



STÄDEL
MUSEUM

STÄDELS ERBE

MEISTERZEICHNUNGEN
AUS DER SAMMLUNG
DES STIFTERS



JOACHIM JACOBY

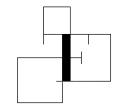
STÄDELS ERBE

MEISTERZEICHNUNGEN
AUS DER SAMMLUNG
DES STIFTERS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON

STIFTUNG
GABRIELE
BUSCH-HAUCK

WOLFGANG RATJEN STIFTUNG,
Liechtenstein



TAVOLOZZA
FOUNDATION

GEORG UND FRANZISKA SPEYER'SCHE HOCHSCHULSTIFTUNG

Sandstein Verlag



Inhalt

- 6 VORWORT
- 9 DANK
- 11 »ZAUBERSCHLAG DER
SCHÖPFERISCHEN PHANTASIE«.
ZUR ZEICHNUNGSSAMMLUNG
VON JOHANN FRIEDRICH STÄDEL
-
- KATALOG
- 53 ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN
- 107 FRANZÖSISCHE ZEICHNUNGEN
- 137 DEUTSCHE ZEICHNUNGEN
- 187 NIEDERLÄNDISCHE UND FLÄMISCHE ZEICHNUNGEN
- 250 ANMERKUNGEN UND LITERATUR
-
- 293 ANHANG. QUELLEN, DOKUMENTATION
UND REKONSTRUKTION
- 307 QUELLEN-, LITERATUR-
UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS
- 323 REGISTER



»ZAUBERSCHLAG DER SCHÖPFERISCHEN PHANTASIE«

Zur Zeichnungssammlung von Johann Friedrich Städel

Über den Frankfurter Bankier Johann Friedrich Städel als Person ist kaum etwas bekannt – und auch über ihn als Kunstsammler sind nur wenige Nachrichten erhalten. Dies ist umso erstaunlicher, da seine testamentarisch verfügte Stiftung des Städel'schen Kunstinstituts ein einzigartiges, mit Bewunderung aufgenommenes Ereignis war. Schon einige Worte aus dem Februar 1817 – nur wenige Wochen nach Städel's Tod von dem Frankfurter Kaufmann und Kunstsammler Heinrich Anton Cornill d'Orville niedergeschrieben – lassen die Bedeutung des Vorgangs für die Zeitgenossen spüren. Cornill schrieb: »Mein freudiges Gefühl war hierüber [das Städel'sche Testament] so groß, daß mir die Thränen in die Augen traten, als mich in der Fremde ein Zeitungsblatt hiervon zuerst in Kentniß setzte. Von mangem wird es zwar cridiert und getadelt, allein nach meiner Meinung hätte Städel seinen Bürgersinn und Liebe zur Kunst auf keine schönere Weise aussprechen können, als, daß er sein Vermögen nach seinem Tode in ein allgemeines Kunsteigenthum verwandelte. Gott, welche Zierde für Frankfurt ...«¹

Gewiss, Städel's Geburtstag und sein Todesdatum sind überliefert, er lebte von 1728 bis 1816 (Abb. 1). Auch hat man festgestellt, dass er 1777, bald nach dem Tod des Vaters Johann Daniel Städel (1696–1777), das elterliche Haus aufgab und sich ein repräsentatives Geschäfts- und Wohngebäude am Roßmarkt in Frankfurt am Main umbauen oder sogar neu errichten ließ. Als er dort einzog, 1784, war er bereits weit über fünfzig Jahre alt. Vielleicht trat er erst zu diesem Zeitpunkt aus dem Schatten seines Vaters, der ein angesehener Kaufmann gewesen war. Städel hatte den väterlichen Handel mit importierten Luxusgütern, *Specereywaren en gros*, übernommen und seine Tätigkeit zusätzlich auf hohem Niveau auf Finanzgeschäfte ausgedehnt.² Als er hochbetagt starb, hatte er ein Leben als angesehener Bürger geführt, der sich politisch als Mitglied des 51er-Collegiums in einem Selbstverwaltungsgremium der Stadt engagiert und am gesellschaftlichen Leben in der 1802 gegründeten Casino-Gesellschaft beteiligt hatte. Seine Sammlung war in seinem Haus am Roßmarkt untergebracht und für regelmäßige Treffen gleichgesinnter Freunde, für Gäste und auswärtige Besucher zugänglich.³

Dies ist ein schmales, ein zu schmales biografisches Gerüst, um daraus den Sammler mit seinem Kunstbesitz und sein Motiv für die Einrichtung des Städel'schen Kunstinstituts verstehen zu können. Vielleicht ist es symptomatisch, dass ganz unterschiedliche Wertungen über Städel am Ende seines Lebens und gleich nach seinem Tod ausgesprochen wurden. Johann Wolfgang von Goethe nannte ihn 1815/16 den »Dekan aller hier – in Frankfurt – lebenden echten Kunstfreunde«, aber unmittelbar nach seinem Ableben wurde Städel von dem Frankfurter Schriftsteller und Sammler Johann Isaak von Gerning (1767–1837) als »Kunst-Kautz« charakterisiert.⁴ Allerdings bleibt zu fragen, wie genau diese Aussage zu verstehen ist, ob nicht unbedingt als abfällige, sondern möglicherweise als eine wohlwollend karikierende Bemerkung über Städel konzentriert, auf Zeitgenossen vielleicht eigensinnig wirkenden Sammleifer. Denn zu Lebzeiten Städel's fand Gerning durchaus wertschätzende Worte, als er schrieb: »Herr Johann Friedrich Städel ist Banquier, aber keiner von den gewöhnlichen Wechselgeschöpfen, die ihre Nebenstunden mit prahlenden Gastmahlen und Gesellschaftsprunk verschwenden. Dieser Kaufmännische Weise schmückt sie in freundlicher Stille mit Früchten der Kunst und des Wissens aus. Nie hat er schulmäßig studiert, und doch sind seine klassischen und sonst manichfachen Kenntnisse zu bewundern.«⁵

Zweifellos bildete Städel's finanzieller Wohlstand, der ihm die Mittel – und die Muße – zum Ankauf von Kunstwerken verschaffte, das Fundament für sein Interesse an Kunst. Es sind übereinstimmende Gedanken, mit denen er am 18. November 1811 gegenüber dem Landesherrn Großherzog Carl Theodor von Dalberg (1744–1817) eher beiläufig – und unmittelbarer als im juristisch formulierten Testament – den Hintergrund für seine Stiftung erläuterte: »Von Jugend an nährte ich Liebhaberei an Maleien, Kupferstichen und anderen Kunstsachen. Meine Vermögens-Umstände in Verbindung mit dem ledigen Stande, begünstigten sowol in Rücksicht der nötigen Muse, als des erforderlichen Aufwandes diesen Kunsthang, so daß ich meine Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und andern Kunstsachen für ansehnlich halten darf. Da ich auf die Erreichung eines so seltenen hohen Alters nicht zählen konnte, so faßte ich schon vor mehreren Jahren den Entschluß, diese meine ausgedeh[n]te Sammlung einem zum

Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft durch letzten Willen zu stiftenden, den Namen Städelisches Kunstinstitut führenden, eigenem und für sich bestehenden Institute zu vermachen; diesem Institute zu seiner Einrichtung, Erhaltung und successiven Vergrößerung, einen ansehnlichen Theil meines rücklassenden Vermögens zuzuwenden; zu des Instituts Verwaltung besondere Administratoren aus der Zal meiner Freunde zu bestellen ...«⁶ Im Testament vom 5. März 1815 legte er mit verwandten Worten die Stiftung als sein Vermächtnis fest, setzte sie für ihre finanzielle Ausstattung auch als Erbin seines Vermögens ein, regelte allgemein ihre Organisationsform, bestimmte die ersten Administratoren und beschrieb die Aufgabe, die das Institut zusammen mit einer Kunstschule erfüllen sollte.

Der Entschluss zu diesem Schritt war offenbar lange gereift. In einem ersten Testament vom 26. Januar 1793 hatte Städel nach eigenem Bekunden eine entsprechende Regelung getroffen. Es ist nicht ersichtlich, ob es einen Zusammenhang mit den Auswirkungen der Französischen Revolution gegeben hat. Frankfurt war am 23. Oktober 1792 von französischen Truppen besetzt worden, sie zogen aber schon am 2. Dezember des Jahres wieder ab. Vielleicht war die testamentarische Festlegung nur wenige Wochen später eine Reaktion auf diese scheinbare Stabilisierung. Mit der Gründung des Großherzogtums Frankfurt ergab sich 1810 eine veränderte Ausgangslage. In seinem Gesuch von 1811 bat Städel von Dalberg – nach der Einführung des *Code Napoléon* im Januar 1811, mit der Frankfurt seine Gerichtshoheit verlor – um Bestätigung seiner zu gründenden Stiftung; die neue Fassung seines Testaments datierte vom 18. Januar 1812. Es folgte schließlich Städel endgültiger letzter Wille am 15. März 1815, nachdem Frankfurt mit Verordnung vom 16. Januar 1814 vorläufig zur Rechtsordnung der alten Verfassung zurückgekehrt war. Dass die Bestimmungen zur Gründung des Kunstinstituts im Einzelnen mit der Fassung von 1812 fortgeschrieben wurden oder sogar mit den Formulierungen von 1793 übereinstimmen, lässt sich nur vermuten.⁷ Seine Absichten hat Städel nicht für sich behalten, sein Stiftungsgedanke kursierte in Frankfurt spätestens seit 1799.⁸ Daher ist auch wahrscheinlich, dass Ankäufe seit 1793 unter der Maßgabe getätigten wurden, den Ansprüchen einer öffentlichen Sammlung zu genügen.⁹

Es ist nicht bekannt, wie der Stiftungsgedanke entstanden ist. Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807), ein Freund Städel's, hatte 1776

formuliert, eine Sammlung solle nach dem Tod des Besitzers möglichst nicht aufgelöst werden; die damit verbundene Anerkennung bliebe nicht nur literarisch erhalten, sondern solle vorzugsweise auch materiell fortleben. Das Beispiel des großen französischen Zeichnungssammlers Pierre Crozat (1665–1740), der den Erlös aus seiner Nachlassversteigerung, 1741, zur Verteilung an arme Menschen vorgesehen hatte, zeigte eine andere Regelung.¹⁰ Mit einer wohltätigen Stiftung, die sich als bürgerliche Einrichtung deutlich von der Repräsentation fürstlicher Sammlungen unterscheiden würde, schloss Städel allerdings an eine in Frankfurt verbreitete Form der Nachlassregelung an. Eine Orientierung konnte vor allem die Stiftung von Johann Christian Senckenberg (1707–1772) geben, der 1763 unter Einsetzung der Stadt Frankfurt als Erbin testamentarisch die Mittel für eine von der Stadt kontrollierte medizinische Forschungs- und Pflegeeinrichtung stiftete.¹¹ Städel sah freilich ein anderes Rechtsverhältnis vor als Senckenberg, da er die Verwaltung seiner Stiftung von der öffentlichen Hand unabhängig machte. In dieser Hinsicht glich sein Vorhaben der von Pieter Teyler (1702–1778) in Haarlem testamentarisch ins Leben gerufenen Einrichtung, die ebenfalls von Administratoren unabhängig verwaltet wurde; allerdings wird Städel nicht die primär religiöse Motivation Teylers geteilt haben.¹²

Das Städel'sche Kunstinstitut sollte der Stadt dienen, »zum besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft«, wie es im Testament heißt. Dieser Vorsatz muss Städel besonders am Herzen gelegen haben. Mehrfach wiederholte er ihn in seinem letzten Willen, um damit im Grundsatz den Nutznießer seiner Stiftung zu definieren – ein lokales, auf die Förderung seiner Mitmenschen zielendes Unternehmen.¹³ Um aber nachzuvollziehen, warum und wie Städel überhaupt eine umfangreiche Sammlung zusammengetragen und in Form einer öffentlichen Stiftung hinterlassen hat, sind die finanziellen Grundlagen und seine Liebe zur Kunst vielleicht gar nicht unbedingt ausschlaggebend. Einen Zugang bildet die Sammlung selbst, und hier ist es an erster Stelle die der Handzeichnungen, da aus ihrer Anlage und Ausrichtung Rückschlüsse auf die Motivation zu gewinnen sind, die ihren Erwerb begründeten.

Als ein Teil der Stiftung hat die Städel'sche Handzeichnungssammlung regelmäßig Aufmerksamkeit gefunden. Hatte Georg Swarzenski in seinem Überblick über die Geschichte des Kunstinstituts 1926 – zum 110. Stiftungsjubiläum – einige allgemeine Worte gefunden, gelang es Kurt

Schwarzeweller 1973, ihren Umfang mit über 4 600 Zeichnungen genau anzugeben. Auf diese Zahl, die Schwarzeweller einem Bericht über die Sammlung aus dem Jahr 1820 entnommen hatte, konnte Hans-Joachim Ziemke in einer kurzen Geschichte des Kunstinstituts zurückgreifen; für eine Ausstellung zur Sammlungsgeschichte, die 1991 anlässlich der 175. Wiederkehr der Institutsgründung von Margret Stuffmann und Jochen Sander ausgerichtet wurde, blieb dieser Sachverhalt zwar unberücksichtigt, dennoch gelang es, die Sammlungsstruktur allgemein zu charakterisieren. 2013 hat Corina Meyer noch einmal die hohe von Schwarzeweller eruierte Anzahl und den Stellenwert der Handzeichnungen innerhalb der Städel'schen Sammlung hervorgehoben.¹⁴ Es war diese Ausgangslage, die eine Revision des Kenntnisstandes, verbunden mit einer neuen Durchsicht der erreichbaren Quellen, wünschenswert machte.

Malereien, Kupferstiche und andere Kunstsachen: die Städel'sche Zeichnungssammlung

Neben Gemälden, Druckgrafiken und »Kunstsachen« bildeten die Handzeichnungen einen bedeutenden Teil von Städel's Sammlung. Die Vielfalt und Qualität wie die große Anzahl erlauben es, diesen Bereich beispielhaft für Städel's Selbstverständnis zu betrachten. Die Gemälde-sammlung ist nach erheblichen Eingriffen größtenteils nur noch nach erhaltenen Dokumenten, aber nicht anschaulich zu beurteilen. Da Städel's Druckgrafiksammlung früh mit anderen Erwerbungen für das Kunstinstitut vermischt wurde, ist der ursprüngliche Bestand kaum zu isolieren oder näher einzuordnen.¹⁵ Für »Kunstsachen«, worunter vor allem Kleinplastiken zu verstehen sind, gibt es nur wenige Angaben; hervorzuheben ist die bronzenen Statuetten des *Reiterbildnisses* von

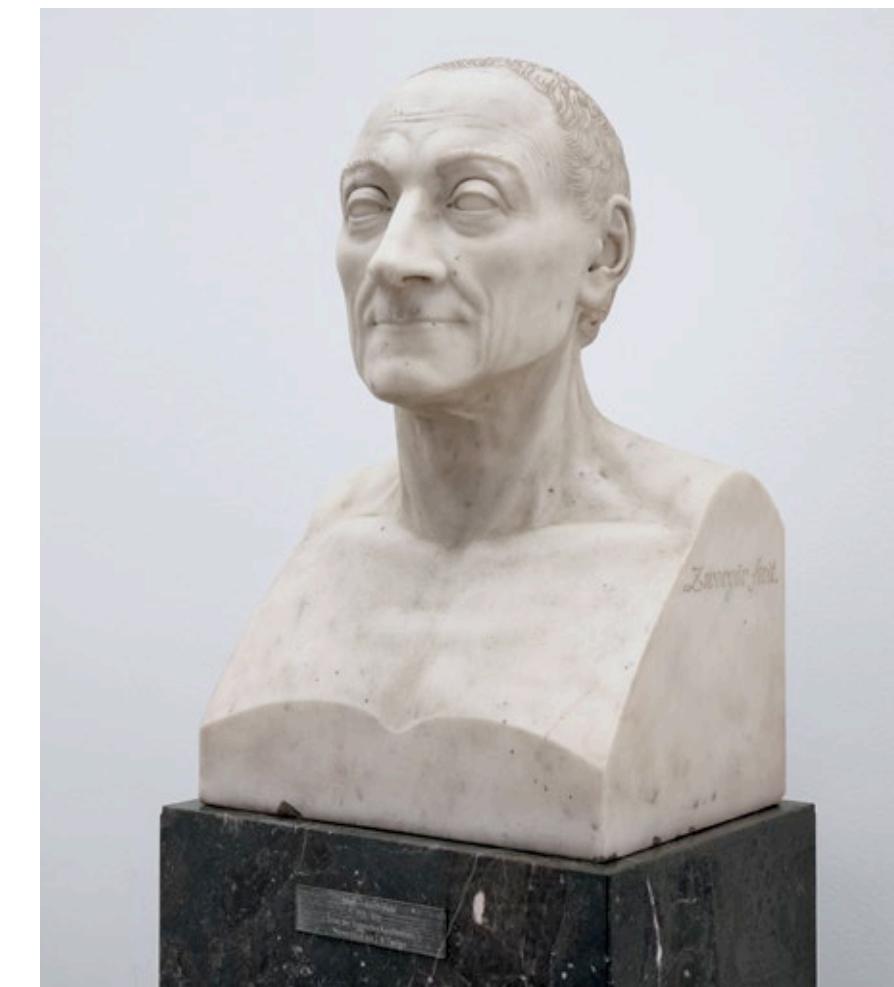


Abb. 1 Johann Nepomuk Zwerger,
Porträtabüste Johann Friedrich
Städel, 1829, Marmor,
53,8×35,5×28 cm. Liebieghaus
Skulpturensammlung, Frankfurt
am Main (Inv. St. P. 1)



Abb. 2 Hubert Gerhard, *Reiterbildnis von Erzherzog Maximilian von Österreich*, 1610/1618, Bronze, 49 cm. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main (Inv. St. P. 129)

Erzherzog Maximilian von Österreich von Hubert Gerhard (Abb. 2).¹⁶ Freilich hat auch für die Handzeichnungssammlung zu gelten, dass sie nicht vollständig, sondern nach Verkaufen nur in verminderter Umfang erhalten und daher – wie im Anhang näher erläutert wird – nur in rekonstruierter Form fassbar ist. Der Grund für diese geringen Kenntnisse ist eine Folge des Umgangs mit Städels Vermächtnis. Seine Bücher-, Zeichnungs- und Kupferstichsammlung wurde nach und nach mit anderen, zu einem späteren Zeitpunkt für das Städelsche Kunstinstitut erworbenen Beständen vereinigt, weshalb sich ihr spezifischer Charakter schnell verlor. Obgleich noch getrennt aufbewahrt, wurden die Städelschen Zeichnungen 1820 gemeinsam mit der 1817 ins Kunstinstitut gekommenen Sammlung von Dr. Johann Georg Grambs (1756–1817) und ersten eigenen Erwerbungen als Grundstock des neu gegründeten Kunstinstituts betrachtet.¹⁷

Eine Erinnerung von Goethe lässt für das 18. Jahrhundert, aber doch epochenübergreifend, die Mischung von Faszination und Besitzwunsch anschaulich werden, aus der sich Sammeln im Kern motiviert. Als der Dichter im Juli 1775 im Kloster Einsiedeln einen Kupferstich von Martin Schongauer sah, war er zutiefst berührt und kommentierte im Rückblick, man werde von einem Kunstwerk »dergestalt ergriffen, daß wir

die Begierde, das gleiche zu besitzen, den Anblick immer wiederholen zu können – es mag noch so viel Zeit dazwischen verfließen – nicht wieder loswerden«.¹⁸ Man kann nur vermuten, dass Städels Äußerung, von Jugend an habe er sich der Kunst aus Liebhaberei gewidmet, in diesem Sinne zu verstehen ist. Aber schon, als er 1763 – dem frühesten bekannten Datum eines Gemäldeankaufs – auf einer Auktion mitbot, hatte sich vielleicht seine Sicht auf diese Dinge verschoben.¹⁹

Wie immer es sich hiermit im Einzelnen verhalten mag, aus dem Erwerb faszinierender Einzelstücke ist die Existenz einer Sammlung nicht herzuleiten, in der Zeichnungen aller europäischen Schulen seit der Renaissance (Abb. 3) bis in die eigene Gegenwart Städels zusammengetragen wurden.²⁰ Und Überlegungen noch grundsätzlicher Natur werden der Entscheidung vorausgegangen sein, das persönliche Eigentum in einer öffentlich zugänglichen Institution zu sozialisieren. Städels Sammlung scheint folglich nicht das Ergebnis eines einfachen Anhäufens gewesen zu sein, sondern das Resultat einer nach und nach präzisierten Zielvorstellung und darauf abgestimmter Ankäufe. Bei nur wenigen expliziten Äußerungen allgemeiner Natur ist Städels Ziel am ehesten aus dem Charakter der Sammlung selbst und der darin realisierten Konzeption zu erkennen. Vor kunsthistorischen Fragen sind dabei zunächst die materiellen Gegebenheiten von Städels Erwerbungen in den Blick zu nehmen. Allerdings kann es nicht darum gehen, den finanziellen Aufwand abzuschätzen (dies wäre authentisch auch kaum zu bewerkstelligen), sondern aus den Erwerbungsumständen auf die Dimension seiner Bestrebungen zu schließen.

Viele Zeichnungen gehörten vor ihrem Ankauf zu französischen, holländischen und flämischen, englischen, schweizerischen, kaum deutschen Sammlungen. Es kamen Arbeiten zu Städels nach Frankfurt, die in den großen Zentren – in Paris, Amsterdam oder London – gehandelt worden waren. In Ermangelung näherer Quellen über seine Ankäufe, lassen sich die Erwerbungsumstände nur indirekt erschließen. Aus einer größeren Anzahl von Beispielen ergibt sich aber eine Detailfülle, die einen Einblick in die Abläufe gewährt und einen Zugang zur Aufbauleistung und zur Konzeption dieses Sammlungsbereiches, der Sammlung der Handzeichnungen, eröffnet.

Abb. 3 Florentiner Meister (Umkreis Sandro Botticelli), *Studie von drei Figuren*, um 1470/1480, Metallstift (Bleigrieffel?), weiß gehöht, auf violett grundiertem Papier, 197×243 mm (Inv. 416)



Erwerbungen aus dem internationalen Kunsthandel: Frankreich und England

Herausragende Zeichnungen der Städelschen Sammlung stammten aus der Sammlung von Pierre Jean Mariette (1694–1774) in Paris. Der Kunstbesitz dieses bedeutenden Grafikspezialisten und Kenners kam 1775 auf einer Auktion zum Verkauf (Abb. 4–5).²¹ Wahr hat man überlegt, ob Städels bei der Versteigerung in Paris selbst anwesend war und mitgeboten hat, jedoch wurden viele, wenn nicht sogar alle der etwa 35 nach Frankfurt gekommenen Blätter verschiedenen Händlern zugeschlagen oder gehörten zweifellos, bevor sie zu Städels kamen, zu anderen Sammlungen (Kat. 4, 8–9, 13, 19–20, 74; Abb. 4, 31).²² Es ist nicht vollkommen auszuschließen, dass Städels 1775 in die französische Hauptstadt gereist ist oder dort aus der Ferne Agenten für sich bieten ließ, allerdings ist es wahrscheinlicher, dass er die Zeichnungen erst zeitversetzt auf dem Kunstmarkt erworben hat.²³ Daher ist überhaupt fraglich, ob sich Städels regelmäßig zu Versteigerungen eingefunden hat. Die öffentliche Auktion,

mit der Vorbesichtigung als obligater Prüfung des Angebots, muss als ein soziales Ereignis von besonderem Charakter gelten. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass Städels bereit war, seine finanziellen Möglichkeiten in dieser Form zur Schau zu stellen – ganz abgesehen von der Hektik und dem sich darin realisierenden Sozialprestige, wie es Jean George Wille für diese Anlässe in Paris geschildert hat.²⁴

Ähnlich wie bei Mariette wird es sich mit Zeichnungen verhalten haben, die aus englischen Sammlungen nach Frankfurt kamen (Kat. 80).²⁵ Eine Studie (Abb. 6) unter dem Namen des italienischen Renaissance-Meisters Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521–um 1580) – alternativ dem niederländischen Künstler Jan Swart (1490/1500–um 1560) zugeschrieben – hat 1803 der Sammler und Händler William Young Ottley (1771–1836) auf einer Auktion in London angeboten. Von hier kam das Blatt zu dem Pariser Kunsthändler Guillaume Jean Constantin (1755–1816) und wurde erst dann von Städels erworben.²⁶ Analog gelangte eine Darstellung des *Heiligen Felix von Cantalice zu Füßen der Madonna mit dem Kind*



ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN

Johann Friedrich Städel hat in seiner Sammlung etwa 1 300 Zeichnungen von italienischen Künstlern zusammengetragen – im Umfang stand dieser Bereich nur hinter der niederländischen Schule zurück (Kat. 65–95). Die Gründe für diese Wertschätzung waren vielfältig. Mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, Tizian oder Correggio hatte die Kunst Italiens – so hatte es Giorgio Vasari in seinen einflussreichen Künstlerbiografien dargestellt (1550, 1568) – nicht nur einen Höhepunkt, sondern auch eine vorbildhafte Bedeutung erreicht. Von dieser Künstlergeneration wurde ein Bildverständnis geprägt, das in Europa auch im 18. Jahrhundert noch gültig war. Als ein Ausblick in die Wirklichkeit sollte das *Bild* den handelnden Menschen im Raum zeigen; die bevorzugte Gattung für religiöse und säkulare Themen wurde das Historienbild. Perspektivische Raumprojektion, Anatomie oder Ausdruckslehre, um nur diese Aspekte zu nennen, wurden in ganz Europa für die bildende Kunst verbindlich. Vasari hatte kunstgeschichtliche Zusammenhänge exemplarisch als eine Abfolge von individuellen Biografien beschrieben, und er hatte für die Art, wie das Historienbild heranreifen sollte, mit dem Begriff des *disegno* (Zeichnung) eine theoretische wie praktische Orientierung gegeben. *Disegno* bedeutete die Bildfindung in der Imagination, die zeichnerische Praxis des Entwerfens, aber auch das fertige Resultat, die Zeichnung in den verschiedenen Stufen ihrer Ausarbeitung.

Von dieser Orientierung war die Wahrnehmung der Kunst Italiens bis in das 18. Jahrhundert geprägt. Ihre Vorbildlichkeit zeigt sich auch daran, dass anfänglich vor allem Künstler, dann vermehrt Mitglieder des Adels und des Bürgertums Bildungsreisen in den Süden unternahmen; für Frankfurt lässt sich das Beispiel der Italienreise von Goethes Vater Johann Caspar Goethe (1710–1782) in den Jahren 1740/41 nennen. In Frankreich wurden von Pierre Crozat und später Pierre Jean Mariette die Kriterien verfeinert, nach denen italienische Zeichnungen gesammelt oder angeordnet werden sollten – ein Modell, das ohne Weiteres auf andere künstlerische Schulen Europas übertragen werden konnte. Ein Leitgedanke bestand darin, nicht nach den eigenen ästhetischen Prinzipien, sondern unparteiisch auszuwählen. Die künstlerischen Schulen der Residenzen und Städte – Florenz/Siena, Rom, die Lombardei mit Mailand, Mantua und Parma, Venedig, Genua, Neapel – sollten von der Renaissance bis in die eigene Gegenwart beispielhaft vertreten sein. Johann Friedrich Städel hat sich diesen Ansatz offenbar zu eigen gemacht, ohne ihn jedoch – eine Folge des Angebots auf dem Kunstmarkt – in allen Belangen realisieren zu können.

War das 15. Jahrhundert bei Städel nur punktuell vertreten (s. Kat. 1; Abb. 3, 99), gehörten zu seiner Sammlung mit Michelangelo (Kat. 2), Raffael (Kat. 3), Correggio (Kat. 4), vielleicht auch Tizian (Abb. 103) prägende Meister der Renaissance. Aufmerksamkeit fanden ebenso Künstler aus ihrer Nachfolge (Kat. 7, 10, 12) und die Ausbreitung italienischer Kunst im Norden Europas (Kat. 8). Einen bemerkenswerten Schwerpunkt bildete die Kunst in Genua (Kat. 11) und des ausgehenden 16. Jahrhunderts in Siena (Kat. 16–17); vermutlich waren Zeichnungen von Künstlern aus diesen Städten im Handel leicht erreichbar. Für das 17. Jahrhundert konnte Städel größere Komplexe mit Zeichnungen der Künstlerfamilie Carracci (Kat. 13–15) vereinen, die in Bologna und Rom eine klassizistische Neuausrichtung initiierten; auffallend war auch ein umfangreiches Konvolut unter dem Namen von Guercino (Kat. 20). Die künstlerischen Strömungen Bolognas bis in das 18. Jahrhundert fanden Berücksichtigung (Kat. 18, 24), allerdings waren auch der in Neapel arbeitende Salvator Rosa (Kat. 22), Stefano della Bella aus Florenz (Kat. 21) oder der Venezianer Piazzetta (Kat. 25) präsent. Mit Bühnenbildentwürfen, die Giorgio Fuentes aus Mailand um 1800 für das Frankfurter Theater geschaffen hatte (Kat. 26), erreichte die Sammlung schließlich die unmittelbare Gegenwart Städels.

Meister der »Sacra Conversazione Settmani«

In Städels Sammlung: Lazarino (Donato) Bramante
Kopf und Oberkörper eines alten Mannes, um 1500 (?)

Rote Kreide, weiße Kreide, über Griffel, die Konturen durchgestochen, auf hellgraubraun getöntem Papier, 401 x 242 mm (maximale Abmessungen); ganzflächig aufgelegt
Wasserzeichen nicht vorhanden, Stegabstände (vertikal) [40|40|40|40]-[(Wasserzeichen des Auflagekartons: Baselstab?, zwischen Bindedrähten, unbestimmtes Monogramm? als Gegenmarke)
Unten rechts am Rand beschriftet mit der Feder in Braun »G« (Sammelmarke?)
Auf dem Verso rechts am Rand beschriftet mit der Feder in Braun (im Durchlicht lesbar)
»adi · 29 · di m[ar]zo · | graso [?] de queste[] |
· 10 · circa · 13 «
Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) unten in der Mitte mit Bleistift beschriftet »1« (in einem Kreis), unten links Stempel des Städelschen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 455 (Bleistift)

PROVENIENZ
Vermutlich Pierre Wouters (um 1702–1792), Lierre; Katalog (1797) und Versteigerung Wouters: Demarneffe, Brüssel, 16. November 1801 (Lugt 5685 & 6327), S. 207, Nr. 19, »Bramante Lazzari da Urbino, La fig. d'un vieillard à mi-corps, sans barbe et sans cheveux, ayant une calotte sur la tête, et les oreilles découvertes, il s'appuie de 2 mains sur une bequille, rare dessin à la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier jaunâtre, de 15 p. de h. sur 9 p. de l. [405 x 243 mm]«.
(fl. 0-16, Henri)
Vielleicht Guillaume Jean Constant (1755–1816), Paris, Kunsthändler (L. 3000)
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Catalogue 1825, École italienne, »Lazarino Bramante, Vieillard à mi-corps à la tête baissée et se soutenant des deux mains sur un baton. Il porte une calotte qui lui cache tous les cheveux et un manteau. Bon dessin au crayon rouge. 9 x 14 '9 [243 x 398 mm]«,
Inventar 1862, als B. Pinturicchio, Inv. 455

In der Sammlung von Johann Friedrich Städel war diese Zeichnung unter dem Namen von Lazarino Bramante eingeordnet. Im 18. Jahrhundert war damit Donato Bramante (um 1444–1514) gemeint, der in Mailand als Maler und Architekt gearbeitet hatte, bevor er an den päpstlichen Hof nach Rom wechselte.² Unter Papst Julius II. entwarf er den Neubau der St. Peterskirche, deren Grundstein 1506 gelegt, die aber erst im 17. Jahrhundert vollendet wurde. Vor diesem biografischen Hintergrund könnte das Blatt einen besonderen Reiz besessen haben, da Städel auch eine Darstellung der im Bau befindlichen Peterskirche besaß (Abb. 35).³ Diese Zeichnung galt nach einer handschriftlichen Notiz des früheren Besitzers Ploos van Amstel als Werk von Maarten van Heemskerck (1498–1574). Nach der Baugeschichte von St. Peter kann sie jedoch nicht vor 1580/1582 ausgeführt worden sein; daher wurde die Autorschaft Heemskercks, der Rom 1537 verlassen hat, zugunsten eines unbekannten niederländischen Zeichners abgeändert.

Kopf und Oberkörper eines alten Mannes ist mit roter Kreide gezeichnet. Der warme Farbton verleiht dem Körpervolumen eine weiche, mit weißer Kreide sensibel verstärkte Modulation. Technik und naturalistische Auffassung werden die Beurteilung als Arbeit der lombardischen Schulen begründet haben, die zuerst mit der Zuschreibung an Bramante, später mit einer nur allgemeinen, nicht namentlichen Lokalisierung in diese Region wiederholt vertreten wurde. Nach den durchgestochenen Konturen zu urteilen, könnte es sich um die letzte, im Maßstab des späteren Bildes ausgeführte Vorzeichnung, einen Karton, handeln (ein Gemälde mit einer entsprechenden Figur ist bekannt), trotz der etwas schwerfälligen Zeichenweise wird es aber keine Kopie sein.⁴ Ob Vorstudie oder Nachzeichnung, die Arbeit diente vermutlich als Referenzblatt innerhalb eines Werkstattbetriebs. Vielleicht erklärt sich aus dieser Funktion die – für die Zeit um 1500 – ungewöhnliche

Wahl von roter Kreide als Zeichenmedium. Johann David Passavant hat das Blatt hoch bewertet, da er es zwischen 1854 und 1857 als eine von nur zwölf Zeichnungen aus dem Städelschen Kunstinstitut für eine fotografische Reproduktion auswählte.⁵

Bei Johann Friedrich Städel gehörte das Blatt zu einer kleinen Gruppe von italienischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts. Unter den Namen von Masaccio (Abb. 3), Filippino Lippi, Pollaiuolo, Ghirlandaio und Leonardo da Vinci waren bei ihm Florentiner Künstler in größerer Zahl vertreten. Mit Arbeiten unter Bellini, Bramante und Mantegna (Abb. 99) – von Letzterem ein später als Kopie erkanntes Blatt, das Goethe nach einem Besuch der Sammlung besonders hervorgehoben hat – waren aber auch die norditalienischen Zentren Venedig, Mailand und Mantua präsent.⁶ Wenngleich sich die Zuschreibungen nicht bestätigt haben, wird der enzyklopädische Ansatz Städel's mit diesen Beispielen besonders greifbar, in Parallel zu Studien niederländischer und deutscher Meister aus der Umbruchzeit um 1500 (Kat. 41–42, 65; Abb. 75).



Abb. 35 Unbekannter niederländischer Zeichner, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, *Die St. Peterskirche in Rom im Bau, 1580/1582 (?)*, Feder in Braun, 228 x 190 mm (Inv. 814)



Michelangelo Buonarroti (Caprese 1475 – 1564 Rom), Kopie

Der auferstandene Christus, 1570/1600

Schwarze Kreide, 375×251 mm; allseitige Einfassungslinie mit schwarzem Stift (Kreide ?) Wasserzeichen: Dreiberg im Kreis (ø 41 mm) unter sechszackigem Stern, Bindedraht als Mittelachse, Stegabstände (vertikal) [32]30[29]32[32]33] (vgl. Briquet 11932, Rom und Fabriano, um 1578/1590)

Auf dem Verso in der Mitte beschriftet mit schwarzem Stift »*2«, unten links in der Ecke Stempel des Städelschen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 3976 (Bleistift)

PROVENIENZ
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich erschlossen, s. Anhang/Dok.)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Inventar 1862, als Copie nach M. A. Buonarrotti, Inv. 3976

In den zuerst 1550 erschienenen Künstlerbiografien von Giorgio Vasari bilden drei große Meister des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt der italienischen Kunstgeschichte seit Giotto – Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael. Trotz einer Konzentration auf Florenz hatte Vasari damit die Kunst Italiens schlüssig gegliedert. Die Errungenschaften der drei Meister erhielten eine Vorbildhaftigkeit, die unangefochten bis über das 18. Jahrhundert hinaus gültig blieb. War eine Anschauung der seltenen Werke Leonards anhand von druckgrafischen Reproduktionen zu gewinnen, nahmen Michelangelo und Raffael nicht zuletzt aufgrund der Zugänglichkeit ihrer Arbeiten eine kanonische Stellung ein. Dies galt auch für ihre Zeichnungen. Zwar hatte sich Pierre Jean Mariette intensiv mit den Karikaturen Leonards beschäftigt (s. Kat. 9), als die größten Zeichner der Epoche – *les deux plus grands dessinateurs* – aber betrachtete er die beiden anderen Meister.¹

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Johann Friedrich Städel die drei Künstler in seiner Sammlung repräsentativ vertreten sehen wollte. Freilich gelang es



Abb. 36 Rosso Fiorentino, zugeschrieben, *Studien von Beinen, Knien und Armen*, um 1520 (?), Rote Kreide, unten am Rand Probelinien in schwarzem Stift (Kreide?), punktuell Spuren von Kohle (?), 381×259 mm (Inv. 3971v)

ihm nicht, durchgehend eigenhändige Arbeiten zu erwerben.² Die Zeichnungsgruppe, die er unter dem Namen Michelangelos, dieses bedeutenden Bildhauers, Malers und Architekten, zusammengebracht hat, war heterogen. Es gehörten dazu ein großes Blatt mit grotesken Köpfen und Beinstudien (Abb. 32), mehrere Kopien, aber auch Studien, für die sich eine andere Autorschaft – unter anderem des Florentiner Künstlers Rosso Fiorentino (1494–1540) – ergeben hat (Abb. 36).

Die Zeichnung des Auferstandenen Christus galt Städel sicherlich als eigenhändig – um 1860 wurde sie aber als Kopie eingestuft, vermutlich von Johann David Passavant, der die Vorlage, ein Blatt im British Museum, London, wahrscheinlich aus eigener Anschauung kannte.³ Die Londoner Zeichnung ist in Format und Technik genau wiedergegeben, daher sind auf dem Frankfurter Blatt strichgenau auch die Korrekturen Michelangelos, sogenannte *pentimenti*, mit übernommen (eine Ausnahme bildet der Kopf Christi, den Michelangelo anfangs niedriger angesetzt hatte). Michelangelo ausgereifte Zeichentechnik mit schwarzer Kreide ist nachgeahmt, in den einzelnen Strichen aber zusätzlich weiter verdichtet und stellenweise schimmernd verrieben. Die bei Michelangelo körnig bleibende Modellierung, die dem muskulösen Körper eine gleichsam atmende Lebendigkeit verleiht, ist zu einer geschlossen wirkenden Oberfläche verändert.⁴

Michelangelo hat Christus in einer federnden Haltung dargestellt. Dabei entsteht eine Spannung zwischen der aufstrebenden Bewegung von der Grablege nach oben und einer Orientierung nach unten, wie sie die ausgestreckte rechte Hand und der nach unten gerichtete Blick vermitteln. Johannes Wilde hat die Londoner Studie und weitere Zeichnungen mit dem Projekt einer *Auferstehung Christi* in Zusammenhang gebracht und eine Datierung um 1532/1534 erschlossen. Die genauen Umstände des Vorhabens sind aber ungeklärt.⁵





FRANZÖSISCHE ZEICHNUNGEN

Mit etwa 450 Arbeiten bildeten die Zeichnungen von französischen Künstlern in der Sammlung von Johann Friedrich Städel gegenüber Werken niederländischer und italienischer Meister eine nur kleinere, überschaubare Gruppe. Davon sind etwa achtzig Werke – wie nach der rückseitigen Markierung rekonstruiert werden kann – durch die Hände des Kunsthändlers Guillaume Jean Constantin (1755–1816) gegangen, der sein Geschäft von Paris aus betrieb. Vermutlich ist aber eine wesentlich größere Anzahl französischer Arbeiten aus dieser Quelle nach Frankfurt gekommen. Es ist ungeklärt, ob Städel sie direkt von Constantin oder über einen zwischen Paris und Deutschland vermittelnden Agenten erworben hat. Aber diesem Zugang zum französischen Kunstmarkt ist wohl zuzuschreiben, dass Städel in seiner Sammlung besonders herausragende Beispiele französischer Zeichenkunst vor allem des 18. Jahrhunderts vereinen konnte.

Im Sinne eines chronologischen Überblicks setzte die Sammlung mit dem frühen 17. Jahrhundert ein (Kat. 27–28) und dokumentierte die kunsthistorische Entwicklung bis in die unmittelbare Gegenwart Städels, bis in das auslaufende 18. Jahrhundert. Das 16. Jahrhundert war dagegen kaum vertreten. Der Grund hierfür ist zum einen darin zu sehen, dass einflussreiche Künstler, die in dieser Epoche in Frankreich wirkten, aus Italien stammten und ihre Werke – nach dem klassifikatorischen Vorbild von Pierre Jean Mariette – der italienischen Schule zugeordnet waren, zum anderen strittige Fragen der Autorschaft tendenziell zugunsten italienischer Künstler entschieden wurden. Zu nennen sind eine brillante Studie von Primaticcio für die Galerie in Fontainebleau (Kat. 8), ein Entwurf aus der Zeit um 1580 von Antoine Caron (1521–1599), für die bei Städel die überlieferte Zuschreibung an Niccolò dell'Abate (um 1510–1571) gültig gewesen sein wird (Abb. 42), oder eine Arbeit von Jacques Bellange (um 1575–1616), die unter dem Namen von Francesco Salviati (1510–1563) eingeordnet war (Inv. 4360).

Die prägenden Künstler des 17. Jahrhunderts – Vouet (Kat. 28), Poussin, Claude Lorrain (Kat. 29), Lebrun – waren zum Teil mit zahlreichen Werken präsent. Nach den Verkäufen in der Zeit zwischen 1860 und 1867 und einer gewandelten Beurteilung der Autorschaft sind diese Konvolute auf nur noch wenige Beispiele reduziert. Die nachfolgende, einem klassischen Barock verpflichtete Generation mit Bourdon (Kat. 30), de La Hyre, Le Sueur, Boullogne, Coypel oder Jouvenet leitete bereits in das 18. Jahrhundert über. Auffälligerweise waren mit Raymond Lafage (Abb. 64) und Antoine Rivalz (Abb. 62) zwei Künstler mit größeren Werkgruppen vertreten, die außerhalb von Paris in Toulouse wirkten. Der Erwerb dieser Blätter erklärt sich vielleicht aus dem Angebot, das Constantin aus Paris zugänglich machen konnte.

Aus dem 18. Jahrhundert stammten Zeichnungen höchster künstlerischer Vollendung und Bedeutung von Rigaud (Kat. 31), Watteau (Kat. 32), Fragonard (Kat. 36), Boucher (Kat. 34) oder Greuze (Kat. 37), in denen sich die stilistischen Umbrüche – galantes Rokoko, klassische Tendenzen, moralisierende Sentimentalität – bis hin zum neoklassischen Heroismus (Kat. 39; Abb. 20, 23, 73) der Revolutionszeit abzeichneten. Ein eigenes Konvolut bildeten die Zeichnungen, zumeist Landschaften, von Jean-Jacques de Boissieu (Kat. 38), einem Zeitgenossen von Städel, dessen Zeichnungen – und dessen Druckgrafik – offenbar Städels besondere Aufmerksamkeit galt. Mit diesem Schwerpunkt besaß die Landschaft als Sujet – ähnlich wie bei den niederländischen Zeichnungen – eine hervorgehobene Stellung, daneben waren aber auch historische Themen (Kat. 39), Genredarstellungen (Kat. 37) und Bildnisse (Kat. 31; Abb. 31, 65) repräsentativ vertreten. Die verschiedenen Stilformen und thematischen Ansätze wurden technisch in ganz unterschiedlichen Medien realisiert. Unter den Beispielen für die im 18. Jahrhundert wegen ihrer Luminosität und Leichtigkeit besonders geschätzten roten Kreide (Kat. 32; Abb. 67, 71) waren auch einige Zeichnungen von Bildhauern (Kat. 3), die in der Sammlung Städels jedoch eine Ausnahme bildeten.

Unbekannter französischer Künstler (um 1630)

In Städels Sammlung: Jacques Callot
Entwurf für einen Kamin, um 1630

Feder in Braun, braun laviert, über schwarzem Stift, Graftstift (Architektur, unter Nutzung eines Lineals), Klebekorrektur (Figur auf Kaminsims), 410×254 mm; in französischer Montierung des späten 18. Jahrhunderts ganzflächig aufgelegt
Wasserzeichen nicht feststellbar, Stegabstände (vertikal) nicht erkennbar
Oben rechts im Kapitell vom Zeichner beschriftet mit dem ligierten Monogramm »AM«
Unterhalb der Zeichnung auf dem Auflagekarton beschriftet mit schwarzer Kreide »Jacques Callot«
Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) unten rechts beschriftet mit der Feder in Dunkelbraun »Jacques Callot« (L. 3000, Handschrift, s. Anhang/Dok., F/II), in der Mitte mit der Feder in Dunkelbraun »Callot«, unten am Rand mit der Feder in Braun »N°. 37 Jacques Callot.« (s. Anhang/Dok., F/II), in der Mitte Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 1152 (Bleistift)

PROVENIENZ
Guillaume Jean Constantin (1755–1816), Paris, Kunsthändler (L. 3000, Handschrift)
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammungsgeschichtlich ermittelt, s. Anhang/Dok., F/II & F/III)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Inventar 1862, als J. Callot, Inv. 1152



Den Entwurf für einen prächtigen Kamin hat der Pariser Kunsthändler Constantin als Arbeit von Jacques Callot (1592–1635) angeboten, der für seine feinsinnigen Radierungen berühmt war. Diese Zuordnung, in der sich eine Kenntnis der freien Pinselskizzen des Künstlers spiegelt, ist nach der rückseitigen Angabe auch bei Johann Friedrich Städel gültig gewesen.¹ Callots Autorschaft hat sich in der Folge nicht bestätigt, ebenso wenig wie für eine *Hirschjagd* (Abb. 61), die bei Städel unter seinem Namen eingeordnet war, aber vermutlich von Israël Silvestre (1621–1691) stammt.² In der Sammlung gehörten diese Blätter zeitlich zu den frühesten französischen Arbeiten; mehrere Zeichnungen dieser Schule aus dem 16. Jahrhunderts galten bei Städel als italienisch (Kat. 8).³

Der Kamin ist nach den Regeln klassischer Architektur konstruiert und präzise mit dem Stift entworfen, im figürlichen Schmuck wechselte der Zeichner aber zu einem breit aufsetzenden Pinsel. Die flankierenden Standfiguren wirken zierlich, mit den anderen Schmuckelementen heben sie sich aber deutlich vor der Architektur ab. Peter Fuhring und Dominique Cordellier haben den Entwurf stilistisch um 1620/1630 datiert.⁴ Technisch steht das Blatt Arbeiten

von Toussaint Dubreuil (1558/1561–1602) nahe, der um 1600 in Paris tätig war.⁵

Das Wappen in der Bekrönung gehörte – wie an den dahinter gekreuzten bâtons abzulesen – einem Maréchal de France. Nach dem Sparren und den angedeuteten heraldischen Löwen ist es das von Antoine Coëffier de Ruzé, Marquis d'Effiat (1581–1632), der am 1. Januar 1631 von Louis XIII. (1601–1643) zum maréchal ernannt wurde, aber schon am 27. Juli 1632 starb.⁶ De Ruzé hatte für ein Schloss in Chilly und den Familiensitz in Effiat, neben dem er auch eine Kirche für die Société de l'Oratoire (Oratorianer) errichten ließ, zunächst den Architekten Clément Métezeau (1581–1652) verpflichtet, um 1629/30 wurden die Projekte aber Jacques Lemercier (1585?–1654) übertragen. Ab Ende 1630 war in Effiat außerdem der maître maçon und spätere Architekt Simon de la Vallée (1590?–1642) beschäftigt.⁷ Der Kaminentwurf könnte auf Lemercier oder de la Vallée zurückgehen, es aber nicht sicher, für welches Anwesen er gedacht war und ob er überhaupt vor dem Tod de Ruzés realisiert wurde.⁸

Der Figurenschmuck hebt auf militärische Errungenschaften ab. Links ist *Prudentia* (Weisheit) zu erkennen. Im Feldherrn rechts, der einen Siegeskranz hält und auf brennenden Waffen steht, sind *Fortitudo* (Stärke) und – als Folge des Siegs – der Friede verbunden. Das Monogramm »AM« rechts oben wird für Ave Maria stehen und die Bindung de Ruzés an den Oratorianerorden andeuten.⁹ Die Figur auf dem Kaminsims ist auf einem zusätzlichen Papierstück gezeichnet und überklebt eine frühere Lösung. Die Bedeutung der drei Winkeleisen in ihrem Schoß – Sinnbild der Baukunst oder Emblem des guten Richters – ist noch ungeklärt.¹⁰ Offen ist das Bildthema, das für den kräftig profilierten, achteckigen Rahmen im Kaminspiegel vorgesehen war.

Abb. 61 Israël Silvestre, zugeschrieben, *Hirschjagd*, um 1630 (?), Feder in Braun, 113×248 mm (Inv. 1155)



Simon Vouet (Paris 1590–1649 Paris), Umkreis

In Städels Sammlung: Unbekannter italienischer Meister

Ein sich nach rechts bückender Mann mit Kopfbinde, um 1630 (?)

Schwarze und weiße Kreide, Spuren von roter Kreide, auf hellbraunem Papier, 358×276 mm
Wasserzeichen nicht vorhanden, Stegabstände (vertikal) [24|25|25|22|25|25|26|23|25|21]
Unten rechts Reste einer abgeschnittenen Aufschrift mit der Feder in Braun
Verso: Rückenansicht eines nach links schreitenden Mannes
Schwarze und weiße Kreide; an den Rändern Klebefalzmontierung
Unten links Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 4285 (Bleistift)

PROVENIENZ
Johann Friedrich Städel (1728–1816),
Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main,
Stiftung 1816, Catalogue 1825, École italienne,
Inconnus de l'école d'Italie, »Etude d'un
homme qui fait un geste comme s'il vouloit
frapper quelque chose à terre devant lui. Sur le
dos de ce dessin encore un homme debout
tenant un baton. Dessiné aux crayons noir
et blanc sur un papier brun. 11'– x 12'–
[297×324 mm]« (Messfehler?), Inventar
1862, als G. B. Piazzetta, Inv. 4285

Abb. 62 Antoine Rivalz, *Realpräsenz Christi in der Eucharistie*, 1728/1735 (?), Schwarze, ockerfarbene und weiße Kreide, auf braunem Papier, 578×744 mm (Inv. 1780)



Im Auswahlkatalog der Sammlung von Johann Friedrich Städel, um 1825, galt diese Zeichnung als Arbeit eines unbekannten italienischen Meisters, ohne Eingrenzung der Entstehungszeit. Im Vergleich mit Zeichnungen von Giovanni Battista Piazzetta (s. Kat. 25) hielt man das Blatt im 19. Jahrhundert für eine Studie dieses venezianischen Meisters. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts hat Jean-François Méjanes den französischen Künstler Simon Vouet als Autor namhaft gemacht, jedoch mit der Einschränkung, das Blatt sei in seinem Umkreis oder seiner Werkstatt entstanden. Vergleichbare Verschiebungen in der Bewertung von Autorschaft, Herkunftsregion oder Chronologie sind selten, ein spezieller Fall ist eine Zeichnung von Joris Hoefnagel, die bei Städel dem Venezianer Canaletto zugeschrieben war (Kat. 67).

Vouet war noch jung, 1613/14, nach Italien gekommen und arbeitete in Rom als angesehener Maler. 1628 kehrte er nach Frankreich zurück, wo er die Neuerungen des römischen Barock, vor allem das dramatische Hell-Dunkel Caravaggios, bekannt machte, freilich verbunden mit einem eige-

nen, ungemein reichen Kolorit. Zeichnungen Vouets aus seiner italienischen Zeit sind selten. Seine Figurenstudien mit Kreide, weiß gehöht und meist auf einem hellbraunen Papier ausgeführt, nehmen vielleicht Vorbilder der römischen Carracci-Nachfolge auf. Der sich bückende Mann der Frankfurter Zeichnung stimmt mit einer Figur auf der Tapisserie *Simson auf dem Fest der Philister* (Richter, XVI, 25) überein, die Vouet unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien im Auftrag von König Louis XIII. (1601–1643) für eine Teppichfolge mit alttestamentlichen Szenen entworfen hat. Die entsprechende Tapisserie ist nicht erhalten, ihr Aussehen ist aber durch einen Nachstich von François Tortebat (um 1620–1690) überliefert.¹ Die Frankfurter Studie entspricht einem Mann, der sich rechts im Mittelgrund hinter Simson herabbeugt, um mit der Hand einen Korb am Griff zu fassen.²

Die Zeichenweise mit stellenweise abrupten Übergängen und flächigen Schraffuren weicht von eigenhändigen Arbeiten ab.³ Es wird sich um eine Kopie nach einer verschollenen Vorzeichnung Vouets handeln. Die Vorlage gehörte zu einem Werkverfahren, in dem einzelne Figuren systematisch studiert wurden, ein Vorgehen, das für die akademische Kunst im Frankreich des 17. Jahrhunderts (Kat. 30) vorbildlich wurde.

Mit Vouet begann eine neue Ausrichtung der französischen Malerei. Die Spuren der Kunst Caravaggios traten dabei freilich hinter einen klassisch, akademisch ausgerichteten Stil zurück, der unter König Louis XIV. (1638–1715) verbindlich wurde. Nicht nur im Machtzentrum Paris, sondern auch in anderen Regionen Frankreichs beanspruchte diese Orientierung bis zum Ende des 17. Jahrhunderts uneingeschränkte Gültigkeit. Von dem in Toulouse arbeitenden Antoine Rivalz (1667–1735) besaß Städel zwei großformatige Entwürfe (Abb. 62), die aus dem Warenbestand des Pariser Händlers Constantin zu ihm gekommen waren.⁴



Jean Baptiste Marie Huet (Paris 1745 – 1811 Paris)

Drei Köpfe eines Schafes, wachend und schlafend, 1768

Schwarze, weiße und rote Kreide, auf blauem Papier, 266×378 mm; in einer Montierung von François Renaud (L. 1042) ganzflächig aufgelegt. Wasserzeichen nicht feststellbar, Stegabstände (horizontal) |38|33|30|30|30|31|30|32| Bezeichnet unten links mit der Feder in Braun »J. huet · 1768 ...«, unten rechts beschriftet mit der Feder in Braun »P 9«; auf der Montierung unten rechts Trockenstempel François Renaud (L. 1042), unterhalb des Blattes beschriftet mit Bleistift »J. B. Huet fec«, rechts unten »13 p 9–9 p 9« Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) unten links in der Ecke beschriftet mit der Feder in Braun »[N° 2]49 «, unten am Rand in der Mitte »N. 8 | N. 38 | J. B. Huet« (s. Anhang/ Dok., F/II), daneben mit Bleistift »L. H.«; unten in der Mitte Stempel des Städelschen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 1201 (Bleistift)

PROVENIENZ
Unbekannter französischer Sammler des 18. Jahrhunderts (Montierung durch François Renaud, L. 1042)¹
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Catalogue 1825, École française, »J. B. Huet, Etude de trois têtes de mouton. [Bezeichnung] J. Huet 1768. Aux crayons noir et blanc, sur un papier bleu. 13'9×9'9 [371×263 mm]«, Inventar 1862, als J. B. Huet, Inv. 1201

Rechts auf diesem Blatt sind die Köpfe von zwei schlafenden Schafen dargestellt, mit geschlossenen Augen, aber mit witternd aufgestellten Ohren. Sie sind leicht versetzt im Profil übereinander gezeichnet und stehen in Kontrast zu dem von vorn gesehenen Kopf auf der linken Seite mit aufmunternd neugierigen Zügen. Trotz der feinen Beobachtung ist diese Art der Zusammensetzung anatomisch kaum nachvollziehbar. Im Gegenteil, die starken Überschneidungen sprechen für ein artificielles Arrangement, wie es für eine Reinzeichnung konzipiert wird, sich aber nur selten beim Zeichnen nach der Natur ergibt. Mit dieser Funktion steht nicht nur die ausgewogene Disposition im Querformat des Papierbogens im Einklang, sondern auch die Ausführung mit kurzen, im Andruck wechselnden Kreidestrichen, mit denen die Körper geformt wurden und das zottelige Fell der Tiere anschaulich nachgebildet ist. Sparsame Akzente in Rot und, für die Lichtführung, in Weiß verleihen dem Blatt im Zusammenspiel mit dem blauen Papier als Mitteltönen einen repräsentativen Charakter.

Vermutlich griff Huet für die Darstellung auf einen Motivfundus zurück, aus dem er frei kombinierte. Hierfür spricht, dass ein-

zelne Köpfe der Zeichnung auch druckgrafisch wiedergegeben wurden.² Vielleicht gezielt für den Kunstmarkt angefertigt, hat ein unbekannter Sammler das Blatt vermutlich schon bald nach der Ausführung, 1768, erworben und dem um 1800 in Paris tätigen Zeichnungsmeister François Renaud übergeben, damit dieser es sorgsam auflege.³ Neben einer Goldleiste und schwarzen Profillinien wird die Zeichnung von einem hellen, sensibel auf das blaue Papier abgestimmten Rahmen eingefasst; damit unterscheidet sich diese Montierung farblich von dem blauen Kolorit Mariettes (Kat. 8). Zum Zeitpunkt der Entstehung stand Huet am Beginn seiner Laufbahn, erst im folgenden Jahr, 1769, erfolgte die Aufnahme in die Pariser Académie. Ein Sohn des Künstlers Nicolas Huet (um 1718–1792), ist er für pastorale Szenen und ornamentale Dekorationen bekannt, er hatte sich aber früh bei dem Tiermaler Charles Dagomer (um 1700–um 1768) auf die Wiedergabe der Fauna spezialisiert. Seine virtuose Kreidetechnik verdankte der Künstler jedoch dem Austausch mit François Boucher (Kat. 34), mit dem er früh in Kontakt getreten ist.⁴ Erst diese Zeichenweise gestattet es, die Tiere einfühlsam und individuell zu schildern, eine Sicht, die für die empfindsame Haltung des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Diese Auffassung unterscheidet sich von der sachlichen Tierdarstellung zeitgenössischer deutscher Künstler, aber ebenso niederländischer Meister des vorangegangenen 17. Jahrhunderts, die in Städels Sammlung mit einigen Beispielen vertreten waren (Abb. 129).⁵ Den Hintergrund für die kontrastierende Darstellung bildet allerdings die seit der Renaissance verbreitete Ausdrucksstudie (Kat. 9); von Huet befand sich hierfür in der Sammlung Städels mit einer Arbeit von 1772 ein eindrucksvolles Beispiel (Abb. 69).⁶



Abb. 69 Jean-Baptiste Huet, Studienblatt mit verschiedenen Köpfen, 1772, Schwarze und rote Kreide, 392×514 mm (Inv. 1237)



Albrecht Dürer (Nürnberg 1471–1528 Nürnberg), Werkstatt?

In Städels Sammlung: Albrecht Dürer
Reiter vom Tod überfallen, 1500/1510

Feder in Dunkelbraun (ausgeblichen) und Dunkelgrau, 241×161 mm (maximale Abmessungen, links keilförmiger Beschnitt); allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Dunkelbraun (fehlt an der links oben schräg verlaufenden Blattkante)

Wasserzeichen nicht vorhanden, Stegabstände (vertikal) |40|37|38|

Unten rechts beschriftet mit dem Monogramm Albrecht Dürers »AD« (ligiert, sogenanntes geschleudertes Dürer-Monogramm)¹

Auf dem Verso oben in der Mitte am Rand mit Bleistift beschriftet »9« in einem Kreis, unten links Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 1942 (Bleistift)

PROVENIENZ²

Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Catalogue 1825, École allemande, »Albert Dürer, Un cheval qui, en se pamant cherche à se débarrasser de son cavalier, qui, en tombant voit sa mort. À la plume. 5'11×8'11 [160×241 mm]«, Inventar 1862, als A. Dürer, Inv. 1942

Aufgeschreckt stellt sich ein Pferd auf die Hinterbeine, verängstigt umklammert sein Reiter mit den Armen den Hals des Tieres, hat sich auf die Seite herabrutschen lassen, um sich vor dem drohend über ihm schwebenden Tod in Sicherheit zu bringen – ob mit Erfolg oder vergeblich, ist schwer vorherzusagen. Links flieht ein kleiner Hund vor dem zierlichen, eine unheimliche Gewalt ausübenden Herrscher über das Jenseits. Vorn unterstreicht ein Baumstumpf mit nach Halt greifenden Wurzeln die diagonale Bildanlage, betont die wilde Dynamik der Szene.

Die Zeichnung ist nicht in allen Einzelheiten genau zu erkennen, denn die ursprünglich dunkelbraune Tinte ist ausgeblichen. Daher heben sich das Gewand und das ausgestreckte Bein des Todes merklich von den übrigen Partien ab, die der Künstler mit einer ebenfalls dunklen – im Farbton aber veränderten – Tinte gezeichnet hat. Zur Entstehungszeit wird dieser Unterschied wesentlich geringer gewesen sein.³ Motivisch ist die Szene mit der *Bekehrung des Saulus* zu vergleichen, in der das Einwirken

Christi allerdings positiv besetzt ist. Nahestehend ist ein *Paulussturz* von Hans Baldung Grien, um 1515/1517, auf dem sich ein Reiter in ähnlicher Haltung in Sicherheit zu bringen sucht.⁴

In der Sammlung von Johann Friedrich Städel galt Albrecht Dürer als Urheber der Zeichnung. Diese Beurteilung ist im späten 19. Jahrhundert durch Térey abgelehnt worden, der in dem Blatt eine Arbeit von Hans Baldung Grien (s. Kat. 45) sah; später wurden auch Matthias Grünewald, Hans Süss von Kulmbach und Lucas Cranach als Autoren vorgeschlagen.⁵ Mit Baldung ist ein Künstler genannt, der – neben Hans Schäufelin (s. Kat. 43) – vermutlich zwischen 1503 und 1507 im unmittelbaren Umkreis Dürers arbeitete (Kat. 43); Süss von Kulmbach trat erst später in die Werkstatt ein.

Der Zeichner der Frankfurter Darstellung arbeitete mit bemerkenswerter Sicherheit, wie in der spiralförmig gedrehten Hutfeder oder den Händen des Reiters, dem sicher verkürzten, ausdrucksvoollen Pferdekopf oder dem flüchtig angedeuteten Hund zu erkennen ist. Die rechte, gerade herabgeföhrte Skeletthand des Todes erscheint in der Haltung nicht recht motiviert. Wohl aufgrund dieser Beobachtung und weiterer Unstimmigkeiten wurde die Autorschaft Dürers hinterfragt und zugunsten anderer Künstler entschieden. Vielleicht könnten diese Merkmale aber aus der Funktion des Blattes resultieren, einer sich während des Zeichnens erst klärenden – und in der erzählerischen Dramatik entfaltenden – Bildvorstellung, wie es für das frühe Entwurf stadium von Dürer charakteristisch ist, etwa auf einem Blatt mit verwandter Thematik in Rotterdam.⁶

In der Sammlung Städels blieben gegenüber der überragenden Stellung Dürers in Nürnberg wirkende Zeitgenossen im Hintergrund; allerdings galt eine Zeichnung bei ihm vermutlich wegen eines unzutreffend aufgelösten Monogramms als Werk von Sebald Beham (1500–1550), der in der Reichsstadt tätig war (Abb. 78).⁷



Abb. 78 Süddeutschland (Oberrhein?), *Kopf eines bärtigen Mannes*, 1523, Feder in Dunkelbraun, 310×208 mm (Inv. 684)



Hans Baldung Grien

(Schwäbisch Gmünd 1484/85 – 1545 Straßburg)

Lucretia, mit der Rechten den Dolch in die Brust stoßend, 1520

Pinsel in Schwarz und Weiß, hellgrau laviert, auf rotbraun grundiertem Papier, 301 x 139 mm; allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Schwarz, ganzflächig aufgelegt
Wasserzeichen: Zweikonturige Bügelkrone, mit Perlen, darüber zweikonturiges Kreuz, Bindedraht als Mittelachse, Stegabstände (vertikal) |29|31|30|30|
Bezeichnet unten am Rand mit dem Pinsel in Deckweiß »HBG [ligiert] | 1520«
Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) oben am Rand beschriftet mit Bleistift (gegenüber der Vorderseite um 180° gedreht) »Hans Baldung Grün«, unten in der Mitte Stempel des Städelschen Kunstinstituts (L. 2356) mit der dazugehörigen Inventarnummer 649 (Bleistift)

PROVENIENZ²
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich erschlossen, s. Anhang/Dok.)
Städelisches Kunstinstitut, Stiftung 1816, Inventar 1862, als H. B. Grün, Inv. 649

Nachts überfallen, wird die Römerin Lucretia von dem Königsohn Sextus Tarquinius zum Beischlaf erpresst, indem er ihr androht, sie zu töten und entwürdigend mit einem ermordeten Sklaven ins Bett zu legen. Auf diese Weise entehrt, nimmt Lucretia sich vor den Augen ihres Vaters und ihres Ehemanns das Leben (Livius, *Ab urbe condita*, I, 58). Ihr Handeln wurde als Inbegriff von unbeugsamer Tugend und ehelicher Treue gesehen. Baldung verzichtete auf jede erzählerische Ausschmückung. In der strengen Frontalität der Darstellung nutzte er eine Bildformel, die der Zurschaustellung des leidenden Christus (*imago pietatis*), aber auch – wie bei Leonardo da Vinci – der sinnlichen, auch sexuell anzugänglichen Präsentation des weiblichen Körpers diente.³

Der seelische Konflikt Lucretias spiegelt sich in ihren schmerzvollen Gesichtszügen und aufgewühlt flatternden Haaren.⁴ Wie in einer Gegenbewegung zur Hand, die den Dolch in die Brust sticht, zieht Lucretia in einer anrührenden Geste ihr Gewand beseite, Baldung gibt anklagend den Blick frei auf den geschändeten, nur scheinbar unversehrten Körper. Mit der Selbstdtötung

wird alle Schönheit vergehen, aus Selbstachtung aber konnte Lucretia nur diese Konsequenz ziehen. Über einer rotbraunen, unruhig gestimmten Grundierung als Mittelton erhält Lucretias Körper im Wechsel zwischen den weißen und dunklen Linien eine metallisch wirkende Tonalität und eine gleichsam entrückte Sinnlichkeit.⁵

Das sicherlich als autonome, technisch brillante Pinselzeichnung konzipierte Blatt wird für einen gebildeten Abnehmer entstanden sein, dem das antike Thema auch in der Verknappung nur auf Lucretia unmittelbar verständlich war. Die Zeichnung entstand 1520, wenige Jahre, nachdem Baldung aus Freiburg im Breisgau, wo er den bedeutenden Auftrag für den Hauptaltar der Münsterkirche übernommen hatte, nach Straßburg zurückgekehrt war und sich dort als Künstler endgültig etabliert hatte. Wann der enge Zuschnitt des Blattes knapp entlang der Darstellung vorgenommen wurde (vielleicht als Konsequenz einer Beschädigung?), ist nicht mehr festzustellen.

Mit Baldung, der sich nach den bei Dürer in Nürnberg verbrachten Jahren (s. Kat. 43) 1509 in Straßburg niedergelassen hatte, war in Städels Sammlung einer der einflussreichsten Künstler der deutschen Renaissance am Oberrhein vertreten; die wegweisende Kunst Martin Schongauers war nur indirekt präsent (Abb. 75), das künstlerische Profil von Matthias Grünewald war zu Lebzeiten Städels so gut wie unbekannt. Eine weitere Arbeit aus der Nachfolge Baldungs galt bei Städel als Werk des Augsburgers Meisters Hans Burgkmair (Abb. 80). Auch für eine andere stilistische Orientierung dieser Epoche, die bis nach Wien ausstrahlende sogenannte Donauschule, hatte sich im 18. Jahrhundert noch kein feststehender Begriff herausgebildet. Eine hierher gehörende Kopie nach Albrecht Altdorfer (1482/1485–1538) oder Wolf Huber (um 1485–1553) war bei Städel einem unbekannten deutschen Künstler zugeordnet (Abb. 79).⁶

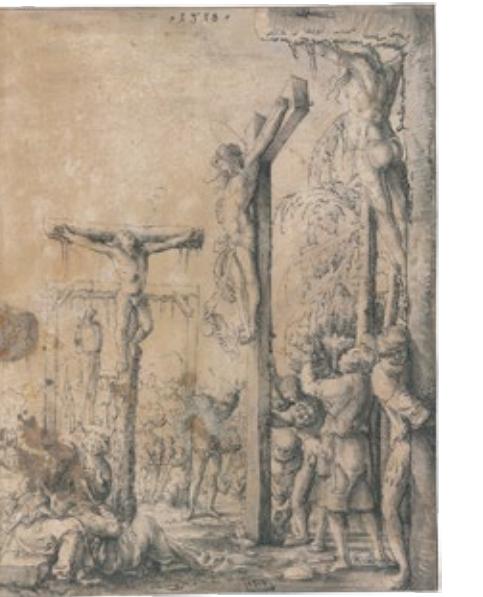


Abb. 79 Albrecht Altdorfer, Kopie, Kreuzigung mit einem Galgen im Hintergrund, 1518 (?), Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, 223 x 166 mm (Inv. 646)



Hans Holbein der Jüngere

(Augsburg 1497/98 – 1543 London)

Schiff mit Matrosen, Landsknechten und einer Marketenderin,
um 1532/1535 (?)

Feder in Schwarz und Wasserfarben,
403×509 mm (maximale Abmessungen,
die oberen Ecken auf dem Auflagekarton
retouchiert); ganzflächig aufgelegt
Wasserzeichen und Stegabstände nicht
feststellbar (Wasserzeichen des Auflage-
kartons: Fragment eines Adlers)
In der Mitte, im Segel, beschriftet mit
der Feder in Braun »vrome (?)¹
Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton)
unten links beschriftet mit Grafit- oder Bleistift
»hans holbeins | O« (gegenüber der Vorder-
seite um 180° gedreht), unten rechts mit
schwarzem Stift »a«, unten links Stempel des
Städelischen Kunstinstituts (L. 2356)

PROVENIENZ
Johann Friedrich Städel (1728–1816),
Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich
erschlossen, s. Anhang/Dok.)²
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main,
Stiftung 1816, Inventar 1862, als H. Holbein
jun., Inv. 678

Mit Ausnahme von Joachim von Sandrart, der die Künstler der deutschen Renaissance ausführlich würdigte, haben sich die europäischen Kunstschriftsteller seit Karel van Mander (1604) für diese Epoche vor allem auf die Namen von Dürer und Hans Holbein dem Jüngeren beschränkt. Es ist symptomatisch, dass Pierre Jean Mariette 1741 in der Sammlung von Pierre Crozat die Zeichnungen dieser beiden Künstler ausführlich kommentierte, aber andere Meister – darunter Lucas Cranach – nur am Rande erwähnte; eine übereinstimmende Gewichtung findet sich auch bei Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, 1762.³ Für Mariette zeichnet sich Holbeins Stil (*goût*) gegenüber Dürer durch eine größere Klarheit aus; die Zeitgenossen des Künstlers hätten ihn als Wunder gesehen, aber auch in der Gegenwart sei sein Ansehen kaum geringer.⁴ In dieser historischen Perspektive ist es nicht verwunderlich, dass zur Sammlung von Johann Friedrich Städel neben Werken Dürers auch eine Zeichnungsgruppe von Holbein gehörte.⁵ Arbeiten aus anderen Regionen standen dagegen im Hintergrund, nur aufgrund einer

irrigen Monogrammauflösung wurde eine Zeichnung (Abb. 80) dem Augsburger Hans Burgkmair (1473–1531) zugeordnet, andere Schulen waren nur indirekt präsent (Abb. 79) oder fehlten, wie Werke Cranachs, vollständig, abgesehen davon, dass fehlende biografische Kenntnisse eine Künstlerbenennung erschweren.⁶

Dezallier d'Argenville und Johann Rudolf Füll, 1808, haben die Vita Holbeins nachgezeichnet, seine frühen Jahre in Basel, wohin er von Augsburg mit seinem Vater gekommen war, seine druckgrafischen Arbeiten, seinen ersten Aufenthalt, von 1526 bis 1528, auf Vermittlung von Erasmus von Rotterdam in England, wo er sich dann 1532 endgültig niederließ und vor allem als Porträtmaler für die Mitglieder der Londoner Niederlassung der Hanse und der englischen Nobilität arbeitete und als Hofmaler im Dienst König Heinrichs VIII. (1491–1547) stand.⁷ Es wird angenommen, dass die Frankfurter Zeichnung um 1533/1535 entstanden ist, wobei offen zu bleiben hat, ob sie auf eine von den Hansekaufleuten bestellte Dekoration oder einen anderen Zusammenhang zu beziehen ist.⁸

In der Zeichnung gibt es einige Merkwürdigkeiten: Trotz des guten Fortkommens bei achterlichem Wind – noch gesteigert durch die rechts etwas niedrigere Horizontlinie – gibt es keinen Steuermann, zwei Seeleute ziehen an den Enden ein und desselben Taus, als Passagiere sind Landsknechte an Bord, denen Pfeifer und Trommler zum Tanz aufspielen. Dieser Widersinn wird ergänzt durch leichtfertigen Müßiggang, Unzucht und Trunksucht. Das Schiff ist Sinnbild der Leichtlebigkeit, und vielleicht war als Pendant die Darstellung eines tugendhaften Lebenswandels geplant.⁹ Holbeins Zeichenweise mit großzügig festgelegten Konturen – Kennzeichen einer abschließend redigierten Reinzeichnung – führt zu einer klaren Abbildlichkeit mit hoher erzählerischer Dichte.¹⁰ Hieran könnte schon Mariette die Eigenart Holbeins gegenüber Dürer festgemacht haben.



Abb. 80 Hans Baldung Grien, Umkreis,
Scheibenriss mit dem Wappen des Grafen
Christoph von Gleichen, 1545, Feder in Braun,
rote Kreide, 318 x 209 mm (Inv. 650)



Schwarzer Stift, Pinsel in Grau und Hellblau, 237 x 347 mm; ganzflächig aufgelegt, allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Dunkelbraun. Oben links mit schwarzem Stift bezeichnet: »CBerghem [CB ligiert] f | 1650«, oben rechts: »dit is het Kasteel van | benhem«. Wasserzeichen nicht feststellbar, Stegabstände (horizontal) |26|25|25|25|25|25| Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) in der Mitte Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356), mit der Zahl »6« (auch als »9« zu lesen) überstempelt, unten links Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356), unten rechts die dazugehörige Inventarnummer »Nº 3842« (Bleistift).

PROVENIENZ

Vermutlich Jacques Gabriel Huquier (1695–1772), Paris (vgl. L. 1285); Versteigerung Huquier: François Charles Joullain fils & Antoine-Claude Chariot, Paris, 9. November 1772 (Lugt 2075), Nr. 234, »Vue d'une montagne, & d'un château dans le fond, avec figures & animaux; dessin plein d'esprit & d'intelligence, à la pierre noire & lavé à l'encre de la Chine, par le même [Nic. Berghem], en 1650: haut. 8 pouc. 9 lig. Larg. 12 pouc. 10 lig. [236 x 346 mm]« (liv. 45-10, de Laudec)¹

Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (sammlungsgeschichtlich erschlossen, Anhang/Dok.)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Inventar 1862 als N. Berghem, Inv. 3842

Wie oben rechts auf der Zeichnung vom Künstler notiert, ist das Schloss von Bentheim am Niederrhein dargestellt, allerdings räumlich weit zurückgesetzt links im Mittelgrund. Man geht davon aus, dass die Darstellung auf eine Reise zurückgeht, die Berchem 1650 zusammen mit seinem Freund, dem ebenfalls aus Haarlem stammenden Landschaftsmaler Jacob van Ruisdael (1628/29–1682), nach Bentheim geführt hat. Ruisdael hat eine Ansicht des Schlosses 1651 auf einem Gemälde (Privatbesitz), Berchem das Motiv etwas später auf zwei Gemälden von 1656 aufgegriffen.²

Auf der Frankfurter Zeichnung melkt vor einem hoch aufragenden Felsen eine Frau Küh, zwei Männer – Hirten – ruhen sich aus, links ist noch eine Figur mit zwei Eseln zu erkennen. Bentheim ist aus nordwestlicher Richtung gesehen, mit Blick auf die Kronenburg, dem Wohngebäude, rechts davon steht der sogenannte Pulverturm und links, am Ende der Befestigungsmauer, ist der Turm der Katharinenkirche auszumachen. Das Gegenüber von Felskulisse und entfernter Schlossansicht spielt mit dem eigenwilligen Kontrast zwischen der Unberührtheit der Natur und der dominierenden Präsenz des Menschen.

Das Schloss war ein beliebtes Sujet, auch Anthonie Waterloo (s. Kat. 86) hat es etwa ein Jahrzehnt später aus einem ähnlichen

Blickwinkel auf einer Zeichnung in Haarlem festgehalten.³ Die Natur Hollands war seit dem beginnenden 17. Jahrhundert ein wichtiges Thema für niederländische Künstler (s. Kat. 71), im 18. Jahrhundert kamen aus patriotischen Gründen topografisch genaue Stadtansichten hinzu (s. Kat. 95). Allerdings haben niederländische Meister – wie der Künstler Lambert Doomer (1624–1700), von dem Städel eine *Ansicht von Cowes Harbour, Isle of Wight* besaß – auch andere Regionen bereist (Abb. 123).⁴ Berchem wird von Städel in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Stimmen vor allem für seine Darstellungen von lichtdurchfluteten Landschaften geschätzt worden sein.⁵ Städel besaß von dem Künstler (s. Kat. 90) wie von den verwandten Arbeiten niederländischer Italienreisender – den sogenannten Italianisanten – eine beachtliche Werkgruppe (s. Kat. 91).⁶

Berchem entschied sich, Bentheim bei einem niedrigen Sonnenstand so zu zeigen, dass die Schlossfassade und der Felsen vom Licht getroffen werden. Es ergibt sich eine entspannte Abendstimmung, ein Idyll, in dem mit den Hirten die Mühsal der Landarbeit nur angedeutet wird. Die Zeichenweise wirkt skizzenhaft. Mit Feder und Pinsel scheinen kantige, disparat wirkende Farbspuren aufgetragen, sie verbinden sich aber zu einer homogenen Darstellung. Die Aufschriften, vor allem der Ortsname scheinen spontan notiert, als ob die Zeichnung eben fertig geworden sei. Dies wird aber kaum zutreffen. Das große Format und die ausgewogene Komposition sprechen dafür, dass es sich um eine im Atelier redigierte Arbeit handelt. Die dezente Blaueinfärbung der Himmelszone ist in diesem Sinne als abschließende Hinzufügung zu verstehen. Wahrscheinlich handelt es sich um eine bildmäßig ausgeführte, autonome Zeichnung.



Abb. 123 Lambert Doomer, *Ansicht von Cowes Harbour, Isle of Wight*, 1646, Kohle und Aquarell, 162 x 363 mm (Inv. 3707)

Feder in Braun, braun laviert, über schwarzer Kreide, gegriffelt, 191x270 mm; allseitige Einfassungslinie mit der Feder in Braun, ganzflächig aufgelegt
Oben rechts bezeichnet mit der Feder in Braun »CBerchem [CB ligiert] f: | 1655«
Wasserzeichen nicht vorhanden, Stegabstände (horizontal) |24|24|25|25|25|24|24|
Auf der Rückseite (auf dem Auflagekarton) unten links beschriftet mit der Feder in Braun »3840#B«, unten rechts in der Ecke mit schwarzem Stift »eru [?]«, unten rechts Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356), mit »6« (auch als »9« zu lesen) überstempelt, erneut gestempelt, die dazugehörige Inventarnummer 3834 (Bleistift) in der Mitte in einem Oval

PROVENIENZ
Jan Jansz. Gildemeester (1744–1799), Amsterdam; Versteigerung Gildemeester: Philippus van der Schley, Cornelis Sebille Roos, Jan de Bosch, Jan Yver & Roelof Meurs Pruyssenaar, Amsterdam, 24. November 1800 (Lugt 6156), Omslag H, Nr. 2, »Een bergachtig Landschap met een stil Water: op den voorgond gaat een Vrouw met een pak onder den arm door een Waterbeekje, verzeld van twee Ossen, een Schaap, Bokje en Hond, ter zyde een Paard, drinkende, waarop een Landman; verder een Herder te Paard rydende en enig Vee voortdryvende, alles zonachtig en konstig met de pen en roet geteekend, benevens het Printje van C. de Visser; door denzelven [N. Berchem].« (fl. 215–0, van der Schley)
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Stiftung 1816, Catalogue 1825, Ecole flamande, »Nicolas Bergchem, Paysage avec un troupeau de gros et de menu bétail. [Bezeichnung] Berchem f 1655. À la plume et au bistre. 9'10x7'3 [265x196 mm]«, Inventar 1862, als N. Bergchem, Inv. 3834

Die Zeichnung hat dem Haarlemer Kupferstecher und Verleger Cornelis Visscher als maßgleiche Vorlage für eine Radierung gedient, die die Komposition allerdings spiegelbildlich wiedergibt. Der Druck gehört zu einer vierteiligen, 1655 entstandenen Landschaftsfolge, die Wiedergabe der Frankfurter Zeichnung bildet darin das dritte Blatt. Johann Friedrich Städel hatte in seiner Sammlung mit der ganzen Folge auch einen Abzug dieser Grafik.¹ Auch die anderen Entwürfe für die Serie, ebenfalls 1655 datiert, wurden von Visscher im Gegensinn reproduziert.² Dies legt nahe, dass sie von vornherein als Vorzeichnungen für die Vervielfältigung geschaffen wurden.

Die Druckfolge schildert unspektakuläre Szenen: das Zusammentreffen an einem Brunnen, das Stillen eines Kindes vor einer Hütte oder, wie in Frankfurt, durstige Tiere mit ihren Hirten beim Durchqueren einer Furt. Die Helligkeitswerte hat Berchem mit verschiedenen, fein nuancierten Brauntönen abgestuft und die Umrisse mit dunkelbraunen Federstrichen sparsam, fast vereinfachend hervorgehoben. Trotz der Unmittelbarkeit, mit der das Geschehen episodenhaft festgehalten scheint, ist die Szene sorgsam durchkomponiert. Die lichtdurchflutete Atmosphäre, die – darauf lässt die Lichtführung schließen – einem niedrigen Sonnenstand entsprechen soll, ruft den Eindruck einer idyllisch verklärten, südlichen Abendstimmung hervor. Diese Landschaftsauffassung steht neben Darstellungen der holländischen Landschaft, die in den Niederlanden seit dem beginnenden 17. Jahrhundert (s. Kat. 71, 87) einen besonderen Stellenwert eingenommen hat. Die Übergänge waren allerdings fließend, Berchems Zeitgenosse Herman Naiwincx (1623–nach 1651) hat auf einem kleinen Blatt mit einer sehr hellen Lavierung eine verwandte Stimmung für eine nicht minder ideale, aber nordeuropäisch anmutende Szenerie erzielt (Abb. 124).³

Man geht heute davon aus, dass Berchem Italien nicht selbst kannte, sondern seine künstlerische Auffassung von holländischen Meistern übernommen hat, die in den Süden gereist waren. Für Berchem könnte Pieter van Laer (1599–1642?) prägend gewesen sein, der 1623 nach Rom aufgebrochen war und nach seiner Rückkehr in Haarlem, 1641, eine einflussreiche Position eingenommen hat. Hier kann Berchem dessen vorbildhafte Entwürfe und Zeichnungen kennengelernt haben. Werke der sogenannten Italianisanten (niederländische Künstler, die in Italien gelebt und gearbeitet haben) waren bei Sammlern des 18. Jahrhunderts besonders beliebt, vielleicht, da ihr Themenkreis – die Darstellung des alltäglichen Lebens und vor allem der Landschaft – eine Alternative zur akademischen Kunstlehre mit der Bevorzugung historischer Sujets bildete. Mit weit über dreißig Blatt (s. Kat. 89) hatte Johann Friedrich Städel unter Berchems Namen eine beachtliche – im Umfang kaum hinter Rembrandt, Carracci oder Guercino (Kat. 13–15, 20, 79–81) zurückstehende – Gruppe zusammengetragen, davon wurde jedoch später etwa die Hälfte aus dem Kunstinstitut verkauft.⁴



Abb. 124 Herman Naiwincx, Links eine Felspartie mit Bäumen an einem Gewässer, rechts hohe Felsen, 1640/1650 (?), Schwarzer Stift (Kreide?), hellbraun laviert, 145x209 mm (Inv. 908)



Bartholomeus Breenbergh

(Deventer 1598 – 1657 Amsterdam), Nachfolger

In Städels Sammlung: Jan Both

Der Ponte Rotto in Rom, um 1640/1650 (?)

Pinsel in Hellbraun, über schwarzer Kreide, 326×477 mm; in der Mitte vertikale Faltung, links oben, in der Mitte und unten rechts dunkelbraune Flecken, alseitige Einfassungslinie mit der Feder in Dunkelbraun
Wasserzeichen: Fünfzackige Krone unter sechszackigem Stern, Bindedraht als Mittelachse, Stegabstände (vertikal) [29|29|28|30|30|29|29|30|29|27|30|29|28] (ähnlich Hewood 1123)
Auf dem Verso unten links Stempel des Städelischen Kunstinstituts (L. 2356)

PROVENIENZ
Vermutlich Isaac Walraven (1686–1765), Amsterdam; Versteigerung Walraven: Hendrik de Winter & Pieter Yver, Amsterdam, 14. Oktober 1765 (Lugt 1481), Konstboek O, Nr. 875,
»Jan Both. *Ponto Rotto* aan de Tiber met de afgebroken Brug, gewassen met gelle Oostind. Inkt.« (fl. 4-15)¹
Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt am Main (Catalogue 1825)
Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Catalogue 1825, École flamande, »Jean Both, Vue du ponte rotto à Rome. À la seppia. 17'7" x 12'– [475 x 324 mm]«, Inventar 1862, als J. Both, Inv. 3805

Abb. 125 Bartholomeus Breenbergh, Häusergruppe in Tivoli, 1620/1630, Feder in Braun, braun und grau laviert, weiß gehöht, über schwarzer Kreide, 120×165 mm (Inv. 3795)



Der Ponte Rotto, die Ruine einer antiken Brücke über den Tiber und eine der Sehenswürdigkeiten der Stadt Rom, ist auf dieser Zeichnung aus südöstlicher Richtung dargestellt. Die Brücke wurde im Dezember 1598 während eines Unwetters schwer beschädigt. Vom Blattrand angeschnitten, ist ganz rechts noch der demolierte Ansatz eines weiteren Brückenbogens zu erkennen. Auf der gegenüberliegenden Flussseite ist die später niedergehrissene Kirche San Salvatore zu sehen, an die einige kleinere Gebäude angrenzen. Darunter sind auf dem schmalen Uferstreifen mehrere Wasserräder zu erkennen, etwas weiter rechts liegt eine Schiffs-mühle für Getreide. Diese permanent im Fluss platzierte Einrichtung war vom Ufer über einen schmalen Steg zu erreichen. Auf anderen Darstellungen ist die Überbauung mit einem Schutzdach noch nicht erfolgt.²

Bei Johann Friedrich Städel – so geht aus der ersten Erfassung des Blattes in einem Auswahlkatalog seiner Sammlung, 1825, hervor – galt der Utrechter Künstlers Jan Both (1618/1622–1652) als Zeichner, ihm wird ein motivisch übereinstimmendes Gemälde in Brescia zugeschrieben.³ Alternativ wurde Jan Asselijn (1600/1616–1652) als Autor erwogen. Beide Künstler waren in

Rom, Both wahrscheinlich von 1638 bis 1642 (s. Kat. 90), Asselijn von 1635/36 bis 1644/45.⁴ Die sicher disponierende Stiftvorzeichnung wie die Pinsellavierung in einem warmen Gelbbräun lassen sich aber mit keinem der beiden Künstler überzeugend verbinden. Dem Blatt am nächsten steht der *Blick in einen Innenhof* im Rijksprentenkabinett, Amsterdam.⁵ Diese Zeichnung gehört zu einer kleinen Werkgruppe, die technisch verwandt auf Papier mit übereinstimmendem Wasserzeichen ausgeführt ist und einem Nachfolger von Bartholomeus Breenbergh (1598–1657) zugeordnet wurde; Papier aus derselben italienischen Mühle wurde um 1640 auch von Both benutzt.⁶ Breenbergh, unter dessen Namen Städel ebenfalls Zeichnungen besaß (Abb. 125), hielt sich ab 1619 für ein Jahrzehnt in Rom auf, es ist jedoch noch nicht gelungen, den Autor der Zeichnungen in Amsterdam und Frankfurt aus seiner Nachfolge zu bestimmen.⁷

Das Format der Frankfurter Zeichnung könnte für eine im Atelier erfolgte, repräsentative Ausarbeitung sprechen, jedoch wurde die an einigen Stellen noch korrigierte Vorzeichnung nicht immer streng beachtet. Die hellen Wandflächen und Dächer heben die kubische Form der Baukörper hervor. Der Kontrast zu den verschatteten Partien bleibt gering, da die gelbliche Lavierung eine sonnendurchflutete Lichtsituation vermittelt. Diese südliche Atmosphäre ist charakteristisch für die Arbeiten einer ganzen Generation niederländischer Künstler, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts Italien besuchten. Ihre Zeichnungen bildeten einen Schwerpunkt in Städels Sammlung mit weiteren, später zum Teil verkauften Arbeiten unter Cornelis van Poelenburch (1594/95–1667), Jan Wils (um 1600–1666), Thomas Wijck (um 1616–1677) und Adam Pijnacker (1620–1673).⁸





ANHANG

Quellen

Schriftstücke von Johann Friedrich Städel

1

Johann Friedrich Städel,
Frankfurt am Main, 23. Oktober 1791,
an Maria Catharina Prestel, London

Städel Museum, Archiv, Sig. 1 (Rep. 1, No. 1, Acta, Stiftungskunde), fol. 18r–19v

Insonders Hochgeehrteste Frau Prestel.
Ich habe kürzlich ganz richtig den Brief emfangen, welchen Sie mir unter 7ten dieses zu schreiben die Ehre erzeiget und damit nicht allein mit sehr vielem Vergnügen die bestätigte Nachricht von Dero fortduerndem Wohlbefinden erhalten, sondern es ist mir auch nicht weniger angenehm gewesen, bei dieser Gelegenheit wahrzunehmen Sie in dem glücklich und herrlichen Engeland noch an Ihre alte gute Freunde in einer kleinen deutschen Reichsstadt denken und sich derhalb erinnern wollen. Ich erkenne es meinerseits mit der verbindlichsten Danksagung [18v] so wie den Antheil, welchen Sie so freundschaftlich an meiner Gesundheit zu nehmen belieben, und die ich sonderlich in meinen Jahren auch so gut genieße, daß ich dem lieben Gott nicht genug dafür danken kann. Wie sehr es mich jederzeit gefreut wenn ich durch Dero Herrn Liebsten gute Nachrichten von Ihnen emfangen, daß es Ihnen nemlich ununterbrochen in Engeland wohl geht, oder durch ihn von Dero verfertigten schönen Arbeit zu sehen bekommen, wird erhoffentlich davon in seinen Briefen Anregung zu machen nicht verfehlet haben. Ich genieße noch öfters von Zeit zu Zeit das Vergnügen ihn sonderlich an Sonntagen bei mir zusehen, wo Sie unsere Beschäftigungen leicht errathen können, nemlich daß wir über [19r] Kunstsachen mit einander schwätzen, wobei Ihnen bekannt ist die Zeit nicht lange wird. Meine ihnen erzeugende Freundschaft verdienet Dero Seiten keiner so verbindliche Ahdung. Ich genieße selbst ein großes Vergnügen dabei und wünsche mir von Herzen ich ihn einmal in unbedrängten glücklichen Umständen sehen möge. Da er Sie ohnfehlbar selbststen weitläufiger davon unterrichten wird, so unterlasse alhier ein mehreres davon anzuregen. Nicht allein bin ich fortduernd ein Liebhaber von der Kunst, sondern meine Sammlung in jedem Fach hat sich in Dero Abwesenheit auch ungemein vermehret. Ich sage dieses nicht, um daß Sie sich davon einen sonderlichen Begrif machen sollen weilen, was ein hiesiger Liebhaber größtentheils hierinn schön erachtet, in einem Land wie dasjenige, wo Sie jetzt wohnen, nur unter unbedeutende [19v] Kleinigkeiten würde gerechnet werden. Ich empfehle Sie hiermit fortduernd in den Schuz des Höchsten und unter der Versicherung wie mich jederzeit äußerst freuen soll, so oft ich höre es Ihnen von allen Seiten betrachtet recht wohl geht, habe die Ehre mit der aufrichtigsten Ergebenheit und Hochschätzung zu verbleiben Dero ergebenster Diener Johann Friedrich Städel. Frankfurt d. 23. October 1791

2

Johann Friedrich Städel,
Frankfurt am Main, 18. November 1811,
Konzept für das Gesuch an Großherzog Carl Theodor von Dalberg um Genehmigung der testamentarisch zu verfügenden Errichtung des Städelischen Kunstinstituts

Städel Museum, Archiv, Sig. 1 (Rep. 1, No. 1, Acta, Stiftungskunde), fol. 1r-2r²

An des Durchlauchtigsten Großherzogs von Frankfurt Königliche Hoheit untertanigste Vorstellung u[nd] Bitte mein des Bürgers u[nd] Handelsmann Joh. Friedrich Städel zu Frankfurt
Durchlauchtigster Großherzog, gnädiger Souverain und Herr! Euer Königliche Hoheit verzeihen gnädigst, wenn in meinem 83sten Lebensjahre Höchstdenenselben ich mit einer Angelegenheit beschweerlich fallen muß, bei welcher zugleich hiesige Stadt und meine geliebte Mitbürgerschaft interessirt ist.
Von Jugend an nährte ich Liebhaberei an Malereien, Kupferstichen und anderen Kunstsachen. Meine Vermögens-Umstände in Verbindung mit dem ledigen Stande, begünstigten sowol in Rücksicht der nötigen Muse, als des benötigten erforderlichen Aufwandes diesen Kunsthang, so daß ich meine Samlung von Gemälden, Kupferstichen und andern Kunstsachen für ansehnlich halten darf.
Da ich auf die Erreichung eines so seltenen hohen Alters nicht zähle, so faßte ich schon vor mehrern Jahren den Entschluß, ausgedeh[n]te Samlung an Gemälden, Kupferstichen und andern Kunstsachen, einem zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft zustiftenden durch letzten Willen zu stiftenden, den Namen Städelisches Kunstinstitut führenden, Institut eigenem und für sich bestehenden Institute zu vermachen; diesem Institute zu seiner Einrichtung, Erhaltung und successiven Vergrößerung, einen ansehnlichen Theil meines rücklassenden Vermögens zuzuwenden; zu dess des Instituts Verwaltung eigene besondere Administratoren aus der Zal meiner Freunde zu bestellen, welche bey dem Abgang ~~ein-~~ oder des anderen durch Todt oder Entsaugung sich selbst durch freie Wahl zu ersetzen, auch jährlich einer von mir [1v] anzuordnenden Oberaufsicht, bei welcher der jedeweile zeitige Praefekt des hiesigen Departements den Vorsitz, erhielt, Rechnung abzulegen, sonst aber ~~in~~ in Verwaltung, Erhaltung Vergrößerung des Instituts und des dazu gehörigen Fonds, nach besondern von mir entworfenen Instructionen zu verfahren hätten.
Dies – gnädigster Großherzog ist die >im Allgemeinen die Skizze des von mir zu stiftenden Instituts Städelischen Kunstinstituts, dessen detail nur in den, der Administration ertheilt werden den Instructionen enthalten seyn kann.
Die ~~in~~ Meine Neigung für Kunst Liebe zu hiesiger meiner Geburtsstadt und die Absicht meinen geliebten Mitbürgern, ~~in~~ mit einem grossen Theile meine rücklassenden Vermögens auch noch nach meinem Ableben nützlich zu seyn zu dienen >nützen, leiten mein Vorhaben.

Da inzwischen aber die Einführung des Code Napoleon, und die höchste Verordnung daß alle nach den vorigen Formen errichtete Testamente nur noch ~~im laufe~~ >bis zu [Ende]< dieses Jahres gültig seyn sollen, mich >nicht nur nöthig meinen lezte Willensdisposition in andere Form zu bringen, sondern hauptsächlich die Absicht, das zu stiftende Kunstinstitut zu meinem légataire universel einzusetzen und meine

Anverwandten >u[nd] sonstige Personen< Legaten mit partikularlegaten zu bedenken, die Ver nach der Verordnung des Art. 920 des Code Napoleon

>Les dispositions entre vifs ou par testament au profit des hospices, des pauvres d'une commune, ou d'établissement d'utilité publique, n'auront leur effet au'autant qu'elles [2r] seront autorisées par un décret impérial
zu meiner Beruhigung und damit ich versichert werde >seyn möge, daß meine Absicht nach meinem Ableben vor-schriftsmässig erreicht werden dürfe und könne, eines besonderen >höchsten< Bewilligungs-Dekrets Euren Königlichen Hoheit bedarf, so gelanget an Höchstdieselben meine untertanigste Bitte, diese untertanigste Anzeige und Bittschrift, auf den Fall, daß ich bis zu meinem Ableben bei meinem Vorhaben verbleiben >und etwa veränderte Umstände mich nicht >da< von diesem meinem jetzigen Vorhaben abwenden solten, mit einem höchsten landesherrlichen Bewilligungs- und Genehmigungs-Dekrete zu Stiftung dieses Städelischen Kunstinstituts und Einsetzung desselben zu meinem légataire universel gnädigst verzeihen zu wollen, damit ich dieselbe >meine untertanigste Vorstellung< samt der höchsten Resolution meiner letzten Willens-Disposition zur Basis unterlegen und über allen Anstands wegen des doreinstigen Vollzugs >derselben< beruhigt seyn könne.

Euer Königlichen Hoheit untertanigster
Joh. Fried. Städel
Frankfurt d[en] 18 Nov. 1811

3

Johann Friedrich Städel,
Frankfurt am Main, 2. November 1814,
an Domenico Artaria, Mannheim

Städel Museum, Archiv, >Rechnungskorrespondenzbuch<, S. 138–139³

Mannheim. Dom. Artaria, den 2^o November 1814. Die mir mit Ihrem Geehrten vom 30^o pt. avisirte Kiste mit Kupferstichen habe ich gestern Morgen richtig erhalten und letztern sogleich durchgesehen, allein sonst nicht davon behalten können, als die mir empfohlen beyden blätter, nähmlich den Schulmeister von Fittler et la Vierge au linge von Denoyer, wofür ich Ihnen f 12 p. Rth. nach Ihrem Ansatz mit f 24 im f 24 Fuße gutgeschrieben, und die nunmehr auf mich zu entnehmen, oder mir zu melden ertuse, an wen soviel für dero Rechnung gegen Schein bezahlen soll. – Was inzwischen die übrigen blätter betrifft, so habe ich Ihnen solche Ihrer Vorschrift gemäß wiederum in demselben Kistel verpackt, geschnürt und versiegelt mit dem gestern von hier abgegangenen Postwagen zurückgeschickt. – Ich [139] danke Ihnen schönstens für dero genommenen Mühewaltung und daß Sie mich solchergestalten noch verschiedene andre mir unbekannte Blätter haben kennen lernen lassen. Nach Anwunschung einer glücklichen Überkunft habe die Ehre mit aller Hochachtung zu verbleiben.

Johann Friedrich Städel,
Frankfurt am Main, 19. Oktober 1815,
an Domenico Artaria, Mannheim

Städel Museum, Archiv, >Rechnungskorrespondenzbuch<, S. 151⁴

Mannheim, Dominicus Artaria, d 19^o October 1815. Die zufolge Ihrem Geehrten vom 14^o dieses durch den Postwagen an mich abzusenden beliebte neuen Kupferstiche sind mir richtig zugekommen, allein da ich mich anjetzo sehr wenig mehr mit Kupferstichen abgabe und auch nichts darunter gefunden, was mir anständig gewesen wäre, so habe ich solche sämtlich in der nähmlichen Emballage wieder heute durch den Postwagen an Sie zurückgesandt, wovon demnach meine Rechnung zu entlasten und mir den richtigen Empfang gefälligst mit Wenigem anzusehen ertuse. – Für Ihre gütige Aufmerksamkeit danke inzwischen immer verbindlichst und habe übrigens die Ehre mit aller Ergebenheit zu verbleiben.#

ANMERKUNGEN

- 1 Das Schreiben ohne Standortnachweis erwähnt von Heym 1966a, S. 23; Heym 1966b, S. 64–66.
- 2 Streichungen im Text sind entsprechend gekennzeichnet, Einfügungen mit >< angegeben (das Schriftstück ohne Standortnachweis erwähnt von Heym 1966a, S. 23; Heym 1966b, S. 64–66). Das Dekret Dalbergs vom 21. November 1811 im Städel Museum, Archiv, Sig. 1 (Rep. 1, No. 1, Acta, Stiftungsurkunde), fol. 5r-5v.
- 3 Vgl. Meyer 2013, S. 87; zu Artaria s. Einleitung, Anm. 35.
- 4 Vgl. Meyer 2013, S. 87.

Dokumentation und Rekonstruktion der Zeichnungssammlung von Johann Friedrich Städel

Vorbemerkung

Mit der Stiftung von Johann Friedrich Städel kam 1816 auch seine Zeichnungssammlung in das Städelische Kunstinstitut. Das Wissen um den Umfang und die Ordnung der Sammlung ist seit 1816 undeutlich geworden. Als Ausgangslage ist festzuhalten, dass für diese Sammlung nur sehr wenige zeitgenössische Quellen existieren, es keine vollständige Auflistung, sondern nur einen um 1825 angelegten Auswahlkatalog gibt, den sogenannten *Catalogue 1825*, und dass schließlich die Städelische Sammlung innerhalb des Kunstinstituts nicht abgetrennt von späteren Erwerbungen und Zugängen aufbewahrt wurde. Als Basis für eine zunächst nur zahlenmäßige Rekonstruktion der Sammlung war daher der Gesamtbestand an Zeichnungen zu erfassen, die bis zu einem verlässlichen Stichdatum – der ersten Inventarisierung des Gesamtbestands, 1862/63 – in das Städelische Kunstinstitut gekommen oder daraus verkauft worden waren. Die folgende Dokumentation soll die Hilfsmittel bereitstellen, in einer darauf fußenden Auswertung die ursprüngliche Zeichnungssammlung von Johann Friedrich Städel von anderen Beständen innerhalb des Städelischen Kunstinstituts abzugrenzen. Erst auf dieser Grundlage kann die Konzeption und die Qualität der von Städel zusammengetragenen Sammlung adäquat bewertet werden.

A. Frühe Archivalien und Schriften (1817–1820)

B. Das französischsprachige Catalogue von etwa 1825

C. Zugangsliste 1817–1861

D. Inventare und Berichte

E. Versteigerungskataloge

F. Weitere Quellen

A. Frühe Archivalien und Schriften (1817–1820)

1 Städel Museum, Archiv, Belege, 3. Dezember 1816 – 31. Dezember 1817, unter dem 20. August 1817

Am 1. Juli und 20. August 1817 wurden in zwei Tranchen 152 und 157 >>Portefeuilles für Zeichnungen in Rücken und Ecken mit Leder nebst Leinwand zum einschlagen<< geliefert. Zwar ist nicht vollkommen auszuschließen, dass vorhandene Mappen – zur Einlage in Kästen? – instand gesetzt werden sollten, vermutlich wird es sich aber um Neuanfertigungen gehandelt haben. Hervorzuheben ist, dass, unmittelbar nachdem die Administration die Leitung des Städelischen Kunstinstituts aufgenommen hatte, eine intensive Betreuung der Zeichnungssammlung unterschiedlich beschrieben wird. Laut einer >>Generaldarstellung des Bestandes des dem J. F. Städelischen Kunstinstituts zustehenden Vermögens extrahirt den 31. December 1817<< umfasste die Sammlung 3 298 Arbeiten, 1819 wird von 5 000 Handzeichnungen gesprochen, wobei allerdings eine zweite Handzeichnungssammlung, die 1817 hinzugekommene Sammlung von Johann Georg Grambs (1756–1817), mit eingerechnet wurde. Im Juli 1820 nennt der Administrator Dr. med. Theodor Friedrich Arnold Kestner nur für die Städelische Sammlung 4 631 Zeichnungen. Und als man um 1825 ein erstes Verzeichnis begann, registrierte man 1 922 Blätter, es handelte sich aber, wie sich herausgestellt hat, um einen Teil- oder Auswahlkatalog, in dem auch erste Ankäufe der Stiftungsadministration erfasst sind.¹

Zuverlässig scheint allein die Angabe Kestners, da ihm auch die Anzahl von Zeichnungen der Sammlung Grambs (1933) geläufig war, er die ersten Ankäufe der Administration verzeichnete und die Angabe aus dem Jahr 1817 von 3 298 Zeichnungen, hinter der er einen unter Städel angelegten Katalog vermutete, ausdrücklich als fehlerhaft erwähnte. Wenngleich von grundlegender Bedeutung, besitzt der von Kestner genannte Umfang von 4 631 Zeichnungen nur eine zahlenmäßige Aussagekraft. Dies ist eine Folge davon, dass die Städelische Sammlung nicht als isolierter Bestand betrachtet und erhalten, sondern mit allen späteren Zugängen im Sammlungskomplex der Zeichnungen integriert wurde. Um die Arbeiten identifizieren zu können, die zur ursprünglichen Sammlung von Johann Friedrich Städel gehörten, sind daher alle späteren Erwerbungen und auch die Verkäufe aus der Sammlung des Städelischen Kunstinstituts zu berücksichtigen. Die sammlungsgeschichtliche Zäsur, die

2 Städel Museum, Archiv, Belege, 3. Dezember 1816 – 31. Dezember 1817, unter dem 10. November 1817

Rechnung unter anderem über Zeichnungen, die auf der Auktion Thurneisen ersteigert worden waren,
>>Nr. 46. 2 Zeichnungen, f. 7-15
Nr. 47: 1 desgleichen [Zeichnung], f. 3-15<<²

3 Städel Museum, Archiv, Belege, 3. Dezember 1816 – 31. Dezember 1817, unter dem 15. November 1817

Rechnung über fl. 271-00 von Händler Willem Gruyter, Amsterdam, quittiert von Inspektor Wendelstadt, über ein Gemälde (fl. 60-00) und über fl. 210-54 für >>eingesandte Handzeichnungen<<⁴

4 Städelisches Kunstinstitut, Archiv, Kasten rot/blau, Fasz. >>Generaldarstellung des Bestandes des dem J. F. Städelischen Kunstinstituts zustehenden Vermögens extrahirt den 31. December 1817<<

Gemäß der Vermögensaufstellung des Städelischen Kunstinstituts auf den 31. Dezember 1817 umfasste die Sammlung Städel 3 298 Zeichnungen, die Sammlung Grambs >>circa 1900<< Blatt.⁵ Hinzu kamen Arbeiten im Wert von fl. 1748,23, worunter die ersten Ankäufe der Administration zu verstehen

hierbei als Grundlage zu nehmen ist, liegt 1862/63. Im Jahr 1862 begann man ein neues, systematisch geführtes Inventar, in dem der vorhandene Gesamtbestand der Zeichnungen verzeichnet wurde und das ab dann – bis heute – im *numerus currens* mit einer Inventarnummer für jedes einzelne Werk fortlaufend weitergeführt wurde. Als Vorgehen bietet sich eine vergleichende Synopse an. Unter Auswertung von Archivalien, Zugangslisten, Inventaren, Auktionskatalogen und weiteren Unterlagen wird eine Gesamtliste aller Zeichnungen erstellt, die bis zur vollständigen Erfassung des Altbestands der Zeichnungen in dem neu angelegten Inventar, 1862/63, erworben und verkauft wurden, zugleich wird eine Unterscheidung zwischen dem Besitz von Städel, Grambs und institutseigenen Erwerbungen beachtet, sodass im Ausschlussverfahren der genuine Besitz Städel festgestellt werden kann. Aufgrund der recht unterschiedlichen Dokumentationsformen ist es hilfreich, die handschriftlichen Quellen und weiteren Unterlagen in einer Übersicht vorab genauer zu beschreiben. Dabei werden berücksichtigt:

sind, zwei *Blumenbücher* von Johann Jakob Walther d. Ä. (1604–1676/77) sowie im November 1817 (A/2) auf einer Auktion und vom Amsterdamer Kunsthändler Willem Gruyter (A/3) erworbene Werke.⁶

5

Städel Museum, Archiv, Belege, 1. Januar 1818 – 31. Dezember 1818, unter dem 3. Februar 1818

Rechnungsquittung über eine >>Wochersche Zeichnung<<, die von Friedrich Christian Reinermann (Wetzlar, 2. März 1818) erworben wurde (Inv. 1747)

6

Städel Museum, Archiv, Belege, 1. Januar 1818 – 31. Dezember 1818, unter dem 24. April 1818

Rechnungsquittung >>für eine Parthe Alte Handzeichnungen<<, erworben von E. Geiler (Frankfurt am Main, 24. April 1818). Es handelt sich vermutlich um ein Konvolut von 19 Zeichnungen, die im Zugangsbuch 1817–1861 (s. u. C) aufgelistet wurden.⁷

7

Städel Museum, Archiv, Belege, 1. Januar 1818 – 31. Dezember 1818, unter dem 15. Oktober 1818⁸

Zahlungsauforderung von Willem Gruyter, Amsterdam, unter anderem über vier Zeichnungen, die vom Institut aus einer größeren Ansichtsendung ausgewählt und erworben wurden, 3. Oktober 1818:
>>2 Blätter mit Seemuscheln in Farben auf weißen Grund gezeichnet von Hoogh fl. 14-00 [Inv. 3531 & 3532]⁹
1 Jagdpartie getuscht von Philipp Wouwermans fl. 48-00 [Inv. 876]
1 Ansicht der Stadt Dordrecht getuscht von P. van Liender fl. 10-00 [Inv. 3309]<<

8

Städel Museum, Archiv, Protocole der Administration des Städelischen Kunstinstituts, 1. Band, 2. Dezember 1816 bis 31. Mai 1831, S. 73–74, 7. Juni 1819

>>Referierte H[err] Dr Kestner: daß zur Conservation der Bibliothek und Absonderung der Hand= [74] zeichnungen von den Kupferstichen Anfertigung eines neuen und Herrichtung älterer Büchergestelle nötig geworden seyen – und wurden diese Arbeiten gebilligt.<<

9

Ankauf der Dürer-Sammlung von Clemens Aloys Hohwiesner († 1819?), C. E. G. Prestel, Frankfurt am Main, 6. September 1819 (Lugt 9662), Nr. 1258¹⁰

Auf der Versteigerung der Sammlung Hohwiesner, 1819, hat das Städelische Kunstinstitut *in bloc* das über 1 340 Blatt umfassende Konvolut von Dürer-Druckgrafik erworben. Als grafische Arbeiten angekauft, wurden die dazu gehörenden Zeichnungen nicht eigens – als Zeichnungen – registriert; einige Kopien, offenbar frisch zum Verkauf vorgesehen, wurden nicht in die Sammlung aufgenommen.¹¹

10

Carl Friedrich Starck, *Das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand*, Frankfurt am Main 1819, S. 20 (§ 9)

>>Die Handzeichnungen, an der Zahl 5 000, können mit Recht als die Zierde der Sammlung angesehen werden. Sie sind theils durch den Stifter, theils durch Herrn Dr. Grambs, mit Kenntnis zusammen gebracht worden. Es befinden sich darunter Originale: von Raphael, Julius Romanus, Caravagio, Guercino, La Fage, Nicolas Poussin, Rubens, Van Dyk, Rembrandt, Joh. von Huysum, Van de Velde, u. s. w. Sie sind nach den Schulen, und in denselben nach den Meistern, in alphabeticischer Ordnung eingetheilt.<<

11

Städelisches Kunstinstitut, Archiv, Kasten N, Sammlungen überhaupt, Fasz. N. 1

Theodor Friedrich Arnold Kestner, Die Samlung von Büchern, Kupferstichen und Handzeichnungen des Städelischen Kunstinstituts betreffend, 8. Juli 1820¹²

[1r] Die Samlung von Büchern, Kupferstichen und Handzeichnungen des Städelischen Kunstinstitutes betreffend. Nachdem ich in vorigen Jahre obere Aufsicht auf die dem Kunstinstitut zugehörigen Bücher Kupferstiche und Handzeichnungen übernommen, war mir die Vergleichung des Bestandes dieser Samlungen mit etwa vorhandenen Verzeichnissen oder auf den Büchern vorkommenden Notizen die erste Angelegenheit.

Was sich mir in dieser Hinsicht ergeben, wie ich diesen Verwaltungsgegenstand vorgefunden, welche Einrichtung ich vorläufig treffen zu müssen geglaubt habe, finde ich mich bewogen in einem Berichte zusammenzufassen und beeindre mich denselben in Folgendem der Administration zu übergeben.

I. Bücher

Die gegenwärtige kleine Büchersammlung des Kunstinstitutes ist aus dem zusammengekommen, was 1. der verewigte Stifter hinterlassen, was

2. aus der Samlung des Herrn Doctor Grambs, und 3. was sonst noch auf Veranstaltung der Admini-[1v]stration angekauft worden. Der unter Zahl 1. vorkommende Theil der Bücher war der Mehrzahl nach verzeichnet; 2. und 3. waren es vollständig. Es hat daher nur der Ausfüllung einer geringen Lücke bedürft um eine Ordnung herzustellen, welche vor der Hand vollkommen genügen kann.

Die Bücher sind zum Theil in einem eigenen Zimmer aufgestellt, zum Theil befinden sie sich in dem Arbeitszimmer, sind mit Nummern versehen und in den Katalog eingetragen.

In die Büchersammlung hat man übrigens von Kupferwerken alles aufgenommen, was mit irgend einem Texte und Titelblatte versehen in sich ein mit Absicht geschlossenes Ganzes bildet, während einzelne Blätter aus geschlossenen Kupferwerken, wenn diese nicht vollständig sind, der Kupferstichsammlung zugezählt sind.

II. Kupferstiche

Auch hier hatte ich Anfangs die Absicht sofort durch Aufstellung eines detaillirten Catalogs die der Administration einzigt genügen können-[2r]de Ordnung einzuleiten und wird der wirklich gemachte Anfang noch späterhin zu Nutze kommen. Allein in bald überzeugte mich die Untersuchung der Nachweisungen auf welche hin man den numerativen Bestand dieses Theiles der Samlung auf den Büchern notirt hatte, von der gänzlichen Unsicherheit der bisherigen Annahmen.

Aus 77 Heften besteht der jedoch unsystematische und zu keiner Art von Ordnung führende Kupferstich=Catalog des sel[igen] Stifters. Summation der in demselben aufgeführten Artikel scheint dazu veranlaßt zu haben, daß man den Nachlaß des Herrn Städel in dieser Hinsicht auf den Büchern mit 9346 Blättern aufgeführt hat, ohne diese selbst zu zählen. Inzwischen hat ordnungs- und zweck=gemäße Absonderung einiger Kupferwerke, welche jetzt in dem Büchers-Cataloge vorkommen und eine wiederholte Summation zu der Überzeugung geführt, daß in dem alten Städelischen Kupferstich=Cataloge nur 8988 nach oben erwähntem Grundsätze der Kupferstich-Sammlung zuzuhälfende Blatt vorkommen.

Unter dem Buchstaben C. anliegende Summationstafel der bei den Meistern angezeichneten Blättern gibt eine die bisherige Annahme bey weitem übersteigende Generalsumme aller Kupferstichblätter, nehmlich die von 34.674. Wobei ich jedoch nicht unerwähnt lasse, daß [un]geachtet aller Aufmerksamkeit welche man auf das Zählen der Blätter verwendet, bei der Vorsicht welche die Handhabung eines Kupferstichblattes erfordert, wahrscheinlich hin und wieder eines zuviel oder zu wenig in Aufrechnung gekommen ist, und [4v] eine untrügliche Zahl erst nach Vollendung des Catalogs zu Stande kommen kann. Das nehmliche gilt von der später hin erwähnt werdenen Zählung der Handzeichnungen.

Was übrigens den so großen Unterschied zwischen der früher angenommenen und der gegegängt aufgefundenen Zahl der Blätter bewirkt haben mag, ist kaum mit Bestimmtheit auszumitteln. Wahrscheinlich beruht diese Ungenauigkeit auf der Tatsache, dass die Blätter nicht verzeichnet vorfinden mögen.

Außer denen vom Stifter gesammelten Blättern besitzt das Kunstinstitut die in Folge eines Leibrenten Contractes an dasselbe in Masse übergegangene Kupferstichsammlung des Herrn Doctor Grambs. Alle Nachrichten stimmen dahin überein, daß diese nach einzelnen Blättern nie gezählt und noch weniger verzeichnet worden ist, und wenn sie auf den Büchern, wahrscheinlich gleichlautend mit dem Leibrenten-Contracte, mit 12000 Blatt aufgeführt ist, so scheint dieses nach mutmaßlichem Anschlage geschehen, da-[3r]mit ihr wirklicher Bestand aber keineswegs erreicht zu seyn.

Außerdem hat nun noch das Kunstinstitut durch Ankauf Kupferstiche erworben und befindet sich dieser Theil ganz regelmäßig verzeichnet; er besteht gegenwärtig aus 2763 Blättern.

Wenn nun allerdings die Anfertigung eines Catalogs zur Ordnung erforderlich gewesen wäre, und noch erforderlich ist, so durfte bei dem augenscheinlichen Mißverhältnis zwischen der Masse von Kupferstichen und ihrer bisher vorausgesetzten Zahl, bei der gänzlichen Unordnung in welcher jene sich befand die Administration über den Bestand nicht so lange ununterrichtet bleiben, bis die Ausarbeitung des Catalogs beendigt seyn wird. Eine vorläufige Arbeit ist daher an die Stelle getreten, durch welche der numerische Bestand der ganzen Samlung festgesetzt ist, die Benutzung derselben in gewissen Gränen möglich gemacht und zugleich die Bearbeitung des Catalogs erleichtert wird.

In mancher Beziehung hätte es nützlich seyn können unter den Kupferstichen diejenigen materiell abzusondern, zu verzeichnen oder auch nur zu zählen, welche [3v] früher der Grambschen Samlung angehört haben, allein aus dem erwähnten ist es hervorgehend, daß dieses bisher unmöglich war und nur annäherungsweise in der Folge geschehen kann. Jene gegenwärtig beendigte Arbeit besteht darin, daß man alle dem Kunstinstitut zugehörende Kupferstichblätter

1) nach Schulen und zwar in die deutsche, italienische, niederländische, französische und englische vertheilt hat
2) In jeder Schule wiederum die Kupferstiche nach Meistern absondernde, wobei, wenn nicht besondere Rücksicht in den Weg trat, der Erfinder des dargestellten Gegenstandes als Hauptperson angesehen ist.

3) Sind die Meister jeder Nation nach dem Alphabete besonders geordnet und die von einem jeden vorhandenen Blätter gezählt.

... dann zu Herrn Stedel der uns Zeichnungen wies. Unschätzbare Dinge – tief beeindruckt hat Johann Wolfgang von Goethe seine Begeisterung über die Zeichnungssammlung des Frankfurter Kaufmanns und Bankiers Johann Friedrich Städel (1728–1816) festgehalten. Handzeichnungen – also mit Feder, Stift oder Pinsel auf Papier geschaffene Arbeiten – galten im 18. Jahrhundert als einzigartige Zeugnisse künstlerischer Schaffenskraft. Städel hinterließ seiner Stiftung, dem heutigen Städel Museum, mit seiner großen Kunstsammlung auch über 4600 Zeichnungen. In einer exemplarischen Auswahl – unter anderem sind Dürer, Rembrandt, Raffael und Claude Lorrain vertreten – werden der enzyklopädische Zuschnitt der Städelschen Sammlung und ihr hohes Qualitätsniveau anschaulich. Zeichnungen seit der Renaissance um 1500 bis in die eigenen Lebensjahre Städels erschließen außerdem eine erstaunliche chronologische Spannbreite, nicht weniger eine große Vielfalt in den Zeichen-techniken, der Funktion und Zweckbestimmung. Der Katalog macht die Ergebnisse eines mehrjährigen Forschungsprojekts zugänglich, das der Rekonstruktion der Zeichnungssammlung Städels gewidmet war.

SANDSTEIN

