

um Skizzen zu den Wasser schöpfenden und sich umarmenden Mädchen in »Rebecca und Elieser« (Kat. 166): vgl. schon Goldsteins Verwunderung darüber, daß die Mädchen auf dieser Skizze angesichts des dramatischen Kampfes zwischen Moses und den Hirten »utterly detached« dastünden (in: *Bulletin of the Rhode Island School of Design* LV, März 1969, p. 8). Tatsächlich sind die Mädchen auf dieser Zeichnung eben schon als Zeuginnen der friedlichen Szene zwischen Rebecca und Elieser aufgefaßt; das Motiv der Umarmungen in den »Moses«-Entwürfen sonst auch nie zu beobachten. Die engen motivischen und kompositorischen Parallelen zwischen den beiden biblischen Szenenentwürfen würde die von Doris Wild, Katalog 1980, Nr. 145 geäußerte Hypothese bestätigen, derzufolge Poussin zunächst daran dachte, seinen Auftraggeber Pointel mit einer »Moses und die Töchter Jethros«-Komposition zu beliefern, ehe er sich für »Rebecca und Elieser« entschied.

Nr. 171. Ein Vergleich mit der auf das gleiche Jahr datierten »Schlangenlandschaft« (Kat. 179) erlaubt,

das Gemälde doch mit dem von Félibien für 1648 überlieferten »Diogenes«-Bild zu identifizieren.

Nr. 209. Als für eine Datierung auf 1650/51 sprechendes, wichtiges Argument unerwähnt gelassen: die als Fig. 209b abgebildete Zeichnung in St. Petersburg, auf deren Rückseite sich ein wohl 1650 verfaßter Briefentwurf findet.

Nr. 214. Die unter Fig. 214a wiedergegebene Zeichnung aus Chantilly überzeugt nicht als authentisch: wie bei einer Pauskopie umreißt eine grob und eckig gehandhabte Strichführung ansonsten rudimentär belassene Figuren.

Nr. 220. Mit 1654 wahrscheinlich zu spät datiert: Gemälde dieser Periode geben den Physiognomien eine ganz andere, teigigere, wie aus Lehm geknetete, raue Stofflichkeit (vgl. Kat. 221), niemals jedoch jene marmorne Glätte wie sich hier z. B. am Teint der Esther beobachten läßt; ein Vergleich mit den »Moses«-Bildern des Louvre (Kat. 152/153) läßt eher an eine Datierung um 1647 denken.

Henry Keazor

Roma 1630 – Il trionfo del pennello

Ausstellung der Académie de France à Rome. Rom, Villa Medici, 25. Oktober 1994 – 1. Januar 1995. Katalog mit 259 Seiten und zahlreichen Schwarzweiß- und Farbbildungen: Mailand, Electa 1994. Konzeption: Olivier Bonfait

Es war ein Vergnügen, dreizehn bedeutende Gemälde aus dem frühen Seicento zu sehen, dazu Porträts der Künstler und Mäzene in Stichen von Ottavio Leoni und aus Girolamo Tetis Prachtpublikation des Barberini-Palastes (1642); ergänzend die Kupferstich-Historien aus den beiden botanischen Büchern des Jesuitenpaters Giovanni Battista Ferrari (1633 und 1646), der ebenfalls beabsichtigte, führende italienische Maler und Poussin zu einer Galerie zu versammeln.

Die Gemälde waren in Anlehnung an eine Geschichte ausgewählt, die Joachim von Sandrart in seiner Autobiographie (1675) überliefert. Während seines Aufenthaltes in Rom (1629 bis 1635) seien zwölf für den spanischen König gemalte Bilder berühmter Künstler in S. Maria di Costantinopoli ausgestellt worden. Francisco Preciado (1789) brachte

diese Überlieferung mit Velázquez' zweitem römischen Aufenthalt 1650 in Verbindung, doch Carl Justi (1888) erkannte, daß nur dessen erster Rom-Aufenthalt 1629-30 gemeint sein kann. Erst Jane Costello (1950) entwirrte das Knäuel der damit zusammenhängenden Probleme: die von Sandrart erwähnten Bilder – beziehungsweise Kopien davon – gehörten mit Ausnahme von Renis »Raub der Helena« (Louvre) und Guercinos »Tod der Dido« (Galleria Spada) dem sizilianischen Edelmann Fabrizio Valguarnera, der als Hehler eines Diamantenräubers aus Madrid nach Rom gekommen war und dort nach Verhaftung und Prozeß am 2. Januar 1632 im Kerker Tor di Nona starb. Die Ausstellung in den Kellergewölben der Villa Medici, ein für Piranesis *Carceri* kongeniales Ambiente, erweckte so den Eindruck, als wäre zur Er-

innerung daran ein Nobelappartement eingerichtet worden.

Mit dieser Ausstellung will Jean-Pierre Angremy, der Direktor der französischen Akademie in Rom, einen neuen Zyklus kultureller Veranstaltungen unter dem Zeichen von Rom und Frankreich eröffnen. Dementsprechend bietet der Katalog weniger einen wissenschaftlichen Ansporn, sondern dient eher der Repräsentation. Sein Obertitel wurde einem lesenswerten populärwissenschaftlichen Buch von Yves Bonnefoy (1970) entlehnt, der Untertitel einer Sammlung zeitgenössischer Gedichte zum Ruhm von Renis »Helena« (1633).

Sechs einleitende Essays (in Italienisch und Französisch) paraphrasieren die Thematik: zunächst der Nachdruck von Leonardo Sciascias Zusammenfassung (1988) der Erkenntnisse von Costello und ein Teil der Einleitung von Giuliano Brigantis Cortona-Monographie (1962) mit der Darstellung der 1620er und 1630er Jahre. Es folgen ein Beitrag Olivier Bonfaits zur Theorie der religiösen Malerei von Paleotti bis Agucchi und – zuvor – Marc Fumarolis Ausführungen über die Rolle des gelehrten Betrachters (*spectateur expert*) von Vincenzo Borghini bis Gianpietro Bellori. Fumaroli setzt bei Giulio Mancini (†1628), dem Kunstschriftsteller und Leibarzt Urbans VIII., eine Epochenschwelle an und schweift im weiteren bis zur Dulwich Gallery ab, für deren Konzeption sich John Soane an den Stichen in Ferraris *Hesperides* (1646) inspiriert habe.

Sybillie Ebert-Schifferer faßt die Forschungen zu Sandrarts Rom-Aufenthalt zusammen, stellt ein unpubliziertes Selbstporträt Guercinos aus dem Sandrart-Nachlaß in der Münchner Staatsbibliothek vor und diskutiert an einer ebenfalls dort verwahrten Zeichnung des »Bethlehemitischen Kindermordes« die Frage, wie Sandrart hier Poussin »verbesserte«, denn es ist keine genaue Kopie nach Poussins gleichnamigem Gemälde in Chantilly. Die detailreiche Ausführung läßt sich meiner Meinung nach aber nicht von Poussins

Vorzeichnungen ableiten. Eher scheint es sich ähnlich wie bei Rubens' Kopien nach Tizian zu verhalten, bei denen statt formelhaft-schönheitlichem Ausdruck der Leidenschaften eine 'lebensechte' Wiedergabe angestrebt ist. Sandrarts Schächer drückt seine Finger der Mutter direkt ins Auge und in den Mund – undenkbar ordinär für Poussin!

Abschließend beschreibt Yves Bonnefoy die künstlerische Auseinandersetzung Poussins mit Cortona an Hand der »Pest von Asdod«, die in einer Kopie Carosellis nach Poussins Original im Louvre ausgestellt war, und Cortonas frisch restauriertem »Raub der Sabinerinnen« aus der Kapitolinischen Pinakothek.

Den zweiten Teil des Kataloges bilden monographische Essays zu den ausgestellten Gemälden. Außer den schon genannten handelt es sich um eine Teilkopie nach Andrea Sacchis Fresko »Göttliche Weisheit« im Palazzo Barberini und Domenichinos »Jagd der Diana« (Galleria Borghese), die von Sandrart erwähnt werden. An Stelle von verlorenen oder nicht identifizierbaren Bildern wurden Giovanni Lanfrancos »Angelica und Medoro« (Rio de Janeiro), Cavalier d'Arpinos »Orpheus und Eurydike« (Rom, Sammlung Lemme), Valentins »Die vier Mannesalter« (London, National Gallery), Orazio Gentileschis »Auffindung Moses« (Castle Howard), Massimo Stanziones »Orpheus und die Bacchanten« (Mailand, Sammlung Banca FIDERAUM) und Sandrarts »Tod des Cato« (Padua, Musei Civici) gezeigt; dazu das kleine Bild »Midas an der Quelle des Paktolos« (Ajaccio, Museum Fesch) von Poussin, das sich vermutlich in der Valguarnera-Sammlung befand.

Die schwierige Aufgabe, so verschiedenartigen Bildern und Künstlerbiographien gerecht zu werden, übernahm Olivier Bonfait allein. Wie bei Sandrart sind die Gemälde ohne leitendes Kriterium angeordnet. Die Spannung des Lesers, besonders des Spezialisten, nimmt schnell ab, denn die wenigen Neuigkeiten wer-

den von einer zu breiten, nicht immer genauen Darstellung der bekannten Informationen überlagert. Doch statt zu beckmessern, seien ein paar weiterführende Fragen aufgeworfen: Bekanntlich erwarb der spanische Hof seit Mitte der 1620er Jahre in großem Stil italienische Gemälde (vgl. zuletzt Antonio Vannugli, *Storia dell'Arte* 1994 [80], S. 59-73). Könnten nicht diese Vorgänge Sandrarts Geschichte zugrundeliegen?

Welche Rolle spielte Velázquez in diesem Zusammenhang? Ist es ein Zufall, daß seine beiden römischen Historien »Apoll in der Schmiede des Vulkan« (Prado) und »Josephs blutiger Rock« (Escorial) ähnliche Maße und einen vergleichbaren kompositionellen Aufbau wie Renis »Helena« aufweisen?

Die meisten Autoren des Kataloges gehen davon aus, daß Sandrarts Geschichte erfunden

sei und die Ausstellung damals nicht stattgefunden habe, weil Renis »Helena« wegen der Pest nicht vor Frühjahr 1632 Bologna verlassen konnte (Maria T. Dirani, *Ricerche di Storia dell'Arte* 1982 [16], S. 83-94). Bonfait (S. 132) relativiert dies mit dem Hinweis, eine Quarantäne-Zeit habe für die Einfuhr nach Rom genügt. Wir werden mehr darüber erfahren, wenn das Archiv von S. Maria di Costantinopoli erforscht ist, das erst kurz vor der jetzigen Ausstellung zugänglich wurde. Einstweilen ist erwiesen, daß Sandrart seine Geschichte gut erfunden hat...

Jörg Martin Merz

PS: Im Anhang sind einige Quellen wieder abgedruckt und das von Elena Fumagalli mitgeteilte Testament Valguarneras transkribiert.

The Painted Page – Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550

Royal Academy of Arts, London, 27. Oktober 1994–22. Januar 1995.
The Pierpont Morgan Library, New York, 15. Februar–7. Mai 1995. Katalog,
herausgegeben von Jonathan J. G. Alexander, London und München
(Prestel-Verlag) 1994 (274 Seiten mit 209 Abbildungen)

In den letzten Jahrzehnten hat sich die kunsthistorische Forschung nur selten der komplexen Aufgabe einer zugleich profunden, umfassenden und publikumswirksamen Darstellung der italienischen Buchmalerei zwischen 1450 und 1550 gewidmet, wenn man von der sehr knappen Blütenlese *Italian Renaissance Illuminations* von J.J.G. Alexander absieht (London 1977). Seit der großen *Mostra storica nazionale del libro*, Rom 1954, und Mario Salmis *La miniatura italiana* (Mailand 1955) hat die Spezialforschung jedoch Außerordentliches geleistet – in einer allerdings unübersehbaren Fülle von Einzelstudien. Angesichts der zahllosen neuen

Erkenntnisse auf dem Gebiet der italienischen Buchkunst ist Salmis vierzig Jahre altes Buch heute völlig veraltet. Anlaß zu Publikationen oder Ausstellungen gaben zum Beispiel häufig die eher zufälligen Bestände von einzelnen Bibliotheken, wobei diese wertvollen Materialsammlungen meist weder zeitlich noch regional auf die italienische Renaissance beschränkt sind. Hier seien genannt: O. Pächt/J.J.G. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 2: *Italian School* (Oxford 1970): epochenübergreifend; Ausst. Kat. Paris 1984: *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIIe siècle)*: Bestände der Bibliothèque Nationale;