

REZENSIONEN

NORMAN W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*. The Warburg Institute, London und E. J. Brill, Leiden 1976 (= Studies of the Warburg Institute, Vol. 35), 151 Seiten, 374 Abbildungen auf 54 Tafeln. Ganzleinen hfl 120,—/£ 28.

Im Gefolge des Kardinals Ippolito d'Este war Girolamo da Carpi (1501—1556/57) erstmals 1549 nach Rom gekommen. Vasari (ed. Milanese, VI, S. 472) hat von dem Bedauern seines bald fünfzigjährigen Freundes berichtet, der seine Jugend und seine besten Jahre in Ferrara und Bologna verlebt hatte, „anstatt in Rom oder anderswo viel mehr in seiner Kunst zu erreichen“. In den wenigen Jahren seines römischen Aufenthaltes — 1554 ist er schon wieder in Ferrara nachweisbar — ist er als Maler, Architekt und Kunstagent meist für Kardinal Ippolito tätig gewesen. Vasari (ebenda, S. 477) nennt Bauarbeiten an der Villa des Kardinals am Quirinal und rühmt Girolamos Erfindungsreichtum bei der Errichtung von hölzernen, damals neuartigen Lauben im Garten der Villa, die mit Laubwerk bewachsen zur Aufstellung der Antiken des Kardinals dienten. Auch bei den für Kardinal Ippolito durchgeführten Grabungen in Rom und Tivoli begegnet Girolamos Name (vgl. A. Venturi in: *Archivio storico dell'Arte*, III, 1891, S. 196 f. und Canedy, die Zeichnung R 159 im Katalog). Für kurze Zeit hatte Girolamo im Dienste von Julius III. die Bauarbeiten am Belvedere des Vatikans überwacht.

Girolamos römische Jahre würden sich weniger in Werken als in Dokumenten verfolgen lassen, wenn nicht eine ungewöhnlich große Anzahl von Zeichnungen erhalten geblieben wäre, die, wenn sie ihm zu Recht zugeschrieben werden, nur mit seinem Romaufenthalt in Verbindung gebracht werden können. Canedy hat jetzt in der seit den späten 50er Jahren angekündigten Arbeit 180 Skizzenbuchblätter veröffentlicht, die sich auf das British Museum, London, die Rosenbach Foundation in Philadelphia und die Biblioteca Reale in Turin verteilen.

Gemeinsam ist den Blättern das sonst nur für Rechnungsbücher übliche schmale Hochformat (meist 35/40 × 12 cm). Über die Papierqualität und eventuell vorhandene Wasserzeichen finden sich bei Canedy keine Hinweise. Überhaupt sind derartige Angaben über die äußere Beschaffenheit der Blätter der Veröffentlichung nur schwer zu entnehmen. So fehlt im Katalog der Zeichnungen die Transkription der Zahlen (Seitenzählung?), die auf den stark verkleinerten Abbildungen einzelner Blätter zu erkennen sind; oder die Nennung der Sammlerstempel (auf den Blättern in Turin häufig erkennbar Lugt, 2724). Daß das Rosenbachalbum im 19. Jahrhundert einen Einband bekam, entnimmt man einer von Canedy nicht zitierten Veröffentlichung (R. J. M. Olson, *Notes on Princeton Drawings*, in: *Record of the Art*

Museum, Princeton University, 32, 1973, 2, S. 16 f.). Erwähnt ist, daß sich die Turiner Blätter in einer Mappe mit der Aufschrift „contraffazioni“ (d. h. Nachahmungen, Nachzeichnungen, sogar Fälschungen) befinden.

Über die Provenienzen der Skizzenbuchfragmente fehlen sichere Angaben. Die Turiner Blätter hatte der Vorbesitzer, der Kunsthändler und spätere Galerieinspektor Giovanni Volpato (1797—1871), vermutlich vor 1837 in Paris erworben und 1845 an König Karl Albert verkauft. Weitere Rekonstruktionen der Provenienz sind nicht gesichert, aber glaubhaft und für die Zuschreibung der Zeichnungen an Girolamo bedeutsam. Canedy bringt diese Nachrichten andeutungsweise an verschiedenen Stellen seiner Einleitung und setzt die Kenntnis der Quellentexte voraus. Carlo Malvasia (*Felsina pittrice*, Bologna 1678, I, S. 542) schreibt von drei umfangreichen „vacchette“ (Register, Kladde, kaufm. Notizbuch) mit Zeichnungen Girolamos aus Rom nach Antiken, die sich 1607 im Besitz des Bologneser Adligen und malenden Dilettanten Camillo Bolognetti befanden. Über die Sammlung Malvasia und dann Boschi (vgl. dazu K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX, Berlin 1972, S. 202) gelangte mindestens eines der Skizzenhefte in die Sammlung Pierre Crozat (1665—1740). Dort hatte Pierre Mariette die Zeichnungen gesehen und beschrieben (vgl. P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins... du Cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741, S. 39 f., der Auktionskatalog, und ders., *Abecedario...* , Paris 1853, I, S. 306 f., nicht Bd. II, wie Canedy angibt). Mariette konnte das tagebuchartige Skizzenheft eindeutig zuschreiben, da Girolamo sich dort selbst und im Dienste des Kardinals Ippolito stehend nannte. Die Federzeichnungen waren nach Mariette Skizzen nach antiken Monumenten und den Grottesken-Dekorationen Raffaels im Vatikan. Darüber hinaus befanden sich in der Sammlung Crozat Zeichnungen Girolamos nach Malereien Polidoro da Caravaggios „und anderer großer Meister“. Entweder durch Zeichnungen in der Sammlung Crozat belegt oder durch Vasari vermittelt, wußte Mariette zu berichten, daß Girolamo auch nach Correggio und Parmigianino in Parma kopiert hatte.

Im Versteigerungskatalog von 1741 zählt Mariette 236 Zeichnungen meist nach Antiken, er verweist auf acht antike Statuen, die auch Primaticcio in Rom gezeichnet hatte (ein Hinweis, auf den Canedy nicht eingegangen ist); weiter noch 142 Blätter, meist nach modernen Meistern wie Raffael usw. Neben den Zeichnungen aus der Sammlung Malvasia hatte Crozat noch Blätter Girolamos von Carlo degli Occhiali 1714/15 in Rom und 1719 auf der Versteigerung S. van Schelling in Amsterdam (vgl. Lugt, S. 546) erworben.

Was die mit Hilfe Malvasias und Mariettes angedeutete Form und Inhalte der Zeichnungen angehen, deuten diese auf Identität mit den von Canedy veröffentlichten Zeichnungen hin. Einige Blätter in Turin weisen am senkrechten Rand Reste eines abgeschnittenen Textes (des Tagebuchs?)

auf (Canedy, S. 6, dem auch eine teilweise Entzifferung nicht gelungen ist). Weitere der wenigen und kurzen Einträge auf den Zeichnungen konnte Canedy mit Girolamos Tätigkeit in Rom in Zusammenhang bringen (es gelang jedoch nicht immer, die Texte eindeutig zu transkribieren).

Schon der Kenner Mariette hatte vor der Verwechslungsmöglichkeit des Zeichenstils von Girolamo und Battista Franco gewarnt. Eine Warnung, die heute noch gilt, da die beiden Künstler vermutlich sogar gemeinsame Vorlagen kopierten (vgl. zuletzt R. Harprath, *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, München 1977, S. 40 f.) und bis heute noch keine gesicherte Zeichnung Girolamos gefunden wurde. Lange Zeit waren die Blätter in Turin B. Franco zugeschrieben.

Einem anderen alten Kenner- und Sammlerhinweis muß Aufmerksamkeit gewidmet werden: Der Aufschrift „*contraffazioni*“ — vielleicht von Giovanni Volpato — auf der Turiner Mappe. Der zweideutige Charakter der Zeichnungen war schon Aldo Bertini (*I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, S. 30 f.) aufgefallen, der sie 1958 erstmals — mit Fragezeichen — Girolamo zuschrieb. In der Rezension dieses Buches konnte Philip Pouncey (in: *Burlington Magazine*, CI, 1959, S. 297) das ebenso umfangreiche Skizzenbuch-Fragment Girolamos in Philadelphia zur Diskussion stellen. Die Zuschreibungen sind auf Ablehnung gestoßen. Die Merkmale kopierter Zeichnungen, das „bunte Durcheinander von gegenständlich verschiedenen Dingen auf ein und derselben Seite“ (J. Meder, *Die Handzeichnung*, 2. Auflage, Wien 1922, S. 202) waren unübersehbar. Mariette (*Abece-dario*, I, S. 307) behalf sich mit der Erklärung, daß Girolamo sich an den großen Vorbildern durch Abzeichnen geschult und geformt hatte, dadurch war ihm auch das Faksimileartige der Zeichnungen verständlich. Carlo degli Occhiali war noch der Meinung, daß die Antikenzeichnungen Girolamos von Raffael selbst herrühren.

Erhaltene und überlieferte Daten in den Skizzenbüchern und auch der Inhalt der Zeichnungen weisen jedoch auf die Entstehung während des Romaufenthaltes Girolamos hin. Canedy (S. 7) datiert die Zeichnungen deshalb in die Jahre 1549—1553.

Mit Überzeugungskraft unterbreitet Canedy die These, daß Girolamo als reifer, fünfzigjähriger Künstler ausschließlich Zeichnungskopien hergestellt hat und erklärt damit das unterschiedliche und zweideutige Erscheinungsbild der faksimileartigen Skizzen. Nachweise über eine spätere Verwertung der Zeichnungen lassen sich in Girolamos Werken nicht finden. Ebenso ist über seinen Sohn Giulio da Carpi (geb. 1539), Maler und Architekt in Ferrara, einem denkbaren Erben der Zeichnungen, zu wenig bekannt (vgl. Thieme-Becker, S. 47 und S. 44: Annibale Carpi).

Die Meister der von Girolamo bevorzugten Vorbilder wurden schon von Mariette angedeutet. Canedy erweitert die Künstlernamen mit Nachweisen und Vermutungen auf Raffael und seinen Kreis und Michelangelo. Einer der

wichtigen Belege Canedys ist eine Zeichnung Giulio Romanos für ein Stuckrelief im Palazzo del Tè in Mantua (Albertina Nr. 14201) und zwei Kopien Girolamos im Rosenbachalbum (Canedy, S. 7 f., R 24, R. 165). Ein weiteres Beispiel, wieder eine Zeichnung Giulio Romanos (Princeton, 48—560), nach einem antiken Torso, kopierte Girolamo auf zwei anderen Blättern des Rosenbachalbums (R 26, R 39).

Vielleicht belanglose Bedenken drängen sich wegen Datierungs- und Lokalisierungsfragen auf. Aus stilistischen Gründen hat Roberta Olson (a.a.O.) die Zuschreibung der Zeichnung in Princeton an Giulio Romano bestritten und sie Girolamo selbst zugewiesen.

Einen weiteren Beleg fand Canedy in einer Skizze Perino del Vagas (Chantilly, Musée Condé, Nr. 79) für die Ausmalung der Engelsburg. Offensichtlich hatte Girolamo die Zeichnung und nicht den Fries in der Engelsburg kopiert.

Canedys stilistische Wahrnehmung von „perinesken“ Zügen in vielen Zeichnungen Girolamos gewinnt an Glaubwürdigkeit, weil man weiß, daß Zeichnungen des 1547 gestorbenen Perino del Vaga bis 1555 bei seinen Erben in Rom aufbewahrt wurden. Canedy (S. 9) beruft sich nur auf Armeninis Nachricht über Perinos Zeichnungen, die 1556 ein Händler aus Mantua von Perinos Tochter erworben hatte. Die Nachricht gewinnt eine besondere Bedeutung für Girolamos raffaeleske Kopien, da Geschichte und Weg von Perinos Besitz an Zeichnungen bekannt sind (vgl. zuletzt K. Oberhuber, a.a.O. S. 19 f.). Giulio Romano hatte vor seiner Abreise nach Mantua (1524) mit Giovanni Francesco Penni das Erbe Raffaels geteilt (Vasari, IV, S. 646). Möglicherweise hatte Perino einen Anteil seines Schwagers Penni (gest. etwa 1528 oder vor 1536) geerbt, der dann mitsamt seinen eigenen Zeichnungen von seiner Witwe (der Schwester G. F. Pennis) 1555 an Jacopo Strada (den „Händler aus Mantua“) verkauft wurde. Auf seiner anschließenden Reise nach Deutschland erwarb Strada auch den Nachlaß Giulio Romanos in Mantua von dessen Sohn Raffaello.

Eine vergleichende Untersuchung der Girolamo-Zeichnungen im Hinblick auf die Zeichnungen aus dem Besitz Stradas und z. B. auf Stradas Kopienbuch (Wien, Nationalbibliothek, Cod. Min. 21, Bd. III), „gezeichnet ebenfalls in einer Manier, die an Giulio erinnert“ (Oberhuber), sollte unternommen werden. In Girolamos Skizzenbüchern finden sich eine Reihe von (Zeichnungen nach) Goldschmiedeentwürfen. — Ein Zeichnungsalbum mit Prachtgefäßen, zum Teil von Giulio Romano, gelangte über Stradas Sohn Ottavio ins Kloster Strahow (Prag). Das Fitzwilliam Museum, Cambridge, besitzt ein Album (CPD. 6-1948) mit Entwürfen für Goldschmiedearbeiten, darunter auch Kopien nach Giulio Romanos Zeichnungen im British Museum (vgl. P. Pouncey, J. A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle*, London 1962, I, S. 70 f.).

Ein wichtiges Belegstück für Girolamos Kopiertätigkeit hat Canedy nicht herangezogen: eine von A. E. Popham 1929 veröffentlichte Zeichnung (in: *The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old and Modern Masters*, S. II, P. X, Oxford 1929, S. 9, Nr. 5, vgl. auch H. W. Schmidt in: *Festschrift Dr. h. c. Trautschold*, Hamburg 1965, S. 88). Die Zeichnung mit Ornamentgrotesken wird aus stilistischen und inhaltlichen Gründen Giovanni da Udine zugeschrieben. Sie enthält Motive der sog. Zweiten Loggia Raffaels am Damasushof im Vatikan. Ausgenommen einen Akanthusfries tauchen einzelne, auch in dem Blatt Giovanni da Udines zusammengestückt wirkende Teile auf einem Blatt Girolamos (T 95—96) wieder auf.

Vergleiche von Vorlagen mit Girolamos Kopien ergeben keine eindeutigen Ergebnisse. Das mag an dem reich und konzentriert vorhandenen Material an Zeichnungen Girolamos und den heute verstreuten, verschollenen, unentdeckten oder vernichteten „Vorlagen“ liegen. Canedy steht keineswegs auf dem Standpunkt, daß alle Blätter der Skizzenbuchfragmente Kopien nach Zeichnungen sein müssen. Aufschlußreiche Ergebnisse wären zu erwarten gewesen, wenn Canedy die in verschiedenen Sammlungen katalogisierten, Girolamo zugeschriebenen Zeichnungen wenigstens listenmäßig erfaßt hätte. Vielleicht enthält das von Amalia Mezzetti angekündigte Buch über Girolamo da Carpi einen Katalog der Zeichnungen.

Ein für die Arbeitsweise, den künstlerischen Werdegang und die verarbeiteten Bildmodelle interessantes Beispiel hat Frederik Antal 1958 veröffentlicht (vgl. jetzt: F. Antal, *Zwischen Renaissance und Romantik*, Dresden 1975, S. 93, 135, Abb. 28). In Abhängigkeit von einem Bild seines Lehrers Garofalo (jetzt in Dresden) hatte Girolamo das Fresko „Triumph des Bacchus“ im Castello Estense (Stanzetta dei Baccanali) in Ferrara gemalt. Garofalos Komposition geht — sicher vermittelt durch eine Zeichnung — auf einen dionysischen Sarkophag in Rom zurück. Das Sarkophagrelief mit dem Indischen Triumphzug des Dionysos ist heute an der Fassade des Casino Pallavicini-Rospigliosi eingemauert. Antal folgend hatte Girolamo dann später in Rom den Sarkophag selbst auf einem in den Uffizien bewahrten Blatt gezeichnet. Die Zeichnung in den Uffizien ist derzeit nicht zu identifizieren; vielleicht handelt es sich um eine Perino del Vaga zugeschriebene Zeichnung nach dem Sarkophag (vgl. P. N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni...*, Roma 1885, S. 149, N. 1494 E). Kurz nach Erscheinen des Buches von Canedy veröffentlichte Richard Harprath (a.a.O., Abb. 51) zwei Zeichnungen nach dem Sarkophag, die — bezeichnenderweise — früher Giulio Romano, jetzt Girolamo zugeschrieben werden. Die Zeichnung (im Katalog Nr. 21) in München und eine sehr ähnliche, Battista Franco zugeschriebene, in Windsor gehen möglicherweise „auf eine gemeinsame Zwischenvorlage“ (Harprath) zurück.

Girolamos jetzt veröffentlichte Skizzenbücher enthalten mehrere Zeichnungen nach dionysischen Sarkophagreliefs. Andere, mit Girolamos Zei-

chenstil sehr verwandte Blätter in verschiedenen Sammlungen hat Friedrich Matz (Die Dionysischen Sarkophage, Bd. 1—3, Berlin 1968, Bd. 4, Berlin 1975) veröffentlicht. Leider wurden die Ergebnisse der für die antiken Originale und die Bildtradition bedeutenden Arbeit von Canedy weder verwertet noch zitiert.

Wegen der Fülle des Materials mußte der Autor sich beschränken. Er nennt zum Teil bislang unveröffentlichte Vergleichsbeispiele, störend ist jedoch das eklektisch anmutende Verfahren des Autors.

Das große Verdienst Canedys besteht darin, daß es ihm gelungen ist, fast alle Skizzen mit Antiken oder Renaissance-Werken in Verbindung bringen zu können.

Einige wenige Skizzen zeigen antike und neuzeitliche Bauwerke. Die Lokalisierung von Architekturteilen „de placia di protti“ (T 104) bleibt weiterhin erschwert, da im Katalog eine Transkribierung der auf der Abbildung erkennbaren, durch starke Verkleinerung unleserlichen Maßangaben unterblieb. Vermißt werden auch manchmal deutende oder wenigstens bibliographische Erläuterungen. Im Rosenbach-Album findet sich eine Darstellung des Arco di Druso (R 108). Im Katalog wird der — in der Zeichnung ergänzte — Bogen der Aqua Antoniana nur als Porta di S. Sebastiano (mit der er heute in baulichem Zusammenhang steht) bezeichnet. Frühe Zeichnungen dieses Bogens sind sehr selten (vgl. C. Huelsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, Leipzig 1910, Text S. 35 zu fol. 26 v). Als Vorlage Girolamos ist eine Zeichnung aus dem Kreis der Sangallo (vgl. G. Giovannoni, *Antonio da San Gallo il Giovane*, Roma 1959, S. 310 f.) oder Peruzzi (vgl. H. Egger in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 23, 1902, S. 2 f., 37) zu vermuten. Auf dem selben Blatt ist eine Achse der „casa di raffaello in borgo“, des Palazzo Caprini von Bramante, skizziert. Die Zeichnung zeigt, allerdings geringe, Abweichungen von den bislang bekannten Darstellungen (z. B. die Okuli in den Metopenfeldern des Gebälks, vgl. zum Bestand: C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, S. 83 f.).

Ein einziges Mal gibt Girolamo durch Beschriftung seine Bildquelle an. R 118 ist die Kopie von bislang unbekanntem Entwurf Antonio da Sangallos d. J. für den Glockenturm von St. Peter. Leider hat Canedy die in der Abbildung diesmal zum großen Teil entzifferbaren Maßangaben nicht transkribiert. Die Entwürfe Sangallos sind als Vorstudien für das St. Peter-Modell des Antonio Labacco in die Jahre 1538—43 zu datieren (vgl. Giovannoni, a.a.O., S. 105, f., 144).

Ansicht- und Grundrißentwurf auf T 110 wird von Canedy als Kopie nach Bramantes Zeichnung für die Kuppellaterne von St. Peter bezeichnet. Auch diesmal hatte Girolamo vermutlich eine Zeichnung von Sangallo oder Peruzzi (vgl. z. B. F. Graf Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom*, Wien—München 1972, I, 1, S. 53, 68, Abb. 72, 128) kopiert.

Beim Lesen des Buches ist aufgefallen, daß fremdsprachige Texte von Canedy manchmal nicht korrekt zitiert werden: „cardal de Ferrare“ (nach Mariette, Abecedario, I, S. 306) ist eine gebräuchliche Abkürzung und kann nicht als „cardal (sic) de ferrare“ (S. 7) wiedergegeben werden. Druckfehler sind in dem ohnehin nicht leicht verständlichen Bauhütten- und Inventaritalienisch leider nicht selten (vgl. z. B. die fehlerhaften Zitate auf S. 95, 103, 113 nach C. Hülsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917).

Das von Canedy in dem Buch ausgebreitete große Material wird durch Appendizes und Indizes erschlossen. Ein Orts-, Sach- und Personenregister würde manchmal für schnellere und eindeutige Information sorgen. Bei ikonographischen Fragen ist z. B. für Sarkophagreliefs im Index III, antike Werke, A, Renaissancelokalisierung und B, gegenwärtige Lokalisierung, zu suchen.

Die Edition der Skizzenbuchfragmente Girolamo da Carpis hat ein doppeltes Ergebnis gebracht. Die Bilddokumentation erweitert das Wissen um die Antikenkenntnis der Cinquecento-Künstler beträchtlich. Darüber hinaus wurde Girolamos Skizzenbuch durch die Bearbeitung Canedys zu einem unerwarteten Hilfsmittel. Viele verschollene und verlorene Zeichnungen aus dem frühen 16. Jahrhundert sind durch Girolamos Kopien überliefert worden und stehen jetzt in dem Buch Canedys zur Verfügung.

Reto Niggli

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Siegfried Dörffeldt: *Hessisches Denkmalschutzrecht. Kommentar mit ergänzenden Rechtsvorschriften*. Kommunale Schriften für Hessen, 38. Mit einem Vorwort von Gottfried Kiesow. Köln, Deutscher Gemeindeverlag 1977. XVI, 184 S. DM 64,—.

Victor H. Elbern: *Der Domschatz zu Hildesheim*. Hildesheim, Bernward Verlag 1977. 36 S. mit Abb.

Manfred F. Fischer: *Fritz Schumacher. Das Hamburger Stadtbild und die Denkmalpflege*. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg, 4. Hamburg, Hans Christians Verlag 1977. 80 S., 74 Abb.

Marianne Fischer: *Katalog der Architektur- und Ornamentstichsammlung. Teil 1: Baukunst England*. 75. Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin. Verlag Bruno Hessling 1977. 183 S. mit 43 Abb.

Hans Fürstenberg: *Einführung in die Ästhetik. Betrachtungen über Malerei*. Düsseldorf-Wien, Econ Verlag 1978. 96 S. DM 20,—.

Irmgard Gierl: *Volkstümliche Malerei nach alten Motiven*. Reihe „Rosenheimer Raritäten“. Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg 1977. 208 S. mit 16 Farbtaf., 229 Abb. Ln. DM 52,—.