

DIETER GRAF

## NEUES ZU PIETRO ANTONIO DE' PIETRI

ERNST GULDAN ZUM GEDÄCHTNIS

Eine erste Fassung dieses Aufsatzes wurde im September 1999 abgeschlossen und der Redaktion des Jahrbuches zur Veröffentlichung übergeben. Im März 2000 hat mir Matthijs IJssink freundlicherweise seine im Oktober 1999 abgeschlossene Monographie über die Zeichnungen Pietro de' Pietris in einer Kopie seines maschinenschriftlichen Manuskripts zugänglich gemacht, in der er stellenweise zu den gleichen

Ergebnissen kommt. Ich habe daher bei denjenigen der in meinem Beitrag behandelten Zeichnungen De' Pietris, die bei Abschluß meines Manuskripts noch unveröffentlicht waren, und die seither von Matthijs IJssink in sein Werkverzeichnis aufgenommen wurden, in einer Anmerkung jeweils die Nummer des Blattes bei IJssink angegeben.

## INHALT

Einleitung . . . . .	429
Gemälde und Gemäldeentwürfe . . . . .	431
Pietro de' Pietris Entwürfe zu Stichen . . . . .	451



1. Pietro Antonio de' Pietri, *Selbstbildnis*. Stockholm, Nationalmuseum

## Einleitung

Pietro Antonio de' Pietri (1663–1716) war Schüler Carlo Marattas und wie dieser ein prominenter Zeichner. Über sein Leben, seine Auftraggeber und seine Werke berichten seine Biographen Nicola Pio<sup>1</sup> und Lione Pascoli.<sup>2</sup> Mit Nicola Pio stand Pietro de' Pietri in persönlicher Verbindung und hat für dessen Vitensammlung sein eigenes Bildnis (Abb. 1)<sup>3</sup> sowie ein Porträt des Malers Bonaventura Lamberti (1652–1721) gezeichnet. Man kann daher annehmen, daß die Angaben Nicola Pios zu de' Pietris *Vita* vom Maler selbst stammen, und dies nicht, weil diese besonders detailliert wären, sondern im Gegenteil eher spröde und lakonisch. Dies entspräche jedenfalls dem Charakter des Malers, von dem Nicola Pio zwar schreibt:

»È stato uomo di gran sapere, raro e perfetto nel disegno, nell'espressive e nell'istoriare, con forte, vago e armonizzato colore, con esatte forme e ben fondato carattere. Ha intagliate in rame ad acqua forte«, von dem er aber auch bemerkt: »Non ha saputo conoscere se stesso, né hebbe concetto, né stima alcuna della sua propria virtù. È stato humile e ritirato senza ambizione, non havendo havuto altro amore che quello della professione.«<sup>4</sup> Und Pascoli, der Pietro de' Pietri eben-

<sup>1</sup> PIO/ENGGASS 1977, S. 133f.

<sup>2</sup> Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, I, 1730, S. 223–28. – PASCOLI/CASALE 1992, S. 311–16.

<sup>3</sup> Vgl. Anthony M. Clark, »The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio«, *Master Drawings*, 5 (1967), S. 12, Kat. Nr. 15, Abb. 4; BJURSTRÖM 1995, S. 66, Nr. 22.

<sup>4</sup> PIO/ENGGASS 1977, S. 134.



2. Agostino Masucci, *Selbstbildnis*. Stockholm, Nationalmuseum

falls persönlich gekannt haben dürfte und dem nach dem Tode Pietros überdies auch dessen Neffe Bartolomeo, der im Hause des Onkels gelebt hatte,<sup>5</sup> als Informant zur Verfügung stand, schreibt über die Person de' Pietris: »Era Pietro di giusta statura, di pelo castagno, magro di faccia, non grande ma tondetta, con occhi neri, naso acuto, e piccolo, di natura malinconica, di pocchissimo sonno, e di non molte parole.« Und er fährt mit der Charakterisierung des Künstlers fort: »Amò la solitudine, e perciò non volle mai né scolari, né

<sup>5</sup> Vgl. CANESTRO CHIOVENDA 1971, S. 63–69. Pascoli (S. 227) hatte Bartolomeo, der die Malerei zugunsten des Stecherhandwerkes aufgegeben hatte, gut gekannt. Er hatte daran gedacht, Bartolomeo mit der Anfertigung von Porträts zu beauftragen, die er in der Nachfolge Vasaris ähnlich wie Nicola Pio seinen Künstlerviten voranstellen wollte. Während aber Nicola Pio die Künstlerporträts, die seinen Künstlerviten vorangestellt werden sollten, zumindest hatte zeichnen lassen, dann aber die Umsetzung dieser Porträts in den Stich ebensowenig zustande kam wie die Publikation der Vitensammlung selbst, scheiterte Pascoli bereits bei dem Versuch, gezeichnete Porträts als Stichvorlagen zusammenzubringen, so daß er seine Vitensammlung ohne die geplanten Porträts in zwei Bänden 1730 bzw. 1736 publizierte.

moglie. Poco conobbe se stesso, e meno assai l'opere sue. Portò sempre amor particolare al maestro, [Carlo Maratta] ed a lui mostrò sempre, prima di pubblicarle, sue pitture.«<sup>6</sup>

Folgt man Nicola Pio und Lione Pascoli, dann ist Pietro de' Pietri um 1678 als Fünfzehnjähriger aus dem bei Novara gelegenen Premia nach Rom gekommen.<sup>7</sup> Dort fand er zunächst bei einem Verwandten, dem Weinhändler Giovanni Antonio de' Pietri, Unterkunft. Dieser war mit dem Maler Giuseppe Ghezzi befreundet, der gerade 1678 zum Sekretär der Accademia di San Luca berufen worden war, ein Amt, das er für mehr als vierzig Jahre innehaben sollte. Ghezzi nahm Pietro de' Pietri in seine Werkstatt, dann auch in seinen Haushalt auf. Zwei Jahre später wechselte Pietro de' Pietri in die Werkstatt des aus Cremona stammenden Malers Angelo Massarotti, der 1680 Mitglied der Akademie geworden war. Als Massarotti im Juli 1681 wieder nach Cremona übersiedelte, kehrte Pietro de' Pietri noch einmal zu Giuseppe Ghezzi zurück. Carlo Maratta, mit Giuseppe Ghezzi eng befreundet und Pate von Giuseppe's Sohn Pier Leone, war auf die große zeichnerische Begabung Pietro de' Pietris aufmerksam geworden und übernahm ihn in seine eigene Werkstatt. Hier war der inzwischen achtzehnjährige Pietro de' Pietri zweifellos endlich am richtigen Platz.

Wie schon seine früheren Schüler, etwa Giuseppe Passeri und Giacinto Calandrucci, ließ Maratta auch Pietro de' Pietri die Werke Raffaels studieren, indem er ihn u. a. Raffaels Fresken im Vatikan abzeichnen ließ »perché meglio stabilitasse e perfezionar si potesse nel disegno.«<sup>8</sup> Maratta verfuhr demnach mit seinen Schülern nicht anders, als sein Lehrer Andrea Sacchi mit ihm selbst verfahren war, als er ihn, wie Bellori berichtet,<sup>9</sup> Raffaels Fresken im Vatikan und der Villa Farnesina in Zeichnungen kopieren ließ, Zeichnungen, die Maratta offenbar zeitlebens in Ehren hielt.<sup>10</sup> Andrea Sacchi

<sup>6</sup> PASCOLI/CASALE 1992, S. 313.

<sup>7</sup> Zur Herkunft des Künstlers aus Premia bei Novara siehe CANESTRO CHIOVENDA 1971, S. 63ff., und eadem, »Antigoriesi a Roma nei secoli XVII e XVIII«, *Oscellana*, 8 (1978), S. 185–88. Die Taufurkunde des Künstlers (Datum der Taufe: 20. Februar 1663) ist abgebildet bei Maria Teresa Chirico, »Pietro de' Pietri«, *Rassegna di Studi e di Notizie*, 10 (1982), S. 246. Pietro de' Pietri selbst hat sich über das Jahr seiner Geburt getäuscht, als er auf seinem gezeichneten Selbstbildnis (Abb. 1, vgl. Anm. 3) das Jahr 1665 angab.

<sup>8</sup> Im 1712 angelegten Inventar Marattas ist unter der Nr. 59 eine solche Kopie seines Schülers erwähnt: »Altro disegno fatto dal Sigr Pietro de' Pietri, copiato da Raffaelle nelle Stanze Vaticane, et è, l'Istoria che sta dipinta sopra al camino nella sala.« Unter den Nrn. 58 und 110 finden sich zeichnerische Kopien nach Raffael von der Hand des Maratta-Schülers Giovanni Paolo Melchiorri aufgeführt. Vgl. GALLI 1927.

<sup>9</sup> BELLORI, ed. 1976, S. 557.

<sup>10</sup> Noch in Marattas Inventar von 1712, angelegt im Jahr vor seinem Tode, sind zahlreiche eigenhändige Kopien Marattas nach Werken Raffaels aufgeführt. Siehe GALLI 1927, Nr. 49–54, 73, 80, 105 etc. Bei

hatte auf diese Weise bei Maratta den Grund für dessen Verehrung Raffaels gelegt, aber auch für die Ausbildung seines Stiles sowie für die von Bellori propagierte Selbsteinschätzung des zu Ruhm gekommenen Maratta als des neuen Raffael.<sup>11</sup> In der ebenfalls von Lione Pascoli stammenden *Vita* von Marattas Schüler Giuseppe Passeri lässt Pascoli Maratta mit den folgenden Worten begründen, warum seiner Ansicht nach Raffael alle die anderen von ihm durchaus hoch geschätzten Künstler, wie etwa Tizian und Correggio, Domenichino und Poussin, Lanfranco und Annibale Carracci, überrage:

»Fermiamoci poi... nelle divine di Raffaello, perché questi esser dovrà tuo maestro perpetuo, e universale, che quantunque possedute non abbia così perfettamente alcune qualità, come i mentovati maestri le possederono, ne ha avute tante altre non possedute da loro, che tutte insieme sopra tutti loro lo fanno spiccare, e risplendere. Vedi come egli ha scelto il più perfetto ne' corpi, per formare coll'armoniosa diversità delle parti la perfetta unione de' membri di sue figure. Mira come è stato in esse attaccato alla sodezza, alla forza, ed al rilievo senza staccarsi mai dalla tenerezza, dalla grazia, e dal brio, come ha accordato l'orrido col piacevole, il severo col mite, il gioviale col tetro. Guarda la bizzarria de' pensieri, il giudizioso modo di comporre, la proprietà de' contrasti, l'eleganza de' caratteri, la copia de' concetti, la fecondità dell'invenzioni. Osserva ch'egli ha eccellentemente intesa la distanza de' piani, la distribuzione de' siti, la posizione, e diminuzione degli oggetti, le ragioni dell'ombre, e de' lumi. E nota bene, che niun più di lui ha saputo esprimere col pennello le azioni del corpo, e le passioni dell'animo.«<sup>12</sup> Diese Auffassung Marattas hatten Pietro de' Pietri und alle die anderen Schüler Marattas sicher in ähnlicher Weise zu hören bekommen. Da kann es nicht verwundern, daß sich noch Agostino Masucci (1691–1758), der letzte von Carlo Marattas Schülern, in seinem um 1720 für Nicola Pios Vitensammlung gezeichneten Selbstbildnis wie selbstverständlich in der Stanza della Segnatura stehend darstellt. Masucci hält in diesem Selbstbildnis eine Mappe mit Zeichnungen, offenbar von ihm angefertigte Kopien nach Raffaels Fresken, und weist den Betrachter seines eigenen Bildnisses mit sprechender Geste auf Raffaels *Disputà* hin, von der ein kleiner Ausschnitt im Bildhintergrund sichtbar ist (Abb. 2).<sup>13</sup>

einigen dieser Kopien (u. a. bei den Nr. 50 und Nr. 73) ließ Maratta in seinem Inventar vermerken: »disegnato con gran diligenza dal Sigr. Cav.re Maratti quando era giovine«.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Hans Ost, »Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28 (1965), S. 281–98; MENA MARQUÉS 1990, S. 543–59; WINNER 1992, S. 511–70.

<sup>12</sup> PASCOLI/GUERRIERI BORSOI 1992, S. 301.

<sup>13</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 3063/1863; BJURSTRÖM 1995, Nr. 60.

Über die zeichnerischen Kopien des jungen Pietro de' Pietri nach Raffaels Fresken in den Stanzen des Vatikans weiß Nicola Pio zu berichten, er habe sie mit »tanta esatezza e diligenza« ausgeführt, »che il maestro faceva pompa dell'i di lui disegni nella sua scuola«.<sup>14</sup> Als Carlo Maratta zwanzig Jahre später von Papst Clemens XI. den wohl von Maratta selbst initiierten Auftrag erhielt, die Fresken Raffaels in den Stanzen des Vatikans zu restaurieren, hatte Pietro de' Pietri, inzwischen ein selbständiger Künstler, an diesen Restaurierungsarbeiten der Jahre 1702/03 entscheidenden Anteil.<sup>15</sup>

### Gemälde und Gemäldeentwürfe

Die Biographen de' Pietris erwähnen zahlreiche Bilder und Fresken, die dieser für römische Kirchen und Paläste gemalt hat. Zu seinen Auftraggebern gehörten so bedeutende Mäzene und Sammler wie die Kardinäle Pietro Ottoboni und Giuseppe Renato Imperiali, in dessen an der Piazza Colonna gelegenem Palast er zusammen mit Francesco Civalli und Michelangelo Ricciolini mehrere Räume dekorierte.<sup>16</sup> Für Clemens XI. malte er ein Altarbild für eine Kapelle im Quirinalpalast und wurde von ihm bei dem Freskenzyklus in San Clemente mit der Darstellung *Flavia Domitilla* erhält den Schleier beauftragt. Bilder de' Pietris gelangten nach Spanien, Portugal und in größerer Zahl nach England, wohin er außerdem, wie Pascoli schreibt, »diverse copie de' più celebri [pitture] che sono in Roma«<sup>17</sup> lieferte. Ein Angebot, sich für 200 Scudi monatlich in englische Dienste zu begeben, lehnte der Künstler ab, da er befürchtete, dort seine Religion nicht in der von ihm gewohnten Weise ausüben zu können. Zu seinen letzten Arbeiten gehören das Altarbild *Heilige vor der Madonna* und vier Ovalbilder mit Szenen aus dem Marienleben in Santa Maria in Via Lata sowie die Kuppeldekoration der Cappella Asnaghi in Santa Maria delle Grazie alle Fornaci mit der *Himmelfahrt Mariens*.

<sup>14</sup> Vermutlich finden sich einige dieser Kopien de' Pietris heute unter den anonymen Kopien des Seicento nach Raffael im Louvre. Hervorragende zeichnerische Kopien, die de' Pietri nach einigen Gemälden von Maratta aus dem für die Barberini gemalten Apostelzyklus anfertigte befinden sich im Kunstmuseum Düsseldorf. Vgl. HARRIS/SCHAAR 1967, Kat. Nrn. 652, 654, 656.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu CICERCHIA/DE STROBEL 1986, S. 106–35, sowie DE MARCII 1991.

<sup>16</sup> Zu diesem Auftrag siehe PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987 sowie PASCOLI/GUERRIERI BORSOI 1992.

<sup>17</sup> Nicht nur von Seiten der römischen Maler des Seicento, die, wie wir aus ihren Nachlaßinventaren wissen, in der Regel eine große Anzahl von Kopien nach berühmten Bildern besaßen, bestand ein großer Bedarf, sondern auch von Seiten der Sammler, die berühmte Werke, die sie anders nicht erlangen konnten, wenigstens in Kopie ihr eigen nennen wollten. Für Niccolò Maria Pallavicini fertigte Pietro de' Pietri u. a. eine Kopie von Andrea Sacchis berühmtem Porträt des Sängers Marc'Antonio Pasqualini an. Vgl. RUDOLPH 1995, S. 111.



3. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Darbringung im Tempel*. Privatbesitz



4. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Darbringung im Tempel*. Windsor, The Royal Collection © 2002 Her Majesty the Queen Elizabeth II

Soweit die von seinen Biographen genannten Werke heute noch vorhanden sind, wurden sie in der einschlägigen Literatur zu Pietro de' Pietri behandelt.<sup>18</sup>

Hier sollen zunächst einige weitere, bisher unbekannte oder unter falscher Zuschreibung geführte Gemälde de' Pietris vorgestellt werden, ferner einige Kompositionsentwürfe für bisher nicht nachweisbare Gemälde. Der zweite Teil dieser Untersuchung gilt Pietro de' Pietris eigenhändigen Radierungen und deren zeichnerischer Vorbereitung sowie seinen Entwürfen für Stiche, die von anderen ausgeführt wurden. Die Basis dieser Überlegungen bildet das umfangreiche zeichnerische Œuvre des Künstlers. Pietro de' Pietri war ein passionierter Zeichner und hat eine große Anzahl von zeichnerischen Entwürfen hinterlassen, die in den öffentlichen Sammlungen teils unter seinem Namen geführt werden, sich

zum Teil aber auch unter irrtümlichen Zuschreibungen an andere Künstler oder unter bisher anonym gebliebenen Blättern verbergen. Einige dieser Zeichnungen lassen sich mit den noch vorhandenen Gemälden des Künstlers verbinden. Andere seiner Entwürfe erlauben es, die Planung bisher noch unbekannt gebliebener Gemälde zu rekonstruieren. Weitere Kompositionsentwürfe entstanden offenbar als Vorbilder für Stiche und Radierungen.<sup>19</sup>

Zu den bei Pascoli nicht näher bezeichneten Gemälden, die Pietro de' Pietri für Marattas Freund und Mäzen Niccolò Maria Pallavicini gemalt hat, gehört, wie Stella Rudolph gezeigt hat, auch ein Gemälde ›Die Darbringung im Tempel‹, das Pietro de' Pietri im Auftrag Niccolò Maria Pallavicinis für die Kapelle seines römischen Palastes gemalt hatte.<sup>20</sup> Zu diesem Thema hat sich eine außerordentlich große Anzahl von Entwurfszeichnungen erhalten, doch nur wenige von

<sup>18</sup> Zu diesen Einzeluntersuchungen siehe den Kommentar von Gerardo Casale, in PASCOLI/CASALE 1992, S. 313–16. Die neueste Bibliographie und ein Œuvre-Verzeichnis der Gemälde findet sich bei SESTIERI 1994, Bd. 1, S. 149f. Vgl. auch ILSINK 1999, und GRAF 2000.

<sup>19</sup> Zum druckgraphischen Werk von Pietro de' Pietri vgl. BELLINI 1983, S. 425–30, und BELLINI 1986, S. 324–32.

<sup>20</sup> RUDOLPH 1995, S. 111 und S. 235, Nr. 65.



5. C. Bloemart nach C. Maratta, *Die Darbringung im Tempel. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica*

ihnen lassen sich mit jener ›Darbringung im Tempel‹ de' Pietris verbinden, die sich ehemals in London in der Sammlung Thomas Harris befunden hat und die nach Ansicht von Stella Rudolph das für Niccolò Maria Pallavicini gemalte Bild darstellt:<sup>21</sup> Außer einer bereits von Peter Dreyer mit jenem Londoner Bild verbundenen Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts<sup>22</sup> sind dies ein Entwurf im Philadelphia Museum of Art<sup>23</sup> und vielleicht auch eine Zeichnung in der Albertina.<sup>24</sup> Alle übrigen Entwürfe zum gleichen

<sup>21</sup> Vgl. DREYER 1971, S. 188ff., Abb. 2.

<sup>22</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18232 verso; DREYER 1971, Abb. 6.

<sup>23</sup> Philadelphia Museum of Art, Access. No. 1978-70-386; vgl. *A scholar collects: selections from the Anthony Morris Clark Bequest*, Ausstellungskat., hg. v. Ulrich W. Hiesinger u. Ann Percy, Philadelphia/Pb. 1980, checklist no. 186.

<sup>24</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 1269. BIRKE/KERTÉSZ 1994, S. 691.

Thema, die sich im Metropolitan Museum in New York,<sup>25</sup> im Art Institute in Chicago,<sup>26</sup> in Windsor Castle,<sup>27</sup> im British Museum in London,<sup>28</sup> in einer englischen Privatsammlung<sup>29</sup> sowie im Londoner Kunsthandel befinden,<sup>30</sup> sowie eine zweite Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets<sup>31</sup> sind sowohl in der Anzahl der Figuren als auch in der Bildarchitektur sehr viel reicher instrumentiert als das Londoner Gemälde. In dieser zweiten Entwurfsserie hat de' Pietri daher offenbar ein zweites, wenn nicht sogar mehrere weitere Bilder mit diesem Thema vorbereitet. Diese Annahme findet ihre Bestätigung in einem zweiten Bild de' Pietris, welches sich in Privatbesitz befindet (Abb. 3).<sup>32</sup> Bei diesem gegenüber der Londoner Fassung sehr viel anspruchsvolleren und bedeutenderen Gemälde könnte es sich vielleicht noch eher um jenes bislang verschollen geglaubte Altarbild handeln, das Pietro de' Pietri für Niccolò Maria Pallavicini gemalt hat.

Der Aufwand an Entwurfsvarianten, die wir oben aufgeführt haben, ist bemerkenswert. In der Mehrzahl sind sie als lavierte Federzeichnungen ausgeführt. Offenbar konnte de' Pietri seine Bildgedanken in dieser Technik besonders rasch und wirkungsvoll zum Ausdruck bringen.

Dem Gemälde am nächsten steht einer der beiden Entwürfe in Windsor Castle (Abb. 4).<sup>33</sup> Bis auf Details der Architektur des Tempels, der etwas verändert wiedergegebenen weiblichen Figuren links vorn und der Figur rechts im Hintergrund stimmen diese Zeichnung in Windsor und das Gemälde überein. Im Gegensatz zu den obengenannten Entwurfsvarianten hat Pietro de' Pietri dieses Blatt in roter Kreide gezeichnet, in der gleichen Technik also wie die beiden genannten Entwürfe in Berlin und Philadelphia für das ehemals in der Sammlung Harris befindliche Gemälde gleichen Themas. Wie wir im folgenden noch beobachten können, hat de' Pietri seine finalen Kompositionsentwürfe häufig, wenn auch keineswegs immer als Kreidezeichnungen ausgeführt.

<sup>25</sup> New York, Metropolitan Museum, Access. No. 1980.122. BEAN 1982, S. 316, No. App. 15.

<sup>26</sup> Chicago, Art Institute, Access. No. 1972.323. JOACHIM/MCCULLAGH 1979, Nr. 93, Abb. 100.

<sup>27</sup> Windsor Castle, Royal Collection, RL 4408. BLUNT/COOKE 1960, Nr. 678, und BLUNT/COOKE 1960, Nr. 679, RL 4425.

<sup>28</sup> London, British Museum, Acc. No. 1979-12-15-7 recto und verso. TURNER 1999, Nr. 261.

<sup>29</sup> Foto Witt Library, Private Collection LXX, Nr. 317.

<sup>30</sup> Sotheby's London, 2. Juli 1997, Lot 154.

<sup>31</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 21348. BELLINI 1986, Nr. 5.

<sup>32</sup> Privatbesitz. Öl auf Lw., 166 × 121 mm. Den Hinweis auf das Gemälde und das hier erstmals publizierte Foto verdanke ich der Freundlichkeit von Giancarlo Sestieri.

<sup>33</sup> Windsor Castle, Royal Collection, Inv. Nr. RL 4408. BLUNT/COOKE 1960, Nr. 678.



6. Pietro Antonio de' Pietri, *Die hl. Familie mit der hl. Anna*. Pavia, San Michele



7. Pietro Antonio de' Pietri, *Die hl. Familie mit der hl. Anna*. Rom, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini

Dreyer hat bei der Behandlung des Bildes der Sammlung Harris bemerkt: »Gemälde und Zeichnung sind von Marattas verschollener Präsentatio abhängig, die C. Bloemaert und F. Louvement gestochen haben.«<sup>34</sup> Bloemaerts Stich nach Marattas Komposition (Abb. 5) ist Teil des reich bebilderten und 1662 datierten Missale Romanum Papst Alexanders VII. und ist von Maratta wahrscheinlich eigens für das Missale entworfen worden, überliefert also – entgegen der Vermutung Dreyers – wohl kein Gemälde Marattas. Louvement hat diesen Stich Bloemaerts und weitere der im Missale enthaltenen Illustrationen seitenverkehrt kopiert.<sup>35</sup> Auch das hier neu vorgestellte Gemälde de' Pietris setzt die Kenntnis von Marattas durch Bloemaert gestochener Bildkomposition voraus. Doch hat Pietro de' Pietri durchaus zu einer ganz eigenen Lösung gefunden.

Unter den Gemälden, die de' Pietri für auswärtige Besteller anfertigte, erwähnt Pascoli ein Bild, »che mandò in una chiesa a Pavia, e rappresentava la beatissima Vergine, Sant' Anna e San Giuseppe«.<sup>36</sup> Es handelt sich bei dem Gemälde um das noch heute in San Michele in Pavia befindliche Altarbild, das von F. Fagnani<sup>37</sup> wieder in die Literatur eingeführt wurde, meines Wissens aber noch nie abgebildet worden ist. Das Altarbild (Abb. 6) bedürfte zwar dringend einer Reinigung, lässt aber auch im gegenwärtigen Zustand die Bildkomposition noch immer mit ausreichender Deutlichkeit erkennen. Etwas im Format gestreckt, wiederholt es, allerdings seitenverkehrt, Pietro de' Pietris kleinformatiges Gemälde, das sich mit der Inv. Nr. 6 in der Galleria Nazionale im Palazzo Corsini in Rom befindet, wo es noch bis vor kurzem Carlo Maratta zugeschrieben war (Abb. 7).<sup>38</sup> Ob in diesem kleinformatigen römischen Bild ein Modell für das Altargemälde zu sehen ist oder ob es – wie wir annehmen –

<sup>34</sup> DREYER 1971, S. 190.

<sup>35</sup> Zu den Illustrationen dieses Missale vgl. GRAF 1998, S. 201–14.

<sup>36</sup> PASCOLI/CASALE 1992, S. 312.

<sup>37</sup> FAGNANI 1976, S. 46.

<sup>38</sup> Auch G. Sestieri hatte Pietro de' Pietri als Autor des Bildes erkannt und unter de' Pietris Namen in seinem Repertorium aufgeführt. Vgl. SESTIERI 1994, S. 150.



8. Pietro Antonio de' Pietri, *Die hl. Familie mit der hl. Anna*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



9. Pietro Antonio de' Pietri, *Justitia*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

unabhängig von diesem als Staffeleibild entstand, muß zunächst offenbleiben. Eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 8), im Hochformat wie das Altarbild in Pavia, aber seitengleich zum Gemälde der Galleria Corsini, variiert das Thema insofern, als Maria hier stehend gegeben ist und sie ihrer Mutter Anna den Jesusknaben zureicht.<sup>39</sup> Bei zwei weiteren Entwürfen zum gleichen Thema, die sich auf Recto und Verso eines bisher unveröffentlichten Blattes des Berliner Kupferstichkabinetts befinden, ist die Gestalt Josephs hinter der hl. Anna stehend gegeben. Ob diese Varianten dem gleichen Projekt zuzurechnen sind oder ein weiteres Gemälde mit diesem Sujet vorbereiteten, lässt sich bei der großen Beliebtheit des Themas nicht entscheiden.<sup>40</sup>

Nur aus der *Vita* des Pascoli erfahren wir, daß Pietro de' Pietri in dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts niedergelegten Hospiz der römischen Zisterzienser einen Saal mit Tugenden geschmückt habe,<sup>41</sup> die als allegorische Figuren vorzustellen sind. Versuchsweise sei ein unveröffentlichter Entwurf de' Pietris, der sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet und der sitzenden Gestalt der Justitia gilt, mit dieser verlorenen Wanddekoration in Verbindung gebracht (Abb. 9),<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16345. BELLINI 1986, Nr. 7.

<sup>40</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18216 recto und verso. Schwarze Kreide, 240×190 mm. ILSINK 1999, S. 121, T 12.

<sup>41</sup> PASCOLI/CASALE 1992, S. 314.  
<sup>42</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 20629. Rote Kreide, 264×157 mm.



10. Pietro Antonio de' Pietri, *Dem hl. Bernhard diktiert Maria die Homilien*. Rom, Coll. Lemme

auch wenn die auf dieser Zeichnung von einem Putto gehaltene Schrifttafel als Hinweis gelesen werden könnte, daß die Zeichnung einen Stich vorbereiten sollte.<sup>43</sup>

Seine Verbindung zu den römischen Zisterziensern verschaffte Pietro de' Pietri den ebenfalls von Pascoli erwähnten Auftrag für ein heute verschollenes Altarbild, das für die Kirche der Mailänder Zisterzienser bestimmt war. Leider nennt Pascoli nicht das Thema dieses Gemäldes. Es wäre jedoch verlockend, Pietro de' Pietris Modello für eine Darstellung des hl. Bernhard, des Gründers des Zisterzienserordens, dem die Madonna das Magnifikat diktiert (Rom, Collezione Lemme) (Abb. 10)<sup>44</sup>, mit diesem verlorenen Altar-

<sup>43</sup> Dem gleichen Projekt zugehörig ist möglicherweise Pietro de' Pietris Studie zu einer frontal sitzenden Gestalt der Justitia. Das Blatt ist im unteren Teil beschnitten, so daß Justitia nur bis zur Hüfte gezeichnet erscheint. Inv. Nr. 1946-7-13-820. TURNER 1999, Nr. 266.

<sup>44</sup> Vgl. »Répertoire des œuvres ne figurant pas dans l'exposition«, in *La collection Lemme: tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, Ausstellungskat., hg. v. Stéphane Loire, Paris 1998, S. 317, Nr. 101.



11. Pietro Antonio de' Pietri, *Dem hl. Bernhard diktiert Maria die Homilien*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

bild zu verbinden. Zu diesem Thema haben sich auch drei Kompositionsentwürfe erhalten. Der eine, der sich in der Albertina befindet,<sup>45</sup> zeigt die Madonna stehend. Eine zweite Zeichnung, im Louvre befindlich und bisher unveröffentlicht, in roter Kreide ausgeführt und in der Oberfläche berieben, zeigt die Madonna wie im Gemälde der Sammlung Lemme sitzend, doch ist die Komposition seitenverkehrt zum Bild der Collezione Lemme angelegt (Abb. 11).<sup>46</sup> Eine dritte Zeichnung, die das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt,<sup>47</sup> geht dem Modello der Collezione Lemme, der ihr in allen Einzelheiten entspricht, offenbar unmittelbar voraus (Abb. 12).

Nicht von Pascoli erwähnt ist dagegen ein weiterer Auftrag der Zisterzienser, nämlich für die Kirche von Cîteaux,

<sup>45</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina. BIRKE/KERTÉSZ 1994, S. 1621.

<sup>46</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 14390. Rote Kreide, 300 × 194 mm.

<sup>47</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 22301. Braune Feder über schwarzer Kreide, braun laviert, 422 × 304 mm.

12. Pietro Antonio de' Pietri, *Dem hl. Bernhard diktiert Maria die Homilien*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



dem Mutterkloster des Zisterzienserordens, ein Altarbild mit dem Thema Die ›Aufhebung des Schismas mit Anaklet‹ zu malen. Da das Gemälde im Inventar des Klosters von 1699 noch nicht genannt ist, aber in einem Zusatz von 1705 wie folgt erwähnt wird »Plus donné par ledit Père Prinstet [un tableau] représentant l'antipapa Victor... lequel tableau fut apporté de Rome par ledit Père Prinstet«,<sup>48</sup> muß es zwischen 1699 und 1705 entstanden sein.<sup>49</sup> Das Bild, heute im Musée des Beaux-Arts von Dijon aufbewahrt, ist neuerdings ausführlich und unter Heranziehung mehrerer vorbe-

reitender Entwurfszeichnungen von Marguerite Guillaume und danach von Jean Kühnmunch behandelt worden.<sup>50</sup> Bis-her nicht erkannt worden war eine Variante dieses Gemäldes, die sich im Nationalmuseum in Stockholm befindet (Abb. 13), wo das Bild bis zur Identifizierung durch uns<sup>51</sup> mit der versuchsweisen Zuschreibung an Placido Costanzi geführt wurde.<sup>52</sup> Nun zeigt sich, daß eine bereits von Blunt u. Cooke und ihnen folgend von Guillaume und Kühnmunch mit dem Bild in Dijon verbundene Entwurfszeichnung in Holkham Hall nicht auf dieses Bild, sondern auf die

<sup>48</sup> Zitiert nach KÜHNMUNCH 1988, Nr. 61.

<sup>49</sup> Ein zweites Altarbild für Cîteaux, Giuseppe Passeris ›Aufnahme des hl. Bernhard von Clairveaux in das Kloster von Cîteaux‹, das ebenfalls von dem nachmaligen Generaloberen des Ordens, Étienne Prinstet, aus Rom nach Cîteaux gebracht wurde, ist 1699 von Nicolas Dorigny gestochen worden.

<sup>50</sup> GUILLAUME 1980, Kat.-Nr. 95; KÜHNMUNCH 1988, Nr. 61 (siehe Anm. 46).

<sup>51</sup> Brief vom 8. März 94 an Dr. Görel Cavalli Björkman.

<sup>52</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 1. Vgl. *Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri. Illustrated Catalogue – European Paintings*, Stockholm 1990, S. 90.



13. Pietro Antonio de' Pietri, *Das Ende des Schismas von Anaklet*. Stockholm, Nationalmuseum



14. Luigi Garzi, *Der hl. Franziskus verzichtet auf seine weltlichen Güter*. Rom, San Silvestro a Capite

Variante in Stockholm zu beziehen ist,<sup>53</sup> bei der es sich wohl um eine erste, vermutlich vom Auftraggeber, dem Generalprokurator des Ordens Pierre Prinstet, zurückgewiesene Fassung des Gemäldes handelt, wie wir an anderer Stelle dargelegt haben.<sup>54</sup>

Ein diesen beiden Varianten überraschend ähnliches Kompositionsschema zeigt Luigi Garzis 1695/96 entstandenes Altarbild in San Silvestro in Capite ›Franziskus verzichtet auf seine weltlichen Güter‹ (Abb. 14), so daß Garzi bei der Bilderfindung die Priorität gehörte und der Zeitpunkt der

<sup>53</sup> Vgl. zur Zeichnung POPHAM/LLOYD 1986, Kat. Nr. 201.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu GRAF 2000, S. 208f.

Fertigstellung seines Gemäldes einen terminus post quem für die beiden Fassungen von Pietro de' Pietris Gemälde gibt. Doch hat auch Pietro de' Pietri selbst nach dem gleichen Kompositionsschema nicht weniger als drei Entwurfsvarianten zu dem von Garzi behandelten Thema ›Franziskus verzichtet auf seine weltlichen Güter‹ hinterlassen. Offenbar plante auch er ein Gemälde mit diesem Thema. Die eine dieser Entwurfsvarianten bewahrt der Louvre, wo das Blatt unter den *dessins non classés* als »École Romaine XVIII siècle« geführt wurde (Abb. 15).<sup>55</sup> Ein zweiter Entwurf befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 16).<sup>56</sup> Eine dritte Entwurfsvariante, sicher eigenhändig, aber von Blunt nur der Werkstatt des Künstlers zugewiesen, gelangte in die Königlichen Sammlungen in Windsor Castle.<sup>57</sup>

Wie Pascoli berichtet, hat de' Pietri zahlreiche aber nicht näher bezeichnete Gemälde ins Ausland geliefert. Eines von diesen, ein Altarbild mit der Darstellung der Krönung Mariens und den Heiligen Nikolaus von Bari, Franz Xaver, Franz von Paula und dem hl. Joseph, gelangte in das bei Troppau in Mähren gelegene Schloß Hradec. Dort wird es irrtümlich als ein Gemälde Carlo Marattas geführt (Abb. 17).

Die Heiligen Nikolaus, Franz Xaver und Franz von Paula erblicken voll Staunen die Krönung Mariens, die den oberen Teil des Gemäldes einnimmt und auf die der Betrachter des Bildes durch einen zu Füßen des hl. Nikolaus sitzenden Putto hingewiesen wird, der spielerisch eine der drei Goldkugeln gefaßt hält, die als Attribute des Heiligen auf den steinernen Stufen gezeigt werden. In der himmlischen Zone des Bildes verleiht Christus der knienden Madonna die Krone des ewigen Lebens. Gottvater, der bei diesem Thema häufig in symmetrischer Anordnung zu Christus rechts von Maria thronend dargestellt wird, wobei er ebenfalls die Krone Mariens gefaßt hält, erscheint hier rechts oberhalb von Maria, über der die Taube des Heiligen Geistes schwebt, auf Wolken. Rechts unterhalb von Maria hat der hl. Joseph bescheiden Platz gefunden. Mit diesem Gemälde läßt sich ein Blatt der Sammlungen des Christ Church College in

<sup>55</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 12369 recto. J. F. Méjanès, in *Les Collections du Comte d'Orsay: Dessins du Musée du Louvre*, Ausstellungskat., Paris 1983, répertoire ors. 432.

<sup>56</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18230. BELLINI 1986, Nr. 20.

<sup>57</sup> Windsor Castle, Royal Library, inv. 5654. Edmund Schilling u. Anthony Blunt, *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings*, London, New York 1971, Nr. 363. Vgl. GRAF 2000, S. 210, Abb. 9. Ilsink sah sich veranlaßt, die beiden Blätter in Berlin und Windsor Castle wegen ihrer kompositionellen Verwandtschaft zu Garzis Gemälde in San Silvestro irrtümlich aus dem zeichnerischen Œuvre Pietro de' Pietris herauszunehmen und Luigi Garzi zuzuschreiben.



15. Pietro Antonio de' Pietri, Der hl. Franziskus verzichtet auf seine weltlichen Güter. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



16. Pietro Antonio de' Pietri, Der hl. Franziskus verzichtet auf seine weltlichen Güter. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



17. Pietro Antonio de' Pietri, Krönung Mariens und die Heiligen Nikolaus von Bari, Franz von Paula und Franziskus Xaverius. Schloß Hradec bei Troppau

Oxford verbinden, das von James Byam Shaw dem Künstler zugeschrieben worden, aber noch ohne die Verbindung zu dem von uns identifizierten Gemälde geblieben war.<sup>58</sup> Das Blatt trägt auf Recto und Verso je eine Rötelstudie zu Christus und Maria. Auf dem Recto ist neben Christus und Maria zwar auch die Gestalt Gottvaters bereits skizziert (Abb. 18), die für die Ausführung im Gemälde verbindliche Zeichnung ist jedoch diejenige auf dem Verso des Blattes (Abb. 19).

Diesen Detailstudien voraus ging eine bisher unveröffentlichte Entwurfszeichnung zur ganzen Komposition, die sich im Kunstmuseum Düsseldorf (neuerdings umbenannt in museum kunst palast) befindet<sup>59</sup> und die – unabhängig vom Verfasser – auch von Domitilla d'Ormesson Peugeot als von der Hand de' Pietris stammend erkannt worden war.<sup>60</sup> Diese offenbar rasch gezeichnete Entwurfsskizze (Abb. 20) steht offenbar noch ganz am Anfang der Bilderfindung und zeigt noch erhebliche Abweichungen zum ausgeführten Gemälde. So ist hier die Anordnung der Heiligen seitenverkehrt zur Ausführung im Gemälde, und Nikolaus von Bari trägt eine Mitra. Auch die Abweichungen im oberen Teil der Zeichnung gegenüber dem Gemälde sind auf einen Blick sichtbar. Allein die kniend Christus zugewandte Gestalt Mariens wurde ohne Änderungen in das Gemälde übernommen. Diese Düsseldorfer Skizze ist jedoch innerhalb von Pietro de' Pietris zeichnerischem Œuvre insofern von Bedeutung, als es sich bei ihr nicht um einen fertig ausgearbeiteten zeichnerischen Modello handelt, sondern um eine spontane Entwurfsskizze, die mit ihren Korrekturen und Überzeichnungen einen unmittelbaren Eindruck vom Entstehen der Bildidee vermittelt. Das Verso des Blattes (Abb. 21) zeigt ebenfalls drei Heilige in Betrachtung der Krönung Mariens. Obgleich es sich, soweit erkennbar, möglicherweise um andere als die im Gemälde dargestellten Heiligen handelt, ist nicht auszuschließen, daß auch diese Fassung bei der zeichnerischen Vorbereitung des Gemäldes entstanden sein könnte.

Die Sammlung Lambert Krahes (1712–1790), die 1779 in den Besitz der Kurfürstlichen Akademie übergegangen war und die 1932 als Dauerleihgabe des damaligen Freistaates Preußen dem Düsseldorfer Kunstmuseum übergeben wurde, enthielt nicht nur eine ganze Anzahl von Zeichnungen de' Pietris, sondern auch einige Ölskizzen, die in Krahes für den

<sup>58</sup> Oxford, Christ Church College. BYAM SHAW 1976, Kat. Nr. 657, Abb. 371 u. 372.

<sup>59</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 1439 recto. Schwarze und rote Kreide, 361 × 245 mm. Verso: braune Feder, braun laviert.

<sup>60</sup> Notiz auf dem Untersatzbogen. Vgl. Domitilla d'Ormesson Peugeot, in *La Rome baroque de Maratti à Piranèse*, Ausstellungskat., hg. v. Catherine Legrand u. Domitilla d'Ormesson Peugeot, Paris 1990.

Verkauf 1779 angelegtem Inventar genannt sind. Zwei dieser Ölskizzen, zu denen sich auch vorbereitende Zeichnungen hatten finden lassen, wurden 1993 bei der Publikation der zugehörigen Entwurfszeichnungen<sup>61</sup> von uns bereits erwähnt. Sie befanden sich damals jedoch in einem so prekären Zustand, daß für eine Veröffentlichung zunächst eine Restaurierung dieser beiden Ölskizzen abzuwarten war, die inzwischen erfolgt ist.<sup>62</sup> Die Publikation dieser Ölskizzen sei nun hier nachgeholt: In Krahes handschriftlichem, in Französisch geschriebenem Inventar sind diese beiden Bozzetti in der Abteilung der *Esquisses colorées des plus illustres Maîtres plupart Italiens* auf fol. 2 recto unter dem Namen von Pietro de' Pietri wie folgt aufgeführt: »31. La SS Trinité avec quelques Saints« (Abb. 22)<sup>63</sup> und »32. La Maison de Lorette avec quelques Saints. 25 × 15 Pouces« (Abb. 23).<sup>64</sup> Zwar ist ein Gemälde der Madonna di Loreto von den Biographen nicht erwähnt, doch ist das Bild den genannten zeichnerischen Vorbereitungen und der Ölskizze zu folge sicherlich ausgeführt worden. Das gleiche gilt für den zweiten Bozzetto, eine Darstellung der Heiligen Franz Xaver und Carlo Borromeo in Verehrung der Trinität. Bei der Darstellung der Trinität hat sich de' Pietri gewiß an den Stich von Cornelis Bloemaert nach Pier Francesco Mola im 1662 erschienenen Missale Papst Alexanders VII. erinnert und auch an Guglielmo Corteses Altarfresco in San Giovanni in Laterano. Dem hl. Hilarius erscheint die Trinität.<sup>65</sup> Vielleicht hat er auch das Altarbild von Bernardino Mei, »Die Vision des hl. Augustinus«, in Santa Maria Assunta in Ariccia beachtet, wo die Trinität in ähnlicher Weise dargestellt ist.

Unter den bisher nicht nachweisbaren Gemälden des Künstlers, deren Themen von Pascoli genannt sind, finden sich vier Bilder von gleichem Format (»tele di quattro palmi«), drei davon mit den alttestamentarischen Tugendarstellungen »David mit dem Haupt Goliaths«, »Judith mit dem Haupt des Holofernes« und »Jael tötet Sisara«, sowie als vierter »Dalila schneidet Samson das Haupthaar« ab. Als Besteller der Bilder nennt Pascoli einen sonst nicht bekannten Alessio Simonetti.<sup>66</sup> Offenbar handelte es sich bei diesen vier Gemälden, mit denen sich einige Kompositionsentwürfe verbinden lassen, um Galeriebilder: Zwei Zeichnungen im

<sup>61</sup> GRAF 1993, S. 443, Abb. 6–8.

<sup>62</sup> Vgl. GRAF 1993, S. 443.

<sup>63</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Gemäldegalerie, Inv. Nr. M 2444. Öl auf Lw, doubliert, 74 × 51 cm.

<sup>64</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Gemäldegalerie, Inv. Nr. M 2579. Öl auf Lw, doubliert, 65 × 41 cm. Zu diesem Bild siehe neuerdings D. Graf in *Les Cieux en Gloire*, Ausstellungskat. Ajaccio 2002, S. 418, Nr. 127 mit Farabb.

<sup>65</sup> Vgl. GRAF 1998, S. 212f., Abb. 32, und GRAF 1997, S. 410f., mit Abb.

<sup>66</sup> PASCOLI/CASALE 1992, S. 312.



18. Pietro Antonio de' Pietri, Krönung Mariens. Oxford, Christ Church



19. Pietro Antonio de' Pietri, Krönung Mariens. Oxford, Christ Church

Kunstmuseum Düsseldorf mit einer traditionellen Zuschreibung an Luigi Garzi, aber ohne Zweifel von der Hand de' Pietris, stellen ›Jael und Sisara‹ und ›Samson und Delila‹ dar (Abb. 24 und 25).<sup>67</sup> Eine weitere, querformatige Fassung zu ›Samson und Delila‹, ebenfalls als lavierte Federzeichnung ausgeführt, gelangte kürzlich in den Londoner Kunsthandel.<sup>68</sup> Das Blatt hat das gleiche Format wie der Düsseldorfer Entwurf zu ›Jael und Sisara‹ und dürfte daher zur gleichen Entwurfsserie gezeichneter Modelle gehören, die de' Pietri in Vorbereitung der Gemälde für den Auftraggeber Alessio Simonetti angefertigt haben dürfte. Das Bildthema ›Samson und Delila‹ ist im übrigen auch von anderen Schülern Carlo Marattas dargestellt worden, wie die Entwurfszeichnungen von Giacinto Calandrucci und Giuseppe Passeri zu diesem Bildthema zeigen.<sup>69</sup> Bei der Ähnlichkeit dieser Bildkompositionen untereinander möchte man annehmen, daß diese Bilder nicht unabhängig voneinander entstanden sind. Auch

für das dritte der von Pascoli genannten Gemälde, für ›Judith mit dem Haupt des Holofernes‹, hat sich eine Entwurfszeichnung erhalten. Diese gelangte in die Biblioteca Nacional in Madrid, wo sie schon immer eine Zuschreibung an Pietro de' Pietri trug (Abb. 26).<sup>70</sup> Die Szene spielt im Freien auf gestufter Bühne, die nach hinten von einem Architekturprospekt abgeschlossen wird. Pietro de' Pietri hat diesen Entwurf nicht laviert, sondern als reine Federzeichnung ausgeführt, bei der die Angabe der Schatten durch Parallel- und Kreuzschraffuren erreicht wird. In dieser von ihm öfter verwandten Zeichentechnik zeigt sich seine Erfahrung als Stecher und Radierer. Erst kürzlich gelangte ein bisher versuchsweise der Maratta-Schule zugeschriebenes querformatiges Gemälde ›Jael tötet Sisara‹ in den Kunsthandel. Das Bild stammt ohne Zweifel von der Hand de' Pietris. Es dürfte sich um eines der für Simonetti ausgeführten Gemälde handeln.

<sup>67</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 1845 und KA (FP) 2029. BAUMGÄRTEL 1995, Nr. 63, 1 u. 2 mit Farabb. Bettina Baumgärtel folgte hierbei meiner ihr brieflich mitgeteilten Zuschreibung der Blätter an Pietro de' Pietri.

<sup>68</sup> Christie's London, 31. Januar 97.

<sup>69</sup> Vgl. GRAF 1986, Kat. Nr. 292–94, und GRAF 1995, Kat. Nr. 406–08.

<sup>70</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Inv. Nr. Barcia 8009. MENA MARQUÉS 1984, Kat. Nr. 186.



20. Pietro Antonio de' Pietri, Krönung Mariens und die Heiligen Nikolaus von Bari, Franz von Paula und Franziskus Xaverius. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



21. Pietro Antonio de' Pietri, Krönung Mariens und Heilige. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

Die Planung eines weiteren querformatigen Staffeleibildes, ›Die Vertreibung der Wechsler‹, ist durch eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts bezeugt (Abb. 27).<sup>71</sup> Nach Technik und Zeichenstil ist diese Szene aus dem Neuen Testament den Entwürfen zu ›Samson und Delila‹ und ›Jael und Sisara‹ unmittelbar verwandt. Ein Vergleich mit Giuseppe Passeris vielfigurigem, reich bewegtem Gemälde gleichen Themas (Baltimore, Walters Art Gallery)<sup>72</sup> zeigt, wie Pietro de' Pietri, der das Gemälde von Passeri gekannt haben dürfte, bemüht ist, in seinen eigenen Bildkompositionen im Gegensatz zu Passeri die Figuren friesartig in einer Ebene anzuordnen.

Dies gilt auch für Pietro de' Pietris Kompositionsentwurf im Berliner Kupferstichkabinett zu einer Darstellung ›Abschied des Verlorenen Sohnes‹ (Abb. 28).<sup>73</sup> Auch hier ist an eine geplante Ausführung des Entwurfs als Staffeleibild zu denken. Wie der Vergleich mit Pietro Testas eigenhändiger Radierung B5 (Abb. 29) zeigt, hat Pietro de' Pietri seine eigene Bildkomposition in Anlehnung an Testas Radierung entwickelt. Testa hat das Gleichen des Verlorenen Sohnes in einem Zyklus von vier Blättern behandelt, der in der Mitte der 1640er Jahre entstanden sein dürfte. Die Blätter dieser Folge zeigen im Gegensatz zu den früheren Radierungen Testas eine wohl durch die Malerei Poussins jener Jahre vermittelte Ruhe und Statik im Aufbau der Komposition, klar

<sup>71</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18236. Braune Feder, braun laviert, 188 × 267 mm.

<sup>72</sup> Vgl. Edgar Peters Bowron u. Dieter Graf, »Giuseppe Passeri's ›The Cleansing of the Temple‹ and a Group of Preparatory Drawings in Düsseldorf«, *Journal of the Walters Art Gallery*, 37 (1978), S. 37–50.

<sup>73</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18235. Braune Feder über schwarzer Kreide, braun laviert, 187 × 260 mm. ILSINK 1999, S. 137, Nr. T 91, als »Scene met een man die een paard bestijgt«.



22. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Heiligen Carlo Borromeo und Franziskus Xaverius verehren die Trinität*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



23. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Madonna di Loreto*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

begrenzte Bildräume und eine gewisse Kompaktheit der festumrissenen, in großen Formen modellierten Gestalten. Es müssen gerade diese Qualitäten gewesen sein, die Pietro de' Pietris Interesse an Testas Formulierung des Themas weckten, ganz abgesehen davon, daß ihn die Radiertechnik Testas im Hinblick auf seine eigenen Werke in diesem Medium fasziniert haben muß. Ähnlich komponiert erweist sich ein Entwurf zur ›Geburt des Johannes‹, der sich unter den anonymen italienischen Zeichnungen des Martin von Wagner Museums in Würzburg befand, wo Lawrence Turčić 1984 seine Zuschreibung des Blattes an de' Pietri in einer Karton-Notiz festgehalten hat (Abb. 30).<sup>74</sup> Diesem Entwurf geht eine Zeichnung de' Pietris zum gleichen Thema voraus, die sich 1999 im amerikanischen Kunsthandel befand.<sup>75</sup> Wie in den soeben behandelten Entwürfen zu Galeriebildern mit Szenen

des Alten und Neuen Testaments agieren auch hier die Figuren in einer vorderen Bildebene und sind so im Bildraum angeordnet, daß Überschneidungen möglichst vermieden werden. Die genaue Bestimmung dieser Entwürfe ist nicht bekannt. Die bogenförmige Einziehung am unteren Bildrand beider Zeichnungen könnte aber ein Indiz dafür sein, daß die Ausführung als Lateralbild einer Kapellendekoration geplant war.

Wie das überkommene zeichnerische Œuvre Pietro de' Pietris zeigt, überwiegen bei seinen Bildern religiöse Themen und biblische Historien. Daß er aber auch Galeriebilder mythologischen Inhalts nicht nur in Zeichnungen vorbereitet, sondern auch gemalt hat, ist durch zwei 1766 datierte Nachzeichnungen des französischen Malers Jean Robert Ango nach zwei Bildern de' Pietris bezeugt, die sich zu diesem Zeitpunkt in Rom in der Sammlung des Bailli de Breteuil befunden haben.<sup>76</sup> Das Thema dieser beiden Bilder ist ›Jupiter und Caenis‹ (Abb. 31) und ›Die Schindung des Marsyas‹

<sup>74</sup> Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv. Nr. HZ 9021 recto. Dunkelbraune Feder, weiß gehöht, auf graugrünem Papier, 211×260 mm.

<sup>75</sup> Tim D. Wright, Master Drawings, Los Angeles.

24. Pietro Antonio de' Pietri, *Jael und Sisara*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



25. Pietro Antonio de' Pietri, *Samson und Delila*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

(Abb. 32). Der Verbleib der Gemälde ist nicht bekannt. Mit der ›Schindung des Marsyas‹ zu verbinden ist jedoch ein vorbereitender Entwurf de' Pietris, der sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet,<sup>77</sup> in dem de' Pietri die Komposition des geplanten Bildes bereits gefunden hat (Abb. 33).

Wir schließen hier zwei weitere Entwürfe zu bisher nicht nachweisbaren Gemälden mythologischen Inhalts an: Die Darstellung ›Merkur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen‹ (Abb. 34) befindet sich ebenfalls in Berlin.<sup>78</sup> Einen Entwurf von ähnlicher Eleganz in der Zeichnung der schlanken Figuren zur Darstellung ›Der Raub der Europa‹ bewahrt, neben einer ganzen Anzahl weiterer Entwurfszeichnungen, das Bowdoin College of Art in Brunswick.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Die Kenntnis dieser Nachzeichnungen sowie deren Fotos verdanke ich der Freundlichkeit von Arnauld Brejon de Lavergnée. Zur Sammlung des Bailli de Breteuil siehe A. Bréjon de Lavergnée, »Les Solimène du Bailli de Breteuil«, *Revue de l'Art*, 115 (1997), S. 52–58.

<sup>77</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18237. BELLINI 1986, Nr. 22.

<sup>78</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18242 recto. BELLINI 1986, Nr. 23.

<sup>79</sup> BECKER 1985, Kat. Nr. 179.





26. Pietro Antonio de' Pietri, *Judith mit dem Haupte des Holofernes*. Madrid, Biblioteca Nacional



27. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Vertreibung der Wechsler*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



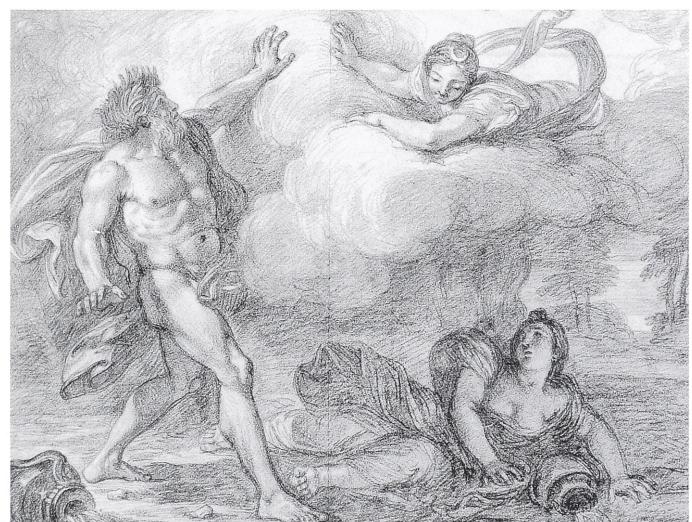
28. Pietro Antonio de' Pietri, *Der Abschied des verlorenen Sohnes*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



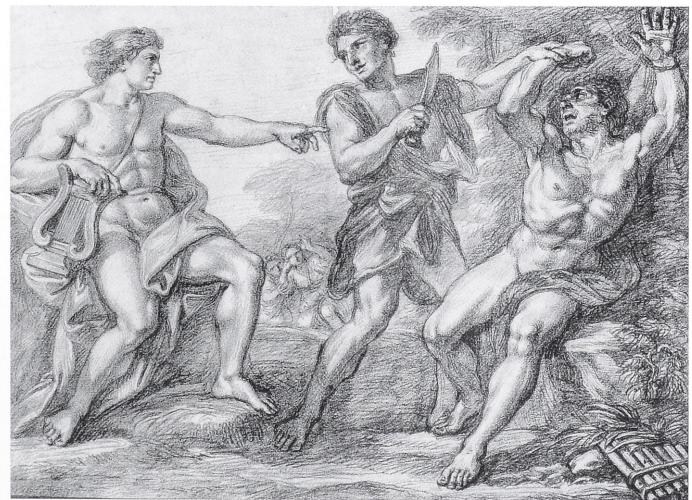
29. Pietro Testa, *Der Abschied des verlorenen Sohnes*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



30. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Geburt des Johannes*. Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität



31. J. R. Ango nach Pietro Antonio de' Pietri, *Jupiter und Caenis*. Privatbesitz



32. J. R. Ango nach Pietro Antonio de' Pietri, *Die Schindung des Marsyas*. Privatbesitz



33. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Schindung des Marsyas*, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



34. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Geburt des Bacchus*, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

## Pietro de' Pietris Entwürfe zu Stichen

Im Kunstmuseum Düsseldorf hat sich ein 1705 von Anton Birkhart nach Pietro de' Pietris Entwurf gestochenes großformatiges Thesenblatt der Disputation der Brüder Ferdinand Antonius, Wilhelm Franz Adolph und Friedrich Fürstenberg, gewidmet Clemens XI. Albani erhalten, das offenbar in der Forschung bisher unbeachtet geblieben ist (Abb. 35).<sup>80</sup> Innerhalb einer reichen architektonischen Rahmung, von seitlichen Pilastern gefaßt und von einem Giebel bekrönt, entwickelt sich die eigentliche Storia in einem quer-rechteckigen Bildfeld, das von einem reliefierten Rahmen gefaßt ist. Von der Allegorie der Sapientia empfohlen, knien dort die drei zu promovierenden jugendlichen Barone aus der Familie der Fürstenberg vor der Gestalt des thronenden Papstes Clemens XI. Sie halten jeweils ein Thesenpapier. Auf dem des zuvorderst Knienden ist zu lesen: »Theses ex Jure Sacro Profano et publico.« Hinter dem thronenden Papst stehen drei Kardinäle, von denen die beiden vorderen porträthafte Züge zeigen. Es dürfte sich bei ihnen um seine Neffen, die Kardinäle Alessandro und Annibale Albani handeln. Die Stufen, die zum Thron des Papstes führen, sind von einem Teppich bedeckt. Vorn links knien die weiblichen allegorischen Gestalten von Temperantia und Mansuetudo. Über der weiblichen Gestalt der Sapientia schwebt ein Putto mit ihren Attributen: Waage, Szepter und Buch. Rechts hinter ihr zu sehen sind Abundantia und Prudentia. Dahinter, in hügeliger Landschaft, erscheinen die drei christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe vor einem aufragenden Felsen, auf dem das Lamm zu sehen ist, das eine Quelle aus dem Boden schlägt.

Vor den rahmenden Pilastern mit den beiden übereck gestellten Atlanten sitzen die allegorischen Figuren von Fortitudo und Fides beiderseits einer mit Lorbeerzweigen geschmückten Kartusche, deren Inschrift die Widmung an Papst Clemens XI. sowie die Thesen enthält.<sup>81</sup> Die von einem Stern bekrönten Monti als Wappenzeichen des Papstes kehren mehrfach wieder, so in der Stola des Papstes, im Bezug, in der seitlichen Dekoration der Rückenlehne und als Bekrönung des päpstlichen Thronsessels; Sterne bekrönen ferner die Rahmenarchitektur des Thesenblattes, und selbst die Landschaftskulisse ist der Verherrlichung des Papstes dienstbar gemacht: Drei Hügel und der Stern oberhalb des Regenbogens zeigen an, daß auch die unbeseelte Natur dem Albani-Papst huldigt. Der Regenbogen verweist zudem auf den von Gott von der Sintflut verschonten Noah als den Erwählten, eine Allusion auf den neugewählten Papst.<sup>82</sup>

Der aufwendige architektonische und figürliche Apparat dieses Thesenblattes wurde von Pietro de' Pietri nicht in einem einzigen Anlauf entwickelt, wie zwei Kompositionsentwürfe in Windsor Castle bzw. in Berlin zeigen. Diese beiden Zeichnungen wurden zwar bereits Pietro de' Pietri zugeschrieben, sind aber bisher nicht mit der Planung des Thesenblattes in Verbindung gebracht worden. Die Zeichnung in Windsor, unter dem Namen de' Pietris bisher lediglich als »Allegory in honour of Clement XI.« geführt,<sup>83</sup> gibt das gleiche Thema wieder, ist jedoch als hochrechteckige Darstellung konzipiert (Abb. 36). Auch hier werden die drei Disputanden dem Papst von einer allegorischen weiblichen Figur empfohlen. Wie im ausgeführten Stich findet sich auch hier der Blick in die Landschaft mit den drei Monti, dem Regenbogen und dem Stern. Auch hier flankieren Atlanten

<sup>80</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 16879 D. Der Stich ist von zwei Platten gedruckt. Plattengröße der zusammenmontierten Hälften: 606 × 826 mm. KRAHE 1779, fol. 155 verso, Nr. 7. Anton Birkhart (1677–1748), Kupferstecher aus Augsburg und Schüler des Bayrischen Hofkupferstechers Karl Gustav von Amling, befand sich seit 1704 in Rom.

<sup>81</sup> Die Inschrift lautet: »Clementi XI. Pontif. Opt. Max. Felicitatem Patere, Ss[anctissi]mis pedibus tuis advolui tres Fratres, quorum unum est Cor, Obsequium unum, unus Amor, erga Sanctem tuam. Fecerunt nobis Amorem hunc et obsequium Dotes illae divinae muneri Supremo pares, quibus non minus quam summi Apostolatus Maiestate totum Tibi mancipas Orbem, hinc Orbe maior in adorationem trahis animoru[m] omnium obsequia. Nos autem in huius Venerationis Tesseram ad Te deferre quid possumus audemus has n[ost]ras Theses legales nomini Tuo inscribere, minores fatemur immenso obsequio nostro, excelsa Virtute Tua. Interim Clementiae Tuae innixi humiliiter obtestamur, ut Apostolicis culminis benevolentiam a Sanctis praedecessoribus Tuis in maiores nostros, in nos etiam a Te ipso clementer derivatam prosequi digneris. Proinde erit apud nos eadem Fides et obsequium, quo GUILIELMUS M. Magister Ordinis Teutonici in Livonia sub Paulo IV. Pont. pro Religione et Patria se totu[m] immolavit Moscorum praeda. Erit eadem Fides, qua THEODORUS Episcopus et Princeps Paderboronensis munia Sua feliciter explevit sub Sixto V. et sex alijs Sum[m]is

P. P. Erit eadem Fides, quo sub Alexandro VII. FERDINANDUS una cum Paderbornensi Monasteriensem rexit Eccl[es]iam, quibus non minorem Se exibunt WILHELMUS dicti Principis itidem pro Patruis noster, diversorum Pontificum Cubicularius intimus Legationib[us] clarus. Nos quod possumus, promittimus fideles, fideliores praestabimus. Interim tuam iterum, quo par est, obsequio et humilitate benvolentiam imploramus, quam consequendi spem maximam nobis ingerit Agnus, qui in gentilitijs Montibus tuis appositus fontem excitat, non alium quam gratiarum, ita speramus, quia Tui sumus, si autem Tui, ne dum securi ad omnibus adversis verum etiam perpetuo felices, cuius felicitatis Arrham Apostolica benedictione nobis elargiri ne de digneris, uti cum devotione haereditaria proni rogam, tres instar unius.

Ferdinand. Ant., Wilh. Franc. Adolph. et Frideric. S. R I.

L. L. Barones de et in Fürstenberg & C.

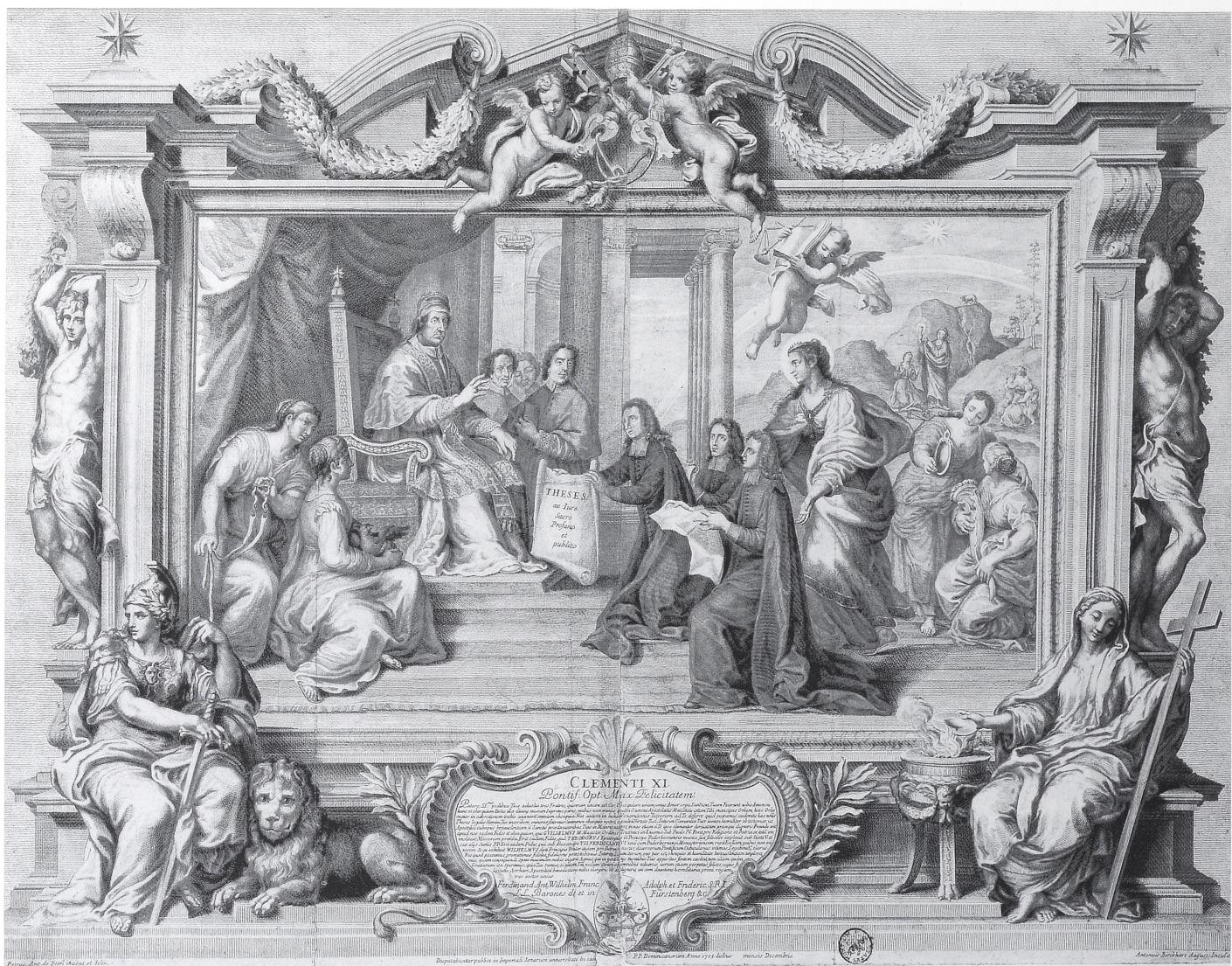
Disputabuntur publice in Imperiali Senarum Universitate in can [...]

P. P. Dominicanorum Anno 1705 diebus mensis Decembris.«

Ich danke Louise Rice für ihre Korrekturen der Transkription.

<sup>82</sup> Zweifellos kannte de' Pietri den Stich von Cornelis Bloemaert nach Pietro da Cortona »Die Eroberung der Stadt Petra durch Alexander den Großen« (Le Blanc I, 379, 275), wo in gleicher Weise auf die Monti im Wappen des Papstes Alexander VII. alludiert wird (Expl. im Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. KA (FP) 16700 D).

<sup>83</sup> Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 4436. BLUNT/COOKE 1960, Kat. Nr. 693.



35. Anton Birkhart nach Pietro Antonio de' Pietri, *Drei Barone von Fürstenberg vor Papst Clemens XI., Thesenblatt*. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

die architektonische Rahmung, erscheint als Bekrönung der Stern, ist die Giebelarchitektur mit Blattgirlanden geschmückt. Etwas anders ist das allegorische Personal dieses Entwurfs. Statt der Sitzfiguren von Fortitudo und Fides sind hier noch Justitia und Caritas vorgesehen. Fides erscheint hier hinter Caritas stehend. Weitere Tugendallegorien umgeben den thronenden Papst. Erkennbar an ihren Attributen sind Prudentia mit dem Spiegel und Ecclesia mit dem Kelch.

Dieser Entwurf in Windsor Castle ist weiterentwickelt in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, die bisher unveröffentlicht ist, aber zu Recht eine traditionelle Zuschreibung an de' Pietri trägt (Abb. 37).<sup>84</sup>

Der hochrechteckige Entwurf in Windsor ist in der Berliner Zeichnung in ein Querformat übersetzt. Beibehalten

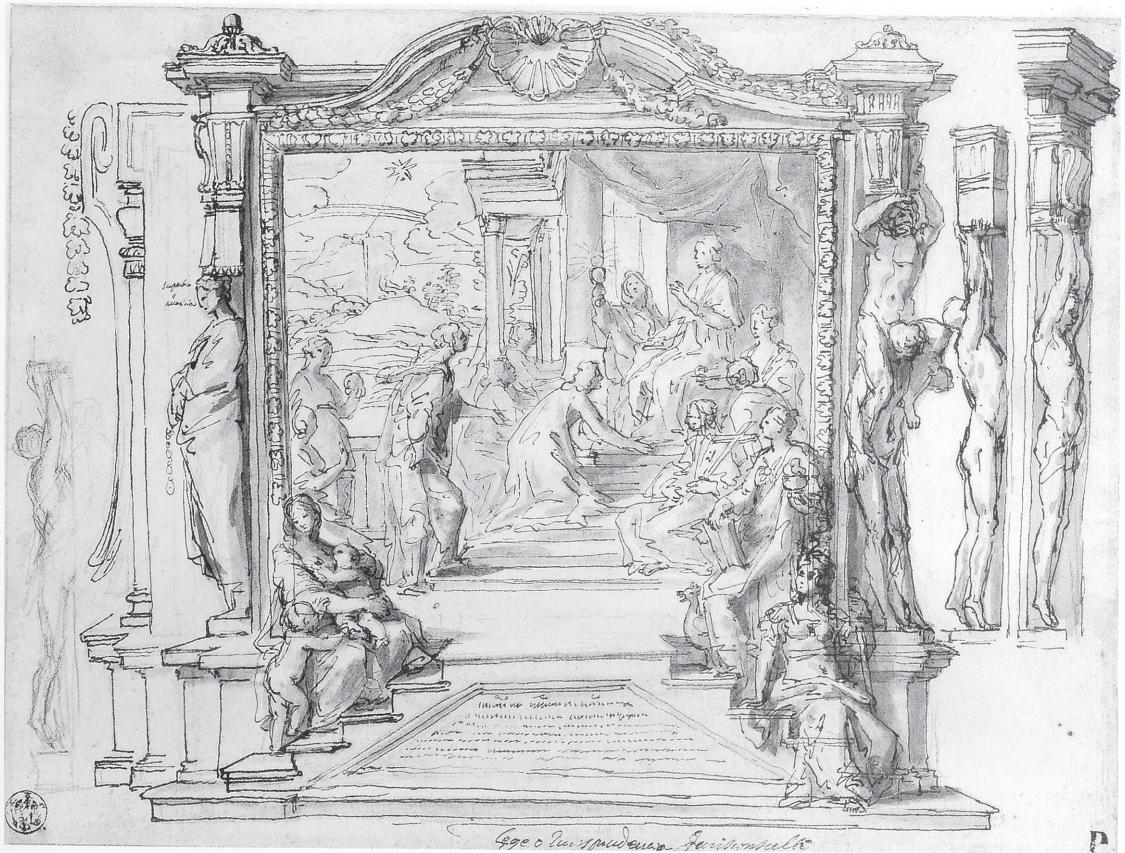
<sup>84</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 17897. Braune Feder, braun laviert. Die ganz links skizzierte Figur in schwarzer Kreide, 196 × 267 mm.

wurden die Formen der architektonischen Rahmung und das Motiv der doppelläufigen Treppe sowie die Komposition der Hauptszene, die ihren Akteuren jedoch nun mehr Raum gibt. Die Figur der Caritas erscheint hier links auf dem Treppenpodest. Die Gestalt der Justitia wurde durch Fortitudo ersetzt. An Stelle von Fides, die hier in die Hauptszene aufgenommen wurde, ist Vigilantia (?) getreten. Mit dem Motiv der Atlanten als Teil der architektonischen Rahmung, die im Entwurf in Windsor Castle als bekleidete männliche Figuren ausgebildet waren, experimentiert Pietro de' Pietri in diesem Entwurf erneut. Links ist zunächst eine weibliche Gestalt vorgesehen, die durch Beischrift als »Superbia e [o?] avaritia« gekennzeichnet ist. Rechts ist es ein Männerpaar, einer auf den Schultern des anderen sitzend. Ganz links ist in Kreide eine weitere Variante skizziert: ein auf Zehenspitzen stehender, sich reckender Ignudo als Tragefigur. Am rechten Blattrand wurde diese erste Skizze zu dem Ignudo in zwei lavierten Federskizzen präzisiert.

36. Pietro Antonio de' Pietri, Drei Barone von Fürstenberg vor Papst Clemens XI. Windsor, The Royal Collection  
© 2002 Her Majesty the Queen Elizabeth II



37. Pietro Antonio de' Pietri, Drei Barone von Fürstenberg vor Papst Clemens XI. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett





38. Pietro Antonio de' Pietri, *Fortitudo*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Kein Zweifel, daß Pietro de' Pietri bei dieser Figur auf Raffaels entsprechende Gestalt im Borgobrand zurückgriff, während er zu dem Aeneas-und-Anchises-Motiv des Mannes, der auf den Schultern eines stehenden Mannes sitzt, nicht nur durch Raffaels Fresko, sondern möglicherweise auch durch Nachstiche nach ähnlichen Figurenpaaren Ludovico Carraccis im Kreuzgang von San Michele in Bosco (Bologna) angeregt worden ist.

Während man annehmen kann, daß Pietro de' Pietri bei seiner Erfindung der architektonischen Rahmung und der Bildkomposition der Hauptszene einigermaßen freie Hand hatte, gehen die von Entwurf zu Entwurf zu verfolgenden Veränderungen im Personal der allegorischen Figuren vermutlich auf Vorschläge und Wünsche der Auftraggeber bzw. deren Berater zurück. Der endgültige zeichnerische Gesamtentwurf, der als Vorlage für den Stich des seit 1704 in Rom tätigen Stechers Anton Birkhart diente, ist bisher nicht bekannt geworden.

Von der Sorgfalt, mit der Pietro de' Pietri die einzelnen Figuren seiner Stichvorlage in Kreidezeichnungen vorbereitet hat, zeugt eine einzige, bislang unveröffentlichte Studie, die sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten hat (Abb. 38).<sup>85</sup> Sie gilt der ›Sitzstatue‹ der Fortitudo und entspricht, mit Ausnahme der veränderten Haltung ihres linken Armes mit dem Schwert, der seitenverkehrten Ausführung im Stich. Diese in roter Kreide durchgeführte Studie zeigt sowohl im klassischen Figurentypus wie in der Feinheit der Modellierung die Nähe zu Zeichnungen seines Lehrers Carlo Maratta und folgt wie Maratta ganz allgemein dem Typus jener Raffaelschen weiblichen allegorischen Figuren, die in der Freskendekoration der Sala di Costantino des Vatikanischen Palastes den thronenden Papstfiguren zugeordnet sind. Eine vergleichbare Figur der Fortitudo hatte Monot im übrigen wenig früher nach Carlo Marattas Entwurf für das Grabmal Papst Innozenz XI. Odescalchi in St. Peter, Rom, ausgeführt<sup>86</sup>

Pascoli berichtet, Pietro de' Pietri habe sich, als er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr malen konnte, mit dem Anfertigen von Kupferstichen beschäftigt. Paolo Bellini hat die Richtigkeit dieser Angabe bezweifelt und nimmt an, daß die Mehrzahl der eigenhändigen Stiche de' Pietris in den Jahren 1689–1705 entstanden sind, da einige Blätter diese Daten tragen.<sup>87</sup>

Bereits 1690 datiert ist de' Pietris Stich, der den hl. Lorenzo Giustiniani und die vier Ordensheiligen Johannes von Capestrano, Johannes Facundus, Johannes von Gott und

Pasquale Baylon wiedergibt (Abb. 39).<sup>88</sup> Der Stich steht unmittelbar im Zusammenhang mit der Kanonisation dieser Heiligen durch Papst Alexander VIII. Ottoboni am 16. Oktober 1690. Alexander VIII. (1689–1691) stammte aus Venedig. Dies erklärt nicht nur die Kanonisation des Lorenzo Giustiniani, des ersten Patriarchen von Venedig, sondern auch dessen zentrale Position innerhalb der Darstellung. Da diese neuen Heiligen erst jetzt ihre kanonische bildliche Darstellung erfuhren und sie, mit ihren Attributen versehen, nun erstmals zusammen den Gläubigen vorgestellt wurden, hat man sie im Stich für die Gläubigen mit Nummern versehen und ihre Namen mit der jeweiligen Nummer unterhalb der Darstellung aufgeführt. Da Pasquale Baylon Visionen der eucharistischen Hostie zugeschrieben wurden, ist ihm als Attribut die Monstranz zugeordnet, die ein Engel oberhalb der fünf Heiligen emporhält. Auch drei der übrigen Heiligen blicken auf diese Monstranz, nur Johannes von Gott ist in die Betrachtung des von ihm gehaltenen Kruziifixes – also des leidenden Christus – versunken. Eine erste Ideenskizze zu dieser Komposition befindet sich in der Graphischen Sammlung des Düsseldorfer Kunstmuseums (Abb. 40).<sup>89</sup> Mit schnellen Federstrichen sind die Positionen der fünf Figuren im Raum und ihre Beziehung zueinander nur vorläufig fixiert. Lorenzo Giustiniani, Patriarch von Venedig, ist zwar auch hier bereits ins Zentrum der Komposition gesetzt, wird aber stehend gegeben. Haltung und Blickrichtung der übrigen vier Heiligen entsprechen ebenfalls noch nicht dem ausgeführten Stich.

Eine weitere Stufe der Bildfindung ist in einer zweiten Entwurfszeichnung überliefert, die 1991 in den Londoner Kunsthandel gelangte<sup>90</sup> und dort bereits mit dem Stich in Verbindung gebracht worden war (Abb. 41). Wieder ist Lorenzo Giustiniani im Zentrum der Darstellung vorgesehen, hier jedoch bereits kniend wie im ausgeführten Stich. Auch Johann von Capistrano wurde ohne Änderungen aus diesem Entwurf in die endgültige, aber bisher nicht nachweisbare Stichvorzeichnung übernommen.<sup>91</sup> Die übrigen drei Heiligen erfuhren weitere Änderungen. Vor allem die Figur des Johannes von Gott, die in dieser zweiten Entwurfsfassung zu sehr in den Hintergrund geraten war, muß den Auftraggebern wohl mißfallen und Pietro de' Pietri zu einer Korrektur veranlaßt haben, denn im Stich steht er nun erhöht und zudem vor einer Säule, die wie die ganze übrige

<sup>88</sup> Expl. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 6147 D.

<sup>89</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 585. Schwarze Feder, 152×120 mm.

<sup>90</sup> Christie's London, 16. April 1991, Lot 170. Schwarze Feder über schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier, 391×274 mm.

<sup>91</sup> In diesem Entwurf hält Johannes von Capistrano noch das Kreuz mit dem Kruziifixus. Im Stich ist daraus ein einfaches Holzkreuz geworden, während dort nun Johannes von Gott ein Kreuz mit dem Kruziifixus beigegeben ist.

<sup>85</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 15558. Rote Kreide, 252×163 mm.

<sup>86</sup> Das Grabmal war 1701 vollendet. Vgl. ENGGASS 1976, Bd. 1, S. 83f.; Bd. 2, Abb. 25 u. 26.

<sup>87</sup> BELLINI 1986, S. 324.



1. S. Laurentius Iustinianus Patriarcha Venetiarum.  
 2. S. Ioannes a Capistrano Minor. Obser.  
 3. S. Ioannes d. S. Faustino Augustin.  
 4. S. Ioannes de' Deo fundator Religionis FF. fatz bene  
 5. S. Paschalis Baylon Minor. Obser.

Pietro Ant. de' Pietri Inuenit. e fecit. Atenore della Savina. Si stampavit da Mario Conti. decrto S. Carlo de' Cattanei, con liceniam.

39. Pietro Antonio de' Pietri, Der hl. Lorenzo Giustiniani und vier Ordensheilige. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica



40. Pietro Antonio de' Pietri, Der hl. Lorenzo Giustiniani und vier Ordensheilige. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

Bildarchitektur auch in jenem zweiten Stadium der Bildfindung, das in der Londoner Zeichnung überliefert ist, noch nicht vorgesehen war. An Stelle des Engels mit dem Ostensorium sollten außerdem noch die segnende Gestalt Gottvaters und die Taube des Heiligen Geistes über dem neuernannten Heiligen erscheinen. Auch hier fehlt bisher der endgültige, für die Ausführung des Stiches verbindliche Entwurf.

Generell ist zu Pietro de' Pietris Entwürfen für den Kupferstich bisher wenig gesagt worden. Eine Ausnahme bildet das von Pietro de' Pietri entworfene und von Hieronymus Frezza gestochene Titelblatt einer Stichfolge nach Francesco Albanis Fresken im Palazzo Verospi, erschienen unter dem Titel *PICTURÆ FRANCISCI ALBANI IN ÆDE VEROSPIA* (Abb. 42). Das Titelblatt ist 1704 datiert und mithin ein Jahr vor dem von Anton Birkhart gestochenen Thesenblatt entstanden. Peter Dreyer und nach ihm Sabine Jacob

haben die fünf Entwürfe der Berliner Sammlungen des Kupferstichkabinetts und der Kunstsbibliothek zu diesem Titelblatt behandelt.<sup>92</sup> Ein weiterer Entwurf aus dieser Serie, ebenfalls ehemals den Berliner Sammlungen zugehörig und bei Kriegsende mit anderen Blättern aus dem Berliner Kabinett verschwunden, gelangte 1987 in den Londoner Kunsthandel und konnte nach Absprache und mit Zustimmung der Berliner Museen dort veräußert werden.<sup>93</sup> Ebenfalls zur Planung dieses Kupferstichs gehört eine weitere Entwurfsvariante, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet.<sup>94</sup> Geht man von dem Stich des Hieronymus Frezza aus (Abb. 42),<sup>95</sup> so würde man sich durchaus mit Pietro de' Pietris Berliner Zeichnung (Abb. 43) bescheiden, die unter den erhaltenen Entwürfen der Ausführung am nächsten kommt, aber, wie der Vergleich mit dem Stich zeigt, noch immer nicht die endgültige Fassung darstellt.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> DREYER 1968, Kat. Nr. 146–49; JACOB 1975, Kat. Nr. 509 u. 510.

<sup>93</sup> Sotheby's London, 7. Dezember 1987, Lot 109. Die Zeichnung war zuletzt bei Marcello Aldega u. Margot Gordon, *Italian Drawings 1700–1863*, Ausstellungskat., New York, Rom 1989, Nr. 3.

<sup>94</sup> New York, Metropolitan Museum of Art. BEAN 1979, Kat. Nr. 304.

<sup>95</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 21949 D.

<sup>96</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 24645; DREYER 1968, Kat. Nr. 147.



41. Pietro Antonio de' Pietri, *Der hl. Lorenzo Giustiniani und vier Ordensheilige*. Courtesy Christie's, London



42. Hieronymus Frezza nach Pietro Antonio de' Pietri, Titelblatt mit dem Porträt des Francesco Albani. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Diese Berliner Zeichnung sieht jedoch wie im Stich vor, das Bildnisoval mit einem altärähnlichen Aufbau zu verbinden und es von Fama und einem Putto enthüllen zu lassen, während Pictura/Imitatio vorn rechts erscheint. Im Berliner Entwurf tritt sie seitlich an die Stufen des Monuments heran, nimmt, wie es scheint, staunend das enthüllte Bildnis Francesco Albanis wahr. Im ausgeführten Stich erst, auf dem Pictura/Imitatio, Zeichenbrett und Zeichenstift haltend, im Vordergrund lagert, wo auch Malstock, Palette und Pinsel abgelegt sind, ergibt sich in Haltung und Blick eine Verbindung zwischen Fama und Pictura, zwischen Pictura und dem Dargestellten, zwischen Pictura und dem Putto, und nicht zuletzt zwischen dem Bildnis Albanis und dem Betrachter. Im Motiv des altärähnlichen Aufbaus als Träger dieses Bildnisses folgt Pietro de' Pietri einem Bildtypus, wie er in Carlo Marattas von Benoît Farjat gestochenen Bildnis Papst Clemens IX. vorliegt, vor dem sich dort Pax und Justitia verschwistern (Abb. 44).<sup>97</sup> Dem gleichen Denkmaltyp folgt



43. Pietro Antonio de' Pietri, Porträt des Francesco Albani. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

auch Giovanni Odazzis gezeichnetes Selbstbildnis von ca. 1720, das offenbar den Stich Frezzas zum Vorbild nahm.<sup>98</sup>

Innerhalb des sehr reduzierten Bestandes an Zeichnungen de' Pietris zu seinen Bildkompositionen gibt diese Gruppe von acht Entwurfsvarianten für das Frontispiz mit dem Bildnis Francesco Albanis eine halbwegs vollständige Vorstellung von der Überfülle zeichnerischer Entwürfe, in denen der Künstler seine Bildideen entwickelt hat.<sup>99</sup> Sie seien hier der paradigmatischen Rolle wegen, die sie in dieser Hinsicht im zeichnerischen Œuvre Pietro de' Pietris einnehmen, eigens hervorgehoben. Diese ungewöhnliche und weit über das ökonomisch Notwendige hinausgehende Fülle an Variationen eines einzigen Bildgedankens, die sich vergleichbar bei Pietro de' Pietris zeichnerischer Vorbereitung seines für Niccolò Maria Pallavicini gemalten Altarbildes ›Die Darbringung im Tempel‹ wiederholt, erscheint in dem variantenreichen Durchspielen eines Bildthemas wie eine Vorweg-

<sup>97</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 5573 D.

<sup>98</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 3048/1863. BJURSTRÖM 1999, Nr. 93.

<sup>99</sup> Auch ILSINK 1999, S. 57–65, k. 4–10, hat diese Entwürfe zusammengestellt und kommentiert.



44. Benoît Farjat nach Carlo Maratta, Porträt Papst Clemens IX.  
Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



45. Pietro Antonio de' Pietri, Skizze zu dem Titelblatt mit dem Porträt des Francesco Albani. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

nahme von Giovanni Domenico Tiepolos 1755 erschienener Folge von 24 Radierungen zum Thema der ›Flucht nach Ägypten‹. Denn es handelt sich bei diesen Zeichnungen de' Pietris ja nicht etwa um erste Entwurfsskizzen, sondern um vollständig durchgezeichnete Kompositionsentwürfe, bei denen de' Pietri überdies virtuos ganz unterschiedliche Zeichentechniken anwendet. Diesen weit ausgeführten Kompositionsentwürfen hinzugefügt sei hier eine bisher unveröffentlichte Zeichnung de' Pietris aus dem Düsseldorfer Kunstmuseum (Abb. 45), in der eine stehende weibliche Figur – wahrscheinlich Pictura – der Gestalt der Fama ihre Posaune reicht, während ein sitzendes Puttenpaar den Rahmen für ein Ovalbild hält. Ein weiteres Bildoval findet sich alternativ oberhalb der Gestalt von Fama flüchtig skizziert. Bei dieser Zeichnung handelt es sich nun tatsächlich um eine ›prima idea‹ für den Stich, die zwar bereits Elemente des Kompositionsentwurfs in Abb. 43 enthält, in der aber Pietro de' Pietri noch nicht wirklich zu einer in sich geschlossenen Bildkomposition gelangt ist.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 1229. Teils rote Kreide, teils braune Feder, 264 × 200 mm.

Paolo Bellini konnte in seinen Arbeiten zur Druckgraphik Pietro de' Pietris den schon in den klassischen Stecherverzeichnissen aufgeführten Blättern de' Pietris eine Anzahl weiterer Stiche hinzufügen.<sup>101</sup> Andere blieben aber auch ihm unbekannt. Zu diesen gehört eine schon von Nagler und Le Blanc<sup>102</sup> unter den Radierungen Pietro de' Pietris aufgeführte Darstellung des hl. Firmianus Galasius, ein Blatt, das aber offenbar außerordentlich selten ist oder als Frontispiz eines Buches ein verborgenes Dasein führt. Paolo Bellini konnte jedenfalls kein Exemplar dieser Radierung ausfindig machen, die Nagler seinerzeit in der Sammlung des Grafen von Sternberg gesehen und als »geistreich radiert« beschrieben hatte. Die zeichnerische Planung dieser 1705 datierten Radierung ist in drei Fassungen überliefert. Ein Blatt in der Albertina, der alten Beischrift folgend korrekt Pietro de' Pietri zugeschrieben, aber als Thema ungedeutet und nicht mit der Radierung in Verbindung gebracht, zeigt auf Recto und Verso jeweils den heiligen Pilger Fir-

<sup>101</sup> BELLINI 1986, S. 324ff.

<sup>102</sup> NAGLER 1841, S. 186, Nr. 6; LE BLANC 1887–90, Bd. 3, S. 482, Nr. 5.



46. Pietro Antonio de' Pietri, *Dem hl. Firmianus Galasius erscheinen die Apostel Petrus und Paulus*. Wien, Graphische Sammlung Albertina



47. Pietro Antonio de' Pietri, *Dem hl. Firmianus Galasius erscheinen die Apostel Petrus und Paulus*. Wien, Graphische Sammlung Albertina

mianus in seinem Ordensgewand und mit seinem Attribut, dem Wanderstab, wie er zu den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus emporblickt, die am Himmel erscheinen, um ihm den richtigen Weg nach Rom zu weisen, ein Motiv, das Pietro de' Pietri nach Raffaels Apostelpaar in der ›Begegnung von Leo d. Gr. mit Attila‹ abgewandelt hat.<sup>103</sup> Auf dem Recto des Blattes der Albertina (Abb. 46) ist der ausschreitende Pilgerheilige von vorn gesehen und bewegt sich in einem fast neutralen Landschaftsraum. Auf der Zeichnung des Verso (Abb. 47) hat er sich nach links gewandt. Hinter ihm sind rechts die Säulen eines antiken Bauwerks zu sehen, auf dessen Sockel die römische Wölfin lagert. Links führt der Weg zum Torbogen einer bildparallel geführten Mauer, über der, ganz in der Ferne, Rom zu sehen ist.

Eine dritte Fassung des Themas befindet sich im Martin von Wagner Museum in Würzburg, wo die Zeichnung trotz der Beischrift »Petrus de Petri del.« unter die niederländischen Blätter der Sammlung geraten war und dort 1984 von

Lawrence Turčić identifiziert wurde (Abb. 48).<sup>104</sup> Die Zeichnung, von einer Randlinie eingefaßt, trägt in Tinte außer der Beischrift »Petrus de Petri del.« die Angabe der Darstellung »St. Famiano Gallesij«. Hier bewegt sich der Heilige nach links vorn, während er, sich zurückwendend, die beiden Apostel auf Wolken erblickt. Wieder ist es Petrus, der ihm den Weg weist. Rechts vorn im Bild lagert die römische Wölfin, und im Mittelgrund rechts ruht unter Bäumen ein Flußgott, der Tiber. Links erscheinen in der Ferne die Gebäude Roms. Der Bildraum ist gegenüber den beiden Wiener Fassungen stärker artikuliert. Die Komposition hat an Tiefe, das Apostelpaar an Gewicht gewonnen. Die Haltung des Heiligen ist gegenüber dem ersten Wiener Entwurf zwar nur wenig verändert und suggeriert doch eine viel stärkere Bewegung, auch weil seine Gestalt gegenüber dem Bildraum verkleinert wurde und die Bewegung der am Himm

<sup>103</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina. BIRKE/KERTÉSZ 1995, Inv. Nr. 2913 recto und verso.

<sup>104</sup> Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv. Nr. HZ 9392 recto. Braune Feder über schwarzer Kreide und Spuren von Rötel auf blauem Papier, 323 × 240 mm. Auch Ilsink hat seither die von uns behandelten Entwürfe und den Stich in seine Untersuchung aufgenommen. ILSINK 1999, S. 73f., k. 23–24.



48. Pietro Antonio de' Pietri, Dem hl. Firmianus Galasius erscheinen die Apostel Petrus und Paulus. Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität

mel erscheinenden Apostel nun in die gleiche Richtung wie der Pilger nach links zielt. Auf dem Verso des Blattes befindet sich eine Studie zum Kopf eines älteren bärtigen Mannes, der dem Kopftyp des Heiligen nicht unähnlich ist und möglicherweise im Zusammenhang mit der Planung der Radierung steht.<sup>105</sup> Wie jedoch der Stich zeigt (Abb. 49), von dem sich ein Exemplar – offenbar ein Probeabzug vor der Schrift – im Istituto Nazionale per la Grafica erhalten hat,<sup>106</sup> war mit der Würzburger Zeichnung Pietro de' Pietris Aufgabe noch immer nicht erfüllt. Offenbar nämlich vermißte der Auftraggeber auch in diesem dritten Entwurf noch immer das notwendige Decorum. Er wollte den Heiligen während seiner Pilgerschaft nicht wie auf der Flucht dahineilend dargestellt sehen, sondern würdig und verehrungswürdig, kniend und betend, über die Geheimnisse des Glau-



49. Pietro Antonio de' Pietri, Dem hl. Firmianus Galasius erscheinen die Apostel Petrus und Paulus. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

bens meditierend, wie man dies von entsprechenden Darstellungen des heiligen Hieronymus oder anderer Eremiten kannte. Aber auch damit konnte de' Pietri dienen, wie der Stich zeigt: Der Heilige, in seinem hier sehr genau geschilderten Ordenskleid, seinen Rosenkranz sichtbar am Gürtel tragend, ist dem Betrachter nun nahegerückt. Er wird gezeigt, wie ihm beim Gebet plötzlich Petrus und Paulus in bedrängender Nähe erscheinen, um dem überrascht Herumfahrenden den Weg nach der Stadt Rom zu weisen, deren Silhouette in der Ferne jenseits einer fein gezeichneten und durch Licht und Schatten gegliederten Landschaft erscheint. Stillebenhaft sind das Heilige Buch und das Kreuz auf dem Fels arrangiert, liegen im Vordergrund Wanderstab und Strohtasche des Heiligen. Antike Bauornamente und ein Relief der Wölfin mit Romulus und Remus stehen für das antike Rom. Die Darstellung ist von einem Rahmen umgeben, dessen Kartusche zur Aufnahme der hier noch fehlenden Inschrift bestimmt war. Statt dieser Inschrift findet sich dort die handschriftliche und möglicherweise eigenhändige

<sup>105</sup> Die Kenntnis und das Foto des Verso verdanke ich der Freundlichkeit von Tilman Kossatz, der das Blatt von dem alten Untersatzbogen hat abnehmen lassen.

<sup>106</sup> Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. FC 36956.



50. Pietro Antonio de' Pietri, *Jahve erscheint dem Propheten Elias auf dem Berg Horeb*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



51. Pietro Antonio de' Pietri, *Jahve erscheint dem Propheten Elias auf dem Berg Horeb*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



52. Pietro Antonio de' Pietri, *Das Wunder von Cordoba*, Radierung. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

Angabe »Pietro de' Pietri ha inven. dipinto e intagliato«. Sollte die Angabe »dipinto« zutreffen, dann wäre dem Stich möglicherweise ein Gemälde Pietro de' Pietris vorausgegangen.

In einer der Würzburger Zeichnung vergleichbaren Bildkomposition hat Pietro de' Pietri in zwei bisher unveröffentlichten Entwürfen in Frankfurt (Abb. 50)<sup>107</sup> und Berlin

(Abb. 51)<sup>108</sup> Elias' Begegnung mit Gott auf dem Berge Horeb dargestellt. In der bisher auf Grund einer alten Beischrift als Giacinto Brandi geführten Zeichnung des Städelischen Kunstinstitutes und in der ebenfalls unveröffentlichten Entwurfsvariante des Berliner Kupferstichkabinetts kommt es zum Zwiegespräch zwischen Gott und Elija, überliefert im Buch der Könige I, 9–18. Im Vers 11–13 heißt es dort:

Diese Zeichnung ist eine Variante zu zwei weiteren Entwürfen zu diesem Thema, von denen sich der eine ebenfalls im Städel befindet (Inv. Nr. 4286) und der andere im Kunstmuseum Düsseldorf. Vgl. GRAF 1993, S. 443, Abb. 9 u. 10.

<sup>107</sup> Frankfurt, Städelisches Kunstinstitut. Braune Feder, braun laviert, weiß gehöht, auf blaugrünem Papier, 275 × 208 mm. Bei dieser Gelegenheit sei auf eine weitere Zeichnung de' Pietris im Städel verwiesen: Es handelt sich um die bisher Pietro Testa zugeschriebene Zeichnung »Der hl. Nikolaus von Bari erweckt drei Knaben vom Tode«, Inv. Nr. 4407.

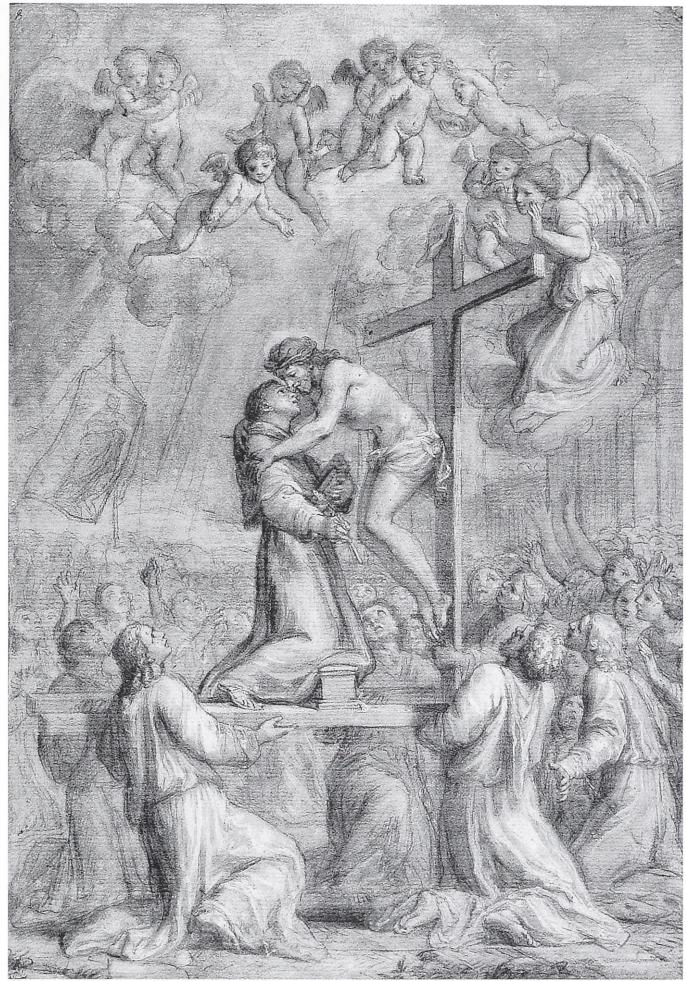
<sup>108</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 21345. Rote Kreide, 270 × 198 mm.



53. Michel Mosin nach Giovanni Battista Castiglione, Das Wunder von Cordoba. Wien, Graphische Sammlung Albertina

»Der Herr antwortete: Komm heraus, und stell dich auf den Berg vor den Herrn! Da zog der Herr vorüber: Ein starker, heftiger Sturm, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, ging dem Herrn voraus. Doch der Herr war nicht im Sturm. Nach dem Sturm kam ein Erdbeben. Doch der Herr war nicht im Erdbeben. Nach dem Beben kam ein Feuer. Doch der Herr war nicht im Feuer. Nach dem Feuer kam ein sanftes, leises Säuseln. Als Elija es hörte, hüllte er sein Gesicht in den Mantel, trat hinaus und stellte sich an den Eingang der Höhle. Da vernahm er eine Stimme, die ihm zurief: ›Was willst du hier, Elija?‹«

Pietro de' Pietri folgt in seinen Entwürfen dem zitierten Text sehr genau. So macht das Flattern des Gewandes von Elija den Sturm erfahrbar. Für das Beben der Erde steht die gnomenhaft gedrungene Gestalt des Erdgeistes, die, kaum sichtbar, links aus dem Innern der Erde hervorbricht. Unten



54. Pietro Antonio de' Pietri, Das Wunder von Cordoba. Wien, Graphische Sammlung Albertina

im Tal lodern die Flammen des Feuers. In der Berliner Entwurfsskizze schützt sich Elija vor dem Antlitz Jahves mit seiner Hand.

Bisher in der Literatur nicht erwähnt scheint eine Radierung Pietro de' Pietris zu sein, die das Wunder von Cordoba darstellt, d. h. die wundersame Begebenheit, wie die Gestalt des Kruzifixus sich zu einem Bildwerk des hl. Nikolaus von Tolentino neigt, das auf einer Pest-Prozession des Jahres 1602 mitgeführt wurde (Abb. 52).<sup>109</sup> Pietro de' Pietri folgte bei seiner Radierung sehr eng einem Stich des Michel Mosin nach einer Komposition des Giovanni Benedetto Castiglione (Abb. 53). Eine Vorzeichnung Pietro de' Pietris für seine eigene Radierung befindet sich in der Albertina (Abb. 54). Das Blatt, ehemals korrekt dem Künstler zugeschrieben, wird dort neuerdings wegen seiner Abhängigkeit von

<sup>109</sup> Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof, Inv. Nr. KA (FP) 6149 D.



55. Pietro Antonio de' Pietri, *Die Himmelfahrt Mariens*. By kind permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Hall Estate



56. Hieronymus Frezza nach Pietro Antonio de' Pietri, *Die Himmelfahrt Mariens*. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Mosins Stich nach Castiglione nur mehr als anonyme Nachzeichnung nach Giovanni Benedetto Castiglione geführt.<sup>110</sup> An Pietro de' Pietris Autorschaft bei dieser Zeichnung kann jedoch kein Zweifel bestehen. Einige abweichende Details in der Radierung gegenüber der Wiener Zeichnung, wie etwa eine etwas andere Anordnung der Engel oder die Hinzufügung des Kirchenbaus in der Radierung, lassen erkennen, daß zwischen der Zeichnung der Albertina und der Ausführung im Stich noch kleinere Änderungen vorgenommen wurden, möglicherweise erst bei der Übertragung dieses Wiener Entwurfs auf die Kupferplatte.

Zu den Zeichnungen Pietro de' Pietris für den Kupferstich gehört auch eine ›Himmelfahrt Mariens‹ in Holkham Hall (Abb. 55).<sup>111</sup> Bei der Erwähnung dieses Entwurfs an anderer Stelle hatten wir bereits die Vermutung geäußert, daß es sich bei dieser Zeichnung um eine Stichvorzeichnung han-

deln müsse.<sup>112</sup> Inzwischen ließ sich im Istituto Nazionale per la Grafica, Rom, der Stich des Hieronymus Frezza nach dieser Zeichnung de' Pietris auffinden (Abb. 56).<sup>113</sup> Frezza hat Pietro de' Pietris Entwurf seitengleich und recht genau in den Stich übertragen, jedoch die schlichte, wenn auch ornamentierte Steinrahmung, die de' Pietri in seinem Entwurf vorgesehen hatte, durch eine aufwendigere Rahmenarchitektur ersetzt.

Weitere Zeichnungen Pietro de' Pietris geben sich ebenfalls als Entwürfe für druckgraphische Blätter zu erkennen, auch wenn diese Stiche bisher noch nicht nachzuweisen sind, ja möglicherweise gar nicht ausgeführt wurden:

<sup>110</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina. BIRKE/KERTÉSZ 1995, Inv. Nr. 2912.

<sup>111</sup> Holkham Hall, Inv. Nr. 202 (3D1); POPHAM/LLOYD 1986, Nr. 202; BELLINI 1986, Nr. 61.

<sup>112</sup> Siehe GRAF 1993, S. 441.

<sup>113</sup> Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. FC 116610.



57. Pietro Antonio de' Pietri, Tugendallegorie. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



58. Pietro Antonio de' Pietri, Tugendallegorie. Stockholm, Nationalmuseum



59. Carlo Maratta, Apotheose des Niccolò Maria Pallavicini. Stourhead, National Trust

Zwei Zeichnungen im Louvre und ein drittes Blatt im Nationalmuseum in Stockholm überliefern die Planung eines Stiches, in dem Fides eine weibliche Gestalt auf den in der Ferne hoch auf einem Berg gelegenen Tugendtempel verweist. Ein als einfache Federzeichnung angelegter Entwurf im Louvre, ehemals unter den *dessins non classés* aufbewahrt und, wie eine Kartonnotiz zeigt, auch von Ursula V. Fischer Pace als von der Hand Pietro de' Pietri erkannt (Abb. 57),<sup>114</sup> findet sein Pendant in der Stockholmer Zeichnung, die aus der Sammlung von Nicola Pio stammen dürfte (Abb. 58).<sup>115</sup> Ein drittes Blatt, wiederum im Louvre befind-

lich (Abb. 60),<sup>116</sup> ist mit schwarzer Kreide und Weißhöhung auf blauem Tonpapier so aufwendig ausgearbeitet, daß man in ihm die endgültige Stichvorlage sehen möchte. Die Komposition ist gegenüber den vorbereitenden Entwurfsstudien vereinfacht und zugleich präzisiert. Fides hat sich der weiblichen Figur angenommen, deren Begleiterin aus den früheren Fassungen nicht übernommen wurde. Fides lenkt den Blick der Schutzbefohlenen auf das erhobene Kreuz, während ein Cherubim einen Blütenkranz für die Neuangekommene herabbringt. An Fides vorbei geht der Blick in die Tiefe, wo in der Ferne ein durchlichteter Hain, jenem in der Radierung »Der Heilige Firmianus« vergleichbar, zu sehen ist, aus dem steil der Fels mit dem Tugendtempel aufragt, erreichbar über einen steil gewundenen Pfad. Links vorn wird auf Treppenstufen ein Putto als Sinnbild der himm-

<sup>114</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 14136 verso. Braune Feder über schwarzer Kreide, weiß gehöht, 274 × 196 mm.

<sup>115</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 649/1863. BJURSTRÖM 1995, Nr. 173.

<sup>116</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 14440. Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier, 232 × 172 mm.



60. Pietro Antonio de' Pietri, *Tugendallegorie*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



61. Pietro Antonio de' Pietri, *Allegorie des Friedens*. Courtesy Christie's New York

lischen Liebe gezeigt, wie er dem bei ihm sitzenden Amorknaben, Sinnbild der weltlichen Liebe, den Bogen zerbricht. Ganz links ist ein Wappen skizziert. Pietro de' Pietri hat sich bei der Erarbeitung dieser Komposition offensichtlich an Marattas berühmtes Gemälde ›Carlo Maratta und die Apotheose des Niccolò Maria Pallavicini‹ erinnert (Abb. 59).<sup>117</sup> In der Tat entsprechen die beiden weiblichen Figuren sowie der über ihnen schwebende Putto in de' Pietris gezeichneter Tugendallegorie in Stockholm und seitenverkehrt in der Pariser Fassung den Gestalten von Apoll und dem Marchese Pallavicini sowie der über ihnen schwebenden Fama in Marattas Gemälde. Ebenso der hochgelegene Tugendtempel. Wie Stella Rudolph zeigen konnte, ist dieses Bild von Maratta vermutlich bereits Anfang der 1690er Jahre

begonnen worden. Im Jahre 1700 spätestens befand es sich in der Sammlung des Marchese Pallavicini. Zeit genug also für Pietro de' Pietri, Marattas Bild zu sehen, sei es in der Werkstatt Marattas, sei es in der Sammlung des Marchese.

Ebenfalls als Entwurf für einen Stich darf eine Zeichnung de' Pietris gelten, die 1988 im New Yorker Kunsthandel mit dem Titel ›An Allegory of Ancient and Papal Rome, with a Portrait‹ angeboten worden war (Abb. 61).<sup>118</sup> Das Thema der Darstellung ist eine Allegorie des Friedens. Vor einer thronenden weiblichen Figur, die eine Krone trägt, stößt die allegorische Figur der Prudentia Mars zurück. Im Vordergrund erblickt man einen lagernden Flussgott, der einen Löwen bei sich hat. Wahrscheinlich ist dieser Löwe ein Hin-

<sup>117</sup> Stourhead, Wiltshire, The National Trust (Horace Collection). RUDOLPH 1995, S. 73–80.

<sup>118</sup> Christie's New York, 12. Januar 1988, Lot 45.



62. Pietro Antonio de' Pietri, *Allegorie des Friedens*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



63. Pietro Antonio de' Pietri, *Allegorie des Friedens*. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



64. Pietro Antonio de' Pietri, Porträt eines Kardinals. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof



65. Pietro Antonio de' Pietri, Porträt eines Kardinals. Düsseldorf, Kunstmuseum am Ehrenhof

weis auf Venedig. Dann wäre die sitzende Frauengestalt die Venezia, der Flussgott stünde für den Fluss Po. Zu Füßen Venezias aufgehäuft finden sich eine Rüstung, ein Fasziensbündel, Krone und Tiara. Links oben halten zwei Victorien das Porträt eines Feldherrn. Pietro de' Pietri hat diesen Entwurf, der vermutlich für das Frontispiz eines Buches bestimmt war, in zwei weiteren Blättern des Berliner Kupferstichkabinetts weiterentwickelt: in dem früheren der beiden Berliner Entwürfe (Abb. 62), der aber sicherlich das New Yorker Blatt bereits voraussetzte, hat de' Pietri bei Beibehaltung der Komposition im Ganzen viele Details verändert: Venezia thront nun, ein Szepter haltend, auf erhöhtem Postament und weist, ohne den Blick auf Mars zu wenden, auf das hier klarer gezeichnete Porträt des Feldherrn, das nun allein von Fama oder einer Victoria präsentiert wird. Der allegorischen Gestalt der Republik Venedig wurde ein Putto mit Füllhorn beigegeben, aus dem er Goldstücke zum Zeichen der Prosperität in Zeiten des Friedens ausschüttet. Bei Prudentia steht nun eine Säule.<sup>119</sup> Aus diesem zweiten

Entwurf entwickelte Pietro de' Pietri die Reinzeichnung für den Stich (Abb. 63),<sup>120</sup> die er seitenverkehrt zu der vorigen Zeichnung angelegt hat, so daß nach Übertragung der Komposition auf die Druckplatte der Stich die Darstellung wieder seitenrichtig wiedergegeben hätte und aus den Linkshänden des zweiten Entwurfs wieder Rechtshänder geworden wären. Alle Details der Darstellung sind hier für den Stecher nun ausreichend klar definiert. So erkennt man jetzt außer Helm und Panzer, Fasziensbündel und Tiara, ein Szepter, Kardinalshut und Mitra, die Insignien weltlicher und geistlicher Macht. Im Hintergrund ist ein Heerlager zu sehen und Fama hält nun ein erkennbares Porträt des Feldherrn, dem mit dieser Darstellung gehuldigt wird. Schließlich hat de' Pietri über Venezia ein Spruchband angebracht, auf dem in Spiegelschrift zu lesen ist: »... prudentia«.

Die Biographen Pietro de' Pietris haben kein Wort über seine Leistungen auf dem Felde der Porträtkunst verloren. Daß Pietro de' Pietri aber wenigstens gelegentlich auch Por-

<sup>119</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 17984, braune Feder über schwarzer Kreide, braun und grau laviert, weiß gehöht, 302 × 195 mm.

<sup>120</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 17985, braune Feder, braun laviert, weiß gehöht, 316 × 195 mm. Die beiden Berliner Entwürfe Abb. 61 u. 62 wurden seither auch von ILSINK 1999 unter T 89 und T 90 besprochen.



66. Pietro Antonio de' Pietri, Porträt des Bonaventura Lamberti. Stockholm, Nationalmuseum

träts angefertigt hat, legen zwei Zeichnungen auf Recto und Verso eines Blattes in Düsseldorf nahe,<sup>121</sup> in denen ein Kardinal einmal für ein offizielles Bildnis sitzend und einen Brief haltend gezeichnet ist (Abb. 64). Auf dem Verso des Blattes erscheint hier der gleiche Kardinal noch einmal gezeichnet. Er hält wiederum einen Brief, ist nun aber bei einem Tische stehend gegeben und schräg von hinten gesehen. Er hat den Kopf wie in einer schnellen und spontanen Bewegung dem Betrachter zugewandt, so daß er diesem mit lebhaftem Blick begegnet (Abb. 65).<sup>122</sup> Auch bei diesen Blättern fällt auf, wie mühelos de' Pietri beim Zeichnen die Feder handhabt und wie sicher er mit dem Pinsel die Lavierungen setzt. Wie diese beiden Entwürfe, aber auch sein mit farbigen Kreiden gezeichnetes Selbstbildnis (Abb. 1) und seine Porträtzeichnung des 1652 geborenen Malers Bonaventura Lamberti (Abb. 66) zeigen, besaß Pietro de' Pietri auch auf diesem Felde ganz außerordentliche Fähigkeiten.

Innerhalb der Reihe gezeichneter Selbstbildnisse in Pios Porträtsammlung überrascht das Porträt Pietro de' Pietris durch seine völlige Schmucklosigkeit. Keine steinerne Rahmung, keine Bänder und Girlanden, kein Hinweis auf die Profession durch Palette und Pinsel, wie Pietro de' Pietri sie dem Bildnis Bonaventura Lamberti beigegeben hat.<sup>123</sup> Pietro de' Pietris Selbstbildnis steht nach Auffassung und Zeichentechnik ganz unter dem Eindruck der Selbstbildnisse seines Lehrers Carlo Maratta. Doch auch dann noch ist die Intensität in der Wiedergabe des Physiognomischen ganz erstaunlich. Der ruhige, beobachtende Blick, die Skepsis, die sich in der zurückhaltenden Wendung des Kopfes, in der zerfurchten Stirn, im ganzen Ausdruck des Gesichtes ablesen läßt, bestätigten jene eingangs erwähnten Charakterzüge, die Nicola Pio und Lione Pascoli bei dem Maler hervorgehoben haben.

<sup>121</sup> Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. KA (FP) 1130, recto und verso; braune Feder, braun laviert, 175×144 mm. HARRIS/SCHAAR 1967, Kat. Nr. 752: »von einem späteren Schüler« [Mavattas].

<sup>122</sup> Der sichtbare Pfosten des Sessels des Dargestellten wird von einem Adler bekrönt. Dies sollte zur Identifizierung des Kardinals führen. Die Ottoboni führen den Doppeladler im Wappen. Der Physiognomie des Dargestellten zufolge kann es sich aber kaum um Pietro de' Pietris Mäzen, den Kardinal Pietro Ottoboni, handeln.

<sup>123</sup> Unter den übrigen Schülern Marattas hat sich in der Porträtgalerie für Nicola Pio nur noch Giacinto Calandrucci ähnlich unprätensiös dargestellt, während sich Giuseppe Chiari (BJURSTRÖM 1995, Nr. 6), Pinsel und Palette haltend, im ovalen Rahmen über einer Inschrift-Kartusche

darstellt (BJURSTRÖM 1995, Nr. 9). Noch größeren Aufwand treibt Antonio Grecolini (1679–1725) bei seiner Selbstdarstellung: Sein ovales Bildnis, auf dem er den Kreidestift in der Hand hält, läßt er von Fama enthüllen, während ein Putto ein Bündel von Pinseln emporhält und ein sitzender Ignudo auf die Maske von Imitatio/Pictura zeigt, die eine prunkvolle Kartusche krönt, deren Inschrift den Maler als *ROMANUS PICTOR* rühmt und unter der noch einmal Palette, Pinsel und Bücher hervorlugen (BJURSTRÖM 1995, Nr. 11). In de' Pietris Selbstdbildnis findet sich nichts von alledem, aber auch nichts von der ruhigen Selbstdgewißheit, mit der sich etwa der gleichaltrige Benedetto Luti (1666–1724) in seinem für Nicola Pio bestimmten Selbstdbildnis (Paris, Musée du Louvre, Inv. 1268) gesehen hat.

## ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- BAUMGÄRTEL 1995
- BEAN 1979
- BEAN 1982
- BECKER 1985
- BELLINI 1983
- BELLINI 1986
- BELLORI 1732
- BELLORI, ed. 1976
- BIRKE/KERTÉSZ 1994
- BIRKE/KERTÉSZ 1995
- BJURSTRÖM 1995
- BJURSTRÖM/  
MAGNUSSON 1998
- BLUNT/COOKE 1960
- BREJON  
DE LAVERGNÉE 1997
- BUDDE 1930
- BYAM SHAW 1976
- CANESTRO  
CHIOVENDA 1971
- CICERCHIA/  
DE STROBEL 1986
- Bettina Baumgärtel, *Die Galerie der starken Frauen*, Ausstellungskat. Düsseldorf u. Darmstadt, Düsseldorf 1995.
- Jacob Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979.
- Jacob Bean, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982.
- David P. Becker, *Old Master Drawings at Bowdoin College*, Brunswick 1985.
- Paolo Bellini, *Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York 1983. (The Illustrated Bartsch 47 (formerly volume 21. Part 2).
- Paolo Bellini, »Pietro de' Pietri (con un elenco dei disegni)«, *Arte Cristiana*, 74 (1986), S. 315–22.
- G.P. Bellori, *Vita di Carlo Maratta Pittore*, Rom 1732.
- Evelina Borea, *G. P. Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin 1976.
- Veronika Birke u. Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*. Generalverzeichnis, Bd. 2, Wien 1994.
- Veronika Birke u. Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*. Generalverzeichnis, Bd. 3, Wien 1995.
- Per Bjurström, *Nicola Pio as a Collector of Drawings*, Stockholm 1995.
- Per Bjurström u. Börje Magnusson, *Italian Drawings: Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998.
- Anthony Blunt u. Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960.
- Arnauld Brejon de Lavergnée, »Le Solimène du Bailli de Breteuil«, *Revue de l'Art*, 115 (1997), S. 52–58.
- Illa Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunsthakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1930.
- James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.
- Beatrice Canestro Chiovenda, »Petrus de Petris pictor natus Antigorio«, *Oscellana*, 1 (1971), S. 63–69.
- Edith Cicerchia u. Anna Maria De Strobel, »Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento«, *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 6 (1986), S. 105–52.
- DE MARCHI 1990
- DREYER 1969
- DREYER 1971
- ENGGASS 1976
- FAGNANI 1976
- GALLI 1927/28
- GRAF 1986
- GRAF 1993
- GRAF 1995
- GRAF 1998
- GRAF 2000
- GUILLAUME 1980
- HARRIS/SCHAAR 1967
- Andrea G. De Marchi, »Il restauro delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici«, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3. Ser., 13 (1990), S. 265–81.
- Peter Dreyer, *Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Ausstellungskat., Berlin 1968.
- Peter Dreyer, »Notizen zum malerischen und zeichnerischen Oeuvre der Maratta-Schule. Giuseppe Chiari, Pietro de' Pietri, Agostino Masucci«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34 (1971), S. 184–207.
- Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: An Illustrated Catalogue Raisonné*, 2 Bde., University Park [u.a.] 1976.
- F. Fagnani, *Guida storico-artistica di Pavia*, Pavia 1976.
- R. Galli, »I tesori d'arte di un pittore del Seicento: Carlo Maratta«, *L'archiginnasio*, 22–23 (1927–28), S. 59–78; S. 217–38.
- Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Serie III, Handzeichnungen, Bd. 4/1 u. 4/2, Düsseldorf 1986.
- D. Graf, »New Drawings by Pietro Antonio de' Pietri«, *Master Drawings*, 31 (1993), S. 441–48.
- D. Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Serie III, Handzeichnungen, Bd. 6/1 u. 6/2, Düsseldorf 1995.
- D. Graf, »Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662«, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma – Firenze, 12–15 novembre 1997*, hg. v. Christoph L. Frommel u. Sebastian Schütze, Mailand 1998, S. 201–14.
- D. Graf, »Pietro Antonio de' Pietri: La fine dello Scisma di Anacleto«, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Mailand 2000, S. 207–12, Abb. auf Taf. XIV–XVI.
- Marguerite Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon 1980.
- Ann Sutherland Harris u. Eckhard Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Serie III, Handzeichnungen, Bd. 1, Düsseldorf 1967.

ILSINK 1999

Matthijs IJlsink, *Pietro de' Pietri (1663–1716). De tekeningen van een kunstenaar werkzaam in Rome rond 1700*. Doctoral dissertation Kunstgeschiedenis Katholieke Universiteit Nijmegen. October 1999 (Maschinenschriftl. Manuscript).

JACOB 1975

Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstabibliothek Berlin: Architektur und Dekoration, 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975.

JOACHIM/  
MCCULLAGH 1979

Harold Joachim u. Suzanne Folds McCullagh, *Italian Drawings of the 15th, 16th and 17th Centuries, The Art Institute of Chicago*, Chicago, London 1979. Lambert Krahe, *Catalogue d'une Collection consistant... 2ment en Dessins Originaux des plus fameux Auteurs et Des Dessins après le Chef d'Oeuvre des Grands Maîtres...* Manuscript, 1779, Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv.

KÜHNMUNCH 1988

Jean Kühnemunch, in *Seicento: le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausstellungskat., Paris 1988, Nr. 61.

LE BLANC 1887–90

Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Bd. 3, Paris 1887–90.

MENA MARQUÉS 1984

Manuela B. Mena Marqués, *Dibujos italiani de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1984.

MENA MARQUÉS 1990

Manuela B. Mena Marqués, »Carlo Maratti e Raffaello«, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV corso internazionale di Alta Cultura, hg. v. Marcello Fagiolo u. Maria Luisa Madonna, Roma 1990, S. 541–63.

NAGLER 1841

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexicon*, Bd. 11, München 1841.

PASCOLI/CASALE 1992

Gerardo Casale, »La vita di Pietro de' Pietri«, in *Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Edizione critica, Perugia 1992, S. 311–16.

PASCOLI/GUERRIERI  
BORSOI 1992

PIO/ENGGASS 1977

POPHAM/LLOYD 1986

PROSPERI VALENTI  
RODINÒ 1987

RUDOLPH 1995

SESTIERI 1994

TURNER 1999

WINNER 1992

Maria B. Guerrieri Borsoi, »La vita di Giuseppe Passeri«, in *Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Edizione critica, Perugia 1992, S. 301–10.

Nicola Pio, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti* (1724), hg. v. Catherine u. Robert Enggass, Vatikanstadt 1977.

Arthur E. Popham u. Christopher Lloyd, *Old master drawings at Holkham Hall*, Chicago 1986.

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, »Il Cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista«, *Bollettino d'Arte*, 72 (1987) S. 17–60.

Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Rom 1995.

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 Bde., Turin 1994.

Nicolas Turner with the assistance of Rhoda Eitel-Porter, *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, London 1999.

Matthias Winner, »Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung«, in *Der Künstler über sich in einem Werk. Akten des Internationalen Symposiums der Biblioteca Hertziana in Rom 1989*, hg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 511–70.

*Abbildungsnachweise:* Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett 8, 9, 12, 16, 27, 33, 34, 37, 38, 43, 51, 62, 63; London, Christie's 41, 61; Düsseldorf, Medienzentrum Rheinland 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 35, 40, 44, 45, 52, 64, 65; Frankfurt, Städelisches Kunstinstitut 50; Holkham Hall 55; Madrid, Biblioteca Nacional 26; Oxford, Christ Church 18, 19; Padua, R. Figazzolo/R. Valdata 6; Paris, Réunion des Musées Na-

tionaux 11, 15, 57, 60; Rom, Arte Fotografica 10; Rom, ICCD 7, 14; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica 5, 39, 42, 49, 56; Stockholm, Nationalmuseum 1, 2, 13, 58, 66; Wien, Graphische Sammlung Albertina 46, 47, 53, 54; Windsor, The Royal Collection 4, 36; Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität 30, 48.