

stimmen und damit immer wieder individuelle Entscheidungen notwendig machen, wurde ebenso klar wie die Forderung, gefährdete Bestände — und bis auf museal aufbewahrte Glasmalereien sind dies alle in situ befindlichen — umgehend so zu sichern, daß der rapide fortschreitenden Zerstörung Einhalt geboten wird. Der einzelne Corpusbearbeiter wird aufgrund seiner speziellen Kenntnisse immer wieder zu einer Mitwirkung bei Restaurierungsmaßnahmen aufgefordert und kann und darf sich dieser Tätigkeit nicht entziehen. Andererseits darf das Editionsprogramm neben diesem praxisbezogenen Engagement nicht vernachlässigt werden. Vielmehr sollte alles darangesetzt werden, eine schnellere Erscheinungsweise der Reihe sicherzustellen.

Inwieweit die Anregungen und Eindrücke, die das offizielle Arbeitsprogramm wie die privaten Gespräche hervorriefen, Impulse bewirken, die über die aktuell verwertbare Information hinausgehen, wird erst die Zukunft erweisen. Jedenfalls sind die internen Fragen der Editionsrichtlinien, der zeitlichen Abgrenzung zur Renaissance oder der technischen Organisation letzten Endes von untergeordneter Bedeutung. Wichtiger erscheint, daß zum ersten Mal seit 1953 die Frage nach der Stellung der Glasmalerei in der mittelalterlichen Kunst wieder erörtert wurde und man in der Erfassung der komplexen Situation ein Stück weitergekommen ist.

Ferdinand Werner

## ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN DES 16. JAHRHUNDERTS

Zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung in München,  
1. 7.—28. 8. 1977

(Mit 4 Abbildungen)

Die Bernhard Degenhart zum 70. Geburtstag gewidmete Ausstellung zeigte — aus dem Besitz der Graphischen Sammlung — 125 Blätter vom ausgehenden 15. bis zum zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur vergleichbaren Ausstellung italienischer Zeichnungen vor zehn Jahren wurde diesmal auf eine repräsentative Auswahl aus dem Münchner Bestand verzichtet. Zwar wurde mit einer Reihe berühmter und seit langem bekannter Blätter von Fra Bartolommeo, Raphael, Pontormo, Correggio, Tizian, Tintoretto, Cellini, Greco, Barocci und Annibale Carracci der hohe Rang der Münchner Sammlung erneut dokumentiert; doch daneben standen solche Zeichnungen im Vordergrund, die entweder bei jüngsten Restaurierungen neu aufgedeckt bzw. gereinigt oder aber in den letzten Jahren erworben bzw. neu bestimmt worden sind. Entsprechend den Münchner Sammlungsbeständen ergaben sich somit Schwerpunkte bei Raphael und seinem Umkreis (Giulio Romano, Perino del Vaga, Tommaso Vincidor),

sowie bei weniger bedeutenden Künstlern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie Trometta, Paolo Farinati und Filippo Bellini, deren Tätigkeit sich das wissenschaftliche Interesse erst in jüngster Vergangenheit zuzuwenden begonnen hat.

Die Organisation der Ausstellung lag in den Händen von Richard Harprath, der auch den Katalog (256 Seiten mit 77 Abbildungen; Künstler in alphabetischer Reihenfolge, Abbildungen teils im Text, teils am Ende nach Kunstkreisen geordnet) verfaßte. Dort ist jedes Blatt mit allen technischen Daten, einschließlich der oft erstmals transskribierten Beschriftungen und der Befunde der Verso-Seiten, beschrieben und unter Nennung der bisherigen Forschungsliteratur eingehend erörtert. Über ein Drittel der ausgestellten Blätter wurde erstmals in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt oder neu bestimmt, wobei die oft wegweisenden Kartonnotizen namhafter Zeichnungsexperten (z. B. J. Gere, K. Oberhuber) gewissenhaft erwähnt werden. Bedauerlicherweise bildet der Katalog nur eine Auswahl der neu eingeführten Blätter ab, so daß sich die Katalogtexte oft nur am Original nachvollziehen lassen. Hier wird man das wissenschaftliche Gesamtverzeichnis der über 3000 italienischen Zeichnungen im Münchner Kabinett abwarten müssen.

Spektakulärste Neuentdeckung der Ausstellung war die im Februar 1977 freigelegte Rückseite von Michelangelos Kopie einer Figur aus Masaccios Brancacci-Fresken (Kat.-Nr. 57/Abb. 7). Die zweifellos eigenhändige Rückseite vereint Federstudien des Skeletts einer Hand mit Unterarm, eines männlichen Torsos (beide mit weiterführender Griffelvorzeichnung) und eines rechten Unterarmes sowie Beschriftungen verschiedener Hände. Der stilistische Befund spricht für eine gleichzeitige Datierung von recto und verso in die 1490er Jahre, so daß mit diesem Fund das graphische Frühwerk Michelangelos um ein wichtiges Zeugnis bereichert worden ist. Die nunmehr früheste erhaltene Skelettstudie des Künstlers stellt der Katalog überzeugend in Zusammenhang mit den von Michelangelos Biographen überlieferten anatomischen Studien, die dem Künstler durch den Prior von S. Spirito ermöglicht worden waren und für die er sich mit der Anfertigung eines Holzkrucifixes bedankt haben soll. Der von M. Lisner damit überzeugend identifizierte Krucifix (heute in der Casa Buonarroti) zeigt zwar in der Modellierung deutliche Unterschiede zu der des Torsos auf dem Münchner Blatt; doch liefert dies wohl kaum ein neues Argument gegen Michelangelos Autorschaft an der Skulptur. Vielmehr begegnen wir hier offenbar einem Phänomen im Frühwerk Michelangelos, das sich entweder aus der unterschiedlichen Handhabung der Medien Graphik und Skulptur erklären läßt oder aber allgemeiner aus einem noch nicht vereinheitlichten künstlerischen Duktus des jungen, damals vielleicht noch nicht einmal 20jährigen Künstlers. Die von Harprath kürzlich in einer Einzelveröffentlichung (Pantheon 35, 1977, S. 306 ff.; mit vielen Spezialfotos der schwer

lesbaren Zeichnung) vorgeschlagene Bestimmung des männlichen Torsos als Vorstudie zum Herkules von Fontainebleau muß Vermutung bleiben, solange keiner der bisherigen Rekonstruktionsversuche der verlorenen Herkulesstatue ohne Widersprüche auskommt (vgl. zuletzt P. Joannides, *Burl. Mag.* 119, 1977, S. 550 ff.) und zudem keine zwingenden Übereinstimmungen zwischen dem Münchner Torso und den mutmaßlichen Rekonstruktionen bestehen.

Unter den erstmals vorgestellten Neuankäufen der letzten drei Jahre erweckte das Blatt mit einer sitzenden männlichen Aktfigur (18) besondere Aufmerksamkeit. Einem mündlichen Hinweis von Degenhart/Schmitt folgend, führt der Katalog die Zeichnung mit z.T. einleuchtenden Vergleichen als Werk Bramantes ein und versucht die deutlichen Unterschiede zu den wenigen bisher Bramante zugeschriebenen Zeichnungen aus der früheren Entstehungszeit des Münchner Blattes zu Beginn der 1490er Jahre zu erklären. Ergänzungen zu Pophams *Cœuvrekatalogen* bedeuten die Rötelstudie eines bärtigen Männerkopfes von Correggio (30) und die in schwarzem Stift angelegte Zeichnung des Aaron von Parmigianino (65), mit der nun neben den drei schon bekannten Vorzeichnungen für den Propheten im Deckenfresko von S. Maria della Steccata zu Parma ein weiteres Stadium der Bildentwicklung greifbar wird. Schließlich gelang es, nacheinander zwei bisher unbekannte Vorzeichnungen Vasaris für die Evangelisten Johannes und Matthäus in der Sakristeidekoration von S. Giovanni a Carbonara in Neapel (109, 110) zu erwerben.

Für eine bisher unter dem Namen des Flamen Livius Meus geführte Bezeichnung oder Grablegung (94) zeigt der Katalog motivische und graphische Parallelen im Werk Tizians auf, so daß sich der Vorschlag 'Tizian oder Umkreis' durchaus schlüssig in das Bild fügt, das W. R. Rearick und K. Oberhuber 1976 in ihren Ausstellungskatalogen vom Zeichner Tizian entworfen haben. Selbst dem Einwand, das kleine Format der nur flüchtig skizzierenden Münchner Zeichnung erschwere Vergleiche mit den sonst meist größeren Blättern Tizians, kann mit einem Hinweis auf die im Figurenmaßstab ähnliche, gleichfalls flüchtige Kompositionsstudie zur Schlacht von Cadore im Louvre begegnet werden, die vergleichbare graphische Eigenheiten aufweist.

Eine große, bildmäßig ausgeführte Darstellung des Laurentiusmartyriums (5), die vielfach als Kopie nach einem seitengleichen Stich Marcantons angesehen worden war, kann jetzt nach einer 1976 vorgenommenen Restaurierung aufgrund der z.T. abweichenden Griffelvorzeichnung als Original Bandinellis und Vorlage des nahezu maßgleichen Stiches gelten, der im Original neben dem rehabilitierten Blatt zu sehen war.

Dieser Versuch, Zeichnungen durch die Gegenüberstellung von Vergleichsmaterial (Nachstiche, Fotos) aus ihrer musealen Isolation zu befreien, wurde in der Münchner Ausstellung in vielen Fällen praktiziert: so wurden

z. B. von zwei Darstellungen des Liebespaares Mars und Venus die eine (3, Ippolito Andreasi?) als Vorstufe zu einem Kupferstich des Enea Vico, die andere (70, Primaticcio?) als unmittelbare Vorlage für die Radierung des Meisters L. D. nachgewiesen. In anderen Fällen verdeutlichten Fotos von ausgeführten Werken die Unterschiede zwischen Entwurf und Ausführung. Gegenübergestellt wurden auch zwei Zeichnungen, die ein frühes Entwurfsstadium von Raphaels Wunderbarem Fischzug aus der Serie der Apostelteppiche widerspiegeln: die Münchner Federstudie einer weiblichen Halbfigur mit vorgestrecktem Arm (76), deren Bestimmung zuletzt zwischen 'Giulio Romano' und 'Kopie nach Raphael' schwankte, und die zugehörige, sicher von Giulios Hand ausgeführte Gesamtkomposition, die aus der Albertina ausgeliehen werden konnte. Der direkte Vergleich beider Blätter sprach für die im Katalog vorgeschlagene Beurteilung der Münchner Modellstudie als Original Raphaels.

Daß Zeichnungen aber auch mehr sein können als bloße Zuschreibungsobjekte oder Zeugnisse einer Ideenentwicklung, hätte in manchen Katalognotizen vielleicht noch deutlicher herausgestellt werden können: Das Studium berühmter Kunstwerke vorausgegangener Generationen wird z. B. in den Kopien nach Masaccios Brancacci-Fresken von Michelangelo (57) und Perino del Vaga (104) greifbar oder mittelbar in Adaptionen wie etwa in Grecos während dessen Italienaufenthalt entstandener Paraphrase von Michelangelos 'Giorno' (46). Unter dem Gesichtspunkt der Adaption gewinnt auch der schlecht erhaltene, zwar in der Konzeption, nicht aber in der Eigenhändigkeit unbestrittene Raphael-Entwurf eines aufgebahrten Bischofs (73) an Bedeutung. Er ist — wie wir seit W. Vöge (Raffael und Donatello. Straßburg 1896, S. 37) wissen — der früheste Beleg über Raphaels Kenntnis der Santo-Reliefs von Donatello. Da sich deren Einfluß später sowohl in der Stanza d'Eliodoro als auch nach Raphaels Tod in den spätesten Teilen der Sala di Costantino fassen läßt, wird man unter Raphaels Arbeitsunterlagen Kopien nach Donatellos Reliefs vermuten dürfen.

Ein bedeutsames Zeugnis von Raphaels Antikenrezeption besitzt die Münchner Sammlung in der eigenhändigen Silberstiftzeichnung nach jenen trajanischen Spolien am Konstantinsbogen, die Raphael selbst als „di perfetta maniera“ gepriesen hat (75). Als exakt kopierende, selbst Bruchstellen anzeigende Monumentenaufnahme gehört das Münchner Blatt, vergleichbar der Zeichnung in Chatsworth nach einem der Dioskuren-Pferde vom Quirinal, zu den wenigen Bildzeugnissen, in denen uns Raphaels Studium antiker Kunstwerke unmittelbar, d. h. nicht erst in der Brechung der Adaption überliefert ist. (Dank einer Spezialaufnahme mit unsensibilisiertem Negativmaterial findet sich im Katalog erstmals eine halbwegs lesbare Abbildung dieser leider schlecht erhaltenen Zeichnung.)

Weitere Beispiele für das Antikenstudium im 16. Jahrhundert lieferten Tintoretts kapitale Zeichnung nach dem Kopf des sog. Vitellius (92); die

beiden Pergamenthefte mit Musterzeichnungen des Enea Vico nach Münzen und Medaillen römischer Kaiserinnen des 2. Jahrhunderts (114), deren Bedeutung als eines der frühesten erhaltenen zusammenhängenden Konvolute eines Münzmodellbuches kürzlich von A. Schmitt (Mitt. Kh. Inst. Florenz 18, 1974, S. 197 f.) hervorgehoben worden ist; und vier Blätter von Girolamo da Carpi (19—22), für die der Katalog eine Reihe überzeugender Nachweise antiker Vorlagen beibringt. Die stehende, in einen Mantel gehüllte männliche Figur (19) kommt verwandten Figuren in Girolamos Rosenbach Album (vgl. N. W. Canedy: *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*. London/Leiden 1976, Taf. 1, R 8; Taf. 5, R 33) sehr nahe, die Canedy als Kopien nach den Propheten in Polidoro da Caravaggios Fassadenfries von S. Pietro in Vincoli bestimmen konnte.

II Eine gänzlich andere Art von Information liefert Vasaris Abendmahl (111). Zeigt das 1546 für das Refektorium des Florentiner Murate-Klosters ausgeführte Abendmahl über der zentralen Christusfigur die Inschrift „HOC FACITE IN MEAM COMMEMORATIONEM“, so verzeichnet der zugehörige Münchner Modello an gleicher Stelle die Worte „HOC EST ENIM CORPVS MEVM“ und unter der Szene noch zusätzlich den Vers „(AD) FIRMANDVM COR SINCERVM SOLA FIDES SVFFICIT“, auf den Harprath erstmals aufmerksam gemacht und zutreffend auf den Thomas von Aquin zugeschriebenen Fronleichnam-Vesperhymnus 'Pange lingua gloriosi corporis mysterium' zurückgeführt hat. Bei den Worten „Ad firmandum ...“ mußte jedem Gläubigen der Vesperhymnus gegenwärtig sein, der schon 1478 in einem der frühesten gedruckten römischen Breviere stand und die Lehre von der Transsubstantiation deutlich zum Ausdruck brachte. Man fragt sich, inwiefern die abgewandelte Beschriftung des ausgeführten Werkes vor dem Hintergrund zeitgenössischer Auseinandersetzungen um die Abendmahlslehre zu verstehen ist. Z. Zt. der Entstehung der Darstellung 1546 — das Tridentinum hatte am 13. 12. 1545 gerade begonnen — mochte es vielleicht noch nicht so sicher gewesen sein, daß sich das Konzil auf die Transsubstantiationslehre festlegen und abweichende Abendmehlsauffassungen der Reformatoren endgültig verwerfen würde; dies geschah erst auf der 13. Sitzung am 11. 10. 1551 (D. 874, 877, 883 f.). Durch das Fortlassen des Passus aus dem Vesperhymnus und das eingetauschte Christuswort „Hoc facite ...“ wurde der eucharistische Aspekt des Modellos zurückgestellt zugunsten einer dogmatisch neutraleren Formel. Diese lud — gemäß der Funktion des Bildes als Refektoriumsschmuck — stärker zur Identifizierung zwischen Darstellung und essendem Betrachter ein und unterstrich somit den nicht-sakramentalen Charakter des Bildes, der bei Abendmahlsdarstellungen in Refektorien Tradition war, wie C. Gilbert (*Studies in Medieval and Renaissance Thought* 10, 1974, S. 371 ff.) nachweisen konnte.

III Einblick in die Genese eines illustrierten Manuskripts mit der Geschichte des Hippolyt, dessen Kardinal Ippolito d'Este 1569 übersandte Endredaktion

in der Pierpont Morgan Library aufbewahrt wird, geben zwei nahezu gleichgroße Blätter Pirro Ligorios in München (48) und Stuttgart (Staatsgalerie, Graphische Sammlung; vgl. C.Thiem: Italienische Zeichnungen 1500—1800. Stuttgart 1977, S. 205 ff. Nr. 382). Während in München die Darstellung des Selbstmordes der Phaedra in einen fortlaufenden Text (im Katalog erstmals transkribiert; die Frage nach dem Schreiber bleibt unerörtert) eingefügt ist, wurde auf dem Stuttgarter Blatt um das umrandete Bild mit Hippolyt als Pferdezügler der Platz für den noch fehlenden Text ausgespart.

Aus der großen Gruppe von Zeichnungen, die über verlorene oder niemals ausgeführte Kunstwerke Auskunft geben, können hier nur wenige Beispiele genannt werden. Es gelang Harprath, im Bibiena-Klebeband einen zweiten Entwurf Giulio Romanos für das verlorene Grabmal des Francesco II. Gonzaga (82) zu identifizieren, der von Giulios bisher bekanntem später ausgeführtem Entwurf im Louvre motivisch und stilistisch abweicht. Der im Katalog nicht erwähnte Umstand, daß bereits Raphael im Frühsommer 1519 einen Entwurf für das Gonzaga-Grabmal angefertigt hatte, gibt zur Frage Anlaß, in welchem Maße die noch sehr raphaelische Münchner Zeichnung diesem Raphael-Entwurf verpflichtet ist, dessen Reflex man bisher allerdings in einer gänzlich abweichenden Louvre-Zeichnung von der Hand Pennis vermutete (vgl. E. Lechevallier-Chevignard, GBA 2me pér. 15, 1877, S. 475 ff.).

Von den 20 Szenen der sog. 'Giocchi di putti', einer von Leo X. für die Sala di Costantino im Vatikan in Auftrag gegebenen, heute verlorenen Teppichserie, zeigte die Ausstellung je drei in Vorzeichnungen vermutlich von Tommaso Vincidor (115—117) und Stichen des Meisters mit dem Würfel, wobei in einem Fall die Szenengleichheit von Stich und Zeichnung die Verwendung des Münchner Blattes als Stichvorlage verdeutlichte. Die Angaben des Katalogs über weitere zugehörige Vorzeichnungen von derselben Hand lassen sich um 5 Blätter im Szépművészeti Muzeum, Budapest, ergänzen (vgl. M. Cserynászy: Tapisseries des Médicis, Jeux d'enfants. Budapest 1948, S. 27 A. 9 mit Abb. 15—17), von denen vier das Datum 1521 tragen, wie — übrigens nicht beachtet — auch zwei der Münchner Blätter (115, 117). Beim Befund von 117 wäre noch das Monogramm FB nachzutragen, das im Katalog nur bei zwei anderen Zeichnungen dieser Serie erwähnt wird. Die Münchner Zeichnungen (eine vierte wurde nicht ausgestellt) sind wichtige Zeugnisse dieser bedeutenden, in Teilen vielleicht noch Raphaels Vorstellungen widerspiegelnden Teppichfolge, die sich aus einer Reihe unterschiedlichster inhaltlicher Komponenten zusammensetzt: z. B. Philostrats Erosfest, worauf bei den beiden Münchner Blättern mit der Hasenjagd (115) und der Ringergruppe (117) hätte hingewiesen werden können (vgl. R. Foerster, Jb. preuß. Kunstgn. 25, 1904, S. 21 ff.), Asopschen Fabeln, papstpolitischen Rechtssätzen, Impresen des Auftraggebers oder antiker

Dichtung. Da eine ausführliche Besprechung der Teppichserie demnächst an anderer Stelle erfolgen soll, mag es hier genügen, den Einfluß antiker Poesie bei der noch unveröffentlichten Zeichnung im Louvre (Inv. 11140/ ehem. Slg. Jabach; Feder, laviert, Weißhöhung über schwarzer Kreide; Abb. 5) zu nennen. Die Szene des geneckten weintrunkenen Puttos wird durch das Bild eines vom Wein umrankten dürren Baums paraphrasiert, das — wie schon bei Mantegnas 'Samson und Delila' (London, N. G.) — jenes vielzitierte griechische Epigramm illustriert, das Alciatus (Emblematum Libellus, Paris 1534, S. 54) zu dem Motto anregte: „Prudentes vino abstinere“ (Abb. 6). Im Falle der Putterszene ist es wohl eine geistreiche Ermahnung an jene, die im Anblick dieser Szene Gäste eines Festbanketts in der Sala di Costantino waren.

In Vincenzo de'Rossis Samson-Zeichnung (85) besitzt München einen imposanten, bisher nicht näher datierbaren Entwurf für eine Kolossalstatue, vergleichbar einer Ammanati zugeschriebenen Zeichnung im Louvre für eine Herkulesfigur, die sich als 9 m hoher Koloß im Palazzo Mantova-Benavides in Padua erhalten hat (vgl. C. Monbeig Goguel: Vasari et son temps. Paris 1972, S. 32 f.). Ob es sich bei dem anscheinend nie verwirklichten Münchner Projekt zwangsläufig um einen unausführbaren „Bildhauertraum auf Papier“ handelt, muß dahingestellt bleiben angesichts der Tatsache, daß das Verhältnis zwischen den Menschen am Sockel und der Kolossalfigur bei de'Rossis Samson mit 1 : 3 kleiner ist als bei der Herkules-Zeichnung im Louvre mit 1 : 4,5.

Dokumente eines 1562/63 von der neugegründeten Florentiner Zeichenakademie ausgeschriebenen, offenbar ergebnislos gebliebenen Wettbewerbs für den Entwurf eines Akademie-Siegels sind zwei Zeichnungen Cellinis, die mit Apollo (28) bzw. der Artemis Ephesia (27) jeweils Personifikationen der Zeichenkunst darstellen und als solche sinnigerweise zum Schmuck der Außenseiten des Münchner Kataloges auserwählt wurden. Cellinis noch in drei weiteren Blättern greifbare Alternativentwürfe erhalten ihre weiterreichende Bedeutung durch die einigen Zeichnungen (z. B. 28) beigefügten ausführlichen Bilderläuterungen Cellinis, die kürzlich als Schlüsselzeugnisse für die Disegno-Lehre in der Florentiner Kunsttheorie der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts herausgestellt worden sind (vgl. W. Kemp, *Marb. Jb. f. Kunstwiss.* 19, 1974, S. 221 ff.).

Ein verwandtes Zeugnis aus dem Florenz der 1560er Jahre, das kunsttheoretische Vorstellungen widerspiegelt, liefert ein 1564 entstandener Katafalk-Entwurf für die Exequien Michelangelos in S. Lorenzo (31). Bei der Zuschreibung an Vincenzo Danti folgt der Katalog H. Utz (*Master Drawings* 13, 1975, S. 8 ff.), die in den Beschriftungen des Münchner Blattes und einem autographen Brief Dantis von 1568 dieselbe Handschrift hatte erkennen wollen. Doch liefert gerade dieser Schriftvergleich das wohl zwingendste Argument gegen Dantis Autorschaft am Münchner Entwurf

(vgl. die Buchstaben d, g, p, q). Somit hat weiterhin die Annahme von R. u. M. Wittkower (*The Divine Michelangelo*. London 1964, S. 156 f.) am meisten für sich, daß die Münchner Zeichnung dem Cellini-Umkreis entstammt, der im Gegensatz zu der von Borghini/Vasari konzipierten Ausführung eine vorrangige Platzierung von Arno und Scultura auf der rechten Seite gefordert hatte, entsprechend dem Münchner Alternativprojekt. (Die Beschriftungsangaben sind zu ergänzen um: „tevere/Arno“.)

In der gelungenen Gegenüberstellung mit noch unveröffentlichten Fotos eines 1582 entstandenen Fresko-Frieses des Paolo Farinati im Palazzo Quaranta in Verona wurde die Bedeutung von fünf lavierten Federzeichnungen Farinatis (32—36) veranschaulicht, die aneinandergesetzt einen fortlaufenden Teil der Kavalkade während der Bologneser Kaiserkrönung von 1530 darstellen (lediglich zwischen 32/33 fehlt ein schmaler Streifen). Die erstmals gewürdigte Zeichnungsfolge erleichtert das Entziffern bzw. Ergänzen der teilweise stark verbläbten Fresken und liefert in den Beschriften Hinweise für die Identifizierung einzelner Figuren des Frieses.

Bei einem Fahnenentwurf des Filippo Bellini mit der Figur des heiligen Rochus (15/Abb. 8) scheint der vielfältige Informationsgehalt von Vorder- und Rückseite des Blattes noch nicht voll ausgeschöpft. Die im Katalog erstmals mitgeteilte Beschriftung der Rückseite weist die Zeichnung der Vorderseite mit seltener Eindeutigkeit als verbindlichen Modello aus, nach dem Bellini eine vertraglich vereinbarte Fahne der Rochus-Bruderschaft anzufertigen habe. Diese vom Künstler niedergeschriebene Abmachung ist von zwei Personen der Auftraggeberseite gegengezeichnet. Der bislang nur vermutete Zusammenhang zwischen dem Münchner Entwurf und einer Fahne für die Rochus-Bruderschaft von Jesi (Prov. Ancona), deren Vollendung ein Brief Bellinis vom 7. 1. 1600 anzeigt (vgl. C. Monbeig Goguel, *Master Drawings* 13, 1975, S. 360), läßt sich somit definitiv bestätigen. Auf der Vorderseite mit dem von Rochus-Brüdern verehrten Pestheiligen sowie Fides, Spes und Caritas in der Umrandung verdient der Schmuck der Lambrequins Beachtung. Unbemerkt blieb der Kardinalshut über dem Borghese-Wappen: ein Hinweis auf Kardinal Camillo Borghese (später Paul V.), der von 1597 bis zu seiner 'libera cessio' am 2. 8. 1599 Bischof von Jesi war (vgl. *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi* IV, München 1935, S. 71). Ob das Kardinalswappen die Fahne als Stiftung des einstigen Bischofs von Jesi ausweist, wäre ebenso noch zu untersuchen wie die näheren Gründe für die Flankierung des Wappens durch den Malerpatron Lukas bzw. einen heiligen Bischof mit Kirchenmodell. Letzterer ist als der heilige Septimius, Kirchengründer und erster Bischof von Jesi, zu identifizieren, der seit dem 15. Jahrhundert Titelheiliger der Kathedrale von Jesi war und als Schutzpatron der Diözese 1574 in deren Festkalender aufgenommen wurde (vgl. Urieli: *La cattedrale di Jesi*. Jesi 1969, S. 13, 21, 132; dort S. 56, 65 Abbildungen von – der Zeichnung verwandten – Septimius-Darstellungen aus



Jesi). Schließlich scheint es nicht ausgeschlossen, daß analog zu erhaltenen Kirchenfahnen auf der Fahnenrückseite die Darstellung eines von der Bruderschaft verehrten Kruzifixes angebracht war, wie sie eine weitere Münchner Bellini-Zeichnung (13) aus einem früheren Entwurfsstadium zeigt.

Rolf Quednau

## ARNOLD BÖCKLIN — EIN NEUZUGANG UNTER DEN KLASSIKERN?

Zu den Ausstellungen in Basel und Darmstadt

### Kataloge:

Arnold Böcklin, 1827—1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag, veranstaltet vom Kunstmuseum Basel und vom Basler Kunstverein, 11. Juni—11. September 1977. Katalog-Bearbeitung: Susanne Burger, Dorothea Christ, Lukas Gloor, Hans Holenweg, Alain Moirandat, Agathe Straumann. Redaktion: Dorothea Christ. S. 6—152: Vorworte u. 20 Textbeiträge; S. 155—248: Katalog der ausgestellten Werke (mit Abb. der meisten Exponate); Tafelteil: 55 Tafeln, davon 34 in Farbe. Basel/Stuttgart 1977.

A. Böcklin, 1827—1901. Ausstellung zum 150. Geburtstag, veranstaltet vom Magistrat der Stadt Darmstadt. Darmstadt, Mathildenhöhe, 23. Oktober—11. Dezember 1977. Katalog-Bearbeitung: Eva Huber, Claudia Pohl, Brigitte Rechberg. Redaktion u. Gestaltung: Bernd Krimmel. Band 1: 179 S., 12 Textbeiträge mit zahlreichen Abb.; Band 2: 277 S., Katalog mit zahlreichen Abb., davon 41 in Farbe. Darmstadt 1977.

(Soweit im folgenden auf die Kataloge Bezug genommen wird, werden die Sigles B und D 1 bzw. D 2 benutzt; nicht ausgestellte Bilder werden nach dem neuen Werkverzeichnis: Rolf Andree, Arnold Böcklin, die Gemälde, Basel/München 1977, zitiert.)

1977 war der vierhundertste Geburtstag von Peter Paul Rubens zu feiern. In Antwerpen, Florenz, Genua, Köln, London, Paris, Siegen, Wien, Zürich und anderswo nahm man die Gelegenheit wahr, zu Person, Werk und Epoche des großen Flamen zahlreiche Ausstellungen zu arrangieren. Ebenfalls in das Jahr 1977 fiel der hundertfünfzigste Geburtstag des Schweizer Malers Arnold Böcklin. Ihm huldigte man nur mit zwei großen Ausstellungen in Basel und Darmstadt; außerdem verwiesen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit einer Sonderschau in der Schackgalerie auf ihren großen Eigenbestand.

Sind aus der quantitativen Differenz der Würdigungen von Rubens und Böcklin irgendwelche Schlüsse zu ziehen? Ist Böcklin noch nicht alt (oder wertvoll) genug, um ihm jeweils am Aufbewahrungsort seiner Werke