

FANTASIE & LEIDEN SCHAFT

ZEICHNEN VON
CARRACCI BIS BERNINI

Bearbeitet von Stefania Girometti

Mit Beiträgen von Sonja Brink, Jutta Keddies
und Carel van Tuyll van Serooskerken

MICHAEL IMHOF VERLAG

Das Projekt wurde ermöglicht durch:

STIFTUNG GABRIELE BUSCH-HAUCK

INHALT

6	Künstlerverzeichnis
7	Vorwort und Dank
11	DIE ITALIENISCHEN ZEICHNUNGEN DES BAROCKS IM STÄDEL MUSEUM Stefania Girometti
23	MATERIALTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNG DER ITALIENISCHEN BAROCKZEICHNUNGEN Jutta Keddies
35	KATALOG
37	Bologna Kat. 1–32
129	Rom Kat. 33–57
205	Marken Kat. 58–60
215	Florenz und Siena Kat. 61–73
253	Genua Kat. 74–77
265	Neapel und Sizilien Kat. 78–90
293	Literaturverzeichnis
302	Impressum
304	Abbildungsnachweis

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Allori, Cristofano	Kat. 65	Il Guercino oder Nachfolger	Kat. 21
Baldini oder Ubaldini, Pietro Paolo, zugeschrieben	Kat. 45	Lenardi, Giovanni Battista	Kat. 48
Bellini, Filippo	Kat. 58–60	Leoni, Ottavio, genannt Il Padovanino	Kat. 38, 39
Bernini, Gian Lorenzo	Kat. 41	Maratti, Carlo	Kat. 52, 53
Biscaino, Bartolomeo	Kat. 77	Matteis, Paolo de, zugeschrieben	Kat. 89
Boschi, Fabrizio	Kat. 64	Merano, Francesco, genannt Il Paggio, zugeschrieben	Kat. 76
Calandrucci, Giacinto	Kat. 54	Morandi, Giovanni Maria	Kat. 49
Cantarini, Simone	Kat. 22–26	Passeri, Giuseppe	Kat. 55
Carracci, Agostino	Kat. 2–5	Pietri, Pietro Antonio de'	Kat. 56
Carracci, Annibale	Kat. 6–12	Ribera, Jusepe de	Kat. 78, 79
Carracci, Ludovico	Kat. 1	Rolli, Giuseppe Maria	Kat. 29
Castiglione, Giovanni Benedetto, genannt Il Grechetto	Kat. 74, 75	Roncalli, Cristoforo, genannt Il Pomarancio	Kat. 33, 34
Cesari, Giuseppe, genannt Il Cavalier d'Arpino	Kat. 35–37	Rosa, Salvator	Kat. 80–85
Chimenti, Jacopo, genannt da Empoli	Kat. 61, 62	Rosa, Salvator, zugeschrieben	Kat. 86
Cortese, Guglielmo, eigentlich Guillaume Courtois	Kat. 46	Rosa, Salvator, vormalig zugeschrieben	Kat. 87
Cortona, Pietro da, eigentlich Pietro Berrettini	Kat. 43	Sacchi, Andrea	Kat. 51
Dal Sole, Giovan Gioseffo	Kat. 30	Schor, Johann Paul	Kat. 42
Dandini, Pietro	Kat. 73	Sirani, Elisabetta	Kat. 28
Della Bella, Stefano	Kat. 68–72	Tassi, Agostino	Kat. 40
Il Domenichino, eigentlich Domenico Zampieri	Kat. 13	Testa, Pietro	Kat. 50
Falcone, Aniello	Kat. 88	Troppa, Girolamo	Kat. 57
Ferri, Ciro	Kat. 47	Unbekannter Künstler Bologneser Schule	Kat. 27
Galli Bibiena, Ferdinando (Werkstatt)	Kat. 31, 32	Unbekannter Künstler der Florentiner Schule, nach Matteo Rosselli (?)	Kat. 67
Gimignani, Giacinto	Kat. 44	Vanni, Francesco, zugeschrieben	Kat. 63
Grano, Antonio	Kat. 90	Vannini, Ottavio	Kat. 66
Il Guercino, eigentlich Giovanni Francesco Barbieri	Kat. 14–20		

VORWORT UND DANK

Die Ausstellung *Fantasie und Leidenschaft. Zeichnen von Carracci bis Bernini* zeigt 90 ausgewählte Handzeichnungen des italienischen Barocks aus dem kostbaren Bestand der Graphischen Sammlung des Städel Museums. Sie wendet sich damit einem Medium zu, das für viele im Schatten der prächtigen Ausstattungsprojekte und großformatigen Gemälde der Barockzeit stehen mag, dem aber schon in der Entstehungszeit ein besonderes Interesse von Künstlern, Kunstkennern und Sammlern galt.

Die Frankfurter Zeichnungsbestände des italienischen Barocks gehen zu einem großen Teil auf den Gründer des Museums zurück; sie stammen aus der Sammlung von Johann Friedrich Städel (1728–1816). Spätere Erwerbungen, vor allem aus der Zeit nach 1900, erweiterten diesen Grundstock durch bedeutende Blätter. Die Werke von Künstlern wie Annibale Carracci, Guercino, Stefano della Bella oder Gian Lorenzo Bernini zeichnen sich vielfach durch eine freie und schwungvolle Linienführung, ein dramatisches Licht-Schatten-Spiel und große Ausdruckskraft aus. Sie bildeten nicht nur die Grundlage für Gemälde, Skulpturen oder Druckgrafiken, sondern belegen zugleich die Eigenständigkeit des Mediums. Die Zeichnungen vermitteln sowohl das hohe Können als auch die individuelle Vorstellungswelt der Künstler und verweisen darüber hinaus auf den Austausch mit Auftraggebern und Sammlern. Die emotionale Bandbreite der Motive reicht von zarten Empfindungen bis zu ekstatisch-bewegten und expressiven Ausdrucksformen. Betrachtend werden wir Zeugen, wie Gesehenes und Imaginiertes auf dem Papier Gestalt gewinnen. Die verwendeten Zeichenmittel und Papiere geben den Ton vor, Komposition und Beleuchtung, auch Emotionen werden in Linien und Flächen übertragen. In ihrer Unmittelbarkeit zeigen die Darstellungen Entschiedenheit und Perfektion der Ausführung, spiegeln aber auch Zögern, Korrigieren und Neubeginnen. Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten auf Papier ist damit immer auch ein Reflektieren und Einfühlen in den Gestaltungsprozess selbst. Diese Einblicke in künstlerische Arbeits- und Denkprozesse machen die hier präsentierten Zeichnungen zu besonders faszinierenden Kunstwerken.

Die Erschließung und Bearbeitung dieses bemerkenswerten Sammlungsbestandes gründen auf genauer Untersuchung, kritischer wissenschaftlicher Forschung und erfahrener Kennerschaft. Zum Verständnis der Werke, ihrer Aussagen und ihrer Entstehungszusammenhänge trägt die materialtechnologische Analyse ebenso bei wie die kritische Prüfung von Zuschreibungen, die Einordnung von Motiven, das Erschließen von Themen und Funktionen der Blätter sowie die Auswertung von Gebrauchsspuren, Aufschriften oder Sammlermarkierungen. Die Zeichnungen laden zu einer intensiven Betrachtung und einem lebendigen Dialog ein.

Zu verdanken ist das Projekt zu den italienischen Barockzeichnungen des Städel Museums zuallererst der Förderung durch die Frankfurter Stiftung Gabriele Busch-Hauck. Seit über 25 Jahren ermöglicht sie die Erforschung ausgewählter Bestände der Graphischen Sammlung des Städel Museums und damit eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die das Fundament musealer Arbeit bildet. Unser erster und tief empfundener Dank gilt daher der Stiftung Gabriele Busch-Hauck, insbesondere Clemens Busch, Dorothea Becker und Benedikt Müller für ihre zuverlässige Unterstützung, ihr persönliches Engagement und ihre großzügige Förderung des Projekts.

Die Beantwortung der vielfältigen Fragen, die sich bei der Bearbeitung und bei den Zuschreibungen der italienischen Zeichnungen stellen, wäre ohne Hinweise und kritische Diskussionsbeiträge nicht denkbar. Dies schließt frühere Forschungen und Über-

seinem Tod im Dezember 1816 in Kraft; Anfang 1817 nahm die von ihm bestellte „Administration“, der Stiftungsvorstand, die Arbeit auf. Zu diesem Zeitpunkt umfasste die hinterlassene Sammlung des Stifters etwa 470 Gemälde, 4630 Zeichnungen und wohl knapp 10.000 Druckgrafiken.⁸ Städel, dem bewusst war, dass ein öffentliches Kunstmuseum zu höchster künstlerischer Qualität der Sammlung verpflichtet war, hatte dem Stiftungsvorstand aufgetragen, die schwächeren unter den von ihm selbst erworbenen Werken zu veräußern, um mit den dadurch erzielten Mitteln Besseres zu erwerben. Was die Zeichnungen betraf, so sortierte man schon bald, um 1825, etwa zwei Drittel von ihnen aus und verzeichnete nur die für „museumstauglich“ erachteten.⁹ Der Verkauf der ausgeschiedenen Blätter unterblieb jedoch, und der Gesamtbestand, nicht nur durch die 1817 angekaufte Sammlung des Administrators Johann Georg Grambs (1756–1817),¹⁰ sondern auch durch zahlreiche Neuerwerbungen danach erweitert, wurde um 1860 einer erneuten Auswahl unterzogen, bevor die für tauglich erachteten Blätter 1862 inventarisiert und die ausgeschiedenen veräußert wurden. Joachim Jacoby ist es gelungen, trotz dieser komplexen Ausgangslage die Zeichnungssammlung Städel's weitgehend zu rekonstruieren.¹¹ Diese grundlegende Vorarbeit erlaubt es heute, etwa 80 Prozent der oben erwähnten rund 500 italienischen Barockzeichnungen des späten 16. bis frühen 18. Jahrhunderts, aus denen die Auswahl für den vorliegenden Katalog getroffen wurde, der Sammlung Städel zuzuordnen; diese Blätter waren also bei Gründung des Instituts bereits vorhanden. Die 1817, also in der allerersten Zeit der Stiftung, erworbene Sammlung Grambs trug zu diesem Bestand einige weitere, aber nicht sehr viele Blätter bei, etwa zwischen 20 und 40.¹²

Abb. 1
Ludovico Carracci
Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina, Johannes dem Evangelisten und Franziskus
um 1585 (?), Feder in Braun über schwarzem Stift, braun und graubraun laviert, 311 x 210 mm, Städel Museum, Frankfurt am Main (Inv. 4070)

Abb. 2
Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino
Studie für „Der Heilige Wilhelm von Aquitanien erhält das Mönchsgewand“
1619/1620, Feder in Grau und Braun, 242 x 149 mm, Städel Museum, Frankfurt am Main (Inv. 3922)





Abb. 3
Pietro Berrettini, genannt da
Cortona
Anbetung der Hirten
Feder in Braun, laviert, weiß
gehöht, 271 x 201 mm, Städel
Museum, Frankfurt am Main
(Inv. 4118)

Wie ist diese Gewichtung bei der Provenienz zu erklären? Die Kunstkenner des 18. Jahrhunderts, die ein ausgesprochen lebhaftes Interesse am Medium der Zeichnung als unmittelbarer Äußerung des künstlerischen Erfindens und Ausarbeitens hatten,¹³ wussten die Freiheit und Suggestionskraft der Zeichnungen des italienischen Barocks zu schätzen; der Kunstschriftsteller, Sammler und Händler Pierre-Jean Mariette (1694–1774) etwa fand im Versteigerungskatalog der Zeichnungssammlung von Pierre Crozat 1741 bewundernde Worte für die zeichnerische Meisterschaft von Künstlern wie Guido Reni und Guercino,¹⁴ und die gleiche Wertschätzung spricht noch aus der Notiz Goethes nach einem Besuch bei Johann Friedrich Städel im Oktober 1815: „[...] dann zu Herrn Stedel, der uns Zeichnungen wies. Unschatzbare Dinge. Über drey dutzend Guerchin, eins immer besser gedacht und ausgeführt als das andre.“¹⁵ Dieser Zeitgeschmack, aber auch Städel's enzyklopädisches Sammlungskonzept, sein Wunsch, alle künstlerischen Schulen in seiner Sammlung repräsentiert zu sehen,¹⁶ können erklären, warum er – unter anderem – in recht großem Umfang italienische Zeichnungen des Barocks erwarb.

Qualitativ sind seine Erwerbungen unterschiedlich zu bewerten. Es gelangen ihm Ankäufe hervorragender Werke etwa der Carracci (Kat. 2 und 9, Abb. 1)¹⁷ oder auch von Guercino (Kat. 14–17, 20, Abb. 2),¹⁸ doch die meisten jener „Guerchin“, von denen Goethe so beeindruckt war, erwiesen sich in der Folge als Arbeiten von Nachahmern.¹⁹ Städel besaß wichtige Zeichnungen zum Beispiel von Giovanni Maria Morandi (Kat. 49)²⁰ und Carlo Maratti (Kat. 52), doch bei seinen durchaus zahlreichen Erwerbungen unter Namen wie Guido Reni²¹ oder Pietro da Cortona (Abb. 3) hatten die Zuschreibungen keinen Bestand. Unter den wenigen italieni-

schen Barockzeichnungen aus der Sammlung Grambs lässt sich als qualitativvolles Beispiel der *Raub der Sabinerinnen* nennen, anfangs dem Maler Francesco Solimena, heute dem ebenfalls neapolitanischen und etwa gleichalten Paolo de' Matteis zugeschrieben (Kat. 89).

Dass die Mehrzahl der italienischen Barockzeichnungen des Städel Museums aus der Sammlung des Stifters stammt, also einem Sammlerdenken des 18. Jahrhunderts zu verdanken ist, liegt auch daran, dass nach 1816 und fast im ganzen folgenden 19. Jahrhundert keine weiteren Erwerbungen auf diesem Gebiet erfolgten. Der bedeutendste Sammlungsleiter dieser Zeit war Johann David Passavant (1787–1861), der als „Inspektor der Sammlungen“ von 1840 bis zu seinem Tod 1861 die Bestände des Städel Museums sowohl bei den Gemälden als auch bei den Zeichnungen und Druckgrafiken durch herausragende Ankäufe in erheblichem Maß weiterentwickelte.²² Passavant war ein Kind der Romantik, als nazarenischer Maler hatte er sich an den Werken des Spätmittelalters und der Renaissance geschult; Raffael und Dürer standen, als ideales Künstlerpaar und Verkörperung der künstlerischen Einheit von „Italia und Germania“, im Zentrum seines Denkens. Vielreisender Wissenschaftler und profunder Kenner vermochte er hochbedeutende Zeichnungen Raffaels und anderer Zeichner der Renaissance anzukaufen, doch obwohl er, wie er 1849 schrieb, grundsätzlich das Sammeln *aller* Zeiten und Schulen als Aufgabe des Kunstmuseums verstand,²³ erwarb er keine italienischen Barockzeichnungen.

Die nach Ursprünglichkeit und schlichter, unmittelbarer Wahrhaftigkeit in der Kunst strebenden Nazarener hatten das Barock als fragwürdige Epoche der Auflösung von Form, der unlauteren Augentäuschung abgelehnt, und Passavant mag später als Sammlungsleiter des Städel'schen Kunstinstituts nicht nur aus solchen, in seiner Jugend prägenden kunst-



Abb. 4
Giovan Gioseffo dal Sole,
Madonna mit dem Kind
um 1700 (?) (Kat. 30), Auflicht

Abb. 4a
Nahinfrarot

Dadurch kann die Arbeitsweise des Künstlers besser nachvollzogen werden. In der Vergangenheit waren NIR-Aufnahmen von Arbeiten auf Papier sehr aufwendig und für die empfindlichen Werke strapaziös. Nun ist es mit der Multispektralkamera zumindest im nahen Infrarot-Bereich von 940 nm möglich, einige Zeichenmittel zu unterscheiden sowie Vorzeichnungen aufzudecken und sichtbar zu machen, ohne das Kunstwerk der Belastung früherer Methoden auszusetzen.

Die Zeichnung *Landschaft mit dem heiligen Franziskus und zwei weiteren Figuren* von Agostino Carracci zeigt bereits bei einfacher Betrachtung einen Unterschied der verwendeten Tinten in Farbigkeit und den Auftrag mit unterschiedlichen Federn (Abb. 5).

Die Nahinfrarotaufnahme lässt die Verschiedenartigkeit der Tinten noch deutlicher in Erscheinung treten (Abb. 5a). Die braune Tinte kann als Eisengallustinte identifiziert werden,¹⁶ da sie im Infrarotbereich fast komplett verschwindet. Durch die Infrarot-Falschfarben-Aufnahme (IRFC) wird klarer, wo genau die unterschiedlichen Tinten angewandt

Abb. 5
Agostino Carracci
Landschaft mit dem heiligen Franziskus und zwei weiteren Figuren
um 1590 (Kat. 2), Auflicht

Abb. 5a
Nahinfrarot

Abb. 5b
Nahinfrarot-Falschfarben





Abb. 6
Giovanni Maria Morandi
Mariä Verkündigung
(Kat. 49) Auflicht

Abb. 6a
UV-Licht

Abb. 6b
UV-Falschfarben

wurden (Abb. 5b). Die schwarze Tinte wird schwarz, die in der NIR-Aufnahme fast verschwundene Tinte rot dargestellt. Bei der schwarzen Tinte kann von einer Rußtinte ausgegangen werden, da sie die IR-Strahlung komplett absorbiert. Es ist anzunehmen, dass beide Tinten ursprünglich schwarz waren und die Eisengallustinte sich erst im Laufe der Zeit zu einem warmen Braun verändert hat. Ob dem Künstler die eine Tinte ausging und er einfach mit einer anderen weiterzeichnete oder ob er sich im Tintenfass vergriffen hat, bleibt Spekulation. Der Betrachter hat sich jedoch das Werk als eine ursprünglich komplett mit schwarzer Feder ausgeführte Zeichnung vorzustellen.

Die in Rötel ausgeführte Kompositionszeichnung *Mariä Verkündigung* von Giovanni Maria Morandi weist Weißhöhlungen auf, die in einzelnen Bereichen durch Oxidieren an der Luft geschwärzt sind (Abb. 6). Dies lässt auf die Verwendung von Bleiweiß schließen. Pigmente und Farbstoffe sowie Bindemittel und Füllstoffe lassen sich unter UV-Licht oftmals differenzieren. Auch spätere Ergänzungen und Retuschen können mitunter auf diese Weise nachgewiesen werden. Da die UV-Strahlung Bleiweiß grün reflektieren lässt, ist es durch eine Untersuchung unter UV-Licht möglich, das Zeichenmittel bereits vor der Schwärzung zu identifizieren und entsprechende konservatorische Maßnahmen einzuleiten (Abb. 6a). Die UV-Aufnahmen geben zudem Aufschluss über den Erhaltungszustand hinsichtlich biologischen Befalls wie Schimmel und Stockflecken sowie Klebstoffrückständen, die hier in der UV-Falschfarben-Aufnahme (UVFC) deutlich violett leuchtend sichtbar sind (Abb. 6b).

Das Wissen um die Verwendung von Eisengallustinte oder Bleiweiß, bereits bevor sichtbare Zeichen von Materialveränderung eingetreten sind, ermöglicht es, diese Werke unter den für sie am besten geeigneten konservatorischen Bedingungen zu lagern.

Zu den Meisterwerken der Graphischen Sammlung gehört die *Ruhende Venus* von Annibale Carracci (Abb. 7). Die Figur der Venus im Zentrum der Darstellung hat Carracci mit schwarzer Kreide ausgeführt und mit Feder und Pinsel in brauner Tinte überarbeitet. Lediglich die Vorzeichnung des Kissens bleibt unüberarbeitet stehen. Für einzelne Partien des Körpers wurde die schwarze Kreide um weiße Kreide ergänzt und dann verwischt, um die Plastizität der Formen zu erhöhen. Spärliche Reste unvermischter weißer Kreide lassen darauf schließen, dass ursprünglich mehrere Bereiche mit Weiß gehöht waren, diese jedoch mit der Zeit infolge von Abrieb nicht mehr wahrzunehmen sind. Rechts und links oberhalb der ausgeführten Zeichnung sind zwei Varianten der ruhenden Venus skizziert.

LUDOVICO CARRACCI

(BOLOGNA 1560–1619 BOLOGNA)

Ludovico Carracci, Ausbildung im Atelier Prospero Fontanas; Entwicklung eines eigenen Stils im Zuge seiner Studienreisen nach Parma, Mantua und Venedig; in den frühen 1580er-Jahren Gründung einer Zeichen- und Malakademie in seinem Atelier gemeinsam mit seinen jüngeren Cousins Agostino und Annibale; Nachwuchskünstler lernten dort, ihre Inspiration zuallererst aus der beobachteten Wirklichkeit zu beziehen, anstatt den gewohnten künstlerischen Gepflogenheiten zu folgen; nach Annibales Übersiedlung nach Rom 1595 und Agostinos Tod 1602 galt Ludovico als führender Künstler in seiner Heimatstadt – eine Stellung, die er fast konkurrenzlos bis zu seinem Tod Ende der 1610er-Jahre behielt; sein emotional aufgeladener Frühbarockstil war von enormer Prägnanz.

1 EINE VON ENGELN UND PUTTEN GETRAGENE WEIBLICHE HEILIGE (DIE JUNGFRAU MARIA?) ERSCHEINT EINEM KNIENDEN MÖNCH, DER VON EINEM ENGEL GESTÜTZT WIRD, um 1607–1610

Feder in Braun über schwarzer Kreide, braun laviert, mittig Spuren von violetter und rotem Farbstoff, 208 x 304 mm, ganzflächig auf Büttenpapier kaschiert
Entlang der Kanten sehr fleckig, Fehlstellen an den Ecken mit getöntem Papier unterlegt
Wasserzeichen nicht vorhanden, Stegabstände (horizontal) nicht erkennbar

Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) beschriftet unten mit Feder in Schwarz „Nö 1.“, darunter geschweifte Klammer, darunter „Nö 138. Cosimo Ulivetti, da Firenze“, links daneben mit Bleistift „L e 4 a“ und Stempel des Städtischen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. 4434

PROVENIENZ

Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich ermittelt)
Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Inventar 1862, als „Cos. Ulivetti“

LITERATUR

Keine Veröffentlichung bekannt geworden

Die bisherige Zuschreibung dieser belebten Darstellung an den florentinischen Künstler Cosimo Ulivetti (1625–1705) ist nicht haltbar. Der wenig bekannte Ulivetti war Schüler und Assistent des Baldassare Francheschini, genannt Il Volterrano (1611–1689). Diesem nachfolgend wurde er ein erfolgreicher, wenngleich wenig origineller Freskenmaler, dessen Werke die Kapellen und Palazzi von Florenz zierten.¹ Die wenigen Zeichnungen von seiner Hand, die wir kennen, sind dem von Volterrano und Ciro Ferri geprägten spätklassischen Stil verhaftet und weisen kaum Gemeinsamkeiten mit dem vorliegenden Blatt auf. Dieses zeugt von einem originelleren Geist und übertrifft in seiner Qualität bei Weitem alle bekannten Werke Ulivettis.² Es wird hier vorgeschlagen, die Zeichnung Ludovico Carracci zuzuschreiben.

Die lockere, fließende Handhabung der Feder, der virtuose Auftrag abgestufter und weitgehend transparenter Lavierungen und die Typologie der Figuren deuten auf eine Verwandtschaft dieses Blattes mit Zeichnungen von Ludovico Carracci aus den Jahren um 1610. Die Ausführung der Draperie, deren weicher, sich bauschender Faltenwurf mit langen, geschwungenen

Federstrichen konturiert und mit zarter Lavierung plastisch modelliert ist, lässt sich mit Ludovicos Behandlung der Gewänder der Heiligen in zwei Zeichnungen vergleichen: dem im Louvre befindlichen *Martyrium des heiligen Peter Thomas* (um 1609)³ und dem Blatt *Der heilige Hyazinth rettet die Statue der Muttergottes mit Kind*, das etwa zeitgleich entstand und heute im British Museum aufbewahrt wird.⁴ Eine sehr ähnliche, wenn auch gezielter eingesetzte Manier zeigt der *Auferstandene Christus* (um 1610) im Ashmolean Museum in Oxford.⁵ Auf all diesen Blättern schafft Ludovico durch den wohlüberlegten Einsatz des unbezeichneten Papiers im Kontrast zu kräftigen Federstrichen und lavierten Bereichen Lichteffekte. Eine kühnere Ausführung in derselben Art stellen zwei Engelsgruppen in der St. Petersburger Eremitage dar, die als Vorstudien für ein Fresko im Dom von Piacenza um 1607 entstanden.⁶ Hier ist die Lavierung stärker, und die Weißhöhung verleiht den Skizzen einen malerischen Charakter, welcher der Zeichnung im Städel Museum fehlt. Doch der geschmeidige Rhythmus und die Bewegtheit der Draperie und der Engelsflügel sind bei



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, GENANT IL GUERCINO

(CENTO 1591–1666 BOLOGNA)

15 DIE VERSUCHUNG EINES HEILIGEN (HIERONYMUS ODER ANTONIUS?), um 1624–1625

Feder in Braun über schwarzer Kreide, braun laviert, 192 x 282 mm, ganzflächig auf festem Karton aufgezogen, handgezogene allseitige Einfassungslinie in Schwarz (auf Auflagebogen) Stockfleckig, Spuren von Schabfraß, Abrieb des Zeichenmittels
Wasserzeichen und Stegabstände nicht erkennbar

Beschriftet unten links „G[...]uarchin 18[...]“ (sehr berieben); unten rechts mit Feder in Schwarz „45“

Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) unten links Stempel des Städtischen Kunstinstituts (L. 2356), mit der dazugehörigen Inventarnummer „3924“ (Bleistift)

Inv. 3924

PROVENIENZ

Wahrscheinlich Pierre Crozat (1665–1740), Paris (L. 3612); Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich erschlossen)
Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, wohl Stiftung 1816, Inventar 1862, als „G. F. Barbieri“

LITERATUR

Stift und Feder 1927, H. 1, Nr. 12 (Abb.)
– Fischer 2001/2002, S. 8, Abb. 4 – Turner 2017, S. 412, unter Nr. 137

Im Licht einer umgestürzten Kerze sitzt ein Heiliger an einem Tisch. Er wendet sich zu einer gehörnten nackten Frau um und stößt sie mit der rechten Hand von sich. Die Nackte flieht mit ausgestreckten Armen und erschrecktem Blick über die Schulter, mehr noch als vor dieser Geste vor dem Kruzifix, das der Heilige ihr in seiner Linken präsentiert. Mit derselben Hand hält er zugleich ein fast geschlossenes Buch. Außer dem Buch und der umgestoßenen Kerze befinden sich auf dem Tisch ein Tintenfass mit Feder und wohl einige Bögen Papier. Diese Attribute passen zum heiligen Hieronymus, der um 400 n. Chr. die Bibel aus dem Hebräischen und Griechischen in das umgangssprachliche Latein übersetzte. Die dämonische Nackte wiederum gehört eher zur Ikonografie des heiligen Antonius, der als Eremit in der Wüste von teuflischen Versuchungen solcher Art heimgesucht wurde. Die neuere Forschung tendiert dazu, in Guercinos Komposition den heiligen Hieronymus zu erkennen.¹

Die Objekte auf dem Tisch betonen das Momenthafte der Szene. Mit einer raschen Armbewegung hat der Heilige wohl den Kerzenständer umgestoßen, das Licht der Kerze scheint gerade verloschen zu sein,

wie der rauchende Docht anzeigt. Hieronymus selbst hat seinen linken Mittelfinger als improvisiertes Lesezeichen zwischen die Buchseiten gelegt und hält das Kruzifix etwas schräg gegen die Tischkante. Das Tintenfass wiederum deutet auf eine unterbrochene Schreibtätigkeit hin. Das Blatt zeigt eine Beobachtungsgabe, die Guercinos gesamtes Werk durchdringt. Der Sinn für die Wiedergabe alltäglicher Szenen wurde ihm von Ludovico und Annibale Carracci sowie von Pietro Faccini vermittelt – drei emilianische Künstler, die Guercino sehr schätzte.²

Die Städtische Zeichnung³ fand in der Forschung zunächst wenig Beachtung.⁴ 2001 veröffentlichte Chris Fischer sie – einem Hinweis von Denis Mahon folgend – im Zusammenhang mit einer sowohl technisch als auch thematisch eng verwandten Zeichnung in dänischem Privatbesitz. In letzterer schiebt der Heilige den weiblichen Dämon nicht nach hinten weg, sondern nach vorne links, in Richtung der Betrachter. Fischer verknüpfte die beiden Zeichnungen darüber hinaus mit einer Radierung von Guercinos Schüler Giovanni Battista Pasqualini (1595–1631) (Abb. 1).⁵ Erst vor wenigen Jahren konnte Nicholas Turner ein Gemälde aus einer neapolitanischen Privatsammlung publizieren, das der Radierung als Vorlage gedient hat.⁶ In Gemälde und Radierung zeigt die Komposition den Heiligen in einen Folianten vertieft, in welchem eine ganzseitige Abbildung der Kreuzigung zu sehen ist. Der Heilige hat jetzt seine Gefühle unter Kontrolle, und es sind der Anblick der Kreuzigung im Buch und vielleicht auch die geistige Tätigkeit des Eremiten selbst, welche die dämonische Frau vertreiben, ohne das erregte physische Wegschieben. Fischer interpretierte dies als Weiterentwicklung des Bildgedankens der dänischen und der Frankfurter



Abb. 1
Giovanni Battista Pasqualini
nach Guercino
*Der meditierende heilige
Hieronymus wird von einem
Dämon versucht*
1625, Radierung, 168 x 203 mm
(Blatt), Istituto Centrale per la
Grafica, Rom (Inv. S-FC53586)



Feder in Braun, braun und grau laviert, Gرافit, handgezeichnete allseitige Einfassungslinie in Braun (zum Teil auf dem Auflagekarton), 305 x 255 mm, ganzflächig auf festem Karton aufgezogen

Wasserzeichen in der Mitte: M im Wappen (ähnlich Briquet 8392, jedoch ohne angehängten Stern), Kaschierpapier: Malteserkreuz im Rosenkranz (ähnlich Churchill 514), Stegabstände (vertikal) nicht feststellbar

Beschriftet in der Darstellung unten in der Mitte zwischen den zwei Engeln mit Feder in Braun „A. C.“

Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) beschriftet unten links mit Feder in Braun „b. 12 [?] / b. 10 [?] / Annibal Caracci. / Geboren Bologna 1560. / gestorben – 1609.“; unten links Stempel des Städelschen Kunstinstituts (L. 2356)

Inv. 499

PROVENIENZ

Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798), Amsterdam; Versteigerung Van der Schley/ Roos (Sammlung Ploos van Amstel), Amsterdam, 3. ff. März 1800, Los MM/3; Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (*Catalogue* 1825) Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, *Catalogue* 1825, École italienne, „Annibal Caracci, S.^r François Assise debout sur un pedestal, predicant à un nombre des Saints et Saintes“, Inventar 1862, als „Anib. Carracci“

LITERATUR

Montevecchi 1992, S. 369 und S. 373, Anm. 21

Kirchen und Konvente hatten ein großes Interesse daran, diese komplexen Aussagen und Symbole der Gegenreformation den Gläubigen auf eingängige Weise zu verbildlichen. Anders als auf dem Stich Agostino Carraccis verzichtete Bellini auf eine Personifikation der Kirche, welche die Gürtelspende vorzunehmen hat, vielmehr empfängt der heilige Franziskus das Zingulum (Gürtel) unmittelbar von der im Himmel erscheinenden Madonna mit Kind und reicht es an die Gläubigen weiter.⁵

Benedetta Montevecchi vermochte es als Erste, die vorliegende Zeichnung (Kat. 59) mit einem Altarbild gleichen Themas in der Kirche S. Francesco in Filottrano, Ancona, zu verbinden (Abb. 2). Auch dort ist die Madonna mit dem Kind auf Wolken zu sehen, wie sie, unterstützt von jeweils einem Engel, die Gürtel an den heiligen Franziskus reicht, der sie an die ihn umringenden Franziskaner weitergibt. Wie auf dem Stich Carraccis kniet Papst Sixtus V. im Vordergrund links, doch wird der König in Bellinis Gemälde durch die Gestalt einer Königin ersetzt. Der erhöht kniende Heilige fungiert als Mittler zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre, die mit dem franziskanischen Gürtel unverbrüchlich verknüpft werden.

Das Altarbild in Filottrano wurde durch eine Reihe von Zeichnungen vorbereitet. Eine Studie in Oxford, Christ Church, zeigt den oberen Teil des Altarbildes mit der auf Wolken sitzenden Madonna mit Kind in Begleitung zweier Engel.⁶ Bei einer Kompositionszeichnung in Urbana, Biblioteca comunale, erprobte Bellini die Möglichkeit, die Gläubigen in den Vordergrund zu rücken, und ließ die Madonna

sowie einen vor ihr knienden Papst auf einem Altarbild im Hintergrund erscheinen; darüber (angestückt?) findet sich die Skizze des gürtelspendenden Franziskus.⁷

Wie bereits Benedetta Montevecchi erkannte, entstand auch die zweite Zeichnung (Kat. 60) in Vorbereitung des Altarbildes Filippo Bellinis in Filottrano. Der Künstler konzentrierte sich hier auf das untere Register mit dem heiligen Franziskus, den er stehend und auf die Gläubigen konzentriert darstellte. Nur flüchtig ist mit schwarzem Stift im oberen Teil der Zeichnung die himmlische Zone mit einer sitzenden Gestalt und weiteren Figuren angelegt. Erst in der gemalten Fassung wendet sich der Heilige der Madonna zu, seine linke Hand auf die Brust gelegt, seine rechte erhoben, um von der Jungfrau die Gürtel entgegenzunehmen. Unter die Schar der Gläubigen hat sich auch Papst Sixtus V. gemischt, der im Vordergrund kniend dargestellt ist. Der Künstler erprobte auf diesem Blatt die Möglichkeit eines stehenden Franziskus, der von seinem Podest herab die Gürtelspende an die Gläubigen vornimmt. Auch die zwei Engel am Fuße des Postaments sind bereits in dieser Zeichnung studiert und werden getreu im Altarbild übernommen.

SB

- 1 Bartsch 109; Bodmer 1940, S. 45; Calvesi/Casale 1965, S. 36, unter Nr. 120.
- 2 DeGrazia Bohlin 1979, S. 243.
- 3 Monbeig Goguel 1975, S. 347–370. Die Autorin listet 63 Zeichnungen verschiedener Grafischer Kabinette.
- 4 Siehe dazu ausführlich: DeGrazia Bohlin 1979, Nr. 141.
- 5 Zur Verbreitung des Bildmotivs siehe: Prosperi Valenti Rodinò 1982, S. 159–173.
- 6 Kat. Oxford 1976, Nr. 333, Taf. 207 (Shaw).
- 7 Cellini 1999, Bd. 1, S. 52; Montevecchi 2005, S. 184, Anm. 35.



lebenden Tieren, die auf den Kontinent gebracht wurden. Ein berühmtes Beispiel ist ein auf den Namen Hanno hörender Elefant, der am 19. März 1514 in Rom eintraf. Der portugiesische König Manuel I. hatte ihn dem neugewählten Papst Leo X. zum Geschenk gemacht.²

Die beiden Blätter in Frankfurt sind von besonderer Bedeutung, weil sie ein totes Tier zeigen. Dass hier ein historisch nachweisbares Geschehen zeichnerisch festgehalten wird, lässt sich einem weiteren Blatt Stefano della Bellas mit einer verendeten Elefantenkuh entnehmen, welches sich heute in Turin in der Biblioteca Reale befindet (Abb. 1).³ Auf der Zeichnung hat der Künstler eigenhändig den Tag notiert, an dem dieses Tier verschied: Es war der 9. November 1655. Aus zeitgenössischen Reiseberichten lässt sich darüber hinaus erschließen, dass der porträtierte Elefant auf den Namen Hansken hörte und 1633 per Schiff aus dem heutigen Sri Lanka als Geschenk an den holländischen Statthalter Prinz Frederik Hendrik van Oranje in Amsterdam anlandete. Möglicherweise wurde die Elefantenkuh auch von Rembrandt gezeichnet; Kreidezeichnungen des Künstlers werden unter anderem in London und Wien bewahrt.⁴ Drei Jahre später geriet das exotische Tier in private Hände; die Dressuren der mächtigen Kuh wurden in ganz Europa zur Schau gestellt. So haben wir Kenntnis von Auftritten in Hamburg, Bremen, Rotterdam, Frankfurt, Lüneburg und – spätestens 1655 – auch in Italien. Die Elefantenkuh Hansken galt ob ihrer Seltenheit als Vertreterin der Gattung, aber auch ihrer dargebotenen Kunststücke wegen als Sensation.

Für Florenz ist überliefert, dass in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein indischer

Elefant (*Elephas maximus*) – Hansken – lebend in der Loggia dei Lanzi ausgestellt war, wo ihn jeden Tag eine Vielzahl von Menschen bestaunte. Als er 1655 starb, wurde ihm auf Anordnung des Großherzogs Ferdinand II. de' Medici die Haut abgezogen, diese über eine Rüstung (*armatura*) gespannt und als Ensemble den Florentiner Uffizien übergeben.⁵ Das erhaltene Skelett des Elefanten ist im Naturhistorischen Museum, Florenz, zu studieren.⁶ Möglicherweise sieht man dort also die musealen Überreste des von Stefano della Bella gezeichneten Dickhäuters.

Della Bella empfand schon früh große Sympathie für diese Tiere: In seiner um 1641 entstandenen Folge *Diversi animali* (verschiedene Tiere) findet sich die Radierung *un éléphant dirigé vers la gauche* (ein Elefant, nach links gewendet) und um 1647 radierte er das Blatt *L'Éléphant et son cornac* (Der Elefant und sein Elefantenführer).⁷ Eine weitere Zeichnung Stefano della Bellas hebt den Kopf einer Elefantenkuh hervor; das Blatt wurde im Jahr 2014 verauktioniert.⁸ SB

1 Hamburg 2013/2014, Nr. 65 und 66 (Klemm).

2 Winner 1964, S. 71–109; siehe auch die Zeichnung im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. KdZ 1794, Werkstatt Raffaels, Feder in Braun, weiß gehöht, 27,9 x 28,5 cm.

3 Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15704, B. 545; siehe: Kat. Turin 1958, Nr. 545 (Sciolla); Sciolla 1985, S. 64 und S. 76, Abb. 107.

4 London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Gg. 2.259, siehe: London 1992, Nr. 18 (Royalton Kisch; mit ausführlicher Diskussion, ob es sich tatsächlich um besagten Elefanten handelt); Wien, Albertina, Inv. 17558, siehe: Kat. Wien 2008, Nr. 87 (Bisanz-Prakken).

5 Tozzetti 1752, S. 330.

6 Agnelli/Nistri/Vanni 2009, S. 204.

7 De Vesme/Massar 1971, Nr. 143 und Nr. 699.

8 Hess 2014, Los 55.



70



71

