

STUDIEN ZU JAN VAN DER STRAET, GENANNT STRADANUS

Von Gunther Thiem

II. DER SILBERALTAR IM MUSEO DEGLI ARGENTI IN FLORENZ.¹

Die Schatzkammer der Medici, die sogenannte Argenteria, im Erdgeschoss des Palazzo Pitti enthält ein auffallendes Stück: einen gravierten, silbernen Marienaltar (Abb. 1). Seine Darstellungen sind in eine grosse und 16 kleinere Silberplatten mit dem Grabstichel gestochen.² Das Mittelbild zeigt die Madonna auf der Rasenbank unter einem Rosenbaldachin vor einer Seelandschaft, die umlaufenden Täfelchen stellen das Marienleben von der „Begegnung an der goldenen Pforte“ bis zur „Himmelfahrt Mariä“ dar. Der verfeinerten Technik der Gravuren ist das kompakte Rahmenwerk aus Metall, besetzt mit runden Lapislazulisteinen auf grossen, derben Rosetten nicht ebenbürtig.

Über die Herkunft des Silberaltars ist nichts Sicheres bekannt.³ Keine Inschrift nennt den Künstler, weder Vorder- noch Rückseite noch der Rahmen tragen Monogramm, Stempel oder sonst ein Zeichen.⁴ Das Fehlen einer Marke schliesst den Gedanken so gut wie aus, die Tafel könne wie zahlreiche andere Silber- und Goldemalarbeiten der Argenteria in Augsburg entstanden sein.⁵ Die kunstgeschichtliche Literatur hat sich unseres Wissens mit dem Silberaltar noch nicht befasst. Seine künstlerische Herkunft ist nicht ohne weiteres auszumachen, zumal seine heutige Montierung nicht die ursprüngliche sein dürfte. Die einzige Beurteilung⁶, die der Silberaltar in A. J. Rusconis kurzem Führer durch das Museo degli Argenti (1935) gefunden hat, weist in die entscheidende Richtung: „lavoro di incisore oltremontano, probabilmente fiammingo“. Die künstlerischen Quellen des auf dem Altar dargestellten Marienlebens und der Rosenhagmadonna nördlich der Alpen zu suchen, ist die Reaktion des ersten Eindrucks;

¹ Siehe dazu die vorangegangene Studie über „Stradanus als Zeichner“.

² Masse der gesamten Altartafel 82,8 × 70,2 cm, der Mitteltafel 50 × 37 cm, der Täfelchen 11-14 × 11,3-13,7 cm.

³ Weder die Pitti-Inventare (zwischen dem ersten von 1624 und dem von 1761 im Archivio di Stato) enthalten ihn, noch der Generalkatalog der Uffizien von 1825. Erst im heute noch verwendeten Pitti-Inventar von 1890 wird er unter Nr. 73 beschrieben, jeglicher Hinweis über die Herkunft fehlt. Nichtsdestoweniger könnte das Stück aus altem Medici-Besitz stammen, aber erst bei der Neuordnung der Sammlungen und des Mobiliars der Schlösser während der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts der Argenteria einverleibt worden sein.

⁴ Direktor F. Rossi von der Soprintendenza alle Gallerie hatte die Liebeshwürdigkeit, die Altartafel aus ihrem Glasverschluss und die einzelnen Silberplatten aus ihren Rahmen nehmen zu lassen. Die unter den Lapislazulisteinen angebrachten Verschraubungen mit einer Holzplatte sind neueren Datums.

⁵ W. Holzhausen, Deutsche Goldemalarbeiten um 1600 im Palazzo Pitti, in Pantheon, II, 1928, S. 483.

⁶ In Florenz lag es einst nahe, an die viel gerühmten Meister des Niello, Maso da Finiguerra und Antonio Pollaiuolo, zu denken (so auf den Beschriftungen der Photographien von Brogi 14387, 14388 und Alinari 4367). Doch ist gewiss, dass der Altar nicht dem 15., sondern dem 16. Jahrhundert angehört, und dass es sich hier nicht um Niellotechnik handelt. Sie war, wie Cellini in seinem 1565/67 verfassten Traktat über die Goldschmiedekunst zu Anfang des 2. Kapitels berichtet, 1515 in Florenz so gut wie ausgestorben.

jedoch treten bei näherer Betrachtung immer mehr italienische Elemente mit dem Charakter eines gemässigten Manierismus hervor. Die wechselseitigen Wirkungen jener beiden Welten haben damals die persönlichen und stammesmässigen Stilmerkmale stark verwischt. Der Grad und die Art ihrer Verschmelzung deuten auf eine Schöpfung der zweiten Jahrhunderthälfte.

Bei der Suche innerhalb dieses Bereiches fanden sich zwei etwas voneinander abweichende Stichfolgen des Marienlebens, die den 16 Szenen des Silberaltares zugrundeliegen, und noch eine 17. Szene mit der Krönung Mariä, aber nicht das Mittelbild der Madonna im Rosenhag. Ein in München aufgefundenes Exemplar der Folge ist von Adriaen und Jan Collaert sowie Jacques Granthomme gestochen⁷, andere z. B. im British Museum zu London und in der Albertina zu Wien (Hofbibl. Bd. 55, I, Nr. 282-296) befindliche nur von den Collaerts. Alle drei Stecher geben als Inventor Joannes Stradanus an.

Die 17 Originalzeichnungen zu der Stichserie, dazu das ornamentale Titelblatt, sind erhalten. Sie gehören der — ausser Florenz und Wien — reichsten Sammlung von Zeichnungen des Stradanus in Windsor Castle an.⁸ L. van Puyvelde hat sie in seiner Veröffentlichung der flämischen Zeichnungen und einem gleichzeitigen Aufsatz⁹ gering beurteilt: „Stil nicht sehr persönlich; Auffassung nicht viel besser als die vieler religiöser Kompositionen der zweiten Garnitur Antwerpener Künstler“; er vermutet, dass jene in Antwerpen gestochenen Zeichnungen dort noch ausgeführt wurden, ehe Stradanus fortzog, also gegen Ende der 40er Jahre. Jene befremdend ungünstige Bewertung des Marienlebens, die fragwürdige frühe Datierung und die offene Frage nach der Vorlage für das Mittelbild des Silberaltares forderten zu eingehenderer Befassung mit den Zeichnungen des in Florenz tätigen Flamen auf.

Sein ursprüngliches Feld sind religiöse Kompositionen nicht. Am meisten liegen ihm Jagdbilder mit flüchtenden oder kämpfenden Tieren, reicherzählende lehrhafte Illustrationen sowie die allegorische Schilderung von Zeitereignissen. Damit hatte er sich dem weltoffenen Hof der Medici verbunden. — Ein „Marienleben“ zu gestalten, gehörte zweifellos zu den selteneren Aufgaben des Künstlers (das in Windsor ist das einzige vollständige). Vielleicht liess ihn dieser Umstand und die stärkere ikonographische Tradition des Themas mehr als sonst nach Vorbildern Umschau halten. Die in der vorausgegangenen Studie über „Stradanus als Zeichner“ unternommene Analyse der 16 Darstellungen und des ornamentalen Titelblattes dieses „Marienlebens“ hat ergeben, dass die Stradanus gelungene Synthese zwischen nördlicher und südlicher Kunst weit über das hinausgeht, was im Antwerpener Romanismus üblich war, und dass die Folge um 1580 entstanden sein dürfte (siehe Nr. 1 des Nachtrages).

Die Vorlage für das Mittelbild des Silberaltares (Abb. 2) zu finden, ist nicht gelungen. Es für eine vom Stecher der Tafel erfundene Komposition zu halten, kommt bei der Einheitlichkeit des Bildgefüges nicht in Frage. Nähere Betrachtung lässt ein Zusammenwirken der gleichen künstlerischen Kräfte wie in den Szenen des Marienlebens erkennen. Die Dürer-Motive sind

⁷ München, Staatliche Graphische Sammlung, 10 Blatt von Adriaen Collaert: Goldene Pforte (32451), Geburt Mariae (32456) Tempelgang Mariae (32452), Verlöbniß (32453), Hirtenanbetung (32454), Beschneidung (32460), Anbetung der Könige (32459), Darbringung (32455), Marienod (32458), Himmelfahrt Mariae (32457); von Jan Collaert: Flucht nach Ägypten (32450); von Jacques Granthomme 3 Blatt: Christus im Tempel (32445), Kreuzigung (32448), Marienkrönung (32446); 3 Blätter unbezeichnet: Verkündigung (32352), Heimsuchung (32351), Hochzeit zu Kanaa (32449); das Titelblatt fehlt.

⁸ Windsor Castle: 4695, 4697-4713; Feder, Bister, laviert, gehöht, auf rötlich getöntem Papier, 16,3-17,4 × 12,4-13,5 cm. Mrs. A. H. Scott-Elliot bin ich für verschiedene Auskünfte dankbar. Im ersten Teil der Stradanus-Studien sind abgebildet: „Die Begegnung an der Goldenen Pforte“ (Abb. 10) und „Die Anbetung der Könige“ (Abb. 8).

⁹ Flemish Drawings at Windsor Castle, 1942, Nr. 135-152, dazu Abb. 139, 147. Burlington Magazine, März 1942, S. 66-69.



1 Der gravierte silberne Marienaltar in der Argenteria des Palazzo Pitti.



2 Detail aus der Mittelplatte des Altares.

(B. 42). Die Abweichungen sind charakteristisch für die „Dürer-Renaissance“. Aus der lebhaften Gebärde des mit dem Vogel spielenden Kindes ist ein beziehungsloses Halten des Tieres geworden. Der Zeit der Gegenreformation ist die Unbefangenheit der Schöpfungen Dürers verlorengegangen; auch die Scham des Kindes ist jetzt bedeckt. — Aus dem berühmten Blatt der „Madonna mit den vielen Tieren“, „das verschiedentlich nachgeahmt wurde“ (F. Winkler)¹², sind Pflanzen und Tiere in das Madonnenbild übernommen worden: links das Schilfgras, die Pfingstrose, der Papagei, unten die Heuschrecke, rechts die fleischige Blattpflanze und oben die Schwäne. Der Papagei der Silbertafel — mit dem angehobenen Kopf und der Sprosse, auf der er sitzt, — geht wohl direkt auf des Urbild, eine Federzeichnung in der Ambrosiana¹³ zurück; er entspricht nicht dem Papagei des „Adam-und Eva“ Stiches (B. 1). Auch die beiden Kaninchen im Vorder-

so gehäuft, als sollte der Meister durch sich selbst übertroffen werden.¹⁰ Auch Schon-gauer dürfte hineinspielen, oder wer sonst sollte die Erfindung des baldachinartigen Rosenhags angeregt haben? — Unter diesem thront schwer und gedrungen Maria inmitten einer überreich von Pflanzen und Getier belebten Szenerie. Das Gewicht ihres Gewandes wirkt fast erdrückend, erst recht durch das dicke Polster des Kissens, auf dem sie das Kind präsentiert. Die Dürer eigene bewegliche Anordnung, der Phantasie des Betrachters Raum gebend, erstickt hier in der drängenden Fülle der Einzelheiten. Der Linienfluss des Haares und des Gewandes gerinnt. Gesicht und Gebärde festigen sich zu unpersönlicher, typenhafter Form. Wohl bahnt sich schon in den späten Marien-Stichen Dürers ein Festwerden der Formen an, doch wahren sie immer noch den Charakter des Lieblichen und Mütterlichen, der hier ins Repräsentative gewandelt ist.¹¹

Zu den Voraussetzungen des Bildes gehören ausser Stichen wohl auch Zeichnungen Dürers: dem Christkind am nächsten steht das der „Madonna mit der Meerkatze“

¹⁰ Bei den für die Rezeption Dürers bekannten Stechern Sadeler, Wierix, Galle, Goltzius fand sich die Vorlage für das Mittelbild nicht.

¹¹ All das sind Kennzeichen der Art des Dürer-Verständnisses im späteren 16. Jahrhundert, wie *H. Kauffmann* es umrissen und vielfach belegt hat („Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600“, in *Anzeiger des German. Nat. Mus.*, 1954, S. 18 ff.).

¹² Wien, Albertina. - *F. Winkler*, *Dürers Zeichnungen*, II, Nr. 296, um 1503. Winkler gibt als Kopien 3 Gemälde an, ausserdem den Stich des 1570 geborenen Egidius Sadeler, der für die Silbertafel noch nicht in Frage kommen dürfte, denn er würde ihre Datierung nach 1600 bedingen. Erst 1601 erteilt Rudolph II. Sadeler das Privileg, das auf dem Stich vermerkt ist und den Nachdruck seiner Stiche verbietet.

¹³ Mailand, Ambrosiana. Winkler, I, Nr. 244, um 1500.



3 Ph. Galle nach Stradanus, Taufe Christi (Ausschnitt). Uffizien.



4 R. Sadeler nach Stradanus, „Deliciae Virginitatis“ (Ausschnitt). Wien, Albertina.

grund der Tafel scheinen bei dem Künstler die persönliche Kenntnis ihrer Vorbilder in einer Londoner Dürer-Zeichnung¹⁴ voraussetzen; denn ein vermittelnder Druck oder eine Kopie ist nicht bekannt. — In der Küstenlandschaft mit hohem Horizont, mit dem Blick auf Burgen über spiegelndem Wasser und getürmte Felsen klingen Dürers Schöpfungen nach, aber ihre Weite ist verstellt. Die links von der Bildkante überschrittene Palme findet sich seit Dürers Holzschnitt der „Flucht nach Ägypten“ (B. 89) häufiger in der niederländischen Kunst. Dort sind seit dem Romanismus auch Fruchtschalen und antikisierende Vasen mit

¹⁴ London, British Museum. Winkler, II, Nr. 359; um 1500. Dürer selbst hat nur ein Kaninchen, seitenverkehrt, in den „Adam-und Eva-Stich“ übernommen.

Blumen¹⁵, wie in der linken Ecke der Rasenbank, heimisch geworden (am Original lässt sich an der Vasenwandung unten ein Fries mit Nymphen und Tritonen, oben einer mit kämpfenden Reitern erkennen).

Die dem späten 16. Jahrhundert eigene Umsetzung Dürers bestimmt den Charakter des Mittelbildes; doch setzt sich in den wie geprägten Gesichtern und dem Gewandstil die Kunst der italienischen Hochrenaissance durch. Das Vollwerden der Formen, ihr räumliches Ausgreifen, besonders in dem reichen und schweren Faltenwerk, verrät das Studium Sartos, etwa der „Madonna del Sacco“ (1525). Die klassizistische Verhärtung der Konturen erinnert an Vasaris Marienbilder der Jahrhundertmitte; in seiner Wiener „Hl. Familie“ (bis zum Bildertausch 1792 in Florenz) fällt ausserdem die Ähnlichkeit des Kopfes des Johannesknaben mit dem des Christkinds auf.¹⁶ — Die Erkenntnis, dass in dem Mittelbild des Silbertales nordische und romanistische Elemente auf gleiche Weise verknüpft sind wie in dem dazugehörigen „Marienleben“, lässt für beide denselben Künstler in Betracht ziehen: Stradanus. Zwei für ihn gesicherte Arbeiten bestätigen das. Nach dem Gemälde der „Taufe Christi“ von Stradanus in S. M. Novella zu Florenz fertigte Ph. Galle einen Stich (Abb. 3)¹⁷, der mit der Silbertafel Gemeinsames in den Landschaftskompositionen sowie in der Figur des grossen stehenden Engels links und der Rosenhagmadonna aufzuweisen hat: den säulenhaften Kopf und Hals, die Wellung des Haares, die Art des Ärmelaufschlags, die Fältelung am Arm und über der Brust. — In der Haltung und Gewandung kommt der Madonna diejenige am nächsten, die Raphael Sadeler 1591 nach Stradanus mit dem Titel „Deliciae Virginitatis“ (Abb. 4) stach. Sie hält das lebhafte Kind frontal im Schoss und ist von vier blumenreichenden Engeln sowie den Heiligen Katharina und Ursula umringt. Der Faltenstil hat nicht die Schwere wie bei der Rosenhagmadonna, ist fließender modelliert (was nicht nur an der wahrscheinlich späteren Entstehung der Vorzeichnung, sondern auch am Stil des Stechers liegt), doch die vergleichbare, monumentale Gesamtaufassung sowie ähnlich erfundene Partien am Arm, an den Knien und Gewandsäumen überzeugen von der Identität des Inventors.

Es ist zu fragen, ob zu der Marienleben-Folge ursprünglich eine Vorzeichnung für die Rosenhagmadonna gehört hat. In der Tat besteht die Möglichkeit, dass ein solches Blatt existierte und dann verloren ging oder ausgewechselt wurde. Denn die Folge enthält seit ihrer Erwerbung in Windsor eine auf das Titelblatt (4695) folgende, von Marten de Vos signierte Zeichnung (4696) Marias mit dem Kinde im Rosenkranz.¹⁸ Diese könnte an die Stelle einer Zeichnung von Stradanus, die der Rosenhagmadonna des Mittelbildes entspräche, getreten sein.

Der Künstler, der die 17 Silbertafeln des Altares stach, gibt sich nicht zu erkennen (s. o.). Seine Vorlagen, die Stiche Collaerts, gibt er seitenrichtig wieder, während diese selbst zu den

¹⁵ Die Blumen (Rose, Lilie, Maiglöckchen) hat man wohl nicht nur als Schmuck des Marienbildes, sondern auch als mariologische Symbole aufzufassen.

¹⁶ Wien, Kunsthistorisches Museum, Kat. Nr. 93. Abgebildet bei *Hermann Voss*, Italienische Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 47. Jg., NF Bd. XXIII, Wien 1911, S. 45, Abb. 7.

¹⁷ Photo Soprintendenza 103635. Nicht bei *F.W. Hollstein*, Dutch and Flemish Etchings, Bd. VII.

¹⁸ Diese Zeichnung und die Folge kamen zusammen in einem erst nach 1900 aufgelösten Klebeband „Strada and old Masters“ nach Windsor Castle. Der Band lässt sich rekonstruieren, die Folge macht den Anfang und endet auf Blatt 19. Zu der Zeichnung des Marten de Vos gibt *Puyvelde* in „Flemish Drawings at Windsor Castle“ unter Nr. 191 an: The Virgin of the Rosary, 18,5 × 14,6 cm [die Masse der Stradanus Blätter sind 1-2 cm kleiner]. Design for an engraving for the Hours of the Virgin. There is a similar, not identical composition engraved after Marten de Vos in the „Officium Beatae Mariae Virginis“ published by Plantin at Antwerpen in 1600.

Laut freundlicher Mitteilung von Assistant Keeper J. A. Gere, British Museum London, gibt es nach dem Blatt des de Vos einen Stich von Sadeler mit sechszeiliger lateinischer Versunterschrift; er passt



5 A. Collaert nach Stradanus, Begegnung an der Goldenen Pforte. München, Graph. Sammlung.



6 Gravierte Platte des Silberaltares, Begegnung an der Goldenen Pforte.

Vorzeichnungen des Stradanus seitenverkehrt sind. Im Gegensatz dazu geben die Stiche Granthomes — mit Ausnahme eines Blattes — die Zeichnungen „richtig“ wieder. Nachweisbar hat aber Stradanus bei ihrem Entwurf mit der Umkehrung durch den Stecher gerechnet; das scheinbar „richtige“ Verhältnis der Stiche Granthomes zu den Vorzeichnungen ist das Ergebnis einer doppelten Umkehrung durch Kopie der Stiche Collaerts.

Während Entwerfer und Stecher nicht besonders richtungsempfindlich zu sein scheinen, nehmen sie alle auf die Hände und gewisse ikonographische Bindungen Rücksicht. In Stradanus' Zeichnung zum „Sposalizio“ geben sich Maria und Joseph die linken Hände und bei der „Krönung“ wird Maria mit der Linken gekrönt, jeweils damit es bei der Umkehrung im Stich die Rechten sind; zu demselben Zweck stellt der Künstler bei der „Kreuzigung“ die Gruppe der Trauernden rechts vom Kreuz, damit sie dann wie üblich links erscheint. Auch Granthomme, von dem uns nur die 3 Stiche der Münchner Serie bekannt wurden¹⁹, beachtet das bei der „Marienkrönung“ (Abb. 9).

Die Unterschiede zwischen den gravierten Szenen des Silberaltares und ihren Vorlagen, Collaerts Stichen, sind nicht gross, aber bedeutsam (Abb. 5-8; Vorzeichnungen siehe Abb. 8, 10 des I. Teiles). Zuerst fällt auf, dass die 16 silbernen Täfelchen, die alle wenige Zentimeter kürzer als die Vorlagen sind, untereinander in den Massen differieren. Dies ist ein Beweis dafür, dass

in keiner Weise zur Collaert-Serie. Die dem Stich angeblich ähnliche Komposition konnte Mr. Gere in dem von Puyvelde genannten Officium nicht finden, aber 5 Illustrationen, die Szenen des Marienlebens von Stradanus wiederholen: Die Begegnung an der Goldenen Pforte, Anbetung der Könige, Beschneidung, Darbringung im Tempel, Krönung Mariae.

¹⁹ Die auf der Schriftleiste eingedruckten laufenden Nummern sprechen dafür, dass es eine vollständige Serie von Granthomme gab. Ob sie mit einer „Folge von 17 (?) kleinen Blättern mit Darstellungen aus dem Leben Jesu“ (Nagler) identisch sind, ist fraglich. — Dass die drei völlig unbezeichneten Stiche

sie nicht zum Druck bestimmt waren, sondern Selbstzweck sind : ihre Masse sind darauf berechnet, sich dem Format der Mitteltafel anzupassen.²⁰ Dies sichert, abgesehen von der stilistischen Übereinstimmung, die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Altarteile. Der stecherische Stil der Tafel steht dem der beiden Collaerts näher als jedem anderen Meister. Dass hier jedoch nicht die Collaerts²¹ selbst am Werk waren, ergibt die genauere Betrachtung jener Partien, bei denen es nicht mit getreulicher Imitation der Strichlagen getan war, besonders der Gesichter und Hände. — Verstärkt durch das spiegelnde Metall sind auf den Silberplatten die Hell-Dunkelwerte der Vorzeichnungen noch mehr nivelliert als in den Stichen (Abb. 7, 8). Das grosse Format der Mitteltafel lebendig durchzugestalten, ist nicht recht gelungen. Die Ausführung der Altartafel dürfte also einem anderen Meister als dem der Stiche obgelegen haben, sicherlich einem Zeitgenossen, doch muss er kein Niederländer gewesen sein.

Es gibt eine Nachricht, die auf den Altar bezogen werden kann und den Namen des Stechers Aliprando Capriolo da Trento (nachweisbar 1575-1599) sowie das Jahr 1584 nennt. Sie steht in einem Inventar der Guardaroba der Medici und lautet : „Diciotto quadrettini in rame intagliati da stampare d'immagine di Cristo e della Nostra Donna ed altri santi fattoci M. Aliprando Capriolo da Trento addi ottobre 1584“.²² In dieser Notiz ist nur eine der Tafel nicht entsprechende Angabe, dass von „rame“ (Kupfer) die Rede ist, während die quadrettini des Altares aus Silber gefertigt sind. Hier könnte ein bei der Seltenheit von gestochenen Silberplatten sehr begreiflicher Irrtum vorliegen. Der Schreiber, der die Stücke vielleicht gar nicht selbst zu Gesichte bekommen hat (seine sehr allgemeine Angabe der Darstellungen lässt das vermuten), meinte wohl, es könne sich bei „gestochenen Täfelchen“ nur um kupferne handeln. In diesem Sinne ist auch der Zusatz „da stampare“ aufzufassen; wozu sollten gestochene Platten normalerweise sonst dienen?²³ Im Oeuvre Capriolos²⁴ sind bisher keine Drucke nach einem Marienleben bekannt. Dies stützt unsere Vermutung, dass sich die Notiz auf die silbernen

der Münchner Folge (s. Anm. 7) von Granthomme stammen, ist sicher; denn sie stehen in dem gleichen Verhältnis zu den Vorzeichnungen des Stradanus wie die übrigen drei von ihm bezeichneten Stiche und zeigen die gleiche graphische Behandlung. Granthomme ist weniger qualitativ als Collaert, der mit feinen Strichlagen und Punzierungen modelliert.

²⁰ Am meisten weichen die je drei oben und unten waagrecht zwischen den Ecken liegenden Täfelchen vom hochrechteckigen Format der Vorlagen ab. Durch geringe Abänderungen hat der Stecher der Tafel jene 6 Kompositionen fast ins Quadrat umgeformt; am deutlichsten bei der „Begegnung an der Goldenen Pforte“.

²¹ Jan Collaert, vielleicht der Bruder des Adriaen, steht diesem an Können nicht nach. Sein Blatt mit der „Flucht nach Ägypten“ gehört durch den samtigen Glanz der dicht geschwungenen Strichlagen zu den besten der ganzen Folge.

²² Inventario Generale della Guardaroba dal 1571-1588, Nr. 79, fol. 37, Florenz, Archivio di Stato. Veröffentlicht von M. Müntz in „Les Collections d'antiques formées par les Medici au XVI. siècle,“ Paris 1895, S. 71 (Extrait des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Tome XXXV, 2^e partie).

²³ A. Weixlgärtner, Ungedruckte Stiche, in Wiener Jahrbuch, XXIX (1911), S. 259 ff. gibt an, dass die Anwendung graphischer Techniken zu nicht eigentlich graphischen Zwecken sich besonders im Norden über das Mittelalter hinaus gehalten hat. Meist handelt es sich im 16. und 17. Jahrhundert um kleinere, gestochene Platten als Appliken an Möbeln oder um silberne Schmuckplatten sowie Bildnismedaillen flämischer Herkunft, insbesondere von Goltzius. Alle genannten deutschen Stücke sind dagegen aus Kupfer oder Messing, z. T. vergoldet. Weder aus Italien noch aus dem sakralen Bereich sind Beispiele angeführt. Gravierte flämische Silberaltäre sind laut frdl. Auskunft des Herrn F. van den Wijngaert (Prentencabinet Antwerpen) nicht bekannt : „Mr. A. Jansen, un spécialiste des retables anversois, m'a dit que pareil travail lui était complètement inconnu“. Zum Thema der gravierten Silberplatten zuletzt O. Kurz, Engravings on Silver by Annibale Carracci, in Burlington Magazine, September 1955, S. 282.

²⁴ Bisher am ausführlichsten mit Kritik und Würdigung G. Suster, Dell'incisore trentino Aliprando Capriolo, in Archivio Trentino, XVIII, 1903, S. 144-206.



7 A. Collaert nach Stradanus, Anbetung der Hirten. München, Graph. Sammlung.

8 Gravierte Platte des Silberaltars, Anbetung der Hirten.

Platten des Altares bezieht.²⁵ Alle übrigen Angaben der Guardaroba-Notiz können bestätigen, dass es sich um die quadrettini des Altares handelt. Nur scheinbar steht im Widerspruch dazu, dass von 18 Stück die Rede ist, obwohl der Altar nur aus 17 Platten besteht. Denn die Folge Collaerts, die als Vorlage diente, enthält noch eine Szene mehr als der Altar: die „Krönung Mariä“. Diesen Höhepunkt ihres Daseins, das Hauptthema der Marienverehrung im Mittelalter wie in der Gegenreformation, konnte man in einem Marienaltar nicht einfach ignorieren. Eine Darstellung dieses Themas muss auch hier vorhanden gewesen sein.

Damit erhebt sich die Frage, ob der heutige Zustand des Altares der originale ist. Aufgrund der derben, die Wirkung im Ganzen wie im Einzelnen störenden Rahmung und Montierung ist das zu bezweifeln. Für das Prinzip der linksläufigen Anordnung der Szenen um das Mittelbild dürfte jedoch ursprünglich Dürer massgebend gewesen sein. Mindestens zweimal hat er es angewendet: Auf einer gemalten Tafel zur Darstellung der „Sieben Schmerzen Mariä“,

²⁵ Umsomehr als sich Capriolo, ein Schüler des Cornelis Cort in Rom, auf täuschende Nachahmung verstand. Er kopierte z. B. ein von Joh. Sadeler nach de Vos gestochenes Credo „col tagliare finissimo così fedelmente, come appare della 1^a prova, e non dalle altre assai dure e fiacche, da non potersi giudicare quasi per opera del bulino suo solito“ (G. Suster, S. 200). Unter den Stechern, deren Manier Capriolo annahm, wird auch Collaert genannt: „egli abbia dato prova di sapersene anche abilissimamente discostare ed incidere con singolare finezza e morbidezza di taglio al pari del...“ (S. 203). Diese hervorragende Anpassungsfähigkeit hat Capriolo wohl als den geeigneten Mann erscheinen lassen, die Tafeln getreu den Vorbildern zu stechen.



9 J. Granthomme nach Stradanus, Krönung Mariä. München, Graph. Sammlung.

hier das „Marienleben“ — um ein grosses Mittelbild gereiht sind.

Dass der Gesamtentwurf des Altares von einem Hofkünstler stammt, ist sogar wahrscheinlich. Denn es handelt sich um einen Auftrag des Medici-Hofes, wie aus dem „fattoci“ (machte uns) des Guarderobaeintrages hervorgeht.

Der Altar kann somit als ein Phänomen des höfischen Geschmacks seiner Zeit und seines

wie E. Buchner feststellte²⁶, und für einen mit Feder und Pinsel gezeichneten Hausaltar, nämlich den von der „Grünen Passion“ (Albertina) umrahmten „Kalvarienberg“ (Uffizien), wie J. Meder erkannte und Ed. Schilling neuerdings bestätigte.²⁷ — Eine die „Marienkrönung“ einbeziehende Altarform sich vorzustellen, fällt nicht schwer, etwa die des Wallbaum-Silberaltärens der Galleria Borghese zu Rom.²⁸ Dort sind 14 Plaketten — die Mitteltafel einer Maria mit Kind und Engeln rahmend — in Ebenholz eingelassen; Pietà und „Jüngstes Gericht“ sind in je einer Adikula des gestaffelten Aufsatzes angebracht.²⁹ An dieser Stelle könnte man sich gut die dem Altar der Argenteria fehlende „Marienkrönung“ denken; auch in grösseren Altären wird sie ja oft als selbständige Gruppe behandelt.

Wer mag die Anregung zu diesem heute wohl einzigartigen Altar gegeben haben, dessen Idee soviel Vertrautheit mit nördlicher und südlicher Kunst voraussetzt? Warum nicht der gleiche, der die Entwürfe für die Darstellungen des Altares lieferte: Stradanus? 1587 hat er eine Tafel mit Allegorien auf die Geburt des Ugo Buoncompagni (Enkel Gregors XIII.) gemalt³⁰, auf der 12 kleinere Darstellungen — wie

²⁶ E. Buchner, Die sieben Schmerzen Mariae, eine Tafel aus der Werkstatt des jungen Dürer, in Münchner Jahrbuch, 1934, XI, S. 251; Abb. auch bei F. Winkler, Dürers Handzeichnungen, I, Anhang Taf. XV.

²⁷ J. Meder, Die Grüne Passion Albrecht Dürers, 1923. E. Schilling, Dürer und der Illuminist Jacob Elsner, in „Phoebus“, 1946, I, S. 135, Abb. 2: „Rekonstruktion der mutmasslichen Anordnung“. Diesen Hinweis verdanke ich P. Halm.

²⁸ I. Faldi, Galleria Borghese, Le Sculture dal Secolo XVI al XIX, Roma 1954, Nr. 60, Abb. 60 a und b. An der „Pietà“ der Augsburger Pinienzapfen und die Marke Wallbaums (Rosenberg, Goldschmiedemerkzeichen I, 1922, Nr. 126, 428). Erstmals um 1619 in einem Inventar des Archivio privato Borghese beschrieben.

²⁹ Auch im Rügenwalder Silberaltar von Körber und Lencker ist diese Art der Anordnung der Plaketten gewählt (J. Lessing, Der Silberaltar von Rügenwalde, in Jahrbuch der preuss. Kunstslg., VI, 1888, S. 58-66; Abb. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, IV, S. 643 „Ebenholz“).

³⁰ G. Poensgen, Eine Geburtsallegorie des Stradanus, in Ztschr. für Kunstgeschichte, III, 1934, S. 46-52.

Auftraggebers (es ist die Regierungszeit des Grossherzogs Francesco I. und der Bianca Capello) gelten. Das Nachlassen der künstlerischen Kräfte allein würde an einem Ort wie Florenz nicht den Rückgriff auf Dürer erklären; in seiner Kunst hat man zweifellos dem eigenen Geschmack Wahlverwandtes gesehen. Auffallend in dem Rosenhagbild sind die so zahlreich von ihm entlehnten naturkundlichen Motive. Dieses spezielle Interesse erinnert daran, dass zur gleichen Zeit in Florenz die von Pflanzen und Getier bevölkerten Grotten (im Boboligarten, in Castello und Pratolino) entstanden. Die Vorliebe für alles Kreatürliche, die der Kunst damals weithin einen stillebenhaften, naturwissenschaftlichen Charakter verlieh, wird bestimmend für die Wahl und Ausgestaltung dieses Altarbildes gewesen sein; in ihm entdeckte man die belebte Welt in der Sicht Dürers neu.

NACHTRAG

1) Meine Datierung der Zeichnungen des „Marienlebens“ in Windsor Castle, „um 1580“, wurde vor den Originalen durch die Entdeckung zweier Signaturen auf dem „Tempelgang Mariä“ und — am besten lesbar — auf der „Marienkrönung“ bestätigt. Zu erkennen ist jeweils „Stradanus“ und die Jahreszahl 1580, von der nur die Endstelle nicht ganz eindeutig ist.

2) Ausserdem fand sich in der Bibliothèque Nationale, Paris, ein Stich Jan Collaerts (Maroquinband „Stradanus“, Lfd. Nr. 329; nicht bei Hollstein) nach der anmutigen Windsor-Zeichnung des Stradanus von 1564 (Siehe Teil I, Abb. 5). Der dem Stich beigegebene Hexameter von Cornelius Kilianus Dufflaeus deutet die Darstellung als Allegorie der Malerei: „Artis pingendi cupias si symbola nosse, lector, quae placeant sculpta tabella dabit“.

3) Die in Teil I, Anm. 80, „Dolor“ und „Mors“ betitelten zwei Zeichnungen der Slg. Teyler, Haarlem wurden als einer Serie von 11 Blatt in der Wiener Albertina zugehörig erkannt (Benesch, Katalog II, 155-166). Sie entsprechen dieser in den Massen (191 × 275 mm), in der Technik (Feder laviert), in den Themen (statt „Dolor“ wohl richtiger „Poenitentia“) und im Stil (der frühen 60-er Jahre). Die Signatur an der Unterkante der Haarlemer Blätter ist überschritten worden; Reste einer Jahreszahl könnte man als „1565“ lesen.

4) Als spätestes Datum wurde mir die Signatur „Ioannes Stradanus achademico di fiorenza 1596“ auf drei von 16 Zeichnungen mit Kämpfen zwischen Menschen und Tieren im Louvre bekannt (Nr. 20489, 20496, 20498). Sie bleiben gegenüber den früheren Blättern künstlerisch zurück.

4) Die photographischen Vorlagen zu den im Teil I der Stradanus-Studien abgebildeten Zeichnungen aus den Uffizien verdanke ich der Hilfsbereitschaft von Herrn Dr. Gernsheim und Frau Dr. Lauke, Florenz.

RIASSUNTO

Come modello per l'altare della Vergine nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti composto di 17 scomparti d'argento cesellato, può servire una serie di incisioni, ora nel Castello di Windsor, che A. e J. Collaert hanno eseguito da disegni dello Stradano. Questi disegni sono stati datati nella I^a parte degli „Stradanus Studien“ „circa 1580“. Il disegno per lo scomparto centrale non è stato trovato, ma le sue caratteristiche artistiche rivelano nuovamente lo Stradano.

Nell'esecuzione dei particolari, gli argenti cesellati differiscono molto dallo stile dei Collaert.

Una notizia d'archivio del 1584 dà come probabile autore degli argenti Aliprando Caprioli da Trento, discepolo di Cornelis Cort a Roma e ben noto per la sua abilità imitativa come incisore.

Lo stato attuale dell'altare crea dubbi per la cornice rozza e la tecnica incerta del montaggio; inoltre nel 1484 si parla di 18 quadrettini (oggi se ne conservano 17). Manca l'Assunzione della Vergine, che fa invece parte della serie delle incisioni dei Collaert.

Paragonando questo altare con quelli di Augsburg si deve immaginare una cornice d'ebano culminante in una edicola con l'Assunzione. L'idea generale dell'opera presuppone la conoscenza dell'arte nordica e italiana; questa sintesi è molto tipica per il gusto cortigiano del tardo '600. Sicuramente l'invenzione è del „fiammingho“ Stradano.