

Herausgegeben von
Heiko Damm
Henning Hoesch

galleria portatile

**Italienische Handzeichnungen
aus der Sammlung Hoesch**

Band II

Michael Imhof Verlag

Inhalt

| | |
|-----|--|
| 7 | Vorwort HENNING HOESCH |
| 12 | Autoren |
| 13 | Katalog Italienische Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch |
| 249 | Künstlerbiographien |
| 260 | Literaturverzeichnis |
| 270 | Bildnachweis |

Künstler

| | | |
|--|-----------------|--------|
| Michelangelo Anselmi | KAT. 4 | S. 30 |
| Giovanni Baglione | KAT. 22 | S. 110 |
| Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino | KAT. 28 | S. 156 |
| Domenico Beccafumi | KAT. 3 | S. 20 |
| Giovanni Bilivert | KAT. 33 | S. 182 |
| Piero Bonaccorsi, gen. Perino del Vaga, Umkreis | KAT. 6 | S. 38 |
| Andrea Boscoli | KAT. 21 | S. 106 |
| Paolo Caliari, gen. Veronese | KAT. 13 | S. 70 |
| Peter Candid, eigentlich Pieter de Witte | KAT. 17 | S. 84 |
| Agostino Carracci | KAT. 23, 24 | S. 116 |
| Annibale Carracci | KAT. 25, 26, 27 | S. 136 |
| Alessandro Casolani | KAT. 19 | S. 96 |
| Giovanni Benedetto Castiglione, gen. Il Grechetto | KAT. 40 | S. 214 |
| Jacopo Chimenti, gen. Jacopo da Empoli | KAT. 18 | S. 90 |
| Antonio d'Enrico, gen. Tanzio da Varallo | KAT. 29 | S. 162 |
| Francesco di Cristofano, gen. Franciabigio | KAT. 2 | S. 16 |
| Teodoro Filippo di Liagno, gen. Filippo Napoletano zugeschrieben | KAT. 30 | S. 168 |
| Gaspard Diziani | KAT. 44 | S. 232 |
| Aniello Falcone | KAT. 31 | S. 172 |
| Paolo Farinati | KAT. 11 | S. 64 |
| Paolo Farinati, Umkreis | KAT. 12 | S. 68 |
| Francesco Fontebasso | KAT. 45 | S. 236 |
| Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano | KAT. 35, 36 | S. 192 |
| Battista Franco, gen. Il Semolei | KAT. 5 | S. 34 |
| Giovanni Battista Gaulli, gen. Il Baciccio | KAT. 41 | S. 220 |
| Niccolò Martinelli, gen. Il Trometta | KAT. 9 | S. 52 |
| Girolamo Francesco Maria Mazzola, gen. Il Parmigianino | KAT. 1 | S. 14 |
| Claude Mellan | KAT. 32 | S. 178 |
| Nicolas Mignard, gen. Mignard d'Avignon | KAT. 37 | S. 200 |
| Pier Francesco Mola | KAT. 38 | S. 204 |
| Francesco Montelatici, gen. Cecco Bravo | KAT. 34 | S. 188 |
| Raffaello Motta, gen. Raffaellino da Reggio | KAT. 10 | S. 58 |
| Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane | KAT. 14, 15, 16 | S. 74 |
| Sebastiano Ricci | KAT. 43 | S. 228 |
| Salvator Rosa | KAT. 39 | S. 210 |
| Ventura Salimbeni | KAT. 20 | S. 102 |
| Giovanni Battista Tiepolo | KAT. 46, 47 | S. 240 |
| Gaspar van Wittel, gen. Vanvitelli | KAT. 42 | S. 224 |
| Taddeo Zuccari | KAT. 7, 8 | S. 42 |

Francesco di Cristofano, gen. Franciabigio

FLORENZ 1484 – 1525 FLORENZ

2 Studie eines sitzenden Mannes

Um 1515/25

Rötel

242 × 195 mm

Bezeichnet unten rechts auf der Montierung mit schwarzer Kreide: *Par Passarotti*, weiter unten Reste einer unleserlichen Aufschrift; auf der Rückseite oben links mit Feder in Braun *Passarotti. / Coll. De S.r J. Reynolds.*, darunter mit Bleistift von moderner Hand *Andrea Del Sarto / etude pour Cesar dans la fresque du „Tribut de Cesar“ / villa Poggio a Caiano. Sanguine. / fragment de Cachet de la collection Reynolds.*, unten rechts 380/12

PROVENIENZ: Sir Joshua Reynolds (Lugt 2364 auf der Rückseite der Montierung, am unteren Rand, stark beschnitten und um 90° nach rechts gedreht); unbekannte Sammlung (Lugt 3520 auf der Rückseite der Montierung, oben links); Privatsammlung Südfrankreich; Artcurial, Paris, 13. November 2019, Lot 7; Benjamin Peronnet Fine Art, Paris, 2021

LITERATUR: Artcurial 2019, S. 14, Nr. 7; Benjamin Peronnet 2021, S. 4

AUSSTELLUNG: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, *Anselmi bis Zuccari – Meisterzeichnungen der Sammlung Hoesch zu Gast*, 2022

„So leidenschaftlich in den Dingen der Kunst, dass kein Tag verging, an dem er nicht einen nackten Mann in seinem Atelier zu Studienzwecken porträtierte“ – mit diesen Worten charakterisierte der Kunstschriftsteller Giorgio Vasari 1568 den Maler Francesco di Cristofano, genannt Franciabigio in dessen Vita.¹ In der kunsthistorischen Wahrnehmung steht dieser Florentiner Meister heute meist im Schatten des mit ihm befreundeten Andrea del Sarto (1486–1530). Zeitweise führten die beiden eine gemeinsame Werkstatt, und Franciabigio empfing wichtige Anregungen von seinem Kollegen.

Entgegen der Schilderung Vasaris erscheint das zeichnerische Œuvre des Künstlers heute schmal: In ihrem Werkverzeichnis führte Susan Regan McKillop 1974 nur fünfzehn Blätter als eigenhändig auf, sämtlich Studien in schwarzer Kreide und Rötel.² Sie präsentieren sich als Schöpfungen eines versierten und bei aller Nähe zu Andrea del Sarto eigenständigen Meisters, der seine Figuren sorgsam vorbereitete. Vielfach zeigt sich eine Vorliebe für Kreuzschraffuren, wie sie auch das vorliegende Blatt prägen.

Franciabigio widmete sich hier der Gestalt eines sitzenden Mannes in Dreiviertelfigur, dessen Hände auf nicht näher definierten Stützen ruhen. Das Augenmerk galt vornehmlich dem nackten Oberkörper. Mit dem Rötelstift folgte der Künstler den Konturen und Wölbungen, bis ein differenziertes Netz aus Linien die Form der Muskeln, Sehnen und Knochen ebenso präzise vor Augen stellte wie das Spiel von Licht und Schatten. Im Gegensatz dazu ist die weite Pluderhose nur mit wenigen Strichen angedeutet. Zum Blattrand hin scheinen sich deren Formen aufzulösen, ein Eindruck, den die beriebene Blattoberfläche noch verstärkt. Auch den Kopf hat der für seine sensibel gestalteten Porträts berühmte Franciabigio vergleichsweise summarisch gestaltet. In der Mimik des vor sich schauenden Mannes liegt ein skeptischer Zug, doch vor allem ist es die leicht gebeugte Körperhaltung, in der sich eine verhaltene Stimmung mitteilt. Die Bedeutung des papierweißen Streifens rechts an der Hüfte, in den einige Ausläufer der Schraffuren hineinragen, bleibt bei alledem unklar. Dasselbe gilt für die mit Rötel eingefärbte Fläche neben der Hüftkontur. Möglicherweise wollte der Künstler in die-



Studie eines sitzenden Mannes [KAT. 2]

Domenico Beccafumi

VALDIBIENA BEI SIENA 1484–1551 SIENA

3 Studie zu einer Figurengruppe für das Quellwunder des Moses recto Kopfstudie verso

Um 1524–26

Feder in Braun, teilweise bräunlich laviert (recto), Feder in Braun (verso)

105 × 92 mm

PROVENIENZ: Dominic Winter Auctions, South Cerney (UK), 25. März 2021, Lot 323 (als „Italian School, circa 1550“); französischer Privatbesitz; Galerie de Bayser, Paris, 2021

AUSSTELLUNG: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, *Anselmi bis Zuccari – Meisterzeichnungen der Sammlung Hoesch zu Gast*, 2022



Abb. 1
Siena, Dom, Blick vom Kuppelraum zum Chor. Paviment mit von BECCAFUMI entworfenen Marmorbildern (Zwischen den beiden Pfeilern im Vordergrund der Moses-Fries)

Die Zeichnung entstand im Zusammenhang mit der Neugestaltung von Kuppelraum und Chor der mittelalterlichen Kathedrale von Siena. Als Beccafumi die Skizze zu Papier brachte, dauerten die Arbeiten bereits seit etwa zwei Jahrzehnten an. Begonnen hatten sie 1506.¹ Damals wurde das Gestühl der Kanoniker zusammen mit den Chorschranken und dem großen Lesepult aus dem Kuppelraum entfernt und die ebenfalls dort aufgebaute Kanzel von Nicola Pisano (um 1210/20 – vor 1284) näher zum Chor an ihren heutigen Ort versetzt (Abb. 1). Am Hochaltar demonitierte man das enorme Retabel des Duccio di Buoninsegna (um 1255–1319). Dieses Meisterwerk mittelalterlicher Malerei genügte nicht mehr den ästhetischen Ansprüchen der politischen Elite. Organisiert und finanziert wurden die Veränderungen von der Opera della Metropolitana, einer städtischen Institution, die für die Bauarbeiten, den Betrieb und den Unterhalt des Doms verantwortlich war. 1505 hatte ein dreiköpfiges kommunales Gremium die Kontrolle der Arbeiten übernommen, das von Pandolfo Petrucci (um 1452–1512), dem faktischen Herrscher der Stadtrepublik Siena, dominiert wurde. Es ließ 1506 das vierzig Jahre zuvor von Lorenzo di Pietro, genannt Il Vecchietta (1410–1480) geschaffene bronzene Ziborietabernakel vom Hauptaltar der Kirche des großen Hospitals Santa Maria della Scala herunternehmen und anstelle von Duccios *Maestà* auf den Hochaltar des Doms setzen. Diese einschneidenden Erneuerungen in der Sieneser



Studie zu einer Figurengruppe für das Quellwunder des Moses, recto [KAT. 3]



Kopfstudie, verso [KAT. 3]



Abb. 4
TADDEO ZUCCARI, *Kardinal Albornoz übergibt den Farnese die Schlüssel von Valentano*, Los Angeles, Getty Museum, Inv. 87.GG.52

Parther am Triumphbogen des Septimius Severus sein soll, ist hypothetisch und erklärt nicht, warum die Figur Herkules sein soll.¹⁰ Ikonographisch kommen wir zu keinem klaren Ergebnis und lassen die Frage offen, welche Szene genau die Zeichnung darstellt. Es ist aber zu vermuten, dass sie im Zuge des die Phantasie beflügelnden Auftrags für die erste Ausmalung des ersten Teils des Palastes von Caprarola entstanden ist.¹¹

Noch weniger überzeugt Bradys zeitliche Einordnung, wenn er sie in den frühen 1550er Jahren in Zusammenhang mit seiner eigenen Fassadenmalerei ansetzt und sich auf

Zeichnungen stützt, deren Thema unbekannt ist und die nach dem ersten Hauptwerk in der Cappella Mattei entstanden. Eine unserem Blatt ähnlich aufgebaute Szene, bei der ein Gegenstand überreicht wird, zeigt eine Zeichnung des Getty Museums [Abb. 4], die als Vorarbeit für ein das Fresko in eben dem Raum der *Fasti Farnesiani* Verwendung fand, in welchem Taddeo die Arbeit Salviatis fortsetzte. Zusammen mit dem Kopf eines der Krieger im bereits erwähnten Blatt der Morgan Library [Abb. 1] spricht der Aufbau beider Zeichnungen für eine zeitlich nahe Entstehung. Die Getty-Zeichnung hat einen offizielleren Charakter, wird doch mit ihr an die Schlüsselübergabe der Festung Valentano an die Farnese 1354 durch den Kardinal Albornoz erinnert.¹² Eine gewisse Steifheit der handelnden Personen ist unverkennbar, während unsere Zeichnung eine poetische Unbestimmtheit ausstrahlt, in der die Personen dennoch lebhaft und bewegt auf einander zugehen. Der entspannt vorgestreckte Arm der linken Figur, die sich der Haut nähert, beachtet nicht die wie aus dem Nichts auftauchende Hand der rechten Figur in der Mitte des Blattes. Die Innenfläche zeigend führt diese eine Angebotsgeste aus, während die linke Figur die Haut zu prüfen scheint. Die eigentliche Begegnung von Armen und Händen findet im oberen Teil der Zeichnung statt, wo sich die Hände der Personen in einem unförmigen Knäuel treffen, weil sie die Haut der Ziege hochhalten, die rechte Figur sie darbietend, die linke sie ergreifend. Die erratisch auftauchende Hand in der Mitte ist also Ausgangspunkt für ein typisches *pentimento* Taddeos, der in seinen erfinderischen Zeichnungen jeden Zug der Feder bereit ist wieder infrage zu stellen und der eigenen Phantasie die Zügel schießen zu lassen.¹³ Diese auratische Offenheit, deren suchender Charakter auch den späteren Betrachter die Absicht des Künstlers nicht immer erkennen lässt, verleiht seinen Zeichnungen einen unwiderstehlichen Zauber. HH

1 Siehe Damm/Hoesch 2017, Nr. 14, S. 70–75 (Heiko Damm).
2 Feder in Braun, laviert, mit Rötöl quadriert, 221 × 161 mm, New York, The Morgan Library and Museum, Inv. 1978.1; Eitel Porter/Marciari 2019, Nr. 111, S. 357–359 (Rhoda Eitel Porter).
3 Mundy 1989, Nr. 35, S. 130f.
4 Siehe Acidini Luchinat 1998–1999, I, S. 159–165 zum Zyklus der Ziege, zur Übergabe des Schildes hier S. 164 sowie Gere 1969, Nr. 191, S. 194 mit Pl. 130 (Zeichnung) und 131 (Fresko).
5 Auf der Zeichnung sind zwei Hörner zu sehen, auf dem Bild nur eins.

6 Louvre Inv. 11685
7 Acidini Luchinat 1998–1999, I, S. 168f.
8 Ovid, *Metamorphosen*, IX, 153–158.
9 Brady 2020 bezieht sich auf einen Stich von Sebald Beham (1541/48), auf dem nicht nur Herkules mit Löwenfell und Keule ausgestattet ist, sondern auch das Hemd des Nessus mit zwei Ärmeln deutlich erkennbar ist.
10 Brooks 2007, S. 91 über das Zitieren antiker Skulpturen: „These bust and relief scenes were easily assimilated into the artist’s own stylistic vocabulary. Recalled from memory, they evoked a sense of antiquity grounded in classical

art without directly imitating a discrete sculpture“.

11 Nicolas Schwed überlegt, ob es sich nicht auch um die Szene *Josephs Brüder übergeben Jakob den blutigen Rock* (Gen 37, 31–35) handeln könne.
12 Mundy 1989, Nr. 36, S. 132; Brooks 2007, S. 66; Gere 1995, Nr. 125-A.
13 Brooks 2007, S. 55 spricht von der „schwindelerregenden Begeisterung (dizzily enthusiasm)“, mit der Taddeo seine Werke vorbereitete. Auch die berühmte Zeichnung der *Enthauptung des Apostels Paulus* im New Yorker Metropolitan Museum, Robert Lehman

Collection, Inv. 1975.1.553 zeigt in der Mitte eine wie verloren wirkende einzelne Hand, mit der jedoch ein Zuschauer sein Gesicht bedeckt. Im Aufbau und in der Art der Verwendung der Tusche ist dieses nach 1558 für ein Hauptwerk Taddeos in der Cappella Frangipani entstandene Blatt mit unserer Zeichnung verwandt.

8 *Szene aus der römischen Geschichte: Ankunft von Gefangenen*

Um 1560

Feder in Braun, laviert, über Spuren von schwarzem Stift

Ø 182 mm

PROVENIENZ: Jean-Luc Baroni, London, 2009; Christie's, New York, 27. Januar 2017, Lot 34

LITERATUR: Baroni 2009, Nr. 6; Clifford 2012, S. 103



Szene aus der römischen Geschichte: Ankunft von Gefangenen [KAT. 8]

24 *Büßende Maria Magdalena* recto
Studien zu Kopf und Hand der Magdalena,
die ihr Haar durch die Finger gleiten lässt verso

Um 1591–95

Schwarze Kreide

274 × 185 mm

Beschriftet unten links *Daniel de Voltière*. Auf dem Verso, oben rechts *ad DD Augustinus*, unten rechts 13/42, *Daniel de Voltière*.

PROVENIENZ: Wohl Valerius Röver, Delft (Lugt 2894a-c); Johanna de Zantis de Frymerson-van der Goes (1921–2016), Kasteel Frymerson, Sint Odiliënberg; Burgersdijk & Nierman, Leiden, 17. Juni 2020, Lot 980 (als Daniele da Volterra); Galerie De Bayser, Paris 2020

AUSSTELLUNG: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, *Anselmi bis Zuccari – Meisterzeichnungen der Sammlung Hoesch zu Gast*, 2022

Diese in mancher Hinsicht außerordentliche Zeichnung des älteren Bruders von Annibale Carracci erfreut den Sammler. Aber gibt es ordentliche Zeichnungen gegenüber ungewöhnlichen, nicht sofort zu klassifizierenden, fragt er sich sogleich. Gibt es eine ordentliche Kunstgeschichte, in die diese Zeichnung nicht einzuordnen wäre? Woher kommt die Sorge, dem Ungewöhnlichen, dem Unbekannten nicht sofort Platz einräumen zu können, aber von ihrer Schönheit ergriffen zu sein? Denn ungewöhnlich ist diese Zeichnung von Agostino Carracci durchaus und unbekannt obendrein.

Agostino ist vor allem als Stecher bekannt und in die Kunstgeschichte eingegangen. In langen Jahren hatte er sich zum führenden Meister seiner Zeit in diesem Beruf ausgebildet, indem er schon gestochene Vorlagen erneut auf einer Platte stach und dabei stilistische Veränderungen vornahm.¹ Von den frühen 1570er Jahren bis zu seinem Spätwerk hat er die Stecherkunst nie aufgegeben und relativ wenige Bilder gemalt, war aber zusammen mit seinem Bruder Annibale und seinem Vetter Ludovico an der Freskomalerei in adligen Häusern in Bologna und Ferrara beteiligt. Wenn jemand die drei Carracci fragte, wer welche Figur oder welches Fresko gemalt habe, so antworteten sie einmal: „ella è de’ Carracci: l’abbiam fatta tutti noi“.² Das passierte sicherlich häufig, bemüht sich doch die Kunstwissenschaft vor allem, die Hände der Drei in den Werken der Freskomalerei zu identifizieren.

Das Besondere der vorliegenden Zeichnung ist, dass Agostino das Blatt doppelseitig für seine Arbeit an der Figur der büßenden oder besser sinnenden Maria Magdalena verwandt hat, die in einem Bild wiederkehrt. Das Original des Bildes scheint sich im Palazzo Durazzo Pallavicini in Genua erhalten zu haben und galt als von Annibale gemalt, ehe es Daniele Benati Agostino zuschrieb und in die 1590er Jahre datierte, ohne unsere Zeichnung zu kennen [Abb. 1].³ Agostino habe nach seinem Umzug von Bologna nach Rom Eindrücke der Kunst Raffaels empfangen und verarbeitet. Der ein wenig süßliche Charakter der Magdalena im Bild hebt sich von dem souverän gezeichneten Entwurf derart deutlich ab, dass man geneigt ist, einen anderen Maler als Agostino für das Bild zu vermuten. Nur die im Verso der Zeichnung studierte Hand, durch die das Haar gleitet, ist viel zu groß übernommen; die nackt entworfene Gestalt ist in ein diffuses Licht gehüllt, das alle realistisch gezeichneten Körperformen verleugnet. Besteht also ein stilistischer und qualitativer Abstand der Zeichnung vom Bild, so liegt dies am Medium der schwarzen Kreide, die so genau wie ein gewissenhafter Pinsel eingesetzt wird und den weichen und biegsamen Strich erlaubt. Dort, wo es ihm wichtig ist, zeichnet Agostino mit behutsamer Strichelung die schattigen Zonen, die sich im abgewandten Profil der Magdalena aus dem Lichteinfall ergeben und begrenzt sie mit der sicher gezogenen Umrisslinie, die von der Stirn bis unter das Kinn verläuft.



Penitent Mary Magdalene, recto [KAT. 24]

Abb. 8 a und b
 AGOSTINO CARRACCI,
Omnia vincit Amor,
 Kopfeines Priesters,
 Los Angeles, The J. Paul
 Getty Museum,
 Inv. 95.CB.49 recto
 und verso



Abb. 9
 AGOSTINO CARRACCI,
Omnia vincit Amor,
 Frankfurt, Städel Museum,
 Inv. 4059

Abb. 10
 AGOSTINO CARRACCI,
Omnia vincit Amor,
 Washington, The National
 Gallery of Art, Inv. 1975.66.1

anderen Arbeiten in den Adelspalästen und verlangte vom Künstler jene Konzentration, die sich in der Magdalena äußert. Dazu gehören eine Gewandstudie und die minutiöse Zeichnung des Vorgangs der Hostiengabe.²⁴ Der Gebrauch der schwarzen Kreide auf dem Verso der Getty-Zeichnung hebt sich zum Recto in seinen wuchtigen Umrisslinien kontrapunktisch ab [Abb. 8]. Breit gewischt auf den kaum ausgeführten Teilen der Kleidung und übergehend in ein immer feineres *sfumato* in den Schatten-

zonen des Halses, der Augenhöhlen und unterhalb des Wangenknochens, wird die schwarze Kreide auf der beschienenen Gesichtshälfte durch die zarteste Andeutung der weißen Kreide ersetzt. Diesem unterschiedlichen Einsatz des Mediums auf den zwei Seiten der Zeichnung entspricht die gedankliche Aussagekraft der Darstellung. Hier das spielerisch aufgefangene Krätemessen der personifizierten Liebeselemente, dort die höchste Liebesgabe überhaupt.



Folgen wir dem Weg Agostinos anhand seiner wichtigsten Kreidezeichnungen, so ist die Studie eines jungen Hirten für die *Anbetung der Hirten* (ehemals in S. Maria della Pioggia in Bologna, wurde im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt) zu nennen. Sie wird von der neueren Forschung in den 1590er Jahren angesetzt und unterscheidet sich im Gebrauch der zeichnerischen Mittel von dem vorliegenden Blatt deutlich, arbeitet Agostino doch mit flächigem *sfumato* und Weißhöhlungen [Abb. 12].²⁵ Die feineren Umrisslinien bestimmen weniger den Eindruck des Betrachters. Doch die Kopfhaltung des sich neugierig und vorsichtig dem heiligen Kind Nähernden prägt das Profil des Hirten. So ist es auch in der Zeichnung eines weiblichen Profils der Devonshire Collection [Abb. 13].²⁶ Es entstand, als Agostino in den 1590er Jahren begann, rote Kreide wiederzuverwenden, nachdem er noch ganz unter dem Eindruck von Correggio eine vereinzelt Figur für seinen Stich *Der Kordon des Hl. Franziskus* 1586 in Rötel entworfen hatte.²⁷ Der von hinten gesehene, halbe Kopf ist ähnlich konzipiert wie das Profil des Hirten [Abb. 12] und eröffnet den Zugang zu einer großartigen Zeichnung im Fogg Art Museum, auf die Michael Jaffé bei der Besprechung hinwies. Es ist der sogenannte Kopf eines Windgottes [Abb. 16], bei dem Agnese Mongan und Konrad Oberhuber versucht waren, ihn mit der *Galleria Farnese* in Zusammenhang zu bringen, aber diese Hoffnung aufgaben.²⁸ Die Seitenansicht, dieses Mal von unten gesehen, kehrt wieder und ist typisch für Agostino, der wie bei der Magdalena, dem Hirten und dem weiblichen Kopf die frontale Darstellung vermeidet.²⁹

An dem Deckengemälde mit dem *Hochzeitszug der Venus* [Abb. 15] war Agostino beteiligt, ebenso wie bei dem anderen Gemälde *Aurora und Kephalos* [Abb. 16]; beide Fresken umgeben seitlich den zentralen *Zug des Bacchus*.³⁰ Die Zeichnung im Fogg Art Museum [Abb. 14] zeigt nur die vom Wind zerzausten Haare und das Gesicht des Triton ohne jedes weitere narrative Element wie z. B. den Ansatz des Arms, der Venus besitzergreifend erfasst. Das zerfurchte Gesicht in der ausgeprägten Perspektive des *di sotto in su* konnte nicht wörtlich übernommen werden, weil wie bei allen Szenen der Galerie der Blickwinkel des hinaufschauenden Betrachters dem frontalen Anblick gewichen ist. Dies vereinfachte den Malvorgang nicht nur, sondern machte die Malerei selbst lebendiger. Man sieht nicht mehr die Nasenlöcher, sondern eine ausgebildete Nase und einen das Gesicht zierenden Schnurrbart [Abb. 17]. Doch die wie tot geschlossenen Augen in der Zeichnung und der insgesamt grimmige Gesichtsausdruck sind geblieben.



Abb. 11
AGOSTINO CARRACCI,
*Letzte Kommunion des
Hl. Hieronymus*, 1592–97,
Bologna, Galleria Nazionale,
Inv. 461



Aktstudie eines sitzenden Mannes, recto [KAT. 36]