei Haverkamp Begemann und Logan und auch beim Rez. die chronologische ist. Diese hat m. E. den Vorteil, daß sie den Bildteil zur Geschichte der Handzeichnung werden läßt und so auch den Nichtfachmann vom Bilderteil her zu dem Textteil heranzuführen kann. *Umfang des Bildteils.* Mit angestrebter Vollständigkeit ging auch hier Benesch voran, dem neuerdings immer stärker werdenden Bedürfnis nach wissenschaftlichem Anschauungsmaterial genügte schon F. Lugt, und dies gilt auch für alle erwähnten neueren Kataloge. T. Gerszi bietet hier nun ein Maximum an Ausstattung. Alle Blätter werden möglichst in Originalgröße wiedergegeben (wo dies nicht der Fall ist, wird es vermerkt). Viele Blätter sind auch doppelseitig abgebildet. Während die Betrachtung der Zeichnungen von Jan Speckaert (Kat. 225 f, Tafel 221/234) zu den positivsten Eindrücken des Werkes gehört, hätte man sich statt der ganz- und doppelseitigen Tafeln bei der Folge des sogenannten „Meisters von Frankenthal“ (Kat. 162 f, Tafel 146 – 181) und der Kopien nach F. van Valckenborch (Kat. 271 f, Tafel 268 – 283) – auf beide