

ITALIENISCHE HANDZEICHNUNGEN DES BAROCK
Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf März – Mai 1964
(Mit 4 Abbildungen)

Die Möglichkeiten, unberührtes Neuland zu erschließen, sind auch im Bereich der Kunstgeschichte selten geworden. Bei der am 15. März eröffneten Ausstellung von italienischen Handzeichnungen des Barock aus dem Besitz des Düsseldorfer Kunstmuseums handelt es sich um einen solch seltenen Fall. Wie es dazu kommen konnte, läßt sich aus mehreren Gründen erklären. Hervorzuheben ist hier zunächst der Tatbestand, daß die Hauptmasse dieser Sammlungsbestände erst im Jahre 1932, bis wann sie in der Düsseldorfer Kunstakademie als Vorlagematerial gedient hatte, für die wissenschaftliche Forschung im Düsseldorfer Kunstmuseum allgemein zugänglich gemacht wurde. Dabei ist allerdings sogleich einschränkend zu bemerken, daß der weitaus überwiegende Teil dieser rund 15 000 Blätter umfassenden Sammlung damals noch abseits des zu der Zeit vorherrschenden Forschungsinteresses lag. Handelt es sich hier doch in erster Linie um Zeugnisse der Kunsttätigkeit im Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Bestimmend für den Charakter der Sammlung wurde der Düsseldorfer Maler Lambert Krahe, der sie während seines römischen Aufenthaltes zwischen 1732 – 56 mit Hilfe von persönlichen Verbindungen zu Ghezzi und dessen Umkreis in der Hauptsache zusammengebracht hatte. Erfüllt von dem klassizistischen Kunstideal spätbarocker Prägung richtete Krahe sein Hauptaugenmerk naturgemäß auf die ihm wesensverwandten Arbeiten aus der seiner Zeit unmittelbar vorausgegangenen Stilepoche, wobei er zugleich auch deren bewunderte Vorbilder aus der römischen Hochrenaissance mit einzubeziehen suchte. Allerdings dürfte das schon damals spärlich gewordene Angebot von eigenhändigen Zeichnungen Raphaels auf dem Kunstmarkt ein solches Unterfangen von vornherein stark beeinträchtigt haben, und so wird es sich bei den zahlreichen Zuschreibungen an Raphael in dem von Krahe selbst angefertigten ersten Inventar der Sammlung (von nur wenigen Ausnahmen abgesehen) eher um die noch jetzt vorhandenen geringwertigen Kopien handeln, als daß man hier etwa mit später eingetretenen Verlusten zu rechnen hätte.

Der überragenden Bedeutung dieser Zeichnungssammlung, die Krahe – seit 1765 Galerie- und Akademiedirektor in Düsseldorf – im Jahre 1778 an die dortige kurfürstliche Akademie verkauft hatte, begann man sich erst in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts allmählich bewußt zu werden. Doch wie schon angedeutet, fehlten zunächst noch die fachlichen Voraussetzungen für eine kritische Katalogisierung des überhaupt schwer überschaubaren Materials. Nur allzu spürbar beeinträchtigte derselbe Tatbestand auch den an sich verdienstvollen Versuch Illa Buddes, an Hand eines bereits im Jahre 1930 vorgelegten Verzeichnisses von nahezu 1100 ausgewählten Blättern einen ersten Eindruck von dem Reichtum der Düsseldorfer Bestände zu vermitteln. Gesicherte Grundlagen schufen hier erst die in den nun folgenden Jahrzehnten überall einsetzenden Spezialuntersuchungen zu Problemen der italienischen Barockzeichnung, die dann in der intensiven Ausstellungstätigkeit nach dem letzten Kriege in Rom,

Bologna und Venedig ebenso ihren Niederschlag fanden, wie in den damit parallel laufenden Unternehmen des Britischen Museums, des Louvre oder der Uffizien und die vorerst bekrönt werden durch die stattliche Serie der inzwischen verfügbaren Windsorkataloge zum gleichen Thema.

Im Zuge dieser Entwicklung werden wiederum zahlreiche Stimmen laut, welche auf die außergewöhnliche Bedeutung der Düsseldorfer Zeichnungssammlung hinweisen. Stichproben anlässlich kurzer Besuche in Düsseldorf genügen oft, um die Genese von namhaften Bildwerken zu ermitteln, wie es etwa F. Dowley (*Art Quarterly* XX/1957) für eine Reihe von Altargemälden Marattas gelingt. Ganze Konvolute von Zeichnungen Pellegrinis und Dughets kommen bei Gelegenheit der Ausstellungen in Venedig (1959) und Bologna (1962) unvermutet zum Vorschein. Fortgesetzte Einzelfunde steigern zusätzlich die einmal geweckten Erwartungen der Wissenschaft und so löst es schließlich keine besonder Überraschung mehr aus, wenn Antony Blunt im Jahre 1960 schreibt, daß Düsseldorf neben Paris, Rom, Wien und Windsor über eine der fünf bedeutendsten Sammlungen von römischen Barockzeichnungen in der Welt verfügt. Dennoch ist man sich über die eigentlichen Forcen der Düsseldorfer Sammlung nach wie vor im Unklaren.

Gerade daraufhin den entscheidenden Vorstoß unternommen zu haben, ist das unbezweifelbare Verdienst von Eckhard Schaar, der mit ebensoviel Gefühl für künstlerische Qualität wie gründlicher Kenntnis der Materie ausgestattet, bei Vorbereitung und Durchführung der inzwischen zu Ende gegangenen Ausstellung die Hauptlinien der durch die Düsseldorfer Sammlung repräsentierten Stilepoche mit großer Sicherheit aufzuzeigen und in einem trefflich gearbeiteten, vorzüglich ausgestatteten Katalog festzulegen vermochte.

Als Ansatz für seine Ausstellung bediente sich Schaar einer Gruppe von vier Zeichnungen Cristoforo Casolanis und Giuseppe Cesaris, zweier Künstler, die beide am Ende der von der römischen Malerei des 16. Jahrhunderts durchlaufenen Kunstentwicklung stehen und damit einen wirksamen Kontrast abgaben für die im übrigen abschließliche Darbietung von Barockzeichnungen. Der bei Cesari immerhin sich anbahnende Übergang ins 17. Jahrhundert wird durch die virtuose Rötelzeichnung eines Reiters (Nr. 24) zwar sehr eindrucksvoll charakterisiert, jedoch fällt daneben die unselbständige Anlehnung an überkommene Stilelemente ebenso auf, wie das Fehlen eines gründlichen Naturstudiums. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß Cesari gegenüber der gekünstelten Manier Casolanis durch die spürbare Vereinfachung seiner Bilderscheinung die Tendenzen der neueren Zeit mit Erfolg zu berücksichtigen versteht. Worum es dabei jedoch eigentlich geht, ist dann allerdings erst mit dem Auftreten der Carracci deutlich geworden.

Die nunmehr wieder zum stilbildenden Gesetz erhobene unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur, betrieben – wie schon zur Zeit der Hochrenaissance – unter dem Aspekt eines klassischen Schönheitsideals und zunächst vor allem von Correggio inspiriert, vermochte die Ausstellung hinsichtlich der bolognesischen Anfänge leider nur an einigen wenigen, wenngleich sehr qualitätvollen Beispielen zu veranschaulichen.

Hier sei vor allem auf ein prachtvolles Studienblatt Agostino Carraccis (Nr. 22) oder die wichtige Vorstudie Annibales zur Flucht nach Ägypten (Nr. 20) für eine Lunette in der Kapelle des Palazzo Aldobrandini in Rom hingewiesen. – An Renis Stelle, von dem in Düsseldorf bislang keine Arbeit mit Sicherheit nachgewiesen werden konnte, war Simone Cantarini mit fünf Beispielen (Nr. 13 – 18) seiner geistvoll gehandhabten Zeichenmanier vertreten. Nicht recht überzeugend wirkten dagegen die drei Blätter (Nr. 71 – 73), durch die Guercino vorgestellt war, während der mit allen Stilmerkmalen des bolognesischen Hochbarock ausgestattete Faunskopf Canutis (Nr. 19) sich als ein höchst würdiger Repräsentant der durch die Carracci begründeten Schultradition zu behaupten vermochte.

Es mag übrigens dahingestellt bleiben, ob die vergleichsweise geringfügige Anzahl bolognesischer Zeichnungen im Düsseldorfer Kabinett nur dadurch zu erklären ist, daß Lambert Krahe von vornherein mehr der klassizistischen Richtung stadtrömischer Kunst zugeneigt war oder ob er sich in diesem Falle bereits einer ungünstigen Marktlage gegenüber sah. Jedenfalls wurde die durch Krahes Sammlertätigkeit bestimmte Zusammensetzung der Düsseldorfer Bestände von der Ausstellung auch insofern getreulich widerspiegelt, als in ihrem Mittelpunkt Andrea Sacchi und Carlo Maratta erschienen und damit zum eigentlichen Hauptanliegen des Ganzen wurden.

Die disziplinierte Zeichnungsweise des stets sehr überlegt vorgehenden Andrea Sacchi begegnete zunächst an Beispielen aus seiner Frühzeit, wie etwa der in venezianisch breiter Technik ausgeführten, gegen 1623 zu datierenden Vorstudie für das Hochaltarbild in S. Isidoro (Nr. 139) oder in den Blättern mit Christus als Gärtner (Nr. 147) und der Schlüsselübergabe (Nr. 148). – Sacchis spätere Periode repräsentierten vor allem zwei Studien für das zwischen 1633 – 39 ausgeführte Martyrium des hl. Longinus in den Vatikanischen Grotten (Nr. 141, 142), gekennzeichnet durch den endgültigen klassizistischen Stilumbruch des Künstlers, der mit dem in den dreißiger Jahren entstandenen Fresko der Göttlichen Weisheit im Palazzo Barberini einsetzt. Während Vitzthum in seiner Besprechung der Ausstellung im Burlington Magazine (CVI/1964, p. 180 f.) noch das Auftauchen von weiteren Vorzeichnungen für diese Komposition vermißt, sind solche inzwischen von Schaar ebenfalls aufgefunden worden. Über welchen Reichtum an malerischer Nuancierung Sacchi übrigens auch in dieser Zeit noch verfügt, sei wenigstens an Hand einer der Vorstudien (Nr. 144) zu dem gegen 1644 in zwei Fassungen entstandenen Bild mit dem Apostel Petrus verdeutlicht (Abb. 1).

Der enge Zusammenhang zwischen Sacchi und dessen Schüler Maratta, der schon mit zwölf Jahren in das Atelier seines Lehrers eingetreten war, erhellt bereits aus der von beiden bevorzugt angewandten Verfahrensweise beim Modellstudium. Die dabei jeweils sogleich aufgenommene Auseinandersetzung mit den kompositionellen Elementen in Gestalt gleichzeitig nebeneinander herlaufenden Akt- und Gewandstudien, wie sie etwa am Beispiel von Sacchis Vorzeichnungen zum hl. Longinus deutlich zu verfolgen ist, erlangt schließlich bei Maratta für jegliche seiner Entwurfsserien eine geradezu verbindliche Bedeutung. In seinem Streben nach einem von aller zufälligen Willkür gereinigten, künstlerisch verklärten Abbild der Wirklichkeit geht er schließlich so

weit, für die Wiedergabe des Faltenwurfs, dem keine organische Form ursprünglich zu eigen ist, ein höheres Maß an Erfindungskraft zu verlangen, als für den durch die Natur festgelegten Aufbau des menschlichen Körpers. Entsprechend heißt es dazu in einer persönlichen Äußerung Marattas: „*Sicchè de' panni, non trovandosi esempio, è necessario ricorrere all'industria dell'arte con modo più difficoltoso*“ (cf. Bellori, ed. Pisa 1821, Vol. II, p. 194).

Daß es trotz solcher offenbaren Übereinstimmung im künstlerischen Verhalten von Sacchi und Maratta gelang, die bisher häufig verwechselte Handschrift der beiden Zeichner überzeugend voneinander zu trennen, dürfte als eines der Hauptergebnisse dieser Ausstellung gewertet werden. Voraussetzung dafür war zunächst die Bestimmung von drei bislang Sacchi zugewiesenen Studienblättern (Nr. 78 a – c) für das erste selbständig ausgeführte Altarbild Marattas in Monterotondo aus der Zeit um 1645, in denen sich der knappe, von gelegentlichen Korrekturen leicht überspielte Duktus Marattas gegenüber der stärker dynamischen Strichführung Sacchis trotz vielfach übereinstimmender Formvorstellungen bereits sehr wohl absetzen läßt. – Dasselbe gilt für vier weitere Studien (Nr. 79 – 82), die Schaar erstmals mit der 1650 entstandenen Geburt Christi in S. Giuseppe dei Falegnami in Zusammenhang bringen konnte, demjenigen Werk, mit welchem der junge Maratta dann in Rom debutierte. – Im weiteren zu sehen, wie Schaar, von dieser völlig neugeschaffenen Basis ausgehend und wiederum nur mit Hilfe der Düsseldorfer Bestände, die gesamte römische Entwicklung Marattas von Stufe zu Stufe zu verfolgen vermag, muß jeden Betrachter mit Erstaunen erfüllen.

Innerhalb dieser Reihe, fortgesetzt mit den Arbeiten in der Cappella di S. Giuseppe in S. Isidoro (Nr. 83; um 1653/54), der Heimsuchung in S. Maria della Pace (Nr. 84), der Verkündigung in Anagni (Nr. 85) und so fort – bis zu dem um 1697 entstandenen Altarbild von S. Maria degli Angeli (Nr. 106), sind die insgesamt 15 Studien (Nr. 88 – 102) für die erst 1695 vollendeten Mosaiken in der Cappella della Presentazione im Vatikan insofern von besonderem Interesse, als sie die schrittweise vorgehende Arbeitsmethode Marattas besonders anschaulich vor Augen zu führen vermochten. Man konnte hier sehen, wie der Künstler, von einer allgemeinen Kompositionsskizze ausgehend, zu einer Reihe von Alternativentwürfen gelangt, aus denen er einen für die Ausführung bestimmten, endgültigen Zustand auswählt, der dann nur noch in den Hauptumrissen angegeben ist und erst in den nunmehr einsetzenden Akt- und Gewandstudien am Modell feste Gestalt annimmt.

Angesichts dieses überall wiederkehrenden Strebens nach einer streng gegliederten Anordnung groß gesehener Einzelgestalten, deren verhaltenes Pathos auf der erhabenen Ruhe dicht geschlossener Konturen gegründet ist, begreift man die schulbildende Kraft Marattas, die von seiner Kunst auf die ihm nachfolgenden Generationen ausstrahlte, ein Tatbestand, den auch die Düsseldorfer Ausstellung sehr eindrucksvoll zu bezeugen vermochte.

Weniger durch monumentale Gesinnung als vielmehr durch koloristische Begabung bemerkenswert, sei hier zunächst der in Düsseldorf mit über 600 Zeichnungen vertretene Giuseppe Passeri genannt, in der Ausstellung durch eine erlesene Auswahl von

Blättern auffallend, die durch ihre höchst charakteristische Verbindung von roter Grundierung und virtuos gehandhabter Feder, gesteigert durch den lebhaften Einsatz von verschiedenen Tuschen und starken Weißhöhungen, eine geradezu bildhafte Wirkung erlangen. Daneben wirkte der auch sonst wenig einfallsreiche Giacinto Calandrucci eher zaghaft, während der nervöse Kontur in seinen Zeichnungen die zunehmende Entfernung von Maratta ebenso andeutet, wie der härter werdende Strich in den Blättern des sonst kaum bekannten Pietro de Pietri. Letzterer stellt mit seiner Kunst die Verbindung her zu dem bereits völlig dem 18. Jahrhundert angehörenden, bislang so gut wie unbekannt gebliebenen Stefano Pozzo, dessen ebenso elegante wie eintönige Manier an Hand von fünf Beispielen veranschaulicht wurde, von denen eines sich erstmals mit einem Altarbild in S. Ignazio (Nr. 132) in Rom in einen direkten Zusammenhang bringen ließ. Das Ausklingen von Marattas Einfluß zeigten schließlich die Entwürfe Melchioris (Nr. 112) und Trevisanis (Nr. 154) für Prophetenfiguren im Langhaus von S. Giovanni in Laterano bzw. in der Cappella della Presentazione in der Peterskirche.

Als Vorbild war Maratta jedoch nicht nur im Rahmen seiner eigenen Ateliertradition bedeutsam. So sah man etwa den der zweiten Schülergeneration Cortonas angehörenden Guglielmo Cortese anlässlich seiner Vorstudien für die Kreuzigung des Apostels Andreas in S. Andrea al Quirinale wenigstens in den Hauptzügen jene von Maratta überlieferte Dreiteilung des Entwurfsvorganges praktizieren, wobei dieser aus Burgund stammende Künstler allerdings – nachdem er eine nur flüchtig angelegte, rasch überlavierte Ideenskizze (Nr. 28) aufs Blatt hingeworfen hat – sogleich das endgültige Gesamtkonzept (Nr. 29, Abb. 2) fixiert, um sich schließlich für dessen Ausführung der Einzelstudien am Modell (Nr. 30) zu bedienen, letztere in Rötel mit Weißhöhungen zur Charakterisierung der Plastizität.

Cortona selbst, auf Grund seiner von dekorativen Konzeptionen beherrschten Freskenzyklen der eigentliche Antipode zu dem nach überschaubarer Einheit klassisch formulierter Figurationen strebenden Maratta, ist in Düsseldorf nur durch drei Blätter vertreten. Von diesen ragte in der Ausstellung die Studie zum Gottvater in der Kuppel von S. Maria in Vallicella (Nr. 34) am eindrucksvollsten hervor. Unter behutsamem Einsatz von schwarzer Kreide und leichten Weißhöhungen auf blauem Papier erlaubte es dem Künstler hier die voll ausgebildete Reife seines Altersstils, das Wunder der Erscheinung des göttlichen Wesens in Menschengestalt zu vergegenwärtigen. In einem anderen Blatt (Nr. 33) erkannte Vitzthum eine Vorzeichnung zu dem 1657 entstandenen Stich nach dem bereits in den zwanziger Jahren vollendeten Bild mit der Erstürmung von Pera durch Alexander.

Von Cortonas nächsten Schülern erschien neben Giacinto Gimignani vor allem Ciro Ferri mit einer interessanten Gruppe von Entwürfen für Prunkwagen (Nr. 44, 55), durch die Paul Schor sich offensichtlich zu ähnlichen Projekten anregen ließ (Nr. 150, 151) und die schließlich durch Nachzeichnungen von G. B. Lenardi (Nr. 74) für die Stichreproduktion vorbereitet wurden. Mangelnde Konzentration und eine stilistische Unentschiedenheit verrieten endlich die in der Düsseldorfer Ausstellung dargebotenen

drei Blätter (Nr. 1 – 3) des Lazzaro Baldi, der schon durch seine Bilder als der am wenigsten begabte Cortonaschüler bekannt ist.

Um so mehr verdient der den Cortoneschi durch eine verwandte künstlerische Gesinnung nahestehende Genuese Giovanni Battista Gaulli Beachtung, dessen gesamte römische Tätigkeit als Freskomaler sich an Hand der weit über 200 Blätter umfassenden Bestände in Düsseldorf nahezu lückenlos überblicken läßt. Zahlreich vorhandene Einzelstudien erlauben nicht nur eine genaue Beobachtung der allmählichen Verwirklichung von Gaullis kompositionellen Ideen für die Kuppelpendentifs in S. Agnese (um 1665), für die Ausmalung des Gesù (1672 – 85) – seinem Hauptwerk – und schließlich für das Deckenfresko in SS. Apostoli (um 1695), sie enthüllen zugleich den Verlauf seiner stilistischen Entwicklung, einsetzend mit stark illusionistischen Tendenzen, die sich mit Hilfe von kontrastreich lavierten Federzeichnungen auf das Herstellen rein sphärisch aufgefaßter Situationen richten, bis hin zum Nachlassen hochbarocker Züge in SS. Apostoli, gekennzeichnet durch ein langsames Erlöschen des bis dahin vorherrschenden Hell-Dunkel.

An dieser Stelle sei noch erwähnt, daß sieben (Nr. 48 – 54) von den insgesamt neun Zeichnungen Gaullis, die in der Düsseldorfer Ausstellung mit der Ausmalung des Gesù in Zusammenhang gebracht wurden, von der endgültigen Ausführung der betreffenden Darstellungen beträchtlich abweichen. Es erhebt sich darauf die Frage, ob der in diesen Blättern vermutlich erhaltene erste Entwurfszustand von den Patres der Kirche vornehmlich aus formalen Gründen zurückgewiesen wurde oder ob bei dieser Ablehnung nicht auch ikonographische Erwägungen eine Rolle spielten. Wir wissen nur soviel, daß Bernini, der seinem Schützling Gaulli durch die Vermittlung beim Jesuitengeneral Gian Paolo Oliva den Auftrag verschafft hatte, in die während der Arbeiten auftretenden Auseinandersetzungen persönlich eingegriffen hat und auf diese Weise am gegenwärtigen Zustand der Dekorationen in irgendeiner Form mitwirkend beteiligt war. – Die schon von Schaar geäußerte Vermutung, daß die oben angedeuteten Unstimmigkeiten in erster Linie durch einander widerstrebende ikonographische Vorstellungen ausgelöst wurden, wird um so wahrscheinlicher angesichts eines erst kürzlich in Karlsruher Privatbesitz aufgetauchten Ölbozzetto von Gaulli (Leinwand 32 x 67 cm) mit der Himmelfahrt des Ignatius von Loyola (Abb. 4) für das Fresko über dem Altar des Heiligen im Gesù. – Allem Anschein nach handelt es sich nämlich auch hier um ein Zeugnis jenes ersten Entwurfszustandes, der den Heiligen noch zeigt, wie er, seiner irdischen Schwere enthoben und geblendet von der himmlischen Lichtfülle, von Engeln emporgeleitet wird, während er im ausgeführten Fresko, das durch die von uns abgebildete Studie (Abb. 3) der Ausstellung (Nr. 55) vorbereitet wird, vielmehr in der Haltung des in der Glorie Triumphierenden erscheint, womit er sich auch thematisch in Übereinstimmung befindet zu der gesamten übrigen Ausstattung der Kirche, so wie sie uns heute vor Augen steht.

In dem Bewußtsein, an dieser Stelle der Fülle des in der Ausstellung Dargebotenen nicht einmal andeutungsweise gerecht werden zu können, beschränken wir uns abschließend auf ein paar kurze Hinweise. Da wäre vor allem jene prachtvolle Gruppe



Abb. 1 Andrea Sacchi: Studien zum Apostel Petrus. Düsseldorf, Kupferstichkabinett

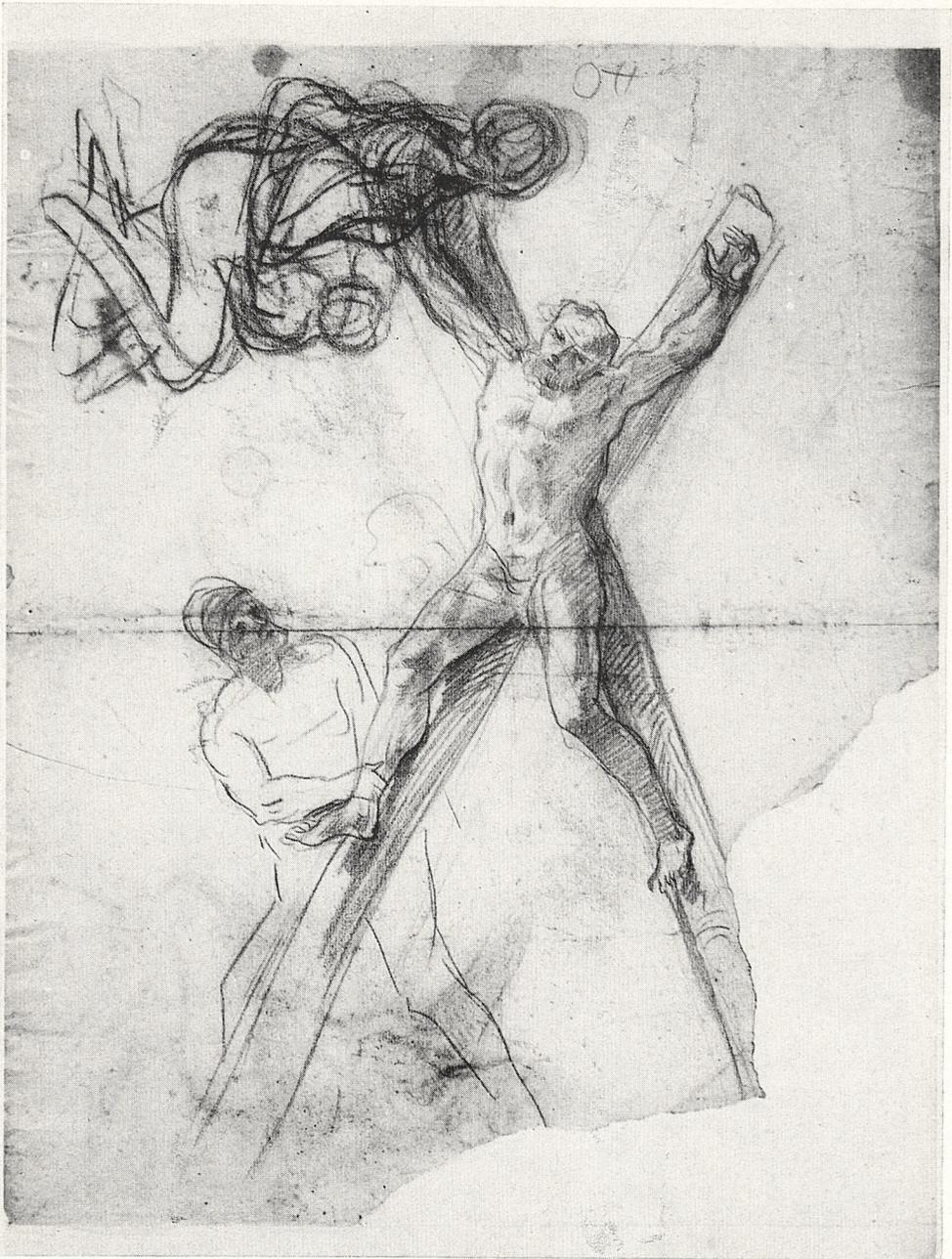


Abb. 2 Guglielmo Cortese: Kreuzigung des hl. Andreas. Düsseldorf, Kupferstichkabinett



Abb. 3 *Giov. Batt. Gaulli: Aufnahme des hl. Ignatius in den Himmel.
Düsseldorf, Kupferstichkabinett*



Abb. 4 Giov. Batt. Gaulli: Ölbozzetto mit der Himmelfahrt des hl. Ignatius. Karlsruhe, Privatbesitz

von Landschaftszeichnungen Gaspard Dughets (Nr. 37 - 42) zu nennen, die zum Bemerkenswertesten gehört, was uns überhaupt von diesem Vertreter der seit dem späten 16. Jahrhundert blühenden, autonomen Landschaftsmalerei überkommen ist. Wiederum befinden wir uns hier in der Lage, die gesamte Entwicklung eines so bedeutenden Künstlers in ihren Hauptphasen überblicken zu können. Angefangen bei einem seltenen Beispiel der frühen Zeit, wie jener 1646 datierten Waldlandschaft (Nr. 37) und fortgeführt über die ganz von hochbarockem Geist erfüllte Landschaft mit Moses und dem Engel (Nr. 38) gelangen wir bis zu einem späten Ausklang in Gestalt zweier Kreidezeichnungen (Nr. 40, 41), die in ihrem streng geometrischen Aufbau ganz unter dem Eindruck von Dughets großem Schwager Poussin stehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Kopie (Nr. 42) nach Poussins Landschaft mit Matthäus und dem Engel in Berlin, in der der Landschafter die Figuren auf seinem Vorbild fortläßt.

Die Unausgeglichenheit, welche die Bilder des auch als Landschaftsmaler nicht unbedeutenden Pier Francesco Mola charakterisiert, kam in den von der Ausstellung berücksichtigten Zeichnungen dieses Künstlers besonders klar zum Ausdruck. Allem Zwange methodischen Vorgehens sichtlich abhold erwies sich Mola etwa angesichts des Blattes mit Hagar in der Wüste (Nr. 113), das ein merkwürdig indifferentes Verhältnis zwischen der Zeichnung und dem danach ausgeführten Bild offenbarte. Die entwickelte Vorliebe für freies Experimentieren mit zeichnerischen Möglichkeiten, die oftmals bildhaften Wirkungen nahekamen, verriet dagegen das Blatt mit Merkur und Argus (Nr. 116).

Mit der eindrucksvollen Studie zur Gestalt eines Geistlichen (Nr. 9) von Marco Benefial, dem Lehrer Krahes in Rom, bot sich endlich ein Ausblick auf den im römischen Kunstleben gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich anbahnenden Wandel, den dieser eigenwillige Zeichner durch die Abkehr von dem routinierten Virtuositentum seiner Zeitgenossen und durch eine erneute Hinwendung zum unmittelbaren Studium der Naturerscheinung einleiten half. - Zum Abschluß wenigstens genannt seien die aufgrund ihrer Tätigkeit in kurpfälzischen Diensten der deutschen Forschung besonders anempfohlenen Maler Antonio Bellucci und Giovanni Antonio Pellegrini, beide in Düsseldorf reichlich vertreten und entsprechend ihrer Bedeutung in der Ausstellung berücksichtigt (Nr. 4; 123 - 129).

Blicken wir noch einmal zurück auf die in Düsseldorf vollbrachte Leistung und machen wir es uns dabei klar, daß man hier trotz glänzender Ergebnisse erst an einem Anfang steht, der die gründliche Auswertung endlich erkannter Möglichkeiten nur um so dringlicher erscheinen läßt, so ergibt sich daraus hoffentlich auch ein Ansporn, die durch das Vakuum der Kriegs- und Nachkriegszeit an den übrigen deutschen Kabinetten ebenfalls weithin zum Erliegen gekommene Tätigkeit erneut zu beleben und sich der mit diesen Sammlungen unabdingbar verbundenen Verpflichtungen wieder ernsthaft bewußt zu werden. Daß dies nur geschehen kann, wenn man der wissenschaftlichen Forschung neben der durchaus notwendigen öffentlichen Arbeit den ihr zustehenden Platz einräumt, lehrt das Düsseldorfer Beispiel mit genügender Deutlichkeit.

Rolf Kultzen