

Vorhaben sprechen. Aber gerade ihre Anliegen werden bisher nur von der Regionalpresse zur Kenntnis genommen. Um so wichtiger scheint es, die Kunstwissenschaft auf die verheerenden Auswirkungen des Großflughafen-Projektes aufmerksam zu machen. Wenn die brandenburgische Landesregierung einen Großflughafen am Rand des Parks von Sanssouci bauen wollte, würde die internationale Empörung kaum ausbleiben. Den Kulturschätzen

Stendals, die genau wie jene von Lübeck eine Hervorhebung als Weltkulturerbe rechtfertigen würden, und der bisher weitgehend intakt gebliebenen Umgebung der Stadt fehlt bisher die Stimme. Als sehr real muß daher die Gefahr eingeschätzt werden, daß die Nachteile des Flughafenprojektes im Bereich der Denkmalpflege keine ausreichende Beachtung finden werden.

Tilmann von Stockhausen

Das McGill-Featherbook (1618) – eine ikonographische Quelle zur Commedia dell’arte?

Um eine anschauliche Vorstellung von der Eigenart der Commedia dell’arte – wie jeder Theaterform der Vergangenheit – zu gewinnen, ist die Nachwelt auf bildliche Überlieferung angewiesen. Dies gilt umso mehr, da die im 18. Jh. untergegangene Commedia dell’arte im 20. Jh. als Legende und Mythos wiederbelebt worden ist: eine moderne Neuschöpfung unter Verwendung historischen Materials, die gleichwohl oft als historisch »echt« und »wahr« mißverstanden wird.

Glücklicherweise besteht für die historische Commedia dell’arte eine reichhaltige Bildüberlieferung, vom Freskogemälde über das Tafelbild bis hin zu der Vielzahl graphischer und vor allem druckgraphischer Techniken, deren quellenkritische Überprüfung heute zunehmend theatergeschichtliche Untersuchungen anregt und wichtige Einsichten über die tatsächliche Erscheinung der Commedia dell’arte hervorbringt; exemplarisch zu nennen sind die Arbeiten von Margaret A. Katritzky und jetzt Angelika Leik (*Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte. Eine Theaterform als Bildmotiv*. Neuried 1996). Zu den eigentümlichsten überlieferten Abbildungen gehören die Komödiantenfigurinen im *McGill-Featherbook*, einem 156 Blätter von 33 x 48 cm umfassenden Bildcodex, der sich heute in der *Blaker-Wood Library of Biology*, einer

Fachbibliothek der *McGill-University*, Montreal, Canada, befindet (Abb. 2, 4, 6). Der Codex ist auf Blatt 1 seiner ursprünglichen Blattfolge datiert und signiert. Ein auf das Blatt geklebtes Schildchen informiert darüber, daß der Codex 1618 in Mailand, von dem sonst so gut wie unbekanntem Dionisio Minaggio, Hofgärtner des spanischen Gouverneurs des Herzogtums Mailand gefertigt wurde: *Dionisio Minaggio/ Giardinero di Sua Ec(ellenz)a Gu(obernator Del Statol di Milano Inventor/ et Feccit L(?)An(n)o Dei/ 1.6.1.8*. Das Eigentümliche dieses Codex liegt in der Fertigungstechnik der Bilder, einer Art Collagetechnik als Klebebilder aus Vogelfedern und, wo thematisch passend, auch aus Teilen von Vogelschnäbeln und Vogelkrallen. Die Verwendung dieses Materials erklärt sich zunächst aus dem Hauptthema des *Featherbook*. Nicht weniger als 114 von den 156 Blättern des Codex zeigen die verschiedensten Vogelarten, wie sie in der Natur zu beobachten sind, ein ornithologischer Bilderatlas somit, dessen heutige Zuweisung an eine zoologisch-naturwissenschaftliche Fachbibliothek als sinnvoll und angemessen erscheint. Neben der Darstellung der Vogelarten finden sich im *Featherbook* aber noch andere Bildthemen: 16 Blätter zeigen Jäger und Jagdszenen, 8 verschiedene Musikanten, 4 in genrehafter Art



Abb. 1
Jacques Callot,
*Le Gentilhomme au
grand manteau, vu de
face*. Aus: *Capricci di
varie figure*
(Berlin, Kunstbibliothek)

handwerkliche Tätigkeiten (Zahnbrecher, Messerschleifer, Kaminkehrer [?], Schuhflicker), 14 schließlich Figurinen von Rollentypen der *Commedia dell'arte*; einige dieser Blätter zeigen mehr als eine Figurine, insgesamt 20 verschiedene Rollentypen der *Commedia dell'arte*. Bis auf ein Blatt aus dieser Folge sind alle Figurinen durch beigegeklebte Namensschildchen genauer gekennzeichnet, entsprechend der Darstellungsweise im ornithologischen Teil des Codex. Das erste *Commedia dell'arte*-Blatt, es ist das hundertste Blatt im Gesamtcodex, zeigt neben der Benennung der auf ihm dargestellten Figur: *Leander*, noch auf einem beigegeklebten Schildchen eine Art Titel für diese thematisch besondere Folge: *LI CHOMEZI (= I COMICI)*.

Der heute in seine Einzelblätter zerlegte, unter Passepartout-Montage der Blätter aufbewahrte Codex hat in der zoologiegeschichtlichen Forschung nur wenig Beachtung gefunden. Dagegen ist die Theatergeschichtsschreibung auf die Figurenfolge von *Commedia dell'arte*-Typen mehrfach eingegangen, seit der Codex 1923 aus dem englischen Kunsthandel an seinen heutigen Besitzer gelangte. Am vollständigsten hatte Allardyce Nicoll 1963 die Folge in seinem Buch *The World of Harlequin* bis auf ein Blatt veröffentlicht und im Rahmen seines Untersuchungsthemas, der Entwicklung der Figurentypologie der *Commedia dell'arte*,

besprochen. Teilveröffentlichungen folgten von Cesare Molinari (*La Commedia dell'arte*. Milano 1985, S. 151-160) und Siro Ferrone (*Attori, Mercanti, Corsari. La Commedia dell'arte fra Cinque e Seicento*. Torino 1993, Abb. 53-60). Der komplette *Featherbook*-Codex wurde 1988 in Mailand im *Museo Civico di Storia Naturale* öffentlich gezeigt und im Katalog der Ausstellung publiziert: *Un Bestiario Barocco. Quadri di piume del Seicento milanese*. Catalogo della mostra a cura di Carlo Violani. Milano 1988.

Zwei Studien haben sich speziell mit den *Commedia dell'arte*-Figurinen befaßt und versucht, ihre Bedeutung für die bildliche Überlieferung der historischen *Commedia dell'arte* zu bestimmen: nach derjenigen der kanadischen Romanistin Beatrice Corrigan (*Commedia dell'arte portraits in the McGill Feather Book*. In: *Renaissance Drama* N.S. 2, 1969, S. 167-188) ein Aufsatz von Claudia Burattelli (*I comici dell'Arte in piume di Dionisio Menaggio* [1618]. In: *Biblioteca teatrale* N.S. Nr. 37/38, 1996, S. 197-212), der die frühere Arbeit von Beatrice Corrigan unbekannt geblieben ist, doch zu einem übereinstimmenden Resultat gelangt: die *Comici*-Folge des *Featherbook* sei ein unmittelbares Dokument der zeitgenössischen Spielpraxis der *Commedia dell'arte*, ja es enthalte bis ins Portraithafte gehende Wiedergaben einzelner Darsteller. Für

Corrigan galt *that they* [the pictures] *are all portraits of actual actors who in nearly every case can be identified* (S. 169). Sie sah einen engen Zusammenhang zwischen dem Werk Dionisio Minaggios und dem Wirken einzelner Commedia dell'arte-Truppen in Mailand vor und zur Zeit der Entstehung des *Featherbook* (S. 170-180), wobei sich dieser Zusammenhang aus dem sicher bezeugten Auftreten einzelner Commedia-dell'arte-Schauspieler in Rollentypen ergebe, die der Benennung der Figurinen im *Featherbook* entsprechen. Auch Burattelli hebt den Individualcharakter der *Comici*-Figurinen Minaggios hervor, der nicht auf die Wiedergabe bestimmter Commedia-dell'arte-Figurentypen, sondern auf die portraithafte Darstellung bestimmter Commedia-dell'arte-Spieler in solchen Typenrollen gezielt habe: *non maschere, dunque, ma attori in abito di scena; non personaggi della Commedia dell'Arte, ma comici dell'Arte* (S. 207, Hervorhebungen C. B.). Sie glaubt, individuelle mimische und gestische Ausdrucksmerkmale der einzelnen angenommenen realen Vorbilder der *Featherbook*-Figurinen aus den Bildern ablesen zu können (S. 211f.). Dementsprechend wird auch das Darstellungsanliegen des Urhebers definiert: *these are indeed portraits and not imaginary conceptions* (Corrigan, S. 180) und *che si trattasse della memoria di una esperienza teatrale diretta* (Burattelli, S. 205). Auch der Katalog der Mailänder *Featherbook*-Ausstellung von 1988 spricht von *ritratti autentici di attori famosi* und argumentiert dabei mit der *accuratezza dell'esecuzione* Minaggios (*Bestiario*, S. 17).

Die Theaterwissenschaft wird diese hochgeschätzte Quelle künftig mit Zurückhaltung benutzen müssen. Wie sich zeigt, ließ sich Dionisio Minaggio nicht von der zeitgenössischen Bühnenwelt und ihren Protagonisten leiten und verfolgte auch keinerlei dokumentarische Absichten mit diesem Bildthema. Für wenigstens drei der Figurinen in der Komödiantenfolge des *Featherbook* läßt sich eine gemeinsame Bildquelle nachweisen, der

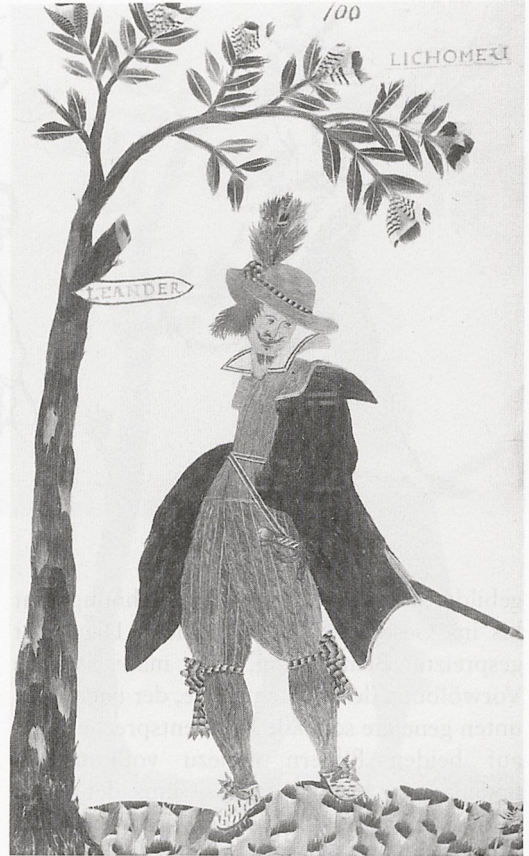


Abb. 2 Dionisio Minaggio: Leander. Aus: *McGill Featherbook*. Blacker-Wood Library of Biology, McGill University, Montreal (Bibliothek)

Minaggio in fast kopistenhafter Manier gefolgt ist: die Radierungsfolge *Capricci di varie Figure* von Jacques Callot. Im Dienst des Großherzogs Cosimo II. de' Medici 1617 in Florenz gefertigt (Jules Lieure: *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*. Paris 1924-27, Nr. 214-263), war die Radierungsreihe ein solcher Erfolg, daß Callot sie 1622 in Nancy in leicht überarbeiteter Form ein zweites Mal herausbrachte.

Bereits die erste Figurine von Minaggios *Comici*-Folge, *Leander* bezeichnet, ist Callots Radierung *Gentilhomme au grand manteau vu de face* (Lieure Nr. 234) unmittelbar nach-

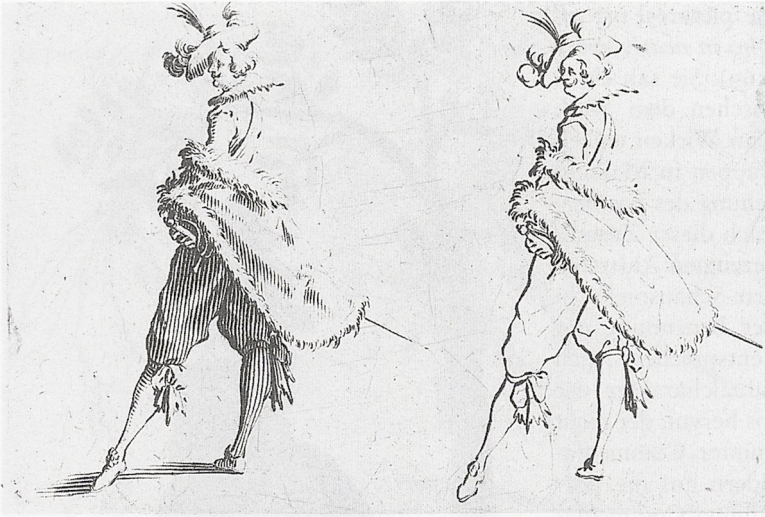


Abb. 3
 Jacques Callot,
*Le Gentilhomme au
 manteau posé sur la han-
 che*. Aus:
*Capricci di varie
 figure* (Berlin,
 Kunstbibliothek)

gebildet (Abb. 1 und 2). Die Anlehnung geht bis ins Gestisch-Mimische hinein. Die leicht gespreizte Beinstellung, die manieristische Vorwölbung der rechten Hüfte, der nach links unten geneigte schmale Kopf entsprechen sich auf beiden Bildern nahezu vollkommen. Lediglich in Details des Kostüms der Figur geht Minaggio über sein Vorbild hinaus, wobei er die Farbigkeit seines Gestaltungsmaterials gegenüber der monochromen Graphik Callots zur Geltung bringt: Säumung des Mantels, des Mantelkragens und des weißen Hemdkragens, Schlitzung des Mantels. Burattelli will in den mimischen Einzelheiten bei Minaggio unmittelbar porträthafte Züge eines Commedia-dell'arte-Spielers sehen, der als Darsteller der Innamorato-Rolle des *Leander* belegt ist: sie glaubt in den von Callot übernommenen formalen Einzelheiten der Figurine den *atteggiamento aggraziato, quasi femminile* wiedererkennen zu können, mit dem Benedetto Ricci (1592-1621) die *Leandro*-Rolle zum Ausdruck gebracht haben soll (S. 211). Auf Callots *Capricci* geht auch Minaggios *Chapitan Matamor* zurück. Er bildet Callots *Gentilhomme au manteau posé sur la hanche* (Lieure Nr. 238) unmittelbar nach (Abb. 3 und

4). Auch hier hat sich Minaggio auf nur kleine Abweichungen von seiner Vorlage beschränkt: die Haltung des Degens, einfacherer Feder schmuck auf dem Hut. Corrigan (S. 177) bezog die präziösen Einzelheiten, wie später auch Burattelli und Siro Ferrone, auf den Schöpfer der Rolle des *Capitano Mattamoros*, den Schauspieler Silvio Fiorillo (nachweisbar 1599-1634, gest. vor 1645), dessen Portrait man in der Darstellung Minaggios annimmt. Die dritte Figur in der *Comici*-Folge Minaggios, die auf Callots *Capricci* zurückgeht, ist der *Chola Napolitano*. Schon Corrigan hatte hier eine unmittelbare Beziehung zum belegten Darsteller dieser Rolle, dem Neapolitaner Aniello di Mauro (sicher belegt 1605-1611) vermutet (S. 178f.). Burattelli verweist ebenfalls mit Vorbehalt auf den Zusammenhang von Darsteller, Rolle und dem Collagebild Minaggios (S. 209). Callot hat in diesem Fall auf dem Blatt *Les deux Pantalons se tournant le dos* (Lieure Nr. 248), der Vorlage Minaggios, keine Einzelfigur dargestellt, sondern paarweise zwei Figuren in ähnlich grotesker Tanzbewegung einander zugeordnet (Abb. 5). Minaggio legt seinem *Chola Napoletano* die linke Figur auf der Callot-Radierung zugrunde

und bildet diese wieder bis in die Einzelheiten der äußerst grotesken Gestik und Mimik, von Maske und Kostüm hinein nach (Abb. 6). Die Tatsache, daß Callot sein groteskes Tänzerpaar in einem weiteren Blatt der *Capricci* wiederholt (*Les deux Pantalons se regardant*, Lieure Nr. 249), zeigt, daß ihn das Thema besonders beschäftigte. Eine ähnliche Figur hatte er schon unter die Rahmenfiguren seiner in vier großen Blättern radierten Folge *La Guerra d'Amore* aufgenommen, in denen er einen Festaufzug und ein Kampfspiel festhielt, die Cosimo II. 1616 in Florenz veranstalten ließ (Lieure Nr. 170; vgl. die Rahmenfiguren am unteren Rand in der Mitte des Blattes!). Ein weiteres Mal beschäftigte Callot das Motiv des grotesken Tänzerpaars in dem Einzelblatt *Les deux Pantalons* (Abb. 7), das 1617 entstanden sein dürfte und unmittelbar auf die entsprechenden Figuren der *Capricci* vorausweist (Lieure Nr. 173). Möglicherweise ist Minaggio für seinen *Chola Napolitano* unmittelbar von diesem Einzelblatt angeregt worden.

Für zwei weitere Blätter des *Featherbook* läßt sich auf Ähnlichkeiten zu Figuren der *Capricci* verweisen, ohne daß hier ein so eindeutiges Verhältnis von Vorlage und Nachbildung wie bei den drei bisher besprochenen Blättern bestünde. Die männliche Figur auf dem von Minaggio nicht näher mit Namensgebung bezeichneten, aber unzweideutig zur Folge der *Comici* gehörenden Blatt (Corrigan: *Actors acknowledging applause*), das als *Innamorati*-Paar angesprochen werden darf, könnte in *Le Gentilhomme de face, à la main droite sur la hanche* der *Capricci* (Lieure Nr. 236) ihr Vorbild gehabt haben, wobei sich Minaggio in der Pose der Figur, z. B. der Armhaltung, und in der Drapierung des Mantels dann doch eine leichte Entfernung von der Vorlage erlaubt haben müßte. Schließlich könnte aber auch noch für das erste Blatt des *Featherbook*, auf dem Minaggio seinen Namen und das Datum angegeben hat, die Figur des sitzenden Schäfers von dem bei Lieure *L'Hospice* genannten Blatt der *Capricci* und der dort von Callot dargestellten sitzenden und in das Bild hineinweisenden Figur angeregt worden sein (Lieure Nr. 251; das »Titelblatt« des *Featherbook* ist abgebildet bei Corrigan, Abb. 1, und in *Bestiario*, Fig. 1). Bei Minaggio weist die Figur auf das aufgeklebte Schildchen mit dem Namen des Künstlers und der Datierung des Codex hin. Fraglos liegen aber in den beiden zuletzt genannten Blättern des *Featherbook*, wenn überhaupt, keine so engen Beziehungen zu der Vorlage, Callots *Capricci*, vor.



Abb. 4 Dionisio Minaggio: *Chapitan Matamor*. Aus: McGill *Featherbook*. Blacker-Wood Library of Biology, McGill University, Montreal (Bibliothek)

Aus der beobachteten Abhängigkeit der *Comici*-Serie im *Featherbook* folgt, daß Minaggio in seinem Bildcodex eine Folge von Figuren der zeitgenössischen *Commedia-dell'arte* liefern wollte. Die Titelgebung innerhalb des Gesamtcodex mit *I Comici* und die Benennung der meisten der Figurinen mit überlieferten Rollennamen der *Commedia dell'arte* lassen das unzweideutig erkennen. Die Anregung dazu mag er aus seiner wirklichen Begegnung mit *Commedia-dell'arte*-Truppen gewonnen haben. Doch der Rückgriff auf eine Bildvorlage reduziert den Quellenwert beträchtlich. Schon Callot widmet diesem Thema lediglich fünf der 48 Bilddarstellungen seiner *Capricci*.

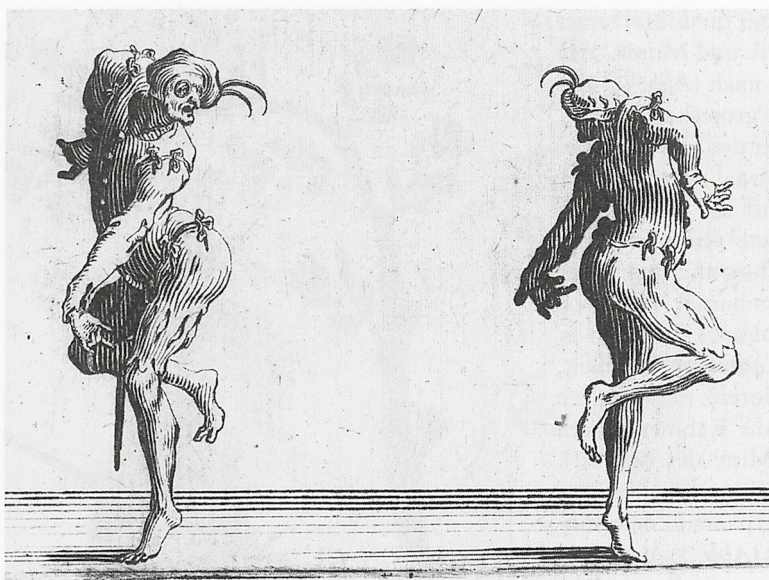


Abb. 5
Jacques Callot, *Les deux Pantalons, se tournant le dos*. Aus: *Capricci di varie figure* (Berlin, Kunstbibliothek)

Eigentlich sind es nur drei Blätter, da zwei lediglich die Variation eines bereits gestalteten Themas bringen.

Deutliche thematische Nähe zur Commedia dell'arte zeigt zunächst nur das *Capricci*-Blatt *La Ronde* (Lieure Nr. 223). Schon nicht so eindeutig ist diese Beziehung bei *Les deux Pantalons se tournant le dos* und der Variation des Themas in *Les deux Pantalons se regardant* (Lieure Nr. 248 u. 249), wo bis zu einem gewissen Grad künstlerische Selbständigkeit gegenüber einem aus der Realität gewonnenen Bildthema anzunehmen ist. Das gilt in noch höherem Maße bei dem Blatt *Les Danseurs à la Flûte*, das man vielleicht noch in die Nähe von Commedia-dell'arte-Figuren rücken kann, sowie der Variation des Themas in *Les Danseurs au Luth* (Lieure Nr. 246 u. 247). Alle diese Figuren erscheinen übrigens als Tänzer und nicht als Schauspieler in einer Typenrolle. Von diesen fünf *Capricci*-Blättern wählte Minaggio ein einziges nur als Vorlage für seine *Comici*-Folge aus: *Les deux Pantalons se tournant le dos*, und daraus nur die linke Figur auf dem Blatt. Zwei weitere aber der von Minaggio aus den *Capricci* übernommenen Figuren haben überhaupt nichts mit der Commedia dell'arte zu tun: *Le Gentilhomme au grand manteau, vu de face* und *Le Gentilhomme au manteau posé sur la hanche*; er benennt beide lediglich mit Rollennamen, wie sie zeitgenössische Commedia-dell'arte-Spieler nachweislich verwendet haben.

Aus dieser freizügigen Handhabung der Bildvorlagen ergibt sich, daß die *Comici*-Serie im

Featherbook kein Anliegen dokumentarischer Authentizität verfolgt. (Das läßt sich wohl verallgemeinern, auch wenn für die anderen Figurinen des *Featherbook* bisher keine unmittelbaren Vorbilder angeführt werden können.) Es ging Minaggio nicht um Wiedergabe von Realität. Seine Figurenfolge wird nur richtig erfaßt, wenn man sie als eigenständiges Bildwerk versteht, dessen bildkünstlerische Gestaltung mittels eines exzentrischen Mediums das Hauptanliegen des Autors war, nicht aber eine Übereinstimmung von Bildinhalt und zeitgenössischer Theaterrealität. Die Collagetechnik der *arte plumaria*, ist ohnehin für dokumentarische Zwecke denkbar ungeeignet, wohl aber für eine künstlerische Hervorbringung — im Gegensatz etwa zur Radiernadel. Die 14 *Comici* sind nur Teil, nicht einmal zehn Prozent eines größeren künstlerischen Ganzen. Ihr angemessenes Verständnis läßt sich nur erzielen, wenn auf das Ganze des *Featherbook* geblickt wird: ein Gemisch der Bildthemen in exotischer Fertigungstechnik. Diese war einer Radiernadel insofern überlegen, als sie es erlaubte, die Farb-

keit, Kostbarkeit und Ausgefallenheit des verwendeten Materials in die Gestaltung mit einzubeziehen, vor allem aber auch dadurch, daß sie ein Unikat, ein buchstäblich einmaliges Werk hervorbrachte, einmalig gegenüber der reproduzierbaren Radierung. In diesem Einsatz des bildkünstlerischen Gestaltungspotentials der »Federkunst« aber muß das Hauptanliegen des Urhebers des *Featherbook* gesehen werden.

Er folgte darin einem Modetrend, der nach der Entdeckung und voranschreitenden Erschließung der neuen Welt jenseits des Ozeans seit dem Ende des 16. Jh.s aktuell geworden war (Corrigan, S. 188ff.). Ein dem Mailänder ähnliches, in *arte plumaria* ausgeführtes Vogelbuch eines unbekanntens Autors vom Ende des 16. Jh.s befindet sich heute in der *Biblioteca Reale* in Turin (*Bestiario*, S. 20). In diesen Zusammenhang gehört auch die handschriftliche *Historia de las Cosas de Nueva España* des spanischen Mönchs Bernardino de Sahagún in der *Biblioteca Laurenziana*, Florenz, erworben wahrscheinlich von Ferdinand II. de' Medici, der ein besonderes Interesse für exotische Objekte aus der transozeanischen Welt besaß. In Sahagúns Landesbeschreibung findet sich die Beschreibung der Herstellung von aus Federn gefertigten mexikanischen Mosaiken, Werke, die ebenso geschätzt wurden wie Juwelen. Die ersten Conquistadoren berichteten davon voller Bewunderung (Detlef Heikamp: *Les Médicis et le nouveau monde*. In: *L'Oeil*, Nr. 144, Déc. 1966, S. 16-50).

Für ein solches »Kunstwerk« aus Federn suchte Minaggio, den man sich als bildkünstlerischen Dilettanten vorstellen darf, seine Sujets und fand sie nicht nur – vom Material her naheliegend – in der Vogelwelt, sondern auch in menschlichen Lebensbereichen und so auch in der zeitgenössischen Theaterkunst, vorformuliert durch die Druckgraphik. Das Theater blieb aber eben nur beliebiger Anlaß für die Bewahrung der »Federkunst«, ohne Ehrgeiz hinsichtlich authentischer Reproduktion von Wirklichkeit. Der Fall warnt wieder einmal davor, Bildquellen ohne Prüfung ihres Entstehungszusammenhangs zu vertrauen: je nach künstlerischem Gestaltungsanliegen können sich Bildthemen verselbständigen und auf der »Wanderung« sich immer mehr von der außerkünstlerischen Realität entfernen, in der sie einst ihren Ursprung gehabt haben.

Callot liefert in seinen *Capricci* selbst ein Beispiel dafür, wie ein Bildthema seinen ursprünglichen Kontext verläßt und als selbständiges künstlerisches Motiv von



Abb. 6 Dionisio Minaggio: *Chola Napoletano*. Aus: *McGill Featherbook*. Blacker-Wood Library of Biology, McGill University, Montreal (Bibliothek)

Kunstwerk zu Kunstwerk wandert. In den *Capricci* findet sich eine Figur, deren Gestus und Ausstattung mit einem Teil ihrer Kleidung ganz offensichtlich nicht von Callot erfunden, sondern aus dem Werk eines anderen zeitgenössischen Künstlers übernommen und nur nachgestaltet wurde. Das *Capricci*-Blatt *L'Homme enroulé dans son manteau* (Lieure Nr. 228) geht wohl auf den 1601 entstandenen Kupferstich *Les Gourmeurs* des Francesco Villamena (1566-1624) zurück (Jules Lieure: *Jacques Callot. La vie artistique*. Paris 1924, Taf. V, Abb. 10). Das Eigenartige an diesem Fall aber ist, daß sich ein fast übereinstimmendes Motiv schon in dem Bildwerk antreffen läßt, mit dem die Ikonographie der historischen *Commedia dell'arte* so recht eigentlich beginnt, den Holzschnitten und Kupferstichen aus dem späten 16. Jh. des *Recueil Fossard*. In den Bildern dieses frühen theaterikonographischen Sammelwerks ist das Motiv des *Gentilhomme enroulé dans son manteau* sogar gleich dreimal anzutreffen (vgl. *Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer*. Paris 1928: Taf. XI, XX



Abb. 7
Jacques Callot:
Les deux Pantalons.
Einzelblatt-Radierung

und XXVII). Wie selbständig und künstlerisch autonom gerade dieses Motiv gewesen ist und somit von der Realität immer weiter abrückte, erweist nicht zuletzt seine mehrfache Wiederverwendung in Tafelbildern aus der Entstehungszeit der Blätter des *Recueil Fossard*. (vgl. Charles Sterling: Early paintings of the Commedia dell'arte in France. In: *Bull. of the Metropolitan Museum of Art* N.S. 2, 1943, No. 1, S. 11-31 und das dort S. 20 abgebildete und besprochene Tafelbild aus dem *Musée Carnavalet*, Paris, das von Leik,

S. 148ff., jetzt mit Vorbehalt Hieronymus I Francken zugeschrieben wird und sichtlich auf den Holzschnitten des *Recueil Fossard* beruht.) Callot selbst verwendet das Motiv noch einmal im Titelblatt der wohl erst nach seiner Florentiner Zeit entstandenen Radierungsreihe *Varie Figure* (Lieure Nr. 403), womit es Teil eines bildkünstlerischen Kosmos geworden war, der sich um das Thema Commedia dell'arte gebildet hatte und bis ins fortgeschrittene 18. Jh. sein Eigenleben führte.

Harald Zielske

Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo

Genua, Palazzo Ducale, 22. März–13. Juli 1997. Katalog hrsg. von Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio und Laura Tagliaferro. 406 Seiten, zahlreiche Schwarzweiß- und Farbbildungen, Mailand, Electa 1997

Wer *Van Dyck a Genova* besuchte, wurde doppelt belohnt: durch das überwältigende Erlebnis der touristisch immer noch kaum erschlossenen Stadt und durch eine Ausstellung, die mit etwa neunzig Exponaten in sechs Räumen engagierten Betrachtern viele Stunden lang Beschäftigung bot. Die bedrückende Umklammerung des alten Stadtkernes durch eine Stadtautobahn, die moderne Hafenanlage

und eine enorme Kriminalität mögen einige der Gründe dafür sein, daß trotz des großen Denkmalbestandes und der reichen Sammlungen die Genueser Kunst auch heute noch zu jenen Bereichen kunsthistorischen Wissens zählt, in denen nur wenige bewandert sind – obwohl ihr in den letzten Jahren einige Großausstellungen, *Bernardo Strozzi* 1995, *Genova nell'età barocca* 1992 oder, schon