

Hof 1598 ein – verschollenes – Gemälde mit diesem Thema, dessen Urheber nicht genannt wird, das jedoch nach dem Eintrag im herzoglichen Kunstkammerinventar von Johann Baptist Fickler zu schließen, viel ausgebreiteter komponiert war: »Ain dafl darauf ein Lustgarten mit aufgerichten dafeln, und Credenz, bei dem auch ein Wasser, darinnen sich etliche Weiber waschen wellicher aine, den Moysen Kindtweis auf dem wasser

in einem korb rinendt aufgefangen« (München, Bayer. Staatsbibliothek, Cgm 2134, Nr. 3181; Cgm 2133, Nr. 3211).

*Bildnisstiche Kaiser Karls V. und Ferdinands I., 1531.* Bei der Übersetzung der Beischriften sollte »lumina« nicht mit »Ausstrahlung« übersetzt werden, sondern mit »Augen« (123-26).

Peter und Dorothea Diemer

NICHOLAS TURNER with the assistance of RHODA EITEL-PORTER

## Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum

London: British Museum Press 1999. Bd. 1: 294 S. Text; Bd. 2: 592 slw Abb.; £ 195,-; ISBN 0-7141-2619-5

Das Erscheinen eines Bestandskataloges der italienischen Zeichnungen im British Museum weckt die höchsten Erwartungen. Denn die seit 1950 publizierten acht Kataloge von A. E. Popham, Johannes Wilde, Philip Pouncey und John Gere haben Maßstäbe an Kennererschaft und wissenschaftlicher Präsentation gesetzt. Die beiden neuen Bände sind – neben zahlreichen anderen Publikationen – während der Tätigkeit des Autors als Kustos (1974-1994) mit Hilfe mehrerer Forschungsassistenten entstanden. Den früheren Katalogen stehen sie in keiner Weise nach und festigen den Ruf des British Museum als führende Institution der Zeichnungsforschung.

Anders als in der königlichen Sammlung auf Schloß Windsor, im Louvre und im Kunstmuseum Düsseldorf – den größten Sammlungen römischer Barockzeichnungen – befinden sich im British Museum keine umfangreichen Konvolute einzelner Künstler, sieht man von den Alben von Giacomo Cortese und Giovanni Francesco Grimaldi ab. Vielmehr wurde die Sammlung seit der Gründung des Museums 1753 nach und nach zusammengetragen. Dies stellt Turner in einem kurzen Überblick im Vorwort dar. Als Kustos hat er selbst zur Mehrung des Bestandes wesentlich beigetragen. Über hundert der 516 Katalognummern sind unter seiner Ägide erworben worden, darunter

charakteristische Blätter von Algardi, Bernini, Caffà, Canini, Pietro da Cortona, Gimignani, Lanfranco und Mola.

Wie beim vorangegangenen Katalog von Gere und Pouncey (1983) über die Zeichnungen der zwischen 1550 und 1640 in Rom arbeitenden Künstler wurde die Zuordnung pragmatisch vorgenommen: Diejenigen Künstler des 17. Jhs. die sich vorwiegend in Rom aufhielten, erscheinen in Turners Katalog, auch wenn sie anderen Schulen angehören. So sind die Bolognesen Algardi, Badalocchio, Domenichino, Grimaldi und Lanfranco hier behandelt, während Reni, Guercino und die Carracci in einem geplanten Band über die bolognesischen Zeichner zu finden sein werden. Die Brüder Courtois (Cortese), die im Louvre als »école française« klassifiziert werden, sieht man andernorts vorwiegend als »Italiener« an, wogegen Poussin und Lorrain trotz ihres langjährigen Aufenthaltes in Rom nach wie vor zur französischen Schule zählen. Poussins Schwager Gaspere Dughet, der in Rom geboren wurde und Italien nie verließ, kommt im vorliegenden Katalog ebenfalls nicht vor. Der aus Innsbruck stammende Johann Paul Schor ist dagegen vertreten, ebenso Daniel Seiter aus Wien, der in Venedig bei Carl Loth in die Lehre ging und sich nur sieben Jahre (1681-88) in Rom aufhielt. Ihn würde man eher in dem geplanten Katalog der übrigen italienischen Schulen des Seicento suchen.

Es geht Turner nicht um die Bestimmung einer »römischen« Zeichenkunst des Barock. Für die Sammlung war entscheidend, qualitätvolle und typische Beispiele aller wichtigen Künstler zusammenzutragen. Schwerpunkte bilden Bernini, Cortona und Maratta mit ihrem jeweiligen Kreis; daneben gibt es eine beachtliche Gruppe von Blättern Molas, repräsentative



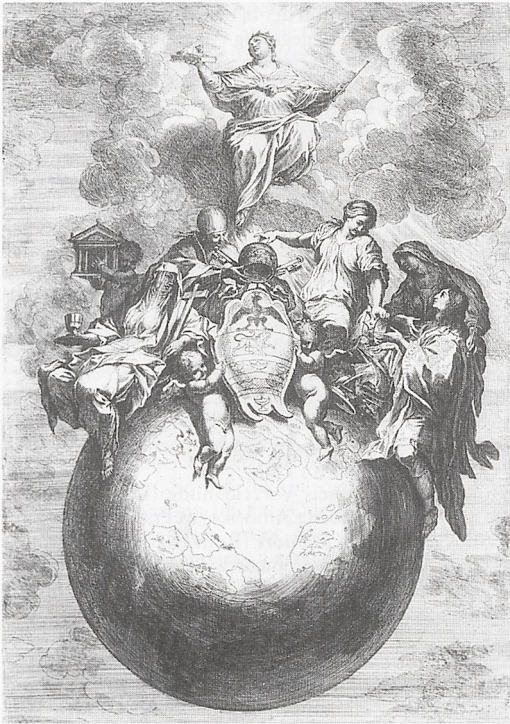


Abb. 1 Jerzy Szymonowicz nach Lazzaro Baldi, Allegorie zu Ehren von Herzog Livio Odescalchi, Radierung. Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. KA (FP) 4383 D (Landesbildstelle Rheinland 1976/1)



Abb. 2 Nach Giovanni Battista Lenardi, Bekehrung des Paulus, lavierte Federzeichnung. Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. KA (FP) 10305 (Museum)

Zeichnungen von Lanfranco, Sacchi und Testa, sowie einige Porträts von Ottavio Leoni. Dazwischen finden sich kleinere Namen wie Bonatti, Camassei, Cozza, Gherardi, Sassoferrato oder Tassi, doch fehlen Arbeiten von Guidubaldo Abbatini, Carlo Cesi oder Giovanni Battista Speranza, die erst in jüngerer Zeit als Zeichner identifiziert wurden. In diesem repräsentativen Querschnitt durch die römische Produktion sind alle Themen vertreten, und es werden die unterschiedlichen Funktionen des zeichnerischen Mediums anschaulich.

Den Hauptteil bilden 337 ausführliche Katalogeinträge, wobei die Alben von Cortese und Grimaldi mit 32 bzw. 130 Blättern jeweils unter einer Katalognummer geführt werden.

Kurzbiographien leiten die chronologisch geordneten Zeichnungen der jeweiligen Künstler ein. Mit Recht können sie knapper als im Katalog von Gere und Pouncey sein, weil für die meisten Künstler neue monographische Arbeiten vorliegen. Das wissen Spezialisten, aber für weniger Versierte wären abgekürzte Literaturhinweise hilfreich, die die Suche in der 8seitigen Bibliographie mit schätzungsweise 500 Titeln erleichterten.

In den Katalogeinträgen sind die technische Beschreibung, die Angaben zur Provenienz und die Diskussion der Zuschreibung (oft mit brieflichen oder mündlichen Informationen von Kollegen) vorbildlich konzipiert formuliert. Bei der anschließenden Erörterung der Zusammenhänge mit Gemälden, Fresken, Sti-



chen, Skulpturen oder mit weiteren Zeichnungen schüttet Turner ein Füllhorn an Beobachtungen und Hinweisen auf Werke in anderen Sammlungen aus. Dies dient nicht nur der Einordnung der Blätter, sondern gibt auch Forschungsanstöße. Wie bei den früheren Katalogen fehlen Vergleichsabbildungen. Zuschreibungen, Schulwerke und in manchen Fällen Kopien späterer Meister – so von Jean-Robert Ango nach Brandi, Fragonard nach Cortona oder William Kent und Fragonard nach Maratta – schließen sich den betreffenden Werkgruppen an.

Der Anhang I (Kat. 338-370) stellt einen Nachtrag zu den Katalogen von Pouncey und Gere (1962 und 1983) dar, in dem u. a. 4 Blätter von Baglione, 3 Skizzen von Michelangelo und 2 aus der National Gallery transferierte Kartons von Peruzzi und Raphael behandelt werden. Im Anhang II (Kat. 371-456) sind Kopien und Zeichnungen des 17. Jhs von geringem Interesse zusammengestellt, im Anhang III (Kat. 457-516) 80 summarisch katalogisierte, leider nicht illustrierte Aktzeichnungen.

Die Abbildungsqualität entspricht nicht immer den Erwartungen. Einige Tafeln sind flau, andere verwackelt (Abb. 135, 136, 137, 142 recto und verso, 144 [ii]; Abb. 72 ist zu dunkel). Die große »Nereide« (Abb. 15) erscheint kümmerlich neben den fast originalgroß abgebildeten, kleinen Entwürfen für Medaillen (Abb. 16-18) von Bernini. Die Bibliographie ist im allgemeinen bis 1997/98 auf der Höhe und nennt gelegentlich sogar im Druck befindliche Publikationen. Es fehlt darin die reich kommentierte Edition der *Viten* von Lione Pascoli, 1992 hg. v. Alessandro Marabottini und einer Gruppe jüngerer Forscher. Bei den Zeichnungen für ephemere Dekorationen von Algardi, Grimaldi, Bernini und Schor (Kat. 5, 20, 134, 290) ist zu ergänzen: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom 1997; ders., *Disegni per apparati effimeri del barocco Romano*, in: Anna Forlani Tempesti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Per Luigi Grassi - Disegno e disegni*, Rimini 1998, S. 300-313.

Gelegentlich weitet Turner den Blick über die Erläuterung der Ikonographie hinaus zu kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, etwa beim »Incidatur«-Vermerk auf der Algardi-Zeichnung Kat. 5 bezüglich der Zensurbehörde, beim »hl. Lukas« von Baldi (Kat. 9) bezüglich der Accademia di S. Luca, bei Blättern von Canini (Kat. 38) und Ferri (Kat. 100) zur Praxis des Aktzeichnens, bei Marattas Zeichnung nach einem Relief des Titusbogens (Kat. 168) zum Problem der Antikenzeichnungen oder bei Molas »Landschaft mit Vogeljägern« (Kat. 217) zur Vogeljagd. In manchen Fällen könnten diese Abschnitte noch weiter führen, etwa bei Cortonas Stichvorzeichnung »Alexander und Dinokrates vor dem Berg Athos« (Kat. 83). Diese ein-

drucksvolle Illustration der in der Vorrede zu Vitruvs 2. Buch überlieferten Begegnung Alexanders des Großen mit dem großsprecherischen Architekten Dinokrates wird in Richard Krautheimers *The Rome of Alexander VII, 1655-1667* (Princeton 1985, S. 10f., Abb. 5) zur umfangreichen Bautätigkeit dieses Papstes in Bezug gesetzt. Werner Oechslin zeigte, daß diese Geschichte nicht nur die barocke Phantasie beflügelte (Dinokrates-Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung, *Daidalos* 1982 [4], S. 6-26). Martin Warnke behandelte die Zeichnung zusammen mit anderen anthropomorphen Landschaftsformationen (*Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992, S. 107-134, bes. 110f., 123, Abb. 79). Beschreibung des Stiches: Frauke van der Wal, *François Spierre. Ein lothringischer Maler und Stecher des 17. Jh.s.* (Diss.) Würzburg 1987, S. 43f., 191f., Kat. A 8, mit Abb. Eine Gemäldeversion nach dem Stich wurde am 3.12.1988 bei Sotheby's in Monaco versteigert (lot 758, mit Abb.; 73 x 53 cm).

Bei Andrea Camasseis Vorzeichnung (Kat. 36) zur 3. Illustration (»La Rocha Amoris«) in Francesco da Barberinos *Documenti d'amore* (Rom 1640) ist der grundlegende Aufsatz von Francesca Barberini zu berücksichtigen (Francesco Barberini e l'edizione seicentesca dei »Documenti d'amore«, *Xenia Antiqua* 2, 1993, S. 125-148; vgl. außerdem den 2. Teil von Eric Jacobsens Aufsatz über Francesco da Barberino, *Analecta Romana Instituti Danici* 16, 1987, S. 75-106). Die unpublizierten Zahlungen für die Stiche finden sich übrigens im römischen Staatsarchiv (Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, Busta 91, Fasc. 6; Summe 950,60 Scudi, verbucht am 16.10.1641). Camasseis Biographie wurde zuletzt von Eleonora Villa dargestellt (Notizie inedite e precisazioni su Andrea Camassei, *Esercizi* 9, 1986, S. 60-71; s. a. deren Kommentar zu Pascolis Vita in der Pascoli-Edition Perugia 1992, S. 99-107). Darin werden unter anderem die Daten 1629 für die beiden Fresken im Pal. Barberini und 1644 für das Fresko im Lateransbaptisterium genannt.

Zu Bonattis Studie (Kat. 26) für das Seitenbild in der Spada-Kapelle, das nicht um 1680 entstand, sondern Anfang 1675 vollendet war, siehe: Antonella Pampalona, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie* (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Bd. 73, Rom 1993, bes. S. 46ff., 92ff.). – Zu Giovanni Colis »Der hl. Markus schreibt das Evangelium« (Kat. 41): Ulrike Mertz, *Der Bilderzyklus in der Bibliothek des Klosters S. Giorgio Maggiore in Venedig* (Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni 2), Venedig 1975, S. 149-151, Abb. 29. – Zu Cortonas »Martyrium der hl. Martina« (Kat. 81): Mario Ascheri (Hg.), *I libri dei leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, Mailand 1996, S. 310: das Gemälde wurde nach 1658 fertiggestellt. – Zu Ottavio Leoni (Kat. 157-67): Hanno-Walter Kruft, Ottavio Leoni als Porträtmaler, *Storia dell'arte* 1991 (72), S. 183-190; Bernardina Sani, Precisazioni sul gio-



vane Ottavio Leoni, *Prospettiva* 1989/90 (57-60), S. 187-194. – Zu Marattas Studie der hl. Elisabeth (Kat. 171): Catherine Legrand, Some drawings by Carlo Maratti, *The Burlington Magazine* 136, 1994, S. 348-356; dieser Titel erscheint in der Bibliographie, wird im Katalogeintrag aber nicht berücksichtigt. – Zu Marattas »Apoll geleitet den Marchese Pallavicini zum Parnaß« (Kat. 194): Matthias Winner, »...una certa idea«. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: ders. (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 511-570. – Zu Molas Entwürfen für das Fresko in der Galerie Alexanders VII. im Pal. del Quirinale (Kat. 220-222): Laura Laureati, Ludovica Trezzani, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale*, Mailand 1993, S. 191-207, bes. 201, Kat. 20.10. – Die Literaturkürzel »Enggass 1976« (Kat. 193) und »Flint, 1992« (Kat. 38) sind in der Bibliographie nicht aufgelöst.

Der Abschnitt über Lazzaro Baldi wurde nicht sorgfältig recherchiert. So ist die in der Kurzbiographie erwähnte Dekoration im Pal. Odescalchi nicht 1660-65, sondern zwischen 1678 und 1682 anzusetzen. Denn die 1682 von Jerzy Szymonowicz publizierten Radierungen zeigen im zentralen Feld das Wappen von Papst Innozenz XI. (1676-1689) und die Figur der Modestia, die dem Papstnepoten Livio Odescalchi die Herzogskrone überreicht (Abb. 1). Odescalchi wurde 1678 Herzog von Ceri (Paola Ferraris, *Una confraternità ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo »studio« di L. Baldi*, *Storia dell'arte* 1986 [58], S. 247-274, hier 262). Der auf der »Dichiarazione« zu den Radierungen genannte Pal. Odescalchi ist nicht mit dem Pal. Chigi-Odescalchi an der Piazza Ss. Apostoli zu identifizieren, da dieser erst 1693 an die Odescalchi vermietet wurde. Davor wohnte Livio Odescalchi vermutlich im Pal. Macarani an der Piazza Margana, der im De Rossi-Plan von 1668 als Pal. Odescalchi bezeichnet wird. Ob Baldis Dekoration dort unter einer Tünche noch existiert?

Das nach Baldis Zeichnung »Bekehrung des Paulus« (Kat. 8) ausgeführte Gemälde befindet sich jetzt in der Sammlung Lemme in Rom (Stéphane Loire [Hg.], *La collection Lemme. Tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, Ausst.-Kat. Paris 1998, S. 306, Nr. 4, mit Abb.). Ein von Turner zitiertes gleichnamiges Altarbild aus S. Giovanni Battista in Velletri, jetzt im dortigen Museo Capitolare, das motivische Ähnlichkeiten mit Baldis Komposition aufweist und früher der Cortona-Schule oder Baldi selbst zugeschrieben wurde, stammt offenbar von Baldis Schüler Giovanni Battista Lenardi. Ein Kompositionsentwurf befindet sich im Museo Nac. de Arte Antiga in Lissabon (Inv. 3005, als Cortona; Foto im Kunsthist. Institut Florenz), eine Kopie davon besitzt das Kunstmuseum Düsseldorf: KA (FP) 10305, unpubliziert (Abb. 2).

Die Platte des Kupferstiches nach Baldis Zeichnung »Hl. Lukas« (Kat. 9) befindet sich in der Accademia di S. Luca. Ein Gemälde mit diesem Thema wird im

Nachlaßinventar des Künstlers erwähnt (Antonella Pampalone, *Disegni di L. Baldi nelle collezioni del Gabinetto Naz. delle Stampe*, Ausst.-Kat. Rom 1979, S. 150, Nr. 107; S. 160, inv. 107; mit Hinweis auf die Zeichnung im Brit. Mus.). Ein gleichnamiges Gemälde taucht in den Inventaren von 1713 und 1729 der Accademia di S. Luca auf. Angela Cipriani und Giulia De Marchi identifizieren es versuchsweise mit dem Tondo Inv. 854 der heutigen Akademiesammlung, der stilistisch allerdings nicht als Werk Baldis erscheint (Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII, in: Henry A. Millon, Susan Scott Munshower [Hg.], *An Architectural Progress... Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager*, University Park 1992, Bd. 2, S. 692-719, hier S. 704, 712, Abb. 27-4). Mit »Alexander der Große und die Familie des Darius« (Kat. 10) lassen sich, entgegen Turner, drei Einträge von Baldis Nachlaßinventar in Verbindung bringen, die mit drei weiteren Alexander-Szenen vermutlich einen Zyklus bildeten (Pampalone 1979, S. 148ff., Nr. 41, 113, 165; die anderen Szenen sind die Nummern 31, 104, 315). Die vorliegende Komposition orientiert sich an Cortonas gleichnamigem Lünettenfresko in der Sala di Venere des Pal. Pitti.

Die Giacomo Cortese zugeschriebene Schlachtszene Kat. 54 unterscheidet sich durch einen feineren, stärker den Konturen folgenden Federstrich von dessen typischen Blättern Kat. 52(1)-52(32). Es könnte sich um ein Blatt von Giacomo jüngerem Bruder Guglielmo handeln. Vergleichbar ist die Guglielmo zugeschriebene »Bekehrung des Paulus« ehem. in der Stiftung Ratjen (Dieter Graf, in: *Italienische Zeichnungen des 16.-18. Jh.s*, Ausst.-Kat. München u. a. 1977, S. 180f., Kat. 83, mit Abb.). Stilistisch ähnlich erscheint auch die Skizze eines Reiters auf dem Blatt KA (FP) 7908 recto im Kunstmuseum Düsseldorf (Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf 1976, Bd. 1, S. 39, Kat. 52; Bd. 2, Abb. 63). Die Giacomo zugeschriebene Skizze einer »Bekehrung des Paulus« (Turner, Kat. 48) kommt, der Abbildung nach zu urteilen, ebenfalls Guglielmo nahe.

Bei der Studie »Soldat mit Speer« (Kat. 58) von Guglielmo Cortese lehnte Turner die von Terence Mully vorgeschlagene Verbindung mit dem Gemälde »Der Sieg Alexanders des Großen über Darius« in Versailles ab. Dieses Bild war in neuerer Zeit Cortona zugeschrieben (Giuliano Briganti, *Pa. da Cortona*, Florenz 1962, S. 214, Kat. 65, Abb. 152), ehe Donald Posner wieder auf die ältere Zuschreibung an Giacomo





Abb. 3 Hier Guglielmo Cortese zugeschrieben, *Der Sieg Alexanders des Großen über Darius*, lavierte Federzeichnung, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv. NI. 274 (Museum)

Cortese hinwies (*The Art Bulletin* 46, 1964, S. 411, Anm. 3). Arnauld Brejon de Lavergnée wies die Provenienz aus der Sammlung Ludwigs XIV. nach (*L'inventaire Le Brun de 1683. La coll. des tableaux de Louis XIV* [Notes et documents des Musées de France 17], Paris 1987, S. 210, Kat. 155, mit Abb.). Thierry Bajou schrieb es überzeugend Guglielmo Cortese zu (*La peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Paris 1998, S. 270f., mit seitenverkehrter Farbabb.). Ein zugehöriger, unpublizierter Kompositionsentwurf mit alter Zuschreibung an den venezianischen Schlachtenmaler Francesco Simonini befindet sich im Museum der Bildenden Künste in Leipzig (Slg. Rensi, NI. 274; erwähnt in J. M. Merz, *P. da Cortona*, Tübingen 1991, S. 311). Auf diesem Blatt erscheint der Soldat mit Speer bereits in gleicher Haltung wie im Gemälde (Abb. 3).

Cortonas Œuvre ist mit 23 Nummern besonders vielseitig repräsentiert. Ein schönes und bisher unpubliziertes Beispiel für seine Tätigkeit als Entwerfer für kunstgewerbliche Arbeiten ist der »dekorative Rahmen mit dem Wapen Urbans VIII.« (Kat. 67). Wie Jennifer Montagu vermutete, handelt es sich um den Entwurf für eine Tapiserie, das Gehänge des Baldachins mit dem Teppich »Anbetung der Hirten«, der zwischen September 1635 und Februar 1636 von der Barberini-Manufaktur ausgeführt wurde (Anna Maria de Strobel, *Le*

*arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Rom 1989, S. 25, Abb. 15, Rekonstruktionszeichnung Taf. I). Cortonas Zeichnung für den in der Galleria Naz. d'Arte Antica im Pal. Barberini in Rom erhaltenen Karton dieser Szene (de Strobel, Abb. 13) wurde am 8.1.1991 (lot 146, mit Farbabb.) bei Sotheby's in London ohne Identifizierung versteigert und befindet sich jetzt in einer italienischen Privatsammlung (Abb. 4).

Die in der florentinischen Tradition stehenden Aktstudien Cortonas haben in letzter Zeit größeres Interesse gefunden. Turner stellt ein neues Blatt vor (Kat. 70) und verweist auf eine Rötzelzeichnung in Wien (nicht in der Albertina, sondern in der Akademie der Bildenden Künste, Inv. 3609; Erwin Pokorny, *Meisterzeichnungen des 16. und 17. Jh.s aus dem Kupferstichkabinett der Akad. d. Bild. Künste Wien*, Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 78f., Kat. 36, mit Farbabb.).

Unter Cortonas Stichvorzeichnungen ist die Szene »Jason raubt das Goldene Vlies« (Kat. 71) wohl das eindrucksvollste Blatt. Mit Recht wurde darauf hingewiesen, auf Grund des dar-





Abb. 4  
Pietro da Cortona,  
Anbetung der Hirten,  
lavierter Federzeichnung.  
Privatbesitz (Merz)

gestellten Wappens müsse es sich um den Auftrag eines Borghese-Kardinals handeln. Vermutlich steht damit eine am 17.4.1638 verbuchte, aber unausgeführte Zahlung von 100 Scudi der Borghese an Cortona in Verbindung (Paolo della Pergola, *Galleria Borghese – I Dipinti*, Rom 1959, Bd. 2, S. 222, Dok. 86). Auftraggeber wäre demnach Pietro Maria Borghese (+ 1642). Dessen Porträt von Cortona im Minneapolis Institute of Art wird in die 1620er Jahre datiert (zuletzt: Anna Lo Bianco [Hg.], *P. da Cortona 1597-1669*, Ausst.-Kat. Rom, Mailand 1997, S. 307, Kat. 18, mit Fababb.). Vielleicht ist es ebenfalls etwas später anzusetzen? Für Kardinal Sci-

pione Borghese (+ 1633) scheint Cortona nicht gearbeitet zu haben.

Cortonas Skizzen (mit Feder in Braun) zu einer »Rückkehr der Hagar« (Kat. 74-76) weisen motivisch auf einen Kompositionsentwurf in schwarzem Stift im Louvre voraus (Inv. 483; vgl. *P. da Cortona, Atti del convegno internaz...* 1997, Mailand 1998, S. 121, Abb. 10). Mit diesem Blatt wurde das heute im Puschkina-Museum in Moskau befindliche Gemälde vorbereitet (Viktoria E. Markova, [russ.: *Italienische Malerei des 13.-18. Jh.s im Puschkina-Museum*], Moskau 1992, S. 253, Kat. 218, mit Farbabb.; früher im Rumjantzeff Museum, Moskau; vgl. Hermann Voss, *Die Male-*



*rei des Barock in Rom*, Berlin 1924, S. 261, Abb; eine kleinere Version wurde am 15.10.1992, lot 19, mit Farbabb., bei Christie's in New York versteigert). Seine Provenienz ist nicht geklärt, es könnte sich aber um das Bild handeln, das Cortona 1650 für die Sammlung Ruffo in Messina fertigstellte und von dem keine weiteren Nachrichten bekannt sind (erwähnt von Turner; vgl. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, *Bollettino d'arte* 10, 1916, S. 21-64, hier 43f.). Turner datiert die Zeichnungen allerdings in die 1630er Jahre und bringt sie mit dem gleichnamigen Gemälde aus dieser Zeit im Kunsthistorischen Museum in Wien in Verbindung. Dagegen ist einzuwenden, daß der abstrahierende Skizzierstil dieser Blätter eher mit später anzusetzenden Zeichnungen Cortonas übereinstimmt. Zum einen wäre der Entwurf für das Altarbild »Steinigung des hl. Stephanus« (ursprünglich in S. Ambrogio della Massima in Rom) im Art Institute in Chicago zu nennen (Inv. 1922.495; Harold Joachim, Susan Folds McCullagh, *Italian Drawings in the Art Inst. of Chicago*, Chicago-London 1979, S. 54, Kat. 64, Abb. 74); zum anderen ist auf die von Turner erwähnte Zeichnung im Kunsthandel hinzuweisen (Abb. 5; Christie's, London, 11.12.1990, lot 4, mit Abb.; Flavia Ormond Fine Arts Ltd, *Italian Master Drawings, 1550-1800*, Ausst.-Kat. London 1992, Kat. 12, mit Abb.). Letztere stellt nicht »Die Vertreibung der Hagar«, sondern »Elias und die Witwe von Sarepta« dar und bereitete ein Gemälde vor, das sich nach Ausweis eines Stiches von Jacques Barbié (tätig 1755-90) in der Sammlung Nicolay in Paris befand (Abb. 6; ein Exemplar des seltenen Stiches ist in der Albertina, Inv. 91300). Im Inventar dieser Sammlung von 1785 wird es mit dem korrekten Titel bezeichnet, 1794 dagegen als »Vertreibung der Hagar« inventarisiert. Möglicherweise handelt es sich um das in den Inventaren La Vrillière von 1672 und 1681 genannte Bild (vgl. Bénédicte Gady, *Una gloria senza fortuna: P. da Cortona e la Francia*, in:



Abb. 5 Pietro da Cortona, *Elias und die Witwe von Sarepta*, Feder. Kunsthandel (Christie's)

P. da Cortona 1597-1669, Ausst.-Kat. Rom 1997, S. 153-163, hier S. 161, Anm. 21). Dem Figurenstil nach zu urteilen, stammt die Komposition aus der Spätzeit des Künstlers.

Das Problem der Händescheidung zwischen Cortona und seinem treuesten Schüler Ciro Ferri ist noch nicht definitiv gelöst. Turner entschied sich bei der großen »Götterversammlung« (Kat. 86), die er beim Verkauf von Teilen der Sammlung in Holkham Hall erwarb, für die traditionelle Zuschreibung an den Meister, doch sprechen Detailvergleiche eher für den Schüler. Zu einer Lösung wird man nur durch die genaue Analyse einer ganzen Gruppe vergleichbarer Federzeichnungen und einer Revision des Frühwerks von Ferri gelangen. Wie komplex dies im Einzelfall sein kann, zeigt Ferris »Die hl. Theresa kniet vor einem Standbild des Christuskindes« (Kat. 93). Nach Vittorio Casale (Lazzaro Baldi e Ciro Ferri 'agiografi' di santa Teresa d'Avila, in: Sofia Boesch Gajano, Lucia Sebastiani [Hg.], *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila-Rom 1984, S. 735-788) lieferten Ferri und Baldi Illustrationen für die *Vita effigiata et essercitij affetivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù...* von Alessio Maria della Passione, die erstmals 1653 mit 36 Kupferstichen und 1670 mit der doppelten Anzahl von Abbildungen erschien. Einige Stiche der späteren Ausgabe sind mit »Valet scu.« signiert, stammen folglich von Guillaume Vallet. Turner referiert nach Bruce Davis (*The Drawings of C. Ferri*, Diss. Univ. of California 1982, New York-London 1986, S. 81f.) eine Zuschreibung der Stiche an Guillaume Chasteau. Dieser Irrtum beruht darauf, daß mehrere Exemplare einer ungebundenen Serie dieser Illustrationen in der Albertina (Inv. HB XV,1, Nr. 118-152) mit den Initialen »G. C.« versehen sind. Diese Initialen sind aber nachträglich mit Feder und Tinte angebracht worden. Unter diesen Darstellungen sowie acht anonymen Blättern im





Abb. 6  
 Jacques Barbié nach  
 Pietro da Cortona,  
 Elias und die Witve von  
 Sarepta, Kupferstich.  
 Wien, Albertina,  
 Inv. 91300 (Merz)



91300

Kunstmuseum Düsseldorf (KA [FP] 5172, 5192, 5196-5201 D) findet sich die vorliegende Szene nicht. Dagegen gibt es eine ähnliche Stichkomposition, die auf Baldis Zeichnung in Windsor Castle (Inv. 6769a) basiert (Casale 1984, Abb. 9f., S. 39). Ersetzte Baldis Lösung den Entwurf von Ferri oder war dieser für einen anderen Stich bestimmt?

Wieviel es auf dem Gebiet der Reproduktionsgraphik noch zu entdecken gibt, zeigt auch Ferris »Porträt eines bärtigen Mannes« (Kat. 98). Es stimmt mit der Beschreibung eines Stiches von Chasteau nach Ferri überein, von dem noch kein Exemplar bekannt ist:

»Fabio Albergati, gentilhomme Bolognois, en buste dans une espèce de médaillon, supporté par deux génies, d'après Cyro Ferri.« (Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Bd. 2, Paris 1951, S. 294, Nr. 44).

Zwei Szenen aus der antiken Geschichte (Kat. 102f.) mit alten Zuschreibungen an Ferri verbindet Turner mit einer Gruppe stilistisch verwandter Zeichnungen, von denen eine »Steinigung des Stephanus« im Gabinetto Naz. delle Stampe in Rom (FC 129833) auf der Rückseite die Signatur »Gio: Stefano Ferri« trägt. Einen aus Genua stammenden Träger dieses Namens



bezeichnet Francesco Saverio Baldinucci als Vater *Ciro Ferris* (*Vite...*, ed. A. Matteoli, Rom 1975, S. 134). Laura Falaschi fand aber heraus, daß nicht dieser Giovanni Stefano, sondern ein gewisser »Antonio Auriga, alias Ferri« *Ciros Vater* war (Pascoli, ed. Perugia 1992, S. 245, Anm. 2; s. a. *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 47, 1997, S. 125). Vermutlich waren diese beiden Männer nicht miteinander verwandt. Figurenstil und Kompositionsweise der Zeichnungen lassen eher an die frühe Cortona-Schule als an Ferris Umfeld denken. Darauf deuten auch zwei von Turner erwähnte Blätter in Windsor Castle (Inv. 0152 und 4522) hin, die dem frühen Cortona-Schüler Giovanni Francesco Romanelli zugeschrieben sind. Von der gleichen Hand scheint das ebenfalls Romanelli zugeschriebene Blatt Inv. 4521 in Windsor Castle zu stammen, das die Szene »Caesar setzt Kleopatra auf den Thron« in Anlehnung an Cortonas gleichnamigen Entwurf (Uffizien 1407 F) für das heute in Lyon befindliche Gemälde aus den 1630er Jahren zeigt (Anthony Blunt, Hereward L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960, S. 91, Kat. 725, Fig. 70; zu Cortonas Zeichnung vgl. Giuliano Briganti, *P. da Cortona*, Florenz 1962, Abb. 218).

Solange das *Œuvre* Giovanni Francesco Grimaldis noch nicht monographisch erforscht ist, bildet die Publikation des Albums aus der Sammlung Vincenzo Vittoria mit 130 Blättern, die Turner (Kat. 144) mit Hilfe von Isabella Lodi-Fè katalogisierte, eine entscheidende Grundlage für weitere Forschungen. Als unzweckmäßig erweist sich allerdings die Anordnung der Blätter gemäß der Abfolge im Album, weil dadurch thematisch verwandte Zeichnungen nicht zusammen diskutiert werden und – wie die folgenden Beobachtungen zeigen – Zusammenhänge nicht erkannt wurden.

Die Dekorationsentwürfe Kat. 144(64) verso, Kat. 144(73), Kat. 144(89), Kat. 144(90) sowie Kat. 144(105) recto und verso wurden vor kurzem mit den Fresken in den Muldengewölben zweier Räume des Pal. Nuñez-Torlonia in Rom in Verbindung gebracht (Danuta Batorska, *Grimaldi's Drawings for Vault Decorations in Two Rooms of the Pal. Nuñez*, *Master Drawings* 35, 1997, S. 43-49, Abb. 5-10). Der postulierte Zusammenhang ist bei den Lünetten auf Kat. 144(89) und 144(90) nicht ersichtlich. Sie scheinen eher für Supraporten gedacht, die Grimaldi nach Aussage der Quellen in großer Zahl im Pal. Madama ausführte (R. Ariuli, *Il Carrobbio* 19/20, 1993-94, S. 166f.; zitiert bei Turner). Eine weitere, bisher unidentifizierte Zeichnung zum Dekorationsystem des Wöl-

bungsfreskos mit dem zentralen Bildfeld »Moses verteidigt die Töchter Jethros« im Pal. Nuñez-Torlonia befindet sich im Vatikan (Didier Bodart, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Vatikanstadt 1975, S. 45, Kat. 134, Taf. 46, Ferri zugeschrieben). Die Kopie einer Variante des Wandfrieses Kat. 144(73) hat sich im Kunstmuseum Düsseldorf, KA (FP) 776, mit einer traditionellen Zuschreibung an Romanelli erhalten (unpubliziert, *Abb.* 7).

Mit Grimaldis Wölbungsfresko in der Galerie des Pal. Muti-Papazzurri scheinen die Dekorationsentwürfe Kat. 144(67) verso und Kat. 144(92) zusammenzuhängen (vgl. Danuta Batorska, *Grimaldi and the Galleria Muti-Papazzurri*, *Antologia di Belle Arti* 1978 [7-8], S. 204-215, Abb. 4, 14). Der Abschnitt eines Frieses Kat. 144(72) bereitet offenbar das Wölbungsfresko im Pal. Peretti (heute Fiano-Almagià) vor; vgl. Kat. 144(83). Die in Kat. 144(96) erwähnte Quarantore-Dekoration und eine weitere damit in Verbindung stehende Zeichnung Grimaldis in der Kunstbibliothek Berlin (Hdz 1513) publizierte Hiske Lulofs (*A Design by Grimaldi for the Forty Hours Devotion*, *Master Drawings* 30, 1992, S. 320-325).

Zu Romanelli liegt ebenfalls noch keine Monographie vor. Seine große Zahl von Schülern und seine besondere Wertschätzung im 18. Jh. sind Gründe dafür, daß es bei zahlreichen Zeichnungen, die in allen Sammlungen unter seinem Namen liegen, schwer ist, zwischen Originalen, eigenhändigen Wiederholungen, Werkstattrepliken, Kopien, Abklatschen oder Schulwerken zu unterscheiden. Das zeigen beispielsweise die Blätter, die mit den acht Dido-Szenen für eine Tapiserie-Serie in Verbindung stehen und im Katalogeintrag zum Originalentwurf für das »Gastmahl von Dido und Aeneas« (Kat. 273) erwähnt werden. Turners Andeutungen sind dahingehend zu präzisieren, daß es sich bei der Zeichnung »Tod der Dido« in Berlin (Kupferstichkabinett KdZ 16636) um eine Kopie handelt, während das Blatt »Abschied des Aeneas« im Kunstmuseum Düsseldorf (KA (FP) 740) eine Werkstattreplik sein könnte und Düsseldorf KA (FP) 755 (»Selbstmord der Dido«) sicherlich ein Abklatsch ist. Turner nennt in diesem Zusammenhang auch die Romanelli zugeschriebene Zeichnung »Aeneas und die cumäische Sibylle« im Metropolitan Museum (Inv. 1977.134; Jacob Bean, *17th Century Italian Drawings in the Met. Mus. of Art*, New York 1979, S.



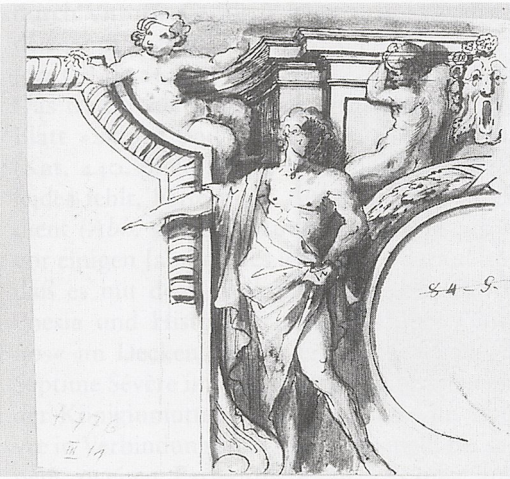


Abb. 7 Nach Giovanni Francesco Grimaldi, Teil eines Frieses, lavierte Federzeichnung. Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. KA (FP) 776 (Landesbildstelle Rheinland, 7896/3)

243f., Kat. 321, mit Abb.). Dieses Blatt hat er früher – wie mir scheint mit Recht – Romanelli abgeschrieben (Rezension zu Bean, *The Burlington Magazine* 127, 1980, S. 640).

Anders als Turner referiert, entstanden diese Tapisserien nicht in der Barberini-Manufaktur in Rom, sondern wurden während einer der beiden Paris-Reisen Romanellis entworfen. Die im Collegio Alberoni in Piacenza aufbewahrte Serie wurde vollständig farbig publiziert von Ferdinando Arisi und Luigi Mezzadri, *Arte e storia nel Collegio Alberoni di Piacenza*, Piacenza 1990, S. 138-153, Kat. 3-10, Abb. 70-84. Drei im Castello Sforzesco in Mailand ausgestellte Einzelstücke gehören zum Bestand der Brera, vgl. Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi*, in: Giacomo Agosti, Matteo Ceriana (Hg.), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera* (Quaderni di Brera 8), Florenz 1997, S. 139-146, Abb. 46-48.

Auch bei Kat. 274 »Juno fragt Jupiter nach dem Versteck der Io« könnte es sich um einen Teppichentwurf Romanellis handeln. Die von Turner referierte Ikonographie wurde von John Gash vorgeschlagen (Rezension zu N. Turner, *Italian Baroque Drawings*, London 1980, *The Connoisseur* 205, 1980, S. 303). Vor kurzem brachte Patrick Michel die Zeichnung mit den um 1660 entstandenen Deborah-Tapisserien in Verbindung und bestimmte die Ikonographie als »Jaël und Barak« (La tenture de l'histoire de Déborah, du Louvre, in: P. da Cortona, *Atti del Convegno...* 1997, Mailand 1998, S. 73-85, hier 76f., Abb. 4). Eine Kopie befindet sich im Louvre (Inv. 15182).



Abb. 8 Hier Paolo Gismondi zugeschrieben, Feder. Florenz, Uffizien, Inv. 9713 S. (Florenz, Gab. fotogr. Soprintendenza beni artistici e storici, 110807)

Die Frage: Romanelli oder Romanelli-Schule? stellt sich bei Kat. 275 »Bacchus und Ariadne«. Stilistisch ähnelt das Blatt einer Gruppe von Zeichnungen, von der mir 1994 Fotokopien aus dem amerikanischen Kunsthandel vorlagen. Sie trugen alte Zuschreibungen an den Cortona-Schüler Salvi Castellucci, ließen sich aber größtenteils als Werke von Paolo Gismondi aus Perugia (1612-1685) bestimmen, einem weiteren Schüler Cortonas und Mitarbeiter Romanellis. Ausschlaggebend für die Identifizierung war ein Kompositionsentwurf für Gismondis Gemälde »Die hl. Agathe verweigert den Götzendienst« in S. Agata dei Goti in Rom. Ein weiterer Entwurf für dieses Bild befindet sich in der Yale University Art





Abb. 9  
Giovanni Francesco  
Romanelli, Roma  
gefeiert von Poesia und  
Historia triumphiert über  
Chronos, Rötel. London,  
British Museum,  
Inv. 1859-5-14-218  
(Museum)

Gallery (Inv. 1973.5; 180 x 214 mm) mit traditioneller Zuschreibung an Cortona (Denise Minault [Einkl.], *Women as Heroine*, Ausst.-Kat. Worcester Art Gallery 1972, S. 18, Kat. 6, mit Abb.). 8 Zeichnungen aus diesem Konvolut wurden in der Zwischenzeit fälschlich als Castellucci publiziert (Liletta Fornasari, *Salvi Castellucci pittore aretino e allievo di P. da Cortona*, Città di Castello 1996, S. 183-187, Kat. 9a-e, Kat. II, 13, 14, jeweils mit Abb.). Unabhängig davon konnte Ursula Fischer Pace mehrere Zeichnungen Gismondis bestimmen, die Romanelli zugeschrieben waren (*Gedenkschrift für Richard Harprath*, München-Berlin 1998, S. 323-329, Abb. 1, 3, 4). Ferner gehören in Gismondis Œuvre die ebenfalls Romanelli genannten Blätter mit musizierenden Putten und Engeln

im Metropolitan Museum in New York und in der Fondazione Cini in Venedig (Bean 1979, Kat. 322f.; mit Abb.; Rez. Turner 1980, S. 640, Abb. 49), sowie ein Blatt im Kunsthandel (Abb. *The Burlington Magazine* 140, 1998 [Jan.], Adv. XIV). Weitere Zeichnungen Gismondis befinden sich im Kunsthandel (Joseph Fach OHG, *Handzeichnungen*, Katalog 67, Frankfurt/M. 1995, S. 18f., Kat. 8, mit Abb.) und in den Uffizien (Inv. 9713 S.; als Maratta; von Walter Vitzthum mit einer Notiz auf dem Untersatz Romanelli zugeschrieben; Abb. 8). Diese Gruppe von Werken verleiht Gismondì, der Romanelli auf der ersten Paris-Reise (1646-47) begleitete, erstmals ein klares Profil. Nicht überzeugend ist die Zuschreibung der früher Baldi genannten »Opferung Isaaks« in Windsor Castle (Inv. 4485) an Gismondì



durch Vittorio Casale (Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi, *Prospettiva* 1983-84 [33-36], S. 262-275, hier 273, Abb. 21).

Das traditionell Filippo Lauri zugeschriebene Blatt »Saturn und drei Musen auf Wolken« (Kat. 440, ohne Abb.), dessen oberes Drittel leider fehlt, hätte mehr Aufmerksamkeit verdient (Abb. 9; 165 x 160 mm, Rötel). Schon vor einigen Jahren wies ich Turner darauf hin, daß es mit dem Fresko »Roma gefeiert von Poesia und Historia triumphiert über Chronos« im Deckenspiegel der heutigen Salle de Septime Sévère im ehem. Sommerappartement der Königinmutter Anne d'Autriche im Louvre in Verbindung steht, das Romanelli bei seinem zweiten Paris-Aufenthalt 1655-57 ausführte (vgl. Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Rom 1970, S. 330, Abb. 278). Wahrscheinlich handelt es sich um einen Originalentwurf, denn es gibt signifikante Abweichungen von der Ausführung (Position der Sense hinter dem Haupt des Chronos), und die

Rahmung ist erst vorläufig mit dünnen Strichen angedeutet. Die gleiche Szene ist vollständig auf einer aquarellierten Zeichnung in einer Privatsammlung dargestellt (Didier Bodart, Une description de 1657 des fresques de G. F. Romanelli au Louvre, *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français* 60, 1974, S. 43-50, hier 46, Abb. 2).

In den vierzig Jahren seit dem Erscheinen des grundlegenden Kataloges der römischen Barockzeichnungen in Windsor Castle von Anthony Blunt und Hereward Lester Cooke (London 1960) wurden einige qualitätvolle Bestandskataloge italienischer Zeichnungen vorgelegt, so von Keith Andrews (Edinburgh 1968), Jacob Bean (New York 1979) oder James Byam Shaw (Oxford 1976 und Paris 1983). Den römischen Zeichnungen wurden einzelne Ausstellungen gewidmet (Paris 1988 und 1990, Florenz 1997). Jetzt gibt es wieder ein Standardwerk zu diesem Gebiet.

Jörg Martin Merz

Erinnern und Vergessen. Probleme der neueren Poussin-Forschung

## Commemorating Poussin - Reception and Interpretation of the Artist

Hrsg. v. Katie Scott u. Genevieve Warwick. Cambridge, Cambridge University Press 1999, 240 S., 52 s/w Abb.; 45 £. ISBN 0-521-64004-0

Als ferne Echos der Veranstaltungen von 1994/95 erscheinen noch immer Publikationen zu Nicolas Poussins 400. Geburtstag mit Rezensionen der seither erschienenen Literatur (vgl. David Carrier in: *Art Bulletin*, Sept. 1998, 726-738) und kritischen Bestandsaufnahmen der Forschung (vgl. Olivier Bonfait: in *Revue de l'art* 119, 1998-1, 62-76). Titel wie Untertitel auch des vorliegenden Buches *Commemorating Poussin* scheinen auf eine Sichtung und Diskussion des in den letzten Jahren gewonnenen Forschungsertrages zu verweisen, und der Klappentext präsentiert den Band als eine »collection of essays«, in der »the reception history of the great 17th-cen-

ture French artist, Nicolas Poussin« erforscht werde. Da die acht Beiträge des Bandes auf einen Vortragszyklus von 1995 am Londoner Courtauld Institute zurückgehen, konnten Konzeption und Ergebnis der 1994/95 organisierten Festveranstaltungen in diesen Vorträgen selbst noch nicht thematisiert werden. Doch wurde auch darauf verzichtet, sie in die Druckfassung einzuarbeiten: der einzige, im strengem Sinn mit Poussin-Gedenkfeierlichkeiten befaßte, einführende Beitrag von Katie Scott endet dann auch nicht (wie dessen Überschrift suggeriert) mit der Jahreszahl 1995, sondern untersucht lediglich die Feiern des Malers zwischen 1782 und 1960, während die