



1 J. Wierix, Porträtstich des Stradanus (nach 1591). Veste Coburg.

STUDIEN ZU JAN VAN DER STRAET, GENANNT STRADANUS

Von Gunther Thiem

I. STRADANUS ALS ZEICHNER

In den Graphischen Sammlungen der Uffizien und der Biblioteca Laurenziana liegt unbearbeitet der Hauptbestand des zeichnerischen Werkes des Flamen Jan van der Straet.¹ Dem 1523 in Brügge geborenen, noch vor der Jahrhundertmitte nach Italien gekommenen, jungen Meister wurde Florenz zur zweiten Heimat gleichwie seinem niederländischen Zeitgenossen Jean de

¹ Die vier in der Bibl. Marucelliana dem „Stradano“ zugeschriebenen Zeichnungen können nicht für ihn in Anspruch genommen werden: Vol. A No. 46 und 146 sowie Vol. E No. 83 dürften Nachzeichnungen sein; Vol. C No. 104 hat kaum etwas mit ihm zu tun.

Technik machte sie in Florenz für die Wandteppiche der herzoglichen „Arazzeria“ wie in Antwerpen für die Drucke der Verleger begehrt. Diese Einfühlungsgabe des Künstlers haben schon sein Zeitgenosse und bester Biograph Vincenzo Borghini sowie in der modernen Kunstgeschichte Hermann Voss und Heinrich Göbel erkannt.⁴ In Vasaris kurzer Biographie kommt diese den idealen Künstler seiner Zeit ausmachende Fähigkeit in dem Lobe zum Ausdruck „di essere veramente un valent'uomo“.

Die Sammlung der jetzt weit verstreuten Blätter des Flamen, der in Italien Joannes Stradanus (seit den 80er Jahren auch : Stradano), Stratensis oder della Strada, oft mit dem Zusatz : fiamigho (sic!), signierte und die Sichtung all der unter seinem Namen laufenden Zeichnungen steht noch aus.⁵ Für die Kenntnis und Bewertung der zahlreichen nach ihnen geschaffenen Wandteppiche⁶, Stiche⁷, Gemälde⁸ und Dekorationen⁹ bedeutet das immer wieder einen fühlbaren Mangel. Nur gelegentlich sind in der Literatur Entwurf und Ausführung zusammengestellt oder ihr Verhältnis zueinander erörtert. L. v. Puyvelde und O. Benesch haben dafür in den Katalogen der kgl. Sammlung von Windsor Castle und in der Albertina zu Wien, die nächst Florenz die meisten Stradanus-Zeichnungen besitzen, Vorarbeiten geleistet.¹⁰ Aber die Chronologie und stilistische Eigenart der Zeichnungen wurde noch nicht behandelt. F. Antal hat auf die kunstgeschichtliche Stellung des Meisters „als ein Bindeglied zwischen Norden und Süden von einer kaum zu überbietenden Wirksamkeit“, auf sein Verhältnis zu Salviati (das aber gegenüber der Bedeutung Vasaris entschieden überbetont wird) und auf seine Nachwirkung,

⁴ H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom, 1920, S. 326 ff.; H. Göbel, Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, Bd. I, 1928, S. 383 ff.

⁵ In Thieme-Beckers Künstlerlexikon nicht genannte Sammlungsorte und Kataloge : Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; Brüssel, Mus. des Beaux Arts (Slg. de Grez); Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut; Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit (Slg. Welcker); Lille, Mus. Wicar; London, British Mus. (Katalog von Popham, Bd. V, 1932); New London (USA), Winslow Ames Coll.; New York, Cooper Union Mus. for the arts of decoration; ds., Slg. J. H. Hyde; Oxford, Ashmolean Mus. (Katalog von Parker, 1938); Paris, Louvre; ds., Bibl. Nat. (Katalog von Lugt, 1932); Providence, R. I., Mus. of School of Design; Rotterdam, Boymans Mus.; Stockholm, Nat. Mus. (Katalog : Dutch and Flemish Drawings in the Nat. Mus. and other Swedish Collections, 1932); ds., Kgl. Akademie der Künste.

⁶ Anhand der Originalentwürfe, die zahlreicher als die erhaltenen Gobelins noch vorhanden sind, hätten sich manche der bei Göbel offen gebliebenen Fragen klären lassen. Er stützt sich für die Bestimmung der Stücke nur auf die von C. Conti publizierten Urkunden : „Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze“ (1875).

⁷ Das Oeuvre der bisher behandelten Stradanus-Stecher in F. W. Hollstein, Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, Amsterdam (seit 1949), weist erhebliche Lücken und Irrtümer auf : Bd. IV, Collaert; Bd. V, Cort; Bd. VII, Furnius und Galle; Bd. VIII, Goltzius; Bd. IX, de Mallery. – Naglers Künstlerlexikon, Bd. XVII, S. 445 ff. : „van der Straet“, ist stets zu Rate zu ziehen.

⁸ Ausser den im Haupttext genannten Vorzeichnungen zu Gemälden gibt es noch zwei Entwürfe für die „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel“ in S. Spirito zu Florenz : Uff. 2340 F, und – dem Gemälde näherstehend – Uff. 2339 F, Feder, laviert, gehöht, 35,5 × 27,2 cm. – Für die „Kreuzigung“ in der SS. Annunziata zu Florenz gibt F. Orbaan (s. Anm. 44) eine „Joannes Stratensis Flandrus Pictor faciebat MDLXIX“ beschriftete Zeichnung an, deren Aufbewahrungsort nicht festzustellen war. Verschollene Gemälde sind z. T. noch in Stichen fassbar; z. B. „Hl. Anna selbdritt zwischen dem hl. Bernhard und einem hl. Bischof“ von Th. Galle mit der Aufschrift : „... in monasterio D. Annae, in suburbij Pragensis...“; ferner „S. Agatha, Virgo et Martyr... in conventu d. Agathae florentiae... Ph. Gallaeus... dedicat“ (S. Agatha in Via San Gallo 106). Exemplare auf Veste Coburg, Inv. Nr. VII. 117. 40 und VII. 94. 368; beide nicht bei Hollstein. – Weitere Nachstiche sind im Text erwähnt.

⁹ A. W. Frontingham, Talavera pottery decoration based on designs by Stradanus, in Notes Hispanic, III, S. 96-117 (1943).

¹⁰ O. Benesch, Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des 15. und 16. Jhs. in der Albertina zu Wien (1928), Nr. 152-175. – L. v. Puyvelde, Flemish drawings at Windsor Castle (1942), Nr. 135-185; dazu ein Überblick im Burlington Magazine, März 1942, S. 67-68. – An eine chronologische Ordnung hat sich Puyvelde – auch bei den datierten Blättern – nicht gehalten.

besonders in den Niederlanden, hingewiesen¹¹; was er gelegentlich zu der Verschiedenartigkeit der Zeichenweise anmerkt (siehe Anm. 62), ist nicht stichhaltig. Eine Bearbeitung der 312 in das Cooper Union-Museum zu New York gelangten Feder-skizzen aus der Stradanus-Werkstatt, mit denen M. N. Benisovich in einem Überblick bekannt macht¹², verspricht mancherlei Aufschlüsse (siehe auch Anm. 22). Nachdem der Verfasser den Meister als Entwerfer eines gravierten Silberaltares in der Argenteria des Palazzo Pitti bestimmen konnte (siehe Teil II unserer Untersuchung), schien es lohnend und notwendig, sich mit seinem künstlerischen Werdegang zu befassen. Das soll im Folgenden anhand meist unveröffentlicher Zeichnungen geschehen.

Die Anfänge stehen im Zeichen des erzählfreudigen Antwerpener Manierismus, z. B. in der frühesten, 1550 datierten Zeichnung „Drucker bei der Arbeit“¹³, die mit den gleichartigen „Stechern bei der Arbeit“¹⁴ in die von Hans Collaert (geb. 1566) und Th. Galle (geb. 1571) gestochene Serie „Nova Reperta“ aufgenommen wurde.¹⁵ Es ist der Betrieb in einer Druckerei geschildert, wie sie beispielsweise heute noch im Hause der Offizin Plantin Moretus in Antwerpen zu sehen ist. Die Komposition wirkt bilderbuchartig, die Figuren sind ohne rechten Zusammenhang in den Raum gestellt. Der Ausblick geht auf ein nordisches Stadtbild mit Giebedächern und Spitztürmen. Van der Straet knüpft hier an das an, was er in der Heimat gesehen und bei Pieter Aertsen gelernt hat.¹⁶ Zu der kulturgeschichtlich so bedeutsamen Stichfolge „Nova Reperta“ fanden sich ausserdem noch zwei Vorzeichnungen mit Begebenheiten bei der Entdeckung Amerikas. Auf der einen steht der soeben gelandete „Amerigo Vespucci Florentinus“ einer nackten Wilden gegenüber, die sich aus ihrer



3 A. Collaert nach Stradanus, Errettung eines Kindes vor Orsanmichele. Kassel, Landesgal.

¹¹ F. Antal, Zum Problem des niederländischen Manierismus, in Kritische Berichte, 1928-29, S. 207-256.

¹² The drawings of Stradanus in the Cooper Union Museum for the arts of decoration, New York, in Art Bulletin, Dez. 1956, Nr. 4, S. 249.

¹³ Windsor Castle 4761; Puyvelde, Nr. 158 mit Abb., Feder, weisses Papier, dunkelbraune Tinte, laviert, gehöht, 18,5 × 27 cm., oben links zweimal bez.: 1550.

¹⁴ Windsor Castle 4760; Puyvelde, Nr. 157 mit Abb.

¹⁵ Nagler, Bd. XVII, S. 449 gibt 9 von Th. Galle und 10 von H. Collaert gestochene Blätter mit ihren Titeln an, Hollstein hingegen bei Hans I. Collaert insges:mt 20 Blätter (Bd. IV, Nr. 129-148) und bei Th. Galle 21 Blätter (Bd. VII, Nr. 410-430).

¹⁶ Neuere Literatur über Aertsen: L. Baldass, Wiener Jhb., XXXVI, 1923-25, S. 24 und R. Genaille, in Gazette des Beaux Arts, 1954, S. 267 ff.

Hängematte erhebt¹⁷, auf der anderen (Abb. 2) hält er vor dem nächtlichen Arbeitstisch das Astrolabium dem Kreuz des Südens entgegen, während die Gefährten neben ihm in Schlaf gesunken sind.¹⁸ Die Unmittelbarkeit dieser Schilderung des ersten Tages und der ersten Nacht in dem neuen, fremden Erdteil wirkt eindringlicher als die 1589 datierte Verherrlichung der „Retectio Americae“ durch vier gleichförmig repräsentative Darstellungen von Vespucci, Columbus und Magalhaes an Deck ihrer Schiffe, begleitet von Meergöttern und Sirenen.¹⁹ Die „Vermis sericus“ betitelte Zeichnungs-Folge mit der Schilderung der Seidengewinnung aus den Kokons der Seidenraupe²⁰ ist durch Inhalt und Stil eng mit der „Nova Reperta“-Serie verbunden. Denn diese enthält eine Darstellung „Ser, sive sericus vermis“, die mit Hilfe eines Bildes im Bilde Szenen jener Folge kombiniert: Kaiser Justinian empfängt eine Trommel mit Raupen von einem vor ihm knienden Mönch, während ein zweiter an einem grossen Bilde im Hintergrund die Arbeitsvorgänge bis zum Aufspulen der Seide demonstriert.²¹ Eine Skizze dieser Darstellung, mit drei anderen des „Nova Reperta“-Zyklus' auf *einem* Blatt vereint²², gibt es im Cooper Union-Museum zu New York (abgebildet bei Benisovich, op. cit. Anm. 12).

Die naive Erzählweise und Raumvorstellung der Frühzeit ist auch noch einem merkwürdigen, nur im Stich Adriaen Collaerts bekannten Blatt eigen (Abb. 3). Es stellt einer von Giovanni Villani († 1348) erzählten Begebenheit aus dem Jahre 1273 folgend sehr anschaulich dar, wie eine tapfere Mutter ihr Kind einem Löwen entreisst, der aus einem Zwinger auf der Piazza San Giovanni (am Dom) ausgebrochen und in Richtung der Via Calzauoli nach dem ehemaligen Orto San Michele gelaufen war. Dort fiel er das Kind an, das aber durch die „gentilezza della natura del leone o la fortuna riserbasse la vita“.²³ Heute liegt das Hauptinteresse an dieser Darstellung nicht so sehr in ihrem Thema als in ihrem Beitrag zur Topographie des alten Florenz. Ohne eine Reduktion der breiten Front von Or San Michele, rechts, konnte es bei der Wiedergabe der Örtlichkeit nicht abgehen, doch scheinen die nach dem Hintergrund an-

¹⁷ Feder, Bister gehöht, bez: Joannes Stradanus faciebat; New York, Slg. J. H. Hyde; Abb. 44 in Masterpieces of Drawing, Diamond Jubilee Exhibition, Philadelphia Mus. of Art, 1950-51.

¹⁸ Florenz, Bibl. Laurenziana, Cod. Palat. 75, f. 48; Feder laviert, 20 × 29 cm. – Die Marginalien unter der Zeichnung beziehen sich auf die Erwähnung dieses Sternbildes im Purgatorio von Dantes „Divina Comedia“. Im Stich ist im linken Drittel eine Schriftplatte mit dem Porträt des Dichters und folgendem Text eingefügt: „Danthes Aligerius Florentinus Poeta, Anno Sal. MCCC descripsit III. stellas Antarticas cap. pr. purg. / His verbis ab Americo Vespuccio in suis Epistolis adductis“. Darauf folgt der Dante-Text in Italienisch und Lateinisch: „Io mi volsi a man destra, e posi mente / A l'altro polo, e vidi quattro stelle / ...“

Ein Exemplar auf Veste Coburg, Inv. Nr. VII, 57, 93.

¹⁹ Ebenfalls Bibl. Laurenziana, Cod. Palat. 75: f. 49 (Titelblatt mit Brustbildern des Columbus und Vespucci in Medaillons), f. 50 (Columbus an Deck), f. 51 (Vespucci an Deck, am Mast bez: „IOAN STRADANUS INVEN 1589“), f. 52 („Ferdinandus Magalanus“ an Deck). – Der Codex enthält im übrigen die Dante-Illustrationen des Stradanus.

²⁰ Windsor Castle 4755, 4763-4766, Feder, braune Tinte, laviert, gehöht, 18-18,5 × 26,7-27 cm. – Puyvelde Nr. 159-163 mit Abb. von 4765, 4766 (Präparieren der Wurmeier, Aufspulen der Seide). – Stiche von Karel de Mallery; Hollstein, XI, Nr. 115-120 (nicht 4, sondern 5 Vorzeichnungen in Windsor; nicht „Vermis serius“, sondern „-sericus“). – Eine Folge in Wien, Albertina, Hofbibl. 55, Nr. 275-280.

²¹ Ein Exemplar in München, Staatl. Graph. Slg., Nr. 211705.

²² Die reihenweise Häufung mehrerer Kompositionsskizzen auf ein und demselben Blatt, wie sie im dortigen Bestand häufiger zu sein scheint, wirft die Frage auf, ob es sich durchweg um originale Arbeiten des Meisters handelt, wie Benisovich als selbstverständlich annimmt.

²³ Die Episode in Villanis „Cronaca“, Florenz 1844, Bd. I, Capitolo LXX, S. 289 fand U. Middeldorf. – Der Autor des lateinischen Verstextes, Cornelius Kilianus Dufflaeus, ist der Vetter des als Herausgeber genannten Philipp Galle. – Das abgebildete Exemplar im Kupferstichkabinett der Landesgalerie Kassel. – Nicht bei Hollstein.



4 Stradanus, Berglandschaft mit Jägern, Gobelinentwurf (1567). Uffizien.

schliessenden Baulichkeiten mit historischer Treue aufgenommen zu sein. Diese vorausgesetzt, hat man für die Vorzeichnung des Stiches den terminus ante von 1554. Bis dahin blieb nämlich die rechte Arkade der Loggia de' Lanzi frei von Bildwerken — so wie sie hier zu sehen ist.²⁴

Frühere Arbeiten van der Straets als die aus den fünfziger Jahren sind unseres Erachtens nicht nachzuweisen.²⁵ Die Nachrichten über seine Tätigkeit für die Florentiner „Arazzeria“ setzen 1557 mit dem Pomona-Teppich ein und fließen seit den sechziger Jahren immer reichlicher. Am Beginn dieses seine weitere Entwicklung bestimmenden Jahrzehnts scheint ein nochmaliger Aufenthalt in Rom, das für 1560 abermals ein „Heiliges Jahr“ proklamiert hatte, zu stehen. Borghinis Bericht, dass Stradanus „nel anno del Giubileo“ Gehilfe Daniele da Volterra (im Belvedere) sowie Salviatis war und dass er nach Raffael und Michelangelo zeichnete, bringen Wurzbach, Voss und Colnaghi mit dem Jahre 1560 in Verbindung.²⁶ Die Wahrschein-

²⁴ H. Keutner unterrichtete mich ferner darüber, dass die Arkade seit 1555 Donatellos „Judith“ enthielt, die aber 1583 Giambolognas „Raub der Sabinerinnen“ weichen musste. — Von den Nischenfiguren an Or San Michele steht nach unserer Kenntnis hier nur die Christus-Thomas-Gruppe Verrocchios richtig. Der Heilige mit Kapuze in der rechten Nische ist nicht bekannt. Er steht hier anstelle einer erst 1562 entfernten Figur Lambertis (jetzt in der Domopera), der der 1583 in Auftrag gegebene hl. Markus Giambolognas folgte. Der Figur Lambertis entspricht aber allem Anschein nach der hier in der linken Nische abgebildete Heilige. Doch nimmt dessen Platz — soweit bekannt ist — seit jeher Ghibertis hl. Johannes ein.

²⁵ Im Gegensatz zu Puyvelde, der die Folge des „Marienlebens“ (s. S. 24 ff.) der Antwerpner Zeit zuweist, aus der bisher keinerlei Werke bekannt wurden.

²⁶ Borghinis Aussage: „Ma essendo in questo tempo morto Papa Paolo“ könnte sich auf Paul III. oder Paul IV. beziehen, die beide vor den „Heiligen Jahren“ (am 10. Nov. 1549, bzw. am 18. 8. 1559) verstarben. — A. v. Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, II, 1910, S. 668. — Colnaghi, *A Dictionary*



5 Stradanus, Die bildenden Künste (1564). Windsor Castle.



6 Stradanus, Die Gabe des hl. Nikolaus (1568). Uffizien.

lichkeit dieser Zuordnung bestätigen vierzehn Aktzeichnungen nach Michelangelos „Jüngstem Gericht“²⁷, die laut alter Beschriftung auf der Rückseite von „Giovanni Strada“ stammen und nach der Sicherheit der Auffassung und des Duktus eine längere künstlerische Erfahrung voraussetzen.

Eine der von Conti publizierte Abrechnungen der Florentiner Fabbrica degli Arazzi besagt, Stradanus habe 1563 Bezahlung für sechs Kartons zur Römischen Geschichte erhalten, „dove s'interviene la vergine Vestale“. Damit kann nur die Wiener Zeichnung mit der „Wasserprobe der Vestalin“ gemeint sein, die mit weiteren vier Szenen „Berühmter Römischer Frauen“ daselbst²⁸ und einer sechsten in Windsor Castle²⁹, „Die Mutter der Gracchen und ihr Gesinde

of Florentine Painters, London, 1928, S. 258. – H. Voss, op. cit. Anm. 4, erwähnt, dass „seine Tätigkeit im Vatikan auch während der Jahre 1550-53 beglaubigt“ sei. – Salviati malte 1559 die Sala Regia des Vatikans aus (laut H. W. Stechow in Thieme-Beckers Künstlerlexikon).

²⁷ Uffizien 17322-17335 F, schwarze Kreide, 40 × 20-27 cm. – Neueren Datums ist die Benennung der einzelnen, kopierten Figuren.

²⁸ Wien, Albertina 23434, 23436, 23438, 23439, 23441 (Vestalin), Feder, braune Tinte, laviert, 19,7 × 27,5 cm., bez.: Stradanus; Benesch, Nr. 171-175 mit Angabe der lateinischen Texte der von Th. Galle gestochenen Serie.

²⁹ Windsor Castle 4762; Puyvelde 164 (ohne Abb. und Hinweis auf die Wiener Zeichnungen); Technik und Masse wie oben. – Das Erscheinungsjahr der von den Vorzeichnungen abweichenden Stichserie

bei Handarbeiten“, eine geschlossene Folge bildet.³⁰ Das Blatt in Windsor wäre kaum später als die sehr ähnlichen Innenraumbilder der Seidenraupenserie anzusetzen. Aber ein Vorwurf wie „Claudia beim Triumphzug ihres Vaters“ (Albertina 23439) steht unmittelbar unter der Wirkung von Vasaris Arbeiten für die Deckengemälde in der Sala dei Cinquecento des Palazzo Vecchio (1563 ff.)³¹ und eine Landschaftsszenerie wie bei der „Flucht der Cloelia“ (Albertina 23438) ist in dem lockeren Gewebe der Strichlagen und der Weitung des Raumes den besten der Jagdkartons von 1567 ebenbürtig, z. B. der Berglandschaft mit Jägern zu Fuss und zu Pferd (Abb. 4).³²

Der grosse Komplex dieser zahlreichen, als Wandbehänge des Jagdschlusses Poggio a Caiano geschaffenen Kartons bedürfte in Form einer Zusammenschau von Zeichnungen, Stichen, Teppichen und Urkunden der Klärung.³³ Unter den zweifelhaften Stradanus-Zuschreibungen befinden sich besonders häufig Jagd- und Schlachtdarstellungen. Soweit sie qualitativ sind, ist weniger an eine Nachahmung zu denken als daran, dass die herzoglichen Aufträge und Richtlinien meist durch Vasari an Stradanus vermittelt wurden (im Falle der Jagdkartons hat bereits 1561 eine Rücksprache des Herzogs mit Vasari stattgefunden [Göbel, op. cit. S. 383]). Das heisst, es können sich erste Entwürfe Vasaris finden, die sonst mit Recht als Arbeiten des Stradanus gelten, weil die endgültigen Vorlagen von ihm stammen.

Wie weit der Flame in der Kunst des neuen Landes aufzugehen vermochte, offenbart eine aus dem Geist der italienischen Klassik geborene Zeichnung mit voller Signatur und der unseres Erachtens „1564“ zu lesenden Jahreszahl (Abb. 5).³⁴ Ein grosses steigendes Pferd — unter sich eine zierliche Statuette — erhebt sich auf einem quergestellten Podest, vor dem eine antisch gewandete, zeichnende Frauengestalt sitzt. Sie blickt zur Seite nach einem Pfeil und Bogen haltenden Amor, der sich ihr von einem drapierten Sockel her als Genius zuwendet und zweifellos die vom Liebesgott inspirierte Malerei und Zeichnung verkörpert. Pferd und Statuette (keine „Maria mit Kind“, denn sie ist nackt) vertreten die Bildhauerkunst. Die Architektur des tonnengewölbten Raumes, der auf eine wahrscheinlich vom Florentiner Palazzo

des P. D. Furnius (H. Cock exc.) ist 1573 (nicht 1583). — Puyvelde konstruiert einen Zusammenhang jener Abrechnungsnotiz von 1563 mit 6 Kartons der Taten des Titus Flaminus und Scipios in Windsor Castle (Nr. 180-185), obwohl er zugeben muss, „but non includes a vestal Vergine“.

³⁰ Hollstein VII, Th. Galle 390-395 (nur 5 Vorzeichnungen in Wien, nicht 6). Die Bezeichnung „The history of the Romans“ ist irreführend. — Hollstein VII, P. D. Furnius 14-19, ohne Hinweise.

³¹ Am nächsten kommt ihm das Gemälde in der mittleren Querachse des Saales „Der Triumph im Kriege gegen Siena“ (Foto Soprint. 44664). Unter den Stradanus-Zeichnungen in Florenz und Rom liegen einige Entwürfe Vasaris für diese Decke; mit ihnen wird der III. Teil dieser Studien: „Vasari und Stradanus“ bekannt machen.

³² Uffizien 2346 F, Feder und Bister, 23,7 × 37 cm., bez: Inventor della Strada fiamigho 1567.

³³ Ausser H. Göbel (s. Anm. 4) hat sich noch K. Steinbart (Die niederländischen Hofmaler der bairischen Herzöge, in Marburger Jhb. 4, S. 89 ff., 1928) etwas mit der Entstehung der Jagdkartons und dem Anteil von F. Sustris und P. Candid befasst. Die Lesung der Jahreszahl auf der „Eberjagd“ (Paris, Louvre) als „1557“ ist falsch. Die Stradanus eigene Schreibung der im Bogen weit von rechts oben eingeschwungenen Sechs, an dritter Stelle, ist deutlich erkennbar.

Mit den Florentiner Arazzi, besonders der Ausstattung des Palazzo Vecchio, befasst sich neuerdings D. Heikamp. Siehe Rivista d'Arte, Vol. XXXI, Annuario 1956, S. 104 ff.

³⁴ Windsor Castle 4694; bräunliches Papier, Feder, braune Tinte, laviert, 22,4 × 14,5 cm., bez: Joannes Stradanus faciebat 1554 (laut Puyvelde, Nr. 153, ohne Abb.). — Die 3. Stelle der Zahl hat aber den oben beschriebenen, für den Künstler typischen Duktus einer „6“, sie hat nur links unten eine Fehlstelle, die an eine „5“ denken liesse, wenn nicht die Form der zweifelsfreien „5“ der 2. Stelle und die Schreibweise der „5“ in allen Jahresangaben zwischen 1550 und 1594 dagegenspräche. — Der stilistische Befund spricht auch gegen die Frühzeit der fünfziger Jahre. — Mrs. Scott-Elliot hatte die Liebenswürdigkeit, die Zahl nochmals zu prüfen. Ich bin ihr für verschiedene Auskünfte und die Erlaubnis der Veröffentlichung der Windsor-Zeichnungen dankbar.

Vecchio angeregte Gebäudegruppe hinfluchtet, vergegenwärtigt die Baukunst. Dass es sich hier um eine Verherrlichung der bildenden Künste handelt³⁵, bestätigt eine Vorzeichnung des Stradanus für das Rahmenwerk seines gestochenen Porträts (siehe Abb. 20), um das jene die Malerei und Zeichnung verkörpernde Gestalt mit den Figurationen zweier anderer Künste gruppiert ist. In diesem Zusammenhang knüpft der Künstler bewusst an grosse Traditionen an: in der Raumform an das schmale Tonnengewölbe mit glattem, durchlaufendem Gebälk und halbhoher Schranke auf Dürers Stich mit dem „Grossen Pferd“ (1505) und in der Skulptur des steigenden Pferdes an Leonardos „Cavallo“, besonders an die früheste der vorbereitenden Silberstiftzeichnungen, von ca. 1485, in Windsor Castle (Nr. 12358). Das nicht ganz geklärte Verhältnis der Figuren in dem durch gestaffelte Sockel und Übereckstellung gewonnenen Raum trägt zu der Intimität des bedeutenden Vorwurfs bei, die er späteren Fassungen solcher akademischen Themen, wie der überfüllten „Akademie der Künste“ von 1573³⁶ voraus hat.

Die Konzentration auf das Figürliche, das in ein Spannungsverhältnis zu einem relativ engen Raum tritt, ist in einer stark aus Licht und Schatten gebildeten Zeichnung von 1568 gewachsen. Sie zeigt in ikonographisch ungewöhnlicher Weise die Legende des hl. Nikolaus, der bei Nacht dem vom Teufel versuchten Vater der drei armen Mädchen eine Goldkugel zum Fenster hereinreicht (Abb. 6).³⁷ Ein Spruch des Künstlers in dem gerahmten Feld darunter bekräftigt, wie leicht der von Angst benommene Mensch vom Teufel versucht werde. Im Gegensatz zu der lockeren, linienhaften Zeichenweise des vorigen Blattes ist dieses intensiv laviert und gehöht, so dass die plastischen wie auch die Tonwerte hervortreten. Dieser Unterschied der Durchführung ist für den jeweiligen Verwendungszweck der Zeichnungen charakteristisch. Während die erstere primär als Stichvorlage diente (siehe Anm. 35), macht die malerische Technik der letzteren den Zusammenhang mit einem Gemälde wahrscheinlich. Das wird durch eine Inschrift auf dem Stich Th. Galles³⁸ bestätigt: „Ad exemplar quod pinxit Florentiae in palatio S.R.E. cardinalis ac archiepiscopi eiusdem urbis Joann. Stradanus Flander Brugensis“. Auf den ersten Blick erscheint diese Darstellung wie ein profanes flämisches Interieur, so reich ist das Beiwerk und so wenig tritt die Hauptperson (in der für den niederländischen Manierismus typischen Weise) in Erscheinung. Das Gleiche trifft für ein Blatt von 1565 mit dem Thema „Der Tod als Freund der Armen“ zu.³⁹ Die Herkunft van der Straets aus dem Lande Pieter Breughels d. Ä., seines Zeitgenossen, ist nirgends sonst so greifbar wie hier. Die Gegenüberstellung mit Breughels 1558 datierter Berliner Zeichnung eines Alchimisten, der ein Bauernpaar seine Kunst lehrt, lässt im Einzelnen viel Vergleichbares erkennen. Die Bildelemente entstammen der gleichen Umwelt, auch der Raumausschnitt und -ausblick wie die Schilderung

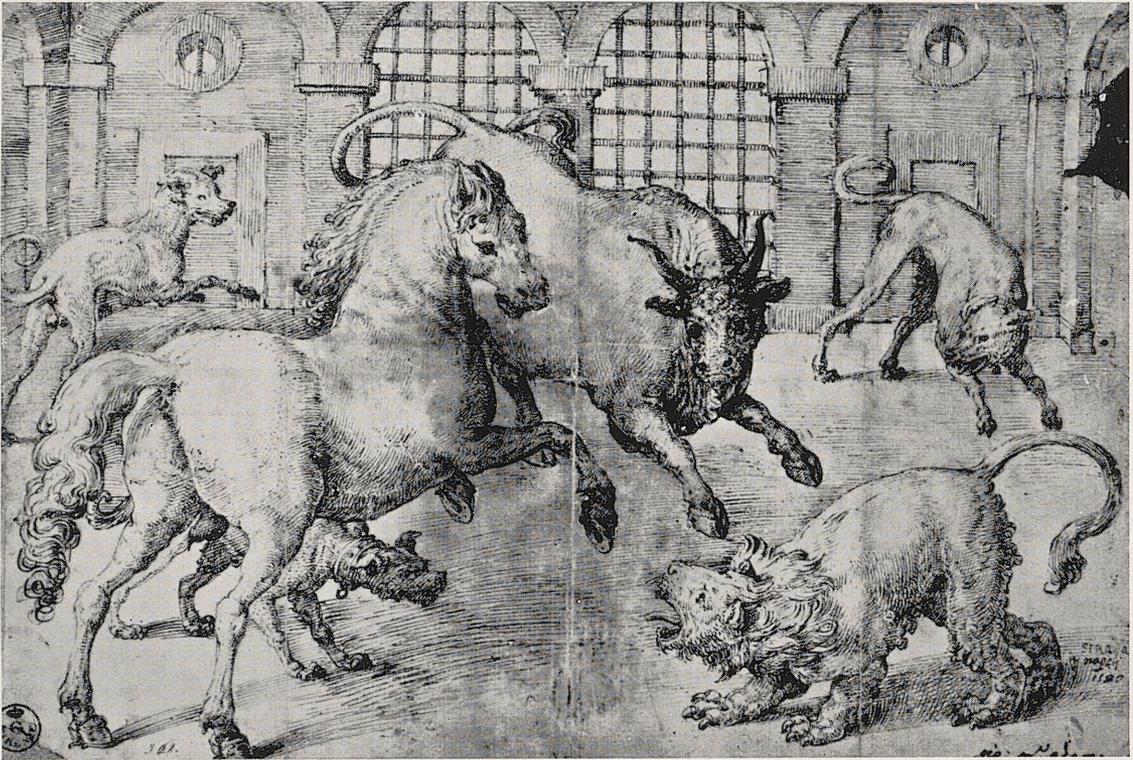
³⁵ Es ist weder bloss eine „Scene in a studio“ noch ein erster Entwurf für die „Equile Joannis Austriaci...“ betitelte Folge von Pferden aus dem Stall Juan d'Austrias (Puyvelde). – Der von Nagler angegebene Stich konnte vom Verfasser noch nicht aufgefunden werden, Bd. XVII, S. 449: Eine Frau, welche ein Pferd zeichnet, rechts Amor sitzend; gestochen von J. Collaert. – Nicht bei Hollstein.

³⁶ London, British Museum; Feder, braune Tinte, laviert, gehöht, 43,7 × 29,3 cm., bez. Jo Stradensis Flandrus in 1573 Cornelis Cort excu. (1578). – Katalog von Popham, Bd. V, Pl. LXXII (1932). – Abbildung des Stiches bei G. Poensgen, Eine Geburtsallegorie des Joannes Stradanus. Ztschr. für Kunstgeschichte, III, 1934, 5. 49.

³⁷ Florenz, Uffizien 7790 F; Feder, braune Tinte, laviert, gehöht, 25,5 × 17,6 cm.; bez. unten.: Joannes Stradanus faciebat 1568. – Inschrift: Laet ier in scriven scone waerden op de tentacione: von de benauteit in den Duvele de menschen / quellende tot quaet gheneghen seyt. – Foto Soprintendenza: 104246.

³⁸ Ein Exemplar in Wien, Albertina, Hofbibl. 55, I, Nr. 184. Inschrift: Prostituat natas rebus pater arctus in arctis / Ni dotis melior des pater auxilium. / Quo merito sanctas vocitabere semper ad aras / Virgineae adesertor, Dive, pudicitiae. – Nicht bei Hollstein.

³⁹ Windsor Castle 4756; Feder, schwarze Tinte, braun laviert, weiss gehöht, 19,5 × 28,5 cm., bez.: Joan Stradanus inveniebat 1565; Puyvelde 156 mit Abb.; andere Abb. in Burlington Magazine, März 42, S. 67.



7 Stradanus, Tierzwinger („Strada Napoli 1580“). Uffizien.

der armen Leute ist verwandt, doch in der Gesamtwirkung ist etwas unverwechselbar Anderes entstanden.

Schon 1569 und im Frühjahr 1570 lieferte Stradanus an Benedetto Squilli Kartons für die „Storia del Magnifico Lorenzo“ (Conti, op. cit. S. 54), an der sich auch seine Landsleute Friedrich Sustris und Peter Candid beteiligt haben.⁴⁰ 1570 sind auch die beiden Vorzeichnungen der kleinen Gemälde vom Studiolo Francescos I. im Palazzo Vecchio⁴¹ entstanden und 1573 die erwähnte Londoner Zeichnung (Anm. 36), aber dann fehlen gesicherte Arbeiten bis zum Jahre 1579, aus dem es ein „Stradanus flandr. faciebat in Napoli“ beschriftetes Blatt gibt.⁴² Wie es dazu kommen konnte, geht aus den für die Folgezeit bedeutsamen Lebensumständen des Künstlers hervor. Seit 1571 war Stradanus nicht mehr gebunden. Er löste das Arbeitsverhältnis mit Vasari, wie dieser selbst in einem Brief aus Rom an Francesco I. berichtet.⁴³

⁴⁰ K. Steinbart, s. Anm. 33 und Feuchtmayr in Thieme-Becker. – Die Zeichnungen und die Teppiche sind jetzt verstreut; um sie vollständig zu rekonstruieren, müsste man, wie bei den Jagdkartons erläutert, vorgehen. Das historische Programm, das teilweise mit Vasaris Deckengemälden der Sala dei Cinquecento korrespondiert, ist am besten anhand der Stiche Ph. Galles von 1583 zu übersehen. – Hollstein, VII: Ph. Galle 462-483; Nr. 2, 5, 6, 7, 8, von H. Goltzius.

⁴¹ Windsor Castle 12969; 12970: Odysseus und Circe; Laboratorium eines Alchimisten. Feder, laviert, gehöht, 30 × 22 cm., bez. Ioannes Stratensis Flandrus 1570. – Puyvelde 167, 168 mit Abb.

⁴² Wien, Albertina 15120 (Grossformat): Sauls Niederlage gegen die Philister; Feder in Braun und schwarzer Kreide, 37,6 × 52,6 cm.; Benesch 167.

⁴³ Vasari-Milanesi, VIII, S. 459 sowie Frey, Carteggio.



8 Stradanus, Anbetung der Könige, aus dem „Marienleben“. Windsor Castle.



9 Stradanus, Heimsuchung Mariä. Uffizien.

Dann ist er nach *Neapel* gekommen durch einen Auftrag des Juan d'Austria, mit dem er 1576 nach Flandern gezogen und dort bis zu dessen Tode 1578 geblieben sein soll. Da gerade die Mitte der siebziger Jahre bisher noch nicht mit Werken zu belegen ist und seit 1576 Alessandro Allori der führende Kartonzzeichner der Florentiner Arazzeria wurde, besteht kein Grund, diese Angaben Borghinis zu bezweifeln (wie Wurzbach u. a.). Den von ihm genannten Male-rien, die Stradanus in Neapel nach seiner Rückkehr aus Flandern ausführte, ist man noch nicht auf die Spur gekommen. Seine Tätigkeit dort hat sich noch bis 1580 erstreckt, wie die Signatur, „Strada Napoli 1580“, einer interessanten Zeichnung in Florenz⁴⁴ bezeugt (Abb. 7). In lebhaften Gegenbewegungen sieht man hier sechs sich anspringende Tiere innerhalb eines Zwingers (wie sie nach Villanis Schilderung schon im 13. Jahrhundert in Florenz zu finden waren). Die ohne Beiwerk, annähernd kreisförmig angeordnete, klar konturierte Gruppe bildet die Vorlage zu einer der sechzehn von H. Collaert gestochenen „Venationes, Ferarum, Avium, Piscium Pugnae“.⁴⁵ „Die Darstellung enthält sicher von den verlorenen, einst zum Bilderschmuck des Pal. Medici-Riccardi gehörigen Tierkampfbildern entlehnte Motive“, teilte mir Peter Meller mit. „Es handelt sich um zwei grosse Leinwandbilder (entst. um 1457), die,

⁴⁴ Florenz, Uffizien 852 Ornati; Feder, Bister, 199 × 29,7 cm. – F. Orbaan, Stradanus te Florence, Amsterdam (1903): „Quellen“, liest fälschlich „1590“. – Das durch seine Vermengung von Urkunden und Kombinationen mühsam zu benutzende Buch hat schon G. J. Hoogewerff in *Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI^e eeuw*, Utrecht (1912), kritisiert.

⁴⁵ Hollstein, Bd. IV : H. Collaert 173-188 (16 Blatt und Titel).



10 Stradanus, Die Goldene Pforte, aus dem „Marienleben“. Windsor Castle.



11 Stradanus, Verkündigung Mariä, aus dem „Marienleben“. Windsor Castle.

laut Inventar, noch im Jahre 1598 dort sichtbar waren und als Werk des Uccello und des Pesellino galten“.⁴⁶

Der Gewinn der Selbständigkeit nach 1570 und der Reisen lag einerseits in der verstärkten Fühlungnahme mit den Antwerpner Stechern und Verlegern, andererseits in erneuten Begegnungen mit der venezianischen — und mit der zum Barock drängenden römischen Malerei sowie mit der Graphik Dürers. Diese neuen Eindrücke sind deutlich in einer gezeichneten Folge des „Marienlebens“ zu erkennen, deren siebzehn Darstellungen (nebst dem Titelblatt aus einer doppelten Kolossalordnung mit Kartusche und reicher Giebelbekrönung)⁴⁷ näherer Betrachtung wert sind. Einmal, weil sie für den oben erwähnten, gravierten Silberaltar Verwendung fanden, zum anderen, weil sie nach Puyvelde Ansicht schon in der Antwerpner Zeit des jungen van der Straet, also vor 1550, entstanden sein sollen. Eine Analyse dürfte jedoch davon überzeugen, dass die dem Künstler hier gelungene Synthese zwischen nördlicher und südlicher Kunst weit über den Antwerpner Romanismus jener Zeit hinausgeht und ohne die

⁴⁶ Durch weitere Studien zur Rekonstruktion dieser Bilder, die für Leonardos Anghiari-Schlacht eine „prominente Rolle spielten“, kann P. Meller die drei Tiere in der rechten Hälfte der Zeichnung bis in die Frührenaissance zurückverfolgen: der Löwe in Jacopo Bellinis Londoner Skizzenbuch, der Stier und der Hund auf dem sog. Baldini-Stich (*Hind*, Early Italian Engravings A. II, 3). Desgleichen hat die „Zwinger-Architekturkulisse... ihre Vorfahren“ in einem anderen Pesellino-Bild des Palazzo Medici sowie bei Jacopo Bellini.

⁴⁷ Windsor Castle 4695, 4697-4713; Feder, braune Tinte, laviert, gehöht, auf rötlich getöntem Papier, 16,3-17,4 × 12,4-13,5 cm.; Puyvelde Nr. 135-152 mit Abb. von Nr. 139, 147.

unmittelbare Kenntnis der zeitgenössischen italienischen Malerei nicht denkbar ist. Am engsten war naturgemäss die Berührung mit Vasari und seinem Kreis. So geht die „Anbetung der Könige“ (Abb. 8) auf eine im Budapester Museum als „unbekannt“ geführte Zeichnung zurück, die sicherlich von Vasari stammt.⁴⁸ Die „Himmelfahrt Mariä“ verdankt dem gleichnamigen Bilde Vasaris für die Badia von Arezzo von 1567, bzw. seiner Vorzeichnung⁴⁹, das meiste. Stradanus griff diese Komposition nochmals in einem verschollenen, nur durch den Stich Th. Galles von 1590 überkommenen Gemälde auf.⁵⁰ Mitarbeiter Vasaris wurde auch der Florentiner Battista Naldini; zu seiner für S. M. Novella in Florenz gemalten „Darbringung im Tempel“ (nach 1572)⁵¹ verhält sich die Fassung des Themas bei Stradanus wie eine Variation. Die auffallende Ähnlichkeit des „Tempelganges Mariä“ mit einem Bilde gleichen Themas von dem in Rom geschulten Dionys Calvaert dürfte auf eine gemeinsame Bildidee des römischen Manierismus zurückgehen (Vergleichbares auch bei Barocci).⁵²

Die Vorstufen für das nächtliche Geburtsbild mit der Anbetung des Christkinds durch Maria und die Hirten liegen in der dem Flamen vertrauten, altniederländischen Kunst. Doch ist die Art und Weise, in der er die ländliche Hirtengruppe im Halbdunkel um das vom Christkind ausstrahlende Licht zentriert, bassanesk (siehe Abb. 7 in Teil II). Am nächsten kommt der Stradanus-Zeichnung ein spätes Altarblatt des Francesco Bassano in Il Redentore zu Venedig.⁵³ Dieses Nachtstück, das seine oberitalienischen Vorläufer bei Correggio und Savoldo hat, ist aus den Bildern des Vaters Jacopo Bassano (geb. 1510) erwachsen, mit dem Francesco bis zum gemeinsamen Todesjahr 1592 eng verbunden blieb. Ganz lebendig ist die Wirkung Tintoretts in zwei Zeichnungen der Sammlung Santarelli, einer „Heimsuchung Mariä“ (Abb. 9) und einem „Lehrenden Christus im Tempel“⁵⁴, die thematisch und kompositionell im Zusammenhang mit den Windsor-Zeichnungen stehen. Das Graziöse und Schmuckhafte des venezianischen Frauentyps, wie ihn der frühe Tintoretto liebt, mit Kopfputz und schimmernden Gewändern (man betrachte den „Zug der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen“ oder das „Agneswunder“)⁵⁵ ist von Stradanus auf dem Blatt mit der „Heimsuchung Mariä“ bewahrt; einige der vornehmen, schmalen Gesichter und die flockig weichen Putten- und Kinderkörper sind sich nahe verwandt. Der

⁴⁸ Budapest, Nationalgalerie; Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister Nr. 1227. – Bestimmung „zu Vasari“ durch U. Middeldorf. Marten de Vos übernahm die Komposition des Stradanus wörtlich (bis auf eine kleine Gruppe im Mittelgrund neben dem Pfeiler) zur Illustrierung eines 1606 bei Plantin erschienen Missales. – Abb. 149 in H. G. Evers, Rubens, Neue Forschungen (1943).

⁴⁹ Uffizien 7079 F; Foto Soprintendenza 103894.

⁵⁰ Für die Lokalisierung des Gemäldes kommt durch die Aufschrift: „Depictum Florentiae in Sacello Fraternalitatis assumptionis Beatae Mariae virginis;...“ die profanierte Kirche S. Maria Assunta dei Battilani, Via S. Reparata 65 in Frage. – Siehe Paatz, Kirchen, III, S. 160 (1952). – Stich in Wien, Hofbibl. 55, I, Nr. 153. – Nicht bei Hollstein.

⁵¹ Alinari 31084.

⁵² Calvaert (1540-1619), aus Antwerpen gebürtig wie Stradanus war Schüler Sabbatinis, der in Rom unter Vasaris Einfluss stand. – Das Bild ist „forse dell'ultimo periodo“ (E. Mauceri, La Regia Pinacoteca di Bologna, Roma 1935, S. 103). – Alinari 37576.

⁵³ Laut Ridolfi, Le maraviglie del arte, Venedig (1648), um 1590 entstanden, kommt es als Vorbild selbst kaum in Frage.

⁵⁴ „Heimsuchung“: Uffizien 5155 S; Feder, stark laviert, gehöht, auf Papier aufgezo-gen, 43 × 30,3 cm. – Catalogo della Raccolta di disegni autographi antichi e moderni donata dal Prof. Santarelli alla Reale Galleria di Firenze (1870), S. 365: Cartella LX, Nr. 35. – Foto Soprint. 102563. – „Christus im Tempel“: Uffizien 5154 S; Technik wie oben, auf Leinwand aufgezo-gen, 43,5 × 31,3 cm. – Catalogo wie oben: Nr. 34. – Foto Soprint. 102562.

⁵⁵ Venedig, S. Lazzari dei Mendicanti und Madonna del Orto. – Details der Köpfe bei H. Tietze, Tintoretto, Abb. 12, 23, 24.



12, 13 Stradanus, Verhöhnung Christi und Ecce homo, aus der „Grossen Passion“. Uffizien.

Bildaufbau mit einführenden Vordergrundfiguren und jäh verkürzter Tiefenflucht weist auf die gleiche künstlerische Quelle. Auch das Blatt mit dem lehrenden „Christus im Tempel“ steht unter der Wirkung Tintoretos. Dieser bevorzugt — wie hier — die betonte Eckfigur, meist bärtige Alte (z. B. „Heimsuchung“, Bologna) und erhebt von früh an die Architektur zum eigenmächtigen, künstlerischen Mittel. Sein für die Scuola di San Rocco 1566-67 gemaltes Bild „Christus vor Pilatus“ scheint für die Komposition des Stradanus massgebend gewesen zu sein und hat auch Einzelheiten mit ihr gemeinsam: rechts vorn die Gruppe des stehenden und des dahinter sitzenden Mannes, die schräg eingestellte Loggia und oben die Empore mit Brüstung (nicht so in dem thematisch entsprechenden Blatt in Windsor, dort hat die Architektur — wie in der gesamten Folge — kulissenartigen Charakter). Das bei Stradanus oft wiederkehrende Architekturmotiv aus Kuppelbau, Pyramide und Altane (meist mit Zuschauern) ist in Venedig zu Hause; desgleichen die Bildidee mit den seitlich hervordrängenden und im Bogen auf die Hauptgruppe zuführenden Figuren, besonders ausgeprägt im Prager Darbringungsbild des Francesco Bassano.⁵⁶ Stradanus wendet sie innerhalb des „Marienlebens“ im „Sposalizio“, in der „Heimsuchung“⁵⁷, „Beschneidung“ und „Darbringung Christi“ an. Die beiden Zeichnungen der Slg. Santarelli, in denen die venezianischen Elemente dominieren, werden vor dieser Folge, in der sie wenig auffallend verarbeitet sind, entstanden sein. In ihrer malerischen Erscheinung und Technik entsprechen sie dem Nikolausblatt von 1568 und den beiden Vorzeichnungen für die Studiobilder von 1570, können also gleichfalls für Entwürfe von (verlorenen) Gemälden gelten.

Eine Aufgabe wie das „Marienleben“, das in Italien seit 1506 auch durch Marc Antons Kupferstiche bekannt geworden war, konnte sich der nachwirkenden Kraft von Dürers klassischer Schöpfung nicht entziehen.⁵⁸ Gleich im ersten Bild „Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte“ (Abb. 10) ist die Übersetzung der dürerischen Gruppe ersichtlich, besonders im Standmotiv der beiden Figuren; das Einzelne ist dann verändert, aus der Pforte ein römischer Triumphbogen geworden, aber die Hintergrundsszene der „Verheissung an Joachim“ geht wieder auf Dürers Erfindung zurück. Die „Geburt Mariä erinnert am meisten an die entsprechende Szene in Wolf Hubers jüngst entdecktem Feldkircher Annen-Altar.⁵⁹ Überraschend sind weniger die engen motivischen Zusammenhänge, die andere altdeutsche Bilder auch vermittelt haben könnten, als die gemeinsame Vorliebe für Hell-Dunkel-Effekte, besonders in einem Thema, das von Haus aus kein „Nachtstück“ ist (auch nicht bei Dürer, dem Huber viel verdankt). Dennoch dürften die Fassungen Hubers und Stradanus' unabhängig voneinander als Ausstrahlungen von Dürers Graphik und ihrer intensiven Schwarzweiss-Wirkung entstanden sein. Der „Flucht nach Ägypten“ sieht man die Kenntnis von Dürers Holzschnitt nicht sofort an und doch sind ihm auffällige Motive entlehnt: der Esel und der Ochs hinter ihm bis in Kopfhaltung und Schrittstellung, Joseph, der den Stab links geschultert hat und mit der Rechten

⁵⁶ Prag, Rudolphinum Nr. 555. — Katalog von 1889, S. 183.

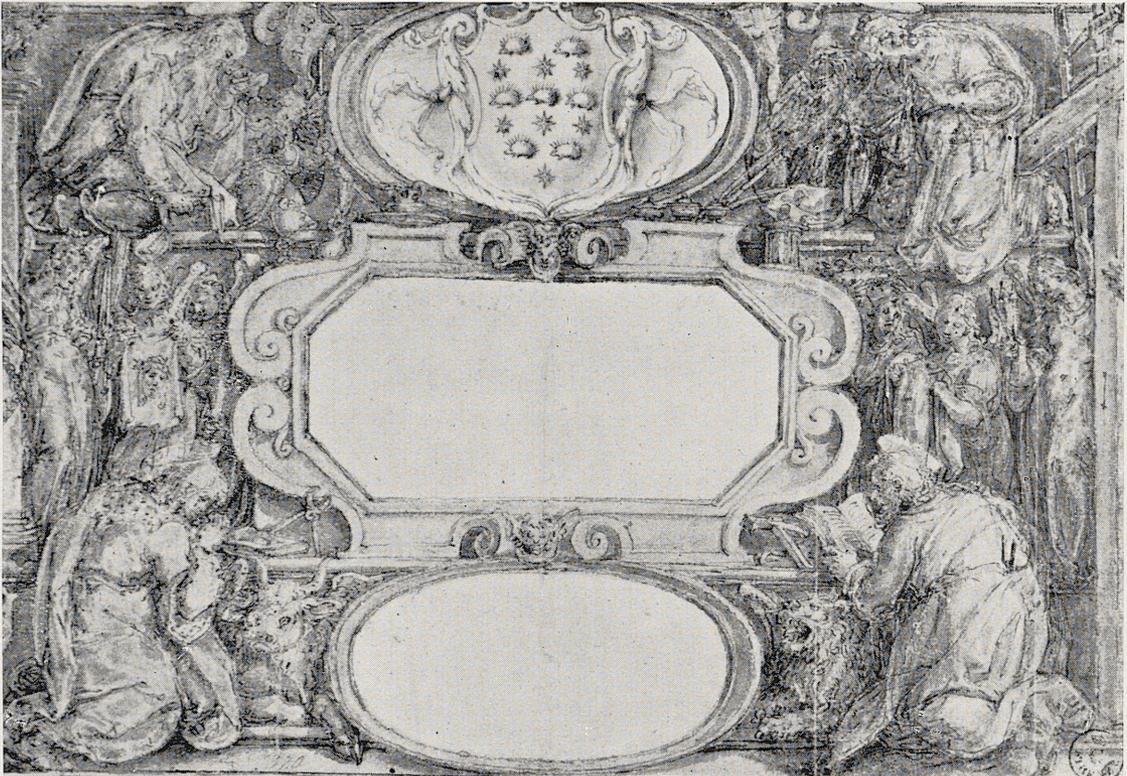
⁵⁷ Diese Darstellung ist dem Bilde Bassanos auch durch genrehafte Figuren verbunden, wie die vorn im Profil kniende Frau mit Haarkranz, die einen Knaben hält, und der rechts, bzw. hinten stehende Alte mit Turban.

⁵⁸ Eine intimere Kenntnis Dürers ist für Stradanus anzunehmen, da er mit Lombard und Lampsonius zu den niederländischen Gewährsmännern gehört, denen die Dürer-Erwähnungen in der 2. Ausgabe der *Viten Vasaris* von 1567-68 zu verdanken sind. Vgl. *H. Kauffmann*, Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in *Anzeiger des Germanischen National Museums*, 1954, S. 18 ff. *A. Welcker* (A wedding gift by Jan van der Straet, in *Die Graphischen Künste*, N. F. I, 1946, S. 103) beobachtete auf der Stradanus-Zeichnung von 1589 mit dem „Rückzug der Türken von Wien“, dass für die Festung mit angriffsbereiten Heeren im Hintergrunde Dürers Holzschnitt von 1527 — oder unseres Erachtens besser — die beiden Holzschnitte von 1527 verwendet wurden.

⁵⁹ *Heinzle*, in *Das Münster*, 1954, Heft 1/2, Abb. S. 9. — *P. Halm*, in *Die Kunst*, Oktober 1954, Abb. S. 1, 3.

den Zügel führt; doch lässt Stradanus ihn nicht vor, sondern hinter dem Esel laufen und Maria hat er repräsentativ in die Vorderansicht gewendet. Der altdeutsche Charakter des „Marientodes“, ist ebenso unverkennbar wie der der „Kreuzigung Christi“ mit den wüffelnden Knechten und der Gruppe der klagenden Frauen.

Auf die altniederländische Tradition weist die „Verkündigung Mariä im Gemach“ (Abb. 11). Die Anordnung der Hauptgruppe, des von rechts mit gebeugtem Knie nahenden Erzengels und der links auf gemustertem Fliessenboden vor dem Kamin sitzenden lesenden Maria, steht in Verbindung mit der frühesten derartigen „Verkündigung“ des Robert Campin im Merode-Altar von ca. 1425. Während Roger im Columba-Altar sowie Gerard David im Frankfurter



14 Stradanus, Titelblatt zur „Grossen Passion“. Uffizien.

Verkündigungsbild einen ausgeglichenen Innenraum bilden, ist den Kompositionen Campins und van der Straets eine manieristische Enge und Bedrängtheit eigen. Aus verschiedenen Voraussetzungen entstehen ähnliche Wirkungen. Gemeinsam ist ihren Bildern auch die reichere Ausstattung des Gemachs; bei Campin ist sie aus der Entdeckerfreude am Dinglichen entstanden, bei Stradanus hat sie einen absichtsvollen Charakter. Denn das Einzelne (Spinnrocken, Nähkorb, Lilie, Buch) soll wohl auch über die Tugenden Marias belehren.

Die Entstehungszeit des „Marienlebens“ kann auf Grund der unmittelbaren Zusammenhänge mit der italienischen Kunst, darunter mit Werken der späten sechziger Jahre, nicht vor 1550 liegen (wie Puyvelde meint). Die Entwicklung des Künstlers wie die sie bedingenden Lebensumstände sprechen für eine Ansetzung um 1580. Die stilverwandte Pariser Zeichnung

der „Predigt des hl. Paulus und Barnabas in Paphos“, zu der Folge der „Acta Apostolorum“ gehörig⁶⁰, datiert F. Lugt „entre 1578 et 1584“, dem Jahr der Rückkehr des Meisters aus Flandern und dem Erscheinungsjahr von Borghinis „Il Riposo“, wo diese Folge schon genannt ist.

Für die 38 Vorzeichnungen zu der „Grossen Passion“ in Florenz, „Passio, Mors et Resurrectio Dn. Nostri Iesu“⁶¹, hat sich Stradanus einerseits viel souveräner der im „Marienleben“ nachgewiesenen künstlerischen Quellen bedient, andererseits den eingeborenen, flämischen Elementen wieder freieren Lauf gelassen, vor allem in den Szenen, die schon thematisch Anlass zu vulgärer Drastik bieten, wie der „Verhöhnung Christi“ (Uff. 7764 F; Abb. 12) und der „Abführung Christi zum Richthaus“ (Uff. 7763 F). Die „Kreuzigung“ lässt trotz ihrer breiten, figurenreichen Anlage erkennen, dass der Künstler mehr und mehr auf die grosse, geschlossene Form hinaus will. Die „Kreuzigung“ des „Marienlebens“ wirkt durch fleckenhafte Beleuchtung aller Figuren unkonzentriert, während hier das unruhige Gedränge ganz ins Dunkel zurücktritt und sich alles Licht auf dem Corpus Christi sammelt (eine Vorahnung dessen, was Rembrandt in den „Drei Kreuzen“ vollendete). Hand in Hand damit setzt sich eine Raumauffassung durch, die statt der Entwertung des naturgegebenen Raumes, dessen tektonische Elemente — wie im „Marienleben“ — bloss als stützende oder rahmende Kulisse zu dienen haben, nach dem voll überschaubaren, grossen Raumgefüge strebt, in dem die Figuren im angemessenen Grössenverhältnis agieren. So auch auf der Oxforder Zeichnung des Stradanus von 1588 mit einer Szene aus der Geschichte des hl. Dionys.⁶²

Die Nachwirkung Dürers hat wesentlich zum nordischen Charakter der Passionsfolge beigetragen, so ist der „Abschied Christi“ (Uff. 7757 F) von dessen „Marienleben“ abhängig, das „Gebet am Ölberg“ (Uff. 7759 F) von dem Stich B. 4, „Christus vor Kaiphas“ (Uff. 7769) von dem „Christus vor Pilatus“ der „Kleinen Holzschnittpassion“. Diese „nordische Gruppe“ umfasst 24 Blätter in einer zumeist aus dichten Strichlagen gebildeten, linearen Zeichenweise, während die übrigen 14 in lavierender Technik stark von italienischen Anregungen durchsetzt sind, vorwiegend solche Vasaris, z. B. die Komposition der Szene „Joseph von Arimathia vor Pilatus“ (Uff. 2335 F) und Tintoretts. Die „Fusswaschung“ (Uff. 7758 F) nimmt Erfindungen aus dessen gleichnamigem Frühwerk im Escorial auf, das „Ecce homo“ (Uff. 7773 F; Abb. 13) geht in der Szenerie und Architektur auf Gemälde wie „Die Ehebrecherin vor Christus“ (Amsterdam, vom Rath) zurück. Die unterschiedliche Ausführung der Zeichnungen⁶³ lässt den Eindruck entstehen, es handle sich um Teile zweier Serien. Doch stellt sich anhand der 37 nummerierten Blätter der gestochenen Folge⁶⁴, in der diese Unterschiede naturgemäss verwischt sind, der inhaltliche Zusammenhang in Form einer Evangelienharmonie her. Ihr sind fünf neutestamentlich nicht belegte, seit dem Spätmittelalter beliebte Szenen eingefügt: Der „Ab-

⁶⁰ Paris, Bibl. Nat. Cab. des Estampes; Feder, Bister, laviert, gehöht, 19,5 × 26,2 cm., bez.: Stradanus. — Inv. Général des dessins des Ecoles du Nord von F. Lugt (1936), Nr. 187, Abb. Pl. LV. — Die Folge wurde von Heemskerck begonnen und von Stradanus vollendet.

⁶¹ Florenz, Uffizien 1758 Esposti, 2335-2338 F, 7757-7789 F; insgesamt 38 Blatt; Feder, braune Tinte, laviert, gehöht, ca. 19 × 25,8 cm. — Auf der Unterkante des unterlegten Papieres lateinische Bibeltexte.

⁶² Oxford, Ashmolean Museum; Feder, laviert; 20,5 × 40,2 cm., bez.: IOA Stradano 1588. — Katalog von K. Th. Parker Nr. 73.

⁶³ Antals Deutung der verschiedenartigen Zeichenweise trifft nicht zu. „Characterised by a very strong wash in order to monumentalise the figures“ seien die historisch mythologischen Kompositionen für den Florentiner Hof, während „in a kind of popular devotional style“ die für die flandrischen Stecher bestimmten Zeichnungen ausgeführt seien.

⁶⁴ Von Ph. Galle und Ad. Collaert. — Hollstein, Ph. Galle 108-145. — Die Folge in Wien, Hofbibl. 55, I, Nr. 91-128, 130 enthält ausser dem Titelblatt (s. Anm. 69) noch ein Blatt mit Widmung an den Erzherzog Ferdinand Medici (1549-1609).



15 Stradanus, Die drei Parzen und Chronos (1585). Uffizien.



16 Stradanus, Dantes „Luzifer“ (1587/88). Uffizien.

schied“, die „Entkleidung“ und die „Kreuzanheftung Christi“, die „Klagenden Frauen vor dem Grabe“ und „Christus in der Vorhölle“ (ein erst seit Dürer in die „Passionen“ eingegliedertes Thema). Besonders ausführlich wird das Leiden Christi zwischen der „Kreuzigung“ und der „Auferstehung“ geschildert⁶⁵ (zwölf Szenen statt sechs bei Dürer), doch wurden die „Kreuzaufrichtung“ (Uff. 7779 F) sowie die turbulente Szene des nach der Geißelung erneut vor Pilatus geschleppten Christus⁶⁶ und die seltene Darstellung der Auszahlung der Grabeswächter⁶⁷ nicht in die gestochene „Passion“ aufgenommen. Zur „Entkleidung Christi“ (Uff. 7777 F) und zur „Grablegung“ (Uff. 7785 F) gibt es Varianten⁶⁸, die als die früheren Fassungen gelten können, da ihre Kompositionen weniger geklärt sind.

⁶⁵ Olga Koseleff, Die Ikonographie der Passionsmomente zwischen der Kreuztragung und dem Tode Christi, Het Gildeboek 1934, Bd. 17.

⁶⁶ Brüssel, Slg. de Grez, Mus. des Beaux Arts, Nr. 3502; Feder, braune Tinte, 18,8 × 25,7 cm. – Foto ACL 126655.

⁶⁷ London, British Mus.; Popham, Dutch and Flemish Drawings of the XVI and XVI centuries, Vol.V, 1932, p. 182, Jan van der Straet, Nr. 2 : Unexplained subject. A priest paying soldiers; 17,2 × 24,8 cm. Pen and light brown ink, on creamcoloured paper, hightened with white. – Es handelt sich wahrscheinlich um die Illustration von Matth. XXVIII, 11-15.

⁶⁸ Zur „Entkleidung“ : Rom, Gab. delle Stampe; bez : Stradanus; Foto Alinari : Disegni 1232. – Zur „Grablegung“ : Slg. Rasini, Mailand; Feder, braune Tinte, 18,5 × 26,4 cm. – A. Morassi, Disegni antichi della collezione Rasini in Milano, Milano (1937), Taf. LXXX, S. 51. –

Für das Titelblatt der „Grossen Passion“ (Abb. 14) fand sich auch noch die Vorzeichnung, jedoch ohne die Inschriften, unter den „Ornati“ der Uffizienzeichnungen.⁶⁹ Die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und Engel mit den „Arma Christi“ (links die Säule mit dem Hahn Petri und das Schweisstuch, rechts Christi Gewand und Kreuz) gruppieren sich zu Seiten dreier querformatiger Felder, von denen nur das oberste mit dem aufgeklebten Wappen der Ricci (= Igel) gefüllt ist; hält man das Blatt gegen das Licht, so erkennt man unter diesem das Wappen



17 Stradanus, Marienkrönung (1592). Berlin.

der Medici mit dem Kardinalshut, wie es auf dem Stich zusehen ist. Das achteckige, für den Titel und die Adresse bestimmte Mittelfeld ist von einem schweren Volutenrahmen gefasst, dagegen sind die Figuren zart, aber körperhaft modelliert. Ihr Stil nähert sich dem der Berliner „Marienkrönung“ von 1592 (Abb. 17).⁷⁰ Innerhalb der Folge spricht besonders die Darstellung Christi in der Vorhölle, die wie die Dante-Illustrationen von 1587-88 (siehe unten) aus einer helldunklen Lavierung entwickelt ist, für eine Ansetzung der „Grossen Passion“ in die späten achtziger Jahre. Die Zeichnungen zum „Judaskuss“ (Uff. 7760) und zum „Ecce homo“ (siehe oben) haben im Jahre 1600 als Vorlagen für Gobelins einer im übrigen von Allori und Cigoli bestrittenen, kleineren Passionsfolge gedient⁷¹, die jetzt im Wandelgang der Uffiziengalerie hängt.⁷² Dies lässt fragen, ob die demnach in der Arazzeria bekannte „Grosse Passion“ des Stradanus nicht überhaupt ursprünglich für Wandbehänge bestimmt war. Dem Stil nach schliesst sich ihr unmittelbar eine Zeichnung mit dem „Hl. Petrus, der den Magier Simon zurückweist“, an⁷³, die (laut Puyvelde) gleichfalls

Vorlage eines — von insgesamt sechs Wandteppichen mit dem Petrusleben in der Abtei St. Peter zu Gent — gewesen sein soll. Bei der oft mehrfachen Verwendung von Vorlagen steht

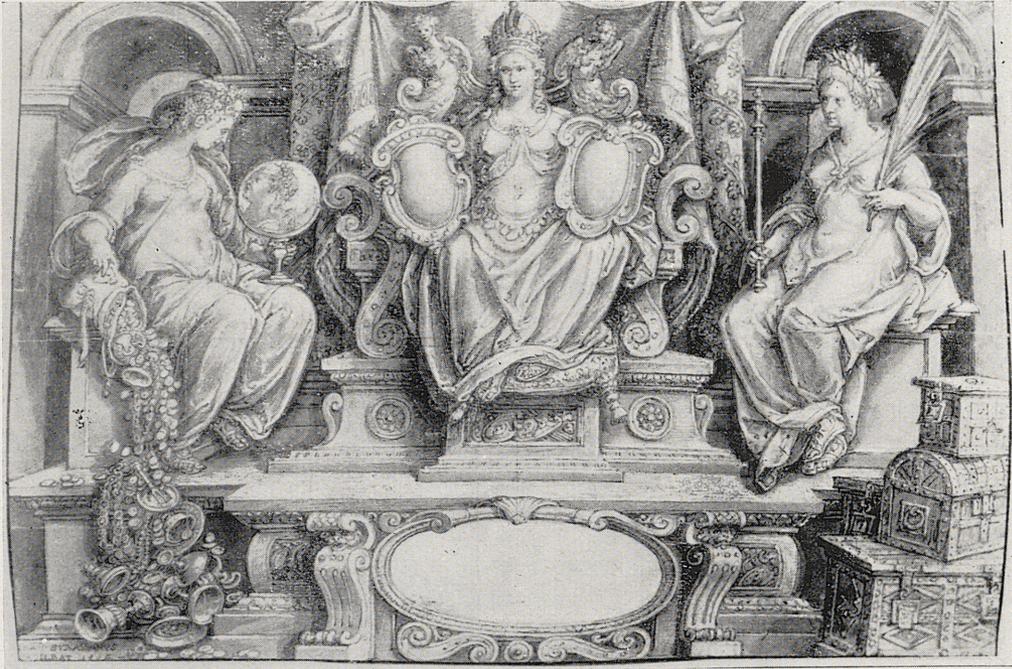
⁶⁹ Uffizien, 459 Orn ti; Feder, laviert, gehöht, 18 × 25,8 cm.

⁷⁰ Berlin K. K. 13564; Feder, laviert, gehöht, durchgegriffelt, 16,6 × 12,5 cm., bez.: Johann Stradano May 1592. — Vorlage zum Stich J. Sadeler. — *Bock-Rosenberg*, Die niederld. Meister, S. 51 (1931).

⁷¹ Dagegen Göbel (s. Anm. 4), S. 389: „Auf Domenico Passignano gehen wahrscheinlich der Judaskuss (Abb. 400; die Wirkerkante trägt links als Signatur F. A. F. 1600) und die wenig glückliche Ecce-homo Szene... zurück. — Th. Schwarz (s. Anm. 5) gibt an, die Behänge seien von Benedetto Squilli 1614 und 1616 ausgeführt. Dieser war aber schon 1587 verstorben, sein Nachfolger bis 1621 war G. Papini.“

⁷² Geisenheimer, der anhand der Guardaroba-Akten die Passionsteppiche künstlerisch und zeitlich genau bestimmen konnte, vermutet, dass sie „zur Corpus-Domini-Dekoration des Pal. Pitti bestimmt“ waren. *Kunstchronik*, NF XVIII, 1907, p. 299 (Sitzungsberichte des Florentiner Institutes).

⁷³ Windsor Castle 4754; Feder, laviert, gehöht, 20 × 27,7 cm.; Puyvelde 154 mit. Abb.



18, 19 Stradanus, Liberalitas, Potestas, Nobilitas (oben) und Apoll mit den Emblemen der Litterae (unten), aus dem „Schema seu speculum Principum“ (1594). Slg. Teyler, Haarlem.

hierzu nicht im Widerspruch, dass sie auch in der von A. Collaert gestochenen Folge der „Sieben Gaben des hl. Geistes“ mit dem Titel „Spiritus Scientiae“⁷⁴ erscheint.

Bis zur Entdeckung der Signatur „Stradanus faciebat 1585“ wurde dem Baldassare Peruzzi eine sorgfältig ausgeführte, grosse Zeichnung zugeschrieben, die in einem offenen Säulengang die drei Parzen und am Ufer im Vordergrund Chronos darstellt (Abb. 15).⁷⁵ Dieser gibt Wind und Wetter beschriebene Blätter preis, von denen einige von Mäwen im Fluge erhascht, andere von Schwänen ans Ufer gebracht werden. Hier nimmt sie ein kniendes Mädchen entgegen und ein zweites heftet sie an der Säule eines Tempiettos an. Auf dessen Boden windet sich eine Schlange, das Symbol der Ewigkeit. Die Darstellung als eine Allegorie auf die Unvergänglichkeit der Dichtkunst zu deuten, erlauben die in J. P. Valerians „Hieroglyphica“ von 1604 und F. Picinellis „Mondo Simbolico“ von 1653-54 beschriebenen Zusammenhänge zwischen den Schwänen und den Dichtern.⁷⁶

Zu den Illustrationen des „Purgatorio“ und „Inferno“ von Dantes „Divina Comedia“ aus den Jahren 1587-88 (Cod. Palat. 75 der Bibl. Laurenziana) gehört nach Thema, Technik, Stil und Massen eine in die Slg. Santarelli gelangte, dort als „G. A. Sodoma“ geführte Zeichnung des die Höllenkreise durchdringenden Luzifer, der mit dreifachem Rachen die Seelen verschlingt (Abb. 16).⁷⁷ Nächst der Darstellung der im Dickicht gehetzten „Violenti“ (13. Gesang) ist dies eines der erregendsten Bilder des Zyklus. In ihr gestaltet der Flame eine Vorstellung Dantes mit Elementen der Bildwelt des Hieronymus Bosch. Die Herauslösung des Blattes aus seiner Folge erklärt sich vielleicht dadurch, dass Lodovico Cigoli diese Zeichnung — als einzige — für einen Stich mit ausführlichen Erklärungen und mit einer graphischen Darstellung des Höllenreiches (die er auch dem Codex entnahm) benützt hat.⁷⁸ Hier durch ein „D“, bzw. ein „V“, genau gekennzeichnet, erblickt man Dante auf den Schultern Virgils über die „Trista Conca“ getragen, alsdann absteigend zum luziferischen „Centrum Mundi“ und durch den eisigen Höllenkrater die andere Hemisphäre erklimmend, in die schon ein Lichtstrahl aus der Sphäre des Erlösers dringt.

Die Stilbildung eines so anpassungsfähigen Künstlers wie Stradanus verläuft nicht ganz einheitlich, aber im Rückblick auf die entwicklungsmässig hervorragenden Werke doch folgerichtig. Mit der allmählichen Überwindung des kleinteilig erzählenden Antwerpner Manierismus geht das Streben nach einer geschlossenen Bildform Hand in Hand. Der Höhepunkt dieser Entwicklung mit ihrer Konzentration auf die körperhafte Figur wird in der Berliner „Marienkrönung“ von 1592 erreicht (Abb. 17; s. Anm. 68), das wird besonders in ihrem Verhältnis zu der „Krönung“ des etwa ein Jahrzehnt früheren „Marienlebens“ (s. Abb. 10 in Teil II) deutlich. Der Meister erreicht hier die Schwelle zum Barock. Das Ausreifen dieser letzten Phase seines Schaffens führt eine Gruppe von Zeichnungen vor Augen, die alle von Jan und Raphael Sadeler

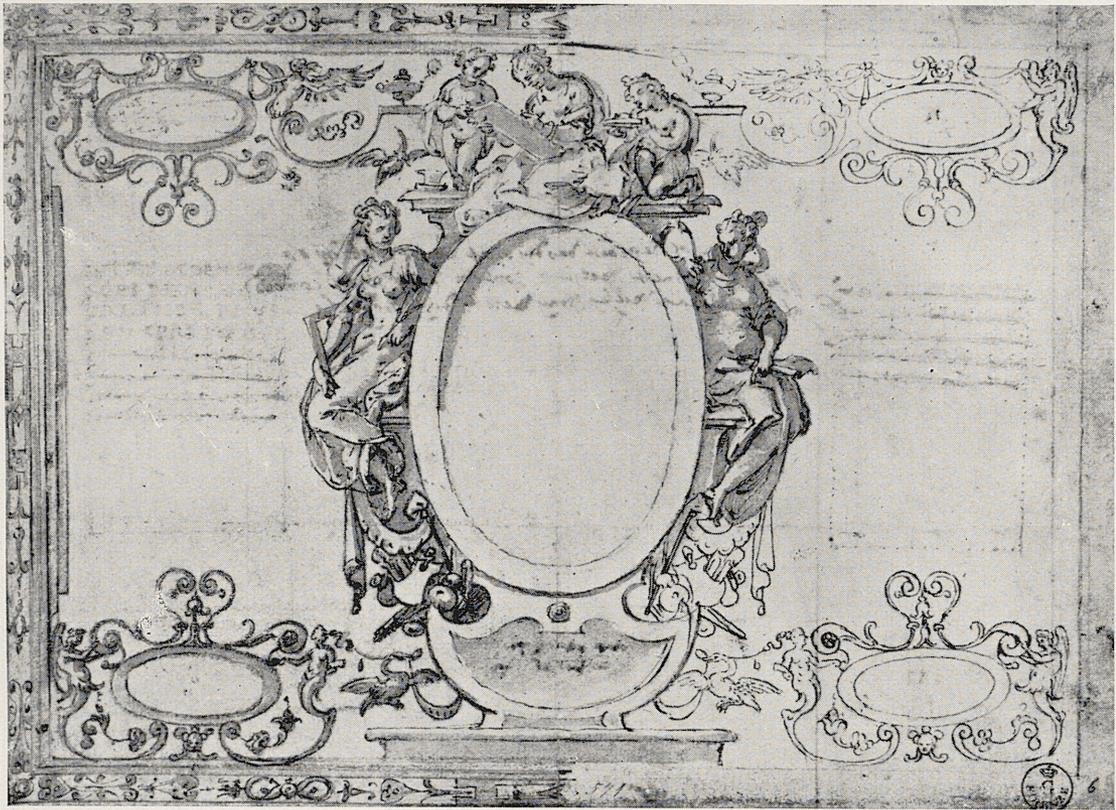
⁷⁴ Hollstein, A. Collaert Nr. 3-9; eine Folge auf Veste Coburg Inv. Nr. VII, 40, 12-18 (Nr. 17 : „Spiritus Scientiae“).

⁷⁵ Uffizien, 544 S = 825 E; Feder über Kohlevorzeichnung, laviert, gehöht, auf Leinwand aufgezoogen, schadhaf; die Figur des Chronos aufgeklebt. — Foto Soprint. 67659.

⁷⁶ Valerian 229 a : Cygni symbolo poetae nuncupantur. Nam veluti Cygni senio confecti argutioribus, ob gutturis exilitatem organia affectis suaviorem simul, et vocaliorem emittunt vocem, ita etiam boni poetae, quo per aetatem magis profecerunt, scribere itidem solente elegantius et sapientius, Sic Oedipus Coloneus... — Picinelli, Libro Quarto : Ucelli. Cigno, Capo. XVIII, S. 106; Nr. 167 : Il Cigno... può servire veramente ad un poeta, che reso famoso nelle compositioni profane, s'appiglia à materie sacre, sperando d'acquistar in quelle più delicata dolcezza. — Nr. 175 : Che nel cigno siano figurati i Poeti, l'insegna fra gli altri Andrea Alciati nell'Emblema 184 e Giovanni Tuilio ivi vagamete l'approva.

⁷⁷ Uffizien 273 S; Feder, laviert, gehöht, 26 × 20 cm. — Foto Soprint. 4596.

⁷⁸ Hollstein VII : Cornelis Galle Nr. 277. — Ein Exemplar auf Veste Coburg, Inv. Nr. VII, 137, 325.



20 Stradanus, Entwurf zu dem Rahmenwerk des Porträtstiches von Wierix (Abb. 1). Uffizien.

gestochen wurden. Von ihr ist die Haarlemer Folge des Karl Emanuel I. von Savoyen gewidmeten „Schema seu speculum Principum“ aus dem Jahre 1594 vollsigniert.⁷⁹ Das erste Blatt zeigt eine Allegorie der thronenden „Liberalitas, Nobilitas und Potestas“ (Abb. 18), das zweite Blatt die „Arma“, das dritte die „Litterae“ (Abb. 19) in Gestalt Apollos, der von Lorbeerkranz und Aureole bekrönt mit der Leier unter einem Baum sitzt und die Embleme der Künste und Wissenschaften um sich versammelt hat.⁸⁰ Die Komposition, deren sich bis in die Tiefe des Bildes ausbreitende Vielteiligkeit von der einen Zentralfigur beherrscht wird, begegnet im Grundgedanken schon auf dem „Amor“ betitelten Blatt einer Folge von acht Allegorien des Marten de Vos aus dem Jahre 1591.⁸¹ Der Verzicht auf Beiwerk zugunsten

⁷⁹ Herrn Haverkamp-Begemann, Rotterdam, verdanke ich die folgenden Angaben zu den mir im Original nicht bekannten Zeichnungen. – 1. Blatt: 19,8 × 28,3 cm., bez: Joan Stradanus / faciebat 1594. Vorlage für den ersten Stich der Serie mit der Adresse: „Carlo emanueli Sabaudiae, Paedemontis etc. Duci sereniss^o ac Catherinae, Austriacae Hisp. Infant., 1597“. 2. Blatt: 19,5 × 27,8 cm., bez: Joannes Stradanus faciebat 1594. 3. Blatt: 19,5 × 28,5 cm., bez: Joannes Stradanus 1594.

⁸⁰ Ausser einer Zeichnung mit „Christus und der Samariterin“ gibt es in der Slg. Teyler, Haarlem, noch zwei weitere von Stradanus, die sich weder ihrem Thema nach („Dolor“ und „Mors“?) noch mit ihren genrehaften Details aus der Alltagswelt in diese Folge einfügen.

⁸¹ Wurzbach, Niederld. Künstlerlexikon II: R. Sadeler, Nr. 118. Nach M. de Vos, 1591. – Ein Exemplar auf Veste Coburg: VII, 267.122.

gross gesehener Figuren zeichnet zwei nur im Stich bekannte Erfindungen dieser Spätzeit des Stradanus aus: Die „*Deliciae Virginitatis*“ von 1591 (Abb. s. Teil II unserer Studie) und eine grossartige „Beweinung“ des aufgebahrten Christus durch Maria, Johannes, die drei Marien und zwei leuchtertragende Engel.

In diesem letzten Jahrzehnt, mit dem die Tätigkeit des Stradanus endet, hat er einen anmutigen, ornamentalen Entwurf gezeichnet (Abb. 20).⁸² Darin wird ein hohes, leeres Oval von zwei weiblichen Figuren mit den Attributen der Architektur und der Malerei seitlich eingefasst und von einer dritten, die Zeichenkunst verkörpernden Figur mit zwei assistierenden Putti, bekrönt. Den Sockel bildet eine sichelförmige Kartusche (mit Schriftspuren), die auf einer Platte sitzt. Durch zwei horizontale Grotteskenfriese oben und unten ist das Oval in die Mitte eines Querformates eingepasst und sind seitlich Felder für Inschriften ausgespart. Die Buchstaben sind bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Auf der Rückseite stehen drei (durchscheinende) Zeilen in Flämischn mit Angaben über Massverhältnisse und Grotteskenzierat, doch nichts über den Verwendungszweck der Zeichnung. Man könnte sie für den Entwurf einer Wanddekoration halten, wie die des Holländers Stalf am Palazzo Mellini oder die des Palazzo dal Borgo in Florenz, aber die Zierlichkeit des Rahmenwerkes mit seinen Schriftfeldern spricht eher dafür, dass es sich um den Entwurf eines graphischen Blattes handelt. Die Figuration der bildenden Künste lässt vermuten, dass der leere Spiegel des Ovals einem Künstlerporträt vorbehalten ist. In der Tat fand sich ein von Johann Wierix nach diesem Entwurf gefertigter Stich, in dessen Oval das Brustbild des „IOHANNES STRADANUS FLANDER BRVG. PICTOR.“ im Dreiviertelrechts-Profil erscheint (Abb. 1).⁸³ Das Bildnis geht sehr wahrscheinlich auf einen Stich von Hendrick Goltzius zurück, der dafür ein Brustbild des Stradanus verwendete⁸⁴, das er 1591 bei der Rückkehr von Rom in Florenz gezeichnet hat. Die drei Bildnisse verhalten sich der Reihe nach zueinander seitenverkehrt, dies bestätigt noch ihre Abhängigkeit voneinander. Während die Übereinstimmung des von Goltzius gezeichneten mit dem von ihm gestochenen Porträt eindeutig ist, sind bei Wierix geringfügige Abweichungen festzustellen. Auch das graziöse Ornament der Stradanus-Zeichnung hat bei ihm durch Zusätze und Änderung der Verhältnisse an Reiz eingebüsst. Die Komposition des Rahmenwerkes auf dem Goltzius-Stich scheint der Mittelgruppe des Stradanus-Entwurfs zu gleichen. Jedoch sind bei Goltzius Abänderungen zu beobachten, die seinen auf stärkere Vergegenwärtigung zielenden Absichten entsprechen. Kraft eines anderen Stilgefühls tritt mit ihrer Hilfe alles mehr nach vorn und rückt dem Betrachter näher. Die rechte Figur schiebt ihren Arm über den Rand des Ovals, das Lineal darunter wirft seinen Schatten darauf, die Gewänder, besonders die Kopftücher, bauschen und blähen sich. Auch der durch Voluten und Tierornamente belebte Sockel gewinnt plastische Kraft. Gerade weil die Komposition des Goltzius die entwickeltere ist, setzt sie die Zeichnung des Stradanus voraus. Ausserdem verhält sie sich zu ihr seitenverkehrt, so wie fast immer ein Stich zu seiner Vorlage. Gegen diesen Zusammenhang will es kaum etwas besagen, dass auf Goltzius' Stich die horizontalen Ranken und Grottesken der Zeichnung fehlen. Denn sie haben im Verhältnis zur Mittel-

⁸² Uffizien, 460 Ornati; Feder laviert über schwarzer Kreide; 19,8 × 27,2 cm. – Die rechte Seite nicht ganz ausgeführt. – Rückseitig: *Dit op de groete van den brief daer et (?) screft in ghe / Acordert moet weesen. ront om saller siraet comen / ende sal niet... weesen... m(?)ercke dan grottescha.* – Herr Haverkamp Begemann, Rotterdam, unterstützte mich auch hier bei der Lesung und Interpretation der flämischen Aufschriften.

⁸³ Ein Exemplar auf Veste Coburg, Inv. Nr. VII, 207, 6.

⁸⁴ Slg. F. Lugt, Paris; Rote Kreide 35,4 × 30,8 cm., bez.: HG. A⁰ 1591. – Katalog der Rotterdamer Ausstellung von 1938, No. 407, Abb. 242. – O. Hirschmann, H. Goltzius (Graphik), Nr. 217. – Hollstein, Bd. VIII, Goltzius, S. 70 mit Abb. des Stiches. Exemplar auf Veste Coburg, Inv. Nr. VII, 30, 147.

gruppe rein additiven Charakter; nur hinzuerfunden, um dieser Fassung der Vorlage für den Wierix-Stich ein Zitat auf die Unvergänglichkeit der Virtus (in den Seitenfeldern) und vier darauf bezügliche Symbole und Motti (in den Eckovalen) einfügen zu können. Aber jeder der beiden Stiche trägt eine Devise, die-unter dem Bildnis des Stradanus stehend-als sein Wahlspruch gelten kann : „ASSIDVITATE NIHIL NON ADSEQVITUR“.

RIASSUNTO

Jan van der Straet (Stradano), nato a Brugges nel 1523, venne verso la metà del 1500, passando per Venezia, a Firenze dove fu, dal 1555 al 1571, il principale collaboratore del Vasari ed in seguito artista indipendente. Egli funge in modo eccezionale da intermediario fra l'arte dei Paesi Bassi, della Germania e di Venezia. Ha lasciato disegni e bozzetti in campi diversi, in special modo per gli arazzi della manifattura fiorentina e per gli incisori di Anversa. Disegni datati fra il 1550 e il 1594 offrono basi sicure per una sua valutazione. L'artista supera gradualmente il manierismo di Anversa, caratteristico per il suo senso narrativo legato al particolare, tendendo ad una forma chiusa e concentrata mentre l'ispirazione genuina ch'egli porta dalle Fiandre lo preserva dall'influsso dominante di un Vasari, del Tintoretto e specialmente del Dürer.

Il primo grande ciclo è la „Nova reperta“ nel 1550; segue nel 1563 la serie delle „Donne illustri Romane“, nel 1567 le „Scene di Caccia“ per gli arazzi di Poggio a Caiano, nel 1569/70 la „Storia del Magnifico Lorenzo“. Nulla si sa del decennio seguente nel quale l'artista fu a Napoli e quindi nella sua patria. Intorno al 1580 si deve datare la „Vita di Maria“; la „Grande Passione“ si avvicina alle illustrazioni dantesche del 1587/88. Gli ultimi disegni del 1592/94 a Berlino e Harlem segnano il vertice dello sviluppo dell'arte dello Stradano che sfocia nel Barocco.