

setzt waren, ist so extrem und unser Urteil so deutlich von ersteren geprägt, daß der hier mögliche Vergleich tatsächlich zu einer Revision geliebter ästhetischer (Vor-)Urteile führen kann. Die z. T. fast schmerzhaft harten, kristallklaren Kontraste zwischen Farbe und Papierton weiß man zwar theoretisch, bewußt werden sie jedoch erst durch das Nebeneinander mit den oft ausgestellten Aquarellen, die durch das vergilbte Papier fälschlich eine eher tonig gedeckte Farbigkeit suggerieren.

Mag man es auch bedauern, daß damit bald kaum noch ein wirklich taufisches Aquarell des Künstlers auf der Welt zu finden sein wird, — in diesem einen, zugegebenermaßen heiklen Fall, ist man geneigt, alle Bedenken gegen eine gerade beim Aquarell offensichtliche, problematische Ausleihpolitik über Bord zu werfen, um ganz in die Schönheit dieser hermetischen, den ganzen Betrachter fordernden Bildwelt einzutauchen.

Carla Schulz-Hoffmann

ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER AUS POLNISCHEN SAMMLUNGEN  
Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 29. 11. 1981—17. 1. 1982 und in den Kunstsammlungen der Veste Coburg 14. 3.—25. 4. 1982.

Es ist sicher kein Zufall, daß die bedeutenderen polnischen Sammlungen eine repräsentative Auswahl ihrer älteren europäischen Zeichnungen jetzt erstmalig auch außerhalb ihres Landes ausstellen. Der internationalen Fachwelt und einem breiten Publikum wird die Gelegenheit geboten, sonst meist verborgene und noch nahezu unbekannte Schätze der Zeichnungskunst zu sehen und zu prüfen; umgekehrt erhalten die polnischen Bearbeiter ein vielfältiges Echo auf ihre Forschungen, die in den letzten Jahren außerordentliche Fortschritte gemacht haben. Zwei ähnliche polnische Unternehmungen im Ausland waren dieser vorangegangen — allerdings beschränkt auf italienische Blätter: die beiden Ausstellungen in der Fondazione Giorgio Cini zu Venedig 1958 und 1959 (vgl. die beiden Ausstellungs-Kataloge von Maria Mrozińska: *Disegni veneti in Polonia, Venezia 1958*; *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia, Venezia 1959*).

Die jetzige Darbietung, die wohl die kostbarsten Zeichnungen aller älteren Schulen aus ganz Polen in einer Spitzenauswahl vereinigt, war in nur leicht abweichender Form 1980 zunächst in der Heim Gallery in London, sodann in Birmingham, Dublin, Cambridge und Cardiff zu sehen (Ausst.-Kat.: *100 of the Finest Drawings from Polish Collections*. Heim Gallery, Winter Exhibition, London 1980); anschließend wurde sie im Nationalmuseum in Warschau gezeigt (Ausst.-Kat.: *Najcenniejsze Rysunki obce ze Zbiorów Polskich*, Nationalmuseum Warschau 1980). Dank der nun schon mehrmals mit viel Erfolg erprobten Austausch-Aktivitäten zwischen polnischen Museen und dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig konnte diese Ausstellung auch für Deutschland gewonnen werden. Es besteht sogar begründete Hoffnung, daß dies nicht die letzte Übereinkunft zwischen den beiden Direktoren, Stanislaw Lorentz vom Nationalmuseum Warschau und

Rüdiger Klessmann in Braunschweig, gewesen ist. Spätestens die zweite deutsche Station der Ausstellung auf der Veste Coburg wird für die meisten deutschen Besucher eine sich nicht so bald wiederholende Gelegenheit sein, die durch mühsames Reisen zu den verschiedenen Aufbewahrungsorten nur schwer ersetzt werden kann.

Die ausgestellten Zeichnungen reichen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, wobei die Blätter aus dem vorigen Jahrhundert eigens für diese Tournee in Deutschland ausgesucht wurden. Im einzelnen gehören zu den sieben Leihgebern: die Bibliothek des Ossoliński Nationalinstituts der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Breslau, das Nationalmuseum in Danzig, das Staatsarchiv in Krakau, das Nationalmuseum in Posen, das Nationalmuseum in Stettin sowie das Nationalmuseum und die Universitätsbibliothek, beide in Warschau. Die Auswahl wurde vom Nationalmuseum in Warschau getroffen.

Die wissenschaftliche Bearbeitung gründet zu einem großen Teil auf dem Katalog der ausgewählten Zeichnungen ausländischer Schulen in Polen, der vor nunmehr sechs Jahren erschien (Stanisława Sawicka und Maria Mrozińska: *Rysunki szkół obcych w zbiorach polskich*. Warschau 1976). Zur hiesigen Ausstellung erschien ein deutscher Katalog (Preis DM 20,—), in dem bereits die Kritik der Ausstellung in England verarbeitet ist (vgl. Nicholas Turner: *One hundred of the finest drawings from Polish Collections*, Birmingham, City Museum and Art Gallery. in: *The Burlington Magazine* 122, 1980, S. 214 f.). Er wurde von zwölf polnischen Fachleuten verfaßt; ihm gehen eine kurze, anregende Abhandlung von Jan Białostocki über „Die Bedeutung von Handzeichnungen“ und eine sehr aufschlußreiche Einführung über „Das Sammeln von Zeichnungen in Polen“ von Maria Mrozińska voran. Die sorgfältige Übersetzung stammt von Mitarbeitern des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Sämtliche Exponate sind abgebildet, sechs davon in Farbe.

Insgesamt werden 110 Blätter gezeigt, vier mußten aus konservatorischen Gründen in Polen verbleiben (Nrn. 40, 45, 46 und 85 des Katalogs). Dieser Ausfall wurde jedoch durch erläuternde Beigaben aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett fast wieder wettgemacht. Im Katalog erscheint die Reihenfolge der Künstler alphabetisch, die Hängung in Braunschweig erfolgte jedoch nach Schulen, was die Orientierung wesentlich erleichterte.

Besonders interessant sind neben den Glanzlichtern internationaler Zeichnungskunst auch die vielen ausgestellten Entwürfe, die in Polen oder für polnische Auftraggeber entstanden sind. So wird Bernardo Bellotto, der die letzten 12 Jahre seines Lebens in Warschau als Hofmaler verbrachte und schon seit langem als unverzichtbarer Heros der polnischen Kunstgeschichte gilt, mit der glücklichen Auswahl einer Landschaft, einer Kostümstudie und einer Gruppenkomposition vorgestellt (Nr. 4—6), aus denen das breite Spektrum seines bravourösen Schaffens abzulesen ist.

Sein sonst weniger bekannter Landsmann Vincenzo Brenna (1745—1820) ist mit einer archäologischen Idealrekonstruktion für den Grafen Potocki (Nr. 10)

vertreten. Jan Christian Kamsetzer (1753—1795), vielseitig begabt und bei uns immer noch nahezu unbekannt, trat mit 20 Jahren nach seiner Dresdner Ausbildung in den Dienst des polnischen Königs Stanislaus August; von ihm sind drei Veduten ausgestellt (Nr. 48—50), die den Frühvollendeten in Piranesis Nachfolge auf der Höhe seiner Zeit zeigen. Zwei Ausstattungsentwürfe im späten Louis-quinze-Stil für das Königliche Schloß in Warschau (Nr. 56—57) stammen von dem französischen Architekten Victor Louis (1731—1800), der sie 1765 im Anschluß an einen Besuch in Warschau aus Paris an den polnischen König schickte, dessen Berater er bis 1779 blieb. Auch in Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745—1830), der 30 Jahre lang in Polen arbeitete, werden die intensiven Beziehungen Frankreichs zu Polen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich (Nr. 63—65); er war am Anfang des 19. Jahrhunderts als Lehrer in Polen wichtig. Andere Franzosen, die für den Hof in Warschau gearbeitet haben, sind mit François Bouchers Wappen-Studie (Nr. 9, Abb. 3 a), Jean Pillements (1728—1808) Wandpaneel-Entwurf (Nr. 70) und Jean-Louis Prieurs d. Ä. (ca. 1725—nach 1785) Projekt für eine Wanduhr (Nr. 74) vertreten — alle drei Arbeiten waren für König Stanislaus Augusts Räume im Warschauer Schloß bestimmt. — Der deutsche Besucher wird vielleicht überrascht sein, auf ein Titelblatt des Cornelius-Schülers Jacob Götzenberger (1800—1866) zu einer Faust-Partitur des polnischen Komponisten Antoni Radziwill zu treffen (Nr. 34). Ebenso unverhofft erscheinen zwei Blätter Wilhelm von Kaulbachs für den Diplomaten Atanazy Raczyński mit den ganzfigurigen Bildnissen von Peter von Cornelius und Wilhelm von Schadow sowie von Bertel Thorvaldsen und Karl Friedrich Schinkel (Nr. 51—52). Von Schinkel selbst sind zwei Entwürfe für Kirche und Schloß in Kressendorf bei Krakau für den Grafen Potocki zu sehen (Nr. 94—95), in denen nach der Idee des Künstlers tatsächlich „die Architektur eine logische Ergänzung der konstruktiv arbeitenden Natur ist“.

Gliedert man die ganze Ausstellung nach Schulen, so ergibt sich für die niederländischen und italienischen Zeichner ein leichtes Übergewicht. Aber auch unter den deutschen Meistern ist manches erstrangige Werk zu finden. Eine hochinteressante, von Albrecht Dürer mit dem Namen Wolfgang Peurer (letztes Viertel des 15. Jhs.) beschriftete Zeichnung bildet den Auftakt dieser Reihe (Nr. 69). Sie ist sowohl als Beleg für Dürers Sammeltätigkeit wie für seine Inspiration wichtig: Nach ihr hat er seinen frühen Kupferstich „Der große Postreiter“ (B. 81) geschaffen. Wolfgang Peurer selbst ist möglicherweise mit dem Hausbuchmeister identisch, wie Volker Michael Strocka nachweisen zu können glaubt. Wohl von Dürers eigener Hand stammt das Blatt mit dem „Kopf eines bärtigen Mannes“ (Nr. 27); es besticht durch die fast vollständig verschiedenen Zeichentechniken in den beiden Gesichtshälften: links Pinsel (!) mit Weißhöhung und rechts schwarze Kreide. Normalerweise dient das eine graphische Mittel als Gerüst für das andere, hier sind sie dagegen getrennt verwendet und sehr unterschiedlich auf den rötlichen Papiergrund gesetzt. Unwillkürlich verbindet man beide Hälften zu einem einheitlichen Ganzen und erkennt die Beleuchtung als eigentlichen Anlaß der künstlerischen Gestaltung. Daß dem Zeichner dabei gewisse Asymmetrien unterlaufen, die nicht

nur mit der Modellierung durch das Licht zu tun haben, ist geradezu zwangsläufig. Ein Altar-Entwurf Hans Holbeins d. Ä. für den Augsburger Dom (Nr. 43) nimmt sich dagegen mit seiner Akribie noch sehr altmeisterlich aus. Von überraschender Frische ist das „Portrait eines jungen Mannes“ (Nr. 58) des in Augsburg im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts tätigen Monogrammisten „BB“; das Nationalmuseum in Danzig besitzt noch weitere Blätter dieses Meisters, den Friedrich Winkler mit Leonard Beck zu identifizieren vorgeschlagen hat. Ferner sind unter den deutschen Zeichnungen die beiden reizvollen Blätter „Brustbild einer jungen Frau“ (Nr. 37) von Urs Graf und „Putto mit Steckenpferd und Trommel“ (Nr. 99) von Virgil Solis hervorzuheben.

Die Niederländer sind für das 16. und auch für das 17. Jahrhundert gut vertreten. Bei der „Beweinung Christi“ (Nr. 55) von Lambert Lombard (1505/6—1566) ist sicher auch auf Rosso Fiorentinos „Kreuzabnahme“ in Borgo San Sepolcro als Anregung zu verweisen, die kürzlich auf der Vasari-Ausstellung in Arezzo ausgestellt war (vgl. Anna Maria Maetzke in Ausst. Kat. Giorgio Vasari. Arezzo 1981, gedr. Firenze 1981, S. 324 f., Nr. 3, Farbt. I). Rossos Gemälde war gerade knapp 10 Jahre fertig, als Lambert Lombard es auf seiner Italienreise gesehen haben dürfte. Prachtvolle Beispiele niederländischer Zeichnungskunst des 16. Jahrhunderts sind Maerten van Heemskercks „Gleichnis vom Großen Abendmahl“ (Nr. 42), Hendrick Goltzius' „Diana und die Nymphe Kallisto“ (Nr. 35) und eines von Cornelis Cornelisz. van Haarlems (1562—1638) seltenen Blättern, hier mit dem Thema „Athleten in einer Arena ü bend“ (Nr. 23). Die Diskussion der Echtheitsfrage bei den insgesamt neun Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen (Nr. 76—84) muß im einzelnen den Spezialisten vorbehalten bleiben; am ehesten scheinen von seiner Hand die „Hafenansicht mit Boot“ (Nr. 83) und die „Frau, ein Kind haltend“ (Nr. 78) zu sein. In Braunschweig war der Vergleich von Rubens' gezeichnetem, ganzfigurigen Protrait des Marchese Spinola (Nr. 87) mit dem Gemälde desselben Dargestellten im gleichen Haus eine einmalige Gelegenheit zum Vergleich, die sowohl die Identifizierung des Portraitierten durch Michael Jaffé wie auch Rubens' Autorschaft für die Zeichnung erhärtete. Ein weiteres Blatt mit der „Bildnisstudie der Helène Fourment“ (Nr. 88) dürfte gleichfalls ohne Zweifel von Rubens selbst stammen. Die Bedenken Blocks und von Duisburgs, die Anna Kozak noch zögernd teilt, beruhen wohl auf der ungewöhnlichen Nabsicht, den offensichtlichen Korrekturen an Gesichtsumriß und Ohrschmuck sowie auf der nicht vollkommen gleichmäßigen Ausführung, besonders in den Augen; gerade diese Argumente sprechen jedoch gegen eine Werkstattbeteiligung. Die beiden Jan Asselijn (1610—1652) mit Fragezeichen zugeschriebenen Blätter (Nr. 1—2, Abb. 4 a), die in England nicht zu sehen waren, hat Charlotte Steland-Stief in Braunschweig dem aus Neapel stammenden Alessio de Marchis (1684—1782) richtig zugewiesen. Diese neue Attribution bestätigt sich im Vergleich mit den von Marco Chiarini zusammengestellten Zeichnungen (vgl. M. Chiarini: Alessio de Marchis as a Draughtsman, Master Drawings 5, 1967, S. 289, Taf. 30—34); hier ist zum Vergleich eines von den Blättern der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv.-Nr. 11772, abgebildet

(Abb. 4 b), die Walter Vitzthum bestimmte und die von Chiarini erwähnt werden (l. c., Anm. 5). — Frau Steland-Stief danke ich herzlich für die Publikationserlaubnis ihrer Entdeckung, Sabine Jacob ebenso für die freundliche Vermittlung.

Unter den französischen Zeichnungen muß das „Bildnis Maria Stuarts“ (Nr. 21) von François Clouet hervorgehoben werden, das eine eigenhändige Variante zu dem Exemplar der Bibliothèque Nationale in Paris bildet. Die „Große Zypressenallee bei der Villa d'Este in Tivoli“ (Nr. 33) von Jean-Honoré Fragonard bildet eine Hauptattraktion unter den ausgestellten Franzosen des 18. Jahrhunderts; es existieren noch zwei andere Fassungen Fragonards von dieser Vedute, in der sich nach F. Fosca „grandeur“ und „lyrisme“ die Waage halten.

Die italienischen Blätter erstrecken sich vom Beginn des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Am Anfang erscheint das „Segnende Christuskind“ (Nr. 25), dessen Autor zwischen England und Deutschland von einer Zuschreibung an G. A. Boltraffio (1467—1516) auf den Umkreis des Lorenzo di Credi zu Recht neu bestimmt wurde. Eine „Landschaft“ (Nr. 14) von Domenico Campagnola und eine zweite aus dem Umkreis Tizians (Nr. 108) — die letztere wohl mit mythologischer Staffage — vertreten diese Domäne der Venezianer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die „Madonna mit Kind und Heiligen“ (Nr. 67), mit Fragezeichen Parmigianino zugeschrieben, verarbeitet offensichtlich bereits Kompositionsideen von dessen Gemälde der „Madonna dal collo lungo“ (Uffizien) und ist stilistisch sicher auch später anzusetzen. Höchstwahrscheinlich richtig schlägt Nicholas Turner dafür Andrea Schiavone als Zeichner vor; in Braunschweig hing dieses Blatt neben den „Zwei allegorischen Figuren“ (Nr. 93) dieses Künstlers, dessen Spielbreite immer noch zu wenig erforscht ist. Taddeo Zuccaro markiert mit seinem Entwurf eines nahezu zeitgenössischen Historienbilds für Caprarola (Nr. 114) einen wichtigen Aspekt römischer Zeichnungskunst um 1565. Ein feines Beispiel des Spätmanierismus in Siena ist Francesco Vannini (1563/65—1610) „Darbringung Christi im Tempel“ (Nr. 109): Diffuse Zeichenweise bei weicher Lichtführung und empfindsame Wiedergabe der Gesichter gehen ein einprägsames Zusammenspiel ein.

Christian von Heusinger, der Leiter des Braunschweiger Kupferstichkabinetts, konnte die Zeichnung Antonio Tempesta mit einer Illustration zum ersten Gesang von Tassos *Gerusalemme Liberata* (Nr. 103), die nur aufgrund eines Textzitats auf dem Karton so bestimmt war, als genaue, seitenrichtige Vorzeichnung zu dem entsprechenden Kupferstich (B. 1228), der in Warschau fehlte, identifizieren und die Dokumentation mit dem gedruckten Vergleichsstück bereichern. — Schwieriger wird es bei den Blättern der Carracci: Die Annibale zugeschriebene „Flucht nach Ägypten“ (Nr. 16), stellenweise durch Tintenfraß beschädigt, ist vielleicht doch später anzusetzen und einem anderen Bolognesen zuzuschreiben. Über die „Krankenheilung am Teich Bethesda“ (Nr. 17) von oder nach Lodovico wird man sicher noch weiter diskutieren müssen; trotz der zahlreichen Veränderungen gegenüber dem Gemälde und trotz der Klebekorrektur spricht der Zeichnungsstil wohl gegen Lodovico. Domenico Maria Canuti (1620—1684) „Studie eines Fauns“ (Nr. 15) kann aufgrund ihrer Spontaneität und kraftvollen Kontraste als ein Prachtstück

barocker Zeichnungskunst aus Bologna angesehen werden. — Möglicherweise mit der Hochzeit Augusts des Starken und Maria Josephas (1719) hat ein großformatiger, prunkender „Entwurf für ein Bühnenbild“ (Nr. 8, Abb. 3 b) zu tun, der von Maria Mrozińska mit guten Gründen Giuseppe Galli-Bibiena (1695—1757) zugeschrieben wird, obwohl er auf der Rückseite die Notiz „... par Ferdinando Galli Bibiena“ trägt. Eine große Seltenheit stellt das Blatt „Der hl. Rochus bei den Pestkranken“ (Nr. 39) von Giovanni Antonio Guardi dar, das früher als Sebastiano Ricci gegolten hatte und das von Maria Mrozińska 1958 auf der Ausstellung in Venedig erstmals als ein Werk G. A. Guardis vorgestellt wurde. In Giovanni Battista Piranesis kleiner „Architekturphantasie“ (Nr. 17), zu der die Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Warschau noch zwei weitere Parallelstücke besitzt, läßt sich das unbändige Temperament eines visionären Geistes erahnen, der mit seiner Orientierung an antiker Architektur und mit spätbarocker Gestik Dimensionen für ein neues Zeitalter erschlossen hat. — Die drei Giambattista Tiepolo zugeschriebenen Blätter (Nr. 105—107) sind zwar sämtlich durch George Knox in seinem neuen Buch über die Kreidezeichnungen von Giambattista und Domenico Tiepolo in ihrer Attribution gestützt — z. T. entgegen Maria Mrozińskas früherer Meinung, doch muß das äußerst schwierige Problem des Werkprozesses, der Werkstattbeteiligung und der Werkstattimitation bei Giambattista Tiepolo (und seinen Söhnen), dessen Diskussion durch die Stuttgarter Ausstellung 1970 in Gang gekommen ist, weiter durchdacht und stilkritisch auf sichere Grundlagen gestellt werden. Zwei der Blätter, und vermutlich auch das dritte, stammen wie die Stuttgarter Tiepolo-Zeichnungen aus der ehemaligen Sammlung Bossi-Beyerlen, die nicht immer die Autorschaft Giambattistas gewährleistet. Ein charakteristisches Werk von der Hand Domenico Tiepolos ist hingegen die „Entführung Dejaniras“ (Nr. 104).

Mindestens genauso wichtig wie die Einzeldiskussion um die richtige Zuschreibung ist die verdienstvolle Erforschung der Geschichte der verschiedenen polnischen Sammlungen im Vorspann des Katalogs, die mit der englischen und deutschen Version nun erstmals das westeuropäische Publikum und die Fachkollegen erreicht. Erstaunlich bleibt daran, wie eng die Sammlungsgeschichte mit dem Schicksal der polnischen Nation verbunden ist. Angefangen von der frühesten, in Polen nachweisbaren Zeichnungssammlung des Königs Stanislaus August — zwischen den Jahren 1770 und 1780 im Warschauer Schloß angelegt —, über die Sammlungen des Adels (z. B. Potocki, Lubomirski, Czartoryski) bis hin zu denen der Gesellschaften zur Kunstförderung im 19. Jahrhundert sind alle Bestände im Lauf der letzten 200 Jahre stark dezimiert, verstreut oder vernichtet worden. Verheerend waren vor allem die Verluste durch die deutschen Besatzungsbehörden und die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg. Um so mehr Dank verdient jetzt die großzügige Ausleihe von verbliebenen Glanzstücken, die polnische und europäische Geschichte zugleich bezeugen.

Richard Harprath