

WERK PROZESSE

Italienische Handzeichnungen
des 15. bis 18. Jahrhunderts
in der Kunstsammlung
der Universität Göttingen

Universitätsverlag Göttingen

Isabella Augart,
Anne-Katrin Sors,
Michael Thimann (Hrsg.)

Isabella Augart / Anne-Katrin Sors / Michael Thimann (Hg.)
Werk | Prozesse
Italienische Handzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts
in der Kunstsammlung der Universität Göttingen

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



Werk | Prozesse

**Italienische Handzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts
in der Kunstsammlung der Universität Göttingen**

Isabella Augart / Anne-Katrin Sors / Michael Thimann (Hg.)

Universitätsverlag Göttingen
2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Werk I Prozesse.

Italienische Handzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen

16. April – 20. August 2023

Kunstsammlung der Universität Göttingen

Ausstellungskonzeption: Isabella Augart, Anne-Katrin Sors, Michael Thimann und Studierende des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen

Herausgeber

Isabella Augart

Anne-Katrin Sors

Michael Thimann

Dieses Werk ist auch als freie Onlineversion über die Verlagswebsite sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<https://www.sub.uni-goettingen.de>) zugänglich. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Katja Töpfer, Freie Kunst & Grafik, Moringen

Umschlaggestaltung: Katja Töpfer, Freie Kunst & Grafik, Moringen

Titelabbildungen: Kunstsammlung der Universität Göttingen

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Publikation das generische Maskulinum verallgemeinernd verwendet. Die Bezeichnungen gelten im Sinne der Gleichbehandlung für alle Geschlechter.



© 2023 Universitätsverlag Göttingen

<http://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-578-6

DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2023-2452>

„Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Massen einzigartig ist. So kommt es, dass disegno nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisser Begriff und ein Urteil entsteht, das im Geist später die von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass disegno nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Verstand ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.“

Giorgio Vasari
Einleitung, in *Le Vite de più eccellenti pittori,
scultori et architettori*, Florenz 1568

Kürzel

AA	Arwed Arnulf	HD	Heiko Damm	MT	Michael Thimann
ALB	Anna-Lena Brunecker	HM	Hannah Mooshake	PvW	Philipp von Wehrden
AP	Andreas Plackinger	IA	Isabella Augart	RD	Rieke Dobslaw
AZ	Annika Zinger	JKM	Jonas-Kajetan Münker	REP	Rhoda Eitel-Porter
CH	Christine Hübner	LG	Lena Greinert	SM	Stefan Morét
CO	Christoph Orth	LH	Lisa von der Höh	SMS	Shao Min Sun
FR	Friederike Röpke	LM	Lina Mackensen	TK	Thomas Ketelsen
FuR	Furio Rinaldi	LS	Larissa Scheckenbach	TL	Tobias Lück

Dank

Larissa Scheckenbach	Furio Rinaldi	Ingrid Rosenberg-Harbaum
Anna-Lena Brunecker	Andreas Plackinger	Katharina Anna Haase
Annika Zinger	Rhoda Eitel-Porter	Ulf Dingerdissen
Lena Greinert	Arwed Arnulf	Andrea Kaupert
Rieke Dobslaw	Heiko Damm	Stefanie Lenk
Friederike Röpke	Christoph Orth	Andrea Kaupert
Lina Mackensen	Thomas Ketelsen	Monika Klapproth-Gottschalk
Jonas-Kajetan Münker	Stefan Morét	
Lisa von der Höh	Christine Hübner	Cornelia Ripplinger
Philipp von Wehrden		Rolf Röper
Hannah Mooshake	Gudula Metze	Alexander Zawacki
Tobias Lück	Lisa Jordan	Winfried Feuerstein
Shao Min Sun	Marion Heisterberg	Bärbel Mund
	Kurt Zeitler	Karsten Otte
Anton Cos	Ursula Verena Fischer Pace	
Laura Wagner	Sabine Frommel	Doreen Giesecke-Weiß
Lukas Dammann	Chris Fischer	
Cathrin Otto	Genevieve K. Verdigel	Katja Töpfer
Laura-Alisa Lohmann	Carsten Wintermann	Jutta Pabst
Franziska Henne	Dominique Cordellier	Aron Jungermann
Kira-Malin Bellach	Hélène Gasnault	
Diana Zirui Cheng	Maria Aresin	Freundeskreis Kunstsammlung der
Jana Schulz	Catherine Puglisi	Universität Göttingen e.V.
Gesa Steinbömer	Martin Hirschboeck	Universitätsbund Göttingen e.V.
Julia Folz	Nino Nanobashvili	Philosophische Fakultät der Georg-
Clara Wittig	Sonja Brink	August-Universität Göttingen
Linda Babel		

INHALT

Einleitung	9
Isabella Augart und Michael Thimann	
Werk Prozesse. Einführende Gedanken zur Handzeichnung im Italien der Frühen Neuzeit	10
Anne-Katrin Sors	
<i>Die Zeichnungskunst ist bekanntlich die Seele der gantzen Bildkunst, die nicht ausgelernt werden kann</i>	
Uffenbach als Zeichnungssammler und das Phänomen wechselseitiger Rezeption in Graphik und Zeichnung	24
Katalogteil	43
Naturnachahmung. Zeichnen um 1500	45
Disegno. Theoretisierung der Zeichnung im 16. Jahrhundert	67
Wahlverwandtschaften. Verhältnisse zwischen Zeichnung und Druckgraphik	123
Zentren und Peripherien. Ausdifferenzierung der Disegno-Kultur	157
Zeichnen lernen! Akademisierung im 18. Jahrhundert	221
Anhang	241
Zeichnungen im Sammlungsportal	242
Wasserzeichen	244
Bildnachweise	250
Literatur	251

EINLEITUNG

ISABELLA AUGART UND MICHAEL THIMANN

Werk | Prozesse.**Einführende Gedanken zur Handzeichnung im Italien der Frühen Neuzeit**

So vielgestaltig wie die für diesen Katalog aus dem Bestand der Göttinger Universitätskunstsammlung ausgewählten Handzeichnungen sind die Funktionen und Erscheinungsweisen von Zeichnungen im Italien der Frühen Neuzeit. Zeitlich umfasst die Auswahl knapp drei Jahrhunderte, von den ‚Anfängen‘ der autonomen künstlerischen Handzeichnung im 15. Jahrhundert über die Professionalisierung und Theoretisierung des Zeichnens im künstlerischen Werkprozess des 16. Jahrhunderts bis hin zum akademischen Zeichentraining des 18. Jahrhunderts, in dem der menschliche Körper als Studienobjekt zum festen Bestandteil der Ausbildung an den europäischen Kunstakademien wurde, die wiederum in Italien ihren Ursprung haben. Die hier vorgestellten Handzeichnungen sind von unterschiedlicher künstlerischer Qualität und von nicht immer gleichrangig hoher kunsthistorischer Bedeutung. Dennoch kann die Auswahl der Zeichnungen auch als eine Geschichte des Zeichnens in Italien *in nuce* gelesen werden, sind doch die wichtigsten lokalen Schulen ebenso vertreten wie die zentralen funktionalen Aufgaben für den Zeichner in der Frühen Neuzeit – und ab dem 16. Jahrhundert auch vermehrt für die Zeichnerin. Bei der Auswahl der einzelnen Blätter wurde nicht nur nach sicher zuschreibbaren Werken oder gar nach Meisterleistungen gesucht, sondern das Repräsentative für den Werkprozess in den Vordergrund gestellt. Aus diesem Grund wurden in die Auswahl auch nicht-professionelle Dilettantenzeichnungen und Reproduktionen nach Druckgraphiken aufgenommen, weil sie die Bedeutung des gezeichneten Bildes in einer sich zunehmend diversifizierenden Ausformung der Bildmedien dokumentieren. Daraus ergibt sich, dass Zuschreibungen, sonst zentrales Interesse in der Handzeichnungsforschung, hier eher als ein vorgängiger Arbeitsschritt betrachtet wurden. Der Göttinger Bestand

an italienischen Handzeichnungen erwies sich bei der Erforschung als ausgesprochen schwieriges und widerständiges Material. Viele Zuschreibungen konnten auch nach intensiver Diskussion mit internationalen Expertinnen und Experten nicht gelöst werden, auch die Beziehung mancher Handzeichnung zu einem möglicherweise ausgeführten Fresko oder Gemälde ließ sich nicht immer klären. So bleiben einerseits nach wie vor zahlreiche Fragen offen, andererseits können Vorschläge für die Zuschreibung oder den Werkkontext unterbreitet werden, die bemerkenswerte Fortschritte für die Forschung darstellen.

Werk | Prozesse

Katalog und Ausstellung tragen den Titel „Werk | Prozesse“. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, dass im Zentrum der hier vorgelegten Ergebnisse immer die Frage nach der Relation des ausgeführten Kunstwerkes zu seiner Entstehung liegt. Auch Handzeichnungen können vollendete Kunstwerke sein, ja wurden als solche auch erstmals im 16. Jahrhundert gezielt aufbewahrt und gesammelt, wie es etwa der kürzlich erneut rekonstruierte *Libro de' disegni* des Giorgio Vasari (1511–1574) als Sammlung von mit Autorennamen versehenen Handzeichnungen vor Augen führt (Abb. 1).¹ Auch wenn der *Libro de' disegni* im Kontext von Vasaris kunsthistoriographischen Unternehmungen stand und Bildmaterial für die in den *Vite* entworfene Geschichte der Kunst archivierte, so wurde den Handzeichnungen über das Dokumentarische hinaus auch ein expliziter Werkcharakter zugesprochen. Der Begriff des ‚Werkes‘ bezieht sich also zum einen auf das gezeichnete Artefakt selbst, zum anderen aber auf dasjenige Kunstwerk, zu dessen Entwurf oder Vor-



Abb. 1 Blatt aus dem *Libro de' Disegni* des Giorgio Vasari, Zeichnungen von Filippino Lippi, Sandro Botticelli und Raffaellino del Garbo, Rahmung von Giorgio Vasari, Washington, National Gallery of Art, Inv. 1991.190.1

bereitung die Zeichnung entweder gedient hat, nicht zuletzt aber auch auf dessen Rezeption und Reflexion in Nachzeichnungen. Unter ‚Prozess‘ verstehen wir die durch Theorie regulierten und in der Praxis eingeübten Arbeitsweisen, Entwurfsverfahren und Detailstudien, die in der Formung des materiellen Kunstwerks, sei es als Gemälde, Fresko, Druckgraphik, Skulptur oder Architektur, aufscheinen und gewisse Arbeitsgänge erfordern. Hier lassen sich auch differenzierbare Typen von Handzeichnungen beschreiben, die einem bestimmten Moment im Werkprozess entsprechen: Vorzeichnungen, in denen die zeichnerische Idee immer mehr an Form gewinnt, reichen von den Stadien der Skizze, Entwurf und Naturstudie über den *modello*, und die Präsentationszeichnung bis hin zum Karton und zur Unterzeichnung.² Zeitlich nachgeordnet entstandene Nachzeichnungen und Kopien setzten in ihren Auswahl- und Kommentierungsmechanismen eigene

Facetten, welche einerseits das ursprüngliche Werk neu akzentuieren, andererseits selbst neue weiterführende Bildideen generieren.³ Spezifische Formen der Handzeichnung wie die Bildhauerzeichnung⁴, Stichvorlagen⁵ oder Vorlagen beispielsweise für die Textil- oder Goldschmiedekunst,⁶ aber auch Phänomene wie Zeichnungen auf farbigem Grund,⁷ oder als eigenständig geltende Zeichnungen, Karikaturen und Capricci⁸ eröffnen darüberhinausgehend jeweils eigene Fragen nach ihrer spezifischen Medialität und den inhärenten Funktionszusammenhängen.

Schon Giorgio Vasari hat in der Einleitung in die drei zeichnenden Künste („tre arti del Disegno“) im kunsttheoretischen Vorspann seiner *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568) die unterschiedlichen Arten von Handzeichnungen und die ihnen zugeordneten Zeicheninstrumente und Zeichenmaterialien beschrieben:

„Skizzen (...) nennen wir eine erste Form von Zeichnungen, die man anfertigt, um die Art und Weise der Haltungen und eine erste Komposition des Werks zu finden; sie sind in Form eines Flecks gestaltet und von uns nur angedeutet in einem einzigen skizzenhaften Gesamtentwurf. Der künstlerische *furor* bringt sie auf die Schnelle mit der Feder oder einem anderen Zeichengerät – auch mit Kohle – hervor, allein um seinen Geist zu irgendeinem Einfall anzuregen, und deshalb nennt man sie Skizzen. Diese werden dann in sauberer Form in Zeichnungen übertragen, was mit aller Sorgfalt zu geschehen hat, wobei sich der Künstler bei ihrer Ausführung nach dem lebenden Modell richten sollte, wenn er sich nicht stark genug fühlt, sie aus sich selbst heraus zu gestalten. Anschließend werden sie mit Zirkeln oder Augenmaß vermessen und von der kleinen Vorlage in das entsprechende Format des geplanten Werks vergrößert. Ausgeführt werden sie mit unterschiedlichen Materialien: Mit Rötel, einem Stein, der aus den Bergen Deutschlands stammt und aufgrund seiner weichen Konsistenz leicht zu zersägen ist und zu feinen Spitzen verarbeitet wird, mit denen du auf Blätter zeichnen kannst, wie es dir beliebt. Außerdem verwendet man schwarzen Stein, der aus den Bergen Frankreichs stammt und dem roten ähnlich ist. Chiaroscuro-Zeichnungen führt man auf farbigem Papier aus, das den mittleren Tonwert darstellt. Mit der Feder

zieht man die Linien, sprich Umriss oder Profil, und legt dann mit Tinte, die mit wenig Wasser zu einem zarten Ton verdünnt wird, einen Hauch von Schatten darüber. Anschließend setzt man der Zeichnung mit einem feinen Pinsel die Lichter aus Bleiweiß auf, das mit Gummi verdünnt wurde. Diese Methode ist sehr malerisch und vermittelt eher das Prinzip des Kolorits. Viele andere arbeiten nur mit der Feder und sparen das Papier als Lichter aus, was sehr schwierig ist, aber große Meisterschaft zeigt. Es gibt unendlich viele Zeichentechniken mehr, die aber nicht erwähnt werden müssen, da sie alle ein und dasselbe zum Inhalt haben, nämlich das Zeichnen. Hat man die Zeichnungen in dieser Weise ausgeführt und will nun in Fresko, also auf der Wand arbeiten, muss man einen Karton anfertigen, den allerdings viele auch für die Ausführung von Tafelbildern verwenden.“⁹

Wie oft in den kunsttheoretischen Einleitungen seiner *Vite* resümiert Vasari den Wissensstand seiner Zeit und lässt in seinen theoretischen Ausführungen die Erfahrungen aus der Werkpraxis einfließen. Die Reflexion über die Handzeichnung und den Entwurfsprozess gehörte schon seit Beginn der frühneuzeitlichen Kunsttheorie in Italien zum Grundbestand von derartigen Fachtexten und wird in diesem Sinne schon am Beginn des 15. Jahrhunderts im *Libro dell'arte* des Cennino Cennini (um 1370 – um 1440) greifbar, der sowohl über die materielle Dimension des Zeichnens spricht wie auch über die Komplexität in der Hervorbringung des Kunstwerkes, bei der die manuelle Tätigkeit der Hand mit dem intellektuellen Konzept (*fantasia*) im Prozess des Zeichnens in eine Übereinstimmung gebracht werden müssen.¹⁰

Am Anfang: Nachahmung von Natur und Antike

Man kann sagen, dass der Beginn der autonomen Handzeichnung in Italien im 15. Jahrhundert liegt, hier jedoch an bestimmte Aufgabenbereiche gebunden bleibt.¹¹ In der Werkstattpraxis des 15. Jahrhunderts dienten Handzeichnungen vor allem als Vorlagen für die unterschiedlichen Aufgaben, die Maler zu bewältigen hatten, allen voran die Vorbereitung von Fresken, Altarbildern und Buchilluminationen, wo-

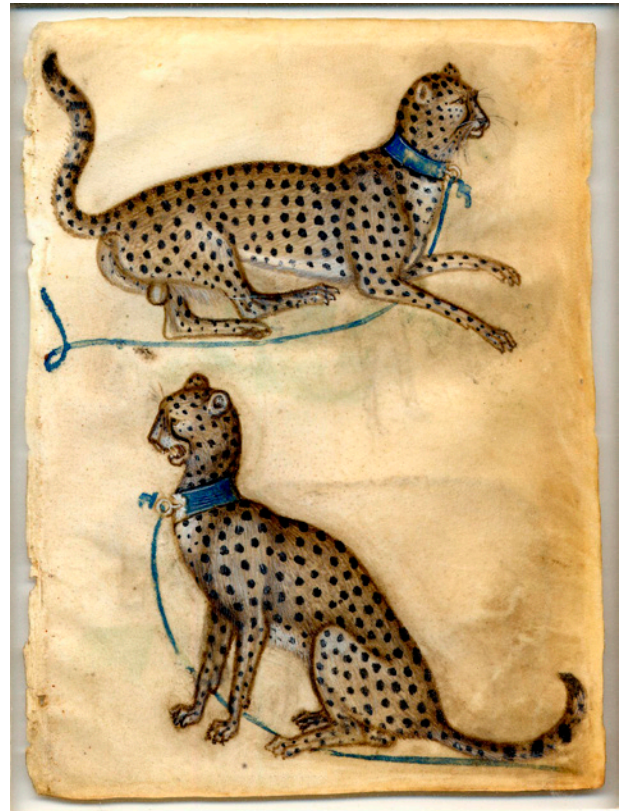


Abb. 2 Unbekannter Künstler (Lombardisch um 1400), *Zwei Geparden* (Einzelblatt aus einem Musterbuch, London), The British Museum, Inv. Nr. 1895,1214.94

gegen profane Bildaufgaben auf ein äußerst kleines Spektrum, etwa die Cassonemalerei, beschränkt blieben.¹² Vorlagensammlungen waren die sogenannten Musterbücher, von denen sich einige vollständig oder fragmentarisch erhalten haben (Abb. 2).¹³ In ihnen wurden immer erneut reproduzierte Nachzeichnungen von Tieren, Pflanzen, Ranken oder Ornamenten auf dem robusten Bildträger Pergament archiviert, um in der Praxis der Werkstatt genutzt werden zu können. Von manchen der Motive lassen sich regelrechte Genealogien von Nachzeichnungen erstellen. Die Göttinger Zeichnung eines *Laufenden Hundes* (Kat. 4) dürfte in diesen Kontext gehören, auch wenn sie vermutlich erst im 16. Jahrhundert als Kopie nach einer typischen Musterbuchzeichnung entstanden sein dürfte. Hierbei handelt es sich also nicht um eine Naturstudie, son-



Abb. 3 Antonio Pisanello, *Kopf eines Pferdes*, um 1434–1438, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2360 Recto

den gewissermaßen um einen verallgemeinerbaren Typus des dargestellten Tieres. Dennoch werden im 15. Jahrhundert namentlich in Norditalien zum ersten Mal in bemerkenswerter Anzahl Naturstudien greifbar. Insbesondere Antonio Pisanello (1395–um 1455) fertigte in Vorbereitung seiner Freskenprojekte in Mantua und Verona Tierstudien an, die stärker der direkten Mimesis verpflichtet erscheinen und sich von der Musterbuchtradition emanzipieren (Abb. 3).¹⁴ Überhaupt ist Pisanello einer der ersten greifbaren Künstler, der die Handzeichnung für seine Werkprozesse privilegiert genutzt hat, indem er auch den Motivkreis und die Funktion der Zeichnungen über die bisher bekannte

Nutzung von Vorlagen erweitert hat. Die genuine Naturstudie ist die epistemische Neuerung, die sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts vollzieht. So dürften die *Drei Greisenköpfe* (Kat. 2) um 1500 in Florenz entstanden sein, auch wenn die Autorschaft des bemerkenswerten Blattes nach wie vor unklar ist. Mit dieser Zeichnung wird ein veritables Studienblatt greifbar, dessen Funktion in der Zusammenstellung von möglicherweise nach dem Leben gezeichneten Männerköpfen lag, die etwa bei der Vorbereitung eines Altarbildes für bestimmte Charaktertypen als Vorlagen Verwendung finden konnten. Auch ein solches Blatt, das wir als Studienmaterial klassifizieren können, wurde penibel vorbereitet, in dem der Zeichengrund farblich präpariert wurde und die einzelnen Studien mit großer Hingabe an die Details auf das Blatt gesetzt wurden. Zu den Naturstudien treten im 15. Jahrhundert vermehrt die Nachzeichnungen von antiken Fragmenten und Werken. Dem im frühen 15. Jahrhundert in Venedig, Siena und Rom tätigen Gentile da Fabriano (um 1370/85–1427) werden traditionell die frühesten Nachzeichnungen nach antiken Monumenten wie etwa Sarkophagreliefs zugeschrieben, die im Gegensatz zu phantastischen Antikenrekonstruktionen in ihrer deutlich artikulierten Objektrelation die mimetische Funktion der Handzeichnung neu begründen.¹⁵ Natur und Antike werden im 15. Jahrhundert somit zu den entscheidenden Parametern in der Erfassung der Dingwelt und des Menschen, die als Grundlage für die Ausdifferenzierung der Zeichenkunst im 16. Jahrhundert zu gelten haben.

Disegno: Professionalisierung des Künstlerberufs und Theoretisierung des Zeichnens im 16. Jahrhundert

Als zentraler Prozess in der Sozialgeschichte des frühneuzeitlichen Künstlers lässt sich die Ablösung vom Werkstattbetrieb beschreiben, der dem Ideal der individuellen Hervorbringung weicht und im Verlauf des 16. Jahrhunderts in der Figur des Hofkünstlers kulminiert. Dem entspricht die zunehmende Hochschätzung von künstlerischer Individualität und einer spezifischen *maniera* (Stil), die sich in der ‚Handschrift‘



Abb. 4 Raffael, *Zwei männliche Akte* (Studien für die *Schlacht von Ostia*), um 1514, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 17575

des Künstlers äußert.¹⁶ Zeichnungen spielen in diesem Prozess eine bedeutende Rolle, werden sie doch zum Ausweis einer ‚Hand‘ und können mit entsprechenden Vorstellungen emphatisch aufgeladen werden. Berühmt ist in diesem Sinne die Rötzelzeichnung zweier männlicher Akte (Abb. 4), die Raffael (1483–1520) um 1515 an Albrecht Dürer (1471–1528) geschickt hat, um ihm, wie es in der eigenhändigen Aufschrift Dürers heißt, „sein hand zu weysen“.¹⁷ Mit der zunehmenden Individualisierung der künstlerischen Praxis kommen auch bestimmte Archivierungsformen von Vorlagenmaterial, wie das Musterbuch, an ihr historisches Ende. Sie werden mitunter ersetzt durch das Skizzenbuch, in dem Naturstudien und Einfälle, also Produkte des Ingeniums, spontan niedergelegt werden können.¹⁸ Sind Skizzenbücher aus dem 16. Jahr-

hundert zwar kaum in vollständiger Form überliefert, wissen wir dennoch, dass es sie bereits gab.¹⁹ Der ausgesprochenen Individualität von einzelnen Künstlern, man denke hier etwa an Parmigianino, Pontormo, Rosso Fiorentino oder Luca Cambiaso (vgl. Kat. 28), widerspricht nicht, dass sie ihre Werkprozesse außerordentlich rational strukturiert und auch an Mitarbeiter übertragen haben. Ein Beispiel dafür ist die Praxis der Werkvorbereitung bei Raffael, der seit seiner Ankunft in Rom um 1508 in große päpstliche Ausstattungsunternehmungen eingebunden wurde und großformatige Freskenzyklen zu entwerfen hatte.²⁰ Bei Raffael findet sich ein ausgesprochen sichtbar gemachter Entwurfsprozess, in dem zur Hervorbringung der Bildidee Einfälle und ungewöhnliche Ideen in Skizzen niedergelegt, aber auch wieder verworfen werden können. Zahlreiche Zeichnungen Raffaels sind Entwürfe oder alternative Ideen für Historien Gemälde, in denen er seine Erfindungskraft hinsichtlich *invenzione* und *composizione* unter Beweis stellt (Abb. 5). Auf der anderen Seite wird der Werkprozess in der Werkstatt Raffaels strukturiert, indem die Skizzen in *modelli* und quadrierte Repräsentationszeichnungen übersetzt, zahlreiche Einzelstudien (Abb. 6) angefertigt und Kartons und sogenannte Hilfskartons für die Übertragung in den großen Maßstab gezeichnet werden. Diese Verfahrensweise wird von vielen Künstlern übernommen. Nicht nur Rosso Fiorentino (1495–1540) dürfte den Werkprozess bei der gewaltigen Aufgabe der Ausstattung der Galerie Franz I. in Fontainebleau, für die er zahlreiche italienische und französische Mitarbeiter beschäftigt hat, angewendet haben, auch Giorgio Vasari als Hofkünstler im Florentiner Medici-Herzogtum hat seine Arbeitsprozesse auf vergleichbare Weise strukturiert und seine *invenzioni* durch Mitarbeiter umsetzen lassen.

Mit der emphatischen Aufladung des *disegno*-Begriffs, wie sie sich im 16. Jahrhundert vollzieht, werden Entwurf und Handarbeit als arbeitsteiliger Prozess sowohl gedanklich voneinander getrennt als auch wieder vereinheitlicht. Im Abschnitt über die Malerei in der „Introduzione alle tre arti del disegno“ in der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 gibt Vasari eine Definition des *disegno*, die auf frühere Äußerungen von Cennini bis zu Benedetto Varchi, Antonfrancesco Doni und Benvenuto Cellini zurückgreift.²¹ Vasari fasst den Be-



Abb. 5 Raffael, *Kompositionsstudie für den Bethlemitischen Kindermord*, um 1510–1514, London, The British Museum, Inv. Nr. 1860,0414.446

schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, dass *disegno* nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das

Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisser Begriff und ein Urteil entsteht, das im Geist später die von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Verstand ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt. [...] Wie dem auch sei, der *disegno* bedarf, wenn er dem Urteilsvermögen die Erfindung einer Sache abgerungen hat, einer flinken Hand, die dank vieler Jahre Studium und Übung in der Lage ist, jedwede Schöpfung der Natur mit Feder, Griffel, Kohle, Stift oder anderem treffend zu zeichnen und wiederzugeben. Wenn deshalb der Intellekt geläuterte Begriffe voller Urteilskraft hervorbringt, werden jene langjährig im Zeichnen geübten Hände die Perfektion und Vortrefflichkeit der Künste und zugleich das Wissen des Künstlers offenbaren.“²²



Abb. 6 Raffael, *Figurenstudien für einen nackten Soldaten in der Auferstehung Christi*, London, The British Museum, Inv. Nr. 1854,0513.11

griff des *disegno* weit über das eigentliche Zeichnen mit der Hand hinaus, definiert ihn vielmehr als geistige Grundlage der bildenden Künste. Mit dem *disegno*-Begriff versucht Vasari, die Arbeit von Hirn und Hand in eine schlüssige Beziehung zu setzen:

„*Disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil

Disegno wird von Vasari als erkenntnistheoretische Kategorie gefasst. Mit seiner Definition versucht er, zwischen der *idea* des Künstlers und der Übung der Hand zu vermitteln. Natürlich steht dahinter auch die Überlegung, Michelangelos in den *Vite* festgeschriebene Rolle als bedeutendster Künstler der neueren Zeit zu unterstreichen, da sich gerade in seiner Darstellung vornehmlich männlicher Körper in unterschiedlichen

Stellungen der *disegno* offenbare (Abb. 7).²³ Michelangelos Zeichnungen sind nicht nur technisch meisterlich gezeichnet, sondern in der sicheren Erfassung der Körper zeigt sich eine über die Einzelheiten des singulären Modells hinausgehende Erkenntnis idealer Maßverhältnisse, die sich als synthetisch erzeugte Idee des Menschenbildes schlechthin bezeichnen ließe. Dazu befähigte allein der *disegno*. Den Begriff des *di-*



Abb. 7 Michelangelo Buonarroti, *Studie für einen Gekreuzigten (Haman)*, 1512, London, The British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.497

segno verwendet Vasari gewissermaßen zweifach, denn er meint einerseits die intellektuelle Hervorbringung, andererseits die materielle Zeichnung. Die *idea* (oder *concetto*) kann sich im Hirn des Künstlers auf der Basis einer umfassenden Erfahrung bilden, die durch das kontinuierliche Studium der Natur stimuliert wird. Der *disegno* schöpfe die Form oder Idee aller Dinge aus der Natur. Als letzte Instanz entscheidet jedoch das im aristotelischen Sinn durch Erfahrung geschulte synthetische Urteilsvermögen (*giudizio universale*). Bei Vasari ist die Idee frei von metaphysischer Spekulation und nicht platonisch gedacht, sondern entsteht im Kopf des Künstlers aufgrund der Erfahrung, mit der wiederum die praktische Seite der Übung der Hand verbunden ist. Erwin Panofsky hat diese für die Kunsttheorie der Renaissance entscheidende Transformation der platonischen Ideenlehre wohl noch immer zutreffend beschrieben. Die Ideen wurden nicht mehr als metaphysische Substanzen verstanden, die außerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt und außerhalb des Intellekts existierten, sondern wurden zu Vorstellungen, die im Geiste des Menschen selbst ihren Sitz hatten.²⁴ Mit seiner Konzeption des *disegno* weist Vasari dem Künstler einen intellektuellen Status zu, der ihn den Dichtern, Philosophen und Gelehrten vergleichbar werden lässt. Seit Leon Battista Alberti (1404–1472) und Leonardo da Vinci (1452–1519) war *disegno* zu einem Zentralbegriff der italienischen Kunsttheorie ausgebaut worden; erst Vasari sollte ihn aber – und mit ihm auch das Zeichnen als „operazione di mano“ (Cennini) – in systematischer Absicht zur Grundlage aller Künste erklären.²⁵

Akademisierung. Institutionen des Zeichnens in der Frühen Neuzeit

Sozialgeschichtlich ist dieser Akt der Erhebung der Zeichenkünste („arti del disegno“) zu intellektueller Würde mit der 1563 erfolgten Einrichtung der *Accademia del Disegno* im frühabsolutistischen Florenz des Cosimo I. de’Medici (1519–1574) verknüpft. Die *Accademia del Disegno* gilt als erste Kunstakademie in Europa, war im Wesentlichen aber wohl eine Zeichenschule, in der den angehenden Hofkünstlern strukturierte Wege

zum Erlernen der Zeichnung gewiesen werden sollten; 1577/1593 folgte ihr die römische *Accademia di San Luca* nach.²⁶ Dies korrespondiert mit zeitgleichen Unternehmungen, das Zeichnen durch theoretische Lehrbücher und später auch durch gedruckte Vorlagensammlungen zu systematisieren.²⁷ Baccio Bandinelli (1488/1493–1506) verfasste um 1550 einen nur fragmentarisch überlieferten Traktat zur Zeichenkunst;²⁸ in Florenz entstand um 1565 auch das erste Lehrbuch zur Handzeichnung aus der Feder des Malers Alessandro Allori (1535–1607), in dem eine additive Lehrmethode empfohlen wird.²⁹ Dieser Text blieb jedoch ungedruckt, dürfte aber in Florenz zirkuliert sein. In bildlicher Form fand die Hochschätzung des *disegno* im Sinne des gemeinsamen Zeichnens und Sprechens über die Zeichenkünste Ausdruck in zwei berühmten Kupferstichen, die den Aufschriften zufolge angeblich die privaten Zeichenakademien des Bildhauers Baccio Bandinelli zunächst im vatikanischen Belvedere, dann in Florenz zeigen, wohl aber eher ideale Visionen des künstlerischen Schaffens im Zusammenspiel von theoretischem Wissen, konkreter Objektnachahmung und zeichnerischer Praxis sind.³⁰ Auf beiden Darstellungen sind die Zeichner um einen Tisch versammelt und arbeiten bei künstlichem Licht. Auf dem älteren Kupferstich (Abb. 8) von Agostino Veneziano (um 1490–um 1540) sind die Objekte der Nachahmung antikisierende Statuetten, aus deren ideal geformten, der *bella maniera* entsprechenden Körpern der *disegno* als grundlegendes Prinzip herausgeschaut wird. Das Vollkommene studieren, um den eigenen *disegno* zu vervollkommen, ließe sich als programmatische Aussage des Blattes festhalten. Der

Abb. 9 Enea Vico, *Akademie des Baccio Bandinelli*, um 1561, Kupferstich, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 5329



Abb. 8 Agostino Musi, gen. Veneziano, *Akademie-Zeichnen bei Kerzenlicht* („*Accademia di Baccio Brandin in Roma*“), 1531, Kupferstich, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 3385

jüngere Kupferstich (Abb. 9) des Enea Vico (1523–1567), der Venezianos Darstellung teilweise kopiert, greift dieses Motiv auf, verändert es jedoch und fügt andere Details hinzu, die vor allem den Wissenshaushalt des Zeichners betreffen, nämlich Bücher, Fragmente antiker Statuen und Hinweise auf die unbedingte ana-



tomische Kenntnis des Körpers und der Proportionen. Die Zeichner selbst aber sind nicht mehr nachahmend tätig, sondern scheinen die Motive ihrer Zeichnungen, an denen sie arbeiten, allein aus ihrem Geist (*ingenium*) hervorzubringen. In ihren Köpfen hat sich die Macht des *disegno* schon in seiner universalen Erkenntniskraft offenbart: Sie bringen nämlich etwas hervor, das gewissermaßen die im Geiste geformte Idee der Sache ist, die im vorgängigen Studium lediglich nachgeahmt wurde. Bedeutend ist bei beiden Darstellungen, dass das Zeichnen als ein kollektiver Akt dargestellt ist, bei dem es nicht nur um die Tätigkeit der Hand und die Fertigkeit in der Nachahmung gehen dürfte, sondern auch um die Erkenntnis ebendieser Prozesse und das Gespräch darüber, das wohl als Lehrer-Schüler-Situation zu begreifen ist, aber auch dem zeitgenössischen Akademie-Verständnis als gehobenes und tugendhaftes Zusammensein Gleichgesinnter entspricht.

Die Akademisierung der künstlerischen Ausbildung bestimmte auch die weitere Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert entscheidend mit. In Bologna vermittelten die ab den 1590ern unter den Carracci begründete *Accademia degli Incamminati* sowie nach deren Auflösung die 1710 eingerichtete *Accademia Clementina* den Eleven nicht nur Kunstfertigkeit in der motorischen Nachahmung von Linienzügen und im Zeichnen nach Schlüsselwerken der antiken und modernen Kunstgeschichte und nach dem lebenden Modell, sondern bezogen auch naturkundliche Wissensbestände und die Anatomie in ihren Unterricht mit ein.³¹ Der zeichnerische Blick galt insbesondere dem menschlichen Körper, von der initialen Erarbeitung der einzelnen Körperteile bis hin zur Bewältigung von Gesamtfiguren in raumgreifenden Bewegungsmomenten.³² Das Blatt *Männlicher Akt, auf Steinen sitzend* von einem Mitglied der Bologneser Künstlerfamilie Gandolfi aus dem 18. Jahrhundert (Kat. 42) macht deutlich, welch hoher Stellenwert den Ausdruckspotentialen des menschlichen Körpers in den akademischen Aktstudien zugemessen wurde. Im Zeitalter der Akademisierung schulten sich keineswegs nur die angehenden Künstler in der Zeichenkunst. Durch die weite transnationale Verbreitung von graphischen Werken, Vorlagensammlungen und Lehrbüchern wie der *Scuola Perfetta Per imparare a bene Designare tutto il*

corpo Humano parte per parte partizipierten auch Laien an dem zunehmend institutionalisierten Wissen über die Erlernbarkeit der „operazione di mano“.³³ Auch sie prägten als Laienzeichner, als Sammler oder Betrachter den neuzeitlichen Diskurs zu Fragen der Qualität und Kunstfertigkeit, zu Techniken und Materialien in den zeichnerischen „Werk | Prozessen“ entscheidend mit.

Ausdifferenzierung. Orte, Akteure, Medien

Die Prozesshaftigkeit zeichnerischer Hervorbringungen ist eng an Räume, wie die eben skizzierten Handlungsräume der Akademie, gebunden. Zugleich spiegeln die Zeichnungen auch spezifische geographische Zusammenhänge wieder: Genua, Mailand, Venedig, Bologna, Florenz, Rom..., um nur einige der in den Göttinger Zeichnungen greifbaren Entstehungskontexte, regionalen stilistischen ‚Schulen‘ und stilistischen Spezifika aufzurufen. Hierin sind sie gleichwohl nicht nur Zeugnisse eines visuellen Diskurses über die lokale Ausdifferenzierung an verschiedenen Regionen Italiens oder in die Ausprägung einer beispielsweise ‚venezianischen Zeichnung‘ oder ‚Florentiner Zeichenkunst‘ oder über damit verknüpfte kritische Fragehorizonte zu künstlerischen Zentren und ‚Peripherie‘. Vielmehr erlauben Blätter wie die *Dornenkrönung Christi* (Kat. 38) eines wohl in der Lombardei beheimateten, gleichwohl nach in den Marken und Umbrien verbreiteten Darstellungskonventionen arbeiteten Zeichners Einblicke in neuzeitliche Akteursnetzwerke und in die personellen Zusammenhänge innerhalb von Werkstätten, in Auseinandersetzungen mit den Bildfindungen anderer Künstler und in Phänomene der Ideenmigration.

Durch diese Ausstrahlungsdynamik erweist sich die Erschließung der ‚italienischen Handzeichnungen‘ als Ausgangspunkt unseres Forschungsprojektes dabei in höchstem Maße als länderüberspannend. Zahlreiche der in den Katalogbeiträgen vorgestellten Blätter stammen nicht von ‚italienischer Hand‘, sondern konnten als ‚niederländisch‘ oder ‚deutsch‘ bestimmt werden. In Italien entstandene Blätter von oft zeitlebens in Italien tätigen Künstlern wie Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato (Antwerpen um 1550–1604/05 Treviso)

Kat. 26 und Kat. 27), Hendrick van den Broeck, gen. Arrigo Fiammingo (Mecheln um 1530–1597 Rom; Kat. 12) oder dem aus den (südlichen) Niederlanden stammenden Egmont-Meisters (Kat. 14) leiten den Blick auf Phänomene der Künstlermigration, auf Identitätskonstruktionen, Strategien der Einbindung und konkurrierenden Behauptung von Künstlern innerhalb der lokalen Netzwerke und auf die Reiseerfahrungen und Wahrnehmungshorizonte der zeichnenden ‚Italianisanten‘.³⁴

Aus dem Wirkungsumkreis von Rosso Fiorentino (Florenz 1494–1540 Paris) und Francesco Primaticcio (Bologna 1504–1570 Paris) im französischen Schloss



Abb. 10 Nachahmer von Francesco Primaticcio, *Vier allegorische Figuren*, 16. Jahrhundert (?), Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 327

Fontainebleau entwickelte Bildideen wie die lavierte Federzeichnung *Vier allegorische Figuren* (Abb. 10)³⁵ oder Léonard Thirys (Deventer um 1500–um 1550 Antwerpen) nach Rosso Fiorentino ausgeführtes Blatt *Die Einheit des Staates* (Kat. 15), aber auch Carlo Galli Bibienas (Wien 1721/1725 (?)–1787 Florenz) *Halle mit Blick in den Garten, Bühnenbildentwurf für Bayreuth*, um 1750 (Kat. 43) machen deutlich, wie durch die Präsenz von italienischen oder in Italien lange geschulten Künstlern die Erscheinungsformen und theoretischen Fundierungen der italienischen Handzeichnung auch andernorts wahrgenommen und begeistert aufgegriffen wurden.

‚Italienisch?‘, ‚Niederländisch?‘, ‚Deutsch?‘ oder ‚Französisch?‘ In vielen Fällen, wie bei dem eng an altdeutsche Helldunkelzeichnungen und Holzschnitte aus dem Umkreis von Albrecht Dürer und Wolf Huber (um 1485–1553) anschließenden *Löwenkämpfer* eines möglicherweise aus Verona stammenden Künstler des 16. Jahrhunderts (Abb. 11)³⁶, konnte die Frage nach der geographischen Zuweisung der untersuchten Blätter letztlich nicht aufgelöst werden. Besondere Bedeutung für den transnationalen Bezugsrahmen der neuzeitlichen italienischen Zeichnung kommt in die-



Abb. 11 Unbekannter Zeichner (Verona?), *Der Löwenkämpfer*, 16. Jahrhundert, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 338

sem Zusammenhang der Druckgraphik zu: Durch graphische Werke gelangen ästhetische Strategien aus dem nordalpinen Raum nach Italien und werden in den Zeichnungen aufgegriffen. Wie zahlreiche andernorts nach Graphiken entstandene Zeichnungen anschaulich Zeugnis geben, transportiert die Druckgraphik als Mittler andererseits italienische Bildideen kontinuierlich „fuori d'Italia“.

Netzwerke der Zeichnung

Die in der Ausstellung und im Katalog vorgestellten Handzeichnungen ermöglichen gleichwohl nicht nur als Einzelblätter Einblicke in die jeweils spezifisch an ihnen verankerten historischen Entstehungsbedingungen, Arbeitstechniken und theoretischen Fundierungen der Zeichenkunst in Italien. Was sich im Zusammenspiel der behandelten Blätter herauskristallisiert, ist die für die Zeichnungsforschung höchst aktuelle Frage nach dem Ort von Zeichnungen innerhalb von umfassenderen medialen Netzwerken. Im Titel „Werk | Prozesse“ klingt diese relationale Qualität auf, welche neuere Forschungsansätze zur Entwicklung von autonomen selbstständigen Zeichnungen, nach der historischen Perspektivierung von Kopien oder marginalen Zeichenpraktiken aufgreift und diese zugleich in einer breiteren Hinwendung zur Frage nach der Bedeutung von ‚Werkbeziehungen‘ für die neuzeitliche Zeichenkunst weiterdenkt.³⁷ Zahlreiche Blätter sind erstmals eingehend als Vor-Zeichnungen für Gemälde in oftmals kollaborativen Werkprozessen, als rezipierende und darin zugleich reflektierende Nach-Zeichnungen von künstlerischen Werken und als produktive und dabei stetige neue Sinnkonfigurationen generierende Mittler in medialen Überführungsstufen zwischen Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken und Büchern – und vice versa – bestimmt worden. Im Sinne pluraler Bildlichkeit zeigen die für die Katalogeinträge ausgewählten Blätter deutlich, wie sehr Zeichnungen in der Frühen Neuzeit in steter Beziehung zu anderen Werken stehen.³⁸

Dies betrifft zum einen die Objektbiographie der Zeichnungen im Kontext der Werkgenese. Dem Narrativ einer autonomen künstlerischen Hervorbringung

aus dem Geiste des Künstlers ergänzend beigeordnet, wird der Blick auf die Vielzahl der gesammelten Seindrücke, zeichnenden Beobachtungen und Kopien anderer Werke gelenkt, welche als Vor-Bilder letztlich erst das visuelle Vokabular für die Ausformung einer Zeichnung bereitstellten. Gleichmaßen interessiert uns mit Blick auf die oftmals auf zahlreiche Museen verstreuten Einzelstudienblätter einer Bildfindung, wie in den verschiedenen Stufen des künstlerischen Entwurfsprozesses die Vielheit zu einer finalen Bildidee zusammengebracht wird. Indem Zeichnungen als materielle Artefakte geschaffen wurden, bergen sie Spuren des Arbeits- und Denkprozesses. So zeigt die subtile Montage eines zusätzlich materialiter aufgeklebten Papiers auf einem Skizzenblatt des Florentiner Malers Baldassare Franceschini, genannt Il Volteranno (1611–1689) (Kat. 40), wie sich in der Arbeit am Bild oder gegen das Bild die Entstehung, Weiterentwicklung, Ablehnung und Neufindung der künstlerischen Idee materialisiert (Abb. 12). Nach der abgeschlossenen Werkausführung wurden die Kompositionsskizzen, Modelli und andere Vorzeichnungen vielfach als Referenzen und Vorlagensammlungen innerhalb von Werkstattzusammenhängen aufbewahrt. So lässt sich im produktionsästhetischen Blick auf Sandro Botticellis (um 1445–1510) herausragendes Studienblatt *Krönung Mariens* von 1488–1490 (Kat. 1) nachvollziehen, wie Botticelli selbst in der visuellen Auseinandersetzung mit vorbildhaften Bildfindungen zur eigenen Bildidee gelangte und diese im Zuge des ausgeführten Altarbildes in S. Marco in Florenz weiterentwickelte und wie schließlich die innerhalb der Botticelli-Werkstatt bewahrte Zeichnung für nachfolgende Aufträge weiterverwendet, neu adaptiert und weiterentwickelt wurde. Hierin erweitern sich die Bildnetzwerke von einer Relationierung zwischen einer einzelnen Skizze und einem einzelnen ausgeführten Werk hin zu einer komplexeren raum- und ortsübergreifenden Perspektivierung.

Zahlreiche Katalogbeiträge beleuchten daneben die vielschichtigen Phänomene der Nachzeichnung und Kopie.³⁹ Bereits innerhalb von Werkstätten wurde sowohl nach Zeichnungen als auch nach Gemälden nachgezeichnet, wie etwa Luca Cambiasos (1527–1585) *Venus und Adonis* (Kat. 28) aus der zweiten



Abb. 12 Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano, *Skizzen zum Evangelisten Johannes, Putto und Wappen*, um 1670, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 1968/6r

Hälfte des 16. Jahrhunderts und das nach 1536 entstandene Blatt *Dädalus und Ikarus* (Kat. 8) eines unbekannten Künstlers nach Giulio Romano (1492/1499–1546) deutlich machen. Giovanni Battista Armenini (1530–1609) erläutert 1587 in seiner Abhandlung *De' veri precetti della pittura* diese im Umkreis von Giulio Romano vielfach fassbare Bildpraktik:

„Er nahm ein dünnes Blatt Papier und zeichnete darauf mit Blei oder Kohle, je nachdem, was gerade zur Hand war, und zeichnete was ihm gerade in den Sinn kam. Dann färbte er die Rückseite des Blattes vollständig mit Kohle, nahm ein anderes sauberes Blatt und zeichnete die Zeichnung oder Skizze mit einem Messing- oder Silberstift nach, so dass das, was auf dem ersten Blatt gezeichnet wurde, auf das Zweite übertragen wurde.“⁴⁰

Als Kopien von Zeichnungen anderer Hand entstandenen Werken wurde vielfach ein einem ‚Original‘ nachgeordneter Status zugewiesen und sie wurden als lediglich reproduzierende Wiederholungen, als *ricordi* oder *simile* ohne eigene künstlerische Innovation, als bloßes Schulungsinstrument abgewertet. Viele der Katalogbeiträge stellen hingegen die produktive Eigen-

wirklichkeit der zeichnerischen Kopie heraus, welche die semantischen Schichten des ursprünglichen Werkes neu kommentieren oder wie im Falle der als Teil eines ganzen Bündels von Nachzeichnungen nach Polidoro da Caravaggio (um 1492–1543) entstandenen Federzeichnung *Das Heer des Pharao versinkt im Meer* eines unbekannten Künstlers aus dem 16. Jahrhundert (Kat. 18) Zeugnis von der neuzeitlichen Kunstrezeption eines einzelnen (ansonsten verlorenen) Werkes geben. Die Frage nach relationalen Werkbeziehungen bietet darüber hinaus auch die Möglichkeit, vielfach

marginalisierte Zeichentechniken wie Kopier- und Klebverfahren, Abklatsche oder Pausen als wichtige Facetten der neuzeitlichen Bildpraxis zu fassen.⁴¹

Besonders virulent erscheint die Frage nach reziproken Werkbeziehungen in Bezug auf das Wechselspiel von Zeichnung und Druckgraphik. Die hierin aufscheinenden „Werk | Prozesse“ sind vielschichtiger als zunächst gedacht: Als vorbereitende Studien legt die lavierte Rötelskizze *Dädalus legt Ikarus die Flügel an* (Kat. 23) in ihrer dynamischen Anlage und dem freien Strich den Prozess der ursprünglichen künstlerischen Form-Findung frei, der in der medialen Überführung in die präzisen Liniengefüge der Buchillustration, in diesem Falle einem Kupferstich für die Brüsseler Ovid-Ausgabe von 1677, an Intensität vererbt.⁴² Andere Göttinger Zeichnungen konnten erstmals in Bezug zu detaillierten Stichvorlagen innerhalb der druckgraphischen Ausführung gesetzt werden: die Nachzeichnung anonymen Hand des Altarwerks *Die Auferstehung Christi* von Paolo Veronese (1528–1588) in San Francesco della Vigna in Venedig (Kat. 37) steht im Kontext der über Italien hinausführenden Veronese-Rezeption durch einen von Lucas Kilian (1579–

1637) angefertigten und durch Dominicus Custos (1560–1612) in Augsburg verlegten Kupferstich. Zahlreiche Zeichnungen des Göttinger Altmeisterbestandes erwiesen sich als Zeichnungen nach Graphik.⁴³ Im Zuge der Forschungsarbeit gelang es in zahlreichen Fällen erstmals, Nachzeichnungen nach druckgraphischen Werken wie die etwa der in Röteln und Eisenerz ausgeführte Abklatsch von Pietro da Cortonas *Martyrium der heiligen Bibiana von Rom* (Abb. 13)⁴⁴ oder *Das Martyrium der Heiligen Petrus und Paulus* eines unbekanntes Künstlers aus dem mittleren 16. Jahrhundert nach Antonio da Trento (1508–1550) und Parmigianino (1503–1540) (Kat. 19) in ein komplexes mediales Gefüge einzuordnen, welches über die reine Funktionalisierung der Zeichnung zur Vorbereitung eines druckgraphischen Werkes weit hinausgreift und selbst bildstiftend wird. So spiegeln Veduten und frühe Landschaftszeichnungen wie die um 1574 von Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato (um 1550–1604/05), gezeichnete *Ansicht einer italienischen Stadt* (Kat. 26) oder die im Zusammenhang mit der durch zahllose Nachahmer vorangetriebenen Rezeptionsgeschichte von Domenico Campagnola (1500 (?)–1564) stehende *Landschaft mit Wassermühle* (Kat. 25) nicht nur den observierenden Blick des Zeichners und die eigene Landschaftsbeobachtung wieder, sondern sind untrennbar verwoben in eine breitere aus Nachzeichnungen, transnational kursierenden Kupferstichen und kartographischen Druckwerken mitgeformte historische Bildkultur.⁴⁵

Die sich hierdurch aufspannenden Netzwerke der Zeichnung beschränken sich gleichwohl nicht nur auf



Abb. 13 Unbekannter Künstler, *Martyrium der heiligen Bibiana von Rom*, 17. Jahrhundert, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 447

die produktionsästhetische Dimension. Auch durch die Praktiken des Sammlungswesens werden Zeichnungen stetig in neue Konfigurationen eingebunden sowie textuell und visuell kommentiert.⁴⁶ Die relationalen Bezüge zwischen Zeichnungen, Graphiken, (Zeichenlehr-)Büchern und Objekten stehen im Fokus des folgenden Beitrages zur historischen Genese der Göttinger Sammlung.

1 Degenhardt/Schmidt 1964, Collobi Ragghianti 1974, Forlani Tempesti 2014 u. Ausst. Kat. Paris/Stockholm 2022.
 2 Vgl. Westfehling 1993, S. 124–171, Wiemers 1996, Ferino-Pagden 2019 u. Busch 2012.
 3 Vgl. Westfehling 1993, S. 172–176.
 4 Vgl. Hanke 2013, Ebert-Schifferer/Marder/Schütze 2017 u. Van Gastel 2015.
 5 Vgl. Westfehling 1993, S. 196–199.
 6 Vgl. Westfehling 1993, S. 187 u. Haug 2018.
 7 Vgl. Graul 2008, Brahms 2015 u. Brahms 2022a.
 8 Vgl. Bohde/Nova 2018 u. Dombrowski 2004.

9 Vasari 1568/1987, Cap. XVI: „Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell’opra, e sono fatti in forma di una ma[c]chia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E per che questi dal furor dello artefice sono in poco tempo espressi, universalmente son detti schizzi, perché vengono schizzando o con la penna o con altro disegnatio o carbone, in maniera che questi non servono se non per tentare l’animo di quel che gli sovviene. Da questi schizzi vengono poi rilevati in buona forma e con più amore e fatica i disegni, i quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l’artefice non si sentisse gagliardo che da sé li potesse condurre. Appresso, misuratili con le seste o a o[c]chio, si ringrandiscono da le misure piccole nelle maggiori, secondo l’opera che si ha da fare. Questi si fanno con varie cose, cioè o

di lapis rosso, che è una pietra la qual viene da' monti di Alamagna, che per esser tenera agevolmente si sega e riduce in punte sottili da segnare con esse in sui fogli come tu vuoi, o con la pietra nera, che viene de' monti di Francia, la qual è similmente come la rossa; altri, di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fa un mez[z]o, e la penna fa il lineamento cioè il dintorno o profilo, e l'inchiostro con un poco d'acqua fa una tinta dolce che vela et ombra quello; dapoi, con un pennello sottile con della biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno; e questo modo è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito. Molti altri fanno con la penna sola, lasciando i lumi della carta, che è difficile, ma molto maestrevole; et infiniti altri modi ancora, de' quali non accade fare menzione perché tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare. Fatti così i disegni, chi vuole lavorare in fresco, cioè in muro, è necessario faccia i cartoni, ancora che e' si costumi per molti di fargli per lavorare anco in tavola.“

- 10 Löhr 2008a u. Löhr 2008b.
- 11 Vgl. Westfehling 1993 u. Ames-Lewis 2000.
- 12 Vgl. dazu grundlegend Wiemers 1996 u. Bambach 1999.
- 13 Scheller 1995 u. Elen 1995.
- 14 Ausst. Kat. London 2001, Degenhart/Schmitt 2004, Wiemers 1996, S. 59–78 u. Korbacher 2012.
- 15 Degenhart/Schmitt 1960 u. Panczenko 1980.
- 16 Vgl. dazu zuletzt Aurenhammer 2016.
- 17 Kaplan 1974, Nesselrath 1993 u. Wood 2009.
- 18 Elen 2012.
- 19 Rushton 1980.
- 20 Darstellungen des Werkprozesses bei Raffael u. a. in: Joannides 1983, Ames-Lewis 1986, Bambach Cappel 1992, Jacobi 2012 u. Ferino-Pagden 2019.
- 21 Vgl. dazu Kemp 1974.
- 22 Deutsche Übersetzung mit begrifflichen Veränderungen des Verfassers nach Vasari 1550/1568 ed. 2006, S. 7–24 u. S. 98–99; vgl. Vasari 1550/1568, Bd. 1, S. 111: „Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea. [...] Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et esercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani
- che hanno molti anni esercitato il disegno conoscere la perfezione et eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme.“
- 23 Vgl. dazu zuletzt u. a. Ausst. Kat. Budapest 2019, Leber 2019, Pöpper/Thoenes 2017, Gnann 2008 u. Echinger-Maurach 2013.
- 24 Vgl. Panofsky 1924. Zur wissenschaftshistorischen Verortung von Panofskys Untersuchung siehe Thielemann 2021.
- 25 Zum Problem vgl. v. a. Kemp 1974, Williams 1997 u. Burioni 2006.
- 26 Waźbiński 1987; Barzman 2000.
- 27 Vgl. hierzu zuletzt Nanobashvili 2018.
- 28 Vgl. Waldman 2004.
- 29 Alessandro Allori, *I Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure*, in: Barocchi 1971–1977, Bd. 1, S. 1942–1981; vgl. Ciardi 1971; Nanobashvili 2018, S. 20–80.
- 30 Pfisterer 2007. Zu beiden Kupferstichen siehe den umfassenden Beitrag von Ulrich Pfisterer mit älterer Literatur in Ausst. Kat. Berlin 2007.
- 31 Ausst. Kat. Zürich 2017; Nanobashvili 2018, S.81–108.
- 32 Vgl. Müller-Bechtel 2018 u. Ausst. Kat. Karlsruhe 1994.
- 33 Vgl. zu Zeichenlehrbüchern ausführlicher den folgenden Beitrag von Anne-Katrin Sors. Vgl. auch Seiler 2017 u. Pfisterer 2014.
- 34 Vgl. Dacos 1995, Harnack 2018 u. Leuschner 2022.
- 35 Nachahmer von Francesco Primaticcio, *Vier allegorische Figuren*, 16. Jahrhundert (?), Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 327. Vgl. Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 94.
- 36 Unbekannter Zeichner (Verona?), *Der Löwenkämpfer*, 16. Jahrhundert, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 338. Vgl. Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 87.
- 37 Vgl. Bohde/Nova 2018.
- 38 Vgl. Ganz/Thürlemann 2010, Thürlemann 2012 u. Sonnemann 2020.
- 39 Vgl. Heisterberg 2020 u. Putzger/Heisterberg/Müller-Bechtel 2018.
- 40 Übersetzung von Friederike Röpke, vgl. Armenini 1820, S. 99–100.
- 41 Vgl. Brahm/Ketelsen 2017, Brahm 2022b u. Damm 2022.
- 42 Siehe Peter Paul Bouché, nach Hendrik Abbé, *Dädalus und Ikarus*, in: Publius Ovidius Naso / Pierre Du Ryer: *Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et françois divisées en XV livres* [...], Brüssel 1677, S. 249.
- 43 Vgl. ausführlicher im folgenden Beitrag von Anne-Katrin Sors.
- 44 Unbekannter Künstler, *Martyrium der heiligen Bibiana von Rom*, 17. Jahrhundert, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 447. Zur Seitenverkehrtheit als ästhetische Strategie vgl. De Bosio 2022.
- 45 Wood 2018 u. Whistler 2018.
- 46 Zu Giorgio Vasaris *Libro de' Disegni* vgl. Ausst. Kat. Paris/Stockholm 2022.

ANNE-KATRIN SORS

*Die Zeichnungskunst ist bekanntlich die Seele der gantzen Bildkunst,
die nicht ausgelernt werden kann¹*

Uffenbach als Zeichnungssammler und das Phänomen wechselseitiger Rezeption in Graphik und Zeichnung

Obwohl Johann Friedrich von Uffenbach² (1687–1770) umfangreiche Reisediarien,³ mehrere Protokollbände seiner wissenschaftlichen Gesellschaft⁴ und viele Briefe⁵ neben anderen Manuskripten, wie seiner Geschichte druckgraphischer Techniken⁶ hinterließ, äußerte er sich nirgends grundsätzlich zu seiner Sammlung von Handzeichnungen. Wir kennen aus seinen Tagebüchern die zahllosen Besuche bei Händlern und Künstlern der Niederlande, Frankreichs, Englands, Deutschlands, Italiens und der Schweiz, bei denen er Zeichnungen besah, beurteilte und meist als zu teuer einstufte, doch verzichtete er auf Reflektierendes zu Medium und Einzelwerken. Als wie zentral er die Zeichenkunst eigentlich ansah, verrät eine Formulierung in jenem Gutachten, das er zur Gründung der Malerakademie in Frankfurt a. M. im Jahre 1767 zwei Jahre vor seinem Tod und damit am Ende einer langen Sammlertätigkeit verfasste – und die diesem Beitrag als Titel dient. Dort stellt er die „Zeichnungskunst“ ins Zentrum der „gantzen Bildkunst“ und sieht sie als Grundlage jeder Künftlerausbildung. Dieses Auseinandergehen von theoretischer Hochschätzung und scheinbar praktischem Übergehen soll im Folgenden erläutert und Uffenbachs tatsächliche Einstellung zu Zeichnungen und sein praktischer Umgang mit ihnen – soweit möglich – aus Quellen, Werken und Indizes erschlossen werden. Dass Uffenbach Zeichnungen hoch schätzte, zeigen nicht nur die genannten Einträge seiner Reisediarien, sondern auch eindrucksvoll der erhaltene Zeichnungsbestand, der als Teil seiner Schenkung in Ergänzung von Büchern, Handschriften, Kupferstichen, Instrumenten und Modellen, da-

mit Teil seines lebenslang genutzten Arbeitsapparates 1769/70 nach Göttingen kam.⁷ Es handelt sich hierbei um die zweitgrößte Schenkung des 18. Jahrhunderts an die Georgia Augusta. Unter den mehr als 1000 Handzeichnungen finden sich vor allem Zeichnungen aus dem flämisch-niederländischen Bereich, darunter sogar solche des 15. Jahrhunderts, ungewöhnlich viele großformatige Werke, daneben Zeichnungen von deutschen, einigen französischen und auch italienischen Künstlern.

So speisen sich sowohl die aktuelle Ausstellung sowie der begleitende Katalog zu den italienischen Zeichnungen der Kunstsammlung vor allem aus diesem Altbestand, der auf Uffenbachs eigenes Sammeln zurückgeht. Nur wenige⁸ der gezeigten Zeichnungen weisen eine andere Provenienz auf. Gegenüber den deutschen sowie den niederländisch-flämischen Zeichnungen mit jeweils ca. 350 Blatt sind die italienischen Zeichnungen mit ca. 100 Blatt der deutlich kleinere Bestand und gleichzeitig der am wenigsten beforschte. Traditionell waren am Göttinger Institut sowohl die Professoren als auch die Kustoden eher auf die niederländisch-flämischen Schulen spezialisiert, hierbei eher auf Gemälde, deren Aufarbeitung im Zentrum des Interesses stand. So wird mit der Bearbeitung des Bestandes der italienischen Zeichnungen ein seit langem bestehendes Forschungsdesiderat erfüllt und zahlreiche Objekte erstmals in die Forschung eingeführt.

Auch wenn für die meisten Werke die Provenienz aus der Sammlung Uffenbach bekannt ist, sind nach wie vor viele Fragen offen und unbeantwortet, die sich um den Fragenkomplex drehen, weshalb der Sammler

Uffenbach die bestehende Auswahl traf, welche Intentionen ihn antrieben oder welche Zufälle eine Rolle spielten. Da Uffenbach sich bis zum Ende seines Lebens mit den Zeichnungen beschäftigte, ja erst in den letzten Lebensjahren wirklich an ihnen arbeitete, darf man davon ausgehen, dass man es mit einem absichtsvoll bewahrten Bestand zu tun hat. So ist es legitim für sämtliche Werke übergreifende Fragen zu stellen: Wie und nach welchen Interessen und Möglichkeiten sammelte Uffenbach seine Zeichnungen? Lassen sich Ankäufe nachvollziehbar machen? Kann man Sammlerinteressen oder eine Nutzung der Blätter ablesen? Wie bewahrte Uffenbach die Zeichnungen auf, ordnete er sie und wenn ja: nach welchen Prinzipien?

Im Gegensatz zur Sammlung der Druckgraphik und seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit derselben⁹ lässt sich diese für die Zeichnungen nur schwer nachvollziehen. Äußerungen zu Zeichnungen finden sich in seinen Tagebüchern, wenn er sich die Sammlungen anderer anschaut und diese kritisch beurteilt, wie etwa in Den Haag am 29. Dezember 1711. Dort wird ihm eine ungewöhnlich umfangreiche und qualitätvolle Sammlung italienischer „Handrisse“ vorgeführt, in der die Brüder mehr als 40 Zeichnungen von Barocci als Schüler Raffaels besonders hervorheben.¹⁰ Das Interesse an Funktion und Technik von Zeichnung wird besonders bei einem Besuch des Herrn Tenkaaten am 19. März 1711 in Amsterdam deutlich, bei dem sie eine Originalzeichnung von Raffael bestaunen:

„Oben über der Thüre hat er einen unvergleichlichen Handriß von Raphael in original. Es ist dasjenige Stück, so vorne an den bey seinen Kupferstücken von den biblischen Historien zu stehen pflegt. Herr Tenkaaten erzehlte dabey, daß Raphael von allem, was er gezeichnet, erstlich seine Gedanken als eine Schetze entworfen, alsdann habe er die Risse mit einer Stecknadel durchgestochen, und dann die Zeichnung vermittle Kohlenstaubs verschiedenmalen durchgeschlagen auf Papier, und alsdann habe er erst rechten Riß formiret. Eine solche Schetze war es nun, die er in einer Rahme hatte, wie er uns denn noch die Löcher daran zeigte. Sie war sonst unvergleichlich gemacht.“¹¹

Uffenbach selbst genoss Unterricht im Zeichnen – wie es in seiner Zeit für einen Universitätsabsolventen üblich war –, illustrierte seine Tagebücher, die Bände der Wissenschaftlichen Gesellschaft, zeichnete die von ihm entworfenen Bühnenbilder zu seiner Oper *Pharasmales*¹² selbst usw. So bleibt es ein schwieriges Unterfangen, seine Sicht auf und den Umgang mit seiner eigenen Zeichnungssammlung zu rekonstruieren, weshalb die Frage gestellt werden muss, wo die Sammlung von und sein Interesse an Zeichnungen überhaupt Erwähnung findet und was sich daraus ablesen lässt.

In der Urkunde zur Schenkung an die Universität¹³ vom 28. Juli 1736 kommt das Wort „Zeichnung“, bzw. „Riß“ o.ä. nicht vor.¹⁴ Er erwähnt darin den „von mir getreulich gefertigten Catalogum“, womit folgendes Manuskript gemeint ist: *Kurtzes Verzeichnüs derer mathematischer physikalischer und Kupffer Bücher wie auch des Vorraths einiger hiezu gehöriger Instrumenten mein / J.E.s v. Uffenbach.*¹⁵ Im Vorbericht betont er, dass das Verzeichnis „nicht nach alphabetischer Ordnung, sondern wie gegenwärtig die Bücher stehen, verfertiget“ wurde. Wir nehmen demnach hier Einblick in die Regale von Uffenbach und damit in die Ordnung seiner Sammlung im Zustand von 1736. So beginnt die Reihenfolge mit dem Thema, das Uffenbach das wichtigste ist, mit den mathematischen Büchern, in absteigender Größe zuerst in folio (fol. 1ff), später in quarto (fol. 25ff), dann in octavo und forma minori (fol. 59ff). Es folgen nach demselben Schema die „Libri Physici et Technici“, danach „Topographici“. Ab folio 122r folgen „Einige geschriebene Sachen“, worunter sowohl eigenhändige als auch Manuskripte anderer Hand Aufzählung finden. Ab folio 127 beschreibt Uffenbach als letzte Abteilung unter „Iconographica“ seine Sammlung von Kupferstücken in großen Portefeuilles sowie die dazugehörigen Manuskripte und gedruckten Bücher wie Künstlerviten, Kunsttheorie usw. ebenfalls nach Größe sortiert.¹⁶

Die Seiten Folio 134v und 135r geben Einblick in die Sammlung von Handzeichnungen und sind in der Argumentation für den Umgang mit der Sammlung von zentraler Bedeutung, weshalb sie hier transkribiert und abgebildet seien (Abb. 1):

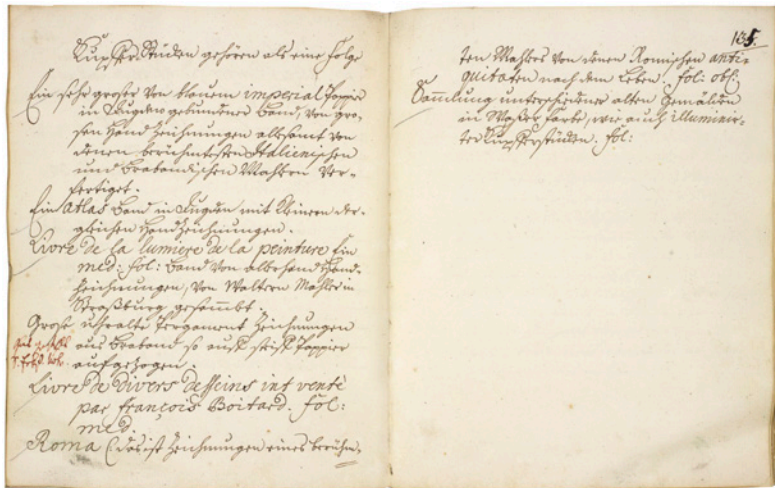


Abb. 1 Kurtzes Verzeichnüs derer mathematischer physikalischer und Kupffer Bücher wie auch des Vorraths einiger hiezu gehöriger Instrumenten (Cod. Ms. Uffenbach 47), Folio 134v und 135r [SUB Göttingen, Cod. Ms. Uffenbach 47]

„Zu diesen Bänden von auserlesenen (134v)

Kupferstücken gehören als eine Folge

ein sehr großer von blauem Imperialpappier in Jugden gebundener Band von großen Handzeichnungen alsamt von deren berühmtesten Italienischen und Brabantischen Mahlern verfertigt

Ein Atlasband mit jugden mit kleinen dergleichen Handzeichnungen

Livre de la lumiere de la peinture Ein med fol band von allerhand Handzeichnungen von Walthern Mahler in Straßburg gesamlet

Große uhralte Fragment Zeichnungen aus Braband so auf steiff Pappier aufgezozen

Livre de divers desseins int venté par Francois Boitard. fol.med.

Roma (das ist Zeichnungen eines berühmten Mahlers von denen Romischen antiquitaten nach dem Leben. Fol.obl.)

Sammlung unterschiedener alten Gemälden in Wasserfarben wie auch illuminierte Kupferstücken fol.“

Wie hat man diese Auflistung zu verstehen? Am Anfang finden zwei sehr große Bände Erwähnung, in denen Zeichnungen nach Größe sortiert sind, im ersten die großen, im zweiten die kleinen. Hinzu kommen fünf weitere Bände mit Handzeichnungen: ein Band von einem „Walthern Mahler“, einer mit Zeichnungen

aus Braband, ein weiterer mit Zeichnungen von François Boitard, einer mit Romansichten und der letzte mit Aquarellen und illuminierten Blättern. Auf diese fünf Bände wird weiter unten einzugehen sein, geben sie doch im Zusammenhang mit den ersten beiden Bänden Aufschluss über Uffenbachs Aufbewahrung

und Umgang mit seiner Zeichnungssammlung bis in die 1730er Jahre hinein. Zuerst wird versucht, den Weg der beiden ersten Bände durch die Quellen und Geschichte zu verfolgen. Uffenbach beschreibt seine Sammlung 1750 in einem Brief an den Leipziger Gelehrten und Sammler Johann Friedrich Christ (1701–1756):

„[...] die Handzeichnung, deren Zahl bey 500 stücke von denen aeltesten und besten mahlern ist, liegen ohnangeheftet in großen real portefeulles von hellblauem papier, als in welcher gattung von bildern heutzutage in frankreich, Engel und holland gleichsam eine rasende kaufsucht ist, wie in allen Dingen eine mode tyrannisiert. [...].“⁹⁷

Nach dieser Beschreibung ist davon auszugehen, dass die Zeichnungen bis 1750 als Loseblattsammlung („ohnangeheftet“) in großen Bänden eingelegt aufbewahrt wurden. Ob sie wie 1736 nach Größe sortiert, wie viele Bände daraus inzwischen geworden waren und ob die Ordnung sich geändert hatte, geht aus der Briefstelle nicht hervor. Deutlich urteilt Uffenbach aber hier über die tyrannisierende Modeerscheinung des kennerschaftlichen Zeichnungssammelns und distanziert sich von dieser. Fest steht, dass aus dem 1736 erwähnten Konvolut aus zwei Bänden samt der weiteren fünf aufgezählten Bände im Jahr 1769 insgesamt neun Bände mit Handzeichnungen geworden sind, die sich aufteilen lassen in

1. die sieben Bände, die mit der Donation nach Göttingen kamen und von Johann Stephan Pütter (1725–1807) und Christian Gottlob Heyne (1729–1812) in einem Brief vom 20. April 1769¹⁸ wie folgt beschrieben werden: „[...] und den Zeichnungen in 7. Bänden würde die größte Sorgfalt dahin anzuwenden seyn, daß kein einzeln Blatt zerstreuet würde, verlohren gieng oder auch nur in Unordnung gerieth, da alles systematisch rangirt ist.“
2. die beiden Bände, die nicht nach Göttingen gekommen sind, obwohl sie in das Konvolut hineingehört hätten und 1771 durch die Witwe Uffenbachs zur Versteigerung angeboten, aber erst bei der zweiten Versteigerung 1775 veräußert wurden.¹⁹

Aus diesen beiden Befunden lässt sich folgender Schluss ziehen: Die beiden 1736 im *Catalogus* Ms. 47 aufgeführten Bände liegen 1750 als Loseblattsammlung in einer nicht bekannten Zahl von Alben vor. Daraus entstehen bis 1769 zwei von Uffenbach arrangierte, sortierte und annotierte Klebebände und sieben Bände, in denen die Zeichnungen zwar sortiert („systematisch rangiert“), jedoch nicht eingeklebt waren – denn sonst hätten Heyne und Pütter nicht zu bedenken gegeben, dass etwas zerstreut oder verloren ginge oder in Unordnung gerieth. Fest steht damit auch, dass die beiden im *Catalogus* Ms. 47 erwähnten Bände nicht den beiden 1775 versteigerten Bänden entsprechen,²⁰ denn in letzteren sind die Formate gemischt; auf ganzseitig aufgeklebte Zeichnungen folgen Bögen, auf die mehrere kleine Zeichnungen zusammen aufgebracht sind usw. Vielmehr kann es nunmehr wahrscheinlich gemacht werden, dass Uffenbach sich erst nach 1750 an die Sortierung und Bearbeitung seiner Zeichnungssammlung begeben hat, was zudem durch den Bericht des bei der Nachlassabwicklung tätigen Hannoverschen Residenten von Hugo in seinen Berichten von der Sammlungsübergabe Bestätigung findet. Zwei Klebebände hatte er bis zu seinem Tode fertiggestellt, wahrscheinlich hatte er vor, aus den sieben nach Göttingen gegangenen weitere Klebebände zu erstellen – doch muss dies Vermutung bleiben.

Was lässt sich zu den fünf weiteren im *Catalogus* Ms. 47 aufgezählten Zeichnungsbänden sagen? Bei dem „Livre de la lumiere de la peinture Ein med. fol. band von allerhand Handzeichnungen Walthern Mahler in Straßburg gesammelt“ unterliegt man bei der ersten Recherche schnell dem Trugschluss, es handle sich um das berühmte gedruckte (!) Zeichnungslehrbuch des Crispijn de Passe d. J. (1593/94–1670), das unter dem gleich viersprachigen Titel in mehreren Auflagen erschien²¹ und in dem Zeichnungen von einem Walther Mahler aus Straßburg eingelegt wären. Wirft man jedoch einen Blick in den in Göttingen erhaltenen Zeichnungsbestand, entdeckt man erstens einen gezeichneten und aquarellierten Titelblattentwurf des Straßburgers Johann Jakob Walther (1604–1677) für



Abb. 2 Johann Jakob Walther, Titelblattentwurf zu *Livre de la lumiere de la peinture, et de la designature*, Feder, Rötel und Kreide, 302 x 196 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 395

ein *Livre de la lumiere de la peinture, et de la designature* (Abb. 2)²² sowie mehr als 20 diesem Künstler zugeschriebene Zeichnungen. Zu diesem Bestand lässt sich der Weg bis zum wahrscheinlichen Ankauf anhand eines Tagebucheintrages vom 13. Dezember 1713 zurückverfolgen. Im Tagebuch heißt es:

„Mittwoch, den 13. Dezember 1713 besuchte abermals H. von Rathsamhausen, [...] wir sahen gleich anfangs, indem wir von dem münster zu reden kahmen und mein bruder (Wilhelm, Anm. d. Autorin) sein riß schon gezeigt hatte, die seinigen, er hatte deren ein großes buch voll, so meistens von Arhard mit der feder nach dem original sehr genau gerissen waren, [...] aber unter all diesen stücken war doch keins, so die faciata so wohl präsentiert als das, so mein bruder aus eines mahlers, nahmens Walter, verlassenschaft gekauft hatte [...]“²³

Der in Straßburg 1713 studierende jüngere Bruder Wilhelm hatte also von dem Maler namens Walther mindestens eine Zeichnung gekauft. Da hier vom Nachlass die Rede ist und sich so viele Zeichnungen dieses Künstlers bis heute im Bestand befinden, darf die Vermutung angestellt werden, dass mehr gekauft wurde und diese Handzeichnungen in einem halbgroßen Band (*medium folium*) unter dem aufgeführten Titel zusammen gelegt haben. Ob Johann Jakob Walther vorhatte, mit dem von ihm gezeichneten Titelblatt selbst ein Zeichnungslehrbuch zu edieren oder ob es im Auftrag für einen anderen Autor entstand, muss hier offenbleiben.

Der zweite Band in der Reihe ist das „Große uhralte Fragment Zeichnungen aus Braband so auf steiff Pappier aufgezozen“. Dieser Band taucht in einem Dokument²⁴ vom 11. Juni 1770 erneut auf, in dem von Hugo aus Frankfurt zur Übergabe der Uffenbachschen Donation berichtet: „Unter den im Hauptcatalogo verzeichneten Handrissen hat gefehlet. Große uhraltes Pergament Zeichnungen aus Braband, so auf steif Papier aufgezozen.“ Entweder hat Uffenbach den Band selbst aufgelöst und die Zeichnungen seiner Loseblattsammlung einverleibt oder er hat den Band veräußert. Weiter heißt es in dem Bericht von von Hugo: „Nota: Dagegen ist ein anderes sehr dickes Volumen

aus Atlas format in Pergament gebunden mit Handzeichnungen, so nicht bemercket war vorhanden gewesen, auch extradiert worden.“ Um welchen Band mit Handzeichnungen es sich hier handeln könnte, muss offenbleiben.

Zum vierten und fünften Band in der Reihe lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt lediglich sagen, dass der querformatige Band (*fol. obl.*) mit Zeichnungen von römischen Antiken²⁵ und derjenige mit Aquarellen und illuminierten Graphiken²⁶ nach der Nennung in Cod. Ms. 47 keine Erwähnung mehr finden und sich auch am heutigen Bestand nicht ablesen lassen. Entweder sind die Bände aufgelöst worden und die Einzelblätter lassen sich kaum noch identifizieren oder sie sind verschollen.

Ganz anders gestaltet sich die Nachvollziehbarkeit des Erwerbs und der Geschichte des dritten Bandes in der Reihe „*Livre de divers desseins int venté par Francois Boitard. fol.med.*“, denn die Gebrüder Uffenbach²⁷ besuchen sowohl am 16. als auch am 26. Februar 1711 in Amsterdam François Bochart, auch François Boitard, der ihnen ein „ganzen Kästgen“ eigener Zeichnungen vorführt. Noch im Inventar von Fiorillo²⁸ findet sich dieses Konvolut auf fol. 88 wieder: „Boitard / Francois. Livre de divers Desseins invente e designe par Francois Boitard. NB (Nota bene, Anm. d. Autorin) consiste in 19 Fog. parte a Penna, parte a Lapis Rosso.“ Der Band besteht demnach aus 19 Zeichnungen, die zum Teil mit der Feder, zum Teil mit Rötel



Abb. 3 François Boitard, *Abrahams Opfer*, Tinte und Kreide, 485 x 668 mm, um 1700, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 478

gezeichnet wurden. Im heutigen Bestand lässt sich eine Zeichnung nachweisen, die von François Boitard (1656–1684) signiert ist: *Abrahams Opfer* (H 478) (Abb. 3). Es ist eine ganz typische Zeichnung, denn der aus Toulouse stammende Künstler und Schüler von Raymond Lafage (1656–1684) ist bekannt für seine Buchillustrationen und Historienszenen. Der Band ist also vermutlich aufgelöst worden, der Verbleib der 18 übrigen Zeichnungen derzeit nicht nachvollziehbar.²⁹

Was lässt sich aus all dem schließen? Uffenbach bewahrte 1736 seine Sammlung noch ungeordnet zum Teil als Loseblattsammlung und zum Teil als auf ihn gekommene Konvolute (Walther, Boitard usw.) auf. Lässt sich bei seinem Umgang mit den Druckgraphiken vor allem sein Interesse an den Techniken nachweisen, so kann man nun annehmen, dass er durch seine eigene Zeichnungssammlung die Techniken der Zeichenkunst in der Theorie lesend studieren, am Original studierend ablesen und in der Praxis in die eigene Zeichnung überführen wollte. Wie später noch zu zeigen sein wird, besaß Uffenbach sehr viele Zeichenlehrbücher³⁰ sowie das gesamte Spektrum kunsttheoretischer Literatur und in seiner Sammlung lassen sich – so viel sei hier vorweggenommen – sehr viele Zeichnungen nachweisen, die in Zusammenhang mit Druckgraphiken stehen.

Was lässt sich aus den im Versteigerungskatalog beschriebenen Klebebänden ablesen?

Zwar existieren keine ausführlichen Verzeichnisse von Uffenbachs Hand zu seiner Sammlung von Zeichnungen, jedoch gibt die Beschreibung der beiden Zeichnungsalben aus den Versteigerungskatalogen von 1771 und 1775 Hinweise, dass er sich sehr wohl mit dem Thema auseinandersetzte und viel Zeit auf Gestaltung und Beschriftung der Klebebände verwendete:

„Es befindet sich diese Sammlung in zwei Bänden von ansehnlicher Grösse [...] Die Blätter in denselben sind von dünnem Karton, der auf der einen Seite mit blauem Papier überzogen ist; auf solchen sind sämtliche Handzeichnungen ganz leicht befestiget, und wenn sie keinen weißen Rand hatten, mit einer etwas hervorstehenden Unterlage von weißem Papier versehen, sehr viele anbey mit ganz schmalen seidnen Bändern und verschiede-

ner Farbe ungemein niedlich eingefasst. [...] Da der wohlseel. Sammler ein so großer Kenner der Kunst war, so hat man sich nicht unterfangen von denenjenigen Zeichnungen, welchen Derselbe nicht Selbsteigenhändig die Nahmen beygesetzt, den Künstler zu erforschen und anzuzeigen; [...] Da die Zeichnungen von sehr ungleicher Grösse sind, so finden sich öfters mehrere auf einem Blatt, [...].“

Uffenbach gab sich also größte Mühe in der Gestaltung, Umrahmung und Beschriftung seiner Alben, die Namen der Künstler, denen er die jeweilige Zeichnung zuschrieb, notierte er direkt in das Album. Die beiden beschriebenen Foliobände wurden in der zweiten Versteigerung nach dem Tod der Witwe Uffenbach 1775 an den berühmten Zeichnungssammler Johann Goll van Franckenstein I. (1722–1785) veräußert, die Bände irgendwann aufgelöst, die Goll von Franckensteinsche Sammlung 1833 versteigert³¹ und so finden sich die Zeichnungen – bisher unidentifiziert – heute auf viele Sammlungen verstreut. Man könnte annehmen, dass sich keine Annotationen von Uffenbachs Hand auf Zeichnungen mehr nachweisen lassen. Jedoch gelang im Zuge der Untersuchungen für vorliegende Publikation die Identifizierung³² einer der in den Klebealben ehemals befindlichen Zeichnungen: Auf Seite 5 des Versteigerungskataloges heißt es zu Nummer 25 auf Blatt 10: „Ein Todenkopf auf grauem Papier gezeichnet mit der Beyschrift: *Erasmi mortui effigies 6: 5 1/2*“. Diese Zeichnung befindet sich heute im Teylersmuseum in Haarlem,³³ sie ist Hans Holbein dem Jüngeren (1497/98–1543) zugeschrieben und trägt die genannte Aufschrift („*Erasmi mortui effigies*“) in Tinte, die eindeutig als Uffenbachs Handschrift zu identifizieren ist. Solche Inschriften finden sich auf wenigen der in Göttingen vorhandenen Zeichnungen,³⁴ ebenso auf ausgewählten Druckgraphiken.³⁵

Zur Ordnung der Zeichnungen in den beiden Klebealben muss festgestellt werden, dass sich keine Ordnung feststellen lässt: weder Ikonographie, Künstler, Nationalität derselben, Zeichentechnik noch Format der Blätter oder Chronologie sind zugrundeliegendes System der Sortierung. Zwar widmet er mitunter Seiten einzelnen Künstlern, so kleben auf den Seiten 27 bis 30 insgesamt neun Zeichnungen (Nr. 81–89):

acht sind von „H. Goltzius“, eine aber ist „nebst Beyzeichen D.V.“ beschriftet, zwei sind anonym, drei „D. Greco“ zugeschrieben. Da sich im heutigen Bestand der Kunstsammlung eine signierte Zeichnung von Hendrick Goltzius (H 243) befindet, stellt sich die Frage, warum er nicht alle Goltzius zugeschriebenen Zeichnungen zusammenfasste. Das Beispiel verdeutlicht, dass Fragen nach Uffenbachs Sammlungssystematisierung offenbleiben müssen.

Nachdem Erwähnung von und daraus ablesbarer Umgang mit der Sammlung – soweit in diesem Rahmen möglich – rekonstruiert wurden, muss der Frage nach Indizien für die Erwerbung von Zeichnungen nachgegangen werden. Dass bislang nur in drei Fällen für erhaltene Zeichnungen aus dem Uffenbach-Bestand der Erwerb rekonstruierbar ist, muss erstaunen, angesichts der zahllosen in den Tagebüchern erwähnten Händlerbesuche,³⁶ der Kataloge und sonstigen Zeugnisse aus Uffenbachs Nachlass. Während wir nun aber für manches Instrument oder Buch Datum und Ort des Erwerbs kennen, ist dies bei den Zeichnungen vollkommen anders. Es mag an der Gattung liegen, da Zeichnungen anders als Bücher keine Titel tragen, anders als Instrumente keine eindeutigen Bezeichnungen aufweisen, so dass in der Fülle thematisch ähnlicher Zeichnungen eine Zuordnung schwierig wäre, doch scheint auch Uffenbachs spezielle Interessenlage eine Rolle zu spielen: Er schätzte das Medium als unverzichtbares Instrument der Visualisierung, erwarb und sammelte seit seiner Straßburger Zeit, doch scheint er sich erst recht spät systematisch seinen Zeichnungen zugewandt zu haben, wesentlich erst nach 1750. Als künstlerisches Produkt mit zuzuschreibender Eigenart waren Zeichnungen für den jungen Uffenbach während seiner Reisen von eher geringem Interesse, wie bereits gezeigt werden konnte. So ist es eben auch der Zufall, der für die Überlieferung und Rekonstruierbarkeit von speziellen Erwerbssituationen für einzeln identifizierbare Blätter sorgte: Uffenbachs Interessenlage, seine Beschäftigung mit Architektur und Bautechnik dürften für den Erwerb des Arhardt-Nachlasses in seiner Straßburger Zeit verantwortlich sein. Ein Band mit unterschiedlichen Schriften des Straßburger Stadt- und Münsterbaumeisters Johann Jacob Arhardt (1613–1674) und eine zugehörige Mappe mit Zeich-

nungen (Cod. Ms. Uffenbach 3) kamen 1719 über seinen jüngeren Bruders Wilhelm aus dem Besitz des Kunsthändlers Spohr und dessen Nachlassverwalter Rathsamhausen in seinen Besitz, nachdem er das Konvolut bereits 1713 begutachtet hatte.³⁷ Zeichnungen des Münsters, die für eine geplante weitere Publikation zum Bau bestimmt gewesen sein dürften, stehen neben den allseitigen Abzeichnungen eines Totenschädels, der in einer Straßburger Baustelle 1667 zum Vorschein kam, Totentanz-Scheibenrissen des Daniel Lindmeyer aus Schaffhausen von 1592 (Cod. Ms. Uffenbach 40c) sowie dem Malen- und Illuminierbüchlein Friedrich Brentels (Cod. Ms. Uffenbach 49). Hier dienten die Zeichnungen sowohl direkt Uffenbachs architektonischen Interessen als auch dem Zufall der Überlieferung aus dem Nachlass. Die langwährende Ankaufsgeschichte dieses Konvolutes beginnt mit erster Besichtigung während seiner eigenen Straßburger Studienzeit und findet Abschluss im Ankauf durch seinen jüngeren Bruder.

In den Bereich der Künstlerzeichnungen und zu den zahlreichen Anschaffungen verschiedenster Art auf der ersten großen, mit seinem älteren Bruder Zacharias durchgeführten Reise von 1710/11 führen die nächsten Exempel. Turner und van Suylen³⁸ konnten 2022 den Erwerb von Zeichnungen³⁹ bei Nicolaes Anthonis Flink (1646–1723)⁴⁰ wahrscheinlich machen. Nach Auskunft des gemeinschaftlich geführten, von Johann Friedrich aber überarbeiteten und zur Publikation an Schelhorn gegebenen Diariums dieser Reise besuchten die Brüder Uffenbach Flink am 27. November 1710 in Amsterdam.⁴¹ Der besuchte Nicolaes Anthonis war Sohn des Rembrandt-Schülers Govaert Flink (1615–1660) und ist vor allem auch als Sammler und Kunsthändler greifbar. Nach dessen Tod wurden 1723 etwa dessen italienischen und niederländischen Zeichnungen für 23 000 Florins nach England verkauft. Flink tauschte wohl auch Zeichnungen mit seinem Nachbarn Johannes Furnerius (1582–1668) und dessen Sohn Abraham (1628–1654). Als Sammler pflegten die Furnerius ein besonderes Bezeichnungssystem, zu dem in der rechten oberen Ecke eines jeden Blattes seiner Sammlung griechische Buchstaben gehörten, wie die Autorinnen Turner und Suylen herausfanden – bisher konnten 133 Zeichnungen in weltweit ca. 30 Samm-

lungen identifiziert werden. Zunächst zwei, inzwischen vier Landschaftszeichnungen⁴² mit dieser Kennzeichnung wurden in der Göttinger Sammlung entdeckt. Uffenbach wird diese Zeichnungen mit aller höchster Wahrscheinlichkeit bei seinem im Diarium dokumentierten Besuch Flinks am 27. November 1710 erworben haben.

Das dritte Beispiel eines rekonstruierbaren Zeichnungserwerbs, des Zeichnungsalbums Boitard wurde oben bereits ausgeführt und sei hier nur angeführt. Da alle drei Fälle mit den Reisen und Reisetagebüchern Uffenbachs zusammenhängen, sei in Anbetracht deren beträchtlicher Umfänge noch eine Beobachtung angeschlossen: Uffenbach berichtet wie gesagt ständig über Händler- und Sammlerbesuche sowie über ihm dort angebotene Objekte. Gerade bei Buchhändlern und Kupferstechern geht es dabei um graphische Blätter, auch Zeichnungen. Auffallend ist, dass Uffenbach ständig Kupferstiche und Kupferstichpublikationen oder -reihen erwähnt, die er bereits besitzt oder erwerben möchte, die er sich ansieht und deren Qualitäten oder Schwächen er formuliert. Häufig sind es auch einzelne Stiche, über die er sich auslässt. Sehr selten aber widmet er sich in ähnlicher Form Zeichnungen. Diese werden eher summarisch, meist als Konvolut behandelt, gelegentlich gelobt oder als langweilig abgetan. Vergleicht man den Umgang mit Kupferstichen und Zeichnungen, so wird klar: Uffenbach suchte gezielt nach Kupferstichen, denen sein Interesse vornehmlich galt, und informierte sich dabei auch über Zeichnungen, die ihn jedoch weit weniger interessierten. Auch wenn bei Uffenbach die naturwissenschaftlich-ingenieurtechnische Ausrichtung dieses Ungleichgewicht erklären wird, so erwähnt er selbst anlässlich der Sammlungsbesichtigung bei Flink in Rotterdam, der wohl vom Vater übernommen eine außergewöhnliche Sammlung besaß, ein derartig geteiltes und sich aber veränderndes Sammlerverhalten: Flink äußerte, so Uffenbach, er habe „von Printen erstlich eine große Collection gehabt, ... er aber nachgehends auf Handrisse gekommen wäre ... Er erklärte weiter, dass Zeichnungen schwer zu kennen und viel Betrug dabey sei, allein sie seien denen Kupferstichen weit vorzuziehen“.⁴³

Wie kam die Sammlung nach Ankunft in Göttingen zur Aufstellung und wurde sie umsortiert?

In der „Nachricht von dem neuen auf der Universitäts Bibliothek gemachten Arragement [!], um die Uffenbachische Donation aufzustellen“⁴⁴ findet sich die Beschreibung, wie nach Oktober 1770 die Bücher sortiert und die Mappen mit loser Druckgraphik und Zeichnungen in drei Kommoden einsortiert wurden. Die Kommoden waren eingebaut in Fensternischen, so dass die Graphiken und Zeichnungen auf dieselben zur Einsicht aufgelegt werden konnten. Dem seit 1784 als Kurator der Sammlung in der Bibliothek beschäftigte Johann Dominik Fiorillo (1756–1820) kam die Aufgabe zu, die Sammlung von Druckgraphik und diejenige der Zeichnungen zu sortieren und zu inventarisieren.⁴⁵ Da in dem bis heute erhaltenen Inventar der

Ordine		
I. Mappa 1. Pitture	1-36 fol.	76 Disegni
II. Mappa 2. Testamenti Vecchia	17-17 fol.	32 Disegni
3. Testamenti Nuova	1-80 fol.	182 Disegni
III. Mappa 3. Storia Sacra		
4. Santi	1-39 fol.	79 Disegni
5. Santi	1-10 fol.	12 Disegni
IV. Mappa 6. Paesi ed nomi degli Artisti	1-64 fol.	93 Disegni
7. Paesi senza il nome degli Artisti	1-111 fol.	111 Disegni
V. Mappa 8. Tavole	1-47 fol.	86 Disegni
9. Segitte d'ing. et archit.	1-17 fol.	43 Disegni
VI. Mappa 10. Storia Profana	1-27 fol.	43 Disegni
VII. Mappa 11. Varie Segitte diverse	1-71 fol.	202 Disegni
12. Segitte Accademiche	1-28 fol.	37 Disegni
VIII. Mappa 13. Delle 21 Scienze	1-5 fol.	7 Disegni
14. Santi	1-18 fol.	48 Disegni
15. Studi	1-31 fol.	163 Disegni
IX. Mappa 16. Pitt. Scult. Animal. Infetta	1-16 fol.	43 Disegni
17. Ornamenti, Profane	1-9 fol.	13 Disegni
Somma 1244 Disegni		

Abb. 4 Johann Dominik Fiorillo, *Catalogo dei disegni, Ordine*, 1784ff, Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen

Handzeichnungen zu Beginn eine Auflistung von neun Mappen mit insgesamt 1244 Zeichnungen⁴⁶ die Ordnung (*Ordine*) (Abb. 4) vorgibt, kann davon ausgegangen werden, dass sich hier nicht die Ordnung Uffenbachs aus den sieben nach Göttingen gelangten Alben ablesen lässt. In der zweiten Ausgabe seiner Universitätswerbeschrift berichtet Pütter über Aufstellung und Anwachsen der Bibliothek, die Berufung Fiorillos und dessen Auftrag, die graphischen Blätter der Sammlung Uffenbach neu zu ordnen. Auf Anweisung des Bibliotheksleiters Heyne sollte er sich dabei an Carl Heinrich von Heinekens (1707–1791) in mehreren Publikationen veröffentlichten Empfehlungen orientieren.⁴⁷

Das Inventar der Handzeichnungen Fiorillos (*Catalogo dei disegni*) beginnt mit Porträts in Mappe I (1. Ritratti), springt zu in Mappe II zusammengefassten biblischen Historien des Alten und Neuen Testaments (2. Testamento Vecchio / 3. Testamento Nuovo), gefolgt von Mappe III mit männlichen und weiblichen Heiligen und ihren Legenden (Istoria Sacra – 4. Santi / 5. Sante). Die Landschaften in Mappe IV, als einzige alphabetisch nach Künstlern sortiert (6. Paesi cogli nome degli Artisti / 7. Paesi senza il nome degli Artisti) bilden die größte Gruppe. Es folgen in Mappe V Mythologien (8. Favola) und allegorische und emblematische Motive (9. Sogetti Alleg. ed Embl.), in Mappe VI weltliche Historien (10. Istoria Profana), in Mappe VII verschiedene Themen (11. Sogetti diversi), in einer Mappe VIII zusammengefasst akademische Studien, auch solche von Frauen und Köpfen (12. Figure Accademiche / 13. dette di Femine / 14. Teste) und am Schluß stehen in Mappe IX gemeinsam Studien (15. Studi) / Blumen, Früchte, Tiere, Insekten (16. Fiori, Frutti, Animali, Insetti) und Ornamente (17. Ornamenti, Trofei).

Die Ordnung macht sofort deutlich, daß Fiorillo sich keineswegs an den Empfehlungen Heinekens orientierte. Dessen Vorstellung einer umfassenden und perfekt geordneten Sammlung – entwickelt aus der Dresdener Königlichen Sammlung, dessen Direktor er fast 20 Jahre war – publizierte er in erster Linie in seiner „Idée général“ 1771.⁴⁸ Diese Publikation konnte zwar Uffenbach nicht kennen, jedoch war sie ohne Zweifel Fiorillo bekannt. Heineken empfiehlt in erster Linie zuvorderst die Ordnung nach nationalen Schulen,

darunter nach Themen. Nationale Schulzuordnungen jedoch spielen weder in dem Inventar der Druckgraphik noch in dem der Handzeichnungen für Fiorillo eine Rolle – so wie es auch schon für Uffenbach keine Kategorie der Ordnung und Systematisierung war.

Zeichenlehrbücher als theoretische und praktische Grundlage

Die didaktische Umsortierung,⁴⁹ die Fiorillo als Universitätslehrer vornahm, um mit dem Uffenbachschen Bestand Kunstgeschichte zu unterrichten, führt zu einer weiteren Buchgattung, die der Zeichnung verbunden, in Uffenbachs Bestand in großer Zahl vorhanden war: Zeichenbücher, also Lehrbücher, die in den meisten Fällen von geometrischen Grundlagen zum



Abb. 5 *Handstudien*, in: Abraham Bloemaert: *Oorspronkelyk en vermaard tekenboek*, Nr. 58, Kupferstich, 1679/1702 [SUB Göttingen, 2 BIBL UFF 399]

Wechselseitige Rezeption in Graphik und Zeichnung: Intentionen und Funktionen

Das bereits mehrfach erwähnte Interesse Uffenbachs an druckgraphischen Techniken spiegelt sich wohl auch insofern in seiner Zeichnungssammlung wieder, als er auffällig viele Zeichnungen besitzt, die in verschiedenen Zusammenhängen mit Druckgraphik stehen. Die erwartbarste Form des Zusammenhanges ist eine Vorzeichnung für die Ausführung einer Druckgraphik, wie in diesem Katalog (Kat. 24) die Vorzeichnung Mario Arconios (1569–1635) dem Kupferstich der *Verkündigung Mariae* des Francesco Villamena (1566–1626) als Vorlage gedient hat. Uffenbach besaß beides und konnte sich dementsprechend im direkten Vergleich die Umsetzung der Zeichnung in die druckgraphische Technik sowie den Status der Zeichnung im Werkprozess vergegenwärtigen. Dieser Zeichnung ist nicht auf den ersten Blick ihre Funktion als Vorzeichnung anzusehen. Michael Thimann hat dies jedoch anhand überzeugender Indizien herausgearbeitet: hervorzuheben seien hier das Vorhandensein einer blassen Vorzeichnung sowie die Seitenverkehrung von Zeichnung zu Druckgraphik, letzteres ein häufiges Indiz für derartige Abhängigkeit.

Drei quadrierte Zeichnungen habsburgischer Ahnen, die nach Francesco Terzios *Imagines gentis austriacae* (Kat. 21) gleichgroß durchgepaust wurden, doch ohne die aufwendige, mit Allegorien und lateinischen Inschriften gefüllte Rahmenarchitektur, erregten Uffenbachs Aufmerksamkeit vermutlich wegen dieser Abhängigkeit von dem bekannten Stichwerk, das in der Folge des Maximiliangrabes mittelalterliche Ahnen in fiktiver Historisierung durch scheinbar altertümliche Rüstungen und mit erfundenen Physiognomien darstellt. Gedacht vermutlich als Vorzeichnungen für eine Umsetzung in Malerei zu einem der um 1600 so beliebten Ahnenzyklen, dürften die drei Zeichnungen als Reste einer größeren Folge, wegen der Werkspuren, wie etwa den Durchpauspunkten, die Übertragung vom Stich bezeugen und der Quadratur, die beabsichtigte Vergrößerung in Malerei anzuzeigen, erworben worden sein.

Befinden wir uns hier im Bereich der zeichnerischen ‚Kopie‘ nach Druckgraphik, muss an dieser

Stelle betont werden, dass unsere heutige Sicht auf den Begriff Kopie und jede negative Konnotation mit derselben nicht dem vielschichtigen Phänomen in der Frühen Neuzeit entspricht. Tico Seifert wählt in seinem Aufsatz zu Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen bewusst den Begriff der „Übertragung“ und grenzt das Phänomen ab von Klassifizierungen wie Kopie, Imitation, Nachahmung, Nachbildung, Replik, Reproduktion, Variation, Vervielfältigung und Wiederholung – letztere alles Benennungen mit eben eher negativer Konnotation. Tarnya Cooper differenziert drei künstlerische Intentionen, die neben dem „Training“ hinter dem Abzeichnen von Druckgraphiken stehen können: Erstens der Wunsch, kompositionelle Details und klassische Formen zu memorieren, zweitens das Ziel, sich verschiedenes stilistisches Vokabular anzueignen, drittens das Interesse unübliche Themen aufgrund ihrer Kuriosität festzuhalten. Es existieren weitere Spielarten der zeichnerischen Übertragung von Druckgraphik, die hier an Beispielen aus Uffenbachs Sammlung exemplifiziert seien.

Einige Zeichnungen scheinen vermeintlich ideale Vorzeichnungen für Kupferstiche zu sein, dann nämlich, wenn sie die charakteristische an- und abschwellende Linie – die Taille – des Kupferstichs im Federstrich nachahmen. Doch sind dies sogenannte „Pennestücken“, „Federstücke“ oder „Federkunststücke“, die den bereits vorhandenen Kupferstich nachahmen oder einen nicht existenten Kupferstich fingieren.⁵² Ein herausragendes Beispiel aus der Sammlung Uffenbach ist die zeichnerische Kopie (H 269) – besser Nachahmung – nach Jan Mullers Kupferstich des *Chilon von Sparta*, einem Kupferstich von 48 cm Höhe.⁵³ Die ungefähr gleich große Zeichnung (51 cm hoch) (Abb. 8) ahmt den Linienduktus des Kupferstichs derart nach, dass man in Nahaussicht die gekurvte Führung der gitterbildenden Linien, die Schatten erzeugen, ebenso das An- und Abschwellen der Linie bei der Darstellung räumlicher Volumenbildung mit den eintiefend in die Druckplatte geschnittenen Linien des Kupferstichs verwechseln könnte. Für Uffenbach, der alles technisch anspruchsvolle, komplizierte oder gar rätselhaft Komplexe schwieriger Kunstfertigkeiten überaus schätzte, dürfte die den Stich nachformende Federzeichnung, in kunsttheoretischer Sicht eine Art



Abb. 8 Unbekannter Künstler, nach Jan Mullers Kupferstich *Chilon von Sparta* (1596), Feder, 513 x 402 mm, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 269



Abb. 9 Unbekannt niederländisch oder deutsch (nach dem Kupferstich, den Justus Sadeler nach Friedrich Sustris stach), *Büßende Maria Magdalena*, 1613, Feder, 226 x 174 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 631

mehrstufige Form der *aemulatio*, überaus interessant gewesen sein.

Eine Dreierkonstellation von besonderer Komplexität mag hier als Beispiel für Uffenbachs Interesse an komplizierten Zusammenhängen dienen: Die auf 1613 datierte Zeichnung (Abb. 9) eines unbekanntes Künstlers ist die strichgetreue Kopie nach dem Kupferstich *Büßende Maria Magdalena* von Justus Sadeler nach Friedrich Sustris.⁵⁴ In Uffenbachs Sammlung ist zwar der Kupferstich von Sadeler nicht nachweisbar,⁵⁵ jedoch besaß er einen Kupferstich (Abb. 10), der sich – ebenso wie die Zeichnung – auf die genannte, nicht in Uffenbachs Sammlung befindliche Druckgraphik bezieht, diese jedoch variiert: Transferiert ins Querformat und mit entscheidenden Modifikationen der Lichtführung in der dunkeln Höhle. Uffenbach, in dessen Besitz sich zwar der zu Grunde liegende Kupferstich nicht befand, den er aber mit Sicherheit kannte, besaß demnach gleich zwei Werke in unterschiedlichen Me-



Abb. 10 Thomas de Leu (nach dem Kupferstich, den Justus Sadeler nach Friedrich Sustris stach), *Maria Magdalena vor einem Kreuzifix knieend*, um 1600, Kupferstich, 137 x 191 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 4873



Abb. 11 Jan Sanredam nach Hendrick Goltzius, *Venus und Amor*, um 1600, Kupferstich, 330 x 150 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 4941



Abb. 12 Carel de Moor, *Venus*, um 1700, Kreide, Rötel, Weißhöhung auf blauem Papier, 350 x 254 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 38

dien, die das ohnehin als Nachtstück ungewöhnliche Blatt künstlerisch wie technisch modifizierten.

Eine weitere Spielart zeichnerischer Kupferstichrezeption weist ein Paar von Stich (Abb. 11) und Kreidezeichnung (Abb. 12) auf: Carel de Moor (1655–1738) zeichnete die diagonal liegende Venus in Sanredams Stich nach Goltzius Zeichnung derart, dass seine diagonal hingegossene Nackte zwar in genauer Kopie des Körperumrisses und räumlicher Disposition auf dem Blatt erscheint, durch konsequentes Weglassen des Drumherums aber und dezente Farbigkeit der Kreidelinien erreicht er eine Verlebendigung, die gerade beim direkten Vergleich verblüfft.

Die Häufigkeit ähnlicher Druck- und Zeichnungspaare in Uffenbachs Sammlung fällt auf und streicht dessen Interessen heraus. Letztes Beispiel sei die tuschzeichnende Nachahmung des konturarmen,

tonreduzierten doch stimmungsvoll Farbräumlichkeit erzeugenden Tonholzschnitts von Antonio da Trento nach Parmigianino (Kat. 19) durch einen unbekanntem Zeichner. Hier ist es der technisch nur schwierig herzustellende Effekt des mehrtonigen Drucks, der mit Pinsel und drei Farbtönen auf farbigem Papier Nachbildung erfährt. Die Begeisterung für derartige Phänomene ist früh bezeugt. Bereits auf der ersten großen Reise in Begleitung seines älteren Bruders wird ihm am 29. Dezember 1711 in Den Haag beim Besuch des katholischen Geistlichen Dissing eine Sammlung von 450 italienischen Zeichnungen gezeigt, die dessen Onkel, der Maler in großherzoglichen Diensten in Florenz gewesen war, zusammentrug. Unter den Zeichnungen von großen Namen italienischer Kunst wird besonders ein Blatt hervorgehoben „von Gioseppe Nasini, wie Christus ins Grab gelegt wird. Dieser Riß ist von son-

derbarer Zeichnung, und vieler Arbeit, daß man ihn vor einen Holzschnitt ansehen sollte.“⁵⁶

Wie lässt sich nun Uffenbachs spezielles Interesse an Zeichnungen zusammenfassend beschreiben? Uffenbachs Interesse, seine Beschäftigung und sein Umgang mit seiner Zeichnungssammlung sind anhand der hier zusammengetragenen Indizien sehr wohl in großen Teilen nachzuvollziehen, auch wenn er auf Reflektierendes zu Medium und Einzelwerken verzichtete. Das Zitat aus dem Gutachten für die Gründung einer Malerakademie, die sorgsame Zusammenstellung und Beschriftung seiner Klebealben, die Kombination von Zeichenbüchern und heterogener, technisch, zeitlich und topografisch breit gefächerter Zeichnungssammlung sowie das Zusammenspiel von Zeichnung und Druckgraphik lässt auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium schließen. Zunächst ist Uffenbachs Zeichnungssammeln um Exemplarität bemüht: Nicht einzelne Künstler, Schulen oder Techniken, sondern breiter Zugriff chronologischer, topographischer und technischer Art bestimmen seine Sammlung, wohinter der Versuch steht, Exempel für alle ihm bekannten Spielarten und Phänomene, funktionaler oder künstlerischer Art zusammenzustellen. Hierzu sei an sein unpubliziertes doch erhaltenes Werk zur Geschichte aller Bildkünste auf Papier erinnert. Auch ist sein Sammeln technikorientiert: Die Dokumentation bestimmter Techniken ist ihm wichtiger als Art und Thema der Darstellung. Besonderen Wert legte Uffenbach auf intermediale Kunststücke und Transferprozesse – „Werk | Prozesse“ – zwischen den druckgraphischen Medien und den zeichnerischen. Die auffallende Häufung von Pärchenbildungen, so wie oben exemplarisch vorgeführt wurde, macht dies deutlich. Man könnte sagen, sein Sammeln versuchte die gesamte Spannweite dieser Phänomene in Beispiele zu fassen, wobei das Spektrum von den Modi des Vorzeichnens und Entwerfens für den Druck, über zeichnerische Rezeption von Drucken und ihren technisch-formalen Eigenheiten bis hin zu Kunststücken reicht, die – wie die genannten Beispiele – technisch ästhetische Eigenheiten der Lineatur des Kupferstichs, an- und abschwellige Linie, Gitterbildungen gerader und kurviger Linien, dreidimensionale Effekte durch umbiegende Linienführung mit der Feder nachgeahmt werden. Mit der-

artigen Kunststücken ist natürlich auch der kunsttheoretische Horizont Uffenbachs angesprochen: Er besaß nahezu die gesamte Kunstliteratur der Frühen Neuzeit und rezipierte sie, dementsprechend wird ihm bei derartig aemulativen Trompe-l’œil-Konzepten, wie der Nachbildung der kupferstichspezifischen Linienbildung mit der Feder nicht nur das literaturrhetorische Konzept der *Aemulatio* und verwandten aus dem Feld der Überbietungstopik bekannt gewesen sein, sondern auch die spezifisch bildkünstlerischen Konzepte paragonaler Überbietungsformeln in den verschiedenen bildkünstlerischen Gattungen. Da diese Tendenz zu exemplarisch umfassendem Sammeln auch noch viele andere, hier nicht auszuführende Aspekte betrifft, war Uffenbachs Sammlung von allerhöchster Eignung als didaktisches Mittel für den Kunstgeschichtsunterricht, zu der sie von Fiorillo in Göttingen gemacht wurde, der mit ihr als Instrument die erste akademische Kunstgeschichtslehre überhaupt ins Werk setzte. Genau diese Verwendung als Unterrichtsmittel und Forschungsobjekt zugleich ist Uffenbachs Sammlung – „Werk | Prozesse“ in jeglicher Hinsicht aufzeigend – auch für uns, wenn wir sie in ihren Teilen mit Studenten erforschen, und zur Demonstration gewonnener Erkenntnisse in Ausstellungen zeigen.

Zeichenlehrbücher in Uffenbachs Bibliothek

1. Johann Hartmann Beyer: *Ein neue und schöne Art der Vollkommenen Visier-Kunst : Derengleichen hiebevorniemaln in keiner Spraach gesehen worden. Wie man nemlich vielerley unterschiedene Visierstäbe zurichten/ auch mit denselbigener allerhand regulierte hole Corpor ... gantz leichtlich erkündigen soll / Denen Kunstliebenden Bawmeistern/ Werckleuten ... erfunden/ demonstrirt/ und klärlich beschrieben ... Durch Johann-Hartmann Beyern/ Medicum zu Franckfurt am Mayn*, Frankfurt am Mayn, 1603 [4 BIBL UFF 228]
2. Abraham Bloemaert: *Tekenkonst: 7 Theile*, Amsterdam o. J. [2 BIBL UFF 399]
3. David Ulrich Böcklin: *Gründlicher Unterricht Von der Graphice Oder Zeichen- und Mahl-Kunst*,

- Worinn Von derselben Beschaffenheit, unterschiedlichen Arten, Requisites, Historie, Vortrefflichkeit, Nutzen und Methode gehandelt wird: Mit einem doppelten Register, Halle 1717 [8 BIBL UFF 536]
4. Jean Du Breuil: *Perspectiva Practica, Oder Vollständige Anleitung Zu der Perspectiv-Reiß-Kunst : Nutzlich und nothwendig Allen Mahlern, Kupferstechern, Baumeistern, Goldschmieden, Bildhauern, Stickern, Tapezierern und andern so sich der Zeichen-Kunst bedienen. Sehr deutlich und ordentlich beschrieben, und durchaus mit netten Kupffer-Figuren versehen / Erstmahls durch Ein unbenahmtes Mit-Glied der Societät Jesu [i.e. Jean Du Breuil] in Paris herausgegeben, Nun aber Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt Durch Johann Christoph Rembold, Aug. Philo-Math., Augsburg 1710 [4 BIBL UFF 665]*
 5. Annibale Carracci: *Diverse figure al numero di ottanta diseguate di penna, nell'hore di recreatione, da Annibale Caracci. E cavate dagli originali, da Simone Guilino Parigino, Roma 1646 [2 BIBL UFF 340]*
 6. Jean Cousin: *Livre de portraiture, contenant la mesure des parties du corps humain, o. Ort 1625 [4 BIBL UFF 338]*
 7. Carlo Fontana: *[Discorso Sopra la facile riuscita di restaurare Il Ponte Senatorio Hoggi Detto Ponte Rotto Con molte curiose eruditioni dell'Antichità di detto Ponte] Discorso di Gio: Carlo Vespignani Sopra la facile riuscita di restaurare Il Ponte Senatorio Hoggi Detto Ponte Rotto, Con molte curiose eruditioni dell'Antichità di detto Ponte : Aggiuntivi Li disegni in Rame di tutti li Luoghi nominati nel discorso, delineati, e dati alle Stampe, dal Carlo Fontana, Roma 1692 [2 BIBL UFF 178]*
 8. Willem Goeree: *Anweisung Zu der Practic oder Handlung der allgemeinen Mahler-Kunst, : Worinnen Nebenst derselben Fürtrefflichkeit und Nutzen kürztzlich angezeigt wird, was einer zum gründlichen Verstand der Mahler-Kunst wissen muß, und wie man seine Übung, darinnen ein vollkomme-*
ner Meister zu werden, anstellen soll. Anfangs in Holländischer Sprache an den Tag gegeben Durch Willhelm Goeree. Und nunmehr ins Hochteutsche übersetzt, von Johann Langen, Hamburg 1677 [8 BIBL UFF 410]
 9. Friedrich Wilhelm Kratzenstein: *Practische Abhandlung von Verfertigung schöner und accurater Zeichnungen u. Risse, in der Feldmeß- Artillerie-Kriegs- und Bürgerlichen Baukunst, worinnen deutlich gezeiget wird wie man solche nicht allein mit Bleystift, Tusch und Carmin schön aufreissen, sondern auch mit Farben illuminiren soll: Ingelichen von denen dazu gehörigen, nothwendigen und guten Instrumenten / von Friedrich Wilhelm Kratzenstein, des Churfürstlich-Maynzischen, Freyherrl. von Haagischen Infanterie-Regiments, zweyten Bataillons Adjutant, Nürnberg 1766 [8 BIBL UFF 918]*
 10. Gérard de Lairesse: *Des Herrn Gerhard de Lairesse, weltberühmten Kunst-Mahlers, Grundlegung zur Zeichenkunst, das ist, kurtzer und sicherer Weg/ durch welchen das Zeichnen/ vermittelt der Geometrie oder Meßkunst/ vollkömmllich erlernt werden kann, den Mahlern, Kupferstechern, Bildhauern, Land-Messern, der Architectur geflissenste und allen curiose Liebhabern zum besten, aus dem Holländischen in das Hoch-Teutsche übersetzt, Nürnberg, 1727 [4 BIBL UFF 621]*
 11. Gérard de Lairesse: *Neueröffnete Schule der Zeichnungskunst: worinnen die Anfangsgründe derselben nach einer leichten und kurzen Art nicht allein beschrieben werden, sondern auch in 120 Kupfer-tafeln gezeiget wird, wie man zur Vollkommenheit dieser angenehmen Kunst gelangen kann ; Nebst einem Berichte von Zubereitung und Gebrauche der Wasserfarben, durch Gerhard de Lairesse, Leipzig 1745 [2 BIBL UFF 487]*
 12. *Nouvelle methode pour apprendre a dessiner sans maître, Où l'on explique par de nouvelles démonstrations les premiers élémens [et] les regles generales de ce grand art, avec la maniere de l'étudier pour s'y perfectionner en peu de tems, Paris 1740 [2 BIBL UFF 486]*

13. Nicolaus Lauwer, Pieter de Jode: *Academiae graphices figurae variae, picturae artis studiosis utiles ad vivum delineatae Petro de Iode. Nuper collectae et in lucem editae per Nicolaum Lauwers*, Antwerpiae [ca. 17. Jh.] [2 BIBL UFF 324]
 14. Pierre Jean Mariette: *Description Sommaire Des Deseins Des Grands Maistres D'Italie, Des Pays-Bas Et De France, Du Cabinet De Feu M. Crozat : Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux Peintres, par P. J. Mariette*, Paris: Mariette, 1741 [8 BIBL UFF 788]
 15. Matthias Oesterreich: *Recueil de Quelques Deseins de Plusjevs Habjles Majtres tirès du Cabinet De S. F. Msgr. le Prem. Ministre Comte de Brühl*, Dresden 1752 [GR 2 BIBL UFF 578]
 16. Filippo Passarini: *Nvove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi vtili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle bvone arti del disegno inventati et intagliati da Filippo Passarini*, Roma 1698 [2 BIBL UFF 16]
 17. Nicolaus Person: *Handführung zur Vollkommenen Kunst der Abzeichnung des Menschlichen Leibs von denen berümbtesten alt, und neuen Kunst-meistern practiciret*, Mayntz 16XX, [2 BIBL UFF 29]
 18. Johann Daniel Preißler: *Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kann*, Nürnberg 1759 [2 BIBL UFF 488]
 19. Johann Daniel Preißler: *Gründliche Anweisung zu richtichen Entwüfften und zierlichen Auszeichnungen der Blumen*, Nürnberg 1735 [2 BIBL UFF 488]
 20. Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste [...]*, 3 Bde., Nürnberg / Franckfurt 1675/1679, [2 BIBL UFF 346]
 21. Johann Jacob Schübler: *Perspectiva Pes-Picturae. Das ist: Kurtze und leichte Verfaßung Der Practicabelsten Regvl, zur Perspectivischen Zeichnungs-Kunst Zweyter Theil / Allen Liebhabern dieser schönen Kunst zum Nutzen, inventirt, gezeichnet und heraus gegeben von Johann Jacob Schübler, Teil: Worinnen angewiesen wird/ wie alles was von Architectonischer Invention durch die Perspectiv, als das Haupt-Fundament der Edlen Mahlerey, correct aufgezeichnet worden/ mit dem behörigen Sonnen- Tag- und Flammen-Licht, zur natürlichen Vollkommenheit zu bringen*, Nürnberg 1720 [2 BIBL UFF 45]
 22. Antonio Tempesta: *Icones biblicae, per Antonium Tempestatam inventae et aqua forti delineatae*, Amsterdam 17. Jh. [2 BIBL UFF 388]
 23. Pietro Testa: *Raccolta di diversi disegni e pensieri, di Pietro Testa. Dati in luce da Francesco Collignon*, Roma 1681 [2 BIBL UFF 336]
 24. Giulio Troili: *Paradossi Per Praticcare La Prospettiva Senza Saperla : Fiori, Per Facilitare L'Intelligenza, Frvtti, Per Non Operare Alla Cieca ; Cognitioni necessarie à Pittori, Scultori, Architetti, ed à qualunque si diletta di Disegno / Dat'in luce da Givlio Troili da Spinlamberto detto Paradosso, Pittore Dell'Ilvstriss. Senato Di Bologna*, Bologna 1683 [2 BIBL UFF 233]
 25. *Die Zeichnungs- und Mahlerkunst, Frankfurt und Leipzig*, 1756 [8 BIBL UFF 765]
 26. *Vorbilder für allerley Künstler, Handwerker und Bauleute, von verschiedener Hand verfertigt u. zusammengetragen (ca. 1700)* [2 BIBL UFF 512]
- 1 ISG Frankfurt am Main: Handwerker Akten Nr. 618 (ehemals Ugb C 31 Z Nr. 2): Maler Akademie, Bl. 27-28 r+v Gutachten von J. F. v. Uffenbach zur Gründung einer Malerakademie in Frankfurt a. M. 1767. Zitiert nach Meyerhöfer 2019, S. 137 u. S. 273–276 (komplette Transkription des Gutachtens).
- 2 Grundsätzlich zu Johann Friedrich von Uffenbach, v. a. als Sammler und zu seiner Schenkung an die Göttinger Universität vgl.: Arnim 1928, Meyerhöfer 2000, Meyerhöfer 2019 u. Arnulf/Fieseler/Sors 2022. Zu der Ausstellung „Aller Künste Wissenschaft – die Sammlung des Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769)“ erscheint 2023 ein ausführlicher wissenschaftlicher Katalog.

- 3 Die Manuskripte liegen in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen: Vier Bände der sog. Brüderreise 1709–1711 mit seinem älteren Bruder Zacharias Conrad: Cod. Ms. Uffenbach 25/I–IV. Die Brüderreise erschien leicht gekürzt 1753/54 ediert durch Johann Friedrich, 18 Jahre nach dem Tod des Conrad Zacharias, bei Schellhorn in Ulm (*Merkwürdige Reisen* 1753/54). Seine eigene sog. Gelehrtenreise 1712–1716 hinterließ er in ebenfalls vier Manuskriptbänden, die unediert blieben: Cod. Ms. Uffenbach 29/I–IV. Im Reisetagebuch der Brüderreise bildet der vierte Band denjenigen mit gedruckten und gezeichneten Illustrationen zu den ersten drei Textbänden, in demjenigen seiner Gelehrtenreise sind in allen vier Bänden Text und Bild durchmischt. Zu beiden jeweils vier Reisetagebüchern gehören mehr als 90 großformatige Graphiken, die stets separate Aufbewahrung erhielten (Cod. Ms. Uffenbach 8).
- 4 Cod. Ms. Uffenbach 13/I–IV.
- 5 Cod. Ms. Uffenbach 20/I–II.
- 6 „Uhrsprüngleiche Historie der gesamten Bildkunst auf Papier“. Cod. Ms. Uffenbach 13/IV, p. 504–516, p. 553–573, p. 591–604. Auch enthalten in: Cod. Ms. Uffenbach 20 /II, Bl. 255–285.
- 7 Zur Schenkungsgeschichte vgl. Arnim 1928, Meyerhöfer 2000, Meyerhöfer 2019, S. 87–112 u. Arnulf/Fieseler/Sors 2022.
- 8 Kat. Nr. 43 (H 352), Kat. Nr. 9 (H 660), Kat. Nr. 23 (H 1997/21), Kat. Nr. 40 (H 1968/6).
- 9 Hierzu v. a. Meyerhöfer 2019, S. 117–131 und S. 148–156.
- 10 *Merkwürdige Reisen* 1753, Teil 3, S. 369–371. Vgl. auch Anm. 56.
- 11 *Merkwürdige Reisen* 1753, Teil 3, S. 652–653.
- 12 Cod. Ms. Uffenbach 18. Vgl. hierzu Hübner 2022 u. Arnim 1930.
- 13 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 6752 (alt: Kur. 4 V d6/2), Bl. 50–53.
- 14 Uffenbach benutzt – wie in seiner Zeit üblich – die Begriffe „Zeichnung“, „Handzeichnung“, „Riß“, „Handriß“, „Dessin“ oder „Disegno“ gleichwertig. Eine differenzierende Verwendung lässt sich nicht feststellen.
- 15 Cod. Ms. Uffenbach 47.
- 16 Cod. Ms. Uffenbach Ms. 47, S. 127r–128r: „Iconographica
Zu dieser letzten Abtheilung rechne zuforderst die Versammlung vieler einzelner und nach ihren Meistern oder Verfertignern gebrachten Kupferstücken, welche alle in großen Portefeuilles oder Bänden auf blau regal Pappier angeheftet dergestalt in Ordnung nach dem Alphabet gebracht worden, daß man vermittels derselben sowohl den Umfang, Fortgang und unterschiedliche Arbeitsart dieser Kunst nach deren ersten und berühmtesten Meistern daraus erkennen, als auch von ihrer Arbeit selbst und deren Unterschied ein Urtheil fällen können. Da nun anfänglich hierzu eine Bekanntheit derer Meister hauptsächlich erfordert worden, so ist zu diesem Ende das unter deren geschriebenen Sachen befindliche Verzeichnis aller Mahler und Kupferstecher mit nicht geringer Mühe aufgesetzt und hierzu ein Vorrath von Drucken, die das Leben solcher Künstler beschreiben, gesammelt worden als welche zu oberst in dem Repositorio derer Kupferbände in folgender Ordnung aufgestellt sind.
- 307 Verzeichnüs derer Kupferstücken so ehedessen Herr Spohr Kunsthändler in Straßburg besessen Folio msct
- 308 Anderes Register über eben dergleichen Kupferstücken von ihm Folio msct
- 309 Alchimedon XVI führtrefflicher Virtuosen der sculptur kupferstecher und ätzkunst palladium Fol 1680 Dresden
- 310 Baldinucci Filip. commiciamento e progresso dell arte dell intagliare in rame fol. Firenze
- 311 Pictorum aliquot celebrium germaniae effigies fol. Antverpiae 1572“
- 17 Cod. Ms. Uffenbach 20/II, Bl. 286v. Vgl. auch Meyerhöfer 2019, S. 133.
- 18 Heyne und Pütter reisen als Repräsentanten der Universität Göttingen nach dem Tode Uffenbachs nach Frankfurt, um sich um die Abwicklung der Donation zu kümmern und berichten nach Hannover.
- 19 Zur Versteigerung 1771 und 1775 vgl. die beiden Auktionskataloge sowie Meyerhöfer 2019, S. 83–86, S. 277–292 (Transkription des Gegenschreiberbuches 1771) u. S. 293–342 (Transkription des Gegenschreiberbuches 1775).
- 20 Meyerhöfer 2019, S. 133 nimmt an, dass die beiden Bände denen der Versteigerung entsprechen und zwischenzeitlich weiterbearbeitet wurden.
- 21 Das Werk von Crispijn de Passe ist in der Göttinger Universitätsbibliothek nicht aus Uffenbachs Nachlaß erhalten: *Della Luce Del Dipingere Et Disegnare / Van 't light der Teken en Schilderkost / De la lumiere de la peinture et de la designation / Vom Liecht der Reiß und Mahlkunst* (Erstauflage 1643, folgende 1654 und 1664)
- 22 Inv. Nr. H 395.
- 23 Zitiert aus: Polaczek 1922, S. 95.
- 24 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 6752, Bl. 360–364.
- 25 Roma (das ist Zeichnungen eines berühmten Mahlers von denen Romischen antiquitäten nach dem Leben. Fol. obl.
- 26 Sammlung unterschiedener alten Gemälden in Wasserfarben wie auch illuminierte Kupferstücken fol.
- 27 Hier ist sein älterer Bruder Zacharias Conrad von Uffenbach gemeint.
- 28 Fiorillo 1784ff.
- 29 Vielleicht gehörte die Zeichnung H 384 zum Konvolut. Es handelt sich um eine Rötzelzeichnung (Lapis Rosso) nach Raymond Lafage, dem Lehrer Boitards. Sehr gut möglich, dass Boitard diese Zeichnung angefertigt und zu seinen weiteren Zeichnungen gelegt hatte.
- 30 Vgl. die Liste in diesem Katalog S. 37ff.
- 31 Vgl. Meyerhöfer 2019, S. 86 sowie Transkription des Gegenschreiberbuches der Versteigerung von 1775, S. 305.
- 32 Zwei Zeichnungen konnte 2021 bereits Christoph Metzger (Wien) identifizieren, dem ich an dieser Stelle herzlich für die Information danke: Die auf S. 4 als Nr. 16 beschriebene Zeichnung entspricht heute der Hoefnagel nach Dürer zugeschriebenen Inventarnummer 3126 in der Albertina (Wien) („Eine Auferstehung Christi

- mit vielen Nebenbildern, mit der Feder gezeichnet und beygesetzten Merkmal des Meisters nemlich A. Durer nebst der Jahreszahl 1510.“). Die auf S. 21 auf Blatt 10 als No 10 beschriebene Zeichnung entspricht der heute noch Dürer zugeschriebenen Inventarnummer 1851.3 im Kunstmuseum Basel („Maria mit dem Kindlein und vielen musicirenden Engeln mit architecturischer Ausziehrung umgeben, auf praeparirter zarter Blasenhaut in Tusch gezeichnet von A. Durer 1509“).
- 33 Hans Holbein d. J. (1497/98–1543), *Portrait des toten Erasmus*, 1518/1543, schwarze Kreide, 138 x 127 mm, Inv. Nr. M+ 004.
- 34 Auf H 637 und H 638 notiert Uffenbach jeweils handschriftlich den Namen des Künstlers: „Willemert“. Gemeint ist Albert Philipp Willemert, dem die Zeichnungen noch heute zugeschrieben werden. Nachweisbar ist dieser nur in Nagler 1851, S. 499 und in Wurzbach 1910, S. 885: Demnach ist der Künstler einzig durch die Nennung in einem Kölner Malerregister vom 08. Januar 1671 sowie durch eine signierte, seltene Radierung eine Hirschjagd darstellend bekannt. Auf welcher Grundlage Uffenbach ausgerechnet diesen Namen mit den beiden Zeichnungen verband, ist völlig unklar.
- 35 Beispielsweise notiert er auf dem radierten Selbstportrait Inv. Nr. D 2677 den Namen des Künstlers: Michael Willmann. Auf dem von Gerard Edelinck gestochenen, großformatigen Portrait des Musikers Charles Mouton Inv. Nr. D 3535 notiert er ganze Widmungsverse: „Cher Mouton a te voir sie bien represente / par des charmes secrets je me laisse surprendre / Je suis de ton portrait doublement enchanté / je te vois et je crois t'entendre.“.
- 36 Hierzu demnächst Arnulf 2023.
- 37 Vgl. hierzu Sors 2019.
- 38 Turner/Van Suylen 2022.
- 39 Inv. Nr. H 16, Adriaen van de Velde, *Südliche Landschaft mit Reiter und Hirten*, um 1650/60, 183 x 177 mm, (https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665030/1/-/) Inv. Nr. H 115, Jan van Goyen, *Ruinen an einem Gewässer*, 1644, 164 x 276 mm (https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665060/1/-/)
- 40 Sohn des Rembrandt-Schülers Govaert Flinck (1615–1660).
- 41 Uffenbach 1753/54, Bd. III, S. 315.
- 42 Jacobus Sibrandi Mancadan(?), *Waldrand mit einem Hirten und Ziegenherde*, um 1640, 248 x 321 mm, Inv. Nr. H 125. https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665090/1/-/ Umkreis von Salomon van Ruisdael, *Ruderer auf dem Wasser vor einem Ufer mit Bäumen und Gehöften*, um 1650, 135 x 228 mm, Inv. Nr. H 163. https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665668/1/-/
- 43 *Merkwürdige Reisen* III, S. 317.
- 44 Cod. Ms. Uffenbach Bibl. Arch. A, 1b 29. Vgl. Meyerhöfer 2019, S. 112, Anm. 528
- 45 Im Archiv der Kunstsammlung befindet sich die handschriftlich verfasste „Eidesformel“, die Fiorillo anlässlich seiner Einstellung an der Bibliothek unterzeichnen musste. Hierin ist u. a. festgelegt, dass er die Sammlungen zu inventarisieren hatte.
- 46 Da im Inventar der Handzeichnungen aus den 1970er Jahren, das vom damaligen Kurator Konrad Renger zwecks Vergabe der Inventarnummern angelegt wurde, nur noch 939 Zeichnungen aus Altbestand aufgelistet werden, daraus einige nachweislich nicht aus Uffenbachs Bestand stammen, kann man von ca. 900 Zeichnungen ausgehen, die heute noch aus dem Konvolut, das 1770 nach Göttingen kam, vorhanden sind.
- 47 Pütter 1788, S. 229–230.
- 48 Heineken 1771.
- 49 Die äußerst umfangreiche Bibliothek, die Uffenbach der Universität überließ, versetzte Fiorillo in die ungewöhnliche Lage, auf einen sehr großen und umfassenden Bestand an kunsttheoretischer und technischer und künstlergeschichtlicher Literatur zugreifen zu können.
- 50 Vgl. hierzu Arnulf/Fieseler/Sors 2022.
- 51 4 BIBL UFF 338. Das Buch hatte er laut einer Notiz im Buch bereits am 24. April 1711 in Amsterdam gekauft.
- 52 Vgl. Seifert 2010.
- 53 Uffenbach besaß Zeichnung und Kupferstich, denn letzterer findet Auflistung im handschriftlichen Inventar von Fiorillo, ist jedoch heute nicht mehr in der Sammlung nachzuweisen.
- 54 Hollstein, Bd. 21, S. 199, Nr. 10; Bd. 22, S. 173, Nr. 10. <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a1-2369>
- 55 In den Inventaren der Druckgraphik von Fiorillo 1784ff (Archiv, Kunstsammlung der Universität Göttingen), die die Blätter einzeln benennen, ist weder unter „Sustris“ noch den „Sadeler“ die Graphik aufgeführt.
- 56 *Merkwürdige Reisen* 1753, Teil 3, S. 369–371: „Nachmittags giengen wir zu Herrn Dissing, einem Catholischen Priester bey der von den Herren Staaten in dem Haag privilegierten Catholischen Kirche, um die von seinem Oheim in Italien ererbte Handrisse zu sehen. Dieser hat Johannes von Achelom gehießen, war ein vortrefflicher Mahler, der in Italien unter dem Namen Signor Giovanni gar renommirt, und erster Kammerdiener von dem Groß-Herzog von Toscanan gewesen, in dessen Gallerie viel schöne Stücke von ihm zu sehen seyn sollen. Die Handrisse, so Herr Dissing von ihm geerbet, sind vierhundert und fünfzig Stück, in sechs grossen Portefeulles, und dann noch dreyssig ganz große, die wegen ihrer Größe nicht in Bücher gelegt werden können. Sie sind von den besten und berühmtesten Meister in Italien, als Carrache, Corregge, Raphael, Michael Ange, Titian, Dominique, Andre del Sante und anderen, alle ungemein schön, und von allerhand Sujets, als Köpfe, Historein, Antiquitäten etc. Insonderheit waren schon bey vierzig Stück von Barozzi, einem Discipul des Raphael; ferner eines von Gioseppe Nasini, wie Christus ins Grab gelegt wird. Dieser Riß ist von sonderbarer Zeichnung, und vieler Arbeit, daß man ihn vor einen Holzschnitt ansehen sollte.“



KATALOGTEIL



BIBL.
R. ACAD.
G. A.

NATURNACHAHMUNG.

ZEICHNEN UM 1500

Die Handzeichnung steht im 15. Jahrhundert noch ganz im Zeichen der Vorbereitung des Werkes und der Archivierung von Vorlagen, etwa in Musterbüchern, die im Werkstattbetrieb der Maler und Buchmaler Verwendung finden. Dennoch markiert das Quattrocento den eigentlichen Beginn der Renaissancezeichnung. Vasari sieht in ihm den „zweiten Stil“ („seconda maniera“), in dem neben die Nachahmung der Natur das Studium der Antike tritt. Hat sich der Künstler durch das Zeichnen nach der Antike eine sichere Linienführung angeeignet, soll er seine Technik durch das Naturstudium weiter verbessern. So entstehen um 1500 bemerkenswerte Naturstudien, die im Werkprozess Verwendung finden und das Kopieren von Vorlagen aus Musterbüchern allmählich verschwinden lassen. Die Verbindung von Antiken- und Naturstudium, die im Quattrocento ihren Anfang nimmt, ist wegweisend für die Zeichenpraxis der folgenden Jahrhunderte.

Kat. 1

Sandro Botticelli (Florenz um 1445–1510 ebd.)

Krönung Mariens, 1488–1490

Feder in zwei Brauntönen über schwarzer Kreide, braun laviert, weiß gehöht auf Papier kaschiert, 225 x 381 mm
Inv. Nr. H 333

Nachträglich (wohl Deutsch, 18. Jahrhundert?) bezeichnet auf dem Verso in brauner Tinte, „[S]andro Botticello“
Stempel (recto, unten rechts) „BIBL. R. ACAD. G. A.“,
„Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen“
(verso, unten rechts)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 8v, Nr. 19b?: „Coronazione della Madonna disegno bellissimo di Scuola fiorentina“ — Renger 1973/1979, Nr. 333 („Sandro Botticelli, Werkstatt“) | Van Marle 1931, Bd. 12, S. 274–275, Abb. 173 („Umkreis von Botticelli“) — Berenson 1938, Bd. 2, Nr. 577B u. Bd. 3, Abb. 208 („Umkreis von Botticelli“) — Ausst. Kat. Duisburg 1965, Nr. 27 (Hans Wille; „Werkstatt von Botticelli“) — Lightbown 1978, Bd. 2, Nr. D21 — Caneva 1990, S. 41, Abb. 10 („Sandro Botticelli?“) — Ausst. Kat. Florenz 1992, Nr. 14.5 (Caterina Caneva; „Sandro Botticelli?“) — Ausst. Kat. Göttingen 2000, Nr. 3 (Gerd Unverfehrt) — Zöllner 2005, S. 292, Nr. D15 („Botticelli und Werkstatt?“) — Körner 2006, S. 327, Abb. 235 — Cecchi 2008, S. 260, S. 282, Anm. 169 — Ausst. Kat. Frankfurt 2009, Nr. 72 (Lorenza Melli) — Giometti 2016, S. 65 u. S. 67, Abb. 3 — Ausst. Kat. München 2018, Nr. 102 (Andreas Schumacher, „Botticelli und Workshop“) — Ausst. Kat. Paris 2021, Nr. 36 (Matteo Gianeselli) — Ausst. Kat. San Francisco 2023, Nr. 43 (Furio Rinaldi; „Sandro Botticelli“).

In höchst kunstvoller Weise durchgearbeitet steht die großformatige Kompositionszeichnung in Zusammenhang mit dem oberen Bildfeld von Sandro Botticellis *Marienkronung mit vier Heiligen (Pala di San Marco)*. Das mittlerweile in den Uffizien verwahrte Altarbild stammt aus der Kapelle des Hl. Eligius in San Marco in Florenz. Eligius (Sant’Alò) gilt als Schutzpatron der Goldschmiede, welche zur Florentiner Zunft der Seidenweber *Arte di Por Santa Maria* (später als *Arte della Seta* bezeichnet) gehörten, für die Botticelli das wohl um 1490 fertiggestellte und 1492 bezahlte Altarwerk schuf.

Die überbordende Verwendung von Gold und kostspieligen Pigmenten und die schiere Größe – des größten jemals von Botticelli angelegten Gemäldes – hängen wohl mit dieser stiftenden Auftraggeberschaft zusammen. Die grundlegende Komposition, welche die Sphäre der himmlischen Transzendenz mit der irdischen Sphäre der Heiligen überlagert, gilt im späten Quattrocento als höchst innovativ. Neben der hohen Entlohnung des mit 100 Golddukaten wohl teuersten aller Werke Botticellis, zeigt sich die immense Bedeutung des Auftrages auch in der qualitätvollen Ausführung des Entwurfsprozesses, in welche das Göttinger Blatt Einblick gibt.¹ Dessen Detailliertheit und formale Klarheit legen nahe, dass es sich bei dem Blatt um den erhaltenen oberen Abschnitt einer einst größeren Zeichnung handelt, welche der Künstler 1488 im Zuge der geplanten Neuausstattung der Zunftkapelle der Seidenweber seinen Auftraggebern vorlegte und die ihm wohl während der Ausführung des Gemäldes als Modello diente.²

Umgeben von Cherubim und zwei Gruppen von singenden und musizierenden Engeln, wird Maria durch Gottvater bekrönt. Ikonographisch wie auch aufgrund der kompositionellen Anordnung der Figuren lässt sich die Bildfindung wohl mit Filippo Lippi (um 1406–1469) zwischen 1466–1469 ausgeführtem Apsisfresko im Dom von Spoleto in Verbindung bringen.

Ähnlich wie in Botticellis *Personifikation des Glaubens* (London, British Museum) verleiht die Unterzeichnung in schwarzer Kreide auch im Göttinger Blatt den Figuren Körperlichkeit und bestimmt die Tonalität mit Schattierungen und gleichmäßig angelegten



horizontalen und diagonalen Schraffuren. In schnellen Federstrichen gesetzte Konturen und stellenweise Lavierungen ähneln seiner zeitgleich entstandenen Kompositionsskizze des *Hl. Joseph* (Privatsammlung).³ Um den Lichtschimmer des prachtvollen Blattgoldes auf dem späteren Altarwerk zu suggerieren, nutzt Botticelli vielfach durch Weißhöhungen bestimmte hellere Partien, wodurch die Figuren in einheitlicher Lichtführung von links erleuchtet werden.

Ausgehend vom Modello entwickelt Botticelli bei der finalen Ausführung des Gemäldes in San Marco die Komposition weiter und nimmt, etwa in der Positionierung der Figuren zueinander und in der Gestaltung der himmlischen Engelschar, graduelle Veränderungen vor. So erscheint die bogenförmige Anordnung der Figuren konvex statt konkav, die Positionen der Cherubim und Engel werden vertauscht und durch einen Engelsreigen ersetzt und Maria wird durch ihre Position im Bildgefüge und durch ihren reduzierten Maßstab dem überwältigend großen Gottvater untergeordnet.

Nach Fertigstellung des Altarwerkes verblieb die Zeichnung als Referenzquelle wohl in der Botticelli-Werkstatt und wurde dort in der Folgezeit mehrfach, so in der *Marienkronung mit dem Hl. Romuald und weiteren Heiligen* (Miami, The Bass) und in der *Marienkronung mit Heiligen* (Florenz, Villa La Quiete) aufgegriffen.⁴ Insbesondere bei Letzterem, dem einstigen

Hochaltarbild der Kirche San Francesco (später San Luigi) in Montevarchi bei Arezzo, wird in der detailgenauen Wiedergabe der zweireihig musizierenden Engelschar die Nähe zur ursprünglichen Entwurfszeichnung offenbar.

Oftmals ungerechtfertigterweise in der Literatur als Werkstattarbeit beschreiben, spiegelt die Zeichnung in besonderem Maße eine Weiterentwicklung in Botticellis Umgang mit den Zeichenmaterialien und seine neugewonnene Sicherheit in der Gestaltung vielgestaltiger Kompositionen wieder. In ihrer ausladenden Gestik und frommen Verständlichkeit offenbart das Blatt Botticellis zunehmend gereifte Figurenauffassung und stellt damit den zentralen Vorläufer für seine Darstellungen des *Hl. Joseph* und *Hl. Matthäus* (Mailand, Biblioteca Ambrosiana) und *Die Juden an Pfingsten* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung) dar.

Im Blatt findet Botticellis geistige Prägung um 1490 bildhaften Ausdruck; entscheidend mitgeprägt wurde diese durch die peitschenden Bußpredigten des Dominikaners Girolamo Savonarola (1452–1489), welche im Dominikanerkloster San Marco auch in der Kapelle des Hl. Eligius wiederhallten.⁵

FuR

Übersetzung: IA

1 Botticelli erhielt am 08. November 1492 53 Goldflorin und vier Lire von der Arte della Seta. Dieser Betrag entspricht der einem Dokument aus dem Jahre 1575 zufolge mit insgesamt 100 Dukaten angesetzten Entlohnung des Gesamtauftrages. Zur Quellenlage des Auftrages vgl. Lightbown 1978, Bd. 2, Nr. B55, Blume 1994, S. 154–155 u. S. 159, Cecchi 2005, S. 258–260 u. S. 282 u. Cecchi 2008, S. 161–164.

2 Vgl. Horne 1908, S. 168, Anhang 2, Dokument XXXIII.

3 Sotheby's, New York, 09. Juli 2014, Lot 27.

4 Tempera / Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 269,2 x 175,3 cm, Miami, The Bass, Slg. Don de John u. Johanna Bass (1963.001); Öl auf Holz, 300 x 190 cm, Florenz, Università degli Studi di Firenze, Villa La Quiete.

5 Dombrowski 2010, S. 306–325.



Sandro Botticelli, *Marienkrönung mit vier Heiligen (Pala di San Marco)*, 1490–1492, Florenz, Uffizien

Kat. 2

Umkreis von Lorenzo di Credi

(Florenz 1456/1459–1537 ebd.)

Drei Greisenköpfe, 1490–1500

Metallstift, Weißhöhungen mit Pinsel auf hellgrün grundier-
tem Papier, 294 x 393 mm

Inv. Nr. H 364r

Umkreis von Lorenzo di Credi

(Florenz 1456/1459–1537 ebd.)

Kopf eines Greises (verso), 1490–1500

Metallstift, Weißhöhungen mit Pinsel auf hellgrün grundier-
tem Papier, 294 x 393 mm

Inv. Nr. H 364v

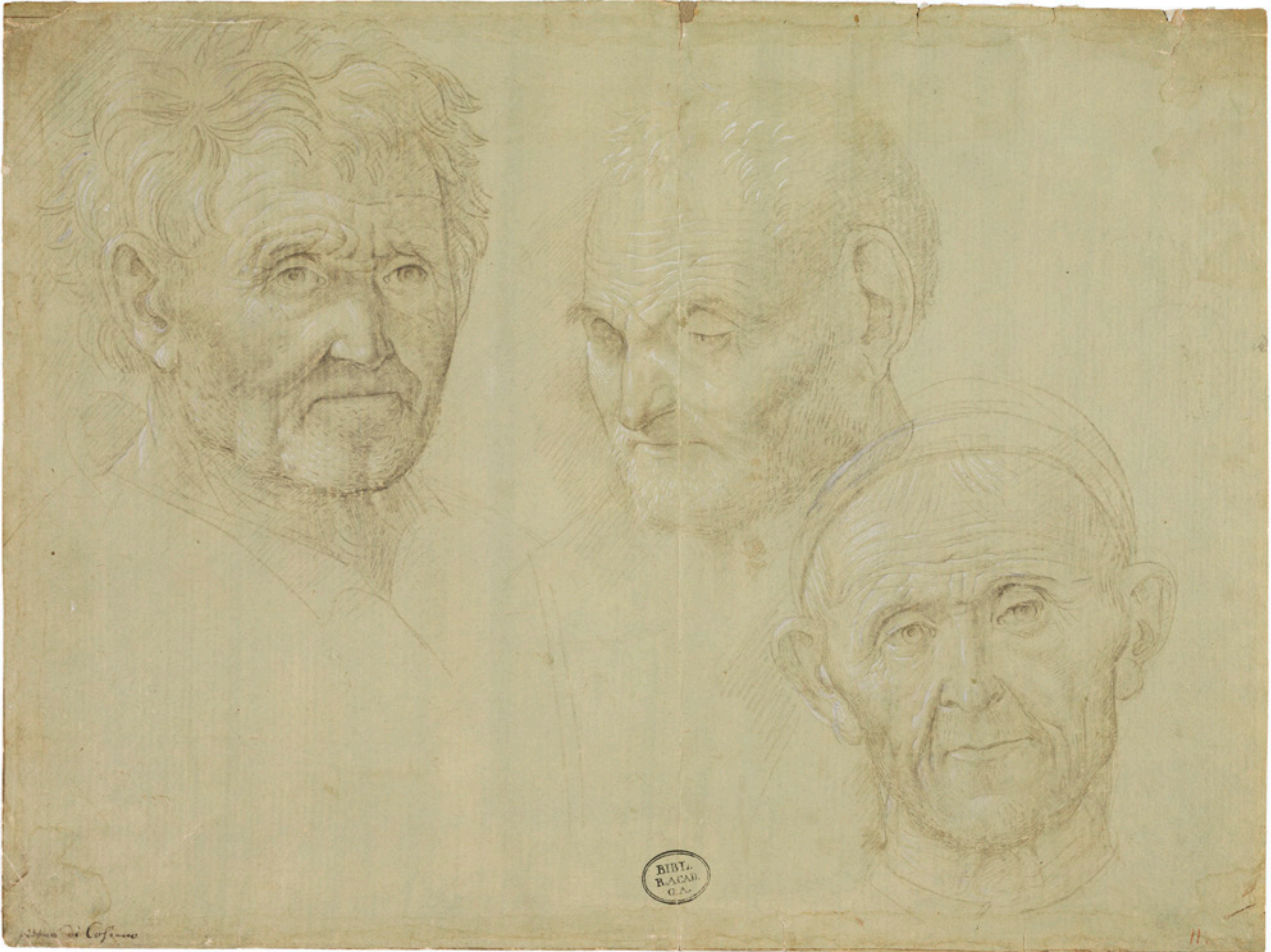
nachträglich bezeichnet auf dem Recto unten links in brauner
Tinte: „pietro di Cosimo“; unten rechts mit rotem Stift: „II.“;
gestempelt unten mittig: „BIBL. R. ACAD. G.A.“;

gestempelt auf dem Verso unten links: „Kunstsammlung der
Georg-August-Universität Göttingen“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

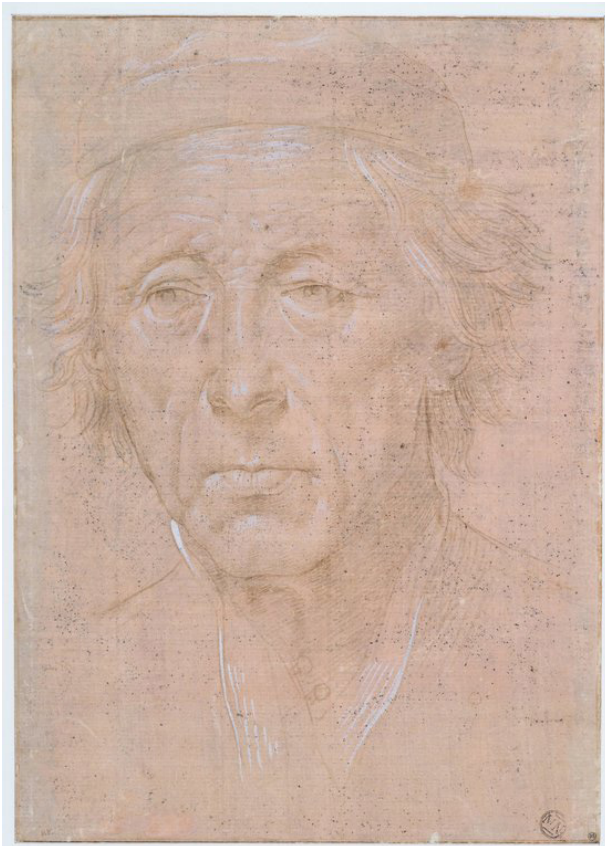
Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 83r: „4. Tre belle Teste diseg-
nate dapresso natura“ — Renger 1973/1979, Nr. 364 | Van
Marle 1931, S. 383–384 (als Piero di Cosimo) — Berenson
1932, S. 261–262 (als sog. Tommaso) — Berenson 1938,
Bd. I, S. 79 und Bd. II., Kat. Nr. 2762B (als sog. Tommaso)
— Degenhart 1931, S. 466 (als Lorenzo di Credi) — Degen-
hart 1932, S. 160 (als Lorenzo di Credi oder Piero di Cosimo)
— Dalli Regoli 1966, Kat. 135 (als Lorenzo di Credi), S. 162
— Ausst. Kat. Duisburg 1965, Kat. 33 (als Piero di Cosimo),
S. 16–17 — Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 81 (als Piero
di Cosimo), S. 208–209 — Ausst. Kat. Göttingen 2000,
Kat. 4 (als Florentinisch um 1500), S. 38–41.

Das beidseitig grünlich grundierte, rechteckige Blatt ist weitgehend intakt, bis auf einen Knick leicht rechts der Bildmitte sowie kleinere Einrisse, Fehlstellen und Wasserflecken an den Randbereichen. Auf dem querformatigen Recto erscheinen in zarter Zeichnung drei zerfurchte Männergesichter in asymmetrischer Anordnung. Verschiedenheit in der Ähnlichkeit macht den Reiz des Blattes aus: Die kleinteilige individualisierende Angabe von Altersmerkmalen, die skizzenhafte Andeutung der Halspartie sowie der Lichteinfall von links sind allen Gesichtern gemeinsam. Während das von locker fallendem Haar eingerahmte Antlitz links oben im Halbprofil nach rechts gegeben ist, wird der mittlere Greis mit kurz geschnittenem Haar in einer Wendung nach links mit geneigtem Haupt und Blick gezeigt. Der Greisenkopf im rechten unteren Bildviertel wiederum, der einzige mit Kopfbedeckung, erscheint in leichter Schrägneigung *en face* – dies eine Parallele zur formalen Gestaltung skulpturaler Bildnisbüsten des Florentiner Quattrocento, in denen strenge Symmetrie subtil unterlaufen wird.¹ Im Unterschied dazu gemahnen das Antlitz links mit Bartstoppeln, ungeordneter Frisur und geöffnetem Hemdkragen sowie der deutlich größere, fast frontal gezeigte bärtige Greisenkopf auf dem ins Hochformat gedrehten Verso an Hirtenfiguren aus Darstellungen der Geburt Christi.² Bei der sorgfältigen Zeichnung handelt es sich weder um ein spontanes Ideennotat, noch eine abgeschlossene Komposition, wie die sukzessive Füllung des Blattes verdeutlicht – man beachte die ungeschickte Überlappung des mittleren Kopfes durch den rechten. Die Greisenköpfe entstanden wohl als Studien zur potentiellen weiteren Verwendung als Vorlage. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts wurden in Florenz für derartige Studien tendenziell in hellen Buntfarben einlagig grundierte Papiere als Bildträger genutzt.³ Anders als bei den dunkleren und farbintensiveren *carte tinte* des Trecento und frühen Quattrocento wurde der Malgrund weniger als Kontrastmittel zur Erzeugung von Plastizität eingesetzt, als vielmehr im Dienste optimaler Sichtbarkeit des Metallstifts, der eine glatte Oberfläche erfordert. Der Zeichner des Göttinger Blattes – offenbar ein Rechtshänder, denn die Schraffuren seitlich der Gesichtsumrisse verlaufen von links unten nach rechts oben – setzte die Konturen sicher



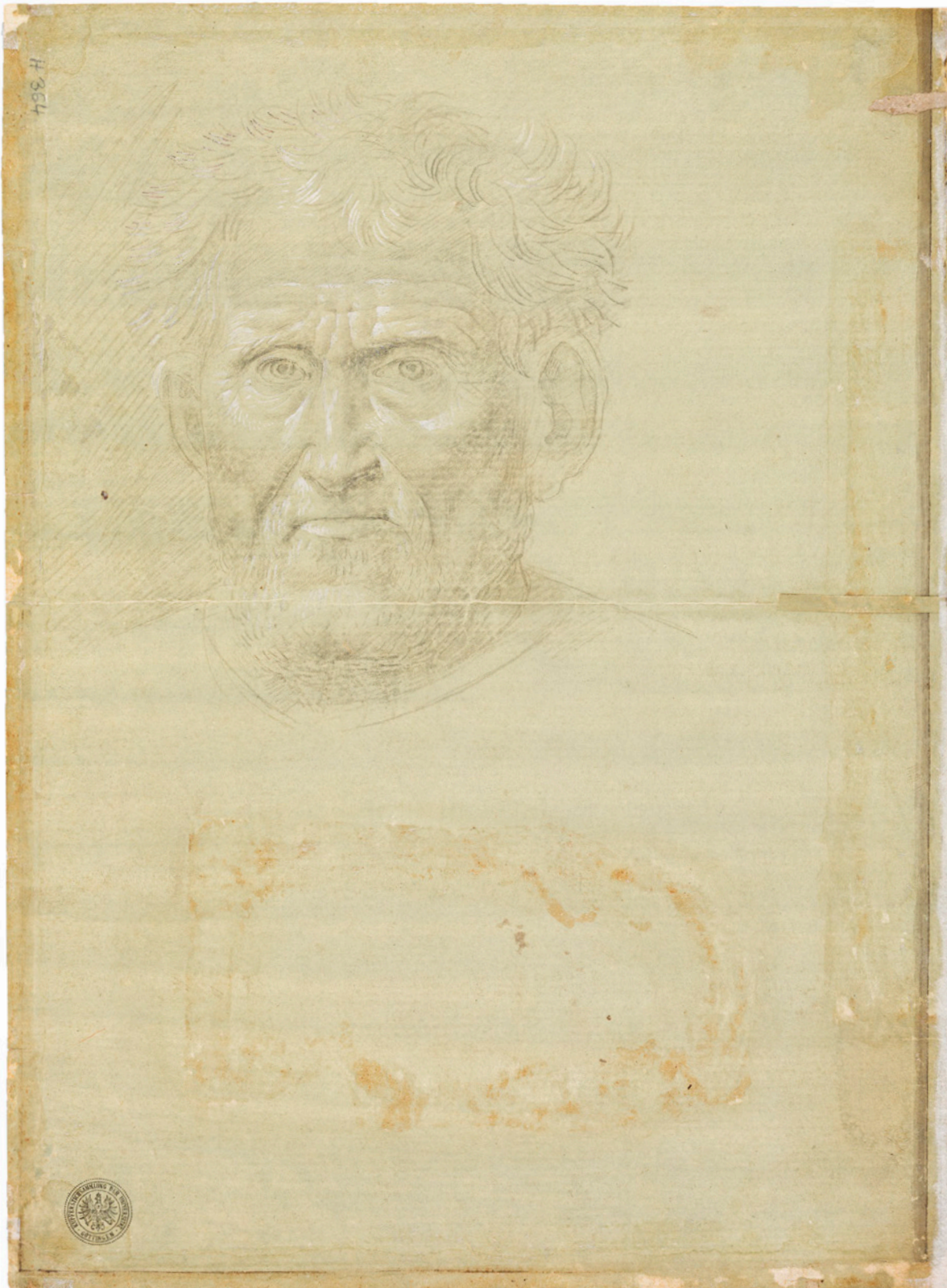
mit dem Metallstift (nur vereinzelt sind Korrekturen erkennbar, etwa bei den Ohren) und legte die Binnenmodellierung mit Metallstift und Weißhöhlungen an. Die feinen weißen Striche an Nase und Falten sind als Lichtreflexe lesbar, bezeichnen aber an anderer Stelle Härchen und Bartstoppel. Der im 17. oder 18. Jahrhundert eingetragene Schriftzug „pietro di Cosimo“ unten links verortet das Blatt korrekt im Florenz des späten Quattrocento.⁴ Ein Künstler aus dem Umfeld Lorenzo di Credi (um 1456/1459–1537) ist als Autor der Zeichnung am plausibelsten, wie Vergleiche mit Arbeiten auf Papier nahelegen, die Credi zugewiesen werden.⁵ Das Blatt zeugt von der elaborierten Zeichenpraxis in Italien um 1490/1500 und dem zu dieser Zeit auch in der Malerei erkennbaren Interesse an veristischen Charakterköpfen.⁶

AP



Lorenzo di Credi, *Kopf eines alten Mannes*, Ende 15. Jahrhundert / Anfang 16. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre, Inv. 1779r

- 1 Etwa in der Büste des Giovanni Chellini von Antonio Rossellino von 1456, London, Victoria and Albert Museum.
- 2 Vgl. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Hirten*, zwischen 1483 und 1485, Florenz, S. Trinità.
- 3 Die Tatsache, dass die Papierrippen bei diesem Blatt mit bloßem Auge erkennbar sind, deutet darauf hin, dass das Blatt nicht mit mehrlagigen Grundierungsschichten versehen wurde. Zur *carta tinta* in florentinischen Trecento- und Quattrocentozeichnungen Graul 2008, insbesondere S. 12, S. 14–15 und S. 19 sowie Ames-Lewis 1981, S. 35–37. Daraus auch die im Folgenden referierten Informationen zur Verwendung farbig grundierter Papiere.
- 4 Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 81, S. 208 (Jochen Wagner), Ausst. Kat. Göttingen 2000, Kat. 4, S. 38 (Georg Girgensohn). In diesen beiden Ausstellungskatalogen wird die Inschrift vorschlagsweise auf das 16. bzw. 17. Jahrhundert datiert. Tatsächlich wären die Buchstabenformen, etwa das ‚d‘ so auch im 18. Jahrhundert denkbar. Der Eintrag „Tre belle Teste disegnatte dappresso natura“ ohne Autorschaftsangabe in Fiorillos Inventar (fol. 83r) ist sicherlich auf das Blatt zu beziehen, dessen Rückseite mit der Zeichnung des vierten Greisenkopfes zum Zeitpunkt der Inventarisierung vermutlich nicht sichtbar war. Die meisten der Zeichnungen aus dem Besitz Johann Friedrich Uffenbachs, die in den Besitz der Universität Göttingen gelangten, waren in Klebebänden fixiert, vgl. dazu Meyerhöfer 2020, S. 133.
- 5 Hier sei verwiesen auf die ebenfalls auf *carta tinta* gefertigten, motivisch verwandten Zeichnungen im Louvre (Départements des arts graphiques, Inv. 1784.Er, aus Vasaris *Libro de' disegni*, dort als Lorenzo di Credi eingeordnet und Inv. 1779r) sowie im British Museum (Department Prints and Drawings, Inv. 1895,0915,598). Bernard Berenson (Berenson 1932, Berenson 1938, Bd. II, Kat. Nr. 2762B) ordnete das Blatt dem von ihm vorgeschlagenen hypothetisch konstruierten Œuvre eines „Tommaso“ genannten, nicht näher fassbaren Zeichners aus dem Umfeld Lorenzo di Credi zu. Die Nähe des Blattes zu Lorenzo di Credi bemerkte bereits Degenhart 1931, S. 466 (siehe auch Degenhart 1932, S. 160). Ginetta Dall'i Regoli nahm die Zeichnung als eigenhändige Arbeit in ihren *Catalogue Raisonné* der Werke Lorenzo di Credis auf (Dall'i Regoli 1966, Kat. 135, S. 162).
- 6 In diesem Zusammenhang sei auch hingewiesen auf Leonardos ins Karikaturhafte spielende Zeichnungen sowie auf Domenico Ghirlandaio's berühmtes *Bildnis eines alten Mannes mit Enkel*, von etwa 1490 im Louvre oder auf Andrea Verrocchios bereits um 1460 entstandenen *Heiligen Hieronymus* der Galleria Palatina im Florentiner Palazzo Pitti. Zu Charakterköpfen als Gegenstand der Zeichnung im Italien des 15. Jahrhunderts Dall'i Regoli 2010.



Kat. 3

Norditalienisch

Kopf eines Kindes, erste Hälfte 16. Jahrhundert
Schwarze Kreide und Pinsel in Grau auf Papier,
140 x 140 mm
Inv. Nr. H 339r

Norditalienisch

Sitzende Figur, 16. Jahrhundert
Grauer Stift auf Papier, 140 x 140 mm
Inv. Nr. H 339v

Aufschrift: (verso, u. l.) Inventarnummer; weitere verblasste Schrift

Stempel: „B[IBL.] R. [ACAD. G. A]“ (recto), „Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen“ (verso)

Wasserzeichen: bislang nicht identifizierbar

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/1979, Nr. 339 | unpubliziert

Kinder sind ein stetig wiederkehrendes Motiv in italienischen Zeichnungen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Sie dienen als Studien, als Vorlagen für das Christuskind, den Johannesknaben sowie für Putten, Amoretten, Genien, Erogen, Cherubim und Seraphim, die seit der frühen Renaissance die Werke der Maler bevölkerten.¹ Nur vereinzelt können die gezeichneten Kinder einem Künstler zugeschrieben werden, noch seltener gelingt es sie mit konkreten Werken in Verbindung zu bringen. Ebenso verhält es sich bei dem unsignierten und undatierten Göttinger Blatt. Mit schwarzer Kreide und grauer Tusche ausgeführt zeigt es den Kopf und Oberkörper eines kleinen Kindes. Statt einer Verkörperung lieblicher Unschuld wie sie in Raffael da Urbino (1483–1520) Kleinkinderstudien zu finden ist, blickt hier ein Säugling – mit spärlichem Haarflaum, die Augen halb geschlossen – beobachtend, neugierig und zugleich unbeteiligt auf die Welt.² Er hat nichts von der verspielten Leichtigkeit der Putten oder dem wissenden Blick der zeitgenössischen Jesuskinder. Die Besonderheit der Zeichnung liegt in der Wiedergabe von individuellen Gesichtszügen, wodurch der Kinderkopf wie eine lebensnahe Naturstudie wirkt. Das Blatt wurde dicht an dem gezeichneten Kopf entlang beschnitten und auf ein Büttenspapier aufgezogen, wodurch nicht mehr nachvollzogen werden kann, was sich auf der ursprünglichen Zeichnung außerdem befand. Dazu ist das Kind unbekleidet. Somit fehlen jegliche Attribute, die das Bildnis als Porträt ausweisen und das Kind aus der Anonymität heben würden. Vielmehr entspricht die Zeichnung Giorgio Vasaris (1511–1574) Vorstellung eines *ritratto di naturale*, eines nach der Natur gefertigten Abbildes ohne erforderliche Porträtabsicht.³ Ob die tiefe Lage des rechten Auges dem Aussehen des Modells oder den Fähigkeiten des Künstlers geschuldet ist, bleibt fraglich. Die stilistischen Merkmale – das in der Stirn spitz zusammenlaufende Haar, die durch Schattierung hervorgehobene Schläfe, die starke Betonung der Halbprofilinie – ebenso wie der Kindertypus selbst lassen sich im 16. Jahrhundert zwischen Padua und Venedig verorten. Auf dem Verso befindet sich eine mit wenigen Linien dahingeworfene zweite Zeichnung. Die Beine überkreuzt, den einen Arm aufgestützt, den anderen an die Brust geführt, handelt es sich bei der Frauenfigur ver-





Raffaello Santi, *Kinderkopf nach unten schauend*,
um 1506, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabi-
nett, Inv. Nr. 21419a

mutlich um eine Skizze nach oder für eine mythologi-
sche Figur. Auffallend ist die Schrift, die in verblasster
Tinte und italienischer Sprache um 90 Grad versetzt
über die Zeichnung verläuft. Zusammen mit dem an-
geschnittenen Kopf der Frauenfigur lässt dies darauf
schließen, dass dem Blatt, welches zum Doublieren
verwendet wurde, von einem früheren Besitzer keine
große Beachtung geschenkt wurde, der Fokus allein
auf dem Kinderkopf lag.

LS

- 1 Siehe hierzu Erben 2008, S. 299–303.
- 2 Raffaello Santi, *Kinderkopf nach unten schauend*, um 1506, 65 x 74 mm (Blatt), Kreide, Reste einer Umfassungslinie (Feder in Dunkelbraun), Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21419a.
- 3 Verwendung des Begriffs erstmals bei Vasari 1550/1568, ed. Barocchi/Bettarini, Testo, Bd. 2, S. 90; zum Stellenwert der künstlerischen Arbeit „nach der Natur“ siehe ebd., Testo, Bd. 1, S. 112–113; vgl. Seiler 2003, S. 156–157.



Kat. 4

Oberitalienisch

Laufender Hund, zwischen ca. 1520 und 1550

Feder in Braun auf Papier, 64 x 120 mm

Inv. Nr. H 361

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/1979, Nr. 361 („Pisanello (Art. des)“)

| Ausst. Kat. Göttingen 1993, S. 206.

Die Provenienz der kleinen, an allen Seiten eng beschnittenen Zeichnung eines springenden Windhundes der Kunstsammlung Göttingen liefert leider keine Anhaltspunkte einer historischen Zuschreibung: Das Blatt trägt zwar den Stempel des Göttinger Altbestandes und könnte so aus Uffenbachs Zeichnungs-Sammlung stammen, welche leider nicht detailliert dokumentiert wurde. In dem folgenden Inventar Fiorillos taucht die Zeichnung ebenfalls nicht auf, was die Provenienz unsicher belässt.¹ Erst auf dem 1977/78 ausgetauschten Passepartout und im Inventar von Konrad Renger sind die Meinungen „Pisanello [...]“ oder „Art des Pisanello“² verzeichnet, diese Zuschreibung kann allerdings angezweifelt werden. Pisanellos zeichnerisches Œuvre, welches z. B. im *Codex Vallardi* im Louvre,³ oder in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand verwahrt wird,⁴ umfasst viele Hundezeichnungen, die als Vergleichsmaterial herangezogen werden können. Diese Zeichnungen stehen an der Schwelle zwischen einem Musterbuch,⁵ einer Sammlung von fertigen Entwürfen zum Kopieren in der Werkstattpraxis,⁶ und einem Skizzenbuch, d. h. dem materialisierten Gedächtnis und Ideenlager eines Künstlers.⁷ Als Teil der Ausbildung oder Vorlage für Routinearbeiten sind Vorlagenbücher häufig von verschiedenen Händen gearbeitet und stilistisch äußerst heterogen. Teils sind die Zeichnungen stark mimetischer, teils prototypischer oder schematischer Natur. Verglichen mit den Hundezeichnungen des Louvre legte der Zeichner des Göttinger Blattes großen Wert auf die plastische Ausgestaltung der Muskulatur in gebogenen Kreuzschraffuren, ohne das Fell anzudeuten, während Pisanello und sein Umkreis die Oberfläche und Körperkurven mit Parallelschraffuren umreißen und definieren.⁸ In der ersten Veröffentlichung des Blattes wurde die Zuschreibung angezweifelt, aber die Datierung wurde nicht weiter eingegrenzt. Nach Dominique Cordelier kann das Blatt aufgrund der Stilistik auf ca. 1520 bis 1550 datiert werden.⁹ Die Technik der Zeichnung – Feder mit brauner Tinte auf italienischem Papier – gibt keine Hinweise auf eine engere Verortung. Vom Stil ist das Blatt allerdings gut mit einer Windhund-Skizze Parmigianinos im Louvre vergleichbar, auch wenn das Blatt nicht direkt von Parmigianino beeinflusst ist.¹⁰ Die Behandlung der Muskulatur und Körper-





Pisanello, *Studie für das Georgsfresko: Hund mit Maulkorb und Halsband, stehend, im Profil nach links*, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2434r

proportionen und die fehlende Oberflächengestaltung erinnern an die Silberstiftzeichnung und andere frühe Tintenzeichnungen zeigen ähnliche gebogene Kreuzschraffuren-Bündel mit kurzen Linien, was die zeitliche Eingrenzung unterstützt. Durch den fehlenden Kontext aufgrund des starken Beschnitts kann eine Ikonographie aber nicht festgelegt werden. Es ist ebenso möglich, dass das Blatt als Übung,¹¹ generelle Studie oder als Muster entstanden sein könnte, die der Ausbildung und der Vergrößerung des visuellen Repertoires dienen.¹² Die fehlenden Quellen, leider ein häufiges Problem in graphischen Kabinetten,¹³ lassen dies Spekulation bleiben und so bleiben die Urheberschaft und der Zweck des Blattes ein Rätsel.



Francesco Mazzola, genannt Il Parmigianino, *Windhunde jagen einen Hirsch*, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 583r

ALB

- 1 Carl Osterley schreibt bei seinem Amtsantritt als Kustos an das königliche Universitäts-Curatorium, dass die Sammlung, die sich teils in Fiorillos Privathaus befand und nach seinem Tod in die Bibliothek transportiert werden musste, in einiger Unordnung gewesen sei. Es lag ein Verzeichnis in italienischer Sprache vor, die Sammlung müsse danach jedoch neu geordnet werden. Vgl. den handschriftlichen Bericht im Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen und Büttner 1997, S. 29. So könnte es vorgekommen sein, dass der *Laufende Hund* von Fiorillo bei der Inventarisierung vielleicht übersehen wurde. Es wurde aber auch Fiorillos persönliche Zeichnungssammlung in die Sammlung übernommen. Uffenbachs Zeichnungen wurden leider nicht so stark erschlossen, dass man einzelne Blätter zuordnen könnte, vgl. Meyerhöfer 2000, S. 25–27.
- 2 Bildakte zu H 361, Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- 3 Vgl. Degenhart/Schmitt 2004, S. 13 u. Ausst. Kat. Paris 1996.
- 4 Vgl. Degenhart/Schmitt 2004, S. 13–14.
- 5 Vgl. Kwakkelstein/Melli 2012, Scheller 1995, Ames Lewis 2000 u. Elen 1995.
- 6 „Ich bitte dich inständig, dich dafür einzusetzen, daß ich die Bücher mit den Vögeln wiederbekomme, die ich dem Ghoru geliehen habe“ zitiert Cassanelli einen der Briefe Lorenzo Ghibertis. Es kommt zum Ausdruck, wie wichtig es für den Künstler war, sein Arbeitsmaterial wiederzubekommen. Vgl. Cassanelli 1998, S. 26.
- 7 Vgl. Fossi Todorow 1966; Elen 1995 stützt Fossi Todorows Ansatz, vgl. Elen 1995, S. 195. Diese Zeichnungssammlung steht besonders an der Schwelle vom Musterbuch zum frühen Skizzenbuch. Vgl. Elen 1995, S. 197–200, Degenhart/Schmitt 2004 u. Ames-Lewis 2000, S. 71–72.
- 8 Vgl. Pisanello, *Studie für das Georgsfresko: Hund mit Maulkorb und Halsband, stehend, im Profil nach links*, braune Tinte und Silberstift, 162 x 196 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. 2434r. „An innovative draughtsman like Pisanello seldom employed the technique of hatching, modelling his figure drawings, especially those of animals, by following the natural curves of the body and accentuating the surface texture of his models“, so Elen 1995, S. 116.
- 9 Vielen Dank an Dominique Cordelier für die Einordnung des Blattes.
- 10 Francesco Mazzola, genannt Il Parmigianino, *Windbunde jagen einen Hirsch*, Silberstift gehöht auf getöntem Pergament, 100 x 72 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. RF 583r.
- 11 Vgl. Cassanelli 1998, S. 332. Aufgrund der üblichen Ikonographie des *Laufenden Hundes* scheint es nicht unwahrscheinlich, dass das Blatt für die Lehre gedacht war.
- 12 Durch das Naturstudium wird es nach Leonardo möglich, die Naturgesetze zu verstehen und anstatt rein mimetisch zu kopieren, diese Gesetze nach eigenem Belieben im Sinne der *fantasia* anzuwenden. Einen Meister statt mehrere Vorlagen zu kopieren, sah Cennini auch als wichtigen Aspekt zur Ausbildung eines eigenen Stils, da durch die eigene Fantasie die reine Kopie verändert würde, vgl. hierzu Kemp 1977, S. 369 u. S. 381.
- 13 Inventare weisen oft zu kurze zweckmäßige Informationen aus und Werke sind darin teilweise nicht identifizierbar, vgl. Melzer 2018, S. 296.

Kat. 5

Oberitalienisch

Schreitender Mann mit Hund, um 1500

Pinsel in Rot, weißgehöht auf rot gefärbtem Papier,
204 x 135 mm, beschnitten

Inv. Nr. H 356

Aufschriften: „Jacopo Matag“ (recto), „Montagna“ (verso),
nachträglich von anderer Hand bezeichnet

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/1979, Nr. 356 | Ausst. Kat. Duisburg
1965, Kat. Nr. 34.

In rotem Pinsel auf rotem Grund ausgeführt schreitet ein Mann mit begleitendem Hund von rechts ins Bild. Beide sind im Profil gezeigt, der Mann blickt den Betrachtenden herablassend und entschlossen an. In seiner Rechten führt er über der Schulter eine Langwaffe, eine Glefte oder Hellebarde, und an der Seite ein Schwert oder Rapier in der Scheide.¹ Bei dem Hund könnte es sich aufgrund seiner Physiognomie um einen Cirneco dell’Etna handeln, einen Jagdhund, der seit der Antike besonders in Italien vertreten ist.² Bewaffnung und Bekleidung des Mannes lassen vermuten, dass es sich um eine Kriegerdarstellung handelt. Das an den Ärmeln geschlitzte Wams mit dem herausschauenden Hemd, der Stehkragen sowie die ausgeprägte Schamkapsel erinnern zwar an Darstellungen von Landsknechten des 15. und 16. Jahrhunderts.³ Der Hund ist in diesem Kontext jedoch nicht einzuordnen, da Landsknechte in der Regel kein Tier mit sich führten.⁴ Dies war lediglich im Kontext der höfischen Jagd zu finden und nicht im Militär.

Vorderseitig, rechts unten, ist eine auf den im oberitalienischen Padua tätigen Künstler Jacopo da Montagnana (ca. 1440–1499) hinweisende Bezeichnung zu sehen. Die bisherige Forschung konzentriert sich jedoch auf seine Trauerdarstellungen und biblischen Sujets, sein Zeichnungsœuvre, sofern vorhanden, wurde bisher kaum untersucht.⁵ Aufgrund dessen kann das Blatt nur schwer in das Werk Montagnanas eingegliedert werden.

Rückseitig ist eine auf Bartolomeo Montagna (ca. 1450–1523) und dessen Werkstatt hindeutende Bezeichnung von anderer Hand zu erkennen.⁶ Sein Œuvre, darunter dreißig ihm zugeschriebene Zeichnungen,⁷ ist geprägt von biblischen Szenen, Heiligendarstellungen und Landschaften.⁸ Auffällig sind einige Zeichnungen auf blau getöntem Papier,⁹ bei denen es sich um ein bewusst angelegtes Musterbuch handeln könnte.¹⁰ So sehr die ähnliche Technik – farbiger Pinsel auf passendem Grund – zu einer Zuschreibung verleiten könnte, lässt die rote Farbigkeit daran zweifeln. Ebenso gliedert sich das Sujet des Göttinger Blattes nicht kohärent in das Œuvre ein. Gegen eine Zuschreibung an Montagna spricht auch die weiche Linienführung, deutlich an den Schattierungen der Schulter zu erkennen, die bei ihm meist schärfer aus-



geführt ist.¹¹ Auch wenn die Zuschreibung zu beiden Künstlern nicht haltbar ist, könnte das Göttinger Blatt in Oberitalien um 1500 entstanden sein und aufgrund seiner außergewöhnlichen Farbigkeit aus einem Musterbuch stammen. Neben den farbigen Zeichnungen Montagnas weisen beispielsweise auch die Musterbücher Pisanellos teilweise farbig grundierte Zeichnungen auf.¹² Sprechen die unbezeichnete Rückseite des Göttinger Blattes und der weiche, häufig wieder ansetzende Pinselduktus ohne scharfe Konturen gegen ein Musterblatt, so sind die durch Schattierungen exemplarisch ausgeführte Schrittstellung, unidentifizierbare Waffe sowie inhaltlicher Kontext, der fehlende Hintergrund wie auch die Körperansicht im Profil Argumente dafür.

AZ

- 1 Eine genaue Identifikation der Langwaffe ist aufgrund der Fehlstelle oben rechts nicht möglich, vgl. Boeheim 1890, S. 330–342 (Hellebarde), S. 342–348 (Glefe). Selbiges gilt für die Stichwaffe an der Hüfte, da Arm und Scheide Identifikationsmerkmale verdecken, vgl: ebd., S: 230–269 und Capwell 2012, S. 31.
- 2 Der Cirneco dell’Etna ist eine italienische, speziell für die Hasenjagd eingesetzte, Jagdhunderasse, die seit römischer Zeit nachgewiesen ist und aus Sizilien stammt. Die spitzen, hochgestellten Ohren des Hundes auf dem Blatt und der Rasse sind sich sehr ähnlich. Ebenso die maximale Widerristhöhen von Rüde und Hündin mit 52 und 50 cm scheinen auf der Darstellung ebenfalls wiedergegeben. Vgl. Rassestandards Deutsch bei <http://www.fci.be/de/nomenclature/CIRNECO-DELL-ETNA-199.html>, 18.01.2022.
- 3 Loschek 2005, S. 33–39, S. 95, S. 258 u. Rogg 1996, S. 113–116.
- 4 Rogg 1996, S. 113–116.
- 5 Für Weiteres siehe Barcham 2019 u. Baldissin Molli 2018.
- 6 Verdigel 2020, S. 18.
- 7 Nielsen 1995, S. 187–209 u. Verdigel 2020, S. 16, S. 309–335.
- 8 Nielsen 1995, S. 62, S. 99–254 (Catalogue Raisonné).

- 9 Vgl. Bartolomeo Montagna, *Maria einer Himmelfahrt mit zwei Engeln*, 15./16. Jahrhundert, 380 x 271 mm, Pinsel in Blau, weiß gehöht, auf graublauem Papier, Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 2186 Z. Dabei handelt es sich vermutlich um das Blatt, für das es einen Hinweis (vor 1978 vermerkt) in der Göttinger Bildakte gibt. Kurt Zeitler von der Staatlichen Graphischen Sammlung München verwies auf dieses Blatt, das im ersten Augenblick keine Gemeinsamkeiten mit dem Göttinger aufzeigt. Bei genauerer Betrachtung jedoch erschließt sich eine stilistische Ähnlichkeit innerhalb der Figurenmodellierung. An dieser Stelle vielen Dank an Kurt Zeitler für den Hinweis.
- 10 Nielsen 1995, S. 32. Verdigel geht davon aus, dass sich kein Musterbuch erhielt und geht nicht weiter auf die blau-grün getönten Zeichnungen ein: Verdigel 2020, S. 16.
- 11 Vielen Dank an Marion Heisterberg für die Einschätzung des Blattes und die Vermutung, dass es sich nicht um Montagna handelt. Auch nochmals vielen Dank an Kurt Zeitler, dessen Einschätzung des Blattes zum selben Ergebnis führt.
- 12 Heisterberg 2020, S. 322–325.





DISEGNO.

THEORETISIERUNG DER ZEICHNUNG IM 16. JAHRHUNDERT

Als Grundlage künstlerischer Formfindung und Erfindungsprozesse rückt die Zeichnung – der *disegno* – im 16. Jahrhundert in den Fokus kunsttheoretischer Diskussionen. Mit der Gründung der Accademia delle Arti del Disegno 1563 in Florenz durch Giorgio Vasari beginnt die akademische Theoretisierung der Zeichnungskunst. Vasari bezeichnet den *disegno* in der zweiten Ausgabe seiner *Vite* (1568) als „Vater“ der drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei und erhebt ihn zum Lehrprinzip. Mit der Gründung der Accademia di San Luca in Rom 1577 wird der *disegno*-Begriff nochmals differenziert. Federico Zuccari, ab 1593 Principe/Princeps der Akademie, kritisiert die Vermittlung von Theorie in Florenz als unzureichend. Er stellt der praktischen Funktion der Zeichnung (*disegno esterno*) die geistige Leistung (*disegno interno*) gegenüber und misst dem schöpferischen Prinzip göttliches Zutun bei. Für die künstlerische Ausbildung bedeutet dies eine Abwendung vom mechanischen Kopieren der Natur hin zu einem stärker schöpferisch-intellektuellen Vorgehen. Die Lehre vom *disegno* breitet sich durch wandernde italienische Künstler in Europa aus. So beauftragt der französische König Franz I. viele italienische Maler wie etwa Rosso Fiorentino für die Ausstattung des Schlosses Fontainebleau.

Kat. 6

Unbekannter Künstler, römisch

Darstellung einer Venatio (nach einem antiken Relief), 2. Hälfte

16. Jahrhundert – frühes 17. Jahrhundert

Feder in Braun, Höhe links 227 mm, Höhe rechts 228 mm,

Breite oben 164 mm, Breite unten 166 mm

Inv. Nr. H 315r

Aufschrift: „H 315“ (verso, unten links, beschnitten)

Stempel „BIBL. R. ACAD. G.A.“ Text im Queroval, doppelte Einfassungslinie (recto, unten Mitte); „KUNSTSAMM- LUNG DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN“ (verso, unten links)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 76v, Nr. 30 „Gruppo d’Armati con un Leone“ oder fol. 78 Nr. 56 „Giosta di due Guerieri [?] disegno a penna [?]“ — Renger 1973/1979, Nr. H 315 | unpubliziert

„Bevor man den Innenhof betritt, sieht man an der Wand eine große Marmortafel mit einem eingemeißelten Löwen und drei bewaffneten Männern mit Schilden in den Händen, die offenbar kämpfen.“¹ So beschreibt Ulisse Aldrovandi (1522–1605) 1562



Venatiorelief, 1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr., Rom, Sammlung Torlonia

in *Delle statue antiche* ein antikes Monument aus der Sammlung der Familie Savelli im Marcellustheater in Rom. Das heute in der Sammlung Torlonia befindliche Relief zeigt eine sogenannte *venatio*. Diese Kämpfe zwischen wilden Tieren und Menschen fanden, ebenso wie die Gladiatorenkämpfe, in den Amphitheatern des Imperium Romanum statt.² Bei dem Göttinger Blatt handelt es sich um eine antiquarische Wiedergabe des beschriebenen, recht populären Reliefs, da beschädigte Partien als solche dokumentiert sind.³ Der unvollständige Kopf und das beschädigte Hinterbein des Löwen sowie der fragmentarisch dargestellte Schild des rechten *venator* können somit als Hinweise auf die proto-archäologische Erfassung antiker Denkmäler gelesen werden. Die starken Umrisslinien sowie die Parallel- und Kreuzschraffuren inner- und außerhalb der Figuren erzeugen zusammen mit den freien Flächen nicht nur Licht- und Schattenfall, sondern auch Plastizität und Dynamik, wodurch die Dreidimensionalität des Vorbilds auf dem zweidimensionalen Bildträger erkenntlich wird. Diese Zeichenweise findet sich in verschiedenen *Libri di disegni d’antichità* des 16. Jahrhunderts.⁴ Während Antikennachzeichnungen zuvor als Form- und Motivrepertoire der Künstler und in Werkstätten fungierten, waren sie nun auch



Pierre Jacques, Darstellung einer Venatio, in: Salomon Reinach, *L’Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577 [...]*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. F b 18 a reserve, fol. 19r



humanistisch geprägte Dokumentationen von Relikten aus der Vergangenheit.⁵

Ein Vergleich des Göttinger Blattes mit dem Kupferstich von Johann Rhode (1587–1659) von 1655⁶ zeigt die in der Göttinger Zeichnung fehlende rechte Seite, auf der ein Bär, ein Panther und ein weiterer *venator* dargestellt sind.⁷ Somit muss die Göttinger Zeichnung vor dem Stich Rhodes 1655 entstanden sein, als das Relief in einem weitaus fragmentierteren Zustand gewesen ist. In der Darstellung des gleichen Monuments von Pierre Jacques (um 1520–1596) von 1572⁸ fehlt die rechte Seite ebenfalls und auch bei Aldrovandi wird sie nicht erwähnt. Bemerkenswert ist in Jacques Wiedergabe des Reliefs der fehlende rechte Unterarm des mittleren *venators*, der zum Zeitpunkt der Entstehung der Göttinger Zeichnung entweder schon auf dem Relief vorhanden war (also ergänzt wurde) oder vom Künstler des Göttinger Blattes eigenmächtig beigefügt wurde. Ob das Göttinger Blatt eine Kopie nach einer bereits vorhandenen Zeichnung ist oder ob es vor dem Original im „Antikengarten“ der Savelli produziert wurde, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Durch die Vergleiche wäre es denkbar, die Datierung zwischen der Zeichnung Jacques und dem Stich Rhodes und somit in die zweite Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert einzugrenzen, wodurch der vorherige Zuschreibungsvorschlag zu Battista Franco (1510–1561) unwahrscheinlich erscheint.⁹

FR

- 1 „Prima che s’entri nel cortiglio, si vede accostata al muro una gran tavola marmorea, dove è iscolpito un Leone, e tre huomini armati con le targhe in mano, e pare che combattano.“ Aldrovandi 2009, S. 98.
- 2 Mann 2013, S. 18–22 u. Wiedemann 1992, S. 64–66.
- 3 Durch die erstmalige Beforschung des Blattes konnte nun der Bezug zwischen der Göttinger Zeichnung und Aldrovandis Beschreibung sowie dem Relief in Rom hergestellt werden, wodurch die Ikonographie des Blattes sowie mögliche Datierungsvorschläge genannt werden können. Weitere Darstellungen des Reliefs von u. a. Giovanni Antonio Dosio, im MSS Vat.lat.3439 von Fulvio Orsini (fol. 53r) sowie von Pierre Jacques (1572), Johann Rhode (1655) und Francesco de’ Ficoroni (1744).
- 4 Morét 2008, S. 36.
- 5 Vgl. Ausst. Kat. London 2015, S. 18 (Adriano Aymonino).
- 6 An dieser Stelle sei Stefan Morét für den Hinweis zum Kupferstich Rhodes in *Scriborius Largus Scribonii Largi Compositiones medicae / Ioannes Rhodius recensuit, notis illustravit, lexicon Scribonianum adiecit* herzlich gedankt.
- 7 Das Relief war demnach in zwei Teile gebrochen, die voneinander separiert waren und womöglich erst zu einem späteren Zeitpunkt zusammengeführt wurden. Friedrich Matz hat in seiner Beschreibung des Reliefs moderne und antike Partien benannt, vgl. Matz/Duhn 1881–1882, S. 27–29.
- 8 Zur Datierung von Jacques Zeichnung s. Jacques/Reinach 1902, S. 119.
- 9 Renger 1973/1979, Nr. H 315.



Kat. 7

Unbekannter Künstler, römisch
nach Raffael (1483–1520) und Giulio Romano (1492/1499–1546)

Springende Löwin nach Raffaels Deckenfresko in der Villa Farnesina; darüber ein Widderpaar in Weinrankenornamentik,

2. Hälfte 16. Jahrhundert

Feder und Tinte in Schwarz, grauer Zeichenstift,
229 x 188 mm unten bzw. 182 mm oben

Inv. Nr. H 359r

Unbekannter Künstler, römisch
nach Bartolomeo Passarotti (1529–1592)

Ein Ziegenbock und ein Stier, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Feder und Tinte in Schwarz, grauer Zeichenstift,
229 x 188 mm unten bzw. 182 mm oben

Inv. Nr. H 359v

Unbekannter Künstler, römisch
nach Giulio Romano (1492/1499–1546)

Zwei Wölfe in Weinrankenornamentik, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Feder und Tinte in Schwarz, grauer Zeichenstift, 108 x 178 mm
Inv. Nr. H 360r

Unbekannter Künstler, römisch
Pantherweibchen aus dem Triumphzug des Bacchus mit Putto,

2. Hälfte 16. Jahrhundert

Feder und Tinte in Schwarz, grauer Zeichenstift,
108 x 178 mm

Inv. Nr. H 360v

Aufschrift bei H 359v (unten rechts) „nom 12 (oder 72) R“ ?
(nicht vom Künstler)

Aufschriften unterschiedlicher Hände bei H 360v (unten links) „J. Strada“, „H 360“ (nicht vom Künstler)

Stempel bei H 360: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (beschnitten, recto) u. „KUPFERSTICHSAMMLUNG DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN“ (verso)

Wasserzeichen: bisher nicht identifizierbar

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 87, Nr. 9 — Renger 1973/1979, Nr. 359 u. 360 | unpubliziert

Die sowohl auf dem Recto als auch dem Verso vorhandenen, aus verschiedenen Kontexten stammenden Tierdarstellungen scheinen als eine Art Motivsammlung zusammengetragen worden zu sein, um verschiedene Vorbilder nach einer formalen Zusammengehörigkeit zu vereinen. Dabei bediente sich der unbekannt römische Künstler der Göttinger Blätter eines Zeichenduktus mit umrissbetonten Konturlinien und des Einsatzes von Parallel- und Kreuzschraffuren. Die dargestellten Tiere werden durch das Schraffurensystem plastisch herausgearbeitet, sodass ein Fokus auf die Anatomie, insbesondere der Muskulatur, sowie auf den Ausdruck gelenkt wird. Die Unterzeichnungen, Pentimenti und die Hinweise auf eine Quadrierung sowie die fehlenden Vorder- und Hinterläufe und Proportionsfehler auf den beschnittenen Blättern weisen auf Studienarbeiten hin.

Für die zuvor als unbekannt verzeichneten Blätter H 359 und H 360 der Göttinger Kunstsammlung können nun erstmals Vorlagen und Vergleichswerke präsentiert werden.

Die auf dem Blatt H 359r unten befindliche Zeichnung einer springenden Löwin ist eine Nachzeichnung nach einer Figur vom Deckenfresko der Erdgeschossloggia der Villa Farnesina in Rom. Die Arbeit an der sogenannten *Sala di Amore e Psiche*¹ wurde von Raffael (1483–1520) und seinen Schülern im Jahre 1518 beendet.² Auf dem Göttinger Blatt ist die Löwin aus einer der Stichkappen zu entdecken. Sie springt einem Putto entgegen, der den Thyrsosstab des Bacchus trägt. Ein Vergleich von Fresko und Zeichnung macht deutlich, dass der Künstler des Göttinger Blattes die Vorlage genauestens studierte, da er Details wie die Umrisslinie (*primato della linea*)³ im Putz des Freskos in seine Zeichnung übernommen hat.⁴ Bereits in antiken Darstellungen von Bacchus werden Raubtiere, wie Löwe, Leopard und Tiger im Gefolge, teilweise seinen Triumphwagen ziehend, dargestellt. Auch auf dem Blatt H 360v befinden sich Raubtierweibchen vom *Triumph des Bacchus*, denen ein Putto beigefügt wurde. Neben den erkennbaren Pentimenti auf der Göttinger Zeichnung fallen die fehlenden Hinterläufe des hinteren Tieres auf, die entweder bereits auf der Vorlage fehlten oder zugunsten der besseren Darstellbarkeit des Puttos weichen mussten. Ein konkretes Vorbild für



diese bacchischen Tiere und auch für den Ziegenbock auf Blatt H 359v konnte bisher nicht gefunden werden. Ein Bezug zu antiken Werken, wie bspw. Sarkophagen, ist denkbar.⁵

Dem Stier auf Blatt H 359v kann hingegen eine Zeichnung zugeordnet werden, die sich im Istituto Centrale per la Grafica in Rom befindet und Bartolomeo Passarotti (1529–1592) zugeschrieben wird.⁶ Durch die auf der Göttinger Zeichnung befindliche in leichter Linie ausgeführte Quadrierung kann davon ausgegangen werden, dass die Zeichnung eine Kopie nach Passarottis Werk ist. Zwar arbeitete der Künstler nah an Passarottis Zeichnung und übernahm akribisch die Schraffuren, jedoch sind auch Unterschiede in der Umsetzung zu erkennen.

Der Variationsreichtum der Göttinger Blätter wird durch H 360r und H 359r (oben) um eine weitere Kategorie ergänzt. Dargestellt ist jeweils ein Tierpaar, das von Weinranken umgeben ist. Der Hintergrund wird in feiner Parallelschraffur modelliert und gibt die gebogene Form vor, doch die Komposition bleibt durch die offenen Seiten unvollständig. Bisher

unentdeckt war die Verbindung der Göttinger Zeichnung zu einem Pendant mit stark ähnelndem Motiv in der Morgan Library in New York, das Giulio Romano (1492/1499–1546) zugeschrieben wird. Bei einem Neben- und Aufeinanderlegen der Zeichnungen würde ein sich komplementierendes Kreisband entstehen. Somit könnte das Zusammenführen der Einzelteile auf einen runden Zierrahmen verweisen, wie er auch bei Vorzeichnungen für Goldschmiedearbeiten und im Bereich des Kunsthandwerks, beispielsweise auf Prunkgeschirr, zu finden ist.⁷ Auf dem Fresko Romanos in der *Sala di Amore e Psiche* im Palazzo del Te in Mantua ist ein vergleichbar verzierter Krug auf einer *credenza*, einer prunkvollen Anrichte, platziert. Giulio Romanos außerordentliche und umfassende Produktionsfähigkeit wird durch etliche Zeichnungen für das Kunstgewerbe, die sich heute in vielen Sammlungen befinden, bestätigt.⁸ Als Beispiel sei das sogenannte *Strahov-Album* in Prag genannt. Darin ist die Zeichnung eines Krugs von Giulio enthalten, der eine große motivische Ähnlichkeit mit der Göttinger Zeichnungen und dem Fresko aufweist.⁹







So stammen die Tierzeichnungen aus der Göttinger Sammlung womöglich von einem Künstler, der verschiedene (Bild)Medien wie Fresken, Goldschmiedarbeiten, ggf. antike Sarkophage und vor allem Zeichnungen unterschiedlicher Künstler des Cinquecento studierte.¹⁰ Dabei ist bemerkenswert, wie die plastische Modellierung und pointierte Körperlichkeit der gezeichneten Tiere im Fokus seiner Darstellungsweise steht.

Die Aufschrift „Jacopo Strada“¹¹, die sich am unteren linken Blattrand von H 360 erahnen lässt, stammt von einer späteren Hand. Der Zeichenduktus der Göttinger Blätter ist im Vergleich mit den sicher zugeschriebenen Zeichnungen Stradas (1515–1588) nicht identisch; eine Zuschreibung der Blätter zu diesem ist demnach nicht haltbar.¹² Es könnte sich viel eher um einen Hinweis zur Provenienz handeln, was bedeutet, dass sich die Blätter einst in seinem Besitz befunden haben könnten. Dies wäre nicht undenkbar, da Jacopo Strada ein Konvolut an Zeichnungen von Giulio Romano und anderen Künstlern aus dessen Nachlass übernahm.¹³

Zwar ist die Datierung der Blätter nicht eindeutig zu klären, doch durch den Bezug zum Fresko in der Villa Farnesina ergibt sich für die hier vorliegenden Zeichnungen ein *terminus post quem* 1518.

FR



Raffael und Werkstatt, *Loggia von Amor und Psyche*, 1518, Deckenfresko, Rom, Villa Farnesina



Giulio Romano zugeschrieben, *Zwei Entwürfe für eine Ornamentbordüre, mit einem Stier und einem Bären sowie mit einem Einhorn*, zwischen 1492/1499 und 1546, New York, The Morgan Library and Museum, Inv. Nr. 2002.15

- 1 Im Zentrum des Freskos stehen der Götterrat und das Hochzeitsfest von Amor und Psyche, zu der die anderen Götter eingeladen sind. In den 14 vorhandenen Stichkappen sind Putten dargestellt, welche die Attribute der Götter und Göttinnen an sich nehmen, vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 46.
- 2 Dabei waren wohl hauptsächlich die Schüler Raffaels, das heißt Giulio Pipi (später Giulio Romano), Giovanni da Udine und Francesco Penni, für die Ausmalung zuständig, die auf den Vorlagen des Meisters basierten. vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 46 und Hartt 1958, S. 32–33. Die floralen und tierischen Darstellungen werden Giovanni da Udine zugeschrieben, siehe dazu Ausst. Kat. Rom 2021, S. 95.
- 3 Erkennbar wird dies durch die tief in das Blatt gravierten Linien an Ohren, Schädel und Rücken der Löwin auf der Zeichnung, die sich am Fresko durch dunkle Linien an den gleichen Stellen äußern. Die Umrisslinien im Putz finden sich bspw. auch in den Fresken Giulio Romanos wieder. Sie wurden bei der Übertragung des Kartons auf den Putz eingraviert, um die Position der Figuren festzuhalten, siehe dazu: Ausst. Kat. Mantua 2019, S. 20–22 (Peter Assmann). In Raffaels Schule wurden auch andere Details von den Schülern kopiert, wie bspw. die Pentimenti von Raffaels Zeichnungen. Dadurch sollte die Denkweise des Meisters dokumentiert werden. Vgl. Shearman 1983, S. 48.
- 4 Eine im Metropolitan Museum of Art befindliche Zeichnung Giovanni da Udines (Inv. Nr. 80.3.302) zeigt ebenfalls die springende Löwin und könnte als Studie für das Deckenfresco gedient haben. Gleichzeitig bestätigt der Vergleich mit dieser Zeichnung die Annahme, dass dem Künstler des Göttinger Blattes eher das Fresko als die Zeichnung da Udines als Vorlage diene.
- 5 Vgl. Koch/Sichtermann/Sinn 1982, S. 116–120.
- 6 Das Istituto Centrale per la Grafica führt die Zeichnung unter Passarottis Namen, abgeleitet durch eine (als unsicher verzeichnete) Zuschreibung Diane DeGrazias von 1981.
- 7 Bspw. Giulio Romanos Zeichnungen im *Strahov-Album* oder Zeichnungen aus den Beständen des British Museums oder des Dresdener Kupferstichkabinetts.
- 8 Giulio Romano war nach seinem Ruf nach Mantua als Hofkünstler der Gonzaga nicht nur für die dortige Architektur, Stadtgestaltung und Freskenmalerei zuständig, sondern auch für Vorzeichnungen für Goldschmiedearbeiten. Vgl. Hartt 1958 u. Ausst. Kat. New York 1999.
- 9 Vgl. https://images.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-KK-PS_DL_III_3_0K64E6D-cs/id113/full/full/0/default.jpg [Letzter Zugriff: 05.02.2023]. Das Album umfasst neben denen von Romano noch Zeichnungen aus seinem Umkreis sowie von Jacopo und Ottavio Strada. Die Zeichnung aus dem Album (fol. 101) wird als eigenständiges Werk Giulio Romanos betrachtet. Siehe dazu Bukovinská/Fučíková/Konečný 1984, S. 158.
- 10 Diese Zusammensetzung von Motiven nach ausgewählten Gesichtspunkten findet man auch bei Künstlern und Antiquaren wie Jacopo Strada und Girolamo da Carpi. Es zeigt ein typisches Vorgehen, das von Morét 2008 wie folgt beschrieben wird: „Die Zeichnungen des taccuino entstanden nicht vor den Objekten selbst, sondern sind das Ergebnis eines zweiten Arbeitsabschnitts im Atelier, in dem die vor Ort notierten ersten Aufzeichnungen in den taccuino übertragen wurden. Dafür spricht nicht nur die überaus sorgfältige, zum Teil pedantisch wirkende Ausführung der Zeichnungen, sondern vor allem die Tatsache, daß auf einzelnen Seiten des Buches formal zusammengehörige, jedoch aus unterschiedlichen Kontexten stammende Figuren vereint wurden. Eine solche Zusammenstellung setzt eine zuvor getroffene Auswahl voraus“, S. 26.
- 11 Zu Jacopo Strada, Architekt, Numismatiker und bedeutender Antiquar u. a. am Hofe Kaiser Rudolfs II. (1552–1612) in Prag, vgl. Jansen 2019.
- 12 Seine stark auf die Umrisslinie reduzierte Zeichenmanier wird lediglich durch Lavierung und Weißhöhung ergänzt, Schraffuren finden sich bei ihm nicht. Zudem hat er in den meisten Fällen einseitig, also nur auf der Rectoseite gezeichnet und ein Motiv pro Blatt dargestellt. Eine Sammlung zweier oder mehrerer Motive auf einer Seite findet sich bei Strada nur in Münzdarstellungen und ist bei ihm sonst eher selten. Siehe dazu die Bestände aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cod. Min. 21 / 3 HAN MAG, Cod. Min. 21 / 2 HAN MAG, Cod. 9410 HAN MAG, Cod. 9419 HAN MAG, Cod. 9420 HAN MAG) und dem Kupferstichkabinett Dresden (Inv. Nr. Ca 93, Inv. Nr. Ca 94, Inv. Nr. Ca 74, Inv. Nr. Ca 75, Inv. Nr. Ca 76, Inv. Nr. Ca 77).
- 13 Darunter auch etliche Zeichnungen für Goldschmiedearbeiten, siehe dazu Jansen 2019, S. 633, Taylor 2007, S. 187 u. Bukovinská/Fučíková/Konečný 1984, S. 61.

Kat. 8

Unbekannter Künstler

nach Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1492/1499–1546)

Dädalus und Ikarus, nach 1536

Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, grauer Stift, auf Papier kaschiert, 404 x 551 mm

Inv. Nr. H 442

Aufschrift auf der Rückseite: „H 442“, „Giulio Romano taller 6-“, „N° 5 – 0“. „J3“

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (beschnitten, recto), „KUNSTSAMMLUNG DER GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN“ (verso)

Wasserzeichen: Anker im Kreis, darüber ein sechszackiger Stern

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 67, Nr. 21 — Renger 1973/1979, Nr. 442 | unpubliziert

1536 wurde das Deckengemälde *Der Sturz des Ikarus* für die Sala dei Cavalli im Palazzo Ducale in Mantua fertiggestellt. Es wurde von Federico II. Gonzaga (1500–1540) bei Giulio Romano in Auftrag gegeben.¹ Das großformatige, von Romano eigenhändig ausgeführte Modello zum Gemälde, welches sich heute im Louvre befindet, ist die Grundlage für die in Göttingen vorhandene, annähernd formatgleiche und detailliert ausgeführte Kopie.

Romanos Zeichnung zeigt den durch Übermut erfolgten Sturz Ikarus und gleichsam die Peripetie, also den Wendepunkt des Mythos aus Ovids (43 v. Chr. – um 17. n. Chr.) *Metamorphosen*.² Da er der Sonne zu nahegekommen ist, schmilzt das Wachs von seiner künstlichen Flügelkonstruktion und einige Federn lösen sich. Sein verdrehter Körper lässt zu, dass man ihn sowohl der Sonne zugewandt als auch dem Vater entgegenfallend beschreiben kann. Dädalus, der die fatale Situation seines Sohnes erkennt, ist im Augenblick des Umdrehens gezeichnet. Er kann seinen Sohn nicht mehr erreichen und verfehlt ihn – in Giulio Romanos Interpretation des Mythos – nur knapp, was eine Steigerung des Dramatischen im Bild evoziert. Ungewöhnlich ist ein Motiv auf der rechten Bildseite, das zunächst mit der Erzählung vom Sturz Ikarus in keinerlei Verbindung zu stehen scheint. Der Mythos des Phaeton, der seinen literarischen Ursprung ebenfalls in Ovids *Metamorphosen* hat, wurde dem Bildgeschehen hinzugefügt.³ Die Analogie ergibt sich also aus dem Umstand, dass hier erneut der Sturz eines Protagonisten und somit der Wendepunkt der Geschichte dargestellt wird. Auffallend sind die Rauchschwaden, die aus dem Phaeton-Mythos stammen und in der Zeichnung auch Ikarus und Dädalus umgeben. Auch die Sternzeichen Krebs und Löwe, die sich in einem Bogen von der oberen linken Bildseite zur unteren rechten Seite erstrecken, sind Bestandteil dieser Erzählung. Denn laut Ovid beschreibt Phoebus seinem Sohn Phaeton, wie er auf der Fahrbahn des Sonnenwagens auch die Tierkreiszeichen passiert.⁴ Die Figur des Phaeton, kopfüberfallend und den Strahlenkranz des Vaters tragend, fungiert in dieser Komposition zum einen als Sinnbild der Sonne in der Ikarus-Erzählung. Zum anderen kann die Figur auch als Teil einer eigenständigen Szene gelesen werden; sie changiert damit je nach Lese- bzw.



Betrachtungsart zwischen verbindendem und trennendem Element.

Im frühneuzeitlichen, christlichen Verständnis dieser antiken Mythen wird vor dem Laster der *superbia* gewarnt und die damit einhergehende Hinwendung zur Tugend *humilitas* postuliert.⁵

Durch die gewählte Mythenallianz⁶ wird die Moral der beiden Geschichten und der Appell an die Betrachtenden, allen voran dem Auftraggeber, dupliziert und damit intensiviert.

Dieses doppelte Narrativ taucht erstmals in der Literatur des 16. Jahrhunderts auf. Auch in der Kunstgeschichte werden die beiden ovidischen Mythen miteinander verknüpft. Allerdings findet sich diese Synthese weniger in Form von Simultandarstellungen, sondern viel eher als Zusammenschlüsse monoszenischer Darstellungen auf unterschiedlichen Bildträgern.⁷ Giulio schafft so (nach heutigem Kenntnisstand) eine bis dahin singuläre Bilderfindung, die sich womöglich auf literarische Vorbilder bezieht und nicht auf bestehende Bildtraditionen zurückgreift.

Das Blatt aus Göttingen gleicht einer weiteren Kopie aus Privatbesitz bis auf wenige Details.⁸ Für beide Blätter ist die genaue Übernahme der Komposition Giulios festzustellen, was sich anhand der exakt kopierten Linienführungen und der Weißhöhlungen beobachten lässt, allerdings finden sich auch einige Abweichungen.⁹ Durch die Nähe von Original und Kopie wird die Zuschreibung zu einem bestimmten Schüler oder Werkstattmitarbeiter erschwert.¹⁰

In Giovanni Battista Armeninis (1530–1609) 1587 veröffentlichter theoretischer Abhandlung *De veri precetti della pittura* findet sich ein Absatz zur Vorgehensweise Giulios beim Kopieren von Zeichnungen: „Er nahm ein dünnes Blatt Papier und zeichnete darauf mit Blei oder Kohle, je nachdem, was gerade zur Hand war, und zeichnete was ihm gerade in den Sinn kam. Dann färbte er die Rückseite des Blattes vollständig mit Kohle, nahm ein anderes sauberes Blatt und zeichnete die Zeichnung oder Skizze mit einem Messing- oder Silberstift nach, so dass das, was auf dem ersten Blatt gezeichnet wurde, auf das Zweite übertragen wurde. Dann zeichnete er die übertragene Skizze dünn mit Tinte nach und entfernte alle Kohlespuren, die beim Durchpausen entstanden waren, durch Abtup-

fen mit einem Tuch oder einem anderen dünnen Stoff, sodass die die Umrisse sauber und ohne Flecken oder Abdrücke darunter zu sehen waren. Anschließend beendete er die Zeichnung entweder durch Schraffieren mit der Feder oder durch Schattieren mit Lavierung, je nachdem, was ihm gerade am besten gefiel.“¹¹ Dieses Verfahren könnte bei dem Entstehungsprozess des Göttinger Blattes vom ausführenden Künstler ebenfalls angewendet worden sein.¹²

Das Kopieren und Nachahmen von Werken großer Meister war eine gängige Werkstattpraxis zur Ausbildung von Schülern. Dies hatte einen didaktischen Grund, da unmittelbar am Material gearbeitet wurde und damit zugleich ein Nach(voll)ziehen der meisterlichen Linienführung erfolgen konnte. Auch wurden Kopien für den Kunstmarkt hergestellt. Sie waren begehrte Sammlerstücke, wurden für die Vervielfältigung und Verbreitung von Bildmotiven durch die Umsetzung in druckgraphische Erzeugnisse genutzt oder dienten als Vorlage für andere Künstler.¹³

In Giulio Romanos Fall trug die Nachahmung seiner Werke zu seiner Bekanntheit bei. Nachfolgende Künstler fertigten nicht nur direkte Kopien von seinen Kompositionen an, sondern eigneten sich auch seinen Stil an. Sein Einfluss entfaltete sich damit von seinem unmittelbaren Umkreis ausgehend, über lange Zeiträume und Raumgrenzen hinweg. Die von ihm inspirierten Bildwerke werden daher häufig als „in der Art Giulio Romanos“ oder als *giulioesque* bezeichnet.¹⁴

FR

1 In der Forschung wird angenommen, dass das Gemälde von der Werkstatt Romanos ausgeführt wurde, vermutlich von Fermo Ghisini. Vgl. Ausst. Kat. Mantua 2019, Kat. 60, S. 166 (Roberta Serra).

2 Ovid, *Met.*, VIII, 183–235.

3 Ovid, *Met.*, I, 751–779 u. II, 1–400.

4 Der zwischen Krebs und Löwe befindliche Skorpion, der Phaeton so ängstigt, dass dieser die Zügel der Quadriga fallen lässt, ist hier vom Rauch verdeckt. Auch der Sonnenwagen, von dem die Pferde scheinbar getrennt sind, fehlt in der Darstellung.

5 Es können auch weitere Sinnebenen in dem Zusammenhang eröffnet werden, wie bspw. ein Verweis auf das Laster *curiositas*, siehe hierzu und für weitere Interpretationsmöglichkeiten Aurnhammer 2005 und Jacoby 1971.



Giulio Romano, *Der Fall des Ikarus*, 1536, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 3499r

- 6 Zur Begriffserklärung in diesem Zusammenhang vgl. Aurnhammer 2005, S. 143.
- 7 Vgl. Aurnhammer 2008, S. 250. Bspw. auf verschiedenen Blättern einer druckgraphischen Serie, wie bei Hendrick Goltzius' sogenannten *Himmelsstürmern* von 1588.
- 8 Nach Giulio Pippi, genannt Giulio Romano, *Der Sturz des Ikarus* (Christie's London, Online Auction, 27.11.–05.12.2019, Lot 31).
- 9 Quadrierung und Unterzeichnung vom Original wurden in der Kopie nicht aufgenommen. Zudem gibt es einige Abweichungen in Größenverhältnissen und der Qualität der Ausführung. Bemerkenswert ist jedoch die Knickfalte in der Mitte des Pariser Originals, die sich an ähnlicher Stelle auch auf den Kopien aus Göttingen und dem Privatbesitz befindet. Das Wasserzeichen auf dem Göttinger Blatt könnte ebenfalls weiteren Aufschluss zur Provenienz bringen.
- 10 Ausst. Kat. Mantua 2019, S. 94 (Roberta Serra) und Fucíková 1987, S. 224: „Giulio's designs, it may now be held for certain, were multiplied in his workshop by assistants who succeeded in imitating even his drawing methods. Giulio certainly knew about this procedure, and occasionally corrected their works.“
- 11 Übersetzung der Autorin, vgl. Armenini 1820: „Egli teneva questo modo, pigliava un foglio di carta sottile, e su quello col piombo o col carbone che in mano avesse, disegnava ciò, che in mente aveva, di poi tingeva il rovescio di quel foglio da per tutto col carbone, ed indi pigliava un altro foglio netto e calcava quel disegno o schizzo su quello con uno stilo d'ottone ovvero d'argento, di modo che vi rimaneva tutto ciò ch' era disegnato di sopra sul primo foglio, di poi profilato che quello aveva sottilmente d'inchiostro li levava l'orme del carbone che vi erano rimase del calco con battervi sopra un fazzoletto od altro panno sottile, onde i profili poi si vedevano restar netti e senza macchia o segno alcuno sotto di essi, di poi li finiva o di penna tratteggiando, o di acquarello, secondo che più gli era a grado di fare; e di questi suoi calchi io ne vidi già in Mantova molti, che mi furono da più persone mostrati, dove, come si sa, fece in quella città più disegni ed opere che altrove.“, S. 99–100.
- 12 Allerdings wäre zur Verifizierung eine genaue Materialanalyse des Originals sowie der Kopie notwendig, was im derzeitigen Zustand der Blätter erschwert ist, da beide auf ein anderes Blatt aufgezogen sind.
- 13 Zur Kategorisierung von Zeichnungen vgl. Ausst. Kat. London 2015, S. 18 (Adriano Aymonino). Den Einfluss auf Künstler aus unmittelbarer Nähe kann man anhand des in der *Sala dei Miti* im Palazzo del Giadino in Sabbioneta befindlichen Deckenfresko Bernardino Campis erkennen, welches Giulios *Sturz des Ikarus* zwar kopiert, die Rauchschwaden allerdings als Wolkenmeer interpretiert. Ich danke Philipp von Wehrden herzlichst für diesen Hinweis.
- 14 Ausst. Kat. New York 1999, S. 16 (Janet Cox-Rearick) u. *L'Occaso* 2011, S. 9.

Kat. 9

Benedetto Veli (Florenz 1564–1639 ebd.)

Die Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus, 1582/1584

Grauer Stift, Feder in Braun, grau laviert, 143 x 119 mm

Inv. Nr. H 660r

Benedetto Veli (Florenz 1564–1639 ebd.)

Studie für die gemalte Architektur für das Fresko im Chiostro Grande von Santa Maria Novella in Florenz, 1582/1584

Grauer Stift, Feder in Braun, 143 x 119 mm

Inv. Nr. H 660v

Stempel „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“

(verso)

Provenienz: Alter Bestand, 1892 erworben

Literatur: Renger 1973/1979, Nr. 660 | Unverfehrt 1999 (als Cambiaso) — Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 65, Nr. 15 (als Luca Cambiaso, Umkreis) — Best. Kat. Paris 2005, S. 294.



Benedetto Veli, *Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus*, 1582/1584, Florenz, Santa Maria Novella, Chiostro Grande

Die Fresken im zum Dominikanerkonvent von Santa Maria Novella gehörenden sogenannten Chiostro Grande zählen zu den großen und ikonographisch vielschichtigsten Ausstattungprojekten in Florenz am Ende des 16. Jahrhunderts. Sie stehen in der Tradition herausragender Kunstförderung in diesem Klosterkomplex seit seiner Erbauungszeit im 13. Jahrhundert. Dazu gehören unter anderem die epochemachende Fassade der Kirche von Leon Battista Alberti (1404–1472), Masaccios (1401–1428) *Trinitätsfresko* sowie die Cappella di Filippo Strozzi mit dem Freskenzyklus von Filippino Lippi (um 1457–1504).

Die Architektur des Chiostro Grande stammt aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, während die sich aus der Gewölbstruktur ergebenden Wandfelder erst in den 1580er Jahren zur Darstellung des heute noch erhaltenen Bilderzyklus genutzt wurden. Außergewöhnlich ist nicht nur dessen Umfang mit über 50 Fresken, sondern auch die Beteiligung von mehr als 20 Malern, darunter mit Alessandro Allori (1535–1607), Ludovico Cigoli (1559–1613) und Santi di Tito (1536–1603) prägende Künstler der Zeit. Ins Bild gesetzt sind Szenen aus dem Leben des Heiligen Dominikus (um 1170–1221) sowie anderer Dominikanerheiliger, ferner Geschichten aus dem Leben Jesu. Letztere sind dabei jeweils in den Lünetten freskiert, die sich in den Ecken des Kreuzgangs befinden. Auf diese Weise wird das Leben Christi sprichwörtlich zum Eckpfeiler des Wirkens der dominikanischen Heiligen. Auf den Gewänden zwischen den Lünetten sind zusätzlich gerahmte Bildnisse von Dominikanermönchen dargestellt.¹

Beteiligt an der Ausmalung des Kreuzgangs war auch der Florentiner Maler Benedetto Veli (1564–1639), der insgesamt drei Fresken ausführte: *Der Heilige Petrus von Verona (Petrus Martyr) im Gespräch mit den Heiligen Cäcilie, Agnes und Katharina* auf der Ostseite, die *Heilung eines Kindes durch den Heiligen Antonius* an der Südseite sowie die *Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus* auf der Westseite. Auf letztgenanntes Bildfeld bezieht sich die vorliegende Zeichnung.

Über Velis Ausbildung als Maler ist nichts überliefert, möglicherweise war er Mitglied der Werkstatt Santi di Titos. Nach seiner Beteiligung an den Fresken im Chiostro Grande übernahm er Aufträge vor



allem in Florenz und Umgebung. Engere Beziehungen unterhielt er offenbar zu Domenico Cresti, gen. Il Passignano (1559–1638), und dessen Werkstatt.² Da von Veli bisher kaum gesicherte Zeichnungen bekannt sind, bildet das vorliegende Blatt eine wichtige, weil in der Zuschreibung unzweifelhafte Ergänzung seines Werks. Die Urheberschaft Velis erkannte zuerst Michael Venator. Er wies auch auf eine weitere Vorstudie zu diesem Thema im Louvre³ sowie ein mit der Darstellung in Verbindung stehendes Blatt in Privatbesitz⁴ hin, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Kopie nach dem Fresko handelt.⁵

Die Darstellung der *Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus* illustriert nicht nur die Wunderkräfte des Heiligen, sondern verweist auch auf die Frühgeschichte der Dominikaner. Die Kirche San Sisto wurde 1219 von Papst Honorius III. (um 1148–1227) an den Heiligen übergeben und somit zur ersten Kirche des Ordens in Rom. Die Heilung ihres Baumeisters durch den Ordensgründer verbildlicht das Wohlwollen Gottes gegenüber der 1215 gegründeten Gemeinschaft und ihrer auch durch Kirchenbauten sichtbar werdenden Verbreitung. Diese Aussage dürfte zeitgenössisch wohl dezidiert im gegenreformatorischen Sinne verstanden worden sein, wobei der Auftrag des Ordens durch die gewählte Darstellung göttlich legitimiert erscheinen sollte.

Die Göttinger Zeichnung bildet offenbar das früheste bekannte Entwurfsstadium ab. Die Komposition erscheint in ihrer grundsätzlichen Disposition und ihren Figurengruppen bereits angelegt. Mittig, umgeben von Knienden, ist der Baumeister positioniert, rechts neben ihm steht der Heilige, die Rechte in einem Segensgestus erhoben. Geprägt wird die Darstellung durch eine Arkade. Diese verbildlicht das Kirchenschiff von San Sisto, erzeugt zugleich Tiefenraum und lenkt den Blick des Betrachters auf die Szene im Bildhintergrund. Entsprechend der Legende hat sich dort eine Menschenmenge um den gestürzten Baumeister versammelt. Auf diese Weise werden zwei unterschiedliche Zeitpunkte der Geschichte dargestellt. Beide Szenen werden dabei durch den Engel am oberen Rand des Blattes zusammengebunden, der ein Spruchband trägt, das im Fresko das Thema der Darstellung in lateinischer Sprache angibt.

Zunächst hat Veli ganz rudimentär die Grundlagen der Komposition mit dem Stift auf das Blatt gesetzt: die Form des Bildfeldes, die Fluchtlinien der Architektur sowie die Arkadenbögen und die Säulen. Die Figuren sind hingegen nicht vorgezeichnet, sondern direkt mit der Feder umrissen. Dies deutet darauf hin, dass Veli diesen Teil der Darstellung schon konkreter durchgearbeitet hatte. Die mit der Feder zum Teil mehrmals veränderten Kopf- und Armhaltungen mancher Figuren machen gleichwohl deutlich, dass die Komposition im Detail noch nicht ausgeformt war. Dies gilt auch für die Szene im Hintergrund, bei der schnell gezogene Federlinien nur die Umrisse der Figuren und das eingestürzte Gewölbe andeuten. Die sparsam aufgesetzte Lavierung erprobt bereits den Lichteinfall, wie er dann im Fresko umgesetzt ist, und erzeugt die Plastizität der Figuren rechts und mittig im Bild.

Auf dem Verso des Blattes widmet sich Veli ausschließlich der Architektur. Die Darstellung wird nun von einem Gewölbe überspannt, die Arkade fehlt und der Raum ist durch eine den Wänden aufgeblendete Stützenordnung gegliedert. Auf der Zeichnung im Louvre ist diese Architektur weiter durchgearbeitet und sogar mit isolierten Studien von Kapitellen im oberen Blattbereich im Detail ausformuliert. Die Figurengruppe auf der Pariser Zeichnung entspricht weitestgehend dem Fresko und ist insgesamt sehr viel klarer umrissen und genauer erfasst als auf dem vorliegenden Blatt. Dies und der großflächige Einsatz der Lavierung legen nahe, dass die Pariser Zeichnung nach dem Göttinger Blatt entstanden ist.

Aufschlussreich ist ferner, dass die auf dem Verso des vorliegenden und dem Pariser Blatt festgelegte Architektur für das Fresko nochmals deutlich verändert wurde. Die Wandgliederung wurde reduziert und stattdessen eine Art Baldachin oder Triumphbogen in den Raum eingestellt, der auf zweimal vier salomonischen Säulen ruht. Damit wird die *Erweckung des Baumeisters* durch ein architektonisches Würdemotiv aufgewertet und bildlogisch zusätzlich hervorgehoben.



- 1 Zum Freskenzyklus und seiner dominikanischen Ikonographie umfassend Assmann 1997.
- 2 Zur Biographie Velis und seinen Werken zuletzt Damm 2021; vgl. insbesondere auch zu Benedetto Veli als Zeichner Thiem 1977, S. 307.
- 3 Benedetto Veli, *Die Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus*, grauer Stift, Feder in Braun, grau laviert, 258 x 190 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des

Arts Graphiques, Inv. Nr. 11575, vgl. Best. Kat. 2005, S. 292–294, Nr. 745.

- 4 Unbekannter Zeichner, *Die Erweckung des Baumeisters von San Sisto in Rom durch den Heiligen Dominikus* (nach Benedetto Veli), Feder in Braun, braun laviert, 200 x 210 mm, Privatsammlung. Michael Venator schreibt das Blatt Valero Marucelli (1563–1627) zu (freundliche Mitteilung an den Autor vom 12. Februar 2023).
- 5 Brief an Gerd Unverfehrt, den damaligen Leiter der Sammlung, vom 04. September 2004 (Archiv der Kunstsammlungen der Universität Göttingen).

Kat. 10

Ludovico Buti (Florenz um 1550/1560–1611 ebd.), hier
zugeschrieben

nach Andrea del Sarto (1486–1531)

Predigt des Täufers, letztes Viertel 16. Jahrhundert

Schwarzer Stift und Rötrel, Einfassungslinie in Rötrel,

196 x 248 mm

Inv. Nr. H 322

Beschriftet unten links mit Feder „andrea. Del Sarto.“

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 15v, Nr. 18b oder c „S. Gio-
vanni predica nel deserto“, „Lo stesso soggetto“ — Renger
1973/1979, Nr. 322 | unpubliziert

In seiner Vita Andrea del Sartos schreibt dessen zeitweiliger Schüler Giorgio Vasari (1511–1574) über einen bedeutsamen Auftrag, den der junge Künstler von einer Flagellantenbruderschaft, der dem Täufer geweihten Compagnia dello Scalzo, erhielt. Für deren in der Via Larga, der heutigen Via Cavour, gegenüber dem Garten von San Marco neu errichtetes Oratorium sollte er den kleinen säulengeschmückten Vorhof mit einem Freskenzyklus schmücken: „Als dann einige von ihnen sahen, daß Andrea in den Rang eines herausragenden Malers aufstieg, beschlossen sie, die mehr Reichtum der Seele als an finanziellen Mitteln besaßen, daß er ihnen in besagtem Kreuzgang zwölf Bilder in *chiaroscuro*, das heißt in *terretta*, freskieren sollte, mit zwölf Episoden aus dem Leben von Johannes dem Täufer.“¹ Vasari betont hier (wie an anderen Stellen der Vita) zum einen die Bescheidenheit Andreas, der die um 1509 aufgenommenen Arbeiten auch dann fortführte, als er längst ein arrivierter Künstler war, andererseits aber auch die scheinbare Anspruchslosigkeit einer monochromen Malerei, deren knochenfarbener Grundton auf einer mit Kohle versetzten Tonerde beruht.² Diese „arte povera“ wurde von Andrea ganz im Sinn des ovidischen Topos *materiam superabat opus* („das Werk übertraf das Material“, *Met.* 2,5) durch seine exzellente Zeichenkunst gleichsam zu einem Kleinod der *maniera moderna* veredelt, richtungweisend für nachfolgende Künstlergenerationen durch die variantenreiche Figurenkomposition und Affektdarstellung.

„In einer der Szenen“, heißt es in der Biographie weiter, „stellte er den Heiligen Johannes dar, der mit lebendiger Geste zu den Massen predigt. Gemäß dem Leben, das er führte, ist er von hagerer Gestalt und zeigt einen Gesichtsausdruck, der voll Geist und Überlegung ist. Wunderbar ist auch die Vielfalt und Lebendigkeit der Zuhörer, von denen man einige in Bewunderung verharren sieht, während alle voller Staunen den neuen Worten und einer so außergewöhnlichen und nie zuvor gehörten Lehre lauschen. ... Nicht verschweigen will ich, daß, während Andrea mit diesen und anderen Malereien beschäftigt war, einige Kupferstichdrucke Albrecht Dürers erschienen, auf die er zurückgriff und einige Figuren aus ihnen entlehnte, die er seinem Stil anglich. Nicht daß es schlecht ist, sich der guten Elemente anderer mit



Geschick zu bedienen: Nur führte dies bei einigen zu der Annahme, daß Andrea über nicht viel Erfindungsgeist verfüge.³ Wenn Vasari mit der nachgeschobenen Sottise versucht, sein Lob Andreas zu relativieren, so tut er dies vor dem Hintergrund der seinerzeit unbestrittenen Stellung des Künstlers als *pittore senza errori* („Maler ohne Fehler“).⁴ 1567, ein Jahr vor Erscheinen der zweiten Ausgabe der *Vite*, verfasste der junge Francesco Bocchi (1548–1613/1618) seinen *Discorso sopra l'eccellenza di Andrea del Sarto pittore*.⁵ In seinem 1591 erschienenen Stadtführer von Florenz stellte derselbe Autor die Fresken des Chiostro dello Scalzo mindestens auf eine Stufe mit den Werken Raffaels (1483–1520) und Michelangelos (1475–1564), widmete ihnen emphatische Beschreibungen und leitete aus Andreas Meisterschaft den künstlerischen Führungsanspruch seiner Heimatstadt ab.⁶

Wie die parallel entstandenen Fresken im Vorhof der Santissima Annunziata, dem Chiostrino dei Voti, erlangte auch der Scalzo-Zyklus rasch Modellcharakter und wurde eifrig studiert – was umso erstaunlicher ist, als die Bruderschaft den Zugang zu ihrem Gebäude recht restriktiv handhabte.⁷ „Diese Bilder waren früher Übung und Schule für viele junge [Maler], die in dieser Kunst heute ausgezeichnet sind“, schreibt Vasari.⁸ Hiervon zeugen neben frühen druckgraphischen Reproduktionen die in kaum überschaubarer Fülle überlieferten Kopien einzelner Szenen und Figuren in den Graphischen Kabinetten der ganzen Welt.⁹ Damit lässt sich die Rolle von Andreas Scalzo-Zyklus für die zeichnerische (Selbst-)Ausbildung in Florenz durchaus mit derjenigen der ebenfalls monochromen Fassadenmalereien von Polidoro da Caravaggio (um 1492–1543) in Rom vergleichen.

Allein von der *Predigt des Täufers* sind deshalb zahlreiche Nachzeichnungen, Teilkopien und Adaptionen überliefert.¹⁰ Eine Besonderheit der Göttinger Wiedergabe des Freskos ist – bei nur teilweise ausgeführter Binnenmodellierung – die Hinzuziehung des Rötels, also jene Technik *à deux crayons*, die Federico Zuccari (1539/1540–1609) so souverän beherrschte und auf die er nicht zuletzt bei seinen Zeichnungen nach älteren und neueren Kunstwerken zurückgriff – gerade auch während seines Florenz-Aufenthaltes 1576–1579. Hier fühlte er sich offenbar von Andrea del



Andrea del Sarto, *Predigt Johannes des Täufers*, 1515, Florenz, Chiostro dello Scalzo



Francesco Morandini, gen. Il Poppi, *Predigender Johannes der Täufer und Täufling*, wohl 1580er Jahre, Privatbesitz

Sartos Malerei sehr angezogen und kopierte unter anderem im Chioostro dello Scalzo.¹¹ Unter Zuccaris Florentiner Zeitgenossen, die nachweislich nach Andreas Werken gezeichnet haben, sind Tommaso Manzuoli, gen. Maso da San Friano (1530–1571), Giovanni Battista Naldini (1535–1591) und Francesco Morandini, gen. Il Poppi (um 1544–1597) zu nennen – letzterer hat den Scalzo-Zyklus in 28 Detailstudien geradezu systematisch kopiert.¹²

Das Göttinger Blatt steht den genannten Florentiner Zeichnern stilistisch zweifellos nahe und dürfte noch im Cinquecento entstanden sein. Die Strichfüh-

rung folgt dem Original sehr genau und ist äußerst delikat, wirkt aber stellenweise etwas zaghaft; feine Rundungen und Grübchenbildung verleihen den Gesichtern eine gewisse Niedlichkeit. Aufgrund dieser Charakteristika kann das Blatt mit Vorsicht Ludovico Buti (um 1555/60–1611), einem Schüler von Santi di Tito (1536–1603) zugeschrieben werden, mit dessen wenigen bisher gesicherten Zeichnungen es sich in Einklang bringen lässt.¹³

HD

- 1 Vasari ed. Feser 2005, S. 16–17. Zum Zyklus Natali/Cecchi 1989, Nr. 72, S. 143–152, Proto Pisani 1995 u. O'Brien 2004.
- 2 Siehe Baldinucci 1681, S. 167, s. v. „Terra di cava, o Terretta“. Vgl. zu Andrea del Sartos Maltechnik im Chioostro dello Scalzo auch Cappuccini 2017.
- 3 Vasari/Feser 2005, S. 32–33.
- 4 Zur Ambivalenz von Vasaris Andrea-Vita vgl. Einleitung und Kommentar in Vasari ed. Feser 2005 sowie Spagnolo 2011. Zur Rezeption Andrea del Sartos im späteren Cinquecento u. a. Spagnolo 1998, Pegazzano 2012 u. Giannotti 2014.
- 5 Williams 1989.
- 6 Bocchi 1591, S. 6. Vgl. ebd., S. 236–245.
- 7 O'Brien 2021.
- 8 Ebd., S. 43.
- 9 Bereits um 1550 erschienen mehrere Kupferstiche nach Szenen wie der *Entbaupung des Täufers*, der *Verkündigung an Zacharias* oder der *Taufe Jesu im Jordan*, auch Einzelfiguren wurden in der Folgezeit reproduziert. Große Verbreitung erlangte die den kompletten Zyklus umfassende Stichfolge von Theodor Krüger (1617; Hollstein 30–43, 51–54).
- 10 Erwähnung verdienen: Andrea Boscoli, Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv. 169 (Ausst.-Kat. Saarbrücken 1997, Nr. 3, S. 70–71 (als Anonym) und Bastogi 2008, Nr. 78, S. 216); Wien, Albertina, Inv. 142 (Birke/Kertész 1992, S. 80); Paris, Musée du Louvre, Inv. 2720 u. Inv. 11004 (Ausst. Kat. Paris 1986, S. 117). Die recht freie Kopie in Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. I 114, zählt zu einer großen, versuchsweise Giovanni Battis-

ta Naldini oder Giovanni Battista Vanni zugeschriebenen Gruppe energisch gezeichneter Rötelsblätter, die jedoch von einem Florentiner der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen dürften.

- 11 Sieben Zuccari-Zeichnungen nach dem Johannes-Zyklus befinden sich im Louvre (Inv. 1740 A-B, 1743 A-C, 1744 u. 1744.BIS), eine im British Museum (Inv. 1946,0713.529). In Abweichung etwa zur Kopie von Andreas Vallombrosa-Triptychons (Albertina, Inv. 143) sind sie – der Monochromie der Vorlagen entsprechend – alle in schwarzer Kreide ausgeführt. Bei der noch als Andrea Boscoli geführten Kopie des Freskos *Taufe Jesu* im Haarlemer Teylers Museum handelt es sich, wie Spiegelung der Szene und Strichrichtung ausweisen, fraglos um den Abklatsch einer Zeichnung von (wie schon Matthias Winner vorschlug) Federico Zuccari; vgl. Van Tuyl van Serooskerken 2000, I, Nr. 41, S. 88 u. Bastogi 2008, Nr. 78, S. 304 (als Boscoli).
- 12 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 14461 F – 14488 F. Schwarze Kreide, gewischt; die im Original vergoldeten Partien wurden mit dem Rötel wiedergegeben, alle etwa 100 x 130 mm. Poppi erwähnt das Büchlein in seinem Testament von 1588. Hierzu Giovannetti 1995, Nr. D2, S. 209–210 (mit älterer Lit.). Eine Gesamtkopie (277 x 307 mm) der *Verkündigung an Zacharias* von Poppi bei Christie's New York, 09.02.2009, Lot 128.
- 13 Butis graphisches Werk ist noch wenig erforscht, siehe aber Thiem 1977, Nr. 22–23, S. 277–278; Collareta 1984; Ausst. Kat. Florenz 1985, Nr. 101–102, S. 95 (Marco Collareta); Ausst. Kat. Oxford 2003, Nr. 26, S. 75 (Julian Brooks). Dem Verfasser sind weitere Blätter in Berlin, Bukarest, Chicago, Florenz, Lille, Neapel, Paris, Wien und Privatbesitz bekannt, die sich zum Teil mit Gemälden Butis in Verbindung bringen lassen.

Kat. 11

Hans Rottenhammer (München 1564?–1625 Augsburg), hier zugeschrieben

nach Federico Zuccari (1539/40–1609)

Höllenstrafe der Geizigen, um 1595?

Feder in Schwarz, braun und rotbraun laviert, 494 x 711 mm

Inv. Nr. H 474

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

beschriftet auf dem Verso unten mittig mit Feder: „Rottenhammer nach Federicco Zucharo, / f[ür] Taller 5 –“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 474 — unpubliziert

Hans Rottenhammer (München 1564–1625 Augsburg), hier zugeschrieben

nach Federico Zuccari (1539/40–1609)

Engel mit dem Rock Christi und Würfeln, um 1595?

Feder in Schwarz, braun und violett laviert, Spuren einer

Quadrierung mit schwarzem Stift, 261 x 468 (oben 388) mm

Inv. Nr. H 611

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 611 | unpubliziert

Im Herbst 1575 übertrug die Florentiner Domopera dem römischen Maler Federico Zuccari (1539/40–1609) die Aufgabe, die von Giorgio Vasari (1511–1574) bei seinem Tod unvollendet hinterlassene Ausmalung von Filippo Brunelleschis (1377–1446) ehrwürdiger Domkuppel zu vollenden. Der gerade von einer Reise durch die Niederlande und an den Londoner Hof zurückgekehrte Zuccari bezog das ehemalige Wohnhaus von Andrea del Sarto (1486–1531) und widmete sich ab August 1576 der Umsetzung dieses prestigeträchtigen Vorhabens, dessen komplexes, von Vincenzo Borghini (1515–1580) erarbeitetes Programm ihm Spielräume für eigene ikonographische Erfindungen ließ. Beherrschend ist dabei die Darstellung des Jüngsten Gerichts, womit der Maler auch zum Vergleich mit Michelangelos (1475–1564) berühmtem Fresko in der Sixtinischen Kapelle herausforderte, das er zumindest durch die enorme Größe der binnen dreier Jahre *al secco* bemalten Wandfläche übertrumpfte.¹

Zeichnerische Vorarbeiten für dieses inhaltlich wie gestalterisch hochambitionierte Projekt sind in großer Zahl überliefert, darunter detaillierte Kompositionsentwürfe für die einzelnen Segmente der oktagonalen Kuppel, nähere Ausarbeitungen der darin verknüpften, stockwerkartig übereinander angeordneten Bildzonen, außerdem Detailstudien zu bestimmten Figurengruppen sowie Einzelfiguren und Porträts, die Verwendung in dem Wandbild finden sollten.² Nur für die letztgenannten, *dal vivo* ausgeführten Zeichnungen gebrauchte Zuccari schwarze und rote Kreide, während für das Komponieren *dall'idea* – auch im Kleinen – nur Feder und Pinsel in Frage kamen. Von allen Zeichnungstypen – zumal den großformatigen Blättern – existieren zahlreiche Kopien, bei denen oft schwer zu entscheiden ist, ob sie aus Zuccaris Werkstatt stammen, in der so profilierte Maler wie Domenico Cresti, gen. Il Passignano (1559–1638), Bartolomeo Carducci (später Carducho, um 1560–1608) oder Stefano Pieri (1544–1629) mitarbeiteten, oder später nach den unter Künstlern und Sammlern zirkulierenden Originalen ausgeführt wurden. Deutlich wird aus der reichen Überlieferung, dass Zuccaris ersichtlich von Dantes *Inferno* inspirierte und um das Thema des Jüngsten Gerichts kreisende *invenzioni* hohes Ansehen genossen und für ihre formale Eleganz geschätzt wurden.



Das hier vorzustellende Blatt zeigt den unteren Teil der Südwest-Sektion des Kuppeloktogons, für den ein allgemein als autograph anerkannter Gesamtentwurf im Metropolitan Museum aufbewahrt wird, aus dem der räumliche Aufbau vom Strafgericht über die personifizierten Tugenden, Gaben und Seligkeiten, darüber das erwählte Volk Gottes bis hin zur Engelsglorie mit den Arma Christi gut abgelesen werden kann.³ Zuccari hat in der unteren Zone, die in der Kuppel naturgemäß den breitesten Raum einnimmt, die Höllenstrafen nach den verschiedenen Todsünden eingeteilt und drastisch ausgestaltet; hier sind es die Gierigen bzw. Geizigen (*avarici*), die von Höllenknechten malträtiert, zum Beispiel mit einem Geldsack geprügelt werden.

Nun ist die Göttinger Zeichnung von so hoher Qualität, dass man sie leicht ebenfalls für ein Original Zuccaris halten könnte. Hierauf erheben aber zwei weitere, in den Abmessungen und der Art ihrer Ausführung übereinstimmende Fassungen in London und Wien Anspruch. Von unserem Blatt unterscheiden sie sich vor allem dadurch, dass bei diesem die kleinfigurigen Auferstehungsszenen im Hintergrund weggelassen wurden, alle Aufmerksamkeit also dem silhouettenhaft freigestellten, schaurig-komischen Höllendrama gilt. Die charakteristische Zeichentechnik mit der transparent und flüssig aufgetragenen Lavierung (unter Beimengung von gelöstem Rötel für die Höllenflammen im unteren Bereich) stimmt bei allen drei Blättern überein. Um den Status jeder einzelnen zu bestimmen, hilft ein Vergleich der Strichführung: Diese ist in der Fassung des British Museums ungleich differenzierter als in jener der Uffizien, erreicht aber nicht ganz die Prägnanz der Albertina-Zeichnung und wirkt gerade bei den kleinen und kleinsten Figuren des Hintergrundes eiliger und gewissermaßen nachfahrend. Dies spricht – entgegen der Einordnung im Bestandskatalog und in der Museumsdatenbank – für einen sekundären Status und nährt Zweifel an der Eigenhändigkeit.⁴ Der Umstand, dass solche Wiederholungen von Domkuppelentwürfen in Serie erhalten sind und dasselbe Strichbild auch bei anderen Repliken von Zuccari-Zeichnungen begegnet, legt nahe, dass hier einer seiner engen Mitarbeiter am Werk war – denkbar ist, dass die Entwürfe bereits unmittelbar nach ihrer Entstehung systematisch vervielfältigt wurden.⁵



Federico Zuccari, *Entwurf für das Jüngste Gericht in der Kuppel von S. Maria del Fiore, südwestliches Segment*, um 1576, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Rogers Fund 61.53

Wenn also in der oben erwähnten Albertina-Zeichnung der Prototyp zu erkennen ist⁶ – wie verhält sich das Göttinger Blatt zu diesem Befund? Sieht man von der fehlenden Hintergrundszenerie ab, so handelt es sich um eine äußerst genaue, der Vorlage bis in die Schraffuren und einzelne Krügel folgende Kopie. Folgt sie auch eher der Londoner Replik als dem Wiener Original, so wirkt ihr zeichnerischer Gestus dennoch spontan und unbefangen – entgegen der Annahme von Giulio Mancini (1559–1630), einem Pionier der Kennerschaft, Kopien würden sich als solche

unweigerlich durch ihren Mangel an *franchezza* (Unbefangenheit) verraten.⁷

Offenbar war hier ein erfahrener Zeichner am Werk. Die alte rückseitige Aufschrift identifiziert ihn als Hans Rottenhammer. Der Zusatz „nach Federicco Zucharo“ verleiht der Notiz eine gewisse Glaubwürdigkeit (und fünf Taler sind ein stolzer Preis für eine Kopie) – vielleicht hatte der Sammler die Information von einem Vorbesitzer, womöglich von den Erben des Künstlers. Wie also ist diese historische Zuschreibung zu bewerten? Stilistisch durchaus plausibel, fand sie in der Rottenhammer-Literatur, soweit ich sehe, bisher keine Beachtung.⁸ Weder taucht das Blatt in dem autoritativen Werkverzeichnis der Zeichnungen auf,⁹ noch findet sich ein Hinweis darauf in der Korrespondenz zum Göttinger Rottenhammer-Bestand,¹⁰ und auch in dem reichhaltigen Lemgoer Ausstellungskatalog von 2008 blieb sie unerwähnt.¹¹ Die dort vorgenommenen Präzisierungen zu Rottenhammers graphischem Œuvre helfen aber, der Kopie ihren möglichen Platz in seinem Curriculum zuzuweisen.

Der in München geborene und bei Hans Donauer (um 1521–1596) ausgebildete Künstler lebte seit spätestens 1589 in Italien und begab sich nach einem ersten Venedig-Aufenthalt 1594 nach Rom, wo er Anschluss an die soeben reformierte Accademia di San Luca fand. In seiner Zeichenkunst nachhaltig von den Venezianern Jacopo Tintoretto (1518–1594) und Paolo Veronese (1528–1588), Alessandro Maganza (1556–1632) und Palma il Giovane (um 1548–1628) geprägt, nimmt er nun Anregungen der Brüder Zuccari und des etwa gleichaltrigen Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d'Arpino (1568–1640) auf, wie sich nicht zuletzt in der Kombination von schwarzem Stift und Rötel zeigt.¹² Von Federico Zuccari weiß man, dass er den von jenseits der Alpen nach Rom zugereisten Künstlern gewogen war,¹³ möglicherweise



Federico Zuccari (Werkstatt?), *Entwurf für das Jüngste Gericht in der Kuppel von S. Maria del Fiore, südwestliches Segment, unterer Teil*, um 1576, London, The British Museum, Inv. 1862,1011.189



Federico Zuccari (Werkstatt?), *Entwurf für das Jüngste Gericht in der Kuppel von S. Maria del Fiore, südwestliches Segment, unterer Teil*, um 1576, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 14333

kannte der Principe der römischen Zeichenakademie den jungen Rottenhammer sogar persönlich. Sicher ist, dass dieser die Werke Zuccaris aufmerksam studiert und nach ihnen gezeichnet hat.¹⁴ Während seines 18-monatigen Rom-Aufenthaltes könnte er Zugang zu den Domkuppel-Entwürfen gehabt haben, die Göttinger Kopie wäre dann 1594/95 zu datieren, freilich ist dies keineswegs zwingend.

In Göttingen wird noch eine weitere Zeichnung nach Federico Zuccari aufbewahrt, die von derselben Hand stammen dürfte. Kopiert wurde hier ein Entwurf für den oberen Teil des Westsegmentes der Florentiner Domkuppel.¹⁵ Während zwei Putten das Gewicht jenes Gesimses stemmen, über dem der bereits unter Vasaris Leitung ausgeführte Kreis von 24 Ältesten der Apokalypse die Kuppelausmalung zur Laterne hin abschließt, präsentieren zwei weitere die Tunika Jesu und die Würfel, mit denen während der Kreuzigung die Soldaten losten, wer von ihnen dieses Kleidungsstück unzerteilt erhalten sollte (Joh 19,24, vgl. Ps 22,19). Diese Leidenswerkzeuge sind Teil des im obersten Register der Kuppelsegmente umlaufenden Arma Christi-Programms. Zuccari zeigt dabei die Putten untersichtig in graziösen Flugposen und lässt den „Heiligen Rock“ effektiv beleuchtet im Winde flattern.¹⁶ Rechts unten ist aus der darunter anschließenden Zone mit Vertretern des Volkes Gottes (nach

Offb 21) noch der vornüber geneigte Kopf eines Pilgers erkennbar.¹⁷

Auch von dieser Komposition sind mehrere Exemplare bekannt, deren jeweiliger Status in der Literatur bislang unterschiedlich beurteilt wurde. Bei den Blättern in Florenz und in Ann Arbor handelt es sich um qualitätvolle Kopien bzw. Werkstatt-Repliken.¹⁸ Schwieriger ist das Verhältnis der Zeichnung in Wien zu jener, die neuerdings aus dem Kunsthandel in die Sammlung des Harvard Art Museums gelangt ist, zu bestimmen. Letztere weist als Besonderheit den Gebrauch von Deckweiß zur Modellierung der fliegenden Putten und an den Wolkenrändern auf, auch mischt sich hier und da Röteln in die hellbraune Lavierung, die an den von Engeln besetzten Kuppelrippen in Purpur übergeht. Die Engelschöre im Hintergrund wurden rasch und sicher mit dünnem Federstrich skizziert – all dies deutet auf Eigenhändigkeit hin.¹⁹ In der Albertina-Zeichnung sind die Konturlinien demgegenüber



Federico Zuccari, *Entwurf für das Jüngste Gericht in der Kuppel von S. Maria del Fiore, westliches Segment, oberer Teil*, um 1576, Cambridge/Mass., Harvard Art Museum, Inv. 2022.369



sehr klar definiert, gleichwohl handelt es sich dabei keineswegs um eine bloße Wiederholung, eher könnte man von einer genaueren Ausformulierung im Sinne eines *modello* sprechen.²⁰ Den autographen Charakter auch dieses Blattes erweisen die darauf angebrachten Notate in Federicos bekannter Handschrift.²¹ Ein in Ottawa aufbewahrtes, besonders charmantes Studienblatt ermöglicht es, den Entwurfsprozess für das westliche Kuppelsegment noch weiter zurückzuverfolgen: Hier erprobte Zuccari in zwei Anläufen die Pose des linken der beiden atlantenhaften Putti.²²

Die außerordentlich qualitätvolle Göttinger Kopie folgt allem Anschein nach der Wiener Zeichnung, dies legen jedenfalls verschiedene Details wie etwa die Lavierung der Tunika Jesu nahe. Wenn auch eine verlorene Zwischenstufe in Form einer Werkstattreplik nicht völlig auszuschließen ist, so lassen sich die kleinen Abweichungen in den Kopfhaltungen der Engelchen doch eher aus der Freiheit eines geübten Zeichners erklären. Stimmt unsere Annahme, dass H 474 und H 611 von derselben Hand und tatsächlich von Rottenhammer stammen, so öffnen sich neue Perspektiven der Erforschung nicht nur von dessen pluristilistischem zeichnerischen Werk, sondern auch hinsichtlich der intensiven Zuccari-Rezeption nördlich der Alpen.²³

HD



Federico Zuccari, *Zwei Putten*, um 1576, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. 5577

- 1 Zu Auftrag und Kontext der Kuppelausmalung Heikamp 1967; zum Programm und zu den Etappen der Ausführung Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, Kap. XIII.3, S. 76–97.
- 2 Zu den größtenteils wohl in der ersten Jahreshälfte 1576 entstandenen Zeichnungen siehe Gere/Pouncey 1983, Nr. 302–309, S. 193–197; Ausst. Kat. Milwaukee 1989, Nr. 66–71, S. 209–224 (James Mundy); Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 116–118; Ausst. Kat. Florenz 2009, Nr. 4.4–4.10, S. 136–149 (Elena Capretti). Zu den unterschiedlichen Zeichnungstypen John Marciari in Boorsch/Marciari 2006, unter Nr. 19, S. 83–85. Zu technischen Aspekten der Kopien Fischer Pace 2014, unter Nr. 28–29, S. 58–59.
- 3 Feder in Braun, braun und über Röteln laviert, 448 x 249 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Rogers Fund 61.53. Bean/Turčić 1982, Nr. 277, S. 274–275; Ausst. Kat. Milwaukee 1989, Nr. 66, S. 212–213 (James Mundy); Ausst. Kat. Florenz 2002, Nr. 215, S. 342–343 (Susan Tipton). Zwei weitere solcher eigenhändigen *modelli* für jeweils ein gesamtes Kuppelsegment befinden sich in Leiden, Rijksprentenkabinet, Inv. PK-T-3678 und PK-T-3679 (unpubliziert); eine auf die Federzeichnung beschränkte Kopie der New Yorker Zeichnung in Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1889-A-2189.
- 4 Feder in Braun, braun und über Röteln laviert, 511 x 755 mm, London, The British Museum, Inv. 1862,1011.189. Gere/Pouncey

- 1983, Bd. 1, Nr. 304, S. 193–194 („undoubtedly from the hand of Federico himself“); Ausst. Kat. London 1986, Nr. 166 (Nicholas Turner).
- 5 Das Problem der (offenbar teils gesteuerten) Reproduktion zucaresker Bilderfindungen und der Unterscheidung von Original, Replik und Kopie kann in diesem Eintrag nur angedeutet werden. Hier genüge der Hinweis auf eine prominente Allegorie, die *Porta virtutis* (1581), von der drei Fassungen bekannt sind. Mehrfach als Original publiziert wurde jene in New York, Morgan Library, Inv. 1974.25 (zuletzt Rhoda Eitel-Porter in Eitel-Porter/Marciari 2009, Nr. 122), bei der es sich jedoch erkennbar um eine Nachzeichnung des Exemplars in Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. 213 handelt, wie auch aus dem abweichenden Charakter der Beschriftung hervorgeht. Ein Derivat ist auch die Zeichnung in Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 1319. Zur ebenfalls vielfach kopierten Bildfolge mit Szenen aus dem Leben des jungen Taddeo Zuccari (Originale in Los Angeles, J. Paul Getty Museum) siehe Verf. in Ausst. Kat. Berlin 2007, unter Nr. 29–30, S. 124–127.
 - 6 Feder in Braun, braun und über Rötel laviert, 516 x 750 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 14333. Birke/Kertész 1997, S. 2028.
 - 7 „... sempre vi sia qualche differenza in certi sentimenti di termine, per esempio ne' muscoli, nelle grinze, nella *** [sic!] et altro dove non vadi tanto l'osservanza del vivo quanto che la fiera et resolutione della maniera con il saper dell'inventore, che in qualche copia, per intelligenti et osservanti che sia, mai può farli così fieri et osservati.“ Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 327; vgl. ebd., S. 134.
 - 8 Zu Rottenhammer als Zeichner u. a. Jost 1963, Majskaja 1991, Scaillierz 1994, Volrábová 2007 u. DaCosta Kaufmann/Borggrefe 2008.
 - 9 Schlichtenmaier 1988.
 - 10 Für Auskünfte und die Übermittlung zahlreicher Unterlagen möchte ich mich bei Anne-Katrin Sors herzlich bedanken.
 - 11 Ausst. Kat. Lemgo 2008.
 - 12 Hochmann 2003, Borggrefe 2008, S. 11–13; Brown 2008, S. 27–28; DaCosta Kaufmann/Borggrefe 2008, S. 52–54.
 - 13 Er hatte testamentarisch verfügt, die Accademia di San Luca möge in seinem Familienpalast auch eine Herberge einrichten „per hospitio de poveri giovani studiosi della professione, stranieri: tramontani et fiammenghi et forastieri, che spesso vengono senza recapito, et altri ...“; Körte 1935, Dok. 15, S. 81–82.
 - 14 Zu Rottenhammers Zeichnungen in der von Zuccari vervollkommenen *deux-crayons*-Technik siehe Ausst. Kat. Lemgo 2008, Nr. 8, S. 99–100 (Heiner Borggrefe); unter Nr. 9, S. 103 auch der Hinweis auf die großformatige in schwarzer und roter Kreide ausgearbeitete Entwurfszeichnung zur Londoner *Marienkrönung* in den Uffizien, Inv. 10979 F., entstanden in Rom um 1595 und mit einer alten Zuschreibung an „Zuccheri“ versehen, vgl. Jost 1963. Die in Ausst. Kat. Lemgo 2008, S. 54 angeführten Beispiele – darunter eine *Edeldame* in ganzer Figur (Paris, Fondation Custodia) zeigen Rottenhammer allerdings noch mehr Giuseppe Cesari verpflichtet. Unter dessen Namen findet sich im Berliner Kupferstichkabinett eine sicherlich von Rottenhammer stammende *Maria mit dem Kind, dem Johannesknaben und Hl. Katharina von Siena* (Inv. KdZ 3210).
 - 15 Eine Kopie des gesamten Segments (ohne die unterste Zone mit Luzifer), für das kein Originalentwurf Zuccaris erhalten ist, befindet sich in Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 2272, eine vollständigere – aber summarischer und deutlich kleiner – in der Sammlung Franchi in Bologna, siehe zu letzterer Ausst. Kat. Florenz 2009, Nr. 4.4, S. 136–137 (Ilaria Rossi; der Zuschreibungsvorschlag an Stefano Pieri beruht auf Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 116, Anm. 22). Eine weitere, von minderer Qualität, in Prag, Národní galerie, Inv. K 57622, vgl. Zlatohlávek 1993/1994, S. 56. Allein die mittlere Zone zeigt das autographe Blatt in Yale, University Art Gallery, Inv. 1989.61.1; Boorsch/Marciari 2006, Nr. 19, S. 83–85 (John Marciari).
 - 16 Eine *inventio*, die von Albrecht Dürers Eisenradierung des *Engels mit dem Sudarium* von 1516 (B. VII.48.26) abgeleitet sein könnte.
 - 17 Im unteren Bereich scheint H 611 beschnitten zu sein. Bei besagter Figur mit zum Segen ausgestrecktem rechten Arm könnte es sich um Federicos Vater handeln, den Maler Ottaviano Zuccari. Im ausgeführten Kuppelgemälde sollte er, wieder in Pilgerkleidung, seinen Platz in der Personengruppe links finden, als Gegenstück zum Selbstbildnis Federicos.
 - 18 Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11000 F und University of Michigan Museum of Art, Inv. 1973/2.81, beide besprochen in Smith 1978, S. 29; vgl. <https://exchange.umma.umich.edu/resources/21417/view> (12. März 2023) und siehe auch Olszewski 2008, Nr. 405. Eine schwächere Kopie in Minneapolis, Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis, Inv. 70.3.36; ebd., Nr. 406.
 - 19 Feder in Braun, hellbraun, grau und purpurfarben laviert, über schwarzem Stift und Rötel, weiß gehöht, 293 x 427 mm, Cambridge/Mass., Harvard Art Museum, Inv. 2022.369. Ausst. Kat. New York 2020, Nr. 6, s. p. (Mark Brady, mit der irrigen Datierung auf 1574).
 - 20 Ebd.: „its lack of vibrancy suggests it must be a neat repetition“. Feder in Braun, hellbraun und violett laviert, Spuren von schwarzem Stift und Rötel, 285 x 422 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 39988. Birke/Kertész 1997, S. 2588.
 - 21 Der mit der Feder am oberen Blattrand angebrachte Vermerk lässt sich mit Bezug auf die markante Darstellung der Christus-Reliquie „la veste di sotto“ lesen. Am linken Rand finden sich weitere Anmerkungen in schwarzem Stift, ebenso auf der ehemals verbundenen Zeichnung Inv. 14330, von der Inv. 39988 erst 1987 abgetrennt wurde; Birke/Kertész 1997, S. 2588.
 - 22 Feder in Braun, braun laviert, über Rötel, 226 x 135 mm, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. 5577. Ausst. Kat. Milwaukee 1989, Nr. 70, S. 220–221 (James Mundy).
 - 23 Eine im Dresdner Kupferstichkabinett, Inv. C 923, aufbewahrte Kopie nach Federico Zuccaris Altarbild mit einer *Anbetung der Könige* in der Grimani-Kapelle von S. Francesco della Vigna in Venedig stammt meines Erachtens von Hans Rottenhammer. Anregungen von Zuccaris Domkuppelentwürfen hat er unter anderem in seinem *Jüngsten Gericht* (1598) in der Münchner Alten Pinakothek verarbeitet (zu diesem jetzt Zlatohlávková 2021), aber auch noch in seiner viel späteren Zeichnung gleichen Themas für die Bückeburger Schlosskapelle in der Kunstsammlung der Göttinger Universität, Inv. H 476; siehe Ausst. Kat. Lemgo, Nr. 26, S. 119–121 und Nr. 84, S. 175 (Heiner Borggrefe).

Kat. 12

Hendrick van den Broeck, gen. Arrigo Fiammingo (Mecheln um 1530–1597 Rom)

Disputation der Hl. Katharina von Alexandrien, wohl 1570er Jahre

Rötel, laviert, über schwarzem Stift, Feder in Grau,

580 x 371 mm (Einfassungslinie: Feder in Braun)

Inv. Nr. H 466

Beschriftet unten links mit Feder „Henricus Paludanus Fecit“

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 466 | unpubliziert

Bei dem beeindruckend großen, sauber ausgeführten Blatt handelt es sich zweifellos um eine Präsentationszeichnung in Vorbereitung eines Altarbildes. Es zeigt eine der im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit am meisten verehrten Heiligen, die zypriotische Königstochter Katharina, im Beisein eines römischen Herrschers und umringt von zahlreichen Männern unterschiedlichen Alters und in zum Teil fremdartiger Tracht. Der Legende nach hatte Kaiser Maxentius aus allen Landesteilen die fünfzig erfahrensten Rhetoren und Grammatiker nach Alexandria beordert, um die schöne und gescheite Jungfrau, die den Götzendienst verweigert hatte, in einer öffentlichen Disputation von ihrem christlichen Glauben abzubringen – freilich bewirkte er damit genau das Gegenteil. In der Zeichnung weist die statuengleich in der Bildmitte stehende Katharina stumm himmelwärts auf die Quelle ihrer Weisheit; ihre Rede hat die Anwesenden sichtlich ins Grübeln gebracht. Zweifelnd deuten sie auf ihre mitgebrachten Schriften, gehen in sich oder tauschen sich nachdenklich aus. Auch der Kaiser ist von Unruhe erfasst. Der vor ihm kniende Greis könnte die in der *Legenda Aurea* überlieferten Worte zu ihm sprechen: „Du weißt, Kaiser, daß nie ein Mensch vor uns stund, wir überwandn ihn denn alsbald; aus dieser Jungfrau aber spricht der Geist Gottes, die bringt uns in also große Verwundernis, dass wir wider Christum nicht können noch mögen reden. Darum, o Kaiser, sagen wir ohne Scheu: kannst du uns die Götter nicht besser bewähren, die wir bis jetzt haben geehret, so bekehren wir uns alle zu Christo“.¹ Mit diesem Bekenntnis besiegelt er das Schicksal der fünfzig Weisen und leitet zugleich das Martyrium der furchtlosen Prinzessin ein. Der Überlieferung gemäß verortet der Zeichner die Szene auf der weiten, rückwärtig von einer Architekturkulisse geschlossenen Bühne eines antiken Forums. Auf einem oben angestückten Papierstreifen wurde skizzenhaft die Erscheinung Gottvaters mit sich herabsenkender Geistraube angedeutet – vermutlich handelt es sich bei dieser vom Künstler selbst vorgenommenen Ergänzung um die Erfüllung eines Auftraggeberwunsches.²

Hinter dem in der alten Aufschrift als Urheber der Zeichnung genannten „Henricus Paludanus“ verbirgt sich der aus Flandern stammende Hendrick van den Broeck alias Arrigo Fiammingo. Ausgebildet bei





Hendrick van den Broeck, *Predigt des Hl. Bernhardin von Siena*, um 1565, Cambridge/Mass., Fogg Art Museum, Inv. Nr. 2004.97

Frans Floris und 1557 nach Italien gekommen, beteiligt er sich hier zunächst als Glasmaler in Florenz an der von Giorgio Vasari organisierten Bildausstattung des Palazzo Vecchio. 1564 signiert er eine *Anbetung der Könige* in Perugia, und im Folgejahr ist er bereits in Rom dokumentiert.³ Hier erhält er 1571 den prestigeträchtigen Auftrag, in der Sixtinischen Kapelle an der Schmalwand gegenüber von Michelangelos *Jüngstem Gericht* eine *Auferstehung Christi* zu freskieren.⁴ Dabei



Hier Hendrick van den Broeck zugeschrieben, *Der Ungläubige Thomas*, um 1580, Privatbesitz

demonstriert er seine sichere Beherrschung des vom späten Michelangelo in der Cappella Paolina geprägten Körperideals. Ebenfalls im Vatikanischen Palast arbeitet er 1572/73, wieder unter Vasaris Leitung, an der Ausmalung der Sala Regia mit und wird in den Folgejahren in verschiedenen römischen Kirchen tätig;⁵ 1580 schreibt er sich in die Accademia di San Luca ein.

Die meisten seiner Altarbilder finden sich aber in Umbrien, und hier wird auch der Entstehungskontext des Göttinger Blattes zu vermuten sein, wenngleich sich das Bildthema im Œuvre Van den Broecks bislang nicht nachweisen lässt.⁶ An seiner Autorschaft kann indes kaum Zweifel bestehen, entsprechen doch die Figurentypen der Zeichnung ebenso wie die seiner bisher bekannten Gemälde dem Ideal einer „geläuterten“ Maniera römischer Prägung und stehen dabei vor allem Cesare Nebbia (vor 1540–nach 1622) nahe, zu dem der Flame offenbar eine recht enge berufliche Beziehung gepflegt hat.⁷ Daneben zeigen sich Anklänge an die gravitatischen Posen von Nebbias Lehrer und Freund Girolamo Muziano (vor 1532–1592). Für die

eigentümliche Zeichentechnik dürfte wiederum Taddeo Zuccari (1529–1566) Pate gestanden haben: In der Göttinger Zeichnung wurde der in Wasser gelöste Rötel mit spitzem Pinsel aufgetragen, also kaum laviert, sondern überwiegend graphisch eingesetzt, etwa in den äußerst fein ausgeführten Philosophenbärten. Beispielhaft begegnet solches Verfahren in einem herausragenden Studienblatt Taddeos in Chicago,⁸ aber auch in dessen Tondo *Zurichtungen zu einem öffentlichen Bankett* im Louvre.⁹ Derart meisterlich ausgeführte Blätter regten die römischen Zeitgenossen zweifellos zur Nachahmung an.

Mit dem kapitalen Bildentwurf der *Disputation* wird Hendrick van den Broeck als Zeichner überhaupt erst greifbar. Denn der (wegen einer von Nicola Pio stammenden Sammleraufschrift) mit „Arrigo Fiammingo“ in Zusammenhang gebrachte *modello* einer Konzilsdarstellung für die Vatikanische Bibliothek hat sich als Arbeit von Cesare Nebbia erwiesen, der für den

gesamten Bildzyklus verantwortlich war.¹⁰ Auch die neuerdings vorgeschlagene Zuschreibung einer *Auferstehung Christi* in belgischem Privatbesitz vermag nicht zu überzeugen.¹¹ So ließ sich ihm bislang nur ein einziges Blatt mit einiger Sicherheit zuweisen: die Vorzeichnung für ein 1565 datiertes Glasfenster im Dom von Perugia, das die Predigt des Hl. Bernhardin von Siena zeigt.¹² Mit seiner kräftigen, summarischen Lavierung steht dieses frühe Blatt zwar seinerseits Cesare Nebbia nicht fern, unterscheidet sich aber recht deutlich von dem hier vorgestellten, das wiederum mit seiner avancierten Technik die Möglichkeit eröffnet, dem Künstler noch weitere Zeichnungen zuzuordnen: Zuvorderst eine Darstellung des *Ungläubigen Thomas*, bei der der wulstige Draperiestil, die gelockten Bärte und die flüchtig skizzierte Hintergrundarchitektur unverkennbar auf dieselbe Hand verweisen.¹³

HD

1 *Legenda Aurea*, ed. 1963, S. 995.

2 Zu materialästhetischen und Bedeutungsaspekten solcher Klebkorrekturen in italienischen Zeichnungen dieser Epoche siehe Damm 2022.

3 Dies berichtet bereits Guicciardini 1567, S. 99. Zu Van den Broeck grundlegend: Orbaan 1903, Bombe 1911, Bombe 1915, Sapori 1996 u. Sapori 2007.

4 Als Ersatz für ein beschädigtes Wandbild von Domenico Ghirlandajo; Stastny 1979.

5 Vgl. die Werkübersicht bei Baglione 1642, S. 77–78.

6 Eines von zwei 1581 zu datierenden Altarbildern Van den Broecks in S. Agostino in Perugia zeigt ein *Martyrium der Hl. Katharina*. Den Namen der Heiligen trugen sowohl die Ehefrau wie die Tochter des Künstlers.

7 Nebbia konkurrierte bereits 1561 mit Van den Broeck um einen Auftrag in der Cappella del Corporale im Dom von Orvieto (vgl. Patrizia Tosini in DBI, Bd. 78, 2013), arbeitete 1579 mit ihm in S. Maria degli Angeli in Rom zusammen (Caiati 2012) und band ihn später (1587–1590) als verantwortlicher Koordinator der umfangreichen Freskenkampagnen im Pontifikat Sixtus V., in die Arbeiten im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek und in der Cappella del Presepe in S. Maria Maggiore ein (Eitel-Porter 2009, S. 92–93, S. 117).

8 Um 1558, 386 x 274 mm, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1928.196 r/v. In Rötel ausgeführt wurde hier die sitzende Herrscherfigur für die *Blendung des Elymas* in der Frangipani-Kapelle von S. Marcello al Corso; Gere 1969, S. 77 und Nr. 22, S. 94–95; zuletzt Ausst. Kat. Los Angeles 2007, Kat. Nr. 50, S. 60 (Julian Brooks).

9 Um 1561, Rötel, laviert, Ø 320 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 6676; Gere 1969, S. 92 und Nr. 185, S. 192–193. Wohl aufgrund ihrer formalen Eleganz galt die Zeichnung in Mariettes Sammlung als Arbeit von Raffaellino da Reggio; vgl. Rosenberg 2019. Sie diente als *modello* für die Bemalung eines Prunktellers im Rahmen eines Majolika-Services mit Szenen aus der römischen Geschichte, das als *credenza spagnola* bekannt ist und in den frühen 1560er Jahren in der Majolika-Werkstatt von Orazio Fontana in Urbino ausgeführt wurde. Zu Zuccaris Entwürfen hierfür zuletzt Verf. in Damm/Hoesch 2022, Nr. 8, S. 47–51 mit weiterführender Literatur.

10 Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 2219/1863; vgl. für die Zuschreibung Magnusson 1981; für die Korrektur Eitel-Porter 2009, S. 117, S. 205.

11 Siehe Ausst. Kat. Brüssel 2016, Kat. Nr. 25, S. 80–83 (Jean-Philippe Huys). Zugleich wird hier aber auch auf die Nähe der mit dünnem, hartem Strich ausgeführten Zeichnung zu Livio Agresti verwiesen, der in der Tat als Autor in Frage kommt.

12 Feder in Braun, laviert, über schwarzem Stift, 416 x 161 mm, Cambridge/Mass., Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. Nr. 2004.97. Zum Glasfenster vgl. Bertini Calosso 1931.

13 Das aus französischem Privatbesitz stammende Blatt wurde dem in den Marken und in Rom tätigen Barocci-Nachfolger Antonio Viviani, gen. il Sordo d'Urbino (1560–1620) zugeschrieben; Bellinger/Härb 2013, Nr. 7, S. 22–23, S. 90 (Marco Simone Bolzoni). Florian Härb hat den Bezug zur Göttinger Van den Broeck-Zeichnung ebenfalls erkannt (E-Mail vom 15. Dezember 2022). Ihm sei für Auskünfte zu dem Blatt und die Bereitstellung der Fotografie herzlich gedankt.

Kat. 13

Niccolò Circignani (Pomaranco um 1530/35–zwischen 1597 und 1599 Città della Pieve)

Das Martyrium des Hl. Thomas von Canterbury, um 1582/83
Feder in Braun, hellbraun laviert, über Röteln, 175 x 233 mm
Inv. Nr. H 321

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Wasserzeichen: Briquet 6097

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 321 | Stechow 1935, S. 13-14, Tafel 18 — Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 237, Nr. 96 — Röttgen 1975, S. 115, Abb. 34 — Gere/Pouncey 1983, S. 56 — Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 44, Abb. 15 u. S. 45 — Bailey 2003, S. 165 — Richardson 2005, S. 257, Anm. 133 — Sors 2015, S. 404, Abb. 167.

Die Zeichnung stammt von dem Maler und Zeichner Niccolò Circignani und ist wohl eine Vorzeichnung zu einem verlorenen Wandbild von 1582/83, welches sich ehemals in der Kirche San Tommaso di Canterbury in Rom befand.¹ Sie stellt den Tod des Hl. Thomas Becket (1118–1170), dem Erzbischof von Canterbury, in drei Szenen dar, die von hinten nach vorne zu lesen sind. Links oben auf der Zeichnung ist Becket beim Konzil von Northampton vor König Heinrich II. (1133–1189) zu sehen. Im Zuge eines eskalierenden Streites, in dem es um die Machtverteilung zwischen Kirche und Staat ging, fiel Becket in Ungnade. Kurz danach begab er sich auf die Flucht nach Frankreich. Oben rechts zeigt Circignani, wie der Erzbischof vor Papst Alexander III. (um 1100/05–1181) in Sens kniet. Als Becket einige Jahre später nach England zurückkehrte, wurde er vor dem Altar der Kathedrale von Canterbury von Rittern des Königs ermordet. Diese Szene nimmt den Vordergrund ein und bildet das Zentrum des Blattes.

Circignani, ein wichtiger Maler der Gegenreformation, lässt sich dokumentarisch erstmals 1564 fassen, als er bereits als eigenständiger *maestro* an Fresken im Belvedere des Vatikan arbeitete. Gegen Mitte der 1580er Jahre war er an der Ausmalung von mehreren Kollegiatkirchen der Jesuiten in Rom beteiligt, so auch an den Fresken in San Tommaso di Canterbury, die zum englischen Priesterseminar gehört. Die Kirche wurde jedoch im späten 19. Jahrhundert durch einen Neubau ersetzt, wobei die Fresken zu Grunde gingen.² Eine Stichfolge von 35 Tafeln mit insgesamt 63 englischen Märtyrern und Heiligen, von Giovanni Battista Cavaliere (1525–1601) gestochen und 1584 von Bartolomeo Grassi (nachweisbar 1582–1609) unter dem Namen *Ecclesiae anglicanae Trophaea* (*Die Siege der englischen Kirche*) herausgegeben, gibt laut Titel die Fresken wieder.³

Mit dem Zyklus stehen vier weitere Entwurfszeichnungen in Zusammenhang: darunter ein Blatt im British Museum, welches *Das Martyrium der Hl. Ebba* darstellt,⁴ und eine Zeichnung im Louvre zum *Martyrium des Hl. Edmund Campion*.⁵ Beide Blätter waren bereits John Gere und Philip Pouncey bekannt.⁶ Hinzu kommen zwei Zeichnungen zum Thema des *Martyriums des Hl. Alban*: eine davon im Teylers Museum in





Giovanni Battista Cavalieri nach Niccolò Circignani, *Das Martyrium des Hl. Thomas von Canterbury*, 1584, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Inv. 2 Th Pr 194a

Haarlem,⁷ eine weitere im Martin von Wagner Museum in Würzburg, die noch unpubliziert ist.⁸

Ein Vergleich der Göttinger Zeichnung mit Cavalieris Kupferstich ergibt, dass der Heilige dort mit gebrochener Schädeldecke während des Angriffs, statt kurz davor dargestellt ist und dass es auf dem Stich historisch korrekter zugeht, da dort, wie in der Vita erzählt, vier statt drei Ritter gezeigt werden. Der klein dargestellte Priester mit dem Stabkreuz, rechts im Stich, scheint Edward Grim zu sein, der angeblich seine Hand ausgestreckt hatte, um den ersten Schlag abzuwehren. Eine vierte Szene wurde hinzugefügt: Der Begleiter des Erzbischofs links vorne nimmt nun mit einer Schaufel Gehirn und Blut des Heiligen auf, wie die Bildlegende D berichtet.⁹

REP

1 So erstmals von Stechow 1935 erkannt. Zum Datum 1583, Orazio Torriani, MS aus dem Jahr 1630, Bibliothek, Anglikanisches Kolleg, Rom, Liber 246, fol. 3; zitiert von Gere/Pouncey 1983, S. 56. Hierzu auch Bailey 2003, S. 158–160, mit Datum 1582/83. Vgl. Sors 2015, S. 193.
 2 Bailey 2003, S. 153.
 3 *Ecclesiae anglicanae Trophaea [...] Romae in Collegio Anglico per Nicolaum Circinianum depictae nuper autem per Io[annis] Bap[tista] de Cavallerijs aeneis typis repraesentatae*, Rom: Bartolomeo Grassi, 1584.
 4 Inv. 1956,0512.2.
 5 Paris, Musée du Louvre, Inv. 10302: Zuschreibung an Circignani von Philip Pouncey. Viatte 1988, S. 112–113, Nr. 187.
 6 Gere/Pouncey 1983, S. 55–56, Nr. 66 (British Museum) u. S. 56 (Louvre).

7 Inv. Nr. K I 41; laut Röttgen 1975 geht die Zuschreibung an Circignani auf W. Chandler Kirwin zurück. Van Tuyl van Serooskerken 2000, S. 197, Nr. 139.

8 Inv. Nr. 8082, unter „Cosimo Rosselli“ abgelegt.

9 Siehe die Bildlegende im Kupferstich von Giovanni Battista Cavalieri nach Niccolò Circignani *Das Martyrium des Hl. Thomas von Canterbury* von 1584 (Vergleichsabbildung): „A. Der Hl. Thomas Erzbischof von Canterbury, zu Unrecht von Heinrich II., König von England, verurteilt, appelliert an den Papst und bereitet sich vor zu fliehen. B. [Der Heilige] verteidigt seine Causa vor Papst Alexander III. in Sens in Frankreich. C. Er wird 1171 getötet von den Handlangern des Königs wegen [seines Engagements] für die kirchliche Unabhängigkeit. D. Sein Blut und Gehirn, in einer Ecke der Kirche verstreut, verwandelt sich in eine Wasserlache und dann in Milch, und dann in eiterndes Blut.“



Kat. 14

Meister der Egmont-Alben (tätig 1580–1600)

Petrus heilt den Lahmen, um 1590

Schwarze Kreide, 365 x 284 mm

Inv. Nr. H 334

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Wasserzeichen: Basilisk mit Schild und Baselstab, darunter der Buchstabe N (Papiermühle Heusler, Basel, vgl. Briquet 1378ff.)

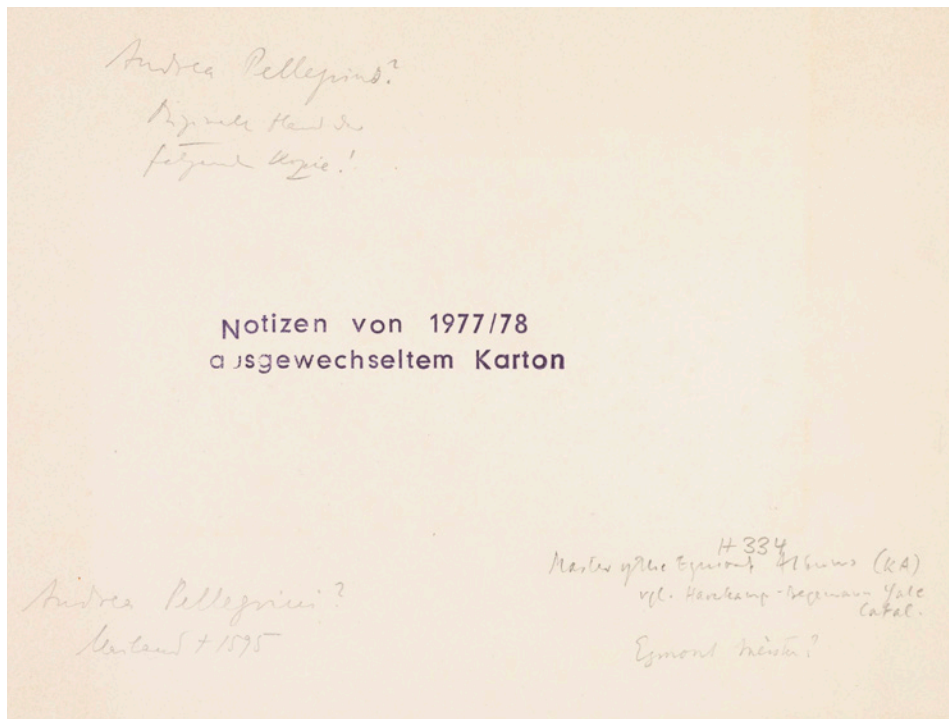
Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Lit.: Renger 1973/1979, Nr. 334 | Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 234–235, Nr. 95 (Jochen Wagner), als „Pellegrino Tibaldi?“

Die kraftvoll mit schwarzer Kreide ausgeführte Darstellung *Petrus heilt den Lahmen* galt bis in die 1990er Jahre als Zeichnung des italienischen Malers Pellegrino Tibaldi. Von ihm sind jedoch keine vergleichbaren Kreidezeichnungen bekannt, die diese Zuschreibung rechtfertigen würden. Auf der alten Kaschierung des Blattes findet sich aber bereits der Hinweis, dass es sich um eine Zeichnung des *Meisters der Egmont-Alben* handeln könnte.¹ Dieser Hinweis führt in die richtige Richtung, wenn auch die Identität dieses Anonymus große Rätsel aufgibt.

Seinen Notnamen erhielt der Künstler 1958 von Philip Pouncey, dem ehemaligen Kurator im British Museum. Dieser hatte mehrere stilistisch verwandte Federzeichnungen in der Kunstsammlung der Yale University (New Haven) entdeckt, die sich ehemals im Besitz von John Perceval, dem ersten Earl von Egmont, befanden. Pouncey hielt seine ‚Entdeckung‘ in Form einer Passepartoutnotiz fest, woraufhin die vier Zeichnungen unter diesem Notnamen 1970 erstmals veröffentlicht wurden. In rascher Folge konnten dann weitere stilistisch vergleichbare Zeichnungen in anderen Sammlungen entdeckt und dem Anonymus zugeschrieben werden. Ganze ‚Zeichnungsnester‘ des Egmont-Meister befinden sich etwa in Paris und Dresden.² Durch die vielen Neuzuschreibungen erweiterte sich aber das stilistische Spektrum der unter dem Notnamen zusammengefassten Zeichnungen. Der Meister der Egmont-Alben wurde zu einem Sammelbegriff, unter dem heute sowohl lavierte wie nichtlavierte Federzeichnungen und reine Kreidezeichnungen zusammengefasst werden. Mitunter sind es nur bestimmte zeichnerische Details, die eine Verbindung zwischen den mehr als hundert Blättern der unterschiedlichen Gruppen ermöglichen. Zu der Gruppe der Kreidezeichnungen gehört auch das Göttinger Blatt, wie der Vergleich mit anderen Kreidezeichnungen des Anonymus bestätigt.³ Alle diese Zeichnungen weisen eine Gedrängtheit der Figuren auf engstem Raum auf. Sie sind mit schnellem Kreidestrich in ihrer Kontur festgehalten, vereinzelte Linienzüge akzentuieren die Haare. Durch starken Einsatz von Schraffuren und dem flächenmäßigen Abrieb der Kreide sind die Schattenpartien angezeigt, welche die nicht bezeichneten, weißgelassenen Partien umso stärker als Lichtzonen hervor-





Alte Kaschierung des Blattes mit der Aufschrift: „Master of the Egmont-Albums“

treten lassen. Mehrere dieser Kreidezeichnungen zeigen Szenen aus der Passionsgeschichte Christi: *Christus und die Ehebrecherin* (je ein Fragment in Frankfurt a. M. und Privatbesitz),⁴ *Christus unter den Jüngern* (Dresden),⁵ *Das letzte Abendmahl* (Ottawa)⁶ und *Christus erscheint den Aposteln* (Amsterdam).⁷ Die Szene *Petrus heilt den Lahmen* wird in der Apostelgeschichte beschrieben (Apg 3,1–11). Die Säulen im Hintergrund verweisen auf den Tempel in Jerusalem, vor dessen Tor Petrus in Anwesenheit zahlreicher Schaulustiger zusammen mit Johannes die Heilung des Lahmen erwirkt: „Im Namen Jesu Christi von Nazareth stehe auf und wandle! Und griff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf.“ Johannes könnte links hinter Petrus dargestellt sein.

Die Funktion der Kreidezeichnungen ist ungeklärt. So weist das Blatt keine Übertragungsspuren auf, die darauf hinweisen könnten, dass es als Vorzeichnung für ein Gemälde, Fresko oder einen Stich gedient hat. Nicht auszuschließen ist daher, dass es sich bei dem Blatt um ein Liebhaberstück für einen Sammler handelt.

Bislang nahm man an, dass der Egmont-Meister aus den (südlichen) Niederlanden stammt, aufgrund des starken italienischen Einflusses aber wohl längere Zeit in Italien, etwa in Rom, tätig war. Als mögliche Vorbilder wurden Michelangelo, Raffael, Giulio Romano, Francesco Salviati, Domenico Campagnola oder Primaticcio genannt.⁸ Die Papieranalyse einzelner Blätter legt eine Datierung vor 1600 nahe, jedoch stammen die Papiere selbst nicht aus Italien, sondern unter anderem aus Basel.⁹ Alle bisherigen Identifizierungsversuche des Zeichners sind wenig überzeugend.¹⁰ Möglicherweise handelt es sich um einen Künstler aus dem franko-flämischen Bereich, der mittels der Druckgraphik mit den Kunstströmungen seiner Zeit vertraut war. Nachweislich wurden einige seiner Entwürfe nachgestochen und in Köln gedruckt.¹¹ Der Meister der Egmont-Alben bleibt somit eines der letzten großen Rätsel innerhalb der Zeichnungswissenschaft.

TK

- 1 Alte Kaschierung des Blattes mit der Aufschrift: „Master of the Egmont-Albums“ (Bildakte zu H 334, Archiv der Kunstsammlung). Vermutlich lässt sich das Namenskürzel „KA“ in Karl Arndt auflösen, der von 1970 bis 1994 als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen auch Direktor der Graphischen Sammlung war.
- 2 Zur Entdeckungsgeschichte des Egmont-Meisters siehe Caracciolo 2001 u. Hoss 2011.
- 3 Der rückseitige Hinweis auf der alten Kaschierung (Bildakte zu H 334, Archiv der Kunstsammlung) „vgl. Haverkamp-Begemann Yale Catal[oge]“ verweist auf die Erstveröffentlichung der vier Yale-Zeichnungen, vgl. Haverkamp-Begemann/Logan 1990, Bd. 1, S. 265–266, Nr. 496–499. Zur Gruppe der Kreidezeichnungen zusammenfassend siehe Hoss 2011, S. 173–174.
- 4 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000, S. 34–35, Nr. 8.
- 5 Vgl. Hoss 2011, S. 180, Abb. C 1980-354. Siehe auch die Kreidezeichnung *Schlüsselübergabe an Petrus* in Dresden (Inv. C7063), die ebenfalls zur Gruppe der genannten Kreidezeichnungen gehört, ebd., S. 180, Abb. C 7063.
- 6 Vgl. Franklin 2015.
- 7 Vgl. Boon 1978, Bd. 1, S. 193, Nr. 516, Bd. 2, S. 197, Abb. 516. Eine große stilistische Ähnlichkeit besteht auch mit einer *Anbetung der Hirten* im Harvard Art Museum, Cambridge (MA), Inv. 1994.147.
- 8 Zu den verschiedenen Einflüssen italienischer Künstler siehe Van der Sman 1999.
- 9 Dasselbe Wasserzeichen wie im Göttinger Blatt befindet sich auch in der Dresdner Zeichnung C7063 (vgl. Anm. 5) sowie in der Zeichnung in Harvard (vgl. Anm. 7). Zu den Wasserzeichen der Kreidezeichnungen siehe Hoss 2011, S. 173, 177, Anm. 57.
- 10 Vgl. zuletzt Nicole Dacos, die den Anonymus mit Dirick Hendricksz Centen identifizierte, siehe Dacos 1990.
- 11 Siehe Gert Jan van der Sman, in: Van Heesch/Van Ooteghem/Van Grieken 2022, S. 157.

Kat. 15

Léonard Thiry (Deventer um 1500–um 1550 Antwerpen)

nach Rosso Fiorentino (1494–1540)

Die Einheit des Staates (L'Unité de l'État), nach 1535/1539

Feder in Braun über grauer Kreide, braungrau laviert auf hell grundiertem Papier, 414 x 770 mm

Inv. Nr. H 328

nachträglich bezeichnet auf dem Recto unten rechts in brauner Tinte: „Rafel“; gestempelt unten mittig: „BIBL. R. ACAD.“ [abgeschnitten: G. A.];

nachträglich bezeichnet auf dem Verso mit grauem Stift: „Roest florentin“; unten mittig in brauner Tinte: „14- / n° 44“
Wasserzeichen: Gefäß mit zwei Henkeln und Krone, darüber eine Blüte¹

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 328 | unpubliziert

Die in brauner Tinte über Kreide ausgeführte, teils lavierte Federzeichnung gibt die Komposition eines Freskos wieder, das im Zuge von Rosso Fiorentinos (1494–1540) Ausstattung der *Galerie François I^{er}* in Schloss Fontainebleau zwischen 1535 und 1539 entstand. Das der Göttinger Zeichnung zugrunde liegende Wandbild wird in der Forschung als Darstellung der *Einheit des Staates (Unité de l'État)* gedeutet und diente wie alle Bildfelder des ikonographisch hochkomplexen Ensembles der Verherrlichung seines Auftraggebers König Franz I. von Frankreich (1494–1547).² Auf der Mittelachse des querformatigen Blattes in Göttingen befindet sich ein mit Lorbeer bekränzter römischer Imperator, der von zwei ihm zugewandten Figurengruppen umgeben ist. In seiner Linken hält er einen Granatapfel, laut Cesare Ripa (um 1555–1622) das Attribut der Wohlstand bringenden *Concordia*.³ Mit der anderen Hand reagiert er auf den Argumentationsgestus eines als Rückenfigur gegebenen Alten.⁴ Die zahlreichen Figuren – Soldaten, Philosophen (?) mit Toga und Stirnband, ein Knieender, der Feldfrüchte darbringt und wohl den Bauernstand repräsentiert, und verschiedene weibliche Figuren – visualisieren die Vielgestaltigkeit des politischen Gemeinwesens.⁵ Das Dekor des zentralperspektivisch angelegten Architekturprospekts verortet die Szene in der Antike. Ganz anders als bei der Göttinger Zeichnung und Antonio Fantuzzis (um 1508/1510–um 1550/1555) Druckgraphik nach dem Wandbild besitzt die zentrale Herrscherfigur in Rosso Fiorentinos Fresko und im danach gefertigten Wandteppich (Wien, Kunsthistorisches Museum) eindeutig die Gesichtszüge Franz' I.⁶ Weitere Unterschiede der flächig-ornamentalen Zeichnung zum originalen Fresko und dem Wandbehang, aber Gemeinsamkeiten mit der Radierung sind die Erweiterung des Bildausschnitts, die Isolierung des Bildes von seinem Rahmendekor sowie die Vereinfachung des architektonischen Schmucks.⁷ Das über die Zeichnung gelegte Quadratraster sowie zahlreiche Einkerbungen im Papier an den Umrissen der Figuren und der Architektur sind deutliche Hinweise auf einen Übertragungszusammenhang. Das Blatt diente vielleicht der Vorbereitung von Fantuzzis druckgraphischer Reproduktion von Rossos Bilderfindung.⁸ Die durchgestrichene nachträgliche Künstlerangabe „Raf[a]el“ unten rechts ist insofern





Rosso Fiorentino, *Die Einheit des Staates*, Fresko, um 1535–1539, Château de Fontainebleau, Galerie François I^{er}

nachvollziehbar, als mehrfigurige Historienszenen zu den Hauptwerken des Malers aus Urbino zählen.⁹ Die umseitige Inschrift „Roest florentin“ weist das Bild seinem originalen Kontext zu, auch wenn das Blatt nicht von der Hand Rossos selbst stammt. Linienführung, Figurentypus und Physiognomien (etwa die unregelmäßigen klecksförmigen Augenurrisse) weisen eine frappante Ähnlichkeit mit Zeichnungen von Rossos flämischem Mitarbeiter Léonard Thiry (um 1500–um 1550) auf, den bereits Giorgio Vasari (1511–1574) erwähnt.¹⁰ Daher ist Thirys Autorschaft plausibel. Die Zeichnung ist für ihr Entstehungsmilieu charakteristisch: In Fontainebleau finden italienische Bild- und französische Hofkultur unter Einbeziehung flämischer Künstler zu einer eigenwillig-dekorativen Synthese, die mittels Motivwanderungen durch unterschiedliche Medien europaweit ausstrahlen sollte.¹¹

AP

- 1 Ähnlich Briquet 1968, Bd. IV, Nr. 12861–12866, vgl. Bd. II, S. 640: „Toutes ces marques proviennent très vraisemblablement de la Champagne“. Der aus den Einzelangaben zu den Motiven resultierende geographische Radius dieser laut Briquet zwischen 1517 und 1535 nachweisbaren Wasserzeichen erstreckt sich über die Champagne hinaus bis in die Niederlande (Troyes, Douai, Den Haag, Utrecht, Maastricht, vgl. Bd. II, S. 641).
- 2 Vgl. Panofsky 1958; Zerner 1996, Kap. 2. Uneinigkeit herrscht über das Funktionieren der teils rätselhaften Ikonographien der Galerie François I^{er}, wobei Tauber 2009, Kap. 6 von einer „Programmatischen Programmlosigkeit“ ausgeht, die es Franz I. ermöglichte, seine Deutungshoheit insbesondere beim Besuch seines Gegenspielers Kaiser Karls V. in der Galerie im direkten Gespräch zu demonstrieren.
- 3 Ripa 1603, S. 81.
- 4 Der Gestus des Abzählens an einzelnen Fingern ist auch in der Ikonographie von Christus als Kind unter den Schriftgelehrten, etwa bei Dürers Gemälde im Madrider Museo Thyssen, zu finden. Wenn die Gesten in Rossos Bilderfindung in diesem Sinne zu lesen sind, würde der Herrscher — und damit Franz I. — nicht nur als Bringer staatlicher Einheit auftreten, sondern auch als Lehrer oder Erklärer, was der Deutung des Gesamtensembles bei Tauber 2009 entsprechen würde.
- 5 Panofsky 1958, S. 127–128.
- 6 Vgl. Antonio Fantuzzis mit den Maßen 290 x 410 mm im Vergleich zum Göttinger Blatt deutlich kleinere Radierung (Zerner 1969, Kat. 28, S. XLIII; Jenkins 2017, Bd. II, Kat. AF 28, S. 166), zu den Wiener Wandteppichen nach Rosso Fiorentinos Ausstattung der Galerie François I^{er} Zerner 1996, S. 86–88. Zum Verhältnis von Zeichenkunst und Druckgraphiken der ersten Schule von Fontainebleau allgemein Jenkins 2017, Bd. I, Kap. 3.
- 7 Man beachte etwa die deutliche Reduktion der Zahl der Skulpturenreliefs. Allerdings sei bemerkt, dass nicht nur die Maße des Göttinger Blatts von Fantuzzis Radierung abweichen, sondern auch vereinzelt die Flächenproportionen innerhalb der Komposition.
- 8 Dies müsste im Einzelnen noch näher untersucht werden. Gasnault 2012 geht bei einigen Zeichnungen von Rosso Fiorentinos Mitarbeiter Léonard Thiry, dem ich dieses Blatt hier vorschlagsweise zuschreibe, von einem derartigen Funktionszusammenhang aus. Jenkins 2017, Bd. I, S. 86–96, insbesondere S. 86–87 zeigt am Beispiel von Zeichnungen Francesco Primaticcios, wie Einkerbungen in der Zeichnung zum Einsatz kamen, um die Umrisse zu übertragen — meist um ein weiteres Blatt herzustellen, das dem Drucker als direkte Vorlage dienen konnte. Die Einkerbungen im Göttinger Blatt sind besonders bei Streiflicht gut erkennbar und dringen an einzelnen Stellen so tief in den Bildträger ein, dass sie hier eher als Einschnitte im Papier umschrieben werden können, etwa an der rechten Konturlinie des rechten Beines des Feldherrn. Möglicherweise weckte die anzunehmende Verwendung der Zeichnung bei der Herstellung einer Reproduktionsgraphik das Interesse Johann Friedrich Uffenbachs, der sich für Zeichnungen als Vorstufe von Druckgraphik interessierte. Zu Uffenbachs Sammlerprofil und Verständnis von Zeichnungen als Sammlungsgegenstand Meyerhöfer 2000 sowie Meyerhöfer 2020, dort insbesondere S. 132–138.
- 9 Interessanterweise wurde auch die freie Biagio Pupini zugeschriebene Nachzeichnung nach Rossos *Unité de l'État* aus der Graphischen Sammlung des Louvre (Département des arts graphiques, Inv. 8884) im Inventar ihres einstigen Besitzers Everhard Jabach 1671 der „escolle de Raphaël“ zugeordnet. Gerade durch den Vergleich mit der lockeren, teils skizzenhaften Federführung des Louvre-Blattes gleichen Themas wird das hohe Maß an Präzision der Göttinger Zeichnung und ihr Anspruch auf die Vermittlung maximaler visueller Information deutlich.
- 10 Vasari 1550/1568, ed. Barocchi/Bettarini, Bd. IV, S. 488 nennt Thiry „Lionardo Fiamingo“. Die aus der Sammlung Mariette stammende Nachzeichnung nach Rosso Fiorentinos *Erziehung des Achill (L'éducation d'Achille)*, einem anderen Fresko der Galerie François I^{er} (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Inv. E.B.A. n° 386) bietet sich als Vergleichsbeispiel für eine Zuschreibung des Göttinger Blattes an Léonard Thiry an. Zum Pariser Blatt Ausst. Kat Paris 1994, Kat. 32, S. 92–93. (Emmanuelle Brugerolles u. David Guillet), sowie Ausst. Kat. Fontainebleau 2012, Kat. 48, S. 138–139 (Hélène Gasnault). Zu Vita und Werk, sowie zur differenzierteren Einordnung Thirys im Umfeld Rossos in Fontainebleau Dacos 1996, Gasnault 2012 und Kwan 2017.
- 11 Zu den niederländischen Künstlern am italianisierten französischen Hof Franz' I. Ausst. Kat. Paris 2017.

Kat. 16

Giovanni Battista di Jacopo di Guasparre, gen. Rosso Fiorentino (Florenz 1494–1540 Paris)

Herkules raubt die Äpfel der Hesperiden, vermutlich 1524

Feder in Schwarz über schwarzer Kreide, braun laviert, mit schwarzer Kreide quadriert, 264 x 228 mm

Inv. Nr. H 326

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 68v, Nr. 41b: „Ercole nel Giardino degl' Esperidi“ — Renger 1973/79, Nr. 326 | Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 221, Kat. Nr. 88 — Kat. Ausst.

Göttingen 2000, S. 58, Kat. Nr. 12 — Ausst. Kat. Nürnberg 2011, S. 35, Kat. 1.5.

Der Raub der goldenen Hesperidenäpfel stellt die elfte der zwölf Aufgaben dar, die Herkules bewältigen muss, um in den Olymp aufzusteigen. Euripides berichtet, wie der Held in den Garten der Hesperiden eindringt, um die kostbaren Früchte zu stehlen, die von der Wasserschlange Ladon bewacht werden.¹ Die Federzeichnung zeigt den Moment, in dem Herkules die Äpfel ergreift: Der Held, nur mit einem Löwenfell bekleidet, tritt von links in das Bild hinein über den toten Ladon hinweg, den er zuvor mit seinen Pfeilen erlegt hat. Auf der rechten Seite des Blattes, das durch den Baum in der Mittelachse geteilt wird, eröffnet sich der Blick auf den paradiesischen Garten, dessen Hüterinnen die Tat klagend beobachten. Eine im Gras gebettete Quellnymphe lässt aus einer Amphore den Fluss entspringen, der Vorder- und Mittelgrund trennt.

Das Blatt ist Rosso Fiorentino zugeschrieben, wird aber teilweise als spätere Nachzeichnung bezeichnet.² Auch der französische Kupferstecher und Zeichner Étienne Delaune (1518 oder 1519–wahrscheinlich 1583), der wie Rosso Fiorentino im Umkreis der Schule von Fontainebleau arbeitete, kommt als Schöpfer der Zeichnung infrage.³ In beiden Fällen ist es gut möglich, dass es sich bei dem Blatt um eine Vorzeichnung für eine Druckgraphik handelt. Der Kupferstecher Gian Jacopo Caraglio (um 1500–1565) fertigte 1524 eine Serie von Drucken an, die sechs der zwölf Aufgaben des Herkules zeigen.⁴ Wie die Zeichnung gehörten auch zwei der Druckgraphiken zu der Sammlung Uffenbach, die heute Teil der Göttinger Kunstsammlung ist. Die Herkulestaten waren im Rom des 16. Jahrhunderts ein beliebtes Thema, galt der Held doch als Verkörperung der *virtus*, der körperlichen und geistigen Stärke.⁵ Die zeichnerischen Vorlagen für Caraglios Arbeiten, bei Vasari als *disegni di stampe* bezeichnet, schuf Rosso Fiorentino, der sich seit 1523 in Rom aufhielt.⁶ Dass auch die Göttinger Zeichnung einen solchen Entwurf für eine Druckgraphik darstellt, der nicht zur Ausführung kam, erscheint wahrscheinlich.⁷ Neben der klaren Linienführung stellt die Quadrierung des Bildes einen Hinweis auf eine geplante Übertragung des Motivs in ein anderes Medium dar: Das Quadratnetz erleichterte das Kopieren einer Vorzeichnung insbesondere bei einer Änderung des Formats, indem es eine Verzerrung der Proportionen beim Abzeichnen verhinderte.⁸



Motivisch würde das Göttinger Motiv in den von Caraglio gestochenen Zyklus passen, ähnelt doch Rosso Fiorentinos schreitender Herkules der Darstellung des Helden in der Göttinger Druckgraphik *Herkules tötet die Hydra*. Der schreitende Held mit dem erhobenen

Arm, erkennbar an dem um die Hüfte gebundenen Löwenfell, tritt hier nicht seitlich ins Bild, sondern ist in der Rückenansicht zu sehen.

RD



Gian Jacopo Caraglio, *Herkules tötet die Hydra*, zwischen 1520 und 1539, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 3342

- 1 Ausst. Kat. 2011, S. 28 (Yasmin Doosry) u. Roscher 1978, Sp. 2229. Siehe Ovid, *Met.*, IV, 644–648.
- 2 Hans Wille an Eugene A. Carroll, Brief vom 18.10.1966.
- 3 Ich danke Heiko Damm für den freundlichen Hinweis.
- 4 Franklin 1994, S. 134.

- 5 Lücke/Lücke 2006, S. 364 u. S. 395.
- 6 Ausst. Kat. Washington 1987, S. 37–39. Siehe Vasari 1568, ed. Bettarini/Barocchi, S. 1141.
- 7 Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 58.
- 8 Westfelling 1993, S. 259–260.



Kat. 17

Italienisch

Phantasiearchitektur mit Staffagefiguren, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Stift in braun und Feder in grau, grau und braun laviert,
257 x 259 mm

Inv. Nr. H 348

Stempel (beschnitten, recto): „BIBL. R. ACAD. G. A.“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 348 | Wille 1965, S. 19.

Zwei Treppen im Vordergrund, die nicht auf die gleiche Bildebene führen, ein Bogen, der auf der linken Seite keinen Abschluss findet, verschiedene Architekturteile mit einer Vielzahl möglicher Wege und Durchgänge... Trotz seiner enormen Tiefenwirkung und der durch graue Lavierung erzeugten Plastizität lässt sich der gezeigte Bildraum nur schwer zu einem logischen und kohärenten Ganzen zusammenbringen. Zwar scheint eine nicht näher bestimmbare Verbindung zwischen der Einzelfigur am rechten Bildrand und der Gruppe an der Balustrade zu bestehen, die Architektur selbst fügt die beiden Bildhälften jedoch nicht zusammen. Die Zeichnung steht mit dieser raumlogisch unmöglichen Konstruktion aus größtenteils erfundener Architektur im Kontext der sog. Ruinen- und Architekturcapricci, in denen auf willkürliche Weise tatsächlich vorhandene sowie erfundene, verfallene, neuzeitliche und antike Bauten zusammengefügt wurden.¹ Der unbekannte Zeichner scheint es darauf angelegt zu haben Motive aus verschiedenen Epochen in seine Darstellung zu integrieren, denn das Blatt zeigt sowohl antikisierende Elemente wie verschiedenartige Säulen und doppelreihige Kolonaden als auch Bauformen, die besonders in der Frühen Neuzeit beliebt waren wie gesprengte Giebel und einen Rustikaturm am linken vorderen Bildrand.² Während der Vordergrund weitgehend intakte Architektur präsentiert, öffnet sich der Blick im Hintergrund auf mehrere Ruinen.

Damit erinnert die Raumkomposition neben Architektur- und Ruinencapricci auch an ideale Bühnenkonstruktionen, die bisweilen zu den Ursprüngen der Architekturphantasie gezählt werden.³ Derartige ideale Bühnen wurden u. a. vom Maler, Architekten und Theoretiker Sebastiano Serlio (1475–1553) in seinen Architekturtraktaten veröffentlicht.⁴ Anders als Serlio und sein Lehrer Baldassarre Peruzzi (1481–1536) scheint der Zeichner des Göttinger Blattes allerdings weniger dogmatisch gewesen zu sein.⁵ Hier steht vielmehr die Suche nach Verfremdungseffekten und nicht die Wiedergabe einer Vorstellung der Antike im Vordergrund.⁶ Auf eine reale Bühne lässt sich die gedrängte Komposition nicht ohne vorherige Veränderungen übertragen.⁷ Die Herangehensweise ähnelt zudem den Architekturphantasien des ebenfalls unbekanntenen, mit großer Wahrscheinlichkeit italienischen Zeichners des



Destailleur-Albums aus der Sammlung des Louvre.⁸ Auch hier werden Zusammenstellungen antikisierender Architektur präsentiert, wobei das archäologische Interesse in den Hintergrund rückt. Diese Zeichnungen sind vermutlich als Entwürfe für ephemere Dekorationen bei Festivitäten und verschiedensten Spektakeln zu verstehen.⁹ Eine solche Nutzung wäre auch für die Göttinger Zeichnung, trotz des unzusammenhängenden Bildraums möglich, wenn davon ausgegangen würde, dass es sich um die gleichzeitige Präsentation zweier unterschiedlicher Raumkonzepte handelt.¹⁰ In diesem Fall wäre auch die Verwendung als Bühnenentwurf weiterhin denkbar. Obwohl der Zeichner nach wie vor unbekannt bleibt, kann das Objekt durch die Nähe zu Serlio und den Entwürfen aus dem *Destailleur-Album* als italienisch mit einer Entstehung im 16. Jahrhundert, und nicht wie vormals angenommen im 17. Jahrhundert, eingeordnet werden.¹¹

LM

1 Ausst. Kat. Köln 1996, S. 83 (Michael Kiene).

2 Vgl. Koepf/Binding 2016, S. 84–85 und S. 407.

3 Ausst. Kat. Köln 1996, S. 83 (Michael Kiene).

4 Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 189. Serlio veröffentlichte 1545 in seinem zweiten Buch zur Architektur (*Libro secondo: Di Prospettiva*) drei Vorschläge für Bühnenkonstruktionen. Die Bühne für die Komödie und die für die Tragödie sollen mit thematisch passenden Hintergründen aus gemalter Architektur ausgestattet sein.

5 Vgl. Frommel 2003, S. 43. Ich danke Sabine Frommel (Paris) für den sehr anregenden und hilfreichen Austausch.

6 Dies wird besonders an den überlangen Säulen und Bögen auf der rechten Bildhälfte deutlich.

7 Selbst ein Entwurf für den hintersten Teil der Bühne würde es darauf anlegen, diese optisch zu erweitern. Ein Entwurf für die gesamte Bühne – wie bei den Entwürfen Serlios – arbeitet mit freier Fläche im Vordergrund und konzipiert einen Spielstreifen sowie Durchgangsmöglichkeiten für Schauspieler mit. Vgl. Schöne 1933.

8 Vgl. Ausst. Kat. Florenz 2009.

9 Ebd., S. 122–139.

10 Diese Überlegung wurde in einem persönlichen Gespräch mit Sabine Frommel entwickelt.

11 Ausst. Kat. Duisburg 1965, S. 19 (Hans Wille).



Della Scena Comica (Komische Bühne), Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Venedig 1584, S. 49 [SUB Göttingen, 4 BIBL UFF 36]



WAHLVERWANDTSCHAFTEN.

VERHÄLTNISSE ZWISCHEN ZEICHNUNG UND DRUCKGRAPHIK

Handzeichnungen und Druckgraphik wie Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung können intentional und funktional, aber auch technisch und künstlerisch in sehr vielgestaltiger Beziehung zu einander stehen. Zeichnungen dienen als Vorlage für graphische Blätter, können diese aber auch als Übung kopieren oder Motive aus ihnen reproduzieren. Dabei ist ein weites Spektrum technischer Optionen und nutzungsbezogener Vorgehensweisen zu beobachten; dem frühneuzeitlichen Verständnis entsprechend handelt es sich eher um Übertragungen als um Kopien. Auch die künstlerische Überbietungsabsicht spielt eine Rolle: So etwa, wenn im Medium der Zeichnung ein Kupferstich für die Übertragung in das Medium Malerei quadriert und reduziert wird, oder aber wenn in der Handzeichnung die spezielle Erscheinungsweise eines Farbholzschnittes nachgeahmt wird. „Federkunststücke“ wiederum sind Federzeichnungen, die als besondere Kunstleistung Strichführung und Linienmuster des Kupferstichs nachbilden.

Kat. 18

Unbekannter Künstler

nach Polidoro da Caravaggio (1499–1543)

Das Heer des Pharao versinkt im Meer, 16. Jahrhundert
Feder in Braun über Kreide; braun laviert auf aus zwei Stücken zusammengesetztem Papier, 192 x 416 mm

Inv. Nr. H 335

Aufschrift auf der Rückseite: „Pharao den Israeliten nachjagend no. 203 Raph. Urb.“

Wasserzeichen: bisher nicht identifiziert

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 6v, Nr. 14 „Faraone, somerso nel Mare Rosso. bel disegno“ — Renger 1973/79, Nr. 335 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Kat. Nr. 37 — Ausst. Kat. Stuttgart 1965, Kat. Nr. 37 — Ausst. Kat. Wolfsburg 1965, Kat. Nr. 37 — Ausst. Kat. Kiel/Marburg/Göttingen 1966, Kat. Nr. 37.

Das vorliegende Blatt ist ein interessantes Beispiel für die Überlieferung von verlorengegangenen Werken anhand von Nachzeichnungen. Der unbekannt Künstler zeichnete auf dem großformatigen Blatt die biblische Szene des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer (Ex 14, 26–28). Getrennt durch das im Zentrum herannahende Wasser befindet sich auf der rechten Seite Moses mit seinem Volk und ihnen gegenüber das Heer des Pharao. Es wird angenommen, dass die Zeichnung im 16. Jahrhundert als Nachzeichnung nach einem verlorengegangenen Werk von Polidoro da Caravaggio (1499–1543) entstand.¹ Ob es sich dabei um einen Moses-Zyklus in S. Eustachio in Rom handelt, ist nicht gesichert. Viele von Polidoros Arbeiten sind nicht mehr erhalten. Das gilt auch für den möglichen Freskenzyklus in S. Eustachio, auf dessen Erscheinungsform und zeitgenössische Bedeutung jedoch eine ganze Reihe von Nachzeichnungen schließen lassen.² Neben dem Göttinger Blatt befinden sich drei weitere im Louvre,³ drei im Royal Collection Trust,⁴ zwei in den Uffizien⁵ und eine Zeichnung im Museo del Prado.⁶ Alle gehen auf das dasselbe Motiv von Polidoro zurück. Die Zeichnungen im Louvre gelten als



Schule von Raphael, *Moses lässt das Rote Meer in Richtung des Pharaos zurückfließen*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 6129





Schule von Raphael, *Moses und die Passage des Roten Meeres*, Windsor Castle, Prince Consort's Raphael Collection, Inv. RCIN 905432

Nachzeichnungen nach dem Fresken-Zyklus von Polidoro, während die Zeichnungen aus den Uffizien vermutlich nach einer verlorengegangenen Zeichnung kopiert wurden. Nach einer Zeichnung in den Uffizien wurde eine Zeichnung aus dem Royal Collection Trust und die spätere Radierung von Stefano Mulinari (1741–1790) angefertigt.⁷ Mulinari, der für die Zusammenstellung seiner Drucke nach italienischen Meistern im 18. Jahrhundert bekannt geworden ist, beherrschte mit seiner Technik der Faksimilierung die Wiedergabe differenzierter Pinsellavierungen meisterlich.⁸

Der direkte Vergleich der Nachzeichnungen und der Radierung zeigt, dass die Künstler unterschiedliche Schwerpunkte in ihren Arbeiten gesetzt haben.

Der Zeichner des Göttinger Blattes arbeitete Details der Gesichtszüge und die Stofflichkeit der Kleidung im Vergleich zu den Pariser Blättern deutlicher heraus, jedoch ist die Haltung und die Mimik von Moses auf allen Blättern unterschiedlich dargestellt. Anhand der großen Anzahl an Reproduktionen eines einzelnen Werkes über Jahrhunderte hinweg ist die Bewunderung italienischer Künstler für Polidoro da Caravaggio und dessen vielfach verlorengegangene Werke sehr gut nachzuvollziehen.

JKM

1 ALK 1911, S. 379.

2 Ravelli 1979, S. 224, Nr. 273.

3 Ravelli 1979, S. 224, Nr. 273 u. Nr. 274.

4 Popham/Wilde 1949, S. 318, Nr. 814.

5 Ravelli 1979, S. 224, Nr. 276 u. Nr. 277.

6 Best. Kat. Prado 2004, S. 360.

7 Siehe Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Uffizi, Inv. 13405 F u. The Royal Collection Trust, Inv. RCT 905432.

8 Ausst. Kat. Mailand, S. 266.



Kat. 19

Unbekannter Künstler, italienisch
nach Antonio da Trento (1508–1550) und Parmigianino
(1503–1540)
Das Martyrium der Heiligen Petrus und Paulus,
mittleres 16. Jahrhundert,
Pinsel in Dunkelgrau, Beige und Weiß auf hellbraunem
Papier, 255 x 388 mm
Inv. Nr. H 320
Aufschrift: „No. 13. die Enthaubung zweijer Märtürer // von
Parmesano // Anton Fantuzzi gen. da Trento // Enthauptung
Petri e Paul“
Stempel (beschnitten, rechts unten, recto) „BIBL. R. ACAD.
G. A.“
Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.
Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 16v, Nr. 32c: „Martirio di due
Santi“ — Renger 1973/79, Nr. 320 | unpubliziert

Sieht man von dem ungewöhnlichen Thema des *Martyriums von Petrus und Paulus* ab – Paulus wird vor dem thronenden Nero enthauptet, Petrus aber von einem Schergen am Bart gepackt zu seiner Martyriumstätte geführt – so ist es die ungewohnte technische Ausführung, die das Blatt auszeichnet. Pinselstriche in nur drei Tönen auf farbigem Papier bilden Konturen und Flächen, wirken als Schatten und Lichter. Für eine Zeichnung erscheint dies technisch ungewohnt grob, flächig und trotz farbiger Pinselverwendung auffallend tonreduziert. Erklärung findet der angestrebte Effekt, wenn man das nachgezeichnete Vorbild, einen um nur wenig, aber doch messbar größeren Clair-obscur-Holzschnitt des Antonio da Trento (1508–1550) in den Blick nimmt.¹ Hier sind eingeschränkte Tonigkeit, aneinander gesetzte Farbflächen, pinselartige Linien und flächige Lichter Ausweis ausgeklügelter Technik, um im druckgraphischen Medium mittels mehrerer Platten und wiederholter Druckdurchgänge malerische Toneffekte zu erzeugen.² Umgesetzt wurde eine Vorlage Parmigianinos (1503–1540), der in verschiedenen Zeichnungen das Thema vorbereitend behandelte. Ein im British Museum befindliches Blatt galt früher als Vorbild des Tonschnitts, wird heute aber als Vorlage nur für einen Kupferstich Gian Giacomo Caraglios (1500–1565) verstanden, der ebenfalls das ausgefallene Thema in weitgehend übereinstimmender Komposition zeigt.³

Parmigianino zeichnete mehrere Versionen der Szene zwischen 1524 und 1526 in Rom, darunter auch die Vorlage des Caraglio-Kupferstichs im British Museum. Antonio da Trento schuf mehrere Tonholzschnitte nach Parmigianino, von denen Vasari (1511–1574) vier erwähnt, so auch jenen, der als Vorbild unserer Zeichnung diente, bezeichnet als *decollazione di San Pietro e San Paolo*.⁴ Die verschiedenen Versionen des Werkes in mehreren Farbvarianten und Vasaris Erwähnung weisen auf die Hochschätzung des Clair-obscur-Holzschnittes und der Invention Parmigianinos.⁵ Wer die Zeichnung schuf, ist unbekannt; der Größenunterschied zur Vorlage macht eine freie Nachzeichnung ohne durchzeichnende Übertragungstechnik wahrscheinlich. Interessant bleibt die Frage, weshalb ein Künstler die Besonderheiten des Tonholzschnittes zeichnerisch nachbildete, vielleicht um die als attraktiv



empfundenen Effekte der Tonreduzierung in zeichnerischer Technik analysierend nachzuempfinden. Der an druckgraphischen Techniken hoch interessierte Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1770) besaß sowohl den Tonholzschnitt⁶ als auch die Zeichnung⁷, die ihm teils als Kuriosum, teils als mediale Umsetzung der Tondrucktechnik gut gefallen haben dürfte. Allerdings wurde die Zeichnung sicher nicht nach Uffenbachs Holzschnitt angefertigt, da dieser eine rote Tonigkeit aufweist, die Zeichnung aber nach einem grautonigen Exemplar entstand. Auch die Überlegung, ob die Zeichnung dem Holzschnitt zu Grunde lag, es sich also einen Entwurf handeln könnte, ist zurückzuweisen: Die Zeichnung müht sich die konturarme

Auflösung in Farbflächen, die bei den mehrmaligen Druckvorgängen des Holzschnitts entstanden, nachzuahmen, eine Vorlage aber konnte dies nicht derart vorausplanen, sondern musste im Gegenteil stärkere Liniaturen für den Holzschneider bieten, um diesem die Zerlegung in Farbfelder zu ermöglichen. Das Göttinger Exemplar des Tonschnitt und die Zeichnung haben wohl erst in Uffenbachs Sammlung zueinander gefunden. Dessen als Manuskript vorliegende Geschichte der druckgraphischen Kunst beschäftigt sich auch mit Farbholzschnitten.⁸

AA

1 Zu Darstellung und Tonholzschnitt: The Illustrated Bartsch, Bd. 48, New York 1983, S. 119, Nr. 28-II u. Popham 1971, Bd. 1, Nr. 190, Bd. 2, Taf. 135. Zuletzt mit wesentlichen Korrekturen der älteren Forschung: Achim Gnann, in: Ausst. Kat. Mantua/Wien 1999, Kat. Nr. 256, S. 348 u. ders., in: Ausst. Kat. Wien/München 2013, S. 150–153.

2 Zur Geschichte und Technik des Tonholzschnitts besonders in Italien: Ausst. Kat. Braunschweig 2003, S. 23–33.

3 London, British Museum, Inv. 1904,1201.2.

4 Vasari 1550/1568, ed. Barocchi/Bettarini, Testo, Bd. 4, S. 539 u. Bd. 5 S. 15–16.

5 Ausst. Kat. Washington D.C. 2019, Nr. 35–37, S. 117–120.

6 Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. D 3390.

7 Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. H 320.

8 8 Cod. Ms. Uffenbach 20, II, S. 255–185; 8 Cod. Ms. Uffenbach 13, IV, S. 504–516, S. 553–573 u. S. 591–604. Hierzu: Meyerhöfer 2020, S. 158–160.



Antonio da Trento nach Parmigianino, *Das Martyrium der Heiligen Petrus und Paulus*, nach 1526, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 3390

Kat. 20

Unbekannter Künstler, italienisch (?)

nach Raffael (1483–1520)

Vertreibung aus dem Paradies, um 1630

Feder in Braun über schwarzer Kreide, Feder in Dunkelbraun, weiß gehöht, trockenes Ocker-Pigment auf Büttenpapier,

314 x 212 mm

Inv. Nr. H 340r

Unbekannter Künstler, italienisch (?)

Zwei männliche Rückenakte und Studien verschiedener Gliedmaßen, um 1630

Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide, Umfassungslinie Feder in Schwarz auf Büttenpapier, 314 x 212 mm

Inv. Nr. H 340v

Bezeichnung bei H 340r: Stempel in Schwarz der SUB Göttingen, Verwendung bis 1845, von der ehemaligen Kartonschleife beschnitten „BL [BIBL. / R.ACAD. / G.A.]“; bei H 340v: Stempel in Rot „KUNSTSAMMLUNGEN DER / GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT / GÖTTINGEN“
Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 12r, Nr. 60 — Renger 1973/1979, Nr. 340 | Locher 2019, S. 302–303.

Hier kollidieren gleich am Anfang zwei große Namen, die mehrere emphatische Assoziationen und Fragen freisetzen: Raffael *recto* und Michelangelo *verso*? Oder Michelangelo *recto* und Raffael *verso*? Die ungeschriebene Handzeichnung blieb von der Forschung weitgehend unbeachtet.¹ Welche die ursprüngliche Hauptansicht des beidseitig verwendeten Blattes aus dem Altbestand war, ist unbekannt. Die Inventare von Johann Dominik Fiorillo (1748–1821) und Konrad Renger erwähnen nur die im Querformat gegebene Nachzeichnung mit der *Vertreibung aus dem Paradies* aus dem zweiten Gewölbe der Loggien im vatikanischen Palast.² Die Fresken wurden um 1518/19 von Raffael (1483–1520) entworfen und von der Werkstatt 1519 ausgeführt.³ Fokussiert auf den Engel verdeutlichen die mehrfach revidierten Gebärden eine ikonographische Auseinandersetzung mit dem religiösen Sujet (Gen 3, 24). Von links tritt der Engel mit energischem Schritt und bewegtem Gewand aus einem imaginierten Portal. Mit der linken Hand packt er die Schulter des entblößten Adam. Drei schnellgesetzte Abkürzungen oberhalb des Handrücken akzentuieren die kraftgeladene Geste des Engels. Diese zeugt von dessen Wut, da Adam und Eva sich der Anweisung Gottes widersetzen.

Die Pentimenti geben Hinweise auf die Werkgenese. Die Konturen sind mit wenigen Hinweisen zur Modellierung der Körper mit schwarzer Kreide skizziert, die Figuren mit Feder in Braun umrissen. Die Überlagerung von Skizze und Umriss lässt die unregelmäßige Führung und das mehrfache Ansetzen der Feder erkennen. Mehrere Konturlücken bleiben stehen und werden erst durch die Binnenschraffuren präzisiert. Die Figuren grenzen sich vom Umraum durch vertikale Parallelschraffuren ab. Ein Verband mit Kreuzschraffuren erzeugt das Volumen der Körper. Die Schraffendichte konstruiert ein von rechts einfallendes Licht. Um die Bildaussage und das *rilievo* der Engelsfigur zu verstärken erfolgten Überarbeitungen in Dunkelbraun. Die Gewandfalten sind nachkonturiert, die linke Hand war zuvor deutlich flacher gezeichnet. In einem letzten Arbeitsgang wurde mit Weiß ‘verschönert’. Eine male- rische Wirkung entsteht durch das unregelmäßig in das Büttenpapier eingeriebene trockene Ocker-Pigment,⁴ welches zugleich vergilbtes Papier suggeriert.

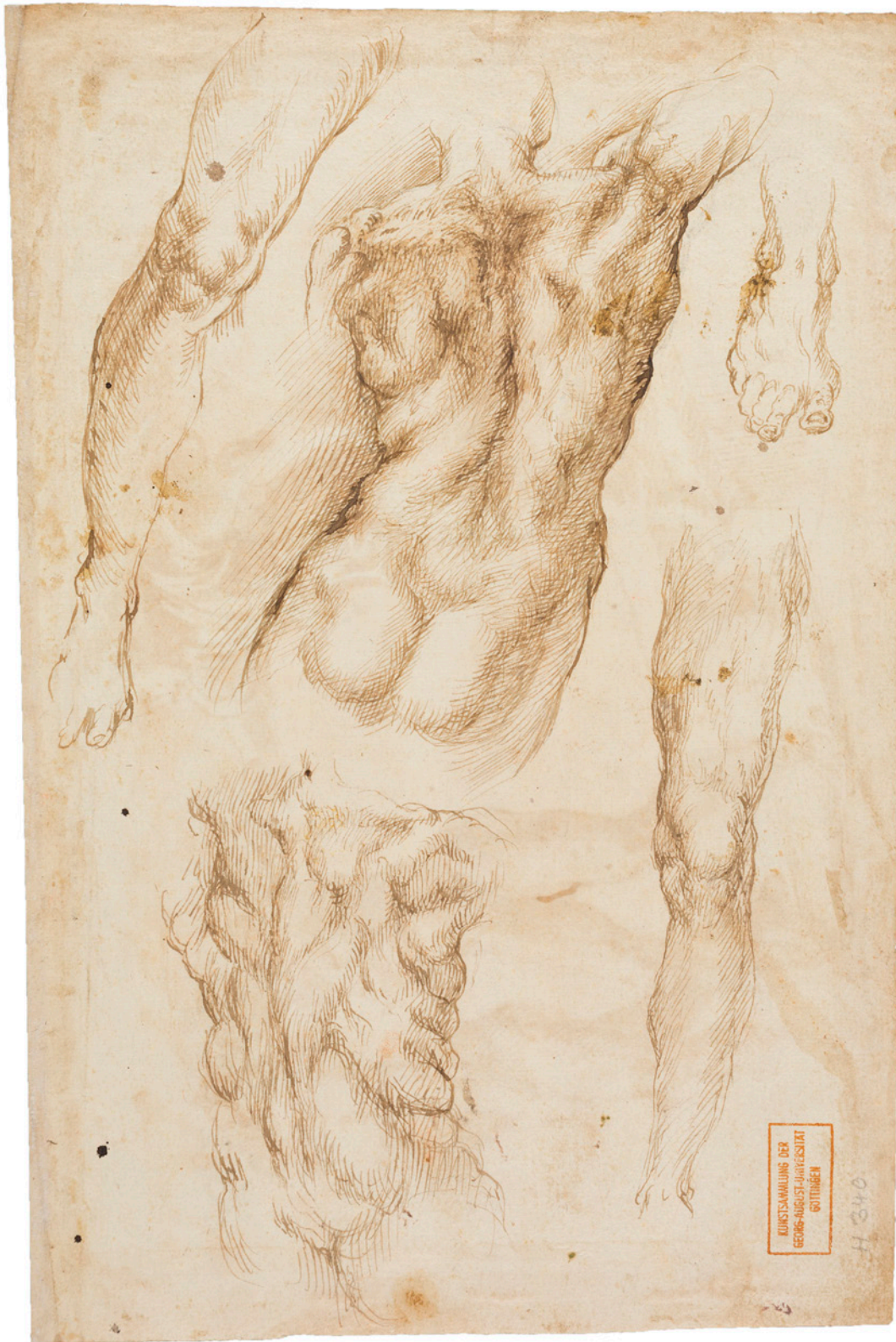


Die gezeichneten Gebärden und Draperien weisen auf eine erste Datierung ins frühe 17. Jahrhundert hin. Die Kopftypen, vor allem die Frisuren, sind klassizistisch und gestatten eine relative Datierung bis ins späte 17. Jahrhundert. Dem Anonymus könnte als Vorlage eine der vielen Kopien nach *ricordi* aus der Raffael-Werkstatt gedient haben.⁵ Die quadrierte Entwurfszeichnung in Windsor Castle entstand vorbereitend für das Fresko.⁶ Deren ursprüngliche Gestalt ist heute nur durch die Fotografie von Charles Thurston Thompson (1816–1868) aufgrund einer falschen Restaurierungskampagne im 19. Jahrhundert überliefert.⁷ In der Forschung wird Giovanni Francesco Penni (um

1494–um 1535) in diesem Zusammenhang mit den *disegni finiti* immer wieder diskutiert. Ob Penni daran mitarbeitete, ist unsicher.⁸ Im Werkstattbetrieb war er für das Anfertigen von graphischen Kopien als *ricordi* verantwortlich.⁹ In der Albertina finden sich die Zeichnung *Drei Engel vor Abraham* von Penni (zugeschrieben)¹⁰ und zusätzlich das Blatt *Gott erscheint Isaak*, das als die Kopie einer Nachzeichnung Pennis eingeordnet wird.¹¹ Diese Kopien nach den *ricordi* ermöglichten eine Auseinandersetzung mit den Fresken, obwohl die Privatgemächer des Papstes mit Ausnahmen unzugänglich waren.¹²



Charles Thurston Thompson (zugeschrieben), *Vertreibung aus dem Paradies* (nach der Raffael-Werkstatt), dokumentarisch erfasst vor der Restaurierung 1870, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RCIN 853381



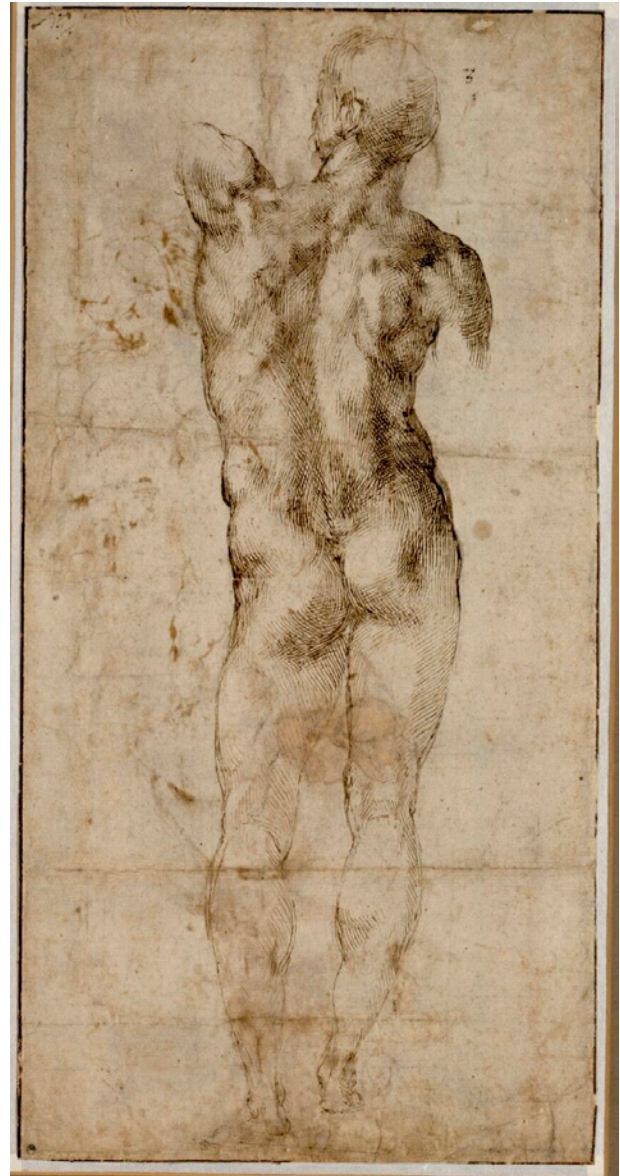
KUNSTSAMMLUNG DER
GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

H 340

Auf der Kehrseite des Blattes sind im Hochformat zwei männliche Rückenakte im Typus der *figura serpentinata*, ein linkes und rechtes Bein im Kontrapost sowie ein Fuß in leichter Aufsicht wiedergegeben. Die Versatzstücke sind blattfüllend, in unterschiedlichen Modi und Qualitäten *non-finito* arrangiert.¹³ In der oberen Hälfte zentriert ist das verlängerte Hüftbild mit Kontur und Kreuzschraffuren detailliert ausgearbeitet. Die darunter positionierte, grob umrissene Dreiviertelansicht wirkt aufgrund der unsystematischen, vertikal dominierenden Federzüge nahezu abstrakt. Ungeachtet in welcher Abfolge die heterogenen anatomischen Details gezeichnet wurden, werden sie proportional auf der Blattfläche als *pars pro toto* gleichbehandelt.¹⁴

Eine explizite Vorlage ließ sich bisher nicht finden. Die Motive verweisen auf mehrere Einzelstudien Michelangelos, Raffaels und Zeitgenossen aus Florenz und Rom zugleich.¹⁵ Das Blatt wird zu einer Projektions- und Imaginationsfläche des Rezipienten. Hinzuweisen ist etwa auf die *Rückansicht eines männlichen Aktes* von Michelangelo (1475–1564) in der Albertina.¹⁶ Dort werden die einzelnen Muskelpartien durch parallel geschwungene und überkreuzende Schraffuren erzeugt, die Konturen sicherer gezogen. Die Schraffendichte ist regelmäßiger gefasst, der Körper in einer natürlichen Bewegung festgehalten.¹⁷ Bei den Studien zur *Disputa* (Frankfurt a. M., Städel) und der *fünf Torsi* (London, The British Museum) von Raffael finden sich vergleichbare überlenkte Gebärden und variierende Modi.¹⁸ Hingegen verweisen die Überlappungen der stilisierten Muskulatur auf eine Auseinandersetzung mit Baccio Bandinelli (1493–1560), die Linienartikulation erinnert an Francesco Allegrini (vor 1624–1679?).¹⁹ Das Göttinger Studienblatt gehört vermutlich zu einer Vielzahl der um 1630 entstandenen Handzeichnungen nach zeichnerischen Kopien.²⁰

Der materielle Befund unterstützt, dass die Nachzeichnung mit der *Vertreibung aus dem Paradies* lange Zeit die Hauptansicht war.²¹ Auf dem losen Blatt sind entlang der Ränder Klebspuren sichtbar. Zusätzlich deutet der als Fragment erhaltene Stempel auf die ehemalige Montage hin. Unter Lichteinwirkung verblasste die Feder in Braun. Die Bleiweißhöhlungen in zweierlei Zusammensetzung oxidierten in Schwarz und Rot. Da der ehemalige Untersatz die Rückseite mit den



Michelangelo Buonarroti, *Stehender männlicher Rückenakt*, um 1503, Wien, Albertina, Inv. 118r

anatomischen Studien verdeckte, sind dort keine Verschmutzungen zu finden. Das durchscheinende Bleiweiß von Recto erzeugt die Braunnuancen an der Stelle von gezielten Lavierungen.

LH

- 1 Hubert Locher untersuchte erstmals diese Handzeichnung historisch-biographisch im Kontext von Fiorillo (Sammlungsgeschichte/Lehrbetrieb). Auch ordnet er das Studienblatt durch ikonographische und stilistische Vergleiche ein, vgl. Locher 2019. Zu den konzeptuellen Gegenstücken Raffael und Michelangelo, ebd., S. 305.
- 2 Zu den Widersprüchlichkeiten im Inventar Fiorillos, auch zur Provenienz Uffenbach, ebd., S. 301–302 u. S. 305–306.
- 3 Rohlmann 2022a, S. 401; zur Werkstattbeteiligung Rohlmann 2022b, S. 646–651. Bis dahin dominierende Datierung 1516–1519 u. a. Nr. 164, Oberhuber 1999, S. 252.
- 4 Für zahlreiche Hinweis zum materiellen Befund danke ich Carsten Wintermann, Graphische Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar.
- 5 Höper 2001a, S. 39, vgl. Locher 2019, S. 304/316, Anm. 23.
- 6 Höper 2001a, S. 29–30; Giovanni Francesco Penni zugeschrieben bei Dacos 1977, S. 158; Oberhuber 1983, S. 136.
- 7 Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. RCIN 912729, vgl. Höper 2001a, S. 28, vgl. Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. RCIN 853382, Höper 2001b, S. 427.
- 8 Höper 2001a, S. 27 u. Oberhuber 1983, S. 135–136 u. S. 140.
- 9 Höper 2001a, S. 28–29.
- 10 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 171; „Penni ?“, Höper 2001b, S. 154; zur Handunterscheidungen bei Höper 2001a, S. 28; zum Diskurs Penni oder Raffael, Ausst. Kat. Mantua/Wien 1999, S. 156 (Achim Gnann). Zuletzt von Gnann Raffael zugeschrieben, vgl. Ausst. Kat. Venedig/Wien/Bilbao 2004, S. 116 (Achim Gnann).
- 11 Wien, Albertina Inv.-Nr. 174; vgl. Höper 2001b, S. 154.
- 12 Höper 2001a, S. 28. Papst Leo X. nutzte die Loggien als Wandelgang, für private Audienzen, Begegnungen, Besprechungen und Verhandlungen, vgl. Rohlmann 2022a, S. 401–402 u. S. 404.
- 13 Rosenberg 2000, S. 57.
- 14 Ebd., S. 77.
- 15 Vgl. Höper 2001a, S. 39, weitere Vorlagen bei Locher 2019, S. 305/316, Anm. 24–26.
- 16 Wien, Albertina Inv.-Nr. 118r. Vgl. Raffaels heute verlorene Studie nach Michelangelo, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 87.12.69 bei Fischel 1913, Nr. 108, S. 115, Ausst. Kat. Venedig/Wien/Bilbao 2004, S. 34 (Achim Gnann).
- 17 Ausst. Kat. Venedig/Wien/Bilbao 2004, S. 34 (Achim Gnann).
- 18 Frankfurt a. M., Städel, Inv.-Nr. 379, zur Studie der *Disputa* bei Jacoby 2012, S. 137–139, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1895,0915.624, vgl. Zeichnungen von Michelangelo in Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 727r und Inv.-Nr. 688v, Joannides 2003, S. 86–87 u. S. 98–102.
- 19 Zu Bandinelli vgl. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 298. Für die Hinweise bzgl. der Datierung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und Francesco Allegrini danke ich Christoph Orth, Graphische Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar. Der Umkreis lässt sich bis Carlo Maratta (1625–1713) erweitern.
- 20 Locher erwägt, dass die Studien ein italienischer Zeichner des 16. Jahrhunderts ausführte, Locher 2019, S. 305.
- 21 Vgl. ebd., S. 311.

Kat. 21

Unbekannter Künstler, oberitalienisch
nach Francesco Terzio (Bergamo 1523–1589 Rom)

Ferdinand I., deutscher Kaiser, um 1600
Feder in Braun, graue Kreide, Pinsel braun, quadriert,
307 x 153 mm
Inv. Nr. H 319

Herzog Friedrich I. von Österreich, um 1600
Feder in Braun, graue Kreide, Pinsel in Braun, quadriert,
307 x 180 mm
Inv. Nr. H 332

Philipp I., König von Spanien, um 1600
Feder in Braun, graue Kreide, Pinsel braun, quadriert,
303 x 146 mm
Inv. Nr. H 331

Aufschriften: bei H 332 „Federico, chello il primo va nella
pede“, bei H 319 „Ferdinando“, bei H 331 „Archiduca
Philipp Ilo Re di Spagna“
Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)
Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.
Literatur: Fiorillo 1784ff., fd. 21:
„1 Ritratto del Imp Ferdinando
2 ——— — — Federico
3 L'arciduca Filippo p.e Re di Spagna“ —
Renger 1973/1979, Nr. 319, 331, 332 | unpubliziert

Drei hochformatige Zeichnungen ganzfigurig stehen-
der Herrscher aus habsburgischer Familie, ausgeführt
auf Papier mit Kreide, Feder und Tusche, ohne Hinter-
grund oder Rahmung, doch kleinteilig quadriert, füh-
ren zu einer Reihe historischer und künstlerischer Phä-
nomene, die zur Entstehungszeit der Zeichnungen, in
den Jahrzehnten vor oder um 1600, von großer Bedeu-
tung waren: Genealogische Bildnisreihen europäischer
Herrscher- und Adelsgeschlechter, deren Ausführung
und Publikation in Kupferstichserien und Büchern bei
häufig gleichzeitiger monumentaler Umsetzung, sowie
die Erfindung historisierender Kleidung, Rüstung und
scheinbar individueller Physiognomien für jene Vor-
fahren, die vor dem frühen 15. Jahrhundert lebten und
damit vor Verbreitung individualisiert identifizierbarer
Bildnisse, deren materielle Kultur, also Kleidungs- und
Rüstungsmode, ebenso unbekannt, oder aus frühen
Darstellungen erst zu rekonstruieren war.¹ Hinzu kom-
men das Phänomen des Zeichnens nach Kupferstichen
und die Frage nach den Funktionen so gefertigter, quad-
rierter Zeichnungen.

Der Bezugspunkt ist bekannt: Francesco Terzio
(1523–1589),² Spezialist für genealogische Bildnisse im
Stich, entwarf die Darstellungen, die von Gaspar Ocelli
(gen. Patavinus. Lebensdaten unbekannt) gestochen ab
1558 in fünf Reihen als *Imagines Gentis Austriacae* von
schließlich 58 Blättern erschienen.³ Auftraggeber war
Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1525–1595),⁴ Kon-
zeptor des genealogischen Programms dessen Sekretär
und Rat Georg Resch (Lebensdaten unbekannt).⁵ Die
drei Habsburger der Göttinger Zeichnungen gehören
in die erste Folge von Kupferstichbildnissen, die im Ge-
gensatz zu den Zeichnungen aufwendig architektonisch
gerahmt und durch ein *Encomium picturae* in anspruchsvollen
lateinischen Versen von Giovanni Maria Verdizotti
(1525–1600) auf dem Titelblatt, eine Einleitung sowie
lateinische Prosatexte aus der Feder Reschs und hexame-
trische Epigramme von Antonius Grotta (Lebensdaten
unbekannt) komplettiert wurden.⁶ Die Habsburgischen
Ahnen wurden in ganzer Figur stehend, in Rüstungen
und Kleidung gezeigt, bei der man sich um fiktive His-
torizität bemühte, in dem ferne Vorfahren fremdartig-
altertümliche Gewand- und Rüstungsformen erhielten,
deren bisweilen bizarre Fremdartigkeit für hohes Alter
stehen sollte, ein Verfahren, das zuvor für die Figuren des



Maximiliansgraves, zugehörige graphische Reihen genealogischer Werke,⁷ Ahnengalerien der Wettiner, etwa in Dresden,⁸ oder konkurrierende Graphikserien angewendet wurde. Adressat von Terzios Reihe war wie bei Dominik Custos (1560–1615) Augsburger Folgeprodukt der *Tirolensium Principum Comitum Genuinae Eicones*⁹ Ferdinand II., Erzherzog von Tirol, der durch seine berühmte Porträtsammlung, genealogische Forschungen, seine Sammlung historischer Rüstungen und monumentale Zyklen wie im Ambras *Spanischen Saal* in besonderer Art die künstlerisch-historische Repräsentation echter und erfundener Ahnen beförderte.¹⁰ Terzios Stiche und die Göttinger Zeichnungen, die in der Figurengröße den Stichen gleichen, sind durch diese Aktivitäten motiviert und zeigen entsprechende Besonderheiten.

Friedrich von Habsburg (1289–1330), Sohn König Albrecht I., in Konkurrenz zu Ludwig dem Bayer 1314 in einer Doppelwahl gekürt, doch nie zur Macht gekommen,¹¹ wurde ohne historische Bildüberlieferung jugendlich in sich wendender Drehung mit Zepter und Kommandostab im Krönungsmantel über einer Rüstung dargestellt. Ab der Taille rockartig ausgestelltes Unterteil und nur teilweiser Beinschutz verraten diese als Turnierrüstung des 16. Jahrhunderts, die mit den zur Lebenszeit des Dargestellten üblichen Formen nichts gemein haben,¹² ein bemerkenswerter Umstand, da der Auftraggeber Ferdinand II. auf Schloss Ambras die größte bekannte Rüstungssammlung zusammentrug, genealogisch interpretierte und publizieren ließ.¹³ Philipp I. (1478–1506), Sohn Maximilians I. und als Gemahl Johanna von Kastilien spanischer König,¹⁴ trägt Krone und Zepter, ebenfalls das Oberteil einer Turnierrüstung des mittleren 16. Jahrhunderts mit sichtbarem Haken zum Einlegen der Lanze, wobei der Unterkörper durch ein stark ausfaltendes Gewand bedeckt ist – eine unpassende Zusammenstückelung, die wohl Altertümlichkeit evozieren sollte. Krönungsornat und Insignien zeichnen Ferdinand I. (1501–1564) aus,¹⁵ wobei Zepter und Krone nicht mit den seit 1423 in Nürnberg aufbewahrten und in Stichen verbreiteten Reichskleinodien übereinstimmen.¹⁶ Im Gegensatz zu Friedrich waren für die beiden späteren Habsburger authentische Bildnisse vorhanden und bekannt, auf die Terzio aber nicht zurückgriff.

Übereinstimmende Größe der Figuren in Stichen und Zeichnungen und die Erkennbarkeit von



Herzog Friedrich III. von Österreich, Kupferstich aus: Francesco Terzio, *Austriacae gentis imagines*, Teil 1, Innsbruck 1558, Bl. 13. [SUB Göttingen, GR 2 H AU GERM II, 607:1 RARA]

Übertragungspunkten, denen der Zeichnungsumriss folgt, weisen auf ein Abzeichnen der Stiche. Dafür spricht auch ein weiteres Detail: Auf dem Blatt Herzog Friedrichs III. findet sich auf gedachter Standfläche unter horizontaler Quadraturlinie eine weitere, welche die Standlinie des hinteren seitlichen gestellten Fußes angibt. Folgt man dieser Linie zum linken Bildrand, erkennt man darunter einen zum Blattrand offenen, schräg gesetzten Winkel von deutlich unter 90 Grad. Einzige Erklärung für diesen Linienzug gibt der Stich. Es ist genau diese perspektivische Kantenangabe, die jene vorspringende Plattform der Rahmungsarchitektur bildet, auf der die Figuren des Zyklus stehen. Offensichtlich ist dieses raumschaffende Detail zur Verdeutlichung des Standmotivs übernommen worden, obwohl man auf andere Architekturelemente verzichtete. Das gleiche



Detail findet man auf der Zeichnung Ferdinands I. Sinn ergibt dies nur, wenn man ein Zeichnen nach dem Kupferstich annimmt. Auch wäre eine konzipierende oder für den Stecher gedachte Vorlage ohne Hinweis auf die üppige Rahmenarchitektur der Stiche kaum denkbar. Diese selbst ist von so elementarer Bedeutung als Behausung begleitender Allegorien, vor allem aber als Träger der umfangreichen lateinischen Beischriften, dass deren fehlende Berücksichtigung bei Vorzeichnungen kaum denkbar wäre.

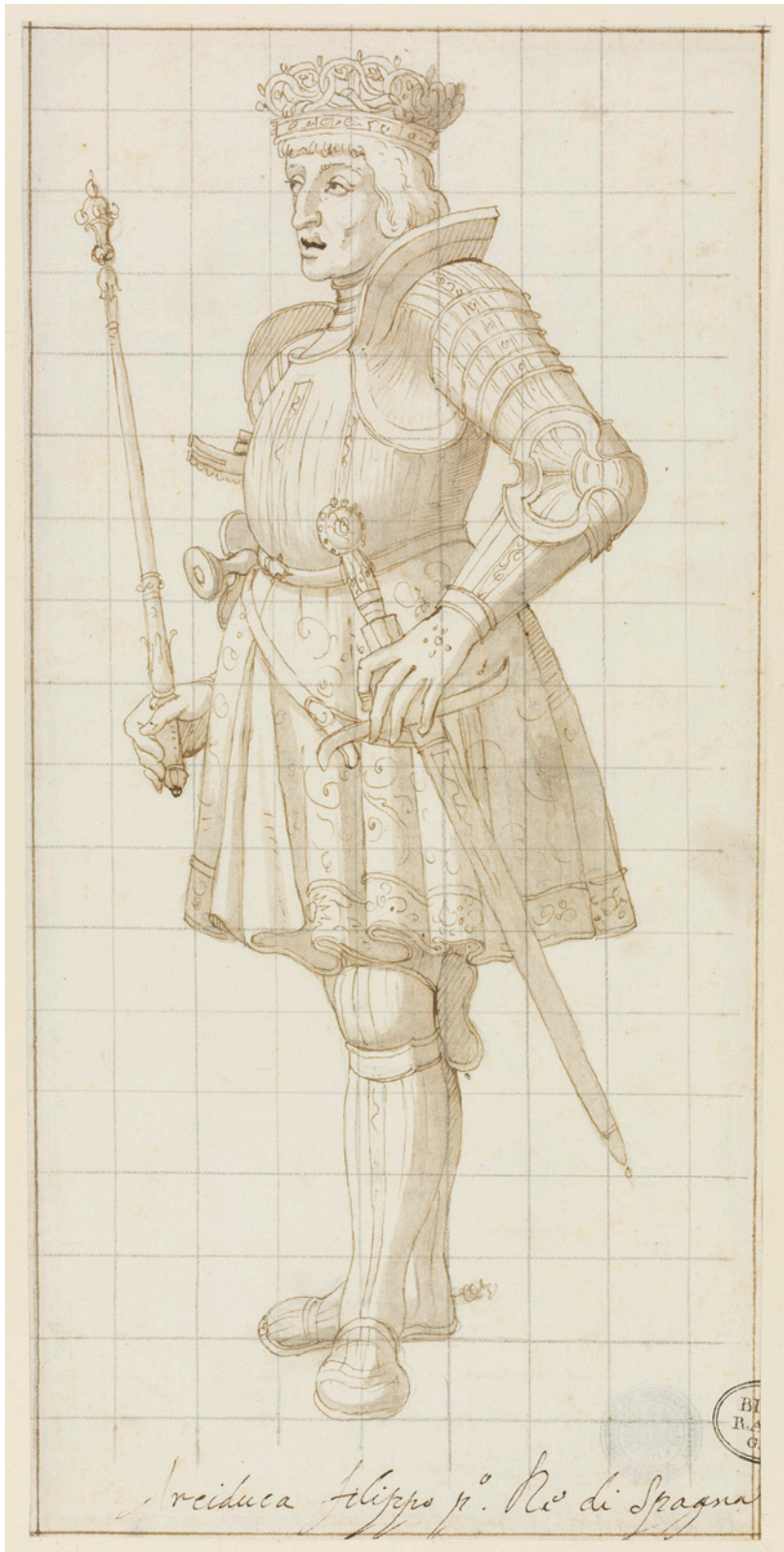
Interessanterweise verzichten die drei Zeichnungen völlig auf Zitate dieser Bildbeischriften der Kupferstiche: Weder die Sinnsprüche über den Tugenden, der Wahlspruch des Dargestellten oder die Hexameter auf dem Postament, noch der mehrzeilige Prosatext unter der Darstellung sind wiedergegeben. Stattdessen liefert ein flink geschriebener, kurzer und fehlerhafter italienischer Text in lateinischer Schrift mit einzelnen Kurrentformen im Fall Herzog Friedrichs den enigmatischen Hinweis, dieser sei als erster zu Fuß gelaufen – eine Anspielung auf eine Auseinandersetzung bei Straßburg 1320, wo der Dargestellte seine Reiter absitzen ließ.¹⁷ Der Kupferstich liefert hierzu keinen Hinweis. Bei den anderen Zeichnungen sind in gleicher Schrift nur Name und Titel beigegeben.

Wir wissen nicht, wer die Kupferstiche wann und für welchen Zweck abzeichnete. Vermutlich sollte eine Darstellung habsburgischer Ahnen in anderem Medium entstehen, wie um 1600 so häufig. Der Charakter der Zeichnungen weist nach Oberitalien, in die Jahrzehnte um 1600, doch bleibt fraglich, wer sie anfertigte, da Terzio seine eigenen Stiche wohl kaum später abgezeichnet haben wird, zumal dessen Streben nach hochwertigen und komplizierten Architekturrahmen und üppigen lateinischen Inschriften nicht mit blankem Hintergrund und dürrtigger italienischer Beschriftung zusammenpasst. Man darf weiter annehmen, dass die drei Blätter Fragment einer umfangreicheren Reihe von Abzeichnungen der Terzio-Stiche waren, da die Auswahl der drei vorliegenden keinen historischen oder genealogischen Sinn ergibt. Die Umsetzung der Kupferstiche ohne Architektur und Inschriftenprogramm und in schattierender Mischtechnik lässt an Vorlagen für eine Gemäldereihe denken. Uffenbach wird die Zeichnungen zufällig als Fragment einer größeren Folge gekauft haben, vermutlich, da ihm die Terzio-Publikation bekannt war und die nach Stichen angefertigten Zeichnungen seinen Interessen an derartigen Transfervorgängen entgegenkamen.¹⁸

AA

- 1 Arnulf 2009. Eine ausführliche Studie des Verfassers zu genealogischer Forschung um 1600, den frühen Ahnengalerien und entsprechenden Stichwerken unter besonderer Berücksichtigung der Versuche, Physiognomie und Habitus der mittelalterlichen Vorfahren über Grabmäler, Siegel und Miniaturen wiederzugewinnen sowie des Phänomens historisierender Bildnisfiktionen, ist in Vorbereitung.
- 2 Zu Terzio vgl. DBI, Bd. 95, 2019; Pistoì 1976.
- 3 Francesco Terzio, *Austriae gentis imagines*, 5 Teile, [Innsbruck], 1558–1573. Zur Publikation: Scheicher 1983, Radcliffe 1986, Secareccia 1998 u. Secareccia 1999.
- 4 Zu Ferdinand II. vgl. NDB, Bd. 5, 1961, S. 91–92 u. Ausst. Kat. Innsbruck/Wien 2017.
- 5 Hirn 1885, Bd. 1, S. 353; Luchner 1958, S. 17; Scheicher 1983, S. 49–50.
- 6 Scheicher 1983, S. 43–53.
- 7 Zuletzt zusammenfassend mit älterer Literatur zu den Memorialprojekten Maximilians: Schauerte 2012, S. 36–47.
- 8 Ausst. Kat. Dresden 2006.
- 9 Dominicus Custos, *Tirolensium Principum Comitum ab anno virginis partus MCCXXLIX usque ad annum MDIC genuinae eicones*, Augsburg 1599.
- 10 Zu Ferdinand II. vgl. NDB, Bd. 5, 1961, S. 91–92 u. Ausst. Kat. Innsbruck/Wien 2017.

- 11 Zu Friedrich dem Schönen vgl. NDB, Bd. 5, 1961, S. 487 u. Hödl 2003, S. 292–295.
- 12 Überblicke zur Geschichte der Rüstung vermitteln: Ausst. Kat. Berlin 2002 u. Kühnel 1992.
- 13 Bruno 1981. Publiziert wurde die Sammlung von: Jacob Schenck von Notzing, *Armamentarium Heroicum Ambrasianum a Ferdinando Archiduce Austriae splendide et sumptuose instructum*, Innsbruck 1601.
- 14 Cauchies 2003.
- 15 Zu Ferdinand I. vgl. NDB, Bd. 5, 1961, S. 92.
- 16 Kirchweber 2006.
- 17 *Chronica Mathiae de Nuwenburg*, Cap. 44, MGH SS Rer. Germ. N.S., IV, 1, S. 11 u. S. 360. *Chronica Mathiae de Nuwenburg*, Cap. 44, in: MGH Scriptores rerum germanicarum. Nova series IV, 1, S. 111 (Fassung B) S. 360 (Fassung A). Die Geschichte wird nur bei Matthias von Neuenburg überliefert, dieser scheint aber nicht der Bemerkung auf der Zeichnung zu Grunde zu liegen. Vermutlich bezieht sich diese auf eine Ausschmückung in der frühneuzeitlichen habsburgischen Geschichtsschreibung, so z. B. im *Armamentarium Heroicum Ambrasianum*, dem nach habsburgischen Vorfahren gegliederten Werk zur Rüstkammer Ferdinands II., vgl. dort (wie Anm. 12), S. 6–7. Zum historischen Ereignis: Lhotsky 1967, S. 264.
- 18 Zu Uffenbachs Interessen vgl. Arnulf 2023.



Kat. 22

„I. A. Castro“ (17. Jahrhundert)

Phantastische Rekonstruktion des Kolosses von Rhodos, 1640

Feder in Braun über grauem Stift auf Büttenpapier, Umrahmung in schwarzer Tusche, 219 x 216 mm (Einfassungslinie), 200 x 195 mm (Blattmaß)

Inv. Nr. H 306

signiert und datiert unten rechts: „I. A. Castro fecit, 1640“, nummeriert unten links: „No: 291“

Stempel (recto): „BIBL. R. ACAD. [G. A]“, verso: „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“

Wasserzeichen: Wappen mit Krone, Straßburg-Lilie und Buchstaben

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/1979, Nr. 306 | Döhl 1979, S. 12–13, S. 21, Nr. 41.

In sorgfältigen, fast mechanischen Federstrichen ausgeführt, in ihrer Wirkung an einen Kupferstich erinnernd, offenbart die Zeichnung eine zunächst rätselhafte Szenerie. Auf einem kargen Hügel über einer besiedelten Meeresbucht erhebt sich eine männliche Gestalt. Die Rotation des Oberkörpers, die locker um seine Hüfte wehende Draperie und die sich im Wind biegende Flamme der Fackel erzeugen eine mit der unbewegten Umgebung kontrastierende Dynamik. Figur und Landschaft erscheinen voneinander isoliert. Die sich am unteren Rand in einer Aussparung befindenden Aufschriften, in gleicher Tinte ausgeführt wie die Bildfläche, geben das Entstehungsjahr 1640 und „I. A. Castro“ als Namen des Urhebers an.¹

Die manieristische Figur kann auf eine verlorene Fassadengestaltung von Polidoro Caldara, genannt Polidoro da Caravaggio (ca. 1499–1543), auf dem Quirinal in Rom – gegenüber des ehemaligen Klosters des heiligen Paulus und in der Nähe der Kirche San Silvestro al Quirinale – zurückgeführt werden.² Lediglich die zahlreichen Kopien, besonders die Kupferstiche von Hendrick Goltzius (1558–1617) und Cherubino Alberti (1553–1615), ermöglichen eine Vorstellung des ursprünglichen Bildprogramms, welches vermutlich antike Götter in Nischen zeigte.³ Polidoros Figur nimmt bei Goltzius die Position des Pluto in einer Folge von acht Göttern ein; Alberti hingegen löste die Männergestalt aus der Serie heraus.⁴ Inschriften auf dem Postament benennen zwar Polidoro als Inventor und Alberti als Stecher, identifizieren jedoch nicht den Dargestellten. Erst Adam von Bartsch (1757–1821) betitelte in *Le Peintre graveur* von 1818 den Stich als *Prometheus mit dem himmlischen Feuer*.⁵ Alberti bediente sich der Darstellungskonventionen der altertumswissenschaftlichen Druckgraphik.⁶ Er verzichtete auf auffallendes Dekor, die Figur steht mittig vor einem neutralen Grund. Die der Form folgenden Linien erzeugen eine plastische Wirkung; zusammen mit der Positionierung auf dem Sockel entsteht der Eindruck einer freistehenden Skulptur *all'antica*.⁷ Auf diese Weise stellt Alberti nicht nur Polidoros Original als den antiken Plastiken gleichwertig dar, sondern suggeriert eine Beständigkeit, die dem Fresko nicht zuteilwerden sollte.

Als direkte Vorlage für die Göttinger Zeichnung diente Albertis Kupferstich oder eine spiegelbildliche



Kopie desselben. Dies beweisen die Linienführung – er imitierte Richtung und Schwung –, die identischen Gesichtszüge, sowie die übernommenen anatomischen Mängel: Die rechte Schulter ist zu klein, die Drehung des Kopfes unnatürlich. Dennoch ist die Deutung des Blattes als Prometheus oder Pluto haltlos; der Zeichner bettet Polidoros Götterfigur in einen neuen Kontext. Zwar wurde auf die Ergänzung von ikonographischen Attributen verzichtet, jedoch erweckt die monumentale Figur – der Größenvergleich mit dem sich rechts befindenden Turm bestätigt ihre Dimension – vor dem Hintergrund einer Hafensichel die Assoziation zum Koloss von Rhodos.

Das im 15. Jahrhundert aufkommende Interesse an der Antike sorgte für eine Reihe von visuellen Rekonstruktionen, bei denen weniger eine wissenschaftliche Dokumentation, als eine Imagination des Vergangenen im Vordergrund stand.⁸ Die antiken Schriften wurden auf verlorene Monumente hin untersucht, Architektur und bildhauerische Werke auf verschiedene Weise begutachtet, zeichnerisch interpretiert und rekonstruiert. So auch die *Sieben Weltwunder* der Antike, zu denen der 227/226 v. Chr. durch ein Erdbeben zerstörte Koloss von Rhodos zählt. Als Dank und Erinnerung an die siegreiche Bewältigung der Belagerung wurde die kolossale Bronze-Statue des Sonnengottes Helios, dem Schutzgott der Inselstadt, errichtet. Indem Castro die Heliosstatue statt breitbeinig in der Hafeneinfahrt schützend über der Stadt positioniert, bricht er mit der

Bildtradition des 16. Jahrhunderts, nicht aber mit den antiken Überlieferungen, die keinerlei Informationen über den Standort beinhalten.⁹ Auch bei der Umgebung verzichtete Castro auf explizite Hinweise auf die Stadt Rhodos; vielmehr bemüht er sich – durch die ausgebauten Wehranlagen, den vor Anker liegenden bewaffneten Dreimaster und den bemannten Leuchtturm – um die Illustration einer kampfbereiten Hafensstadt. Zusammen mit der Figur nach Polidoro sowie der an niederländische Marinestücke erinnernden Umgebung ergibt sich eine heterogene, anachronistische Komposition. Somit handelt es sich bei der Zeichnung um eine phantastische Rekonstruktion des Kolosses von Rhodos.

Für die Antikennachbildungen war die Fähigkeit des Zeichners, mit oder ohne künstlerische Ambitionen, das wichtigste Werkzeug. Die akribische Ausgestaltung, sowie perspektivischen Mängel lassen vermuten, dass es sich bei „I. A. Castro“ um keinen ausgebildeten Künstler, sondern um einen Laienzeichner handeln könnte. Während über den Zeichner keine weiteren Informationen vorliegen, lassen sein Name sowie die Thematik und Ausführung des Blattes auf eine italienische Herkunft schließen. Die Rahmenlinien und die sich unten links befindende Nummerierung sprechen darüber hinaus für die vormalige Zugehörigkeit zu einer Zeichnungsmappe.¹⁰

LS

1 Die sich links unten befindende Nummerierung konnte nicht zugeordnet werden, lässt jedoch darauf schließen, dass das Blatt Teil einer Zeichnungszusammenstellung o. ä. ist.

2 Vgl. die Inschrift bei Hendrick Goltzius, *Saturn*, 1592, Kupferstich (B III77.256/NHD II.256.318).

3 Siehe hierzu Ausst. Kat. Freiburg i. B. 2020, Kat. 15, S. 132–137 (Kim Marina Ludwig).

4 Hendrick Goltzius, *Pluto*, 1592, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. D 4383; Cherubino Alberti, nach Polidoro da Caravaggio, *Prometheus mit dem himmlischen Feuer auf einem Sockel*, 1590, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr.: 1424 XVII.

5 Bartsch 1818, S. 80, Nr. 91.

6 Siehe Heenes 2003, S. 101–112.

7 Matarazzo 2021, S. 147–150, S. 155–159.

8 Ausst. Kat. Tübingen 2018, S. 18–29 (Johannes Lipps).

9 Vedder 2015, S. 12–28. Siehe bspw. Philips Galle, nach Maarten van Heemskerck, *Koloss von Rhodos*, 1572, 214 x 262 mm, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1926-416.

10 Siehe Herklotz 1999, S. 127.



Hendrick Goltzius, *Pluto*, 1592, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. D 4383

Kat. 23

Umkreis des Pier Francesco Mola (Coldrerio 1612–1666 Rom) oder

Hendrik Abbé (Antwerpen vor 1639–nach 1667 / Ende 17. Jahrhundert)

Dädalus legt Ikarus die Flügel an, vor 1677

Rötel, Feder und Tusche in Braun, rotbraun laviert, 151 x 213 mm

Inv. Nr. H 1997/21

Provenienz: 1997 Stiftung H. Wille (1926–1998)

Literatur: unpubliziert

Im Sommer 1953 erwarb Hans Wille, ehemaliger Kustos der Kunstsammlung der Universität Göttingen, mehrere Zeichnungen für seine Privatsammlung während seiner Parisreise. Das Göttinger Blatt wurde vermutlich auf dem Quai de la Seine angekauft und gelangte 1997 mit weiteren dreiunddreißig Zeichnungen und mehreren hundert Blatt Druckgraphik als Schenkung in den Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen.

Das kleine, querrechteckige Blatt zeigt eine Episode um Dädalus und Ikarus aus den *Metamorphosen* des Ovid.¹ Der Sage nach fertigt Dädalus, Erbauer des mythischen Labyrinths des Minotaurus, Flügel aus Vogelfedern und Wachs an, um gemeinsam mit seinem Sohn Ikarus von der Insel Kreta zu fliehen. Ausgeführt mit Rötel und Feder sind beide Personen gut zu unterscheiden. Dädalus, nackt und muskulös skizziert, steht hinter seinem Sohn und legt diesem den ersten Flügel an, eine weitere Schwinge ist sanft im Vordergrund angedeutet. Ikarus wirkt im Gegensatz zu seinem Vater jung und knabenhaft. Lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet, deutet er mit seinem rechten Arm in Leserichtung des Blattes auf das Meer hinaus, an dessen Horizont zwei schemenhaft dargestellte Figuren zu erkennen sind.

Wille verordnete die Zeichnung im Œuvre des Pier Francesco Mola (1612–1666), einem italienischen Künstler, dessen Zeichnungen für ihren freien, impulsiven Stil sowie für die Verwendung verschiedener Techniken bekannt sind.² Diese Charakteristika lassen sich im ersten Eindruck auf dem Göttinger Blatt wiederfinden, bei genauerer Betrachtung und im Vergleich mit anderen Zeichnungen des italienischen Meisters wird jedoch deutlich, dass das Göttinger Blatt im Detail vom gelösten Zeichenstil Pier Francesco Molas abweicht. Sonja Brink hat die Göttinger Zeichnung stilistisch bewertet und Mola beschrieben. Der Einfluss Molas ist zwar unübersehbar, jedoch sprechen bei genauerer Betrachtung der Zeichnung mehr Argumente für den Umkreis des Meisters. Wäre die Zeichnung aus der sicheren, aber unbekümmerten Hand Molas entstanden, hätte er auf die perfekten Umrisslinien der Figuren und die anatomischen Details verzichtet. Zu erwarten wären verschattete, „hingekleckte“ Augen im Gesicht des Ikarus und weniger akademisch streng





Pier Francesco Mola, *Anbetung der Hirten*, ca. 1650, Frankfurt a. M., Städel Museum

ausgearbeitete Körperteile, wie die Beine der beiden Figuren.³ Bisher unbekannt war die Verbindung der Göttinger Zeichnung mit der Illustration zum Mythos von Dädalus und Ikarus in der 1677 erstmalig in Brüssel veröffentlichten Ovid-Ausgabe. Die Urheberschaft der Vorzeichnung für den Kupferstich kann zum heutigen Forschungsstand nicht abschließend beantwortet werden. In der Ovid-Ausgabe wird Hendrik Abbé (vor 1639–nach 1667 / Ende 17. Jahrhundert) zwar als Zeichner (*delin.*)⁴ betitelt, jedoch muss er nicht zwingend auch Inventor der Vorzeichnung sein. Vorstellbar wäre, dass Abbé während seines Aufenthalts in Rom 1663 eine verlorene Zeichnung Molas kopierte und diese als Vorlage für seine Graphik verwendet hat.⁵

Jedoch ist auch die Möglichkeit, dass Abbé Inventor der Vorzeichnung ist und das Göttinger Blatt aus dem Umkreis Molas ihm lediglich als Inspiration diente, nicht auszuschließen.

PvW

1 Ich danke Michael Thimann für die ikonographische Neubestimmung des Blattes, welches zuvor als *Jakob ringt mit dem Engel* bestimmt worden war. Ovid, *Met.*, VIII, 183–259.

2 Brink 2002, S. 56.

3 Für ihre freundliche Unterstützung danke ich herzlich Sonja Brink.

4 Abkürzung von *delineavit* (lat. = er hat gezeichnet).

5 Hoogewerff 1942, S. 142.

D' O V I D E , LIV. VIII. 249
FABLE TROISIÈSME.



A R G U M E N T.

Dedale voulant fuir de Crete, se fait des ailes avec de la cire, en attache au dos de son fils, & se delivre en volant de la domination de Minos. Icare tombe dans la mer, ayant negligé ce que luy avoit dit son pere, & Dedale se rend en Sicile.

Dædalus interea Creten longumque
perosus
Exilium, tactusque soli natalis amore;
Clausus erat pelago. Terras licet, inquit,
& undas

Obstruat: at cælum certè patet. ibimus illac.
Omnia possideat; non possidet aëra Minos.
Dixit: & ignotas animum dimittit in ar-
tes:

Naturamque novat. nam ponit in ordine
pennis,
A minima cæptas, longam brevior sequen-
ti:

Ut clivo crevisse putes. sic rustica quondam
Fistula disparibus paulatim surgit arenis.
Tum lino medias, & ceris alligat imas.
Atque ita compositas parvo curvamine fle-
dit;

Ut veras imitentur aves. puer Icarus unda
Sta-

Cependant Dedale qui se déplaçoit en Crete, & qui haïssoit cette Isle, comme un lieu de bannissement, avoit un desir extrême de retourner en son país; mais il estoit prisonnier en Crete, & la mer estoit l'obstacle qui l'empeschoit de prendre la fuite. Enfin, dit-il en soy-mesme, Qu'on nous ferme tous les passages de la mer & de la terre, ou moins le chemin de l'air nous est ouvert, & c'est par là que nous passerons. Que Minos soit maître absolu de toutes les autres choses, au moins il n'est pas maître de l'air. En mesme temps il chercha des inventions qu'on n'avoit point encore trouvées; & fit voir à la nature des nouveautéz qu'elle n'avoit point encore veuës. Il arrangea donc quantité de plumes, qui commençoient par les plus petites, & qui alloient en augmentant, & les joignit avec tant d'adresse, que vous vous fussiez imaginé qu'elles avoient cru comme on les voyoit. Ainsi l'on joignoit au temps passé des tuyaux de diverse grandeur, & l'on en faisoit un jeu de flüte. Au reste pour les faire tenir ensemble, il attachâ celle du milieu avecque du fil, & celles d'embas avec de la cire, & les courba de telle sorte, qu'on les eust prises pour de veritables ailes d'oyseau. Icare son

Kat. 24

Mario Arconio (Siena um 1572–1629 Rom)

Engel der Verkündigung, 1598

Feder in Schwarz über grauem Stift, grau und braun laviert, hellrot aquarelliert, 132 x 79 mm

Inv. Nr. H 310

Mario Arconio (Siena 1569–1635 Rom)

Maria der Verkündigung, 1598

Feder in Schwarz über grauem Stift, grau laviert, hellbraun aquarelliert, 135 x 79 mm

Inv. Nr. H 311

Aufschrift bei H 310 (unten links, recto): „[Ma]rius. Arconias Invent“

Stempel bei H 311 (unten links, verso): „Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 7r, Nr. 1b: „L'Anunziatione disegno a penna.“ (?) — Renger 1973/1979, Nr. 310 u.

Nr. 311 | Kühn-Hattenhauer 1979, S. 196 — Ausst. Kat.

Hildesheim 1993, Nr. 91–92 (Manfred Boetzkes) — Schröter 1995, S. 73.

Mario Arconio ist in Rom vor allem als Architekt hervorgetreten und war hier wohl eher als Spezialist für Kleinarchitekturen wie Portale, Altäre und Kapellen zuständig, weniger aber für größere Entwürfe. Giovanni Baglione (1566–1643) berichtet in der Vita des Künstlers, dass sich Arconio nur zu Beginn seiner Karriere dem figürlichen Disegno und der Malerei zugewandt hatte, aufgrund seines eingeschränkten Könnens dann aber zur Architektur gewechselt sei.¹ So muss auch das vorliegende Paar von Entwürfen für eine *Verkündigung Mariae* eher als eine Gelegenheitsarbeit gelten.

Die Zeichnungen dürften als Vorlagen für einen Kupferstich der *Verkündigung Mariae* gedient haben, den Francesco Villamena (1566–1626) im Jahr 1598 gestochen hat.² Der Stich trägt eine Widmung an Asdrubale Mattei (gest. 1638), den Duca di Giove, der ein bedeutender Kunstsammler und Förderer Caravaggios war und hier noch ohne seinen Adelstitel angesprochen wird. Auf dem Stich ist die Verkündigung (nach Lk 1, 26–38) in einem Innenraum situiert, dessen architektonische Gestaltung in zeitgenössischen Formen gehalten ist. Maria hat sich von dem rechts an der Wand stehenden Betpult erhoben und wendet sich dem Erzengel Gabriel mit ausgebreiteten Armen entgegen, was dem Moment der *conturbatio*, der Aufregung Mariens wegen der unerwarteten Botschaft, entsprechen dürfte. Auf einer Wolkenbank herabschwebend, überbringt der Engel mit pathetischer Geste und begleitet von der Geisttaube die Botschaft von der Inkarnation des Herrn. Im Gegensatz zur Zeichnung erscheint die Geisttaube bei Villamena oberhalb des Engels. Die Verteilung des Entwurfs für den Kupferstich auf zwei separate Zeichnungen ist selten, doch legen zahlreiche Unterschiede im Detail sowie die unter der Feder liegende Unterzeichnung mit *Pentimenti* den Status der Blätter als Vorzeichnungen mehr als nahe. Dies macht die Göttinger Arconio-Zeichnungen bedeutend für das kunsthistorische Verständnis von Werkprozessen frühneuzeitlicher Druckgraphik.

Die Zeichnung des Erzengels hat Arconio als Inventor signiert. Die Aufschrift auf dem Kupferstich nennt Arconio ebenfalls als Inventor und Villamena als ausführenden Kupferstecher, womit die Göttinger Zeichnungen auf das Jahr 1598 als *terminus ante quem* zu datieren sind. Die Zusammenarbeit von Arconio und





Francesco Villamena, *Die Verkündigung Mariä*, 1598, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. D 3328

Villamena ist auch für einen 1599 entstandenen Portrairkupferstich von Papst Clemens VIII. (1536–1605) nachweisbar, der mit Historienszenen aus der Vita des Papstes und Allegorien im Rahmenwerk anspruchsvoll gestaltet ist.³ Es ist genau dieses soziale Umfeld, in das Arconio als Künstler einzutreten versucht hat, indem er, wie Baglione berichtet, über verschiedene Gönner Zutritt zum Hof gesucht hat. So war er zunächst für Paolo Giordano Orsini (1541–1585), den Duca di Bracciano, tätig, dann für Kardinal Camillo Borghese (1552–1621), von dem aus er in den Aldobrandini-Zirkel wechselte. Als Camillo Borghese 1605 zum Papst Paul V. gewählt wurde, sah auch Arconio seine Chance auf ein lukratives Amt gekommen, soll Baglione zufolge aber in Enttäuschung und Selbstmitleid sein Leben beschlossen haben, nachdem er lediglich einen kleinen Verwaltungsposten in dem Provinzstädtchen Cori südöstlich von Rom erhalten hatte.⁴

Zeichnungen von Mario Arconio sind selten; die beiden Göttinger Zeichnungen sind bemerkenswerte Zeugnisse gegenreformatorischer Bildproduktion im Umfeld von Papst Clemens VIII. Aldobrandini.

MT

1 Baglione 1642, S. 327–328.

2 Francesco Villamena nach Mario Arconio, *Verkündigung Mariae*, Kupferstich, 373 x 266 mm; vgl. Kühn-Hattenhauer 1979, S. 196.

3 Francesco Villamena nach Mario Arconio, *Portrait Clemens VIII.*, Kupferstich, 514 x 384 mm; vgl. Kühn-Hattenhauer 1979, S. 102 u. Bury 2001, Kat. 105.

4 Baglione 1642, S. 327–328. Präzise dazu s. Sickel 2007/2008, S. 242–243.





ZENTREN UND PERIPHERIEN.

AUSDIFFERENZIERUNG DER DISEGNO-KULTUR

Die Handzeichnung ist freilich kein auf die künstlerischen Zentren Florenz und Rom beschränktes Phänomen. In den verschiedenen Regionen, Republiken, Herzogtümern und Städten des frühneuzeitlichen Italiens bilden sich regionale Schulen. Besonders intensiv findet die Ausdifferenzierung der *disegno*-Lehre im Norden Italiens statt, wo Stadtrepubliken wie Venedig und Genua eigene künstlerische Kulturen hervorbringen, die sich bewusst gegen Florenz und Rom positionieren. Die Debatte zwischen *disegno* und *colore* bezeichnet den Streit einer zeichnerischen (Florenz/Rom) und einer stärker malerischen (Venedig) Bildauffassung. Auch Bologna als Vorposten des Kirchenstaates im Norden partizipiert an den Errungenschaften der *disegno*-Kultur, zugleich entsteht dort durch den Zugang niederländischer Künstler aber eine eigenständige Schule, welche in der wieder auf die Nachahmung der Natur zurückgehenden Malereireform der Carracci um 1600 ihren Höhepunkt findet.

Kat. 25

Unbekannter Künstler

nach Domenico Campagnola (1500–1564)

Landschaft mit Ruinen und Hafencity, um 1550

Feder in schwarz, 191 x 287 mm

Inv. Nr. H 357

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto, beschnitten, mittig unten), „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“ (verso, unten links)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 60v, Nr. 28 (?): „Gran paese a penna, con ruine, e veduta di mare“ — Renger 1973/1979, Nr. 357 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Nr. 29 — Ausst. Kat. Kiel 1966, Kat. 30 — Ausst. Kat. Göttingen 2000, Kat. 27 (Meike Rotermund).

Unbekannter Künstler

Landschaft mit Wassermühle, 2. Hälfte 16. Jahrhundert?

Feder in Braun und graublau Deckfarbe, 206 x 396 mm

Inv. Nr. 323

Nachträgliche Aufschrift „6“ in grauem Stift oben mittig

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto, unten rechts), „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“ (mittig, verso)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 61r, Nr. 35.2: „Veduta d'un Molino, a penna in Carta gialla“ — Renger 1973/1979, Nr. 323 | Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 98.

Im 16. Jahrhundert prägten venezianische Künstler wie Tizian (1488/1490–1576) und Giorgione (1478–1510) eine gänzlich neuartige Landschaftsvorstellung.¹ Die als Versatzstücke aus Geländeformationen, Vegetation und Tierwelt angelegten Bildfindungen zielen nur bedingt auf eine topographisch bestimmbarere Wiedergabe von konkreten Landschaftszügen. Im Sinne des ökokritischen Konzepts der „green worlds“ sind sie vielmehr Teil eines kulturellen Diskurses, welcher sich sowohl auf die Formung der Natur in der Gartengestaltung, auf agrikulturelle und botanische Wissensbestände, wie auch auf imaginierte Landschaften in der pastoralen Poesie, im Theater und den Bildkünsten stützt.² Eine zentrale Figur in der Entwicklung der italienischen Landschaftszeichnung³ war der in Venedig und Padua als Zeichner, Stecher und Maler gleichermaßen tätige Domenico Campagnola (1500 (?)–1564).⁴ Vielfach durch die Weiten einer Meeresküste oder hochaufragende Berge gerahmt, zeigen seine Blätter oft ländliche Ansiedlungen oder landwirtschaftliche Anlagen. Staffagefiguren bewegen sich über Trampelpfade, versorgen ihre Tiere und tummeln sich im Schatten der Bäume in bukolischer Lustbarkeit. Campagnolas charakteristische Motivkonfigurationen konnten leicht kopiert werden und erfreuten sich über Jahrhunderte einer weitreichenden Rezeption in diversen graphischen Techniken.⁵ So greift auch das Blatt H 323 *Landschaft mit Wassermühle* in schematischer Weise ein beliebtes Motiv Campagnolas auf.⁶ Inmitten einer Häusergruppe treibt ein in wenigen Federstrichen dahingeworfener Flusslauf die Räder einer Mühle an. Stehen Mühlendarstellungen bisweilen im Zusammenhang mit dem Schrifttum über Landwirtschaft und Maschinenkraft oder mit Visualisierungen von Herrschaftsgebieten, geht es dem unbekanntem Zeichner weniger um eine naturalistische Wiedergabe einer Mühlenanlage als um die Einbindung von Motiven aus der ruralen Lebenswelt in den Dreiklang von Bodenformationen, Baumwipfeln und dem bewölkten Himmel. Mit schnellen regelmäßig geordneten Schraffuren und Kreuzlagen angelegt, steht die Federzeichnung H 357 *Landschaft mit Ruinen und Hafencity* in einem engen thematischen Bezug zu Domenico Campagnolas Werkgruppe der „Ruinenlandschaften“.⁷ Die Strichführung legt nahe, dass das Blatt nicht von





Domenico Campagnola, *Landschaft mit Figuren und einer Mühle*, London, British Museum, Inv. 1925,0214.2



Domenico Campagnola, *Küstenlandschaft mit Ruinen*, New York, Metropolitan Museum, Inv. 07.283.15



Domenico Campagnola (?), *Landschaft mit antikem runden Tempel, einer zerstörten Brücke und einem Fluss*, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 520

Campagnola selbst, sondern von einem Nachahmer stammt.⁸ Inmitten von buschigen Baumgruppen leitet die diagonal ausgerichtete Komposition den Blick in eine Küstenlandschaft, Segelboote und Ruderer führen Spuren menschlicher Präsenz in den fluiden Raum ein. Städte mit Kirchtürmen, eine Burg und überwachsene Ruinen einer antiken Architektur werden an markanten Positionen der Geländeformation platziert. Innerhalb

der ambigen Szenerie werden in größerem Maßstab angelegte Figurenpaare in heftig bewegten Körperhaltungen und Schrittstellungen gezeigt. Welcher Platz den Menschen innerhalb der Natur zugewiesen wird, bleibt in der ästhetischen Fiktion unaufgelöst.

IA



- 1 Zu Tizians Landschaftszeichnungen und deren Rezeption insbesondere auch in der Druckgraphik vgl. Wethey 1987 u. Ausst. Kat. Washington D.C. 1976.
- 2 Vgl. Cranston 2019.
- 3 Zur frühen venezianischen Landschaftszeichnung vgl. Whistler 2018; vgl. auch Whistler 2016.
- 4 Zu Campagnola vgl. AKL, Bd. XVI, 1997, 1; ThB, Bd. V, 1911, S. 449 u. Tietze/Tietze-Conrad 1944. Die zahlreichen Landschaftszeichnungen Campagnolas wurden erstmals durch Nickel 2017 in einer umfassenden Werkmonographie erschlossen. Vgl. ferner Châtelet 1984 u. Wood 2018.
- 5 Zur Campagnola-Rezeption vgl. Wood 2018 u. Nickel 2017.
- 6 Siehe Domenico Campagnola, *Landschaft mit Figuren und einer Mühle*, Feder in Braun, braun laviert, 221 x 361 mm, London, British Museum, Inv. 1925,0214.2 — *Felslandschaft mit einem Dorf*, Feder in Braun, 235 x 329 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 5531, Recto — *Flusslandschaft mit einem Wehr*, Feder in Braun, 227 x 330 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21109.
- 7 Vgl. Brouard 2011 zu venezianischen Text- und Bildzeugnissen u. Dacos 1995 zu den niederländischen Kontexten der „Ruinenland-schaft“. Vgl. Domenico Campagnola, *Küstenlandschaft mit Ruinen*, Feder in Braun, 222 x 360 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 07.283.15 — *Landschaft mit einem Hafen, Ruinen und einem Mann mit zwei Eseln*, um 1545–1550, Feder in Braun, 230 x 374 mm, Wasserzeichen: Krone mit sechsstrahligem Stern (Briquet II, 4835), New York, The Morgan Library & Museum, Inv. IV, 65 — *Landschaft mit Ruinen*, Feder in Braun, 394 x 672 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4764, Recto — Domenico Campagnola (?), *Landschaft mit antikem runden Tempel, einer zerstörten Brücke und einem Fluss*, Feder in Braun, 184 x 279 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 520 — *Umkreis des Domenico Campagnola, Ruinen und ein Dorf am Fluß in bergiger Landschaft*, Feder in Braun, 227 x 382 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4761, Recto. Vgl. auch Italienisch oder Niederländisch, 16. Jahrhundert (Domenico Campagnola ehemals zugeschrieben), *Landschaft mit Ruinen*, Feder in Braun, 264 x 393 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 2111.
- 8 Für seine Hinweise zur stilistischen Einordnung danke ich Tobias Nickel herzlich.

Kat. 26

Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato (Antwerpen um 1550–1604/05 Treviso)

Ansicht einer italienischen Stadt, um 1574

Feder in Braun über schwarzer Kreide, braun laviert, 240 x 833 mm, Blatt aus zwei Einzelblättern zusammengeklebt

Inv. Nr. H 464

Aufschrift: auf dem Verso bezeichnet „Ludovico Pozzo di treviso // & taller 2 - “ sowie „no 7 - 7“ (Feder in Braun, 17./18. Jahrhundert)

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (verso u. recto, beschnitten), „Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen“ (verso)

Wasserzeichen: Figur in Kreis mit Gegenmarke; Blatt mit Querstreifen (mittig auf dem rechten Blatt)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 45r, Nr. 2: „Pozzo / Ludovico / da Treviso // [...] Gran disegno parimente a Penna, ad Aquarello // della Veduta d'una Città, e Campagna.“ — Renger 1973/1979, Nr. 464 | Ausst. Kat. Göttingen 2000, Kat. Nr. 72 (Nils Büttner) — Best. Kat. Hamburg 2011, S. 548–549, Nr. 1038 (Annemarie Stefes).



Von einem erhöhten Standpunkt blicken wir auf eine kleine italienische Gemeinde, deren Lebensrhythmus durch den Klang des Campanile mitbestimmt wird. Gebäude und landwirtschaftliche Gehöfte drängen sich in engen Gassen aneinander. Der geformte Stadtraum schmiegt sich an die Hügel, so als sei er selbst Teil der Landschaft. „Città, e Campagna“, wie Johann Dominik Fiorillo (1748–1821) die Zeichnung in seinem Inventar bezeichnete, verschränken sich in homogener Weise. Mit einer Breite von 83 cm lässt das Blatt die Wahrnehmung weit durch das landwirtschaftlich kultivierte Tal bis hin zu den Bergen des Hintergrundes schweifen. Die feinen Federstriche konturieren die Gebäude, Blätter der Vegetation und andere feinste Details, bräunliche Lavierungen verleihen der über einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide angelegten Federzeichnung räumliche Tiefe.

Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato (um 1550–1604/05), zeigt sich als genauer Beobachter der sichtbaren Welt. In den Niederlanden geboren, kam er in den frühen 1570er Jahren zunächst nach Venedig

und ließ sich schließlich zeitlebens in Treviso (Venedig) nieder.¹ In zahlreichen seiner Werke reflektiert er den ländlichen Raum in allegorischen Monatsbildern, die geformte Natur der Parkanlagen wie auch das Zusammenspiel von Topographie und Vegetation in den Landschaftsansichten.² In seiner eigenen Geschichte der künstlerischen Mobilität wirkt er als Vermittler zwischen der niederländischen und italienischen Bildgeschichte der Landschaft.³ Toeput zeichnet gleichermaßen generische, anfangs noch an der niederländischen Tradition der „Weltlandschaft“ orientierte, Landschaftsdarstellungen⁴ wie auch topographische Wiedergaben von konkret bestimmbar Orten wie Venedig oder Rom (siehe Kat. 27) und Landstrichen.⁵ Seinen oberitalienischen Lebens- und Wirkungsraum erfasst er in Veduten von Orten wie Treviso, Feltre oder Verona in dokumentarischer Weise.⁶ Durch die Verbindung von konkret bestimmbar Gebäuden und Landschaftszügen mit imaginierten Ansichten entsteht darüber hinaus eine vom Diktat der Nachahmung losgelöste freiere Form der Landschaftszeichnung.⁷





Lodewijk Toeput, *Ansicht von Verona, von Süden*, 1574, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1978.574

Toeputs zeichnerische Praktik ist eingebunden in eine breite mediale Kultur: so hat er durch den Kontakt mit Joris Hoefnagel (1545–1600) Teil an den kartographischen Buchprojekten des ausgehenden 16. Jahrhunderts und zeichnet sowohl vorbereitende Studien für die Kupferstiche in Georg Braun (1542–1622) und Franz Hogenbergs (um 1538–1590) *Civitates Orbis Terrarum*,⁸ wie auch als Handzeichnung ausgeführte Kopien nach derartigen Werken.⁹ Mit der Sammlung des Johann F. von Uffenbach (1687–1769) gelangte eine Reihe von mit Toeput in Verbindung gebrachten Stadt- und Landschaftsansichten an die Göttinger Universitätsammlung.¹⁰

Stilistisch ähnelt das Blatt der *Ansicht von Verona* in Basel (1574) und der ebenfalls noch der niederländischen Landschaftsgestaltung stärker verhafteten *Freien Ansicht von Florenz* (um 1574) in Hamburg; eine frühe Datierung kurz nach Toeputs Ankunft in Italien ist daher anzunehmen.¹¹ Innerhalb von Toeputs Beschäftigung mit *Città, e Campagna* kommt der *Ansicht einer italienischen Stadt* aufgrund ihres erstaunlichen Formats von 240 x 833 mm eine besondere Stellung zu. Es ist anzunehmen, dass es sich nicht um eine Ent-

nahme aus einem Skizzenbuch handelt, sondern dass das Blatt vom Zeichner vor der Ausführung sorgsam aus zwei einzelnen Blättern zusammengeklebt wurde.¹² Der so entstandene breite Bildträger ermöglicht einen panoramatischen Blick: im Panorama (griech. ‚alles sehen‘) erscheinen nach Roland Barthes „alle Details, aber mit einem Blick, gleichzeitig“¹³. Ab den 1570ern entstand eine kleine Gruppe von vergleichbaren Stadt- und Landschaftsansichten im Breitformat, welche teils Lodewijk Toeput (wohl ab 1573 in Italien) selbst, teils dem bei ihm zeitweilig tätigen Joos de Momper (1564–1634/35; ab 1580 in Italien) zugeschrieben wurden¹⁴ und vielfach aufgegriffen wurden.¹⁵ Anknüpfend an die Seitendisposition von kartographischen Druckwerken und gezeichneten weiten Stadtprospekten etwa bei Anthonis van den Wijngaerde (um 1525–1571),¹⁶ entsteht durch die besondere Visualität der Breitformats ein „neues ästhetisches Dispositiv in der Landschaftszeichnung – ein Dispositiv, das auf eine bestimmte ästhetische Erfahrung im Umgang mit der Natur oder der italienischen Kulturlandschaft um 1600 zu reagieren scheint“, so Ketelsen und Wintermann pointiert.¹⁷ Das Breitformat artikuliert eine ästhetische Erfahrung



Lodewijk Toepet, *Freie Ansicht von Florenz*, um 1574, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21805



Lodewijk Toepet, *Ansicht von Perugia*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:48, fol. 210–211 (47.1)

des Zeichners als Betrachter der sichtbaren Welt: vom erhöhten Standpunkt schweift der Blick in der Weite der Landschaft umher und bleibt an Bäumen, Seen und anderen Details jeweils kurz hängen — die Zeichnung übersetzt diese „Zusammenziehung der panoramatischen Weite in einem Anblick“¹⁸.

Zugleich isoliert die Zeichnung aus der Weite des Raumes einen bestimmten Blick- und Bildausschnitt: Toepet zugeschriebene panoramatische Stadt- und Landschaftsansichten verorten den Standpunkt des Betrachters zumeist an erhöhter zurückgesetzter Stelle und durch flankierende Motive wie Stadtmauern oder Bäume gerahmt. Neben dieser visuellen Verortung des

zeichnenden Blicks weit vor dem Vordergrund einer an einem abschüssigen Hügel gelegenen Stadt untermauern auch die Architektur- und Naturdetails eine Zuschreibung der Göttinger Zeichnung an Lodewijk Toepet.¹⁹

Die sorgsame Durcharbeitung und die enorme Größe auf dem Doppelblatt sprechen dafür, dass das Blatt für einen an topographischen Ansichten interessierten Sammlermarkt entstand.²⁰ Der Blick auf die Zeichnung versetzt auch Betrachter andernorts gleichermaßen nach Italien und lässt ihren Blick schweifen über *Città, e Campagna*.²¹

IA

- 1 Grundlegend zu Toeput vgl. Thieme/Becker, Bd. 33, 1939, S. 242–243, Menegazzi 1957, Wegner 1963, Mason Rinaldi/Luciani 1988, Gerszi 1992, Gerszi 1993 u. Gerszi 1999.
- 2 Zu Toeputs Landschaftsdarstellungen vgl. beispielsweise seine Gemälde *Lustgarten* (c. 1579–1584, Royal Collection Trust, Inv. RCIN 402610), *Gastmahl im Park* (um 1590, Wien, Kunsthistorisches Museum), *Allegorische Monatsbilder: Mai* (Providence, Rhode Island School of Design). Zu Toeputs Fresken in der Sala dei Mesi der Villa Chiericati-Mugna in Logna di Schiavon bei Vicenza vgl. auch die Entwurfszeichnung *Parklandschaft mit Villa und Brunnen* (Wien, Albertina, Inv. 23717).
- 3 Vgl. Limentani Virdis 1997 zu niederländischen Künstlern in Venedig und im Veneto.
- 4 Vgl. etwa die Zeichnungen *Waldweg am Fluss* (London, British Museum, Inv. Nr. 1872.10.12.3297) und *Felslandschaft mit Fernblick* (Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 1412).
- 5 Vgl. Kat. 27 zu *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, 1586–1590, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 154; vgl. ibid. zu weiteren Rom-Ansichten Toeputs, u. a. in Edinburgh und St. Petersburg. Während Toeputs Aufenthalt in Venedig zwischen etwa 1573–1582 (vgl. hierzu Gerszi 1999, S. 90) entstand eine Reihe von Zeichnungen der Serenissima. Toeput zugeschrieben wurden zwei Blätter mit dem *Bucintoro vor Venedig* in Frankfurt a. M. (Städel Museum, Inv. Nr. 4402) sowie in Wien (Akademie der bildenden Künste); Pieter de Jodes Kupferstiche *Piazzetta von S. Marco* (Venedig: Sadeler, um 1597–1600; u. a. in Leiden, Prentenkabinet, Rijksuniversiteit, PK-Thysia-261) sowie *Der Karneval in Venedig* (u. a. in Wien, Albertina, H/1/39/55) weisen Toeput als Inventor der Vorlage aus.
- 6 Siehe etwa *Ansicht von Feltre*, um 1582–1590, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. 14586. — *Apoll und zwei allegorische Gestalten (Genius und Abundantia?)*, in der *Ferne die Ansicht von Treviso*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, C1980-409. — *Ansicht von Treviso*, 1582, Paris, Fondation Custodia, Slg. Lugt. — *Ansicht von Verona, von Süden*, 1574, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1978.574. — *Bassano del Grappa* (?) (Sotheby's London, 05.07.2016, Lot 224.) — *Stadtansicht*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. N 42 (PK). — *Italienische Stadt*, St. Petersburg, Eremitage, Inv. OP-1699. — *Italienische Stadt*, St. Petersburg, Eremitage, Inv. OP-4849. — *Ansicht von Verona*, Lissabon, Privatsammlung (Sotheby's London, 07.05.2006, Lot 6040).
- 7 *Freie Ansicht von Florenz*, um 1574, Feder in Braun über Graphit, blau und braun laviert, 206 x 601 mm (unterer Rand schräg beschnitten), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21805. Wasserzeichen: Engel in Kreis mit Gegenmarke (vgl. Briquet 662).
- 8 Siehe die Ansichten von Acquapendente (bei Viterbo) und Treviso von Joris Hoefnagel nach Lodewijk Toeput, in: Braun/Hogenberg 1599 (?), Bd. 5, Tafel 63.
- 9 Toeput zeichnete eine Reihe von Stadtansichten nach Stichen in *Civitates Orbis Terrarum* von Braun/Hogenberg 1572–1618, vgl. hierzu Gerszi 1992, S. 375–384. Ein Großteil der Kupferstiche wurde von Joris Hoefnagel ausgeführt. Möglicherweise hatte Toeput auch direkten Zugang zu Hoefnagels Studienblättern für die Stiche, welche während dessen langjähriger Reisen vor Ort gefertigt wurden: ein Aufenthalt von Hoefnagel 1577 in Venedig ist belegt, bei dem auch eine Begegnung mit Toeput erfolgte. Bislang nicht bekannt war, dass auch Toeputs Mainz-Ansicht in der Kunstsammlung der Universität Göttingen in diesem Kontext zu verstehen ist: Vorlage für seine *Ansicht von Mainz* (Feder in Braun über Bleistift, Wasserfarben, 135 x 414 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 155) ist ein Stich von Joris Hoefnagel (vgl. Braun/Hogenberg 1593, Bd. 1, Tafel 37). Toeputs Stadt-Ansichten geben Einblick in ein vielschichtiges mediales Zusammenspiel von Zeichnung, Kupferstich und Nachzeichnung: Toeputs *Ansicht von Landsbut* (Weimar, Kunstsammlungen, Inv. 4593) bezieht sich auf eine Zeichnung von Hoefnagel in einer Pariser Privatsammlung (Abb. bei Gerszi 1992, S. 375) und den damit in Verbindung stehenden Stich (vgl. Braun/Hogenberg 1593, Bd. 3, Tafel 45). Toeput zeichnete ebenfalls eine *Ansicht von Lyon* (New York, The Morgan Library & Museum, Inv. 1957.10), die im Zusammenhang mit einem Kupferstich von Franz Hogenberg nach Joris Hoefnagel steht (vgl. Braun/Hogenberg 1599 (?), Bd. 5, Tafel 19). Doppelseitig angelegt sind Toeputs Nachzeichnungen von gestochenen Veduten von Wien und Moskau auf einem Blatt in Brüssel (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 4068/486 recto u. verso; vgl. hierzu Braun/Hogenberg 1593, Bd. 1, Tafel 41 u. Braun/Hogenberg 1575 (?), Bd. 2, Tafel 47). Toeputs *Ansicht von Loreto* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Z 514) hängt ebenfalls mit einem Stich nach Hoefnagel (vgl. Braun/Hogenberg 1593, Bd. 3, Tafel 51) zusammen. Zwei wohl ebenfalls nach einer gedruckten Vedute entstandene Ansichten des Klosters San Just (Wien, Albertina, Inv. 26.336.) und des Ortes Settenil in Spanien (St. Petersburg, Eremitage, Inv. 4849) wurden ebenfalls mit Toeput in Verbindung gebracht, vgl. Gerszi 1992, S. 380 u. Gerszi 1999, S. 90.
- 10 In der Kunstsammlung der Universität Göttingen werden weitere Toeput zugeschriebene Blätter verwahrt: Siehe Kat. 27 zu *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, 1586–1590, Feder in Schwarz und Braun, braun und grau laviert und weißgehöht, 140 x 193 mm, Inv. Nr. H 154; *Ansicht von Mainz*, Feder in Braun über Bleistift, Wasserfarben, 135 x 414 mm, Inv. Nr. H 155.
- 11 Zur zeitlichen Einordnung vgl. Toeputs *Freie Ansicht von Florenz* (um 1574, Feder in Braun über Graphit, blau und braun laviert, 206 x 601 mm (unterer Rand schräg beschnitten), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21805) sowie seine *Ansicht von Verona, von Süden* (1574, Feder in Braun, laviert, 151 x 295 mm, Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1978.574). Vgl. außerdem eine bislang meist Anonymous Fabriczy zugeschriebene Ansicht von Fondi (Feder in Braun, 199 x 299 mm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. 1971.78.1); zur möglichen Zuschreibung dieses Blattes an Toeput mit einer Datierung um 1578 vgl. Stefes 2011.
- 12 Das Blatt weist abgerundete Ecken auf und ist unten unterlegt und rechts doubliert. Die vertikale Mittelfalte ist unten angebrochen und hinterlegt. Das Blatt hat zwei Löcher in der mittleren Partie, einen hinterlegten kleinen Einriss unten links sowie weitere ausgedünnte Stellen und Flecken.
- 13 Barthes 2005, S. 269. Vgl. Ketelsen/Wintermann 2011 u. Ketelsen 2012.



14 Siehe Toeputs *Freie Ansicht von Florenz*, um 1574, Feder in Braun über Graphit, blau und braun laviert, 206 x 601 mm (unterer Rand schräg beschnitten), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21805. Die Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB) verwahrt ein höchst umfangreiches Kompendium von Landschaftsansichten und kartographischen Werken: den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch den Amsterdamer Sammler Laurens van der Hem (gest. 1678) zusammengestellten Atlas Blaeu-Van der Hem. Lodewijk Toeput wird darin (mit einer vorgeschlagenen Datierung um 1589) eine Reihe von lavierten Federzeichnungen zugeschrieben, welche italienische Städte zeigen. Siehe *Ansicht von Trento*, Feder in Braun, auf schwarzer Kreide, grau laviert, Wien, ÖNB, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:51, fol. 215–216, (47.4). — *Ansicht von Perugia*, Feder in Braun, auf schwarzer Kreide, grau laviert, 270 x 790 mm, Wien, ÖNB, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:48, fol. 210–211, (47.1). — *Ansicht von Perugia*, Feder in Braun, auf schwarzer Kreide, grau laviert, 270 x 785 mm, Wien, ÖNB, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:49, fol. 212–213, (47.2). — Vgl. daneben auch das Blatt *Kirche San Pietro in Perugia*, Federzeichnung in Braun, auf schwarzer Kreide, grau laviert, 265 x 385 mm, Wien, ÖNB, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:50, fol. 214, (47.3). Einige Kopien nach diesen Ansichten von Perugia werden dem zeitweilig bei Toeput tätigen Joos de Momper zugeschrieben. Vgl. u. a. Joos de Momper, *Ansicht von Perugia*, Antwerpen, Privatsammlung (bei Gerszi 1993, S. 186 als de Momper; als ‚Toeput oder de Momper‘ in Ausst. Kat. Antwerpen 2014/2015, S. 111.) und *Ansicht von Perugia*, Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1952. — Vgl. daneben auch die Momper zugeschriebene *Ansicht von Mantua*, Feder und braune Tinte, braun laviert, 230 x 710 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 7512. — Zwei Blätter mit einer Stadtansicht in Kopenhagen von Joos de Momper lassen sich nach Ketelsen/Wintermann 2011 ebenfalls als zusammengehörig denken (Feder und braune Tinte, braun laviert, 252 x 392 mm sowie 252 x 397 mm, Kopenhagen, Kongelige Kobbers-tiksamling, Inv. Nr. Tu 82 F u. Inv. Nr. Tu 82 F, 46).

- 15 Vgl. Paulus Willemsz. van Vianen, *Ansicht von Salzburg mit der Veste Hohensalzburg vom Mönchsberg aus, im Hintergrund Kapuziner und Gaisberg*, 1601–1603, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Z 71. — Gaspar van Wittel, *Ansicht von Urbino*, 1652 (?), 277 x 1110 mm, New York, The Morgan Library & Museum, 1956.10.
- 16 Siehe Anthonis van den Wijngaerde, *Ansicht von Rom*, 1540–1550, New York, Metropolitan Museum, Inv. 52.124.1 sowie dessen zahlreiche Ansichten von Städten in Spanien und den Niederlanden.
- 17 Vgl. Ketelsen/Wintermann 2011 u. Ketelsen 2012.
- 18 Vgl. Ketelsen/Wintermann 2011, S. 265.
- 19 Während Toeput Landschaftsformationen wie Berge oftmals mit unterbrochenen Konturlinien und Schattierungen wiedergibt, verwendet Momper bei Gebäuden und Bergen vielfach Punktreihen. Vgl. hierzu Gerszi 1993, S. 187.
- 20 Toeputs *Freie Ansicht von Florenz* aus der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21805 stammt aus der Sammlung des Johannes Furnerius (gest. 1668) in Rotterdam. Vgl. hierzu Stefes 2011, S. 548. Die beiden Toeput zugeschriebenen Ansichten von italienischen Städten in der Eremitage in St. Petersburg, Inv. OP-1699 sowie OP-4849, wurden 1768 aus der Sammlung von Johann Graf Cobenzl (gest. 1770) in Brüssel erworben. Zu Toeputs Ansichten von Perugia und Trento im Atlas Blaeu – van der Hem des Amsterdamer Sammler Laurens van der Hem (gest. 1678) vgl. Groot/Van der Krogt 1999, S. 206–209.
- 21 Um welche Gemeinde es sich handelt, ist bislang nicht bekannt. Für die Annahme einer konkret bestimmbar Stadt sprechen auch die kaum lesbaren Spuren einer in Tinte aufgetragenen Legende im oberen Bereich der Zeichnung. Für seine Unterstützung bei der Anfertigung einer Multispektralfotographie des Blattes danke ich Alexander Zawacki.

Kat. 27

Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato (Antwerpen um 1550–1604/05 Treviso), zugeschr.

Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke, 1586–1590

Feder in Grau und Braun, braun und grau laviert und weißge-
höht, 140 x 193 mm

Inv. Nr. H 154

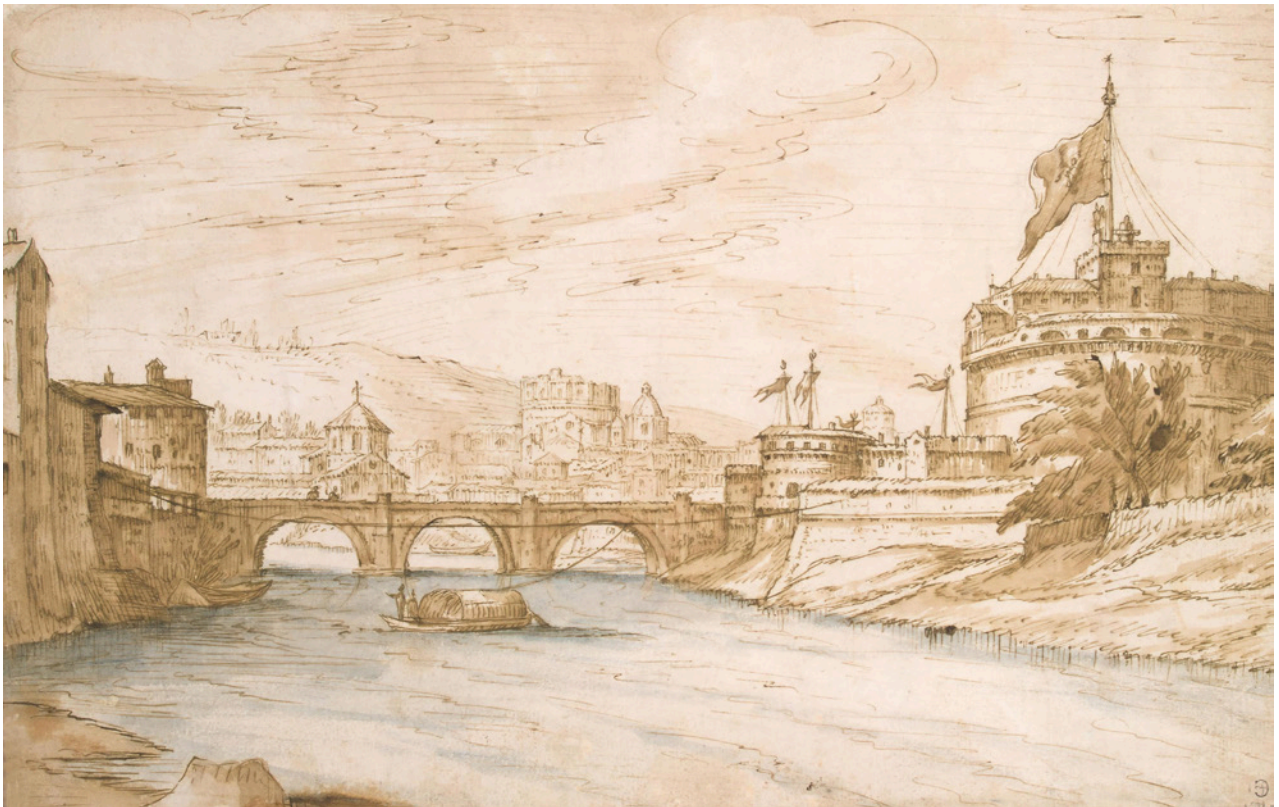
Stempel (recto, beschnitten, rechts unten) „BIBL. R. ACAD.
G. A.“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 45r, Nr. 2: „Pozzo / Ludovico /
da Treviso // [...] Veduta del Castello S. Angelo.“ — Renger
1973/1979, Nr. 154 | Ausst. Kat. Göttingen 2013, Kat. 1.01,
S. 137–138.

Rom, in den späten 1580er Jahren. Auch Lodewijk Toeput zieht es in die Ewige Stadt, um dort die Mirabilia des antiken Roms und die Kunstschatze in den Kirchen und Palästen zu bestaunen.¹ Aus Antwerpen stammend und zeitlebens in Venedig und Treviso tätig, gehört der Künstlermigrant Toeput zu den frühen niederländischen Zeichnern in Italien, für welche gerade Rom als Inspirationsquelle, Vermittlungsort künstlerischen Wissens und Netzwerk voller Auftragsmöglichkeiten diente.² Eine Reihe von Veduten hält Toeputs Eindrücke in Rom fest: das Kolosseum und von Ruinen durchzogene Stadtlandschaften, Kirchen wie San Giovanni in Laterano oder das geschäftige Treiben am Tiberufer werden in den Federzeichnungen dokumentiert; Bilder der einstigen und jetzigen Größe der Stadt Rom überlagern sich im fantasievollen Capriccio.³

Der Blick über den Tiber hin zur Engelsbrücke und Engelsburg beschäftigt ihn in mehreren Zeichnungen.⁴ Gerade an diesem Ort im Stadtgefüge verschränken sich der fluide Raum des Flusses Tiber und



Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, um 1590, St. Petersburg, Eremitage, Inv. OP-7464





Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. VcBA 10993755

der architektonisch über Jahrhunderte geformte Stadtraum. Der zeichnerische Blick auf einem in der Biblioteca Apostolica Vaticana verwahrten Blatt Toeputs zielt dabei weniger auf die Bauwerke der Engelsburg, des Petersdomes, des Ospedale di S. Spirito oder die Häuser des Borgo, sondern auf das Leben am Tiber und die dortigen sich etwa in der Nutzung der Wasserkraft mit Mühlen und Lastschiffen artikulierenden Mensch-Umwelt-Beziehungen; die Aufschrift „n° 19 may 8“ betont den Charakter einer Momentaufnahme.⁵ Auch in der lavierten Federzeichnung der Göttinger Universitätsammlung stellen das Fährschiff auf dem Tiber und die vom Wind bewegte große päpstliche Fahne auf der Engelsburg die Gegenwärtigkeit der Repräsentation heraus.⁶ Im vibrierenden Rhythmus der Federstriche, der Details wie Fensteröffnungen und Konturlinien verdichten sich die Bauwerke der über den Tiber führenden Engelsbrücke, der Engelsburg –

einziges Mausoleum Kaiser Hadrians, Stützpunkt und Repräsentationsstätte der päpstlichen Macht – und der dicht bebauten Umgebung der Peterskirche im Hintergrund.

Die topomimetische Stadtansicht spiegelt den Blick des Zeichners von einem leicht erhöhten Standpunkt am Tiberufer am heutigen Rione Ponte (Tor di Nona) wieder.⁷ Zugleich erlaubt sie als visuelle Repräsentation eines historischen Raumes eine zeitliche Einordnung; erkennbar sind der im September 1586 auf den Petersplatz versetzte Obelisk (*als terminus post quem* der Zeichnung) und die noch im Bau befindliche Kuppel des Petersdomes über dem Tambour Michelangelo, welche erst 1589/90 (*als terminus ante quem*) mit der Hauptkuppel unter Della Porta fertiggestellt wird.⁸

Bislang nicht bekannt war, dass die Göttinger Federzeichnung in Zusammenhang mit Toeputs *Ansicht*

der Engelsburg und Engelsbrücke aus der Eremitage in St. Petersburg steht und wohl als dessen vorbereitende Version diente. Während das Göttinger Blatt durch die bewegtere Fahne und die Sonnenstrahlen momenthafter wirkt, ist das größere Blatt in St. Petersburg in der Verortung des blau lavierten Tiberflusses zwischen den Bauwerken links und rechts und der Höhenstaffelung des Gianicolo räumlich akzentuierter.⁹ Dies erlaubt Einblicke in die zeichnerische Praxis der unmittelbaren Erfassung der sichtbaren Welt *dal vivo*, wie auch der späteren Wiederholung und Weiterentwicklung von Formenrepertoires durch den Zeichner.

Wiederholung und Variation — die subtilen Akzentuierungen im Werkprozess erzeugen ein durch Toeputs zeichnerische Imagination und Erfahrung gestaltetes *Bild* der Stadt Rom, welches über eine rein dokumentarische Darstellung des Stadtraums weit hinausreicht.¹⁰

IA

- 1 Zu Toeputs Aufenthalt in Rom grundlegend Morselli 1988. Morselli geht von einem etwa sechsmonatigen Rom-Aufenthalt 1581/82 aus, vgl. *ibid.* S. 84. Artemieva 2000 zieht einen zweiten Rom-Aufenthalt 1588/89 in Erwägung. Grundlegend zu Toeput vgl. Thieme/Becker, Bd. 33, 1939, S. 242–243, Menegazzi 1957, Wegner 1963, Mason Rinaldi/Luciani 1988, Gerszi 1992 u. Gerszi 1999.
- 2 Zur Präsenz von niederländischen Künstlern wie Maarten van Heemskerck und Hendrik van Cleef (ab ca. 1555), Matthijs und Paul Bril (ab ca. 1575), Joos de Momper und Toeput (in den 1580ern) und Jan Brueghel (nach 1593) in Rom vgl. Dacos 1995.
- 3 Siehe Lodewijk Toeput (zug.), *San Giovanni in Laterano*, Feder in Braun, grau laviert, 148 x 187 mm, Edinburgh, National Galleries Scotland, Inv. D 855. — Lodewijk Toeput (zug.), *Ansicht des Kolosseums*, Feder in Braun über Kreide, grau und grün laviert, 370 x 430 mm, Chicago, Art Institute, Inv. 1922.2422; eine weitere vormals Toeput zugeschriebene Darstellung des Kolosseums (Wien, Albertina, Inv. 24650) wird mittlerweile dem Umkreis von Matthijs Bril zugeschrieben. Morselli 1988, S. 79 verweist darauf, dass derartige Antikenzeichnungen im Cinquecento teils der eigenen Anschauung, teils den weit verbreiteten Drucken und Bildern anderer Maler folgen. Francesco Camocios Kupferstich *Blick auf die Gärten des Sallust in Rom* (Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 13355) wurde aufgrund der Signatur „L P“ ebenfalls mit einer zeichnerischen Vorlage Toeputs verknüpft (Morselli 1988, S. 83). — Lodewijk Toeput (zug.), *Hügellandschaft mit antiken Ruinen*, Feder, braun laviert, 200 x 290 mm, Edinburgh, National Galleries Scotland, Inv. RSA 597. — Lodewijk Toeput, *Ansicht ei-*
- ner Stadt*, Feder in Schwarz, grau laviert, 177 x 265 mm (Sotheby's, Mailand, 26.01.2011, Lot 565). Vgl. daneben auch die Zusammenstellung von Rom-Motiven zum Capriccio: Lodewijk Toeput, *Flusslandschaft mit Ruinen und Figuren*, Feder in Braun über Kreide, braun laviert und eingefasst (Sotheby's London, 05.07.2016, Lot 209). Siehe auch Umkreis des Lodewijk Toeput, *Capriccio der Stadt Rom*, Feder in braun, braun und blau laviert, 175 x 262 mm (Sotheby's, London, 04.07.2018, Lot 59).
- 4 Neben dem Blatt der Göttinger Universitätskunstsammlung (Inv. Nr. H 154) siehe auch Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Feder in Braun, braun und blau laviert, 259 x 407 mm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. OP-7464. — Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Feder, 272 x 400 mm, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. VcBA 10993755. — Eine weitere Darstellung der Engelsburg wurde von Giorgio Neermann ebenfalls mit Toeput in Verbindung gebracht (Abb. in *Ausst. Kat. Rom/Mailand/Turin 1974*, Kat. 2).
- 5 Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Feder, 272 x 400 mm, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. VcBA 10993755.
- 6 Auf ein Trägerpapier doubliert und unregelmäßig am Rand beschnitten, befindet sich das Blatt bis auf einige Flecke und kleinere Einrisse in einem guten Erhaltungszustand. Rechts und oben sind zwei Einrisse mit Durchscheinen des Trägermaterials zu erkennen, die linke untere Ecke ist zudem eingerissen.
- 7 Vgl. Bartsch 2021, S. 191–197 zur zeichnerischen Repräsentation der Engelsbrücke und Engelsburg im Cinquecento. Allgemeiner zu gezeichneten Veduten der Stadt Rom vgl. *ibid.*, sowie Bartsch 2019, Garms 1995, *Ausst. Kat. Rom 1971* u. Egger 1911–1931.
- 8 Vgl. Artemieva 2000 u. *Ausst. Kat. Göttingen 2013*, Kat. 1.01, S. 137–138. Toeputs *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Feder, 272 x 400 mm, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. VcBA 10993755 weist unten links die Aufschrift „n° 19 may 8“ auf. Auch weitere Stadt-Ansichten Toeputs weisen Beschriften auf, welche neben der Verortung vielfach auch eine zeitliche Einordnung erlauben: *Stadtansicht* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. N 42 PK); *Ansicht von Verona, von Süden* (Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1978.574); *San Giovanni in Laterano* (Edinburgh, National Galleries Scotland, Inv. D 855); *Ansicht von Treviso* (Paris, Fondation Custodia, Slg. Lugt).
- 9 Lodewijk Toeput, *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke*, Feder in Braun, braun und blau laviert, 259 x 407 mm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. OP-7464. Nach Artemieva 2000, S. 116 wurde das bei Mikhail Dobroklonskij (1947) noch als Tobias Verhaght vorgestellte Blatt erstmals durch Jurij Kuznetsov an Toeput zugeschrieben. Artemieva nimmt eine Datierung der Zeichnung in St. Petersburg auf 1588/89 vor.
- 10 Zur Sammlungsgeschichte derartiger Veduten: Toeputs *Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke* (Inv. OP-7464) sowie weitere ihm zugeschriebene Ansichten von italienischen Städten (Inv. OP-1699; OP-4849) in der Eremitage in St. Petersburg wurden 1768 aus der Sammlung von Johann Graf Cobenzl (gest. 1770) in Brüssel erworben. Die Provenienz von Toeputs *Flusslandschaft mit Ruinen und Figuren* (Sotheby's London, 05.07.2016, Lot 209) lässt sich ab 1651 in der Sammlung des venezianischen Dogen Nicolò Sagredo (Sagredo Album, L.2103a, P.O. 86) fassen.

Kat. 28

Luca Cambiaso (Moneglia 1527–1585 San Lorenzo de El Escorial)

Venus und Adonis, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts

Tusche und Feder in Braun über grauer Kreide, braun laviert auf Papier, 243 x 191 mm

Inv. Nr. H 325

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 68v, Nr. 42.1 (?) — Renger 1973/79, Nr. 325 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Abb. 13, Kat. Nr. 28 — Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 224/25, Kat. Nr. 90 — Kat. Ausst. Göttingen 2000, Kat. Nr. 14 — Delieuvin 2008, Abb. Nr. 4, S. 10 — Ausst. Kat. München 2013, Bd. 1, S. 195.

Luca Cambiaso war einer der bedeutendsten Künstler des Genueser Cinquecento. Nach der Lehre in der Werkstatt seines Vaters und seinem Studium in Rom wurde er in seiner ligurischen Heimat mit der Freskendekoration von Kirchen und Palästen beauftragt, bevor Philipp II. (1527–1598) ihn für die Ausstattung des Escorial nach Spanien berief. Sein Œuvre umfasst sowohl biblische als auch mythologische Themen.¹ Das vorliegende Blatt zeigt ein Motiv, mit dem sich Cambiaso über Jahre beschäftigte: Der antike Mythos von Venus und Adonis ist Gegenstand mehrerer Zeichnungen und Gemälde, in denen der Künstler das Thema immer wieder neu beleuchtete.²

Der römische Dichter Ovid erzählt die Geschichte des Liebespaares im zehnten Buch seiner *Metamorphosen*. Die Göttin Venus verliebt sich in den schönen Adonis, nachdem einer von Amors Pfeilen sie versehentlich gestreift hat. Gemeinsam jagt das Paar Kaininchen und Hirsche in den Wäldern, vor der Raubtierjagd aber warnt die Göttin ihren Gefährten. Der Warnung zum Trotz versucht Adonis, einen Eber zu erlegen, wird dabei aber selbst getötet. Die trauernde Venus lässt aus seinem Blut rote Blumen wachsen, die noch heute als Adonisröschen bekannt sind.³ Die Göttinger Zeichnung zeigt das Paar bei seiner Rast im Schatten einer Pappel, wo es nach der gemeinsamen Jagd sein Lager ausgebreitet hat. Venus, ihre Warnung aussprechend, versucht ihren Geliebten mit beiden Armen an sich zu ziehen. Der geflügelte Amor scheint ihr zu Hilfe zu eilen, indem er das Bein des Adonis festhält. Zwar wendet der junge Mann der Göttin das Gesicht zu, jedoch deutet seine abgewandte Körperhaltung bereits seine Entscheidung an. Insbesondere der Jagdspieß in seiner Hand weist auf den nahenden Tod des Adonis hin, da diese Waffe ausschließlich für die Großwildjagd genutzt wurde. Ovid beschreibt, wie der junge Mann mit eben jenem *venabulum* den Eber verwundet, der ihn daraufhin tötet. Verweist der Jagdspieß dadurch auf den Ausgang der Geschichte, deutet er zugleich auf ihren Anfang hin; erinnert doch die Form der Waffe stark an den Pfeil Amors, der die Liebe zwischen Venus und Adonis entfacht. Für die Darstellung wählt Cambiaso den Moment, in dem sich der junge Mann gegen den Rat der Venus dazu entschließt, auf die Eberjagd zu gehen. Mit der Entscheidung ge-



gen die Liebe und für die Jagd besiegelt er sein eigenes Schicksal.

Bei dem Göttinger Blatt handelt es sich um eine lavierte Federzeichnung, die über einer Vorzeichnung aus Kreide ausgeführt wurde. Die braune Farbe könnte durch die Verwendung von Eisengallustinte entstanden sein, die Cambiaso für die meisten seiner Zeichnungen nutzte. Die Tinte, die bei der Verwendung einen tiefen Schwarzton aufweist, bekommt mit der Zeit eine braune Farbe.⁴ Durch die Oxidation des Materials lassen sich heute einige rostrote Verfärbungen um die Linien herum sowie im Bereich der Lavierung erkennen. Als Zeichengerät nutzte Cambiaso wahrscheinlich zugeschnittene Halme aus Schilf, die bereits sein Biograph Raffaele Soprani (1612–1672) erwähnt: „Faceva Luca i suoi disegni con una cannuccia tagliata a foggia di penna.“⁵ Für die Verwendung einer solchen Rohrfeder sprechen auch die schroff erscheinenden Linien.⁶

Nachdem die Zeichnung im 20. Jahrhundert für eine Darstellung von Venus und Mars gehalten worden war, konnte das Thema schließlich von Wagner korrekt zugeordnet werden. Dies gelang durch den Fund eines Gemäldes, in dem Cambiaso das Motiv auf sehr ähnliche Weise darstellt.⁷ Das Gemälde, das wahrscheinlich zwischen 1560 und 1565 entstand und sich seit 2008 im Louvre befindet, zeigt ebenfalls Venus und Adonis unter der Pappel.⁸ Anstelle des Jagdspießes hat Adonis im Gemälde zwei Jagdhunde bei sich, mit denen der geflügelte Amor spielt. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Göttinger Zeichnung zu dem Gemälde steht. Während Wagner und Unverfehrt das Blatt als Kopie des Gemäldes einordnen, wird es an anderer Stelle als Entwurfszeichnung benannt.⁹ Ein Indiz für die Entstehung der Zeichnung nach dem Gemälde stellt die Technik der Kreideunterzeichnung dar, die in Cambiasos Werkstatt häufig für das Kopieren von Bildern genutzt wurde.¹⁰ Aufgrund der begrenzten Möglichkeiten druckgraphischer Reproduktion im Genua des 16. Jahrhunderts im Vergleich zu anderen Städten wie Rom wurden Bilder häufig zeichnerisch kopiert.¹¹ Auch die fehlenden Pentimenti sprechen für eine spätere Entstehung der Zeichnung: Eine Entwurfszeichnung würde mehr Korrekturlinien enthalten, wogegen das vorliegende Blatt eine sichere Linienführung aufweist.¹² Die Gründe für die Anfertigung



Luca Cambiaso, *Venus und Adonis*, zwischen 1560 und 1565, Paris, Musée du Louvre

ung einer zeichnerischen Kopie nach einem Gemälde können verschieden sein: So könnte die Zeichnung dem Künstler als *ricordo*, als Erinnerungsstütze für die Komposition, als Studienobjekt für Schüler oder als Entwurf für potenzielle Auftraggeber gedient haben.¹³ Die spätere Entstehung der Zeichnung spricht nicht gegen die eigenhändige Anfertigung des Bildes durch Cambiaso, stellen doch neben dem Material die kleinen Häkchen, die sich vor allem auf den Körpern der Figuren finden lassen, ein typisches Merkmal sei-

ner künstlerischen Handschrift dar. Geht man davon aus, dass die Zeichnung nach dem Gemälde ausgeführt wurde, so dürfte sie ab den 1560er Jahren entstanden sein. Für diese Datierung spricht auch die Verwendung der Lavierung, mit der Cambiaso seine Zeichnungen ab den 1560er Jahren versah. Material und Motiv der Zeichnung können somit Hinweise auf den Entstehungskontext des Bildes geben. Obwohl das Göttinger Blatt wahrscheinlich keine Rolle im Entwurfsprozess des Gemäldes gespielt hat, eröffnet es dennoch Einblicke in die Zeichenpraktiken und Werkstattprozesse im Genua des Cinquecento.

RD

- 1 Thieme/Becker 1911, S. 429–431, Olszewski 2000, S. 20 u. Delieuvain 2021.
- 2 Delieuvain 2021.
- 3 Ovid, *Met.*, X, 554–559/712–713, S. 526–527/536–537.
- 4 Ausst. Kat. Genua 2006, S. 67 (Jonathan Bober).
- 5 Soprani/Ratti 1768, S. 82.
- 6 Westfehling 1993, S. 105.
- 7 Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 224 (Jochen Wagner).

- 8 Delieuvain 2021.
- 9 Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 224 (Jochen Wagner), Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 62 (Gerd Unverfehrt), Delieuvain 2008, S. 8 u. Ausst. Kat. München 2013, S. 193.
- 10 Ausst. Kat. Genua 2006, S. 84–85 (Jonathan Bober).
- 11 Ausst. Kat. Genua 2006, S. 85 (Jonathan Bober).
- 12 Westfehling 1993, S. 247.
- 13 Westfehling 1993, S. 173–174.

Kat. 29

Giovanni Francesco Bezzi (Il Nosadella) (in Bologna nachweisbar ab 1549–1571 ebd.)

Die Geburt Johannes des Täufers, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
Feder in Braun, braun laviert über Spuren einer Vorzeichnung in grauer Kreide, Quadrierung in Rötelkreide, oben 210 mm, unten 208 mm, rechts 283 mm, links 282 mm

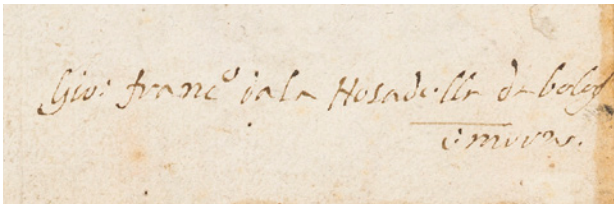
Inv. Nr. H 313

Aufschrift verso unten rechts bez. unbekannt: „Gio[vanni] franc[esc]o da la Nosadella da bolog[na] – e[xtra] muros“
Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (beschnitten, recto, rechts unten), „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“ (verso, links unten)

Wasserzeichen (linker unterer Bildrand, angeschnitten):
Krone mit zweikonturigem Mittelzinken mit sich darunter befindlichen Ornamenten

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 7r, Nr. 1; fol. 17, Nr. 38a
— Renger 1973/1979, Nr. 313 | Valentiner 1933, Nr. 9, S. 131–133 — Popham 1949, S. 272 — Wille 1965, Nr. 26, S. 15 — Wille 1966, Nr. 27, o. S. — Wagner 1993, Nr. 97, S. 238–239 — Serra 2022, Nr. 274.



Nosadella, Aufschrift auf dem Verso

Giovanni Francesco Bezzi (Il Nosadella), *Eine halb liegende Frau, links von ihr eine weinende oder schreiende Frau*, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. INV 20877v

Heute in Vergessenheit geraten, war Nosadella zu Lebzeiten gewiss einer der bedeutendsten Künstler Bolognas. Ein Zeugnis dafür ist dieses Blatt, wobei die Faszination in der meisterhaften Umsetzung des gezeigten Themas liegt: Nosadella gelingt es, Bewegung durch die energetischen Frauenfiguren zu erzeugen, wobei er gleichzeitig die ruhige, intime Atmosphäre der Wochenbettszene sichtbar macht. Ein weiterer Reiz des Blattes liegt in seiner virtuosen Ausführung der Plastizität der dargestellten Gegenstände. Die Zeichnung zeigt Nosadellas Auseinandersetzung mit den Vorbildern Michelangelo (1475–1564) und Parmigianino (1503–1540) und ist ein Musterbeispiel für den Manierismus in Norditalien des 16. Jahrhunderts im Umfeld Pellegrino Tibaldis (1527/1532–1596). Gab das Blatt bislang Rätsel auf, kann die Zuschreibung und die dargestellte Ikonographie nun mit Sicherheit bestimmt werden. Obwohl die Zeichnung eine im Duktus des 16. Jahrhunderts eindeutig als zeitgenössisch erkennbare Aufschrift auf dem Verso aufweist, die ausdrücklich Nosadella als Schöpfer nennt, wurde dieser als solcher teilweise abgelehnt oder infrage gestellt.¹





Diese Aufschrift, welche sogar den genaueren Wohnort des Künstlers benennt, stellt eine Ausnahme innerhalb der dokumentierten sowie der zugeschriebenen Werke dar und bekräftigt einmal mehr die Eigenhändigkeit Nosadellas für dieses herausragende Blatt.² Ein weiterer dokumentarischer Hinweis, der die Lokalisation der Papierherstellung und auch die Bekräftigung des Arguments für die Urheberschaft liefern konnte, ist das am linken unteren Bildrand befindliche Wasserzeichen. Zwar angeschnitten, ist es dennoch als Krone mit zweikonturigem Mittelzinken und sich darunter befindlichen Ornamenten und somit als Wasserzeichen der Region Bologna identifizierbar.³ Ebenso unsicher wie die Zuschreibung war bisher die Ikonographie des Blattes. Bereits im Inventarbuch Fiorillos existieren zwei Einträge, die die Unsicherheit bezüglich des Figurenpersonals verdeutlichen: *Nascità della Madonna, o pure di San Giovanni Battista* unter *Istoria sacra* und unter *Santi* als *Nascità di San Giovanni*. Die Forschung lehnte bisher die Johannesgeburt ab oder betitelte die Szene unbegründet als Mariengeburt.⁴ Ausschließlich ein Katalogtext gab Argumente für die Interpretation der Szene als Mariengeburt: der „aufgerissene Himmel“, die „räuchernden und zuschauenden Engel“ sowie das Fehlen des Täfelchens in den Händen des alten Mannes am vorderen rechten Bildrand, welches ihn als Zacharias ausweisen würde, da dieser am Tag der Verkündigung seines Sohnes aus Unglaube mit Stummheit bestraft wurde und somit den Namen seines Sohnes nach dessen Geburt darauf notiert.⁵ Dass es sich eindeutig um die *Geburt des Johannes* handelt, wird allein durch die Ausgestaltung des Zacharias durch Verweisgesten, die Abwendung von dem Geschehen, den introspektiven Moment und die geschlossenen Augen sowie durch die biblische Erzählung, in die er eingebettet ist, kenntlich gemacht. Durch ihn verknüpft sich das Vorgeschehen mit der gezeigten Szene, wobei sich die betreffenden Bibelstellen in dieser Figur bildlich verdichten. In der Vorgeschichte (Lk 1, 1–22) wird erzählt, wie der Erzengel Gabriel dem Priester Zacharias während des Räucheropfers die Geburt seines Sohnes Johannes verkündet und dieser aufgrund seines Unglaubens darüber bis zur Geburt mit Stummheit bestraft wird. Somit bezieht sich das Thema des Räucherens, welches dreimal explizit Erwähnung fin-



Giovanni Francesco Bezzi (Il Nosadella), *Eine Frau, die eine andere, halb liegende Frau an den Schultern stützt, ein Kind an ihrer Seite, Kopfstudien*, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. INV 20877r

det, auf Zacharias. Der Verkündigungsendel wird dort direkt am Räucheropfer lokalisiert, was auf der Göttinger Zeichnung eine Anspielung darstellen könnte. Die gezeigte Szene verbildlicht Lk 1, 67–80: Zacharias wird vom Heiligen Geist erfüllt und stimmt darauf einen Lobgesang an. Folglich wird Zacharias in genau dem Moment gezeigt, in dem der Heilige Geist in ihn dringt, nachdem er den Namen seines Sohnes auf das Täfelchen schrieb. Auch auf anderen Gemälden wurde Zacharias ohne Täfelchen verbildlicht. Dass dies keine unbekannte Ikonographie darstellt, lässt sich beispielsweise an zwei Gemälden Tintorettos mit dem Thema *Geburt Johannes des Täufers* exemplifizieren.⁶

Die auf der Zeichnung aufgebrachte Quadrierung verrät, dass es sich um ein Modello für ein Fresko oder ein Altarbild handeln muss. Ob das Werk jemals ausgeführt wurde oder noch vorhanden ist, muss bis

auf Weiteres offenbleiben. Ergänzend zu der Göttinger Zeichnung konnte im Louvre ein Blatt identifiziert werden, dessen Recto und Verso Entwurfszeichnungen mit Einzelfigurenstudien zeigt, die auf dem Göttinger Blatt neu angeordnet wieder auftauchen. Im Vergleich wird ersichtlich, dass Nosadella in mehreren Schritten seine Bildkomposition erarbeitete und diese ihre Ausformulierung in der Göttinger Kompositionsstudie findet: Die Geburtshelferin, die auf dem Recto der Louvre-Zeichnung direkt hinter der Gebärenden steht, findet auf der Göttinger Zeichnung ihre Position nun neben der heiligen Elisabeth. Die liegende Figur auf dem Verso des Louvre findet ihre Abwandlung in der Gebärenden sowie der Sitzfigur vor dem Bett, was den Entwurfsprozess von Komposition und Figurenanordnung veranschaulicht. Nach Serra stellt die Zeichnung nicht zwangsläufig eine erste vorbereitende Studie für das Göttinger Blatt dar, da der Körper der liegenden Figur durch ihre Muskulosität eher an einen Mann als an eine Frau erinnere. Serra merkt an, dass es nicht auszuschließen sei, dass der Künstler ein Repertoire an Figuren wiederverwendete, welches er im Laufe der Zeit an seine Aufträge anpasste.⁷ Dagegen spricht jedoch,

dass die liegende Figur Recto wie Verso eindeutig eine weibliche Brust aufweist. Eine muskulöse Ausgestaltung des Frauenkörpers stellte im 16. Jahrhundert zudem keine Seltenheit dar und ist bei einem Künstler, der sich stark an Figurenauffassungen Michelangelos orientierte, kaum verwunderlich. Zudem wären die Hauben, die auf den Louvre-Blättern erkennbar sind und auch Wiederverwendung im Göttinger Blatt finden, unpassend und unangemessen für (sterbende) Soldaten, womit die betreffenden Figuren der Blätter ikonographisch identifiziert werden.⁸ Auch sprechen das bereits auf dem Recto vorhandene Bett sowie die Kinderkopfstudien und eine die Bettstatt richtende Assistenzfigur auf dem Verso für vorbereitende Studien. Möglich scheint auch, dass die auf den Louvre-Blättern befindlichen Figuren motivische Übernahmen aus dem Figurenrepertoire eines anderen Künstlers sind, die Nosadellas Auseinandersetzung mit Bildlösungen für seine Komposition zeigen. Die Göttinger Zeichnung demonstriert Nosadellas Ergebnis einer innigen Bildformulierung der Hilfeleistung im Kontext von Geburt innerhalb eines künstlerischen Entwurfsprozesses.

LG

- 1 Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Kat. 97, S. 238 (Jochen Wagner).
- 2 Diese Angaben bezeugen eine genauere Kenntnis über den Künstler. So bezeichnet *extra muros*, dass der Wohnort Nosadellas außerhalb der (Stadt-)Mauern gelegen hat. Die Tatsachen, dass Nosadella bereits seit dem 13. Jahrhundert als Gebiet dokumentarisch greifbar wird und der Zusatz „Via“ innerhalb Bolognas erst 1878 erfolgte, belegen Nosadellas Wohnort. Pelagalli 2018 sowie <https://www.storiameoriadibologna.it/nosadella-2088-luogo> [letzter Zugriff: 02.02.2023]. Ich bedanke mich herzlich bei Martin Raspe für seine Hilfe bei der Transkription und für Anregungen.
- 3 In der Datenbank sind vier Wasserzeichen dieser Art für die Kommune Bologna verzeichnet, die dem der Göttinger Zeichnung ähneln. Siehe hierzu: <https://www.piccard-online.de/detailansicht.php?PHPSESSID=&klassi=001.001.001.002.002&ordnr=51150&sprache=> [letzter Zugriff: 02.02.2023].
- 4 *Nascità della Madonna, o pure di San Giovanni Battista* unter *Istoria sacra* unter *Testamento nuovo* unter *Santi* als *Nascità di San Giovanni* unter *Testamento nuovo*. Fiorillo 1784ff, fol. 17r, Nr. 38a. Dass zwei Einträge auf das bezeichnete Blatt zutreffen könnten, wurde bereits erkannt, was auf dem ausgewechselten Karton von 1977/78 (Bildakte zu H 313) ersichtlich ist. Die Zuschreibung als *Nascità di San Giovanni*, welche sich hinter „Inv. S. 17, Nr. 38 a“ verbirgt, wurde darauf klar abgelehnt. Hier stellt sich die Frage, wie die Einträge Fiorillos interpretiert wurden. Denn zum einen könnten die Einträge bedeuten, dass sich in der Sammlung zwei Hand-

- zeichnungen mit den genannten Darstellungen befinden, zum anderen gibt es die Möglichkeit, dass Fiorillo „Doppelseinträge“ unter verschiedenen ikonographischen Zuordnungen machte. Die Ablehnung für *Nascità di San Giovanni* auf dem Karton erfolgte nach Einschätzung der Autorin daraus, dass die Darstellung in der Forschung ausschließlich als *Geburt der Maria* interpretiert wurde. Wille 1965, S. 15 und 1966, o. S., Valentiner 1933, S. 131, Wagner 1993, S. 238 sowie der Eintrag in der Bildakte vom 06.10.1998.
- 5 Vgl. Wagner 1993, S. 238.
- 6 Tintoretto, *Geburt Johannes des Täufers*, 1550er, St. Petersburg, Neue Eremitage, Inv. Nr. Г9-17 und Tintoretto, *Geburt Johannes des Täufers*, datiert 1550er/1563, Venedig, Sankt Zacharias, Sankt Atanasio-Kapelle.
- 7 Persönliche Korrespondenz mit Serra am 15.07.2021. Ich bedanke mich herzlich für den Austausch und die Informationen. Im September 2022 erschien Serras Katalog zu den bolognesischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Louvre (*Dessins bolonais du xvie siècle. Musée du Louvre, département des Arts graphiques (Inventaire général des dessins italiens, 12 ; Paris 2022)*), welche von einer Ausstellung begleitet wurde (*Dessins bolonais du XVTe siècle dans les collections du musée du Louvre* (22.09.2022–16.01.2023).
- 8 Die Identifikation der Figuren als Frauen durch die Autorin wurden leider erstmals ohne Hinweis auf die vorausgehende Korrespondenz publiziert durch Roberta Serra in Serra 2022, S. 230–231, Nr. 274.

Kat. 30

Orazio Samacchini (Bologna 1532–1577 ebd.), hier zugeschrieben

Antike Kampfszene (recto), *Skizze eines weiblichen Aktes* (verso), um 1565–1575

Pinsel in Braun über schwarzem Stift, partiell Feder in Braun, mit Rötel quadriert (recto), schwarzer Stift, Strichproben mit Feder in Braun (verso), 252 x 364 mm

Inv. Nr. H 48r und H 48v

Beschriftet unten links mit Feder „21.“, auf dem Verso mit schwarzem Stift „De Gijn“

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 48 | unpubliziert

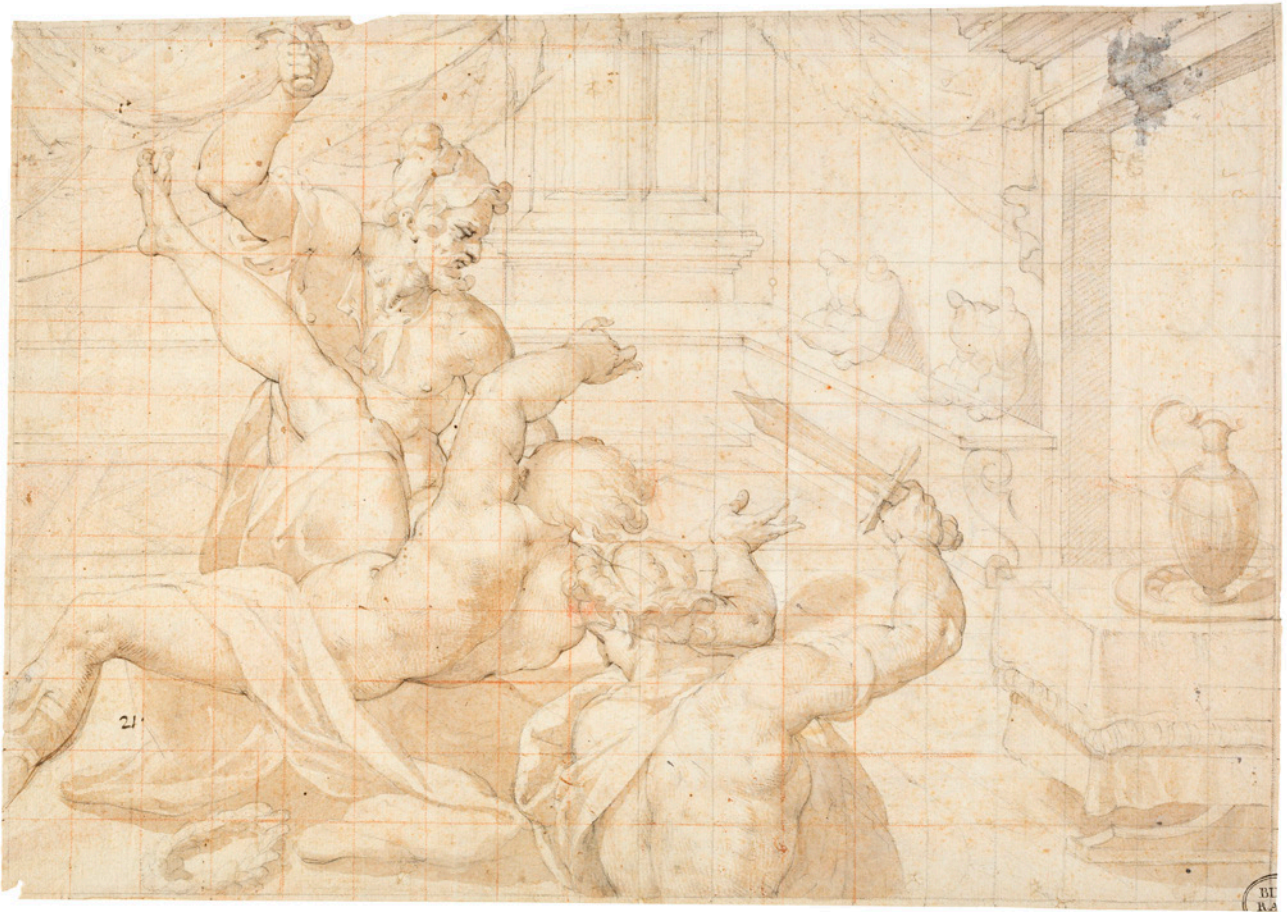


Orazio Samacchini, *Der Hl. Nabor mit dem jugendlichen Johannes dem Täufer*, um 1570–1575, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 15808

Die Zeichnung macht uns zu Zeugen eines brutalen Überfalls: Zwei kräftige Männer dringen mit gezückten Schwertern auf einen dritten, unbewaffneten ein. Dieser wurde offenbar, so deuten es die gerafften Vorhänge an, in seinem Privatgemach überrascht und aus dem Bett gerissen. Hilflos mit Armen und Beinen ruderd, schwebt er noch in der Luft und versucht sein Gesicht hinter der Schulter zu bergen, aber sein Schicksal scheint besiegelt. Ein bereits zu Boden gegangener Lorbeerkranz verrät, dass hier ein Herrscher im Wortsinn gestürzt, vermutlich getötet wird. Um welche historische Szene es sich dabei genau handelt, muss vorerst offenbleiben.

In eigentümlichem Gegensatz zur Vehemenz der Handlung stehen die mit äußerster Präzision gezogenen Konturlinien. Das in die Zange genommene Opfer scheint in der Luft zu verharren, seine komplexe Pose ist Ausweis zeichnerischer Artistik. Dass wir es hier mit einer Kunstfigur der Maniera zu tun haben (die auf Goltzius' *Phaeton*-Stich nach Cornelis van Haarlem von 1588 vorausweist), verraten nicht nur die extreme Torsion des Oberkörpers und die elegant gespreizten Zehen und Finger, sondern auch das kompositionelle Gefüge der Figuren, die durch die – freilich nicht ganz ausgeführte – Draperie regelrecht ineinander verwickelt sind. Für eine derartige konfliktgeladene Konfiguration mag Michelangelos Entwurf einer Samson-Philister-Gruppe Pate gestanden haben, deren kleinplastische und druckgraphische Nachbildungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts bereits weite Verbreitung gefunden hatten und von jüngeren Bildhauern wie Giambologna (1529–1608) im Sinne perfekter Allansichtigkeit übereinander getürmter und miteinander verschränkter Körper weiterentwickelt wurde.¹

Es ist durchaus denkbar, dass der Zeichner mit dem flämischen Bildhauer bekannt war, denn dieser wirkte 1563–1566 in Bologna, um seinen berühmten Neptunbrunnen zu schaffen, und eben hier, vielleicht nur wenige Jahre später, dürfte auch die Entstehung unserer Kampfszene zu verorten sein. Ausgeschlossen werden kann jedenfalls die traditionelle Zuschreibung an Jacques de Gheyn II (um 1565–1629), mit dessen markantem, gut wiedererkennbarem Individualstil das Göttinger Blatt offenkundig nichts gemein hat.² Körperideal und Zeichentechnik weisen vielmehr nach



Italien, genauer: in die Emilia. Zu den Künstlern, die sich hier sowohl mit der lokalen, klassizistisch grundierten Tradition als auch mit dem Erbe Michelangelos auseinandersetzten, zählt der Bolognese Orazio Samacchini, der sich in seiner so versierten wie pragmatischen Handhabung des *disegno* – vielleicht vermittelt durch seinen Landsmann Prospero Fontana (1512–1597) – stark an Giorgio Vasari (1511–1574) orientierte.³

Um diesen Zuschreibungsvorschlag zu untermauern, muss ein genauerer Blick auf die szenische Einrichtung des Blattes geworfen werden: Der Zeichner rückt das Geschehen in einen Innenraum, dessen Ausstattung an einen cinquecentesken Palast erinnert.⁴ Dieses mit dem Lineal konstruierte Interieur verleiht den drei Figuren einen bildhaften Rahmen und rückt sie dem Betrachter zugleich derart nahe, dass keine von ihnen ganz vollständig zu sehen ist (Dass von der vorderen Figur nur der Oberkörper ins Bild ragt, ist ein besonders in der Spätrenaissance gängiges Kompositionsprinzip). Während nun die räumlichen Details im Stadium der Vorzeichnung mit angespitztem schwarzen Stift verblieben, wurden die Umrisse der Figuren teilweise mit der Feder nachgeschärft und ihre Körperformen mit einer hellen Tuschlavierung plastisch herausgearbeitet.

Ein ganz ähnliches Zusammenspiel von Liniengerüst, Anatomie und Draperie begegnet in dem in Frankfurt aufbewahrten Studienblatt Samacchinis für ein in den frühen 1570er Jahren ausgeführtes Altarbild.⁵ Was aber die Verschränkung von Architektur und handelnden Personen betrifft, bietet sich als Vergleich zu dem Göttinger Blatt besonders die Darstellung einer *Geißelung Christi* an,⁶ denn hier findet sich neben der charakteristischen Schraffur mit der Pinselspitze auch dasselbe Fußbodenmuster wieder. Vor allem aber entspricht der Scherge links mit der zum Schlag erhobenen Hand rechts genau dem ins Profil gewendeten Gewalttäter unseres Blattes – bis in den Zuschnitt der Kopfbedeckung. Bei der sorgfältig elaborierten Komposition in Amsterdam dürfte es sich um die direkte Vorlage zu einem Stich von Agostino Carracci handeln.⁷



Orazio Samacchini, *Geißelung Christi*, um 1575, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1887-A-1402

Das Verso der Göttinger Zeichnung schließt motivisch nur insofern an die Vorderseite an, als es – in skizzenhafter Andeutung – ebenfalls ein Schlafgemach erkennen lässt, darin die fragmentarische Gestalt eines sich seitwärts neigenden Aktes. Der Pose am Kopfende des Bettes nach könnte es sich um eine von Tarquinius bedrängte Lucretia handeln, doch muss dies angesichts der Vorläufigkeit dieser *prima idea* Spekulation bleiben.⁸ Auffällig ist dabei der vom Recto scheinbar so verschiedene, frei schwingende Zeichenduktus, jedoch sind die geschmeidig gekurvten Konturlinien durchaus demselben Körperideal verpflichtet. Überblickt man Samacchinis bisher bekanntes zeichnerisches Œuvre, so ist das Nebeneinander von virtuoser Skizzenhaftigkeit und klassizistischer Strenge, wulstig gerundeten Gliedern und kantig gebrochenen Stoffbahnen,



weich modellierender Kreide und kristallklarer Linearität kennzeichnend. Hier fügt sich der thematisch wie technisch aparte Göttinger Kompositionsentwurf nahtlos ein.

HD

- 1 Vgl. hierzu Keutner 1967; Schmidt 1996; Krahn 2015, S. 64–66; Ausst. Kat. Dresden 2018, Nr. 29, S. 198–201 u. S. 245 (Marion Heisterberg).
- 2 Vgl. Ausst. Kat. Kiel 1966 und Ausst. Kat. Dortmund 1985.
- 3 Einen guten Überblick zu Samacchinis Werdegang bieten Winkelmann 1986 und Stefano L'Occaso in DBI, Bd. 90, 2017. Zum zeichnerischen Œuvre siehe vor allem: Di Giampaolo 1985, Di Giampaolo 1989, Nr. 116–120, S. 240–247; Ausst. Kat. Bologna 2002, Nr. 82–86, S. 298–309 (Marzia Faietti u. Dominique Cordellier) und zuletzt Serra 2022.
- 4 Obwohl er sich sichtlich Mühe mit Gesimsprofilen und anderen Architekturdetails gibt, ist die Perspektive doch unstimmig, wie der zu stark in Untersicht wiedergegebene Türsturz oben rechts erweist, dessen Fluchlinien mit denen von Fußboden und Eckbank nicht in Einklang zu bringen sind.
- 5 Schwarzer Stift, Feder in Braun, weiß gehöht und teilweise hellbraun laviert, 416 x 287 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 15808. Siehe Ausst. Kat. Frankfurt 2014, Nr. 73, S. 221–223 (Joachim Jacoby, mit älterer Literatur).
- 6 Feder in Braun, hellbraun laviert, über schwarzem Stift, 443 x 323 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1887-A-1402 (unter Denys Calvaert).
- 7 B. 18; vgl. DeGrazia 1979, Nr. 36, S. 132–133, wo in Anm. 3 die Zeichnung im Rijksmuseum bereits besprochen und Samacchini zugeschrieben wird.
- 8 Interessant ist in diesem Zusammenhang die ikonographische Studie zur Darstellung von Betten in der Bologneser Malerei des späten 16. Jahrhunderts bei Danieli 2019, mit Hinweis auf das unserer Zeichnung im Setting vergleichbare Gemälde Samacchinis (Paris, Musée du Louvre, Inv. 4637).

Kat. 31

Denys Calvaert (Antwerpen um 1540–1619 Bologna)
Studie eines Knabenkopfes, um 1600–1610
Schwarze, rote und weiße Kreide auf blauem Papier,
245 x 195 mm
Inv. Nr. H 309r (verso: *Zwei Studien eines Männerkopfes mit Perücke*, von späterer Hand)
Beschriftet oben links mit Feder „Dionisio Calvart.“
Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)
Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach
(1687–1769), Frankfurt a. M.
Literatur: Renger 1973/79, Nr. 309 | unpubliziert

In schräger Untersicht erfasst die Studie den Kopf eines himmelwärts aufblickenden Knaben. Auf blauem Tonpapier wurde die ebenmäßige Kopfform zart umrissen und mit demselben angespitzten schwarzen Stift in dichten Parallelschraffuren, die sich teilweise in Stechermanier biegen und überlagern, die ausgedehnte Schattenzone auf Wangen und Hals angelegt, wobei auch ein Wischer zum Einsatz kam – offenbar war dem Zeichner weniger an der plastischen Ausmodellierung der Schädelform gelegen als an einer überzeugenden Wiedergabe der milden Beleuchtung von oben links. Der malerische Gesamteindruck wird unterstützt von den mit äußerster Delikatesse gesetzten Rötellakzenten – man beachte etwa die Wiedergabe der Augenlider – und den punktuell aufgetragenen weißen Lichtern, die ursprünglich deutlicher hervorgetreten sein müssen. Die differenzierte Ausarbeitung erstreckt sich auch auf den Hemdkragen, was einen gewissen Anspruch und Eigenwert der Zeichnung vermuten lässt, unabhängig von ihrem Verwendungszweck.

Tatsächlich scheint Calvaert mehrfach auf sie zurückgegriffen zu haben. So stimmt der Kopf des kniend aufschauenden Märtyrers Laurentius am rechten Rand eines 1606 ausgeführten Altarbildes so weitgehend mit der Göttinger Studie überein, dass diese durchaus in Vorbereitung darauf entstanden sein könnte.¹ In dem wenig später entstandenen Gemälde im Castel San Pietro Terme wird derselbe Typus bei demselben Heiligen spiegelbildlich wiederholt.² Aber auch einer Hl. Lucia verleiht Calvaert noch einmal die Züge des Göttinger Knabenkopfes – bei dieser „Augen-Heiligen“ erlangt das in der Zeichnung so pointiert erfasste Aufschauen eine besondere Signifikanz.³ Bekanntlich sollte Calvaerts Schüler Guido Reni (1575–1642) das ein Transzendenzverlangen zum Ausdruck bringende Motiv des „himmelnden Blicks“ geradezu zu seinem Markenzeichen entwickeln. Die präzise Wirklichkeitserschaffung bei gleichzeitiger Tendenz zur Idealisierung, vor allem aber ihr informeller Charakter verbindet die Kopfstudie mit der Zeichenpraxis der nachfolgenden Generation; von Calvaert sind mehrere solcher offenbar nach dem lebenden Modell (*dal vivo*) angefertigten Blätter überliefert.⁴ Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der unlängst von der Morgan Library erworbene Kopf eines aufblickenden Mädchens.⁵ Wirken die



etwa gleichzeitig entstandenen Kopfstudien aus dem Umfeld der Carracci-Akademie auch spontaner und unmittelbarer, so weist das Göttinger Blatt mit seiner ausgefeilten Drei-Kreiden-Technik auf farbigem Grund doch auf die römischen Bildniszeichnungen eines Ottavio Leoni (1578–1630) voraus.

HD

- 1 Vielfigurige *Sacra conversazione*, ursprünglich bestimmt für die Bologneser Kirche S. Giuseppe de' Vecchi settuagenari; siehe Twiehaus 2002, Nr. A 9, S. 199–200.
- 2 *Maria mit dem Kind in den Wolken mit dem Hl. Laurentius und der sel. Giuliana de' Banzi*, wohl 1609 (die neben der Signatur angebrachte Jahreszahl ist nicht sicher lesbar), Poggio (Bologna), Castel San Pietro. Ebd., Nr. A 32, S. 230–231. Zur Praxis der Spiegelung einzelner Figurenmotive und ganzer Kompositionen in Calvaerts Werkprozess siehe Kloek 1993.
- 3 *Maria mit dem Kind in den Wolken mit den Hll. Agathe und Lucia*, undatiert, Casalecchio di Reno (Bologna), S. Martino, Sakristei. Twiehaus 2002, Nr. A 20, S. 213–214.
- 4 Zu nennen sind hier: *Bildnisstudie eines Knaben mit Hut*, ehemals Sammlung Michel Gaud (Sotheby's, München, 20.07.1987, Lot 12); *Büste einer aufblickenden Frau*, Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 1219; Di Giampaolo 1989, Nr. 124, S. 254–255 und Ausst. Kat. Sassuolo 1998, Nr. 43, S. 120–121 (Sylvie Béguin) und die verwandte, 1618 datierte *Studie eines Mädchens im Profil*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1537 F; Vaccaro 2016. Ferner dürfte es sich bei der Hendrick Goltzius oder Jacob Matham zugeschriebenen Studie eines Frauenkopfes in belgischem Privatbesitz unzweifelhaft um eine Arbeit Calvaerts handeln, vgl. Ausst. Kat. Brüssel 2016, Nr. 55, S. 158–160 (Jean-Philippe Huys).
- 5 Schwarze, rote und weiße Kreide auf blauem Papier, 189 x 49 mm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 2020.18. Siehe Marciari 2020. Das aus dem Besitz von Jonathan Richardson sen. stammende Blatt befand sich zuvor in der Genfer Sammlung Bonna; vgl. Strasser 2010, Nr. 62, S. 148–149, wo von einer „technique singulière pour Calvaert“ die Rede ist.



Denys Calvaert, *Kopf eines aufblickenden Mädchens*, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 2020.18

Kat. 32

Unbekannt

Urteil des Paris, erste Hälfte 16. Jahrhundert

Grauer Stift und Feder in Schwarz, unten 269 mm, links

241 mm, rechts 235 mm, oben 264 mm

Inv. Nr. H 353r

Francesco Albani (Bologna 1578–1660 ebd.)

Diana und Actaeon mit Nymphen, 1639 als *terminus ante quem*

Rötel und schwarze Tinte, unten 269 mm, links 241 mm,

rechts 235 mm, oben 264 mm

Inv. Nr. H 353v

Aufschrift „Claudio Lorenese“ (verso, Bleistift, spätere Hinzufügung)

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto, beschnitten, im unteren Mittel), „Kupferstichsammlung der Universität

Göttingen“ Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 66r, Nr. 11.3 — Renger 1973/79, Nr. 353 | unpubliziert



Der *male gaze*, der die Festschreibung des normativen männlichen Blicks auf den weiblichen (nackten) Körper beschreibt, ist zwar eine Theorie aus der feministischen Filmwissenschaft, jedoch kann diese ebenso im vorliegenden Medium der Zeichnung angewendet werden.¹ Auch hier ist der Mann als betrachtendes Subjekt, die Frau als betrachtetes Subjekt definiert. Ein Reiz des Göttinger Blattes liegt in seiner gänzlich unterschiedlichen Ausformulierung dieser verbindenden Thematik der beiden mythologischen Erzählungen. *Das Urteil des Paris* zeigt den Moment, in dem Paris als irdischer Richter die Schönste der Göttinnen Juno, Minerva und Venus ernennen muss. Zuvor war darüber ein Streit unter ihnen entfacht, der durch Eris – der Göttin der Zwietracht – ausgelöst wurde. Sie warf einen Zankapfel zwischen die drei Göttinnen, da sie als einzige nicht auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis eingeladen wurde.² Die Zeichnung ist als Kompositionsstudie in schwarzer Feder und Tinte mit starkem Einsatz von Schraffuren, die fast gänzlich Fels und Baum füllen, auf dem Recto der Zeichnung angelegt. Die Schraffuren sind auch bei der Schattenmodellierung der Figuren, welche mit kräftigen Konturlinien und ohne Korrekturen ausgeführt sind, besonders ak-

zentuiert. Die zwei Kreise, welche die Szene um Paris, Venus und Minerva sowie die in Bleistift skizzierte Juno umrahmen, deuten auf eine Vorlage etwa für eine Medaille, Plakette oder eine Druckgraphik hin.³ Das Verso zeigt das Thema *Diana und Actaeon*. Die jungfräuliche Göttin wird von Actaeon, der mit seinen Gefährten auf der Jagd ist, während ihres Bades in einer Quelle überrascht. Die Nymphen versuchen, die Nacktheit der Göttin vor seinen Blicken zu verbergen, doch gelingt ihnen dies nicht. Daraufhin verwandelt sie ihn in einen Hirsch und Actaeon wird infolgedessen von seinen eigenen Hunden gerissen.⁴ Das Blatt ist als Figurenstudie in Rötel und schwarzer Tinte auf dem Verso ausgeführt. Die Figuren sind mit mehrfachen Konturlinien skizziert, wobei die Korrekturen der Körper den Prozess des Entwurfs-





Francesco Albani, *Diana und Actaeon mit den neun Nymphen*, 1639, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

dokumentieren. Die verschiedenartigen Handhabungen und Sprachen der Zeichnungen zeugen von unterschiedlichen Urhebern.⁵ Ob und inwiefern Recto und Verso miteinander in Beziehung stehen, muss bis auf weiteres offenbleiben. Für das Verso wurde in der Vergangenheit bereits von unbekannter Hand ein in Bleistift aufgeführter Zuschreibungsvorschlag in seiner italienisierten Form an Claude Lorrain (zwischen 1600/1605–1682) gemacht.⁶ Im Zuge des Göttinger Forschungsprojektes ist durch die Autorin eine valide Neuverortung an Francesco Albani erfolgt, da das Verso der Zeichnung in Verbindung mit drei Gemälden des Bologneser Malers mit dem Motiv *Diana und Actaeon* gebracht werden konnte, auf denen die dargestellten Figuren identisch mit denen der Zeichnung sind.⁷ Die Zuschreibung der Göttinger Studie an Albani wurde von Puglisi bestätigt.⁸

Durch einen Brief aus dem Jahre 1639 an Francesco I. d'Este (1610–1658) ist der Entstehungsprozess des Gemäldes *Diana und Actaeon mit den neun*

Nymphen dokumentiert. Dabei geht der Agent des Herzogs, Gherardo Martinenghi, auch auf die *invenzioni* des Künstlers ein: „Das Gemälde gehört zu den schönsten, die Albani gemacht hat, und es ist das Bad der Diana, von dem Eure Hoheit mir gesprochen hat. Dieses unterscheidet sich von allen anderen und dort sind viele vorteilhafte Figuren. Es sind elf Figuren in einer sehr dunklen Landschaft [...]. Es stimmt, dass die ersten Skizzen von einem seiner Schüler gemacht wurden, aber das diente keinem anderen Zweck als einer bloßen Grundierung, denn er selbst hatte von Anfang an alles neu gemacht, außerdem stammt die gesamte Landschaft von ihm [Albani] und die drei hinzugefügten Figuren ebenfalls.“⁹

Das Gemälde *Diana mit den neun Nymphen* stimmt in seiner Figurenkomposition und -anordnung in der rechten Bildhälfte exakt mit der frühesten bekannten Version *Diana und Actaeon* aus dem Louvre, die als Vorlage für *Diana mit den neun Nymphen* diente, überein.

Die Figuren befinden sich in der Louvre-Version auf der linken Bildhälfte und sind später spiegelverkehrt übernommen worden. In der späteren Version befinden sich drei Figuren, die in der Louvre-Version noch nicht existieren und eine neu erdachte Komposition darstellen: Actaeon flieht, anstelle Diana ruhig zu betrachten, eine der zwei neu hinzugefügten Nymphen befindet sich fast zur Gänze im Wasser, während die andere, halb versteckt hinter einem Baum, am Ufer des Wassers sitzt.¹⁰ Abwegig scheint, dass ein Schüler verantwortlich für die *invenzione* des Bildes, der neuen Figurenkomposition, zeichnet. Naheliegender scheint es, dass der erwähnte Schüler die bereits vorhandene Komposition der Louvre-Fassung ausführte und Albani die drei Figuren, die sich schon durch ihre Anordnung in der linken Bildhälfte exponieren. Das Göttinger Blatt zeigt fast ausschließlich die Figurenstudien, die auf der Louvre-Fassung nicht existieren. Es kann angenommen werden, dass es sich um die drei von Martinenghi erwähnten Figuren handelt, die sich auf dem Blatt H 353v befinden. Zudem spricht der Charakter der Zeichnung für einen Entwurf und nicht für eine Kopie. Aufgrund dessen scheint die Zeichnung

die Vorstudie zu Albanis drei Figuren auf dem Gemälde *Diana mit den neun Nymphen* zu sein, womit die Zeichnung als autographes Blatt des Künstlers angesehen werden kann. Die These wird dadurch bekräftigt, dass nun das Blatt der Göttinger Kunstsammlung in Zusammenhang mit dem Gemälde gebracht werden kann. In der Forschung wurde das Gemälde ebenfalls in Beziehung mit dem erwähnten Brief gesetzt, aber als Original Albanis abgeschrieben. Jedoch ist anzumerken, dass die heutige Erscheinung des Gemäldes eine Restaurierung des 18. Jahrhunderts widerspiegelt und die Bewertung auf Grundlage des stark veränderten Gemäldes erfolgte.¹¹ Die vorgeschlagene Zuschreibung an Albani macht nun eine Neubewertung des Entstehungskontextes möglich. Durch die Übereinstimmung der Zeichnung mit dem Gemälde sowie dessen Erwähnung in dem erhaltenen Brief ergibt sich für die Zeichnung ein *terminus ante quem* für das Jahr 1639. Da die Entwurfspraxis Albanis bisher kaum untersucht ist, stellt dieses bisher unbekannte Blatt einen nicht unerheblichen Wert für die Forschung dar.¹²

LG

- 1 Grundlegend für das Konzept des *male gaze* in der psychoanalytisch-feministischen Filmtheorie ist der 1975 erschienene Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von Laura Mulvey. Siehe: Mulvey 1975, S. 6–18.
- 2 Diese Episode der griechischen Mythologie wird erstmals, jedoch nur in Andeutung, in der *Ilias* von Homer im 24. Gesang, Vers 28–30 erwähnt. Zur schriftlichen Tradierung des Mythos siehe Kopp 2017, S. 17–40.
- 3 Während das Inventarverzeichnis von Konrad Renger und das Datenblatt der 1970er Jahre als Technik für das Recto „Feder über Kreide“ angegeben ist, wird in dem Ausdruck des OPAL-Datensatzes vom 18.06.1998 der Bildakte „grauer Stift“ hinzugefügt und Kreide ausgeschlossen. Der aktuelle Datensatz (undatiert) jedoch vermerkt widersprüchliche Informationen: Als Farbmateriale wird „grauer Stift“ und „schwarze Tinte“ angegeben, als Angabe der verwendeten Werkzeuge wird der Stift verworfen und die Feder als ausschließliches Werkzeug interpretiert.
- 4 Ovid, *Met.*, III, 131–252.
- 5 In der Zeichnung auf dem Recto erkennt Puglisi ebenfalls eine andere Hand als diejenige Albanis und interpretiert dies auch als Vorlage für ein anderes Medium.
- 6 Wolfgang Stechow notierte den Zuschreibungsvorschlag Giorgione (1477/78–1510) sowie die geographische Verortung nach Bologna (Bildakte zu H 353, Archiv der Kunstsammlung).

- 7 *Diana und Actaeon mit den neun Nymphen* (1639), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv. Nr. 339 sowie *Diana und Actaeon mit den acht Nymphen* (1639–1640), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv. Nr. 338 stellen spätere Variationen der ersten Version *Diana und Actaeon* (ca. 1615–1617), Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 15 dar. *Diana mit den neun Nymphen* ist eine spiegelverkehrte Komposition der ersten Version. Das Figurenpersonal ist nicht vollständig auf der Zeichnung vorhanden, jedoch sind alle Figuren, die auf der Zeichnung befindlich sind, auch auf dem Gemälde. Einige der Figuren sind in der Skizze spiegelverkehrt dargestellt, können jedoch eindeutig zugeordnet werden.
- 8 Persönliche Korrespondenz mit Catherine Puglisi am 15.03.2022. Es muss jedoch betont werden, dass Puglisis Einschätzung ausschließlich aufgrund einer Fotografie der Zeichnung beruht. Ich bedanke mich herzlich bei Catherine Puglisi für ihre Einschätzung und den freundlichen Austausch.
- 9 Venturi 1882, S. 190. Ich bedanke mich bei der Hilfe der Übersetzung bei Michael Thimann und Luzie Schmidt-Fischer.
- 10 Vgl. Puglisi 1999, S. 173.
- 11 Vgl. Puglisi 1999, S. 173. Puglisi stellte in ihrer Dissertation heraus, dass jegliches Urteil über die Ausführung aufgrund des Zustandes des Gemäldes unmöglich sei.
- 12 Vgl. Best. Kat. Darmstadt 2005, S. 65 (Simone Twiehaus).

Kat. 33

Giovanni Mauro della Rovere, gen. Il Fiamminghino (Mailand um 1570/75–um 1639/1640 ebd.), hier zugeschrieben *Allegorie der Fides oder Ecclesia*, wohl frühe 1620er Jahre
Schwarze Kreide, mit weißer Kreide und Bleiweiß (teilweise oxidiert) gehöht, auf blauem Papier, 254 x 195 mm

Inv. Nr. H 59

Beschriftet auf dem Verso unten links mit schwarzem Stift „Quelleine“

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Renger 1973/79, Nr. 59 | unpubliziert

In den Bildakten wurde das vorliegende Blatt bislang als Arbeit des Antwerpener Malers Erasmus Quellinus II (1607–1678) geführt, doch lässt sie sich mit dessen gesicherten Zeichnungen stilistisch schwerlich in Einklang bringen. Auch die traditionelle Bezeichnung als *Hl. Magdalene* (sic) bzw. *Hl. Barbara* dürfte nicht zutreffen. Zwar wird letztere zuweilen mit Kelch und Hostie dargestellt (weil sie einen zum Tode Verurteilten mit den Sterbesakramenten versehen hatte), doch lässt das weite, faltenreiche Gewand der sitzenden weiblichen Figur hier eher eine Personifikation vermuten, ebenso der Umstand, dass ihr ein Putto beigegeben ist. Zu den mit der Linken exponierten Symbolen der Eucharistie tritt noch ein nicht leicht erkennbares Buch in der Rechten, das als Evangelium oder auch als Missale gedeutet werden kann. Verknüpft man diese Hinweise, liegt eine Deutung der Figur als Allegorie des (katholischen) Glaubens oder auch der Institution Kirche nahe.

Der zeichnerische Duktus wirkt spontan, ja man meint, eine gewisse Ungeduld zu spüren, andererseits sind deutliche Spuren der Selbstkorrektur auszumachen. Die zunächst mit zarten Umrisslinien angelegte Sitzfigur wurde schrittweise umkleidet, wie sich besonders gut an dem über ihre rechte Schulter gebreiteten Velum ablesen lässt. Reizvoll ist das Mit- und Übereinander von vibrierenden dünnen und energisch gesetzten breiten Kreidestrichen. Bei aller Skizzenhaftigkeit verzichtet der Zeichner nicht auf plastische Modellierung mit Hilfe von weißen Lichtern, die auf dem blauen Tonpapier besonders gut zur Wirkung kommen. Durch den sfumatesken Auftrag von dunkler und heller Kreide tendiert zumal der Putto zu wolkiger Bewegung – ein Eindruck, der durch das *Pentimento* an seinem erhobenen rechten Fuß noch verstärkt wird.

Der dynamische Gestus und die Gesichtsabreviaturen – vier kleine schräge Kringel für Augen, Nase und Mund – sind charakteristisch für Zeichnungen der Brüder della Rovere, die im ersten Drittel des Seicento in der Lombardei zahlreiche Freskenzyklen und Altarbilder ausführten und ein umfangreiches graphisches Œuvre hinterlassen haben. Ihren Beinamen „Fiamminghini“ verdanken sie der niederländischen Herkunft ihres Vaters. Als Autor des Göttinger Blattes soll hier der jüngere der beiden, Giovanni Mauro, vor-





Giovanni Mauro della Rovere, *In den Wolken thronende Maria mit dem Kind, mit dem Hl. Dominikus Rosenkränze verteilend*, um 1620, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 62.119.4

geschlagen werden.¹ Zeichentechnisch ähnelt es stark einer Gruppe von Studien, die im Mailänder Castello Sforzesco aufbewahrt werden.² Außerdem lässt es sich gut mit der Hauptfigur einer *Rosenkranzmadonna* im Metropolitan Museum vergleichen.³ Dieser Bildentwurf wurde auf der Rückseite vom Künstler datiert

(„adì 19^{te}bre 1618“), was bei den della Rovere häufiger der Fall ist – beim vorliegendem Blatt aber muss sich die Zuschreibung allein auf stilistische Indizien stützen.

HD

1 Zu dessen Zeichnungen grundlegend Gola Sola 1973 u. Bora 1973, Nr. 148–154; siehe ferner Majskaja 1980, Ruggeri 1982, Nr. 92–95, S. 106–109, Ward Neilson 1998, Rame 2012 u. Loda 2013.

2 Ward Neilson 1998 ordnete fünf seinerzeit unter Simone Peterzano geführte Blätter einem Deckenfresco zu, das Giovanni Mauro della Rovere 1621–1625 in der dem Hl. Thomas von Villanova geweihten Kapelle in der Mailänder Kirche S. Marco ausführte. Aus der frappierenden Verwandtschaft besonders zur Studie des *Evangelisten Johannes* (Fig. 4; schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 338 x 234 mm, Mailand, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Inv. Nr. B 1802-148/4875-203) ergibt sich unser Datierungsvorschlag.

3 Feder in Braun über schwarzem Stift, hellbraun laviert und weiß gehöht, 225 x 378 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 62.119.4; Bean/Turčić 1982, Nr. 231, S. 231.



Kat. 34

Niederländisch

Ansicht der Piazzetta von Venedig, 1587

Feder in Braun, 161 x 359 mm

Inv. Nr. H 358

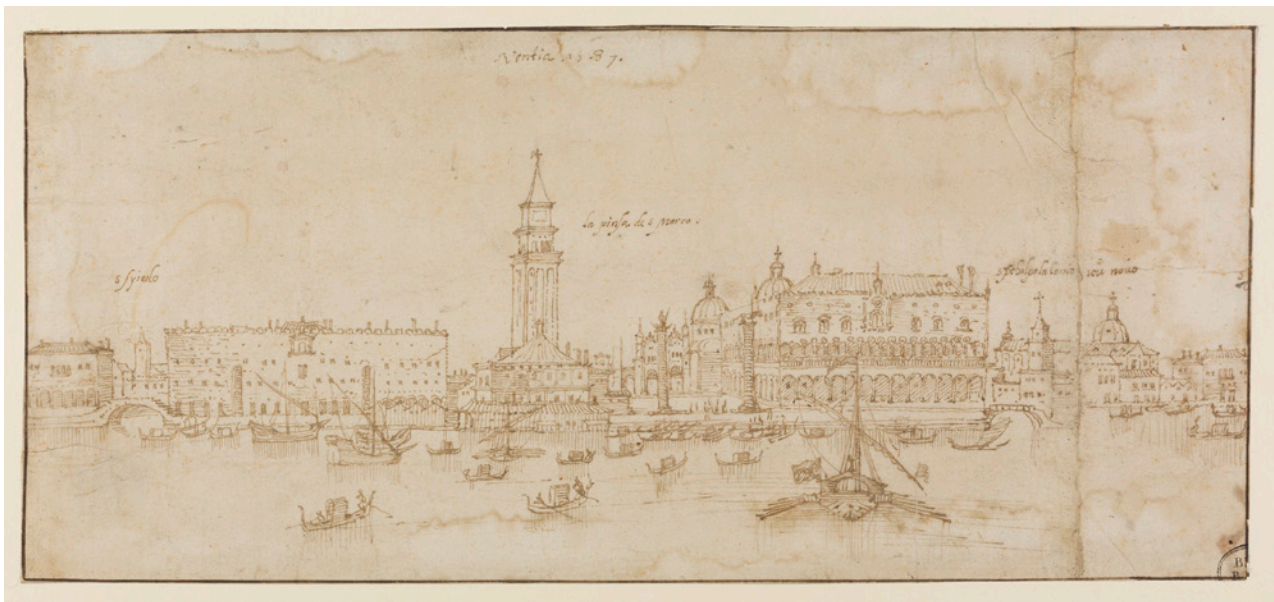
datiert oben mittig „Ventia 1587“, Beschriftungen links „s syiarlo“, mittig „La Pinsa di San Marco“, rechts „s pebispolo como icu nouo“

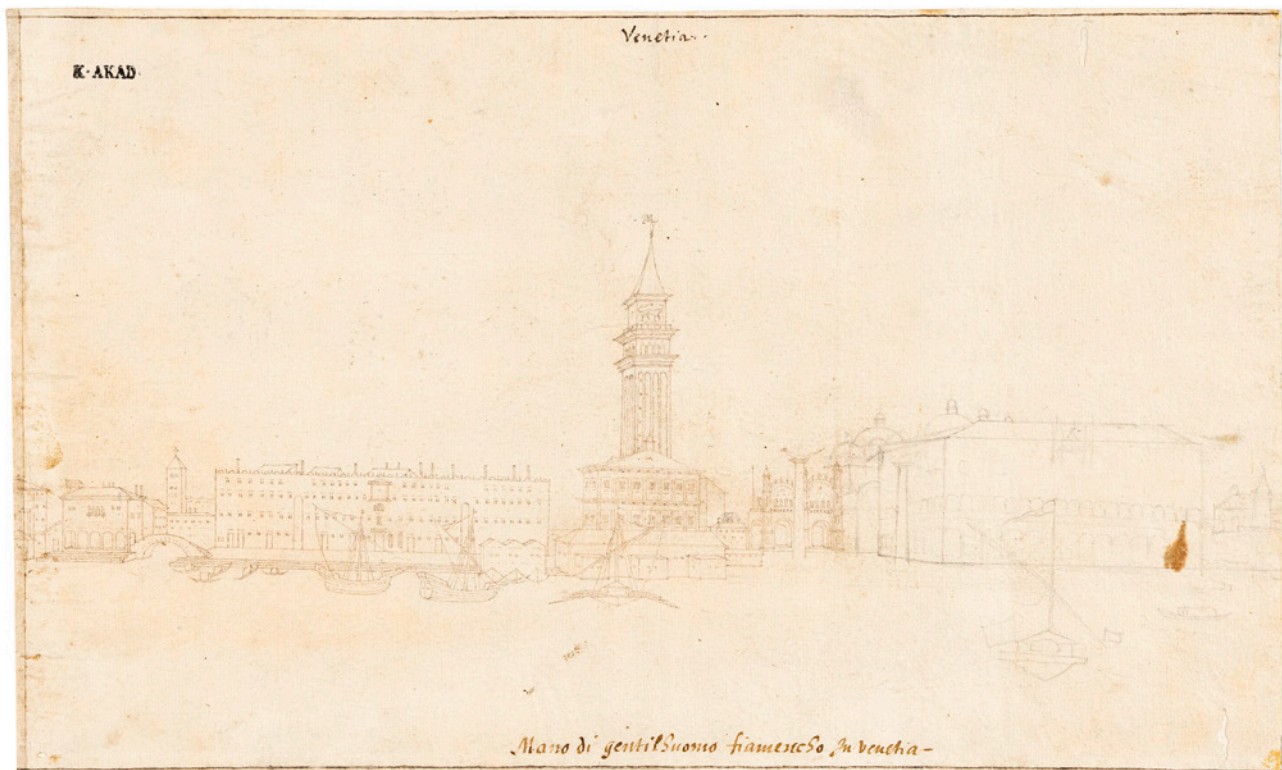
Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 59r — Renger 1973/1979, S. 21 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Nr. 40, S. 18 — Ausst. Kat. Göttingen 2000, Kat. 30, S. 96–97.

Venedig 1587. Der hoch über der Stadt aufragende Glockenturm schlägt zur vollen Stunde. Der Klang wird bis hinaus auf das Wasser getragen zu den Gondeln, die auf den sanften Wellen in der Lagune schaukeln. Mit nur wenigen Strichen erzeugte der Künstler eine belebte Stadtvedute, wie sie direkt vor Ort entstanden sein könnte. Der Künstler musste sich dazu auf einer der vorgelagerten Inseln San Giorgio Maggiore oder Giudecca befunden haben. Auf den ersten Blick erscheint das Blatt durch die Beschriftung „Ventia 1587“ wie ein Andenken, das im Zuge eines Aufenthaltes in Venedig entstanden ist. Allerdings fehlt die Libreria Sansoviniana in der Darstellung, die bereits zehn Jahre zuvor auf der Piazza San Marco erbaut worden war. In Fiorillos Inventar bleibt eine nationale Zuordnung des Blattes aus, auch wenn die Sprache der Inschriften zunächst auf einen italienischen Künstler schließen lässt.¹ Doch das Blatt steht eindeutig in Zusammenhang mit der *Ansicht Venedigs* eines niederländischen Künstlers in Wien.² Dabei ergibt sich die Frage, welche der beiden Zeichnungen der anderen als Vorlage diente. Die Perspektive auf der linken Seite gleicht sich fast gänzlich, nur rechts neben dem Dogenpalast ist die *Piazzetta von Venedig* weiter ausgeführt. Dort ist das Blatt beschnitten worden, vermutlich um die Piazza San Marco in den Fokus zu rücken,³ wodurch sich heute nicht mehr sagen lässt, wie viel umfangreicher die Ansicht einst gewesen ist. Während der Strich der Vorzeichnung gradliniger und ruhiger ist, fällt die 1587 entstandene Zeichnung durch ihren etwas flockigeren Federstrich auf. Eine früher datierte Vorzeichnung könnte die in der Ansicht fehlende Libreria Sansoviniana erklären. Im 16. Jahrhundert war Venedig noch keineswegs so beliebt als verklärtes Darstellungsmotiv einer pittoresken Stadtvedute wie sie etwa später von Giovanni Antonio Canal, gen. Canaletto (1697–1768), dargestellt wurde. Stattdessen rückten Stadtveduten aufgrund der Kartographie in einen neuen Interessenfokus. Im 16. Jahrhundert publizierte Abraham Ortelius (1527–1598) den ersten Atlas mit dem Titel *Theatrum Orbis Terrarum*. Die innovative Sammlung zeigt die modernsten Karten neu und einheitlich gestochen.⁴ Antwerpen war seit 1570 das Zentrum für den Kartenverlag und dort lässt sich auch eine Zeichnung wie die *Ansicht Venedigs* verorten.⁵ Auffällig ist eine Stilähnlichkeit zu den





Niederländisch, *Ansicht von Venedig vom Wasser aus*, ca. 1550, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. HZ 12399

Zeichnungen Lodewijk Toeputs (um 1550–1604/05), der Vorzeichnungen für den Atlas *Civitates Orbis Terrarum* von Frans Hogenberg (1535–1590) entwarf.⁶ Toeputs Ansichten von italienischen Städten (vgl. Kat. 26, 27) wirken ebenfalls sehr lebendig und weisen denselben lockeren Zeichenduktus auf. Ein Rätsel bilden die drei Beschriftungen „s syiarlo“, „La Pinsa di San Marco“ und „s pebispolo como icu nouo“, die zwar italienisch anmuten, sich jedoch nicht zeitgenössischen

Gebäuden zuweisen lassen. Abgekürzte Bezeichnungen wie „Ventia“ für „Venetia“ in der Bildüberschrift und eine Namensgebung direkt in der Darstellung sind keine Seltenheit in Stadtansichten, finden sie sich auch bei Veduten aus der Feder Joris Hoefnagels (1542–1600) wieder, die Hogenberg ebenfalls für seinen Atlas neu stechen ließ.⁷

HM

1 Vgl. Fiorillo 1784ff, fol. 59r, die Zeichnung wird unter „Paesi senza il nome degl'artisti“ aufgeführt.

2 Niederländisch, *Ansicht von Venedig vom Wasser aus*, ca. 1550, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. HZ 12399. Vgl. Ausst. Kat. Göttingen 2000 (Büttner), Kat. Nr. 30, S. 96. Nils Büttner schrieb die Vorzeichnung Maarten van Heemskerck zu, doch lässt sie sich nicht in Heemskercks stilistisches Œuvre einordnen. Tatjana Bartsch negierte diese Zuschreibung ebenfalls, da der Zeichenstil zu technisch ist und die Linien mit einem Lineal gezogen wurden (Email Tatjana Bartsch).

3 Vgl. Ausst. Kat. Duisburg 1965, Kat. Nr. 40, S. 18.

4 Vgl. Büttner 2000, S. 55.

5 Vgl. Koller 2014, S. 49–50.

6 Vgl. Gerszi 1992, S. 374.

7 Siehe auch Joris Hoefnagels Zeichnung *Blick auf Znaim, jenseits des Thayaflusses auf einem Berge gelegen* (Graphische Sammlung der Universität, Erlangen, Inv. H62/B 956), welche von Franz Hogenberg für den Atlas *Civitates Orbis Terrarum* anschließend nachgestochen wurde (vgl. Braun/Hogenberg 1618, Bd. 6, Tafel 28).

Ventia 1387.

La pinza de s marco.



Kat. 35

Unbekannter Künstler, nordalpin

nach Jacopo Tintoretto (1518/19–1594)

Heilung des Rochus durch einen Engel, um 1600

Braune Tusche, schwarze Kreide, Feder in Braun, Bister, braun laviert, 392 x 246 mm (links und unten) sowie 388 x 253 mm (rechts und oben)

Inv. Nr. H 346

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (beschnitten) (recto), „Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“ (verso)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 14r, Nr. 5 bzw. fol. 14v, Nr. 9 — Renger 1973/79, Nr. 346 | Wille 1965, Nr. 41, S. 18 — Wille 1966, Nr. 40.

Da keine Gemäldekopien nach Jacopo Tintoretto (1518/19–1594) *Heiligen Rochus* und *Sebastian* aus der Sala Superiore in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig bekannt sind, sind die beiden in der Göttinger Universitätskunstsammlung bewahrten Nachzeichnungen der Heiligen, die unverkennbar von einer Hand stammen, wertvolle Zeugnisse für die künstlerische Tintoretto-Rezeption des 16. Jahrhunderts.¹ Dies gilt insbesondere für den *Hl. Rochus*, da dieser im Gegensatz zum *Hl. Sebastian* keine Übertragung in ein druckgraphisches Medium erfuhr und in Bezug auf Nachzeichnungen deutlich unterrepräsentiert ist.² Als kopienhafte Nachzeichnung scheint die Göttinger Zeichnung als übliche Vertreterin der zweiten oder dritten Garnitur prädestiniert zu sein. Jedoch birgt sie durch ihren doppelten Charakter Attraktivität: Neben der formalen Durchgestaltung der Figur zeichnet sich das Blatt durch den experimentellen Umgang mit Modellierungen aus. Allein durch die Lavierung in unterschiedlichen tonalen Farbabstufungen, welche der Zeichnung einen malerischen Charakter verleiht, werden die Raumtiefe sowie die Licht- und Schattenpartien um und auf dem Körper der Figur gestaltet. Dass es dem unbekanntem Zeichner um das Experimentieren mit unterschiedlichen Farbmaterialien und ihren Effekten ging, verdeutlicht der Vergleich mit seinem Pendant des *Hl. Sebastian* (Kat. 36). Dort gestalten vielerlei Schraffuren mit schwarzer Kreide die Schatten und Konturen des Körpers, wohingegen Rochus ausschließlich innerhalb seines Körpers wenig schraffiert wurde. Zudem wurden die Blätter mit unterschiedlichen Farbtönungen der Papiere von grau (Sebastian) und braun (Rochus) versehen.

Unstrittig konnte nun die Figur auf der Göttinger Zeichnung, die zuvor als *Christus aus dem Grabe steigend* interpretiert wurde, als Rochus identifiziert und mit Tintoretto's Darstellung in Zusammenhang gebracht werden. Die Darstellungsweise und die starke Ausformulierung der Ergriffenheit des Titelheiligen sprechen für ein innerbildliches Geschehen: Das Emporstrecken wird durch den Engel, den der Heilige, jedoch nicht die Betrachtenden, zu erblicken scheint, ausgelöst. Die Körperhaltung des Heiligen, die Präsentation seiner Pestbeule sowie die Gestaltung der tiefen Bewegtheit bedingt sich durch das Geschehnis an die-





Jacopo Tintoretto, *Der Heilige Rochus*, zwischen 1578–1581, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala Superiore

ser Stelle seiner Lebensstation, seiner Heilung durch einen Engel. Die Verortung der Darstellung in diese konkrete Stelle seiner Vita und seine eigene Heilung verstärken die Wirkung der Identifikation für die Betrachtenden. Tintoretts Konzentration auf die Figur erfährt in der Zeichnung durch den unbekanntem Künstler eine weitere Steigerung. Durch die zusätzliche Hervorhebung der Monumentalität der Figur und deren Heranrücken an die Betrachtenden sowie das Ausklammern der Pestbeule und der Architektur konzentriert sich der Künstler auf den Moment der inneren Bewegtheit der Figur und ihrer Heilung, der Gnade und des Erkennens. Die Zeichnung ist somit nicht nur für die Rezeption Tintoretts und seines dokumentarischen Charakters bedeutend, sondern in ihr offenbart sich auch das Verständnis des unbekanntem Künstlers für Tintoretts Werk.

LG

- 1 Vgl. Best. Kat. Amsterdam 1988, Bd. 1, Kat. GSr 36, S. 36 (Alison McNeil Kettering). Die Zuschreibung als Kopie nach Tintoretto erfolgte durch Heiko Damm und Anton Cos. Die geographische Verortung in den nordalpinen Raum wurde von Ursula Verena Fischer Pace vorgenommen.
- 2 Der *Hl. Sebastian* wurde von Odoardo Fialetti mit einigen eigenen *invenzioni* in einen Kupferstich übertragen. Das Rijksmuseum besitzt eine Zeichnungskopie nach Tintoretts *Hl. Rochus* von Gerard Ter Borch d.Ä. Vgl. Best. Kat. Amsterdam 1988, Bd. 1, Kat. GSr 36, S. 36 (Alison McNeil Kettering).



Kat. 36

Unbekannter Künstler

nach Jacopo Tintoretto (1518/19–1594)

Der Heilige Sebastian, um 1600

Kreide und Feder in Schwarz, grau und braun aquarelliert,
398 x 255 mm

Inv. Nr. H 351

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (beschnitten, recto),

„Kupferstichsammlung der Universität Göttingen“ (verso)

Wasserzeichen: Anker im Kreis, darüber zweikonturiger Stern

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 14r, Nr. 2 — Renger 1973/79,
Nr. 351 | unpubliziert

In erschütternder Klarheit bietet der Zeichner den von Pfeilen versehrten Körper des Heiligen Sebastian den Betrachtern dar. Schrägen und Windungen unterstützen die Dynamik des Geschehens, verdeutlichen die Übertragung des Impulses der verschossenen Pfeile auf Geist und Körper des Märtyrers. Durch die Verwendung unterschiedlicher Geräte, namentlich Feder, Kreidestift und Pinsel, wobei letzterer zudem zur Auftragung zweier verschiedener Wasserfarben dient, verstärkt der Künstler die Plastizität des Körpers, enthüllt aber gleichzeitig einen experimentellen, studienartigen Zug der Zeichnung. Der Hl. Sebastian war der Überlieferung nach ein christlicher römischer Offizier, der für seine Beharrlichkeit im Glauben zunächst durch Schützen getötet, durch göttlichen Eingriff erweckt und schließlich erschlagen wurde.¹ Das Blatt kopiert eine Darstellung Jacopo Tintoretto's (1518/19–1594) in der *Scuola Grande di San Rocco* in Venedig.² Das zwischen 1578–1581 geschaffene Bild, in den folgenden Jahrhunderten vielfach Vorlage für Darstellungen des Heiligen in ganz Europa,³ ist als Reaktion auf den großen Ausbruch der Pest in Venedig in den Jahren 1575/77 zu verstehen. Seit der Spätantike war Sebastian der wichtigste Fürsprecher in Pestzeiten, später ergänzt durch den Hl. Rochus (*San Rocco*). Die Pfeile wurden als Sinnbild für plötzliche wie tödliche göttliche Strafe verstanden, wie sie in der Bibel und auch in der griechischen Mythologie begegnen. Louise Marshall stellt als entscheidendes Merkmal für die herausragende Verehrung die Parallelität der Viten Sebastians und Christi mit Leiden, Tod und Wiederauferstehung heraus. Die Drastik der Durchbohrung des Leibes verdeutlicht die Schwere der Sünden der Menschen, die Sebastian auf sich nimmt. Zu nennen ist auch sein Vorbild für einen christlichen Tod, welches ihn zum Patron der Sterbenden macht.⁴ Trotz der unstrittigen Vorlage setzt das Göttinger Blatt eigene Akzente. Der bei Tintoretto eher weich und zurückhaltend modellierte Körper des Jünglings bekommt in der Zeichnung durch den intensiven Einsatz von Schattierungen und Schraffur eine deutliche Muskulatur. Der Kopf des Sebastian ist etwas entfernter von der Brust gehoben, Augen und Mund wirken offener und weiter. Der Heiligenschein ist unregelmäßig gezackt, ähnlich einem Strahlenkranz; bei Tintoretto besteht er aus sich weitenden





Kreisen. Im Zusammenspiel dieser Details erscheint der Heilige auf der ursprünglichen Darstellung ermüdet und erschöpft, der der Zeichnung hingegen wach und erschrocken. Ganz bewusst erlebt er den Moment der Durchbohrung seines Leibes. Der Zeichner betont so die Stärke und Beständigkeit seines Glaubens. Die Person des Künstlers liegt vorerst im Dunkeln. Ein im Papier sichtbar zu machendes Wasserzeichen in Form eines Ankers legt nahe, dass das Papier in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig oder im italienischen Voralpenraum geschöpft wurde.⁵ Ursula Fischer-Pace sieht das Blatt wie dessen Gegenstück (Kat. 36)⁶ als nordalpine Arbeit an.⁷

TL

Jacopo Tintoretto, *Der Heilige Rochus*, zwischen 1578–1581, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala Superiore

- 1 Benz 1975, S. 127–132; Marshall 1994, S. 485–532; Lanzi/Lanzi 2003, S. 82 u. Meier 2010, S. 151–153.
- 2 Pallucchini/Rossi 1982, S. 204 u. Valcouver 2002, S. 88.
- 3 Jacopo Palma d.J., Ivanoff/Zampetti 1980, Nr. 116, Nr. 123 u. a.; Scarsellino / unbekannter Künstler (venezianisch): Bologna, Fototeca Zeri, n.s. 56453, 43002; Odoardo Fialetti, Philadelphia, Museum of Art, Inv. 1985-52-25741; Gerard ter Borch, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1887-A-734(R); Claude Mellan, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-69.883; François-Guillaume Ménageot, Milwaukee, Haggerty Museum of Art, Inv. 2000.6; James Pradier, Paris, Musée du Louvre, Inv. N 15570. Tintoretto selbst dürfte weithin bekannte Antiken wie die *Laokoon*-Gruppe oder den *Torso vom Belvedere* vor Augen gehabt haben.
- 4 Siehe 5. Mose 32, 23–24; Ps 7, 14; 19, 5–6 u. Hes 5, 16. Vgl. Benz 1975, S. 127–132, Marshall 1994, S. 485–532, Lanzi/Lanzi 2003, S. 82, Meier 2010, S. 151–153, Goldinger 2020, S. 16 u. S. 34–80.
- 5 WZIS AT3800-PO-119042.
- 6 Unbekannter Künstler, *Heilung des Rochus durch einen Engel*, um 1600, braune Tusche, schwarze Kreide, Feder in Braun, Bister, braun laviert, 392 x 246 mm (links und unten) sowie 388 x 253 mm (rechts und oben), Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 346.
- 7 Dank für die persönliche Mitteilung 2022.

Kat. 37

Unbekannter Künstler

nach Paolo Veronese (1528–1588)

Die Auferstehung Christi, nach 1575

Feder in Braun über Kreide in Grau, braun laviert und weiß gehöht auf blau getöntem Papier, 334 x 195 mm

Inv. Nr. H 336

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo, fol. 11r, Nr. 49: „Bel Disegno della Risurrezione lumeg[gi]ato di Biacca“ — Renger 1973/79, Nr. 336 | unpubliziert



Mit einer bemerkenswerten Detailgenauigkeit gibt die Zeichnung das um 1575 von Paolo Veronese für die Cappella Badoer in San Francesco della Vigna in Venedig gemalte Altarbild wieder, das sich noch heute *in situ* befindet.¹ Das Gemälde diente als Altarschmuck einer Privatkapelle, die 1546 von Sebastiano Malipiero (Lebensdaten unbekannt) gestiftet wurde und noch im späten 16. Jahrhundert an die Familie Badoer überging. Die Auferstehungsthematik mit dem bewachten Grab Jesu nach Mt 27, 62–66 entspricht durchweg dem religiösen *decorum* einer privaten Familienkapelle mit Grablege. Von der Bekanntheit von Veroneses Gemälde zeugt nicht nur eine bemerkenswert frühe Erwähnung in *Il Riposo* (1584) von Raffaello Borghini (1537–1588),² sondern auch ein von Lucas Kilian (1579–1637) angefertigter Kupferstich, den Dominicus Custos (1560–1612) in Augsburg verlegt hat.³ Damit war die Komposition Veroneses auch über den engeren Umkreis Venedigs hinaus weithin bekannt, was wiederum Fragen hinsichtlich des funktionalen Status, der Entstehung und der Zuschreibung der vorliegenden Zeichnung aufwirft. Es ist auszuschließen, dass es sich um eine eigenhändige Vorzeichnung oder ein *modello* Veroneses oder seiner Werkstatt für das Altarbild selbst handelt. Es gibt nur wenige Vergleichsmomente mit gesicherten Handzeichnungen Veroneses oder seines engeren Mitarbeiterkreises, obgleich ein auf ähnliche Weise mit Weißhöhungen versehenes und auch auf blauem Papier gezeichnetes Blatt mit der Darstellung des Hl. Hieronymus im British Museum in jüngerer Zeit dem Umkreis Veroneses zugewiesen wurde.⁴ Gewisse Affinitäten zu Zeichnungen von dem in Venedig tätigen Giuseppe Porta, gen. Salviati (1520–1575) haben sich bei näherer Betrachtung als nicht tragfähig erwiesen.⁵ Naheliegender erscheint es, die Göttinger Zeichnung als eine Nachzeichnung zu klassifizieren, die möglicherweise mit der Entstehung des Kupferstiches von Kilian in Zusammenhang steht. Der Kupferstich zeigt das Motiv seitenverkehrt, ist allerdings von der Größe her nahezu deckungsgleich mit dem Göttinger Blatt (Plattengröße: 357 x 205 mm inkl. der

Paolo Veronese (und Werkstatt), *Auferstehung Christi*, um 1575, Venedig, San Francesco della Vigna, Cappella Badoer





Lucas Kilian nach Paolo Veronese, *Auferstehung Christi*, um 1600, London, British Museum, Inv. Nr. 1877,0811.884

Schrift und Umfassungslinie; Größe der Zeichnung: 334 x 195 mm). Aufgrund der Seitenverkehrung des Kupferstiches ist es auszuschließen, dass die Göttinger Zeichnung eine spätere Nachzeichnung nach der Graphik ist. Ihr Status muss also zwischen dem vollendeten Gemälde und dem Kupferstich liegen, möglicherweise erfüllte sie die Funktion einer Stichvorlage, die von Lucas Kilian und Dominicus Custos herangezogen wurde. Wobei nicht auszuschließen ist, dass die Göttinger Zeichnung wiederum selbst eine Kopie der gezeichneten Stichvorlage sein könnte. Bedenkt man die Tatsache, dass um 1600 auch viele deutsche Künstler wie beispielsweise Hans Rottenhammer (1564–1625) in Venedig tätig waren, so vergrößert sich der Kreis für den mutmaßlichen Urheber der Göttinger Zeichnung noch einmal deutlich. Der minutiöse Zeichenstil, die deutlich Licht und Schatten akzentuierenden Weißhöhungen und die Präzision bei der Wiedergabe der Oberflächen und Texturen von Waffen, Rüstungen und Stoffen machen es wahrscheinlich, dass es sich funktional um eine Stichvorlage handelt, die dennoch als vollendete Handzeichnung von großem Reiz ist.

MT

- 1 Zum Gemälde siehe Pignatti 1976, Bd. 1, S. 213, Kat. Nr. A 329, Bd. 2: Abb. 1002 u. Cocke 2001, S. 202, Kat. Nr. 33 u. 34.
- 2 Borghini 1584, S. 561–562.
- 3 Lucas Kilian nach Paolo Veronese, *Auferstehung Christi*, Kupferstich, Plattengröße: 357 x 205 mm, vgl. H 30, NH 77.
- 4 London, British Museum, Inv. Nr. SL, 5236.37; Feder in Braun, Tusche in Graubraun und Weißhöhung auf blauem Papier, 539

x 307 mm. Die früher dem Genuesen Bernardo Castello (1557–1629) zugeschriebene Zeichnung wurde erstmals von Timothy Clifford als Nachzeichnung nach dem Altarbild von Felice Brusasorci (1539/40–1605) in S. Marco in Rovereto (1599) eingestuft und ihre Entstehung um 1600 im Schülerkreis Veroneses vermutet; vgl. Dall'Antonio 2003, S. 86.

- 5 Freundliche Mitteilung von Ursula Verena Fischer Pace vom 07. September 2022.



Kat. 38

Unbekannter Künstler, lombardisch

Dornenkrönung Christi, zwischen 1550 und 1630

Schwarze Kreide, Feder in braun, braune Tusche, weiß ge-
höht, braun grundiert, schwarz quadriert, 373 x 255 mm
Inv. Nr. H 349

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto),

Wasserzeichen: Handschuh mit einfacher Manschette

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 10 recto, Nr. 37a(?) — Renger
1973/79, Nr. 349 | unpubliziert

Auf wenige Figuren reduziert bringt die Komposition die namensgebende Station des Leidensweges Christi eindringlich vor Augen.¹ Der Reiz des Blattes liegt vornehmlich in der Dynamik der krönenden Scherger sowie der dieser gegenübergestellten Andacht Christi. Eine Betrachterfigur am rechten Bildrand beruhigt durch stillen Schmerz. Das Objekt selbst bietet wenig Anhaltspunkte, um die Identität seines Künstlers festzustellen. Die Zeichnung ist quadriert, was eine Vor- oder Nachzeichnung nahelegt.² Die geringe Figurenzahl und die Nahsichtigkeit sprechen für ein kleinformatiges Pendant. Gekappte Ecken lassen an architekturverzierende Elemente denken. Ein Wasserzeichen ist unidentifiziert. Die Zeichnung war zwischenzeitlich Camillo Procaccini (1561–1629) zugeschrieben,³ in dessen Werk sich auch eine *Dornenkrönung* mit Figuren ähnlich dem Göttinger Blatt findet. Die stilistischen Bezüge sind für eine Zuschreibung jedoch zu gering, andere Belege fehlen.⁴ Ursula Fischer-Pace und Heiko Damm sehen im Göttinger Blatt die Arbeit eines lombardischen Künstlers, letzterer verweist auf Giovan Battista Crespi, gen. Il Cerano (1565/70–1632) und dessen Umfeld.⁵ Kompositorisch nahe liegt eine dem umbrischen Künstler Felice Damiani (1530–1609) zugeschriebene Tafel.⁶ Zwar gibt es über Ungenauigkeiten hinausgehende Abweichungen, jedoch bestehen große Ähnlichkeiten in Figuration, Gewandung, Körperhaltung und Raumauffassung. Diese Art der *Dornenkrönung Christi* erscheint nach Betrachtung der verschiedensten Werke selten zu sein; es finden sich lediglich zwei weitere, vermutlich spätere Werke.⁷ Es liegt zudem nahe, dass die Darstellung einer in den Marken und Umbrien verbreiteten Darstellungskonvention folgt. Als verbindendes Element zwischen der Tafel und den Mailänder Künstlern lassen sich Umbrien und die Brüder Federico und Taddeo Zuccari (1539/40–1609 u. 1529–1566) feststellen.⁸ Die Zuccari stammten aus den Marken, waren aber auch in Umbrien, Rom und Norditalien tätig. Felice Damiani arbeitete in den Marken, Umbrien und Latium (Rom) und ist nachweislich von Taddeo Zuccari beeinflusst worden.⁹ Letzterer stand in engem Kontakt mit Girolamo Muziano (1532–1592) und Cesare Nebbia (1536/41–nach 1622), welche auch in der Lombardei





Felice Damiani (zug.), *Dornenkrönung Christi*, um 1550/1600, Pennabilli, Museo del Montefeltro

tätig waren. Il Cerano zeigt sich in seinem Schaffen von römischer und Bologneser Malerei beeinflusst. Eng mit der ursprünglich aus Bologna stammenden, nach Mailand übersiedelten Künstlerfamilie Procaccini verbunden, lernte und arbeitete er mit diesen. Ercole Procaccini d. Ä. (1520–1590) war wie sein Lehrer Prospero Fontana (1512–1597) selbst in Latium; der Sohn Camillo greift Stilelemente Federico Zuccaris auf.¹⁰ Das Göttinger Blatt stammt also mit einiger Wahrscheinlichkeit von einem Lombarden, der eine mittelitalienische Vorlage kopierte. Ungewiss bleibt, ob sich dabei an dem bzw. einem Damiani zugeschriebenen Werk orientiert wurde, oder ob beide ein noch unbekanntes oder verlorenes Werk rezipierten.¹¹

TL

- 1 Allg. zum Motiv der *Dornenkrönung Christi* siehe RDK, Bd. IV, 1958, S. 315–332 u. Luz 2002, S. 292–307.
- 2 Die Quadrierung liegt über der Zeichnung, was für eine Vorzeichnung spricht; dies ist jedoch nicht zwingend, siehe Koschatzky 1981.
- 3 Siehe Bildakte zu H 349, Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- 4 Neilson 1979, Nerio/Monducci 1986, Chiusa 1990, Ausst. Kat. Mailand 2007, Ausst. Kat. Mailand 2012 u. Lo Conte 2021.
- 5 Persönliche Mitteilungen 2022/23.
- 6 Codice di catalogo nazionale (CDCN) 1100151518. Das Gemälde befand sich ursprünglich im Kloster Sant'Agostino in Pennabilli. Die Stadt gehörte seit der Einigung Italiens zur Region der Marken, wurde 2009 aber der Emilia-Romagna zugeschlagen. Sie liegt etwa 100 km südlich von Bologna. Mittlerweile befindet sich das Bild im Museo Montefeltro in Pennabilli. Laut dem Catalogo generale dei Beni Culturali ist die Zuschreibung aufgrund der Qualität des Gemäldes fragwürdig; ein lokaler Künstler wird angenommen.; Damiani wurde um 1530/1560 in Gubbio geboren, starb 1608 in Perugia, beides gelegen in Umbrien und war tätig dort und in den östlich angrenzenden Marken. Siehe AKL, Bd. 24, 2000, S. 14–15.
- 7 Darstellung des Florentiners Alfonso Boschi um 1620/1649, CDCN 0900000932, etwas entfernter der Mailänder Carlo Francesco Nuvolone um 1629/1662, CDCN 0300158616. Boschi scheint ein Rezipient von Ludovico Cardi, gen. Il Cigoli gewesen zu sein, wie Heiko Damm anhand Boschis *Dornenkrönung* anmerkt und wie etwa durch die kopieartige Anlehnung einer *Darstellung im Tempel* nahegelegt wird, vgl. Boschi, Florenz, Chiesa dei Santi Michele e Gaetano u. CDCN 0800273082C; AKL, Bd. 13, 1996, S. 170–171 u. AKL, Bd. 19, 1998, S. 203–207.
- 8 AKL, Bd. 119, 2023, S. 329–332.
- 9 Vgl. etwa *Die Enthauptung des Hl. Paulus*, Recanati 1586, San Marcello al Corso 1558/59 oder eine *Heimsuchung* im British Museum, Inv. Nr. 2000,0325.11 wie eine *Allegorie des Friedens*, Palazzo Farnese (Caprarola). Zur Biographie siehe AKL, Bd. 24, 2000, S. 14–15.
- 10 AKL, Bd. 22, 1999, S. 256–258, AKL, Bd. 42, 2004, S. 180–182; AKL, Bd. 97, 2018, S. 54–57.
- 11 Eine für ihre Zeit außergewöhnlich große wie vielfigurige *Dornenkrönung* von Girolamo Muziano ist zwangsläufig zu nennen, bleibt jedoch noch zu Damiani und den Zuccari in Beziehung zu setzen. CDCN 1000061132, Girolamo Muziano (zug.), Orvieto; Cesare Nebbia, Rom CDCN 1200237884-0. AKL, Bd. 91, 2016, S. 377–378; AKL, Bd. 92, 2016, S. 88–89.



Kat. 39

Ferraù Fenzoni (Faenza 1562–1645 ebd.)

Grablegung Christi, 1600–1605

Kreide in Grau, Rötel, schwarze Tinte, braun laviert, weiß gehöht, 321 x 267 mm

Inv. Nr. H 329

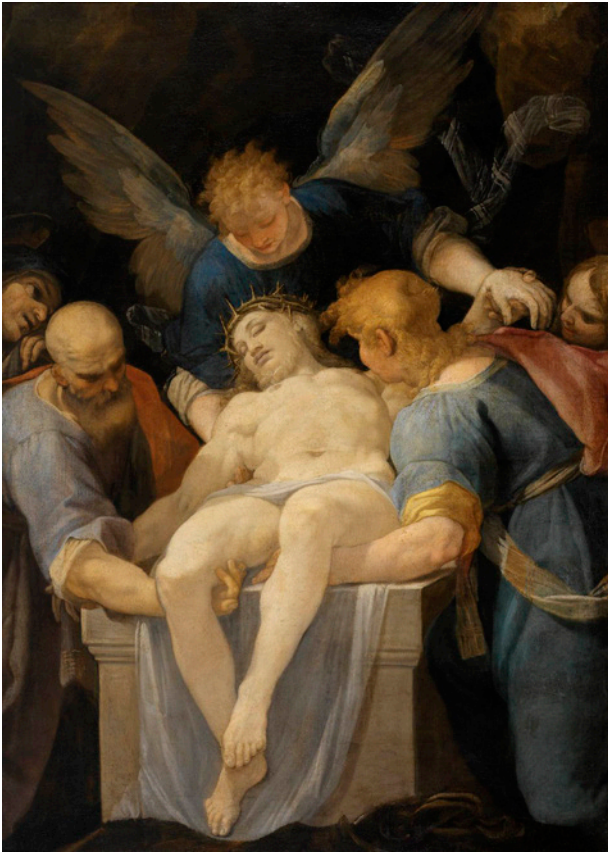
Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo 1784ff., fol. 11r, Nr. 48 — Renger 1973/79, Nr. 329 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Kat. 30 — Ausst. Kat. Kiel 1966, Kat. 31 — Scavizzi 1966, S. 6, Taf. 5 — Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 213, Kat. 83 — Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 136, Kat. 48 — Scavizzi/Schwed 2006, S. 115, Kat. D.101.

Bis heute wird angenommen, dass diese wenig bekannte Zeichnung eine Detailstudie zu einem Gemälde Fenzonis im Musée Sainte-Croix in Poitiers sei.¹ Bei sorgfältiger Betrachtung der Zeichnung zeigt sich jedoch, dass neben dem mit Rötel farblich und plastisch ausgeführten Leib Christi noch weitere dargestellte Figuren, die in den vorherigen Forschungen zum Blatt bislang immer unidentifiziert geblieben sind, erscheinen. Im Vordergrund flankieren den Leichnam Christi zwei Gestalten: Joseph von Arimathäa zu seiner Rechten und Nikodemus zu seiner Linken, welche den figürlichen Darstellungen des Gemäldes in jeder Hinsicht entsprechen. Hier wird jedoch lediglich ein Arm des Nikodemus mit schwarzer Tinte herausgearbeitet, während die Köpfe der beiden Leichenträger nur mit lasierter, brauner Farbe leicht hervorgehoben werden. Außerdem befindet sich ein verstecktes Gesicht hinter Joseph von Arimathäa. Das stark durch den Rahmen beschnittene und zur Seite Christi geneigte Haupt gehört also der Muttergottes, Maria, die im Vergleich zur Zeichnung auf dem Gemälde weiter vom Sohn entfernt ist. Auffällig ist somit, dass die Göttinger Zeichnung nicht nur von der endgültigen Darstellung abweicht, sondern die räumliche Aufteilung der Dargestellten auch von einer sich aneinander anschmiegenden Szene zu einer symmetrischen, distanzierten Anordnung umgearbeitet wird. Dass das vorliegende Blatt dem Gemälde in Poitiers trotz dieser Unterschiede eindeutig ähnelt, lässt sich darauf zurückführen, dass es sich nicht allein um eine Detailstudie handelt. Vielmehr diene das Blatt als früheste Vorzeichnung für das Gemälde. Die Wiedergabe des beengten Raumes und die umstehenden, durch den Rahmen beschnittenen Figuren sowie die verkürzte Perspektive erinnern an die Komposition der *Beweinung Christi* Mantegnas (1431–1506).² In der Tat spielte Mantegnas Motiv des *christo in scurto* für die Totendarstellung Christi in der Zeit Fenzonis eine wichtige Rolle. Ein ähnliches, zeitgenössisches Beispiel dafür ist eine von Orazio Borgianni (um 1574/78–1616) geschaffene Radierung, die auf gleiche Art wie Mantegnas *Beweinung Christi* inszeniert wird.³ Im Vergleich zu Mantegna und Borgianni weicht Fenzonis Komposition auffallend von der Härte der Darstellung der Begleitfiguren ab. Nicht nur





Ferrau Fenzoni, *Grablegung Christi*, 1600–1605, Poitiers, Musée Sainte-Croix

die Körperlichkeit Christi scheint hier frischer und malerischer, sondern die Beschaffenheit der perspektivischen Verkürzung weist auch auf eine verbesserte und natürliche Körperwiedergabe hin. Im Gegensatz zu den umstehenden Figuren wird die Linienführung am Körper Christi teils zusätzlich mit schwarzer Tinte akzentuiert.⁴ Während Wille und Wagner annehmen, dass die schwarze Tintenkontur möglicherweise von späterer Hand stamme,⁵ kann jedoch festgestellt werden, dass Fenzoni selbst schwarze Tinte für seine späteren Zeichnungen vielfach verwendet hat. Daher bildet die Göttinger Zeichnung einen Wendepunkt im Werk Fenzonis, an dem er anfang, mit dem Zeichenmaterial Tinte in seinen Zeichnungen zu arbeiten. Von besonderem Interesse ist außerdem das jugendliche Gesicht Christi. Handelt es sich um eine zusammenkomponierte Darstellung von Schlaf und Tod des Christuskindes wie bei Bonsignoris (um 1455–1519)

Maria mit schlafendem Kind,⁶ in dem der Schlaf auf den zukünftigen Opfertod Christi hinweist? Oder hat Fenzoni das alterslose Gesicht allein als eine Musterdarstellung für seine gezeichneten Figuren gedacht? Sowohl das im British Museum aufbewahrte Blatt Fenzonis,⁷ in dem Maria leblos schräg in der Bildtiefe auf dem Totenbett liegt, als auch seine Zeichnung der *Kreuzabnahme Christi* aus den Uffizien,⁸ auf der der Leichnam Christi ebenfalls in Verkürzung wiedergegeben wird, zeigen ein ähnliches, altersloses Gesicht, wie es in der Göttinger Zeichnung zu sehen ist. Man könnte fast glauben, es sei lediglich ein Mustergesicht, das weder Alter noch Geschlecht zeigt. Auch hat Fenzoni den Leib Christi im Licht belassen, und nicht – wie auf dem Gemälde – das Haupt. Eine ähnliche Darstellung des von Licht übergossenen Leichnams Christi ist schon in einer um 1590 entstandenen Zeichnung⁹ zu sehen, in der ein Engel den gekreuzigten toten Christus vor sich vorweist. Dies deutet laut Zeitler darauf hin, dass Fenzoni von Federico Barocci (1526–1612) oder Raffaellino da Reggio (1550–1578) beeinflusst worden sein könnte, es könnte aber auch auf niederländische Einflüsse hindeuten.¹⁰ Das Göttinger Blatt ist in jedem Fall eine der schönsten Zeichnungen Fenzonis, in welcher sowohl die ungewohnte Perspektive, die in seinen späteren Werken immer wiedergegeben und umgestaltet wurde, als auch die Mischung der Technik sowie das jugendliche Gesicht Christi die künstlerische Eigenständigkeit Fenzonis sichtbar zum Ausdruck bringen.

SMS



Orazio Borgianni, *Grablegung*, 1615, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 2861

- 1 Vgl. Scavizzi 1966, S. 6, Scavizzi 2006, S. 310 u. Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 136.
- 2 Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, um 1483, Mailand, Pinacoteca di Brera.
- 3 Orazio Borgianni, *Grablegung*, 1615, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. D 2861.
- 4 Vgl. Ausst. Kat. Duisburg 1965, S. 16, Ausst. Kat. Hildesheim 1993, S. 213 u. Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 136.
- 5 Vgl. ebd.
- 6 Francesco Bonsignori, *Maria mit schlafendem Kind*, 1483, Verona, Museo Civico di Castelvecchio.
- 7 Ferraù Fenzoni, *Mann küsst den Fuß der Jungfrau* (recto), mit Aufschrift „Carlo. Saracino“, 1612, London, British Museum, Inv. Nr. 1955,0502.2.
- 8 Ferraù Fenzoni, *Kreuzabnahme Christi*, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 12680.
- 9 Ferraù Fenzoni, *Ein Engel hält den Leichnam Christi*, um 1590, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3178 Z.
- 10 Vgl. Ausst. Kat. München 2012, S. 118.



ZEICHNEN LERNEN!

AKADEMISIERUNG IM 18. JAHRHUNDERT

Im 18. Jahrhundert ist die Akademisierung der Künstlerausbildung in Europa weitgehend etabliert. Dabei stehen Theorie und Praxis gleichwertig nebeneinander. Lehrinhalte wie das Anatomiestudium, Geometrie, Perspektive und Proportionslehre gehören nun zur Ausbildung. Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft ist an der 1710 gegründeten Accademia Clementina in Bologna ersichtlich, die sich gemeinsam mit der Accademia delle Scienze in einem Gebäude befindet. Das Zeichnen nach dem Modell stellt im Grundstudium an den Kunstakademien die höchste Stufe in einem oft dreiteiligen Studienaufbau dar: Zunächst werden Kopien nach Vorlagen angefertigt, dann nach Statuen, Gipsabgüssen oder Wachsmodellen, erst im letzten Schritt aber wird *dal nudo* – nach dem nackten Modell – gearbeitet. In einigen Akademien war die Sitzanordnung im Aktsaal wie in einem Amphitheater gestaltet. Als Requisiten dienen etwa Steinblöcke, Stäbe, Stricke oder Kleidungsstücke. Das Aktstudium sollte das Bildrepertoire der Künstler erweitern und gleichzeitig die Entwicklung der *invenzione* (Erfindung) fördern, die später in der eigenen Komposition von *storie* ihren Ausdruck finden sollte.

Kat. 40

Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano (Volterra 1611–1689 Florenz)

Skizzen zum Evangelisten Johannes, Putto und Wappen, um 1670

Rote Kreide, Feder und schwarze Tinte, 260 x 390 mm

Inv. Nr. H 1968/6r

Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano (Volterra 1611–1689 Florenz)

Skizzen zu einer sitzenden weiblichen Figur, um 1670

Rote Kreide, Feder und schwarze Tinte, 260 x 390 mm

Inv. Nr. H 1968/6v

Alt aufgeklebt auf ein Trägerpapier, rückseitig alt in Bleistift bezeichnet: „B. Franceschini“ und „Entwurf zum jugendlichen Joh. Evangelist (Venedig Pinac. Manfredini) / und zur Heiligen Katharina im Gebet (Florenz Uffizien)“

Wasserzeichen: Doppeladler

Provenienz: bis 1968 Sammlung Arnold Blome, Bremen; 1968 erworben von Kunsthandel Ralf Ohse

Literatur: Ausst. Kat. Göttingen 1970, Kat. Nr. 35 — Ausst. Kat. Göttingen 1987, S. 29.

Bei dieser auf zwei zusammengeklebten, unregelmäßig geformten Papierstücken ausgeführten Zeichnung, auf die zusätzlich ein weiteres kleineres Papier aufgeklebt wurde, handelt es sich um ein typisches Skizzenblatt des Florentiner Malers Baldassare Franceschini, der nach seiner Geburtsstadt Volterra von seinen Zeitgenossen Il Volterrano genannt wurde. Die Zeichnung vereint mehrere Skizzen zu einem Altarprojekt in der Florentiner Klosterkirche des Servitenordens, Santissima Annunziata, das Volterrano ab 1670 ausführte. Auf dem Hauptbild des Altars ist die Himmelfahrt des Erneuerers des Servitenordens, Filippo Benizi (1233–1285) dargestellt. Darüber befindet sich im Auszug des Altars ein zweites Gemälde, das den Evangelisten Johannes zum Thema hat.¹ Bereits vor der Heiligsprechung Filippo Benizis am 12. April 1671 durch Papst Clemens X. hatte Padre Evangelista Tedaldi, ein wichtiges Mitglied des Servitenordens, den Altar seiner lange bestehenden Familienkapelle im linken Querhaus der Kirche mit einem Altarbild zu Ehren des neuen Heiligen ausstatten lassen. Auf diese Weise war das Gemälde zu den Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation Benizis am 23. Juni 1671 bereits fertiggestellt und befand sich *in situ*.² Auf dem Altarbild erscheint der Heilige, wie er mit über der Brust gekreuzten Armen auf einer Wolke in den Himmel erhoben wird. Begleitet von Engelsputti und Cherubim wendet er den Blick nach oben. Auf einer Stufe darunter kniet eine junge Mutter, die ihren kleinen Sohn dem Heiligen anempfiehlt. Das links auf der Stufe liegende Buch und die von einem Putto gehaltene Lilie stellen Attribute des Heiligen dar, während der rechts hinter der jungen Mutter liegende Knabe auf ein Wunder, die vom heiligen Filippo vollbrachte Wiedererweckung eines Kindes, hinweist. Gleichzeitig entstand das Gemälde des Auszugs mit dem Evangelisten Johannes.

Während die Entstehungsgeschichte der *Himmelfahrt des Hl. Filippo Benizi* durch eine Reihe von Zeichnungen gut, doch nicht lückenlos dokumentiert ist,³ kannte man bisher für das Gemälde mit dem Evangelisten Johannes nur eine Vorzeichnung im British Museum.⁴ Der Zeichner hat darauf mit schwarzer Kreide und Feder die Figur des Evangelisten in drei verschiedenen Positionen jeweils in einem achteckigen Bildfeld erprobt. Das Göttinger Blatt kann der Entste-





Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano, *Die Himmelfahrt des Hl. Filippo Benizi*, 1670/71, Florenz, SS. Annunziata, Cappella Tedaldi



Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano, *Der Evangelist Johannes*, 1670/71, Florenz, SS. Annunziata, Cappella Tedaldi

hungsgeschichte der beiden zum Altar gehörenden Gemälde neue Facetten hinzufügen. Auf der Vorderseite befinden sich in zwei Reihen insgesamt sechs Variationen des Evangelisten. Oben sieht man von links beginnend vier Entwurfsskizzen in achteckiger Bildform ähnlich jenen auf dem Londoner Blatt. Darunter befinden sich zwei Entwürfe in rechteckigen Bildfeldern. Alle Skizzen wurden zunächst in Rötel gezeichnet, dann wurden zwei der Evangelistenentwürfe mit Feder und Tinte überarbeitet, eine Technik, die Volterrano oft zur Verdeutlichung einzelner Partien einsetzte. Beim Entwurf ganz rechts hat der Zeichner Kopf und Schultern

des Evangelisten mit der Feder ohne Rötel etwas außerhalb der Bildbegrenzung leicht variiert. Eine weitere Variation der Kopfhaltung zeichnete er schließlich auf ein kleines Papierstück, das auf den Gesamtentwurf geklebt wurde. Die so erreichte Lösung entspricht fast völlig dem späteren Gemälde. Die Technik, veränderte Details auf kleinen Papierstücken in die Komposition einzufügen, lässt sich auf vielen Zeichnungen Volterranos beobachten.⁵ Sie ersparte es dem Zeichner, eine Komposition noch einmal zu zeichnen.

Neben bzw. zwischen die Skizzen für die Evangelisten hat der Zeichner eine Wappenkartusche und einen Putto skizziert, der mit einem der Engel im Hauptbild des Altares in Verbindung gebracht werden kann. Doch nicht nur auf der Vorderseite wurde das Papier mit Rötel und Feder bezeichnet, sondern auch auf der Rückseite. Die dort mit Tinte ausgeführten Darstellungen schlugen auf die Vorderseite durch, doch wegen der alten Unterlage ist die Rückseite unzugänglich. Erst im Durchlicht erkennt man zwei zunächst mit Rötel ausgeführte Variationen zur Figur der jungen Mutter, die unterhalb des Heiligen auf den Stufen sitzt. Eine der beiden Figurenskizzen hat Volterrano mit jenen relativ breiten Tintenstrichen überarbeitet, die von der Vorderseite aus zu sehen sind.⁶

Den Göttinger Skizzen ging mit großer Wahrscheinlichkeit ein ebenfalls in Rötel und Tinte gezeichnetes Skizzenblatt voraus, das 1980 in London versteigert wurde. Darauf hat der Zeichner die Haltung



Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano, *Entwürfe für den Evangelisten Johannes*, British Museum, Inv. Nr. 1969,0920.20

der Figur in verschiedenen Ansichten erprobt.⁷ Nachdem das endgültige Aussehen der Figur festgelegt war, zeichnete Volterrano detaillierte Gewandstudien, mit deren Hilfe er Faltenwurf und Lichtwirkung des Gewandes der jungen Mutter erprobte. Zu diesen zählen zwei Studien auf Vorder- und Rückseite eines Blattes, das heute in Kassel bewahrt wird, und eine Zeichnung in der Fondazione Longhi in Florenz.⁸

Die Göttinger Zeichnung stellt ein wertvolles Dokument für die Entstehungsgeschichte der beiden Gemälde in der Santissima Annunziata dar und bietet zugleich gemeinsam mit den übrigen zugehörigen Zeichnungen einen Einblick in die Arbeitsmethoden Volterranos, der seine Gemälde akribisch vorbereitete. Die Methode, die Figuren als flüchtige Skizzen zu beginnen und sie dann in mehreren Schritten weiter bis zur finalen Gestalt weiter zu entwickeln, entspricht der akademischen Praxis der Epoche. Insofern stellt das Göttinger Blatt „Arbeitsmaterial“ des Künstlers dar.

Doch sind es gerade die Skizzenblätter Volterranos, die einen Zeichner von hohen Graden verraten, der seine zahlreichen Einfälle mit großer Ökonomie, ungeduldig und in schneller Folge nebeneinander auf demselben Blatt notierte und dessen Fülle von Ideen und Variationen den modernen Betrachter in Bann schlugen.

SM



Baldassare Franceschini, gen. Il Volterrano, *Skizzen zum Evangelisten Johannes und zu einer sitzenden weiblichen Figur*, um 1670, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv. Nr. H 1968/6. Durchlichtaufnahme, seitenverkehrt

- 1 Die auf der Rückseite des Trägerpapiers angegebenen Einordnungen der Figurenskizzen sind offenbar unrichtig. Die beiden dort genannten Gemälde werden von den Autoren der jüngsten Monografie zu Baldassare Franceschini gen. Il Volterrano nicht behandelt. Siehe Fabbri/Grassi/Spinelli 2013.
- 2 Fabbri/Grassi/Spinelli 2013, S. 279. Das Gemälde ersetzte eine Altartafel des Piero di Cosimo von 1505 (heute in den Uffizien) mit der Darstellung der *Unbefleckten Empfängnis*, auf der bereits Filippo Benizi dargestellt gewesen war, jedoch lediglich als Nebenfigur. Piero di Cosimos Gemälde war kurz zuvor an den Kardinal Leopoldo de' Medici verkauft worden, der im Gegenzug das neue Gemälde finanzierte.
- 3 Siehe hierzu die Zusammenstellung und hervorragende Analyse der Zeichnungen für das Hauptbild durch Lukatis 2010, S. 20–23 u. S. 120–121 sowie Fabbri/Grassi/Spinelli 2013, S. 278–279.
- 4 Fabbri/Grassi/Spinelli 2013, S. 279–280.
- 5 Als ein Beispiel sei hier ein ebenfalls mit Rötel und Tinte gezeichnetes Skizzenblatt in der Albertina (Inv. Nr. 23894) genannt, auf das der Zeichner gleich mehrfach kleine Papierstücke mit den jeweils verbesserten Details seines Entwurfes aufgeklebt hat. Vgl. Birke/Kertesz 1997, S. 2268 u. Nr. 23894. Allgemein zum Phänomen der aufgeklebten Korrekturen siehe Damm 2022.
- 6 Die Durchlichtaufnahme wird hier seitenverkehrt wiedergegeben, so dass die Figuren in derjenigen Richtung zu erkennen sind, in der der Zeichner sie angelegt hat, also gleichsam richtig herum.
- 7 McCorquodale 1980, Nr. 43a u. Lukatis 2010, S. 21–22, Abb. 3 u. 4.
- 8 Lukatis 2010, S. 120–123.



Kat. 41

Benedetto Luti (Florenz 1666–1724 Rom)

Kain erschlägt Abel, um 1692–1694

Rötel, mit Resten von Weißhöhung, 408 x 274 mm

Inv. Nr. H 316 recto (verso: später entstandener Abklatsch einer Zeichnung von unbekannter Hand, die Kühe auf einer Weide zeigt)

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ (recto)

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–1769), Frankfurt a. M.

Literatur: Fiorillo, fol. 5r, Nr. 2 | Ausst. Kat. Duisburg 1965, Kat. 31 (Hans Wille) — Ausst. Kat. Kiel 1966, Kat. 32 (Hans Wille) — Bowron 1979, S. 286 — Ausst. Kat. Göttingen 2000, S. 204, Kat. 79 (Meike Rothermund) — Maffei 2012, S. 227, Kat. 79.

Dramatisch bringt Benedetto Luti den ‚ersten Mord‘ mit dem Rötel auf das Papier. Nach Gen 4, 3–17 hatte der Ackerbauer Kain seinen Bruder Abel, den Schäfer, hinterhältig erschlagen, da dieser durch sein Opfer der Erstlinge seiner Herde Gott mehr gefallen hatte als Kain durch sein Opfer von Feldfrüchten. Nur Abel sah der Herr gnädig an, Kain jedoch nicht. Von der Sünde verführt, vor welcher der Herr ihn gewarnt hatte, erschlägt er kaltblütig seinen Bruder. Die Negativität der Figur Kains tritt auf Luti's Zeichnung deutlich hervor: Mit herkulischer Kraft schlägt er mit einer hölzernen Keule auf den Bruder ein, der im Sterben mit seinem zart wirkenden Antlitz das Bild einer schönen Leiche abgibt. Dagegen verbirgt Luti kunstvoll den Affekt des Mörders, dessen Gesicht durch den erhobenen Oberarm verdeckt wird. Luti's grandiose Zeichnung zeigt die biblische Urszene des Verbrechens, den ersten Brudermord und zugleich den erstmaligen Eintritt des Todes in die Menschheitsgeschichte. Er situiert das Geschehen in einer Landschaft mit lockerem Baumbestand. Hinter den Protagonisten sind die rauchenden Opferaltäre als Ursache des Konfliktes nur noch zu erahnen. Der Fokus des Zeichners liegt jedoch nicht auf den landschaftlichen Parerga, sondern deutlich auf der virtuosen Darstellung des männlichen Körpers, die auf ein intensives Aktstudium schließen lässt. Die Nutzung des Rötels als Zeicheninstrument kommt der Darstellung besonders entgegen. Mit dem weichen Kreidestift lassen sich die an- und abschwellenden Partien der muskulösen Körper besonders gut modellieren, und diese Technik wurde auch im akademischen Aktzeichnen bevorzugt angewandt. Luti setzt dazu effektvolle Kontraste: Der angespannten Bewegung des Erhebens der Keule durch Kain antwortet die nach links aus dem Bild fallende Haltung des am Boden liegenden Abel, mit der Luti eine komplizierte Verkürzung (*scorcio*) ins Bild setzt, wie sie schon seit dem *Cristo in Scurto* von Andrea Mantegna (1431–1506) als extreme Schwierigkeit der anatomisch korrekten Körperdarstellung galt.¹ Die unversehrte Schönheit von Abels Körper gehört in der Frühen Neuzeit gewissermaßen zur Ikonographie der Szene und wird hier durch eine besonders gekonnt verkürzte Kunstfigur noch zusätzlich betont.

Luti's erster Biograph, der römische Kunsthistoriograph Lione Pascoli (1674–1744), lobt Meisterschaft



und Geschmack seines auf Perfektion abzielenden Personalstils: „Aveva egli fatta una maniera tenera, e delicata, di vago, e gentil colorito con perfetto disegno, e con armoniosa composizione così bene aggiustata al suo squisito gusto (...).“² Benedetto Luti kam 1691 aus Florenz nach Rom und stieg dort zu einem der führenden Maler auf; er wurde 1694 Mitglied der Accademia di San Luca und tat sich in Rom auch als Kunsthändler und Zeichenlehrer hervor. Virtuoso beherrschte er die Pastellmalerei und bevorzugte bei den Zeichentechniken die ‚weichen‘ Materialien wie Rötel, schwarze Kreide und Pinsel. In Rom führte er ebenso Altargemälde wie Galeriebilder biblischer und mythologischer Thematik aus; zudem war Luti in Freskenprojekte wie in der *Galleria Colonna* involviert, wo er die *Apotheose von Papst Martin V.* malte. Protegiert von Cosimo III. de’ Medici (1642–1723), verkehrte Luti in Rom in den intellektuellen Kreisen um den kunstsinnigen Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740).

Das Göttinger Blatt ist als eine effektiv ausgeführte bildmäßige Zeichnung zu beschreiben, die als Präsentationsstück des eigenen Könnens ihren Zweck erfüllt haben könnte. Dennoch lässt sich aus dem historischen Kontext folgern, dass auch sie Teil eines Werkprozesses gewesen sein könnte und ein Ölgemälde vorbereiten sollte. Edgar Peters Bowron stellte 1979 die These auf,³ dass das Göttinger Blatt in Zusammenhang mit einem Gemälde steht, das sich im römischen Besitz des Komponisten Arcangelo Correlli (1653–1713) befand und von Pascoli erwähnt wird: „Ebbene una assai bella [opera, MT] Arcangelo Correlli, che rappresentava Caino in atto di percuotere Abele“.⁴ Da das Gemälde aus Corellis Sammlung bisher nicht bekannt geworden ist, ist der Status der Göttinger Zeichnung als Entwurf oder *modello* zu diesem nicht abschließend zu klären. Eine ähnliche Konstellation offenbart aber eine Zeichnung Lutis im Besitz der Rhode Island School of Design in Providence, die in Thematik und technischer Umsetzung mit dem Göttinger Blatt in engem Zusammenhang steht.⁵ Die ebenfalls hochformatige Zeichnung mit ähnlichen Abmessungen stellt Gottvater dar, der in Begleitung von Engeln den Brudermörder Kain nach seiner Untat verflucht. Das Blatt ist ebenfalls in Rötel ausgeführt und stellt den zeitlich auf den Brudermord folgenden Mo-



Benedetto Luti (oder Nachfolge), *Die Verfluchung Kains*, 1692, Providence, Rhode Island School of Design, Inv. Nr. 20.435

ment dar, so dass es gewissermaßen als ein Pendant zu der Göttinger Zeichnung gedeutet werden könnte. Die Figur des Erschlagenen hat Luti auf dem Blatt in Providence nahezu unverändert übernommen, so dass ein beide Blätter verknüpfender Handlungsablauf evident wird. Zeigt die Göttinger Zeichnung das Verbrechen in seiner ungeschönten Negativität, so thematisiert das Blatt in Providence die gerechte Strafe durch göttliches Eingreifen und ewige Verfluchung. Bemerkenswert ist, dass sich in Kedleston Hall in Derbyshire das zugehörige großformatige Ölgemälde *Die Verfluchung Kains* erhalten hat.⁶ Das 1692 in Rom entstandene Gemälde hatte Luti an seinen Gönner in Florenz, Giovanni Niccolò Berzighelli (1654–1705), geschickt, um

eine Probe seines Könnens zu geben; es gelangte im 18. Jahrhundert von dort aus nach England. Das Gemälde und die zugehörige Rötelzeichnung geben auch einen Hinweis auf die Datierung des Göttinger Blattes, das zeitlich in unmittelbarem Zusammenhang entstanden sein dürfte. Die bisherige Rekonstruktion der historischen Entstehungsumstände widerspricht der naheliegenden Annahme, dass die beiden Zeichnungen möglicherweise Pendantgemälde für einen unbekannt profanen Ausstattungskontext vorbereiten sollten. Ikonographisch und zeichnerisch sind sie allerdings auf enge Weise miteinander verbunden.

MT

- 1 Zum kunsttheoretischen Problem, das hier verhandelt wird, vgl. u. a. Prater 1985, Thürlemann 1989 u. Zanasi 2015.
- 2 Pascoli 1730–1736, Bd. 1, S. 229.
- 3 Bowron 1979, S. 286.
- 4 Pascoli 1730–1736, Bd. 1, S. 231. Schon 1713 wird das großformatige Gemälde in dem Inventar der Sammlung Corellis gelistet, das der Maler Bonaventura Lamberti aufgestellt hatte: „Tre quadri tela da imperatore (...) l'altro rapresentante Caino, et Abele con sua cornice dorata intagliata opera di Benedetto Luti“, vgl. Cametti 1927, S. 418, Nr. 120.
- 5 Providence, Rhode Island School of Design, Gift of Mrs. Gustav Radeke, Inv. Nr. 20.435; Rötel, 338 x 229 mm; vgl. Dowley 1962, S. 222 u. Maffei 2012, S. 222–224, Kat. Nr. I.6. Dowley 1962 machte das Blatt erstmals bekannt, ordnete es aber dem Umfeld Lutis zu, wogegen Maffei 2012 die Eigenhändigkeit für möglich hält.
- 6 Kedleston Hall, Derbyshire, Inv. Nr. KED.P.155; Öl auf Leinwand, 338 x 229 mm; vgl. Maffei 2012, S. 222–224, Kat. Nr. I.6.

Kat. 42

Ubaldo (San Matteo della Decima 1728–1781 Ravenna) oder
Gaetano (San Matteo della Decima 1734–1802 Bologna)

Gandolfi

Männlicher Akt, auf Steinen sitzend, ca. 1745–1769

Rötel, weißgehöht, Höhe links: 428/429 mm, Höhe rechts:
427 mm, Breite oben: 309 mm, Breite unten: 312 mm

Inv. Nr. H 352

Aufschrift: „3“ (recto, unten rechts); „H 352“ (verso, unten
links)

Stempel: „BIBL. R. ACAD. G. A.“ Text im Queroval,
doppelte Einfassungslinie (recto, unten Mitte); fragmentiert
„Kunstsammlung der Universität Göttingen“ Text im Recht-
eck (verso, unten links)

Wasserzeichen: mittig, Stern mit sechs Zacken und Beizei-
chen P und M (Perti e Masetti 67, Bologna, nach Pierangelo
Bellettini 1996)

Provenienz: Sammlung J. D. Fiorillo (1748–1821), Göttingen

Literatur: eventuell Fiorillo 1784ff., fol.79ff. — Renger
1973–1979, Nr. H 352 | unpubliziert

Die in Bezug auf die künstlerische Ausführung und die Handhabung der Technik überaus qualitätvolle, akademische Aktstudie wurde mit Rötel und Weißhöhung auf einem großformatigen Blatt ausgeführt. Die diagonal ausgerichtete Darstellung nimmt fast das gesamte Blatt ein und zeigt ein männliches Modell, dessen nach hinten gelehnte Sitzhaltung mit chiastischer Stellung der Extremitäten ein Wechselspiel von angespannten und entspannten Körperpartien evoziert. Die fest aufeinandergepressten Lippen sowie die Fingerkuppen der linken Hand, die sich mit festem Druck in den Steinblock pressen, vergegenwärtigen die körperliche Anstrengung.

Die ganzfigurige Darstellung samt Stellage aus Steinblöcken sowie die Wahl der Zeichentechnik und das Format des Blattes sprechen für eine Akademiearbeit, wie sie in den europäischen Kunstakademien des 18. Jahrhunderts üblich war.¹ Die arrangierte Positionierung des Aktes kann zum einen vom Lehrer gewählt worden sein und keiner inhaltlichen Ausrichtung folgen. Zum anderen kann sie jedoch auf einer ikonographischen Vorlage basieren, sich also z. B. an mythologischen Figuren orientieren oder antike Statuen und Werke anderer Künstler rezipieren.² Bei der hier vorliegenden Zeichnung sind weder Vorbild noch (eine spezifische) ikonographische Ausrichtung ermittelbar. Das Studium des menschlichen Körpers und die didaktische Aneignung des Motivs zur Erweiterung des Figurenrepertoires sind hingegen evident. Nach Susanne Müller-Bechtel liegt der Fokus einer Aktstudie neben der „anatomisch korrekten Wiedergabe des Körpers“ auch auf der „sichere[n] und konsequente[n] Umsetzung des Blickwinkels des Zeichners auf das Modell mit allen Auswirkungen für perspektivisch verkürzte Körperteile“ sowie auf dem gekonnten Einsatz des Zeichenmaterials.³

Die Verwendung von Rötel birgt die Möglichkeit fein und linear zu arbeiten, wie anhand der Füße zu erkennen ist. Die Körperkontur zeigt zudem, dass sich durch das unterschiedlich starke Aufdrücken des Zeichnmittels auf dem Papier verschiedene Variationsbreiten und Farbintensitäten der Linien ergeben. Die Kontur, die in welligen Linien den natürlichen Rundungen des Körpers folgt, ist an wenigen Stellen zweifach ausgeführt, woran der Zeichenprozess nachvollzo-





Gaetano Gandolfi, *Männlicher Akt, halb kniend, nach rechts*, 1778, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1773

gen werden kann. So wird am rechten Unterschenkel der Figur deutlich, dass durch eine leichte Umrisslinie die erste Übertragung des Gesehenen auf das Papier vollzogen und bei der darauffolgenden Änderung die Kontur präzisiert wurde.

Bei der Modellierung des Körpers wird durch den flächigen Auftrag des Rötels in Form von schattigen Partien und demgegenüber unbezeichneten Flächen die Plastizität hervorgebracht, während die Materialität des Postaments durch die in verschiedenen Graden

aneinandergesetzten, unterschiedlich dichten Schraffuren erzeugt wird. Die Qualität der Zeichnung liegt in der abwechslungsreichen Oberflächengestaltung, welche die raue und unebene Materialität der Steinblöcke ebenso virtuos widerspiegelt wie den unter Spannung stehenden Körper. Zum Ausgleich der Komposition wird der schraffierte Umraum an die rechte Bildseite gerückt. Er dient zur Verortung der Figur im Raum sowie zur harmonischen Ausponderation der Gesamtkomposition – und weniger zur plastischen Herausbildung der Elemente. Die verschiedenen Farbabstufungen werden gekonnt durch die Überlagerung der Schraffuren, die Einbindung des Papiers als Mittelton sowie die Weißhöhung, u. a. in Form von subtilen Lichtreflexen, geschaffen.

Die Kombination von unterschiedlich intensiven Parallelschraffuren und die Gestaltung der Konturlinie sind als typisches Stilkennzeichen von Akademiestudien anzusehen, so auch von Künstlern der Accademia Clementina in Bologna, allen voran der Brüder Ubaldo (1728–1781) und Gaetano Gandolfi (1734–1802). Die Zeichnung kann in ihren Umkreis verortet werden, da das auf dem Blatt befindliche Wasserzeichen den im 18. Jahrhundert in Bologna tätigen Papierherstellern Perti und Masetti zugeordnet werden kann.⁴ Ein ähnliches Wasserzeichen befindet sich auf einer Rötelstudie aus dem Bestand des Herzog-Anton-Ulrich Museums in Braunschweig.⁵ Die dortige Rötelzeichnung wird Gaetano Gandolfi zugeschrieben und gehört zu einem etwa hundert Blatt umfassenden Album mit Aktstudien diverser italienischer Künstler, von denen 40 Blatt aus der Sammlung Johann Dominik Fiorillos (1748–1821) stammen und von diesem

1772 an den Herzog Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1713–1780) verkauft wurden.⁶ Einige der Zeichnungen stammen von Künstlern der Bologneser Schule, was nicht verwunderlich ist, da Fiorillo während seiner künstlerischen Ausbildung zwischen 1765 und 1769 an der Accademia Clementina in Bologna weilte, bevor er von 1770 bis 1781 am Braunschweiger Hof und im Anschluss an der Georgia Augusta in Göttingen als Zeichenlehrer und Professor tätig war.⁷ Die Vermutung liegt also nahe, dass Fiorillo während seiner Akademiezeit in Bologna die Zeichnungen seiner Studienkollegen und Lehrer sowie weiterer in Bologna tätiger Künstler sammelte.⁸ Eine Verbindung zwischen dem Göttinger Blatt, dem Braunschweiger Konvolut und einigen Zeichnungen aus dem Städtischen Museum in Göttingen, die ebenfalls über Fiorillo in die Stadt und später in die Sammlung gelangten, ist daher plausibel.⁹ Gemäß dieser Annahme würde sich für die Göttinger Zeichnung eine Datierung *ante quem* 1769 ergeben, was ein Entstehungsdatum der Zeichnung dementsprechend vor der Abreise Fiorillos aus Bologna nahelegt.

Die hohe technische und künstlerisch-kompositorische Qualität der Zeichnung lässt schließlich eine Zuschreibung an einen der Gandolfi-Brüder zu. Im zeichnerischen Œuvre Gaetanos und Ubaldos – deren Zeichenduktus sich schwerlich voneinander unterscheiden lässt – finden sich zahlreiche Aktstudien dieser Art, welche u. a. durch die Gestaltung der Steinblöcke sowie der Ausführung des Hintergrunds Parallelen zum Göttinger Blatt aufweisen.

FR

1 Zu Rötel und Format siehe Müller-Bechtel 2018, u. a. S. 406; zu Figur und Stellage siehe Gesamtwerk Müller-Bechtel 2018 u. Ausst. Kat. Karlsruhe 1994 (Eva-Maria Froitzheim).

2 Siehe Müller-Bechtel 2018, u. a. S. 156 u. S. 215; Ausst. Kat. Karlsruhe 1994, S. 8 u. S. 40 (Eva-Maria Froitzheim).

3 Müller-Bechtel 2018, S. 401.

4 Bellettini 1996, S. 195, Nr. 67.

5 Gaetano Gandolfi, *Männlicher Akt, halb kniend, nach rechts*, 1754–1802, 380 x 301 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1773, ehemals in Klebeband H 27 Bd. 5 auf Blatt 13.

6 Best. Kat. Braunschweig 1997, S. 63 (Christian von Heusinger).

7 Vgl. Menze 1997, S. 114–144.

8 Ebd., S. 122ff.

9 Das Städtische Museum Göttingen ist im Besitz von sechs Aktstudien, die von Bologneser Künstlern des 18. Jahrhunderts stammen und durch Fiorillo nach Göttingen gelangten. Vgl. Menze 1997, S. 122–123. Zudem besitzen zwei dieser Blätter ebenfalls Wasserzeichen von Perti und Masetti, allerdings eine andere Variante als die Blätter aus der Universitätskunstsammlung Göttingen und aus Braunschweig.

Kat. 43

Carlo Galli Bibiena (Wien 1721/1725 (?)–1787 Florenz)

Halle mit Blick in den Garten, Bühnenbildentwurf für Bayreuth,
um 1750

Feder und Pinsel in Grau über schwarzer Kreide, grau und
blau laviert; Feder in Schwarz (Einfassung), 266 x 365 mm
(Blatt); 250 x 356 mm (Einfassung)

Inv. Nr. H 363

Signiert unten links in Feder: „Architectus. Carolus Galli
Bibiena. invent et fc.“

Provenienz: 1770 Sammlung J. F. von Uffenbach (1687–
1769), Frankfurt a. M.

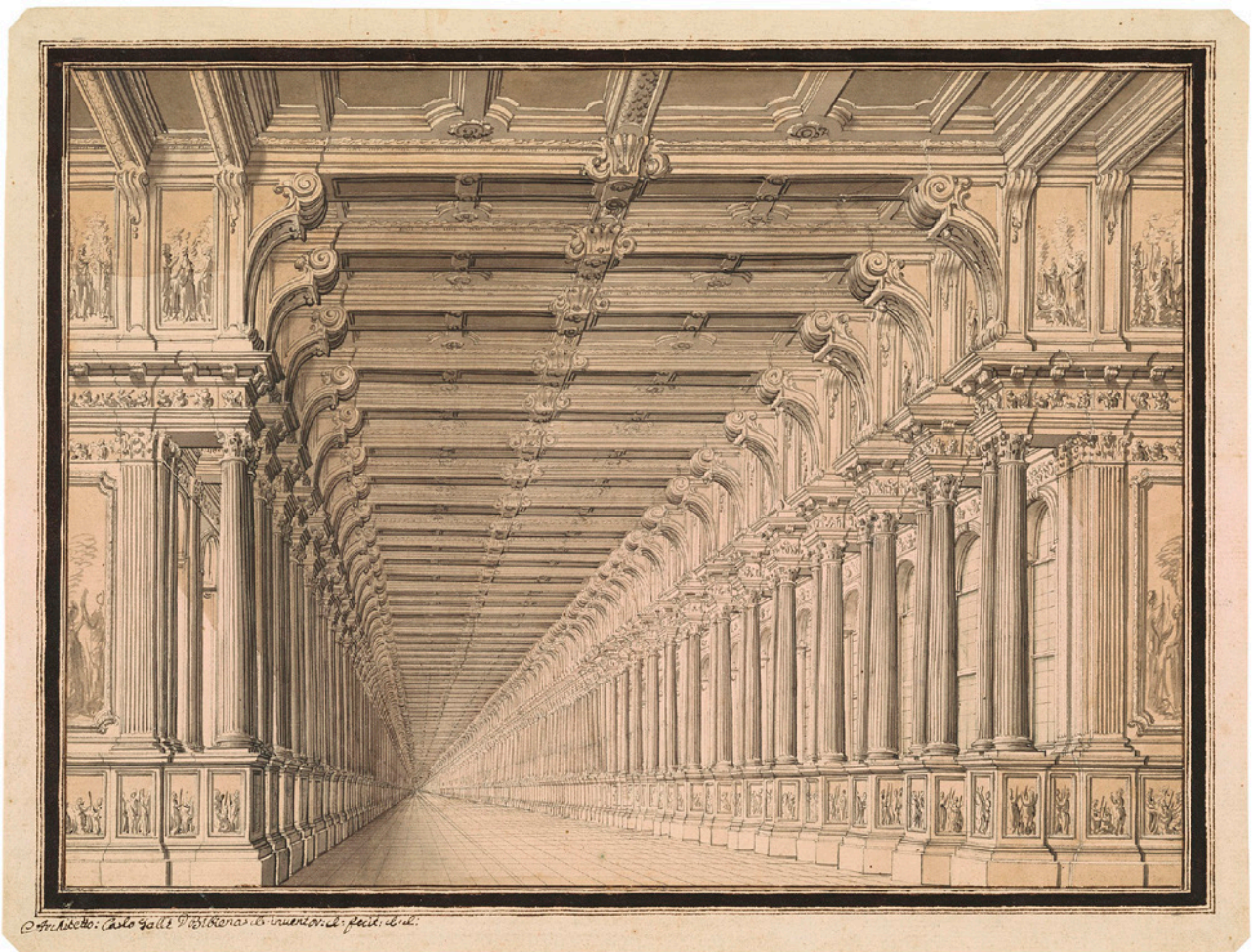
Literatur: Renger 1973/79, Nr. 363 | unpubliziert

Die blass lavierte Zeichnung zeigt eine Säulenhalle, die sich zu geordneten Alleen eines Gartens öffnet. Die Architektur verbindet antikisierende und barocke Elemente. Auf Postamenten errichtete Säulen tragen ein mächtiges Gebälk. Zu den Seiten sind sie in den Raum ragenden Pfeilern vorgelagert, zum Garten hin zu Vierergruppen zusammengefasst. Auf ihnen ruht ein Architrav mit Reliefs mythologischer Szenen. Die sorgfältige Ausführung und die gezeichnete Rahmung deuten auf die Funktion als Präsentationsblatt hin, dennoch sind einzelne Partien, wie die bewegten Skulpturen, eher flüchtig angelegt. Auch die der Zeichnung zugrunde liegende Perspektivkonstruktion ist an einigen Stellen erkennbar. So schneiden sich Mittelachse und Horizontlinie oberhalb der in den Garten führenden Treppe im Fluchtpunkt. Die entworfene Architektur war nicht für die Ausführung in Stein, sondern für die Theaterbühne projektiert. Das Innere der offenen Säulenhalle ist als beispielbarer Bühnenraum aus Kulissenpaaren und Soffitten, die bildparallele Wand mit Durchblick in den Garten als gemalter Prospekt zu verstehen.

Carlo Galli Bibiena, der als „Architectus“ signiert, zählt zur dritten Generation der aus der Provinz Arezzo stammenden Künstlerfamilie. Die Galli Bibiena waren im 17. und 18. Jahrhundert an den bedeutendsten europäischen Höfen als Maler, Architekten und Theaterarchitekten tätig. Der in Wien geborene und in Bologna aufgewachsene Carlo war mehr europäischer denn italienischer Künstler. 1746 folgte er seinem Vater Giuseppe (1696–1757) an den Bayreuther Hof der Markgräfin Wilhelmine (1709–1758), wirkte am Bau des Opernhauses mit und debütierte 1748 mit Dekorationen zur Oper *Ezio*. Mit Ausbruch des Siebenjährigen Kriegs 1756 und dem Tod der Markgräfin 1758 endete Carlos Wirken in Bayreuth; sein weiterer Weg führte ihn nach Italien, Flandern, Frankreich, Holland, London, Berlin, Russland und Schweden.¹ Seine Karriere war, auch finanziell, erfolgreich. Luigi Crespi (1708–1779) berichtet von hohen Summen, die Carlo „solo per fare i disegni“ – „allein für seine Entwürfe“ – erhielt.²

Die Göttinger Zeichnung entstand wohl noch in Bayreuth; stilistisch und in ihrer Signatur entspricht sie gesicherten Entwürfen dieser Periode.³ Mit der ruhigen





Carlo Galli Bibiana, *Galerie in einem Palast*, Bühnenbildentwurf, 1750er, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. 2017.5

Komposition und zarten Kolorierung ist sie typisch für den kühlen, eher klassizistischen Zeichenstil Carlos. Oft verzichtete er auf barocken Dekorationsreichtum und die *Scena per angolo*-Konstruktionen, für die seine Familie berühmt war.⁴ Ob der Entwurf in Vorbereitung einer konkreten Aufführung entstand oder ob es sich um ein autonomes Werk handelt, ist unklar. In dem eher kleinen Format steht das Göttinger Blatt dem Entwurf zum *Inneren einer Galerie* in der Morgan Library nahe, der trotz des gesteigerten ornamentalen Schmucks eine vergleichbare architektonische Gliederung aufweist.⁵

Die Zeichnung aus der Sammlung Uffenbach ist im Kontext der Theaterleidenschaft des Frankfurter Patriziers zu sehen, der in einem Klebealbum rund 200 Stiche nach Bühnen- und Festdekorationen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, unter anderem auch von Ferdinando Galli Bibiana, gesammelt hat.⁶ Wie Uffenbach in den Besitz der Zeichnung seines Zeitgenossen Carlo kam, ist nicht überliefert.

CH

- 1 Zu Carlo Galli Bibiena vgl. Crespi 1769, S. 94–96; zu Carlos Tätigkeit in Bayreuth vgl. Ball-Krückmann 1998, S. 129–130, S. 268–274 (Katalog); Ball-Krückmann 2009; Ball-Krückmann 2019.
- 2 Crespi 1769, S. 95–96. Als Theatralarchitekt war Carlo für die Entwürfe der Bühnenbilder verantwortlich, die Ausführung erfolgte in der Regel durch Theatermaler.
- 3 Vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 243–262.
- 4 Die Winkelperspektive (*scena per angolo*) gilt als Erfindung und Markenzeichen der Galli Bibiena. Zu Carlo Galli Bibiena als Zeichner vgl. Ball-Krückmann 1998, S. 129–130. Ein großes Konvolut von 41 Zeichnungen Carlos befindet sich in der Sammlung der Eremitage in Sankt Petersburg.
- 5 New York, The Morgan Library & Museum, Thaw Collection, Inv. Nr. 2017.5. Die Zeichnung ist mit 235 x 324 mm etwas kleiner als das Göttinger Blatt; viele Präsentationszeichnungen Carlos messen ca. 450 x 670 mm.
- 6 *THEATRALISCHE[N] / SAMMLUNG / von allerhand / DECORATIONEN*, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Bibl. Uffenbach 10. Das Klebealbum enthält Grafiken nach Lodovico Burnacini (1636–1707), Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743), Filippo Juvarra (1678–1736) und anderen. Vgl. Arnim 1930 [unpaginierte Einleitung]. In der Bibliothek des architekturbegeisterten Uffenbach befand sich außerdem ein Exemplar von Ferdinando Galli Bibienas Architekturtraktat *Direzioni a giovani studenti nel disegno d'architettura civile* [...], Bologna: Dalla Volpe 1725 (8 Bibl. Uffenbach 39).

ANHANG

ZEICHNUNGEN IM SAMMLUNGSPORTAL

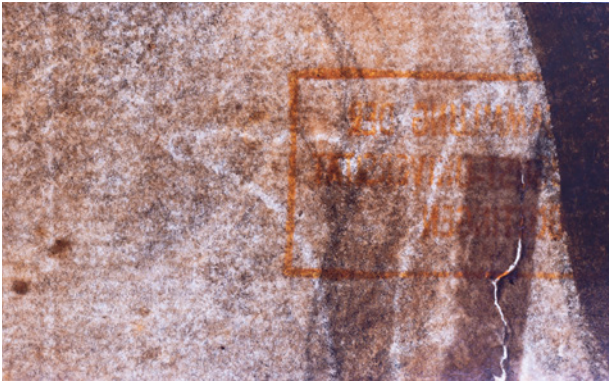
Zu den im Katalog vorgestellten Zeichnungen werden im Sammlungsportal der Georg-August-Universität Göttingen weiterführende Informationen und Digitalisate öffentlich zugänglich gemacht. Die Einträge werden fortlaufend aktualisiert. Für Anmerkungen und Hinweise zu den Zeichnungen sind wir dankbar.

H 333	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665737/	H 360v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665757/
H 364r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665748/	H 442	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665773/
H 364v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_1382534/	H 660r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665739/
H 339r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665760/	H 660v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665740/
H 339v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665761/	H 322	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665753/
H 361	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665750/	H 474	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_666672/
H 356	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665534/	H 466	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665284/
H 315r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665327/	H 321	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665744/
H 315v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665328/	H 334	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665746/
H 359r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665754/	H 328	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665751/
H 359v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665755/	H 326	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665532/
H 360r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665756/	H 348	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665341/
		H 335	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665337/
		H 320	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665325/
		H 340r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665763/

H 340v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665764/	H 59	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665097/
H 332	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665758/	H 358	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665772/
H 331	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665508/	H 346	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665771/
H 319	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665759/	H 351	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665343/
H 306	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665743/	H 336	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665338/
H 1997/21	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665464/	H 349	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665342/
H 310	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665320/	H 329	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665326/
H 311	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665321/	H 1968/6	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_667192/
H 357	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665742/	H 316r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665329/
H 323r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665741/	H 352	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665344/
H 464	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665221/	H 363	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665323/
H 154	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_166994/		
H 325	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665738/		
H 313	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665322/		
H 48r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665298/		
H 309r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665622/		
H 353r	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665345/		
H 353v	https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_665346/		

WASSERZEICHEN

zusammengestellt von Lukas Dammann und Philipp von Wehrden



H 339r/v



H 442



H 474



H 466



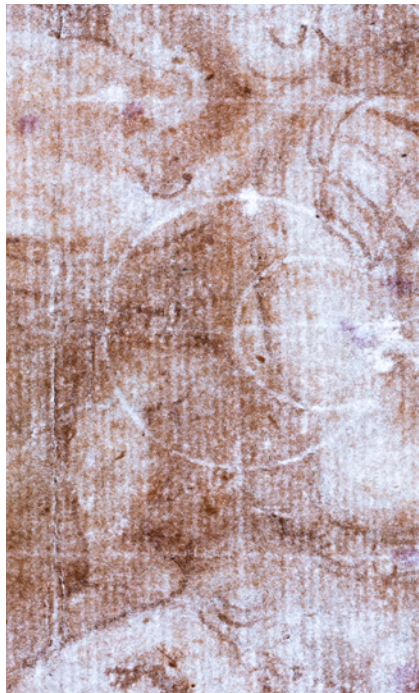
H 321



H 334



H 328



H 335



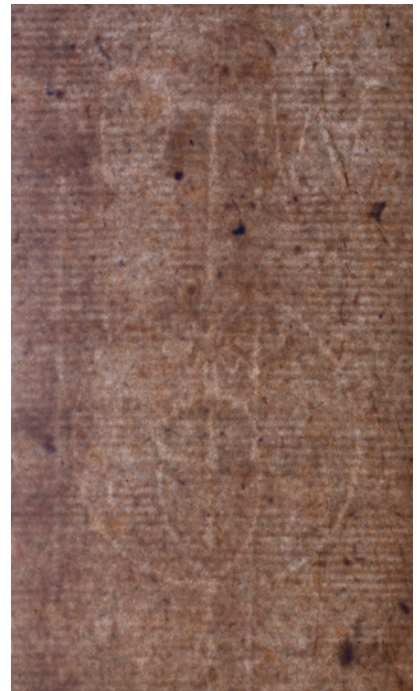
H 320



H 332, H 331, H 319



H 306



H 464



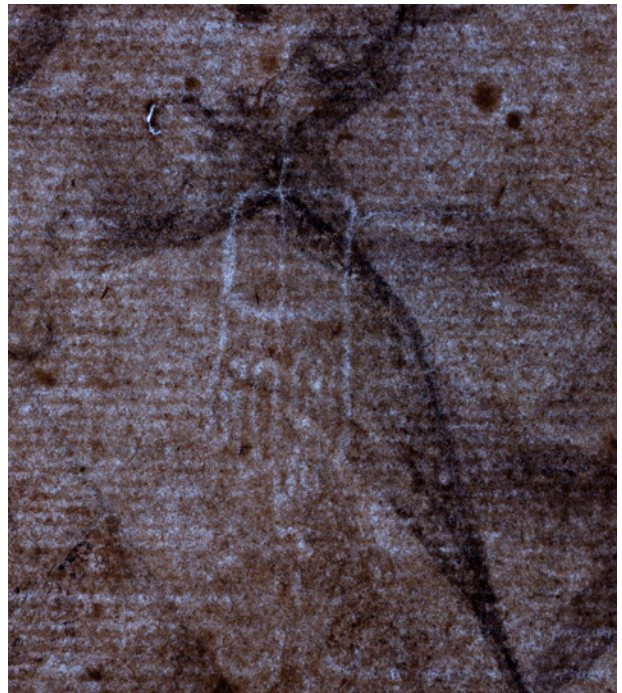
H 313



H 358



H 351



H 349



H 1968/6



H 352

BILDNACHWEISE

Georg-August-Universität Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung der Universität (Katharina Anna Haase)

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Rolf B. Röper)

Einleitung: Abb. 1 Courtesy National Gallery of Art, Washington (Public Domain) — Abb. 2, 5, 6, 7 © The Trustees of the British Museum (Public Domain) — Abb. 3 Ausst. Kat. Paris/Verona 1996, S. 303. — Abb. 4 Thimann 2015, S. 14. — Katalog: H 333 Zöllner 2005, S. 156. — H 339r/v © bpk | Hamburger Kunsthalle | Christoph Irrgang — H 361 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage — H 315r/v Junkelmann 2008, S. 34; Jacques/Reinach 1902, Tafel 19. — H 359r/v, H 360r/v Lapenta/Vicenzi 2020, S. 54; © The Morgan Library & Museum. 2002.15. (Bequest of Elizabeth M. Riley) — H 442 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado — H 474 und H 611 © Metropolitan Museum New York (Public Domain); © Trustees of the British Museum (Public Domain); © Wien, Albertina (Public Domain); © Harvard Art Museum; Public Domain — H 466 © President and Fellows of Harvard College; © Katrin Bellinger, München / Florian Härb, London — H 328 Archiv des Verfassers — H 335 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado; Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 — H 340r/v Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023; Wien, Albertina (Public Domain) — H 1997/21 © Städel Museum, Frankfurt a. M. (Public Domain) — H 357 und H 323r © Trustees of the British Museum (Public Domain); Metropolitan Museum New York (Public Domain); Städel Museum, Frankfurt a. M. (Public Domain) — H 464 Kunstmuseum Basel, Sammlung Online,

Inv. 1978.574 (Public Domain); © bpk | Hamburger Kunsthalle | Christoph Irrgang; © ÖNB/Wien, Atlas Blaeu-Van der Hem, Bd. 11:48, fol. 210 - 211, (47.1). (00485489) — H 154 © akg-images / Album / St. Petersburg, Eremitage; © Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. VcBA 10993755, Ashby.Disegni.303 - f.1r — H 325 © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle — H 313 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) - © Michel Urtado — H 353r/v Puglisi 1999, S. 173. — H 358 © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien — H 346 Valcanover 1991, S. 88. — H 351 Valcanover 1991, S. 88. — H 336 Pignatti/Pedrocco 1995, Bd. 2, S. 498; © Trustees of the British Museum (Public Domain) — H 349 Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio delle Marche (Public Domain, Beni Culturali Standard) — H 329 © Musées de Poitiers/Christian VIGNAUD — H 1968/6 Archiv des Verfassers; © The Trustees of the British Museum (Public Domain) — H 316 © Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI. — H 352 © bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum — H 363 Ausst. Kat. New York 1994, Kat. 39. — H 364r/v, H 321, H 322, H 48r, H 309, H 660r/v u. H 59 Public Domain.

LITERATUR

- Acidini Luchinat 1998–1999** Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand 1998–1999.
- Aldrovandi 2009** Ulisse Aldrovandi: Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldrovandi, S. 115–315, in: Lucio Mauro: Le antichità della città di Roma [...], Venedig 1562, in Margaret Daly Davis (Hg.): FONTES. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750, Bd. 29, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/704>.
- Ames-Lewis 1981** Francis Ames-Lewis: Drawing in Early Renaissance Italy, New Haven/London 1981.
- Ames-Lewis 1986** Francis Ames-Lewis: The Draftsmen Raphael, New Haven/London 1986.
- Ames-Lewis 2000** Francis Ames-Lewis: Drawing in Early Renaissance Italy, New Haven 2000.
- Armenini 1820** Giovanni Battista Armenini: De veri precetti della pittura di M. Gio. Batista Armenino da Faenza. Libri tre. Con note di Stefano Ticozzi, Mailand 1820.
- Arnim 1928** Max Arnim: Johann Friedrich Armand v. Uffenbachs Schenkung an die Göttinger Universitäts-Bibliothek (1736–1770) (Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte), Göttingen 1928.
- Arnim 1930** Max Arnim (Hg.): Johann Friedrich Von Uffenbach, Pharasmanes. Ein Singspiel in 15 Bühnenbildern [...], nach der unveröffentlichten Göttinger Handschrift, Berlin 1930.
- Arnulf 2009** Arwed Arnulf: Inszenierung, Inanspruchnahme und antiquarische Erklärung. Mittelalterrezeption vor 1700, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36, 2009, S. 185–215.
- Arnulf 2023** Arwed Arnulf: Johann Friedrich von Uffenbachs Reisediarien, Reisepraxis und gelehrte Zeitvertreibe (ca. 50 Seiten), erscheint in: Arwed Arnulf, Christian Fieseler u. Anne-Katrin Sors (Hg.): Johann Friedrich von Uffenbach. Reisediarien, Buchbesitz und Sammlungen, erscheint 2023 im Universitätsverlag Göttingen.
- Arnulf/Fieseler/Sors 2022** Aller Künste Wissenschaft: die Sammlung des Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769), hg. v. Arwed Arnulf, Christian Fieseler u. Anne-Katrin Sors, unter Mitarbeit von Nadja Kehe und Ines Reiss, Göttingen 2022.
- Artemieva 2000** Irina Artemieva: Nuove aggiunte al corpus grafico del Pozzoserrato, in: Arte Documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali 14, 2000, S. 114–117.
- Assmann 1997** Peter Assmann: Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoausstattung des Chioostro Grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus, Mainz 1997.
- Aurenhammer 2016** Hans Aurenhammer: Manner, Mannerism, “maniera”. On the history of a controversial term, in: Bastian Eclercy (Hg.): Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence, München/London/New York 2016, S. 14–23.
- Aurnhammer 2005** Achim Aurnhammer: Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit, in: Martin Vöhler u. Bernd Seidensticker (Hg.): Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin 2005, S. 139–164.
- Aurnhammer 2008** Achim Aurnhammer: Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann, Stuttgart 2008.

- Ausst. Kat. Antwerpen 2014/2015** Apelles Achterna. Renaissancetekeningen uit de Zuidelijke Nederlanden uit Antwerpse privécollecties, Ausst. Kat. Museum Mayer van den Bergh Antwerpen 25.10.2014–25.01.2015, hg. v. Koenraad Jonckheere u. Maximiliaan Martens, Kontich 2014.
- Ausst. Kat. Berlin 1995** Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, Ausst. Kat. Kunstbibliothek im Alten Museum Berlin 07.10.1995–07.01.1996, hg. v. Bernd Evers, München 1995.
- Ausst. Kat. Berlin 2002** Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums, Deutsches Historisches Museum Berlin 12.03.–06.07.1992, hg. v. Gerhard Quaas, Berlin 2002.
- Ausst. Kat. Berlin 2007** Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin 23.11.2007–24.02.2008, hg. v. Heinrich Th. Schulze Altcapenberg u. Michael Thimann, Berlin/München 2007.
- Ausst. Kat. Bologna 2002** Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, Ausst. Kat. Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti Bologna 18.05.–18.08.2002, hg. v. Marzia Faietti, Mailand 2002.
- Ausst. Kat. Braunschweig 2003** Von Cranach bis Baselitz. Meisterwerke des Clairobscur-Holzschnitts, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 11.12.2003–29.02.2004, hg. v. Claus Kemmer u. Thomas Döring, Braunschweig 2003.
- Ausst. Kat. Brüssel 2016** From Floris to Rubens. Master Drawings from a Belgian Private Collection, Ausst. Kat. Musée Royal des Beaux-Arts Brüssel 20.01.–15.05.2016, hg. v. Stefaan Hautekeete, Ghent 2016.
- Ausst. Kat. Budapest 2019** Triumph of the body. Michelangelo and sixteenth-century Italian draughtsmanship, Szépművészeti Múzeum Budapest 05.04.–30.06.2019, hg. v. Zoltán Kárpáti, Budapest 2019.
- Ausst. Kat. Dortmund 1984** Niederländische Gemälde und Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund 12.02.–25.03.1984, hg. v. Gerhard Langemeyer, Dortmund 1984.
- Ausst. Kat. Dresden 2006** Die Ahnengalerie der Wettiner, Ausst. Kat. Rüstkammer Staatliche Kunstsammlungen Dresden 08.04.–22.11.2006, hg. v. Hans-Werner Lewerken, Dresden 2006.
- Ausst. Kat. Dresden 2018** Schatten der Zeit. Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle, Ausst. Kat. Skulpturensammlung Semperbau am Zwinger Dresden 23.06.–07.10.2018, hg. v. Stephan Koja u. Claudia Kryza-Gersch, München 2018.
- Ausst. Kat. Duisburg 1965** Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Ausst. Kat. Wilhelm Lehmbruck – Museum der Stadt Duisburg 22.05.–27.06.1965, Kunstverein Wolfsburg 29.08.–19.09.1965 u. Staatsgalerie Stuttgart 10.07.–15.08.1965, hg. v. Hans Wille, Duisburg 1965.
- Ausst. Kat. Düsseldorf 2002** Disegnatore virtuoso: die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises, Ausst. Kat. Museum Kunst-Palast Düsseldorf 13.07.–22.09.2002, hg. v. Sonja Brink, Köln 2002.
- Ausst. Kat. Florenz 1985** Disegni di Santi di Tito (1536–1603), Ausst. Kat. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz, hg. v. Simona Lecchini Giovannoni u. Marco Collareta, Florenz 1985.
- Ausst. Kat. Florenz 1992** Il disegno Fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico, Ausst. Kat. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz 08.04.1992–05.06.1992, hg. v. Annamaria Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo 1992.
- Ausst. Kat. Florenz 2002** L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537–1631, Ausst. Kat. Palazzo Strozzi Florenz 13.06.–29.09.2002, hg. v. Marco Chiarini, Cristina Giannini, Alan P. Darr u. Ian Wardropper, Mailand 2002.
- Ausst. Kat. Florenz 2009** Il Rinascimento italiano nella Collezione Rothschild del Louvre, Ausst. Kat. Casa Buonarroti Florenz 27.05.–14.09.2009, hg. v. Catherine Loisel, Florenz 2009.

- Ausst. Kat. Florenz 2009** Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, Ausst. Kat. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz 06.12.2009–28.02.2010, hg. v. Cristina Acidini u. Elena Capretti, Florenz 2009.
- Ausst. Kat. Florenz 2014** Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della „maniera“, Ausst. Kat. Palazzo Strozzi Florenz 08.03.–20.07.2014, hg. v. Carlo Falciano, Florenz 2014.
- Ausst. Kat. Fontainebleau 2013** Le roi et l'artiste, François I^{er} et Rosso Fiorentino, Ausst. Kat. Château de Fontainebleau 23.03.–24.06.2013, hg. v. Thierry Crépin-Leblond u. Vincent Droguet, Paris 2013.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2000** „Nach dem Leben und aus der Phantasie“. Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a.M. 24.02.–14.05.2000, bearb. v. Annette Strech u. Jutta Schütt, Frankfurt a. M. 2000.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2009** Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a.M. 13.11.2009–28.02.2010, hg. v. Andreas Schumacher, Ostfildern 2009.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2014** Raffael bis Tizian. Italienische Zeichnungen aus dem Städel Museum, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a. M. 08.10.2014–12.01.2015, bearb. v. Joachim Jacoby, Petersberg 2014.
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2012** Raffael. Zeichnungen, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a.M. 07.11.2012–03.02.2013, hg. v. Joachim W Jacoby u. Martin Sonnabend, München 2012.
- Ausst. Kat. Freiburg i. B. 2020** Verwandlung der Welt. Meisterblätter von Hendrick Goltzius, Ausst. Kat. Haus der Graphischen Sammlung Augustinermuseum Freiburg i. B. 31.10.2020–31.01.2021 zusammen mit der Kunstsammlung der Universität Göttingen, hg. v. Stephanie Stroh, Anne-Katrin Sors u. Michael Thimann, Freiburg i. B. 2020.
- Ausst. Kat. Genua 2006** Luca Cambiaso 1527–1585, Ausst. Kat. Blanton Museum of Art Austin 15.09.2006–14.01.2007 u. Palazzo Ducale Genua 03.03.–08.07.2007, hg. v. Jonathan Bober, Genua 2006.
- Ausst. Kat. Göttingen 1987** 250 Jahre Georg-August-Universität Göttingen, Ausst. Kat. Auditorium Universität Göttingen 19.05.–12.07.1987, hg. v. Gustav Beuermann, Göttingen 1987.
- Ausst. Kat. Göttingen 2000** Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz 09.04.–12.06.2000, Kunstsammlung der Universität Göttingen 25.06.–20.08.2000, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg 09.04.–12.06.2000, Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch 23.06.–26.08.2001 u. Historisches Museum Frankfurt a.M. 25.04.–11.08.2002, hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000.
- Ausst. Kat. Göttingen 2013** abgekupfert – Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Universitätskunstsammlung Göttingen 27.10.2013–16.02.2014, hg. v. Manfred Luchterhandt, Lisa Roemer, Johannes Bergemann u. Daniel Graepler, Petersberg 2013.
- Ausst. Kat. Hildesheim 1993** Renaissance in der Romantik: Johann Dominicus Fiorillo, Italienische Kunst und die Georgia Augusta, Ausst. Kat. Roemer-Museum Hildesheim 25.04.–13.06.1993, hg. v. Manfred Boetzkes, Gerd Unverfehrt u. Silvio Vietta, Hildesheim 1993.
- Ausst. Kat. Innsbruck 2017** Ferdinand II. 2017 – Ferdinand II. 450 Jahre Tiroler Landesfürst, Ausst. Kat. Schloß Ambras Innsbruck (Kunsthistorisches Museum Wien) 15.06.–08.10.2017, hg. v. Sabine Haag u. Veronika Sandbichler, Wien 2017.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 1994** Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 26.02.–24.04.1994, hg. v. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1994.
- Ausst. Kat. Kiel 1966** Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel 07.05.–05.06.1966, Marburger Universitätsmuseum [o.A.], Universitätskunst-

sammlung u. Städtisches Museum Göttingen [Februar]–02.04.1967, Kiel 1966.

Ausst. Kat. Köln 1996 Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 08.12.1996–16.02.1997, Kunsthaus Zürich 14.03.–01.06.1997 u. Kunsthistorisches Museum Wien 29.06.–21.09.1997, hg. v. Ekkehard Mai, Mailand 1996.

Ausst. Kat. Lemgo 2008 Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt, Ausst. Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake Lemgo 17.08.–16.11.2008, hg. v. Heiner Borggrefe, Lubomir Konečný, Vera Lüpkes u. Vít Vlnas, München 2008.

Ausst. Kat. London 1986 Florentine drawings of the sixteenth century, Ausst. Kat. The British Museum London 22.05.–17.08.1986, hg. v. Nicholas Turner, London 1986.

Ausst. Kat. London 2001 Pisanello. Painter to the Renaissance court, Ausst. Kat. The National Gallery London 24.10.2001–13.01.2002, hg. v. Luke Syson u. Dillian Gordon, London 2001.

Ausst. Kat. London/Haarlem 2015 Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal, Ausst. Kat. Sir John Soane's Museum London 25.06.2015–26.09.2015 u. Teylers Museum Haarlem 11.03.2015–31.05.2015, hg. v. Adriano Aymonino u. Anne Varick Lauder, London 2015.

Ausst. Kat. Los Angeles 2007 Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum Los Angeles 02.10.2007–06.01.2008, hg. v. Julian Brooks, Los Angeles 2007.

Ausst. Kat. Los Angeles/Washington D.C. 2018 The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy, Los Angeles County Museum of Art 03.06.–16.09.2018 u. National Gallery of Art Washington D.C. 14.10.2018–20.01.2019, hg. v. Naoko Takahatake, München u. a. 2018.

Ausst. Kat. Mailand 2007 Camillo Procaccini (1561–1629) – Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino, Ausst. Kat. Rancate Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst 14.09.–

02.12.2007, hg. v. Daniele Cassinelli u. Paolo Vanoli, Mailand 2007.

Ausst. Kat. Mailand 2009 Graphik als Spiegel der Malerei, Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830, Ausst. Kat. Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg 12.06.–20.09.2009, hg. v. Stephan Brakensiek, Mailand 2009.

Ausst. Kat. Mailand 2012 Giulio Cesare Procaccini – Ecce Homo: l'anello mancante, Ausst. Kat. Museo Diocesano Mailand 23.03.–27.05.2012, hg. v. Giulio Bora u. Davide Dotti, Mailand 2012.

Ausst. Kat. Mantua 2019 „Con nuova e stravagante maniera“ Giulio Romano a Mantova, Ausst. Kat. Complesso museale di Palazzo Ducale Mantua, 06.10.2019–06.01.2020, hg. v. Laura Angelucci, Roberta Serra, Peter Assmann u. Paolo Bertelli, Mantua 2019.

Ausst. Kat. Mantua/Wien 1999 Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527, Ausst. Kat. Palazzo Te Mantua 20.03.–30.05.1999 u. Graphische Sammlung Albertina Wien 23.06.–05.09.1999, hg. v. Konrad Oberhuber, Mailand 1999.

Ausst. Kat. Milwaukee 1989 Renaissance into Baroque. Italian master drawings by the Zuccari 1550–1600, Ausst. Kat. Milwaukee Art Museum 17.11.1989–14.01.1990, hg. v. E. James Mundy, Milwaukee 1989.

Ausst. Kat. München 2013 Kunstsalon Franke-Schenk 100 Jahre Jubiläumsausstellung, Ausst. Kat. Kunstsalon Franke-Schenk München 05./06.2013, hg. v. Rolf Schenk u. Catherine Franke-Schenk, München 2013.

Ausst. Kat. München 2018 Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci, Ausst. Kat. Alte Pinakothek München 18.10.2018–03.02.2019, hg. v. Andreas Schumacher, München 2018.

Ausst. Kat. New York 1994 The Thaw Collection: Master Drawings and New Acquisitions, Ausst. Kat. The Pierpont Morgan Library New York 21.09.1994–22.01.1995, hg. v. Cara Dufour Denison u. a., New York 1994.

Ausst. Kat. New York 1999 Giulio Romano, master designer. An exhibition of drawings in celebration of

the five hundredth anniversary of his birth, *Ausst. Kat. Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery Hunter College of the City University of New York* 16.09.–27.11.1999, hg. v. Janet Cox-Rearick u. Richard Aste, New York 1999.

Ausst. Kat. New York 2020 Old Master and 19th century Drawings. Recent Acquisitions, *Ausst. Kat. W. M. Brady & Co. at Richard L. Feigen & Co. New York* 28.01.–12.02.2020, New York 2020.

Ausst. Kat. Nürnberg 1986 Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten, *Ausst. Kat. Kunsthalle u. Norishalle Nürnberg* 13.09.–23.11.1986, hg. v. Kurt Locher, Marburg 1986.

Ausst. Kat. Nürnberg 2011 Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur, *Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* 19.05.–11.09.2011, hg. v. Yasmin Doosry, Christiane Lauterbach u. Johannes Pommeranz, Nürnberg 2011.

Ausst. Kat. Oxford 2003 Graceful and true. Drawing in Florence c. 1600, *Ausst. Kat. Ashmolean Museum Oxford* 15.10.2003–18.01.2004, hg. v. Julian Brooks, Oxford 2003.

Ausst. Kat. Paris 1986 Hommage à Andrea del Sarto, *Ausst. Kat. Musée du Louvre Paris* 23.10.1986–26.01.1987, hg. v. Dominique Cordellier, Paris 1986.

Ausst. Kat. Paris 2017 François I^{er} et l'art des Pays-Bas, *Ausst. Kat. Musée du Louvre Paris* 18.10.2017–15.01.2018, hg. v. Cécile Scailliérez, Paris 2017.

Ausst. Kat. Paris 2021 Botticelli: Artiste et Designer, *Ausst. Kat. Musée Jacquemart-André Paris* 10.09.2021–24.02.2022, hg. v. Ana Debenedetti u. Pierre Curie, Brüssel 2021.

Ausst. Kat. Paris/Cambridge MA/New York 1994 Le dessin en France au XVI^e siècle, Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts Paris, *Ausst. Kat. École nationale supérieure des Beaux-Arts Paris* 23.09.–06.11.1994, Fogg Art Museum Harvard University Cambridge MA 04.02.–09.04.1995, Metropolitan Museum of Art New York 11.09.–12.11.1995, hg. v. Emmanuelle Brugerolles, Paris 1994.

Ausst. Kat. Paris/Stockholm 2022 Giorgio Vasari – le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique, *Ausst. Kat. Musée du Louvre Paris* 30.03.–18.07.2022 u. Nationalmuseum Stockholm 06.10.2022–08.01.2023, hg. v. Louis Frank u. Carina Fryklund, Paris 2022.

Ausst. Kat. Paris/Verona 1996 Pisanello. Le peintre aux sept vertus, *Musée du Louvre Paris* 06.05.–05.08.1996 u. Museo di Castelvecchio Verona 08.09.1996–08.12.1996, hg. v. Dominique Cordellier u. Paola Marini, Paris 1996.

Ausst. Kat. Rom 1971 Vedute romane, disegni dal XVI al XVIII secolo, *Ausst. Kat. Gabinetto Nazionale della Stampe Farnesina alla Lungara Rom* Januar bis Mai 1971, hg. v. Marco Chiarini, Rom 1971.

Ausst. Kat. Rom 2020 Raffaello in Villa Farnesina. Galatea e Psiche, *Ausst. Kat. Villa Farnesina Rom* 06.10.2020–06.01.2021, hg. v. Antonio Sgamellotti, Virginia Lapenta, Chiara Anselmi u. Claudio Seccaroni, Rom 2021.

Ausst. Kat. Rom/Mailand/Turin 1974 Il paesaggio italiano nel disegno dal XVI al XVIII secolo, *Ausst. Kat. Galleria Arco Farnese Rom* 30.03.–27.04.1974, Il Gabinetto delle stampe Mailand 02.05.–25.05.1974 u. L'Arte Antica Turin 01.06.–27.06.1974, hg. v. Giorgio Neerman, Rom 1974.

Ausst. Kat. Saarbrücken 1997 Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos, *Ausst. Kat. Saarland Museum Saarbrücken* 28.09.–23.11.1997, hg. v. Ernst-Gerhard Güse u. Alexander Perrig, München 1997.

Ausst. Kat. San Francisco 2023 Botticelli Drawings, *Ausst. Kat. Fine Arts Museum Legion of Honor San Francisco* 18.11.2023–11.02.2024, hg. v. Furio Rinaldi, San Francisco/New Haven 2023.

Ausst. Kat. Sassuolo 1998 Disegni di una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e della Galleria di Modena, *Ausst. Kat. Palazzo Ducale Sassuolo* 12.09.–29.11.1998, hg. v. Jadranka Bentini, Mailand 1998.

Ausst. Kat. Tübingen 2018 Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie, *Ausst. Kat. Museum der Universität Tübingen MUT Schloss Hohentübingen*

gen 13.07.–09.09.2018, hg. v. Johannes Lipps u. Anna Pawlak, Tübingen 2018.

Ausst. Kat. Venedig/Wien/Bilbao 2004 Michelangelo und seine Zeit. Meisterwerke der Albertina, Ausst. Kat. Peggy Guggenheim Collection Venedig 28.02.–16.05.2004, Albertina Wien 15.07.–10.10.2004 u. Guggenheim Museum Bilbao 30.11.–03.2005, 2004.

Ausst. Kat. Washington D.C. 1987 Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington D.C. 25.10.1987–03.01.1988, hg. v. Eugene A. Carroll, Washington D.C. 1987.

Ausst. Kat. Washington D.C./Detroit/Dallas 1976 Titian and the Venetian woodcut, Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington D.C. 30.10.1976–02.01.1977, Detroit Museum of Arts u. Museum of Fine Arts Dallas, Washington D.C. 1976.

Ausst. Kat. Wien 2013 In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien, Ausst. Kat. Albertina Wien 29.11.2013–16.02.2014, hg. v. Achim Gnann, München 2013.

Ausst. Kat. Zürich 2017 Zeichenunterricht: von der Künftlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500, Ausst. Kat. ETH Graphische Sammlung Zürich 08.11.2017–21.01.2018, hg. v. Michael Matile, Petersberg 2017.

Baglione 1642 Giovanni Baglione: Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642.

Bailey 2003 Gauvin Alexander Bailey: Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome 1565–1610, Toronto/Buffalo/London 2003.

Baldinucci 1681 Filippo Baldinucci: Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Florenz 1681.

Baldissin Molli 2018 Giovanna Baldissin Molli: Jacopo da Montagnana e il „Cristo passo“ della Basilica di Sant'Antonio: l'affresco e l'indulgenza, in: Il santo – rivista francescana di storia dottrina arte 58, 2018, S. 101–136.

Ball-Krückmann 1998 Babette Ball-Krückmann: Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus. Bemerkungen zur Zeichenkunst der Galli Bibiena, in: Paradies des Rokoko, Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayreuth 21.04.–27.09.1998, hg. v. Peter O. Krückmann, München/New York 1998, S. 116–132.

Ball-Krückmann 2009 Babette Ball-Krückmann: Carlo Galli Bibiena. Seine Bühnenbilder für das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth. Zwischen Tradition und Lokalsituation, in: Günter Berger (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin, Bayreuth 2009, S. 241–266 (Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband).

Ball-Krückmann 2019 Babette Ball-Krückmann: Meisterstücke der Erfindung und konkrete Wirklichkeit: Inszenierung herrschaftlicher Räume im Bühnenbild. Carlo Galli Bibienas Entwürfe für Bayreuth, in: Margret Scharrer, Heiko Laß u. Matthias Müller (Hg.): Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur, Heidelberg 2019, S. 511–536.

Bambach 1999 Carmen Bambach: Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600, Cambridge 1999.

Bambach Cappel 1992 Carmen Bambach Cappel: A Substitute Cartoon for Raphael's "Disputa", in: Master Drawings, 30, 1, 1992, S. 9–30.

Barcham 2019 William L. Barcham: Jacopo da Montagnana. The "Man of sorrows" and the Bellini, in: Artibus et historiae – an art anthology, 2019, S. 11–23.

Barocchi 1971–1977 Paolo Barocchi: Scritti d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Mailand 1971–1977.

Barthes 2005 Roland Barthes: Das Neutrum (Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977–1978), hg. v. Eric Marty, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2005.

Bartsch 1818 Adam von Bartsch: Le peintre graveur, Bd. XVII, Wien 1818.

- Bartsch 2019** Tatjana Bartsch: Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination, München 2019 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 44).
- Bartsch 2021** Tatjana Bartsch: Engelsburg und Lateran. Zwei unbekannte Romveduten aus dem Cinquecento, in: Michail Chatzidakis, Henrike Haug, Lisa Marie Roemer u. Ursula Rombach (Hg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg 2021, S. 189–216.
- Bastogi 2008** Nadia Bastogi: Andrea Boscoli, Florenz 2008.
- Bean/Turčić 1982** Jacob Bean u. Lawrence Turčić: 15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1982.
- Bellettini 1996** Pierangelo Bellettini: Il gonfalone, l'ancora e la stella. Filigrane bolognesi nella prima metà del XVIII secolo, in: *L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna*, 1996, S. 163–203.
- Bellinger/Härb 2013** Katrin Bellinger u. Florian Härb: *Master Drawings 2013* Colnaghi, München 2013.
- Berenson 1932** Bernard Berenson: Disegni inediti di „Tommaso“, in: *Rivista d'arte* 14.3, 1932, S. 249–262.
- Berenson 1938** Bernard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938, 3 Bde.
- Berenson 1961** Bernard Berenson: *I disegni dei pittori fiorentini*. Revised and ed. Nicky Mariano u. Luisa Vertova Nicolson, transl. Luisa Vertova Nicolson, 3 Bde., Mailand 1961.
- Bertini Calosso 1931** Achille Bertini Calosso: La vetrata di Hendrick van den Broeck nella Cattedrale di Perugia, in: *Mélanges Hulin de Loo*, Brüssel/Paris 1931.
- Best. Kat. Amsterdam 1988** Alison McNeil Kettering: Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet: *Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet*, Bd. 5, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, Bd. 1, Amsterdam 1988.
- Best. Kat. Braunschweig 1997** Christian von Heusinger: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: *Die Handzeichnungssammlung, Textband: Geschichte und Bestand: Katalog zu Tafelband I mit einem Beitr. von Reinhold Wex*, Braunschweig 1997.
- Best. Kat. Darmstadt 2005** Simone Twiehaus: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, *Graphische Sammlung: Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16.–18. Jahrhundert*, Darmstadt 2005.
- Best. Kat. Göttingen 1970** Hans Wille: *Katalog der Neuerwerbungen aus Anlaß des zweihundertjährigen Jubiläums der Kunstsammlung: Kunstsammlung der Universität Göttingen 1770–1970*, Göttingen 1970.
- Best. Kat. Hamburg 2011** Annemarie Stefes: *Niederländische Zeichnungen 1450–1850. Katalog II van Musscher – Zegelaar, Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinet*, hg. v. Hubertus Gaßner u. Andreas Stolzenburg, Bd. 3, Köln u. a. 2011.
- Best. Kat. Madrid 2004** Museo Nacional del Prado, *Catálogo de dibujos. Dibujos italianos del siglo XVI por Nicholas Turner, con la colaboración de José Manuel Matilla*, Madrid 2004.
- Best. Kat. Paris 2005** Catherine Monbeig-Goguel: *Dessins toscans XVIe–XVIIIe siècles, tome II: 1620–1800*, Musée du Louvre, *Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens*, Bd. 4, Paris 2005.
- Birke/Kertész 1992** Veronika Birke/Janine Kertész: *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, I*, Wien/Köln/Weimar 1992.
- Birke/Kertész 1997** Veronika Birke, Janine Kertész: *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, IV*, Wien/Köln/Weimar 1997.
- Blume 1994** Andrew C. Blume: *Botticelli's family and finances in the 1490's: Santa Maria Nuova and the San Marco altarpiece*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz* 38, 1994, S. 154–164.
- Bocchi 1591** Francesco Bocchi: *Bellezze della Città di Fiorenza. Dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri tempi, di palazzi i più notabili artifizi e più preziosi si contengono*, Florenz 1591.

- Boeheim 1890** Wendelin Boeheim: Handbuch der Waffenkunde: das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1890.
- Bohde/Nova 2018** Daniela Bohde u. Alessandro Nova (Hg.): *Jenseits des disegno: die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Petersberg 2018.
- Bolzoni 2010** Marco Simone Bolzoni: *Tre nuovi disegni di Livio Agresti per Santa Caterina dei Funari*, in: *Paragone* 61, 2010, Ser. 3, 92/93, S. 40–49.
- Bombe 1911** Walter Bombe: *Der Maler Heinrich van den Broeck aus Mecheln*, Malines 1911.
- Bombe 1915** Walter Bombe: *Flandrische Maler des sechzehnten Jahrhunderts in Perugia*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 37, 1915, S. 243–266.
- Boon 1978** Karel G. Boon: *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Century*, 2 Bde., Den Haag 1978.
- Boorsch/Marciari 2006** Suzanne Boorsch u. John Marciari: *Master Drawings from the Yale University Art Gallery*, New Haven 2006.
- Bora 1973** Giulio Bora: *I disegni di figura*, in: *Il Seicento Lombardo. [3.] Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Ausst. Kat. Castello Sforzesco u. Biblioteca Ambrosiana Mailand 06.–10.1973, Mailand 1973.
- Borggrefe 2008** Heiner Borggrefe: *Hans Rottenhammer (1564?–1625)*, in: *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt*, Ausst. Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake Lemgo 17.08.–16.11.2008, hg. v. Heiner Borggrefe, Lubomir Konečný, Vera Lüpkes u. Vít Vlnas, München 2008, S. 10–23.
- Borghini 1584** Raffaello Borghini: *Il Riposo in cui della pittura e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Florenz 1584.
- Bowron 1979** Edgar Peters Bowron: *The Paintings of Benedetto Luti (1666–1724)*, Diss. New York University, New York 1979.
- Brahms 2015** Iris Brahms: *Schnelligkeit als visuelle und taktile Erfahrung: zum chiaroscuro in der venezianischen Zeichenpraxis*, in: Magdalena Bushart u. Henrike Haug (Hg.): *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2015, S. 205–229.
- Brahms 2022a** Iris Brahms (Hg.): *Gezeichnete Evidentia. Zeichnungen auf kolorierten Papieren in Süd und Nord von 1400 bis 1700*, Tagung an der Freien Universität Berlin im Juni 2018, Berlin/Boston 2022.
- Brahms 2022b** Iris Brahms (Hg.): *Marginale Zeichentechniken: Pause, Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische Strategien in der Vormoderne*. Berlin/Boston 2022.
- Brahms/Ketelsen 2017** Iris Brahms u. Thomas Ketelsen (Hg.): *Die Kunst der Pause. Transparenz und Wiederholung*, Ausst. Kat. Graphische Sammlung Wallraf-Richartz-Museum u. Fondation Corboud Köln 24.03.–11.06.2017, Köln/Bonn 2017.
- Braun/Hogenberg 1572–1618** Georg Braun u. Franz Hogenberg: *Civitates Orbis Terrarum*, 6 Bde., Köln 1572–1618.
- Brauneck 1996** Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2., Stuttgart 1996.
- Briquet 1968** Charles Moïse Briquet: *Les Filigranes. Dictionnaire historiques des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'à 1600. A Facsimile of the 1907 Edition with Supplementary Material contributed by a Number of Scholars*, hg. v. Allan Stevenson, 4 Bde., Amsterdam 1968.
- Brouard 2011** Christophe Brouard: *„Venetia Quanta Fuit“ (?) : Le paysage de ruines à Venise dans la première moitié du „Cinquecento“*, in: Michel Hochmann (Hg.): *Venise & Paris 1500–1700: la peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen 24./25.02.2006 u. 06.05.2006*, Genf 2011, S. 25–54.
- Brown 2008** Beverly Louise Brown: *Hans Rottenhammer in Rom – Künstler aus dem Norden und die Kabinettmalerei auf Kupfer*, in: *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt*, Ausst. Kat.

Weserrenaissance-Museum Schloss Brake Lemgo 17.08.–16.11.2008, hg. v. Heiner Borggreffe, Lubomir Konečný, Vera Lüpkes u. Vít Vlnas, München 2008, S. 24–33.

Bruno 1981 Die Heldenrüstkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloß Ambras bei Innsbruck, hg. v. Thomas Bruno, Osnabrück 1981.

Bukovinská/Fučíková/Konečný 1984 Beket Bukovinská, Eliska Fučíková u. Lubomír Konečný: Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 80, 1984, S. 61–186.

Burioni 2006 Matteo Burioni: Gattungen, Medien, Techniken. Vasaris Einführung in die drei Künste des *disegno*, in: Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des *disegno*, hg., eingeleitet u. kommentiert v. Matteo Burioni, Berlin 2006, S. 7–24.

Bury 2001 Michael Bury: The Print in Italy 1550–1620, London 2001.

Busch 2012 Werner Busch: Unklassische Werkprozesse. Zeichnung und Sinnstiftung, in: Joachim Jacobi (Hg.): Ausst. Kat. Raffael als Zeichner. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums, Städel Museum Frankfurt a. M., München 2012, S. 9–34.

Büttner 1997 Nils Büttner: „Künstlern und Liebhabern wohlbekannt!“. Albrecht Dürer und seine Sammler, in: Dürers Dinge. Druckgraphik aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997.

Büttner 2000 Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaftskunst im Zeitalter Breugels, Göttingen 2000.

Caiati 2012 Angela Caiati: La cappella del Salvatore nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma, in: Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland u. Marco Ruffini (Hg.): Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585), Pisa 2012, S. 299–310.

Cametti 1927 Alberto Cametti: Arcangelo Corelli. I suoi quadri e i suoi violini, in: Roma. Rivista di studi e di vita romana 5, 1927, S. 412–423.

Caneva 1990 Caterina Caneva: Botticelli: Catalogo Completo Dei Dipinti, Florenz 1990.

Cappuccini 2017 Chiara Cappuccini: Il Chiostro dello Scalzo. Osservazioni sulla tecnica esecutiva attraverso l'analisi visiva e la documentazione di archivio, in: Kermes 29/30, 2017, 104/105, S. 101–106.

Capwell 2012 Tobias Capwell: The noble art of the sword. Fashion and fencing in Renaissance Europe 1520–1630, London 2012.

Caracciolo 2001 Maria Teresa Caracciolo: Pour le maître des Albums Egmont et ses sources, in: Philippe Costamagna, Michel Hochman u. Catherine Monbeig Goguel (Hg.): Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris, Rom 2001, S. 667–689.

Casanelli 1998 Roberto Cassanelli: Künstler in der Werkstatt, in: Roberto Casanelli (Hg.): Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich 1998, S. 7–30.

Catalogus 1771 Catalogus von Original-Handzeichnungen, Gemälden und Statuen, nebst einigen Naturalien, wie auch optischen und technischen Maschinen, welche der wohlseel. Herrn Johann Friedrich Armand von Uffenbachs hinterlassen [...], Franckfurt am Mayn o.J.

Catalogus 1775 Catalogus von Original-Handzeichnungen, Gemälden, Pretiosis und Silbergeschirr, welche der wohlseel. Herrn Johann Friedrich Armand von Uffenbachs [...] hinterlassen [...], Franckfurt am Mayn o.J.

Cauchies 2003 Jean-Marie Cauchies: Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne, Turnhout 2003.

Cecchi 2005 Alessandro Cecchi: Botticelli, Mailand 2005.

Cecchi 2008 Alessandro Cecchi: Botticelli, Mailand 2008.

Châtelet 1984 Albert Châtelet: Domenico Campagnola et la naissance du paysage ordonné, in: David Rosand (Hg.): Interpretazioni veneziane. Studi di

storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro, Venedig 1984, S. 331–341.

Chiusa 1990 Maria Cristina Chiusa: Sant'Angelo in Milano – I cicli pittorici dei Procaccini, Edizioni Bibliotheca Francescana, Mailand 1990.

Chronica Mathiae de Nuwenburg Chronica Mathiae de Nuwenburg, Cap. 44, MGH SS rer. germ. N.S., IV, 1 – Chronica Mathiae de Nuwenburg, Cap. 44, in: Monumenta Germaniae Historiae, Scriptorum rerum germanicarum. Nova series IV, 1, S. 111 (Fassung B) S. 360 (Fassung A).

Ciardi 1971 Roberto Paolo Ciardi: Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'arte, 12, 1971, S. 267–284.

Cocke 2001 Richard Cocke: Paolo Veronese. Piety and display in an age of religious reform, Aldershot 2001.

Cole 2011 Michael Cole: Ambitious Form. Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence, Princeton 2011.

Collareta 1984 Marco Collareta: Un disegno di Ludovico Buti tra quelli di Santi di Tito agli Uffizi, in: Paragone 35, 1984, 415, S. 40–43.

Collobi Ragghianti 1974 Licia Collobi Ragghianti: Il Libro de' disegni del Vasari, 2 Bde., Florenz 1974.

Cranston 2019 Jodi Cranston: Green Worlds of Renaissance Venice, University Park 2019.

Crespi 1769 Luigi Crespi: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, Bd. 3, Rom 1769.

Dacos 1977 Nicole Dacos: Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1977.

Dacos 1990 Nicole Dacos: Le Maitre des Albums Egmont. Dirick Hendricksz Centen, in: Oud Holland 104, 1990, S. 49–68.

Dacos 1995a Nicole Dacos (Hg.): Fiamminghi a Roma 1508–1608, Rom 1995.

Dacos 1995b Nicole Dacos: Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea, Rom 1995.

Dacos 1996 Nicole Dacos: Léonard Thiry de Belges, peintre excellent, de Fontainebleau à Bruxelles, in: Gazette des beaux-arts 138, 1996, S. 21–36.

DaCosta Kaufmann/Borggreffe 2008 Thomas DaCosta Kaufmann u. Heiner Borggreffe: Hans Rottenhammer als Zeichner, in: Hans Rottenhammer beehrt – vergessen – neu entdeckt, Ausst. Kat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake Lemgo 17.08.–16.11.2008, hg. v. Heiner Borggreffe, Lubomir Konečný, Vera Lüpkes u. Vít Vlnas, München 2008, S. 50–61.

Dalli Regoli 1966 Gigetta Dalli Regoli: Lorenzo di Credi, Mailand 1966.

Dalli Regoli 2010 Gigetta Dalli Regoli: La Testa di carettiere nel XV secolo, fra studi dall'antico ed esercizi dal vivo, in: dies.: Al centro del disegno, Pisa 2010, S. 57–81.

Damm 2021 Heiko Damm: Benedetto Veli, in: AKL 2021, URL: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00169569/html.

Damm 2022 Heiko Damm: Klappvariante und Klebekorrektur. Überlegungen zur Papiermontage in italienischen Zeichnungen um 1600, in: Iris Brahms (Hg.): Marginale Zeichentechniken. Pause, Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische Strategien in der Vormoderne, Berlin/Boston 2022, S. 180–207.

Danieli 2019 Michele Danieli: Nascere, amare, morire. I letti (e i loro abitanti) nella pittura bolognese tra XVI e XVII secolo, in: InSitu. Revue des patrimoines 40, 2019, S. 1–10, URL: <http://journals.openedition.org/insitu/22905>.

De Bosio 2022 Stefano de Bosio: „Des deux cotés“: the lateral reversal of images as aesthetic strategy and epistemic concern in early eighteenth-century French counterproofs and prints, in: Iris Brahms (Hg.): Marginale Zeichentechniken: Pause, Abklatsch, Cut&Paste als ästhetische Strategien in der Vormoderne. Berlin/Boston 2022, S. 144–159.

Degenhart 1931 Bernhard Degenhart: Studien über Lorenzo di Credi, Credis Portraitdarstellungen, II, in: Pantheon 8, 1931, S. 463–466.

Degenhart 1932 Bernhard Degenhart: Die Schüler des Lorenzo di Credi, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F.9, 1932, S. 95–161.

Degenhart/Schmidt 1964 Bernhard Degenhart u. Anegrit Schmitt: Methoden Vasaris bei der Gestal-

tung seines Libro, in: Wolfgang Lotz u. Lise Lotte Möller (Hg.): Studien zur toskanischen Kunst, München 1964, S. 45–64.

Degenhart/Schmitt 1960 Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt: Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 11, 1960, S. 59–151.

Degenhart/Schmitt 2004 Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Bd. 3: Verona. Pisanello und seine Werkstatt. Das Taccuino di Viaggio, ein Reiseskizzenbuch der Pisanello-Werkstatt als frühes Zeugnis enger Arbeitsgemeinschaft, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Eberhardt, Susanne Wagini u. a., 2 Bde., München 2004.

DeGrazia Bohlin 1979 Diane DeGrazia Bohlin: Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné, Washington D.C. 1979.

Delieuvin 2008 Vincent Delieuvin: Vénus et Adonis, un chef-d'oeuvre de Luca Cambiaso offert au musée, in: La revue des musées de France 58, 2008, 5, S. 8–11.

Delieuvin 2021 Vincent Delieuvin: Luca Cambiaso: Vénus et Adonis, URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010067425>.

Dell'Antonio 2003: Sara Dell'Antonio: Annotazioni sull'attività di Felice Brusasorci nelle chiese di Verona, in: Proporzioni, N.S., IV, 2003, S. 79–97.

Deutsche Bibelgesellschaft 1991 Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1991.

Di Giampaolo 1985 Mario Di Giampaolo: Disegni di Orazio Samacchini per il transetto nord del duomo di Parma, in: Antichità Viva 24, 1985, 1–3, S. 50–52.

Di Giampaolo 1989 Marco Di Giampaolo (Hg.): Disegni emiliani del Rinascimento, Cinisello Balsamo 1989.

Di Giampaolo 1999 Mario Di Giampaolo: Ancora sull'attività pittorica (e grafica) di Orazio Samac-

chini, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann, hg. v. Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo u. Piero Narcisi, Neapel 1999, S. 115–125.

Döhl 1979 Hartmut Döhl: „Rekonstruktion“ der Antike, in: Hartmut Döhle u. Gerd Unverfehrt (Hg.): Begegnungen mit der Antike, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Hefte aus der Sammlung 1, Göttingen 1979, S. 12–13.

Dombrowski 2004 Damian Dombrowski: „Ricavare il bello dal deforme“: Würde und Wahrheit in Berninis Karikaturen, in: Zibaldone 38, 2004, S. 9–24.

Dombrowski 2010 Damian Dombrowski: Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als *pia philosophia*, München/Berlin 2010 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Vierte Folge, Bd. VII).

Dowley 1962 Francis H. Dowley: Some Drawings by Benedetto Luti, in: The Art Bulletin 44, 3, 1962, S. 219–236.

Duverger 1983 Erik Duverger: Abbé, Hendrik, in: AKL, Bd. 1, Leipzig 1983, S. 208–209.

Ebert-Schifferer/Marder/Schütze 2017 Sybille Ebert-Schifferer, Tod A. Marder u. Sebastian Schütze (Hg.): Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca, Rom 2017.

Echinger-Maurach 2013 Claudia Echinger-Maurach (Hg.): Michelangelo als Zeichner: Akten des internationalen Kolloquiums (Albertina Wien 19.–20.11.2010), Münster 2013.

Egger 1911–1931 Hermann Egger: Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom, 2 Bde., Wien 1911–1931.

Eitel-Porter 2009 Rhoda Eitel-Porter: Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia 1536–1614, München 2009.

Eitel-Porter/Marciari 2009 Rhoda Eitel-Porter u. John Marciari: Italian Renaissance Drawings at the Morgan Library & Museum, New York 2019.

Elen 1995 Albert J. Elen: Italian late-medieval and renaissance drawing-books. From Giovannino

de'Grassi to Palma Giovane. A codicological approach, Diss. Univ. Leiden, Utrecht 1995.

Elen 2012 Albert J. Elen: Drawing evolution or revolution? From workshop model-book to personal sketch-book, in: Michael W. Kwakkelstein u. Lorenza Melli (Hg.): From pattern to nature in Italian Renaissance drawing, Florenz 2012, S. 35–50.

Erben 2008 Dietrich Erben: Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia“ in der Frührenaissance, in: Klaus Bergdolt, Berndt Hamm u. Andreas Tönnemann (Hg.): Das Kind in der Renaissance, Wolfenbüttel 2008, S. 299–324.

Fabbri/Grassi/Spinelli 2013 Maria Cecilia Fabbri, Alessandro Grassi u. Riccardo Spinelli: Volterrano. Baldassare Franceschini (1611–1689), Florenz 2013.

Ferino-Pagden 2019 Sylvia Ferino-Pagden: Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt, in: Marzia Faietti u. Achim Gnann (Hg.): Raffael als Zeichner / Raffaello disegnatore (Akten Le Gallerie degli Uffizi, Albertina), Florenz/Mailand 2019, S. 79–113.

Fiorillo 1784ff. Johann Dominik Fiorillo: Verzeichniss der Handzeichnungen I., Kunstsammlung der Universität Göttingen 1784ff.

Fischel 1913 Oskar Fischel: Raphaels Zeichnungen, Bd. 3, Berlin 1913.

Fischer Pace 2014 Ursula Verena Fischer Pace: Roman Drawings before 1800. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2014.

Forlani Tempesti 2014 Anna Forlani Tempesti: Giorgio Vasari and the ‚Libro de‘ disegni‘. A paper museum or portable gallery, in: Maia Wellington Gahtan (Hg.): Giorgio Vasari and the Birth of the Museum, Farnham 2014, S. 31–52.

Fossi Todorow 1966 Maria Fossi Todorow: I disegni del Pisanello e della sua cerchia, Florenz 1966.

Franklin 1994 David Franklin: Rosso in Italy: the Italian career of Rosso Fiorentino, New Haven 1994.

Franklin 2015 David Franklin: Italy and the North in the Late Sixteenth Century. Two new Drawings by

the Master of the Egmont Albums in Ottawa, in: Una Roman D’Elia (Hg.): Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish, Montreal u. a. 2015, S. 70–77.

Frommel 2003 Sabine Frommel: Sebastiano Serlio architect, Mailand 2003.

Fucíková 1987 Eliska Fucíková: Giulio Romano and his workshop. Designs for artisans, in: Walter Strauss u. Tracie Felker (Hg.): Drawings defined, New York 1987, S. 217–228.

Ganz/Thürlemann 2010 David Ganz u. Felix Thürlemann (Hg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010.

Garms 1995 Jörg Garms: Vedute di Roma dal medioevo all’ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, 2 Bde., Neapel 1995.

Gasnault 2012 Hélène Gasnault: Léonard Thiry, de l’estampe au dessin et du dessin à l’estampe, procédés de la création chez un artiste de la première École de Fontainebleau, in: Dominique Cordellier (Hg.): Septièmes rencontres internationales du Salon du dessin, Dessiner pour graver, graver pour dessiner, Le dessin dans la révolution de l’estampe, Paris 2012, S. 53–65.

Gere 1969 John A. Gere: Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings, London 1969.

Gere/Pouncey 1983 John Gere u. Philip Pouncey: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in The British Museum. Bd. 5: Artists Working in Rome, c. 1550 to c. 1640, London 1983.

Gerszi 1992 Teréz Gerszi: The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput, in: Master Drawings 30, 1992, S. 367–395.

Gerszi 1993 Teréz Gerszi: Joos de Momper als Zeichner. Teil 1, in: Jahrbuch der Berliner Museen 35, 1993, S. 175–190.

Gerszi 1999 Teréz Gerszi: Recent Contributions to Lodewijk Toeput’s Oeuvre of Drawings, in: Zsuzsanna Dobos (Hg.): Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Budapest 1999, S. 89–96.

- Giannotti 2014** Alessandra Giannotti: Lo stile puro dei fiorentini, da Andrea del Sarto a Santi di Tito, in: Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, Ausst. Kat. Galleria degli Uffizi Florenz 17.06.–02.11.2014, hg. v. Alessandra Giannotti u. Claudio Pizzorusso, Florenz 2014, S. 26–55.
- Giometti/Pegazzano 2016** Cristiano Giometti u. Donatella Pegazzano: Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra, Florenz 2016.
- Giovannetti 1995** Alessandra Giovannetti: Francesco Morandini detto il Poppi, Florenz 1995.
- Gnann 2008** Achim Gnann: Über den Zusammenhang von Material, Technik und Stil in den frühen Zeichnungen Michelangelos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 52, 2008, S. 131–157.
- Gola Sola 1973** Amalia Gola Sola: Il Fiamminghino. Il pittore tragico: Giovanni Mauro Della Rovere, Mailand 1973.
- Goldinger 2020** Alfred Goldinger: Pro remedio animae et civitate – Studien zum Stiftungswesen in venezianischen Kirchen zu Zeiten der Pest im Quattro- und Cinquecento, Regensburg 2020.
- Graul 2008** Jana Graul: „Il principio e la porta del colore“. Zur Rolle farbiger Fonds in der Florentiner Zeichnung des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 52/2.3, 2008 (La tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile. Atti del convegno internazionale, Firenze, 22.–23.09.2008), S. 6–22.
- Griswold/Simon-Wolk 1994** Willian M. Griswold u. Linda Simon-Wolk (Hg.): Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections. New York 1994.
- Groot/Van der Krogt 1999** Erend de Groot u. Peter van der Krogt: The Atlas Blaeu – van der Hem of the Austrian National Library: Descriptive Catalogue. Bd. 2: Italy, Malta, Switzerland and the Low Countries, 't Goy-Houten 1999.
- Guicciardini 1567** Lodovico Guicciardini: Descrittione di tutti i Paesi Bassi [...], Antwerpen 1567.
- Hanke 2013** Eva Hanke: Michaelangelos bildhauerische Entwurfszeichnungen und die Frage der Ansichtigkeit, in: Claudia Echinger-Maurach (Hg.): Michelangelo als Zeichner: Akten des Internationalen Kolloquiums (Albertina Wien 19.–20.11.2010), Münster 2013, S. 167–188.
- Harnack 2018** Maria Harnack: Niederländische Maler in Italien: Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert, Berlin/Boston 2018.
- Hartt 1985** Frederick Hartt: Giulio Romano, Bd. 1: Text, New Haven 1958.
- Haug 2018** Henrike Haug: „Questa scarpa serve p(er) bocale“: Giulio Romanos Zeichnungen von Goldschmiedearbeiten als Möglichkeit, Vorlage und Sammlungsobjekt, in: Daniela Bohde u. Alessandro Nova (Hg.): Jenseits des disegno: die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert, Petersberg 2018, S. 333–349.
- Haverkamp-Begemann/Logan 1990** Egbert Haverkamp-Begemann u. Anne-Marie Logan: European Drawings and Watercolors 1500–1900 in the Yale University Art Gallery, 2 Bde., New Haven 1990.
- Heenes 2003** Volker Heenes: Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, Stendal 2003.
- Heikamp 1967** Detlef Heikamp: Federico Zuccari a Firenze, 1575–1579. I. La cupola del Duomo, il diario disegnato, in: Paragone 18, 1967, 205, S. 44–68.
- Heineken 1771** Carl Heinrich von Heineken: Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images, Jean Paul Kraus, Leipzig und Vienne 1771.
- Heisterberg 2020** Marion Heisterberg: Zwischen *exemplum und opus absolutum*. Studien zum Abzeichnen im italienischen Tre- und Quattrocento zwischen Mustertransfer und Kopie, Berlin/München 2020.
- Herklotz 1999** Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999.

- Hirn 1885** Joseph Hirn: Erzherzog Ferdinand II. von Tirol: Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, Bd. 1, Innsbruck 1885.
- Hochmann 2003** Michel Hochmann: Hans Rottenhammer and Pietro Mera. Two northern artists in Rome and Venice, in: *The Burlington Magazine* 145, 2003, S. 641–645.
- Hödl 2003** Günther Hödl: Friedrich der Schöne (1314–30), in: Werner Paravicini (Hg.): *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch*, Bd. 1: Dynastien und Höfe, Ostfildern 2003, S. 292–295 (Residenzforschung, Bd. 15).
- Homer ed. 1943** Homer: *Ilias*, übers. v. Johann Heinrich Voss, Dortmund 1943.
- Hoogewerff 1942** Godefridus Joannes Hoogewer: *Nederlandsche kunstenaars te Rome 1600–1725: uittreksels uit de parochiale archieven*, Den Haag 1942.
- Höper 2001a** Corinna Höper: Die Stuttgarter Raffael-Zeichnung: Über die Grenze der »Händescheidung«, in: dies. (Hg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 23–50.
- Höper 2001b** Corinna Höper: Katalog, in: dies. (Hg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 151–518.
- Horne 1908** Herbert P. Horne: *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London 1908.
- Hoss 2011** Manfred Hoss: Der Meister der Egmont-Alben, in: *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie*, Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden 04.11.2011–22.01.2012, hg. v. Thomas Ketelsen, Oliver Hahn u. Petra Kuhlmann-Hodick, Köln 2011, S. 167–179.
- Hübner 2022** Christine Hübner: *Theorie und Praxis der Oper in: Aller Künste Wissenschaft: die Sammlung des Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769)*, hg. v. Arwed Arnulf, Christian Fieseler u. Anne-Katrin Sors, unter Mitarbeit von Nadja Kehe und Ines Reiss, Göttingen 2022, S. 40–41.
- Ivanoff/Zampetti 1980** Nicola Ivanoff u. Pietro Zampetti: *I pittori bergameschi, Volume VI - Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo 1980.
- Jacobi 2012** Joachim Jacobi (Hg.): *Raffael als Zeichner. Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, Städel Museum Frankfurt a. M., München 2012.
- Jacoby 1971** Brigitte Jacoby: *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Bonn 1971.
- Jacques 1576/1603** Pierre Jacques: *Album de dessins d'après l'antique, exécutés à Rome [vers 1576] / de Pierre Jacques, rémois, exécutés à Rome en 1603 [sic]*, o.O. 1576/1603, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500265x>.
- Jacques/Reinach 1902** Pierre Jacques u. Salomon Reinach: *L'album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims: dessiné à Roma de 1572 à 1577, reproduit intégralement et commenté avec une introd. et une trad. des ‚Statue‘ d'Aldrovandi*, Paris 1902.
- Jansen 2019** Dirk Jacob Jansen: *Jacopo Strada and cultural patronage at the imperial court. The antique as innovation*, Leiden 2019.
- Jenkins 2017** Catherine Jenkins: *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542–47, 3 Bde.*, Ouderkerk aan den IJssel 2017.
- Joannides 1983** Paul Joannides: *The drawings of Raphael. With a complete catalogue*, Oxford 1983.
- Joannides 2003** Paul Joannides: *Michel-Ange, élèves et copistes*, in: Roseline Bacou (Hg.): *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens*, Bd. 6., Paris 2003.
- Jost 1963** Ingrid Jost: *Drei unerkannte Rottenhammerzeichnungen in den Uffizien*, in: *Album discipulorum. Aangeboden aan J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag 27. Februari 1963*, Utrecht 1963, S. 67–78.
- Junkelmann 2008** Marcus Junkelmann: *Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod*, Mainz am Rhein 2008.

- Kaplan 1974** Alice M. Kaplan: Dürer's 'Raphael' Drawing Reconsidered, in: *The Art Bulletin* 56, 1974, S. 50–58.
- Kemp 1974** Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zu einer Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240.
- Kemp 1977** Martin Kemp: From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator*, Bd. 8, S. 347–398, URL: 10.1484/J.VIATOR.2.301573.
- Ketelsen 2012** Thomas Ketelsen: Der panoramatische Blick um 1600. Eine Annäherung auf den Spuren von Roland Barthes, in: Maria-Theresia Leuker (Hg.): *Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts*, Münster 2012, S. 53–65.
- Ketelsen/Wintermann 2011** Thomas Ketelsen u. Carsten Wintermann: Joos de Momper's Ansicht von Mantua. Ein neues Kalkül in der Landschaftszeichnung um 1570/80, in: *Zeichnen im Zeitalter Bruegels: die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett: Beiträge zu einer Typologie*, Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden 04.11.2011–22.01.2012, hg. v. Thomas Ketelsen, Oliver Hahn u. Petra Kuhlmann-Hodick, Köln 2011, S. 263–269.
- Keutner 1967** Herbert Keutner: Giovanni Bologna und Michelangelo, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, II. Michelangelo, Berlin 1967, S. 128–134.
- Kirchweger 2006** Franz Kirchweger: Die Reichskleinodien in Nürnberg in der frühen Neuzeit, in: *Heiliges Römisches Reich 962 bis 1805. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum Magdeburg 28.08.–10.12.2006, hg. v. Hans Ottomeyer u. Jutta Götzmann, Dresden 2006, Bd. 2, S. 187–199.
- Kloek 1993** Wouter Th. Kloek: Calvaerts oefeningen met spiegelbeeldigheid, in: *Oud-Holland* 107, 1993, 1, S. 59–74.
- Koch/Sichtermann/Sinn 1982** Guntram Koch, Hellmut Sichtermann u. Friederike Sinn: *Römische Sarkophage*, München 1982.
- Koepf/Binding 2016** Hans Koepf u. Günther Binding: *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 2016.
- Koller 2014** Ariane Koller: *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie. Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit*, Affalterbach 2014.
- Kopp 2017** Laura Kopp: *Das Urteil des Paris. Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts*, Karlsruhe 2017.
- Korbacher 2012** Dagmar Korbacher: *Tra modello e natura. La figura umana nei disegni del Taccuino di viaggio nel Kupferstichkabinett di Berlino*, in: Michael W. Kwakkelstein u. Lorenza Melli (Hg.): *From pattern to nature in Italian Renaissance drawing*, Florenz 2012, S. 75–85.
- Körner 2006** Hans Körner: *Botticelli*, Köln 2006.
- Körte 1935** Werner Körte: *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 12).
- Koschatzky 1981** Walter Koschatzky: *Die Kunst der Zeichnung*, München 1981.
- Krahn 2015** Volker Krahn: *Kopien – Nachahmungen – Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts*, in: *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo*, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 06.02.–25.05.2015, hg. v. Georg Satzinger u. Sebastian Schütze, München 2015, S. 56–75.
- Kühn-Hattenhauer 1979** Dorothee Kühn-Hattenhauer: *Das grafische oeuvre des Francesco Villamena*, Berlin 1979.
- Kühnel 1992** Harry Kühnel (Hg.): *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992.
- Kwakkelstein/Melli 2012** Michael W. Kwakkelstein u. Lorenza Melli (Hg.): *From pattern to nature in Ita-*

lian Renaissance drawings. Pisanello to Leonardo, Florenz 2012.

Kwan 2017 Jamie Kwan: Style and Identity in the Works of Léonard Thiry, in: Laure Fagnart u. Isabelle Lecocq (Hg.): Arts et artistes du Nord à la cour de François I^{er}, Paris 2017, S. 85–97.

L'Occaso 2011 Stefano L'Occaso: New Findings about Some Mantuan Drawings by Giulio Romano and His Circle, in: Master Drawings 49, Spring 2011, Nr. 1, S. 3–12.

L'Occaso 2017 Stefano L'Occaso: Le „Storie di Giulio Cesare“ di Orazio Samacchini in Palazzo Sanvitale a Parma e i suoi disegni preparatori, in: Parma per l'arte 23, 2017, S. 5–20.

Lanzi/Lanzi 2003 Fernando Lanzi u. Gioia Lanzi: Das Buch der Heiligen – Kunst, Symbole und Geschichte, Stuttgart 2003.

Lapenta/Vicenzi 2020 Virginia Lapenta u. Alessandro Vicenzi: Die Villa Farnesina in Rom, Modena 2020.

Leber 2019 Hermann Leber: Michelangelo und der Laokoon. Künstlerische und kunsthistorische Untersuchungen zu Michelangelos Disegno und dessen Wirkungen, Regensburg 2019.

Legenda Aurea ed. 1963 Legenda Aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Berlin 1963.

Legenda Aurea ed. 1975 Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1975.

Leuschner 2022 Eckhardt Leuschner: Peter van Lint (1609–1690): Zeichnungen eines Künstlermigranten zwischen Antwerpen und Italien. Begleitbrochure zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg 11.–22.10.2022, Würzburg 2022.

Lhotsky 1967 Alphons Lhotsky, Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (1281–1358), Wien 1967.

Lightbown 1978 Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Bd. I: Life and Work, Bd. II: Complete Catalogue, Berkeley/Los Angeles 1978.

Limentani Virdis 1997 Caterina Limentani Virdis (Hg.): La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia, Verona 1997.

Lo Conte 2021 Angelo Lo Conte: The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan, New York 2021.

Locher 2019 Hubert Locher: Raffael vorn, Michelangelo hinten? Zu Johann Dominicus Fiorillos Göttinger Lehrsammlung anlässlich eines doppelt bezeichneten Blattes, in: Daniela Mondini (Hg.): Séroux d'Agincourt e la Storia dell'arte intorno al 1800, Rom 2019, S. 297–317.

Loda 2013 Angelo Loda: Alcune aggiunte alla grafica bresciana dei Della Rovere con un accenno a quelle di Francesco Giugno e Ottavio Amigoni, in: Brixia sacra, 2013, 3. Ser. 18 1/4, S. 477–497.

Löhr 2008a Wolf-Dietrich Löhr: Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Ausst. Kat. SMB Gemäldegalerie Berlin, hg. v. Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008, S. 153–177.

Löhr 2008b Wolf-Dietrich Löhr: Dantes Tafelchen, Cenninis Zeichenkiste. „ritratto“, „disegno“ und „fantasia“ als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: Das Mittelalter 13, 2008, S. 148–179.

Loschek 2005 Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2005.

Luchner 1958 Laurin Luchner: Denkmal eines Renaissancefürsten: Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583, Wien 1958.

Lücke/Lücke 2006 Hans-Karl Lücke u. Susanne Lücke: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Hamburg 2006.

Lukatis 2010 Christiane Lukatis: Dem künstlerischen Genius auf der Spur. Italienische Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel, Petersberg 2010.

- Luz 2002** Ulrich Luz: Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament – Das Evangelium nach Matthäus, Bd. 4, Zürich u. a. 2002.
- Maffei 2012** Rodolfo Maffei: Benedetto Luti. L'ultimo maestro, Florenz 2012.
- Magnusson 1981** Börje Magnusson: A drawing by Hendrick van den Broeck for a fresco in the Vatican Library, in: Master Drawings 19, 1981, 2, S. 160–163.
- Majskaja 1980** Marina I. Majskaja: Risunki brat'ev Della Rovere v sobranii GMII i Ėrmitaža, in: Soobščeniija Gosudarstvennogo Muzeja Izobrazitel'nych Iskusstv imeni A. S. Puškina 6, 1980, S. 119–135.
- Majskaja 1991** Marina I. Majskaja: Risunok Ioganna Rottenchammera v sobranii GMII imeni A. S. Puškina, in: Soobščeniija Gosudarstvennogo Muzeja Izobrazitel'nych Iskusstv imeni A. S. Puškina 9, 1991, S. 141–149.
- Mancini 2010** Federica Mancini: Luca Cambiaso. Louvre, Cabinet des dessins, Paris 2010.
- Mancini ed. 1956-1957** Giulio Mancini: Considerazioni sulla pittura, pubblicato per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956–1957.
- Mann 2013** Christian Mann: Die Gladiatoren, München 2013.
- Marciari 2020** John Marciari: Recent Acquisition: Head of a Girl, by Denys Calvaert, URL: <https://www.themorgan.org/blog/recent-acquisition-head-girl-denys-calvaert>, 23.03.2020.
- Marshall 1994** Louise Marshall: Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy, in: Renaissance Quarterly 47, 1994, S. 484–532.
- Mason Rinaldi/Luciani 1988** Stefania Mason Rinaldi u. Domenico Luciani (Hg.): Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato / Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento, Asolo 1988.
- Matarazzo 2021** Maria Gabriella Matarazzo: Cherubino Alberti's Engravings after Polidoro da Caravaggio: from Chiaroscuro to Sculpture, in: Anne Bloemacher, Mandy Richter u. Marzia Faietti (Hg.): Sculpture in Print 1480–1600, Leiden 2021, S. 124–167.
- Matz/Duhn 1881–1882** Friedrich Matz u. Friedrich von Duhn: Antike Bildwerke in Rom: mit Ausschluss der grösseren Sammlungen, beschr. von Friedr. Matz; nach des Verf. Tode weitergeführt und hrsg. von F. von Duhn Bd. 3, Reliefs und Sonstiges: mit Registern und Karten, Leipzig 1881–1882.
- McCorquodale 1980** Charles McCorquodale: Drawings by Baldassare Franceschini, called Il Volterrano, including studies for frescoes and paintings and for architectural and decorative details which will be sold by auction by Sotheby, Parke, Bernet & Co., Thursday 3rd July, London 1980.
- Meier 2003** Esther Meier: Handbuch der Heiligen, Darmstadt 2010.
- Melzer 2018** Christien Melzer: Die Inventare schweigen. Zeichnungen im Kontext frühneuzeitlicher Sammlungen, in: Daniela Bohde u. Alessandro Nova (Hg.): Jenseits des disegno. Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert, Petersberg 2018, S. 295–311.
- Menegazzi 1957** Luigi Menegazzi: Ludovico Toeput (il Pozzoserrato), in: Saggi e Memorie di storia dell'arte 1, 1957, S. 167–223.
- Menze 1997** Marianne Menze: Das künstlerische Schaffen Johann Dominicus Fiorillos vor dem Hintergrund seiner Ausbildung zum Zeichner und Maler in Rom und Bologna, in: Antje Middelhof Kosegarten (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Göttingen 1997, S. 114–144.
- Merkwürdige Reisen 1753/54** Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, Ulm 1753/54.
- Meyerhöfer 2000** Dietrich Meyerhöfer: Johann Friedrich von Uffenbach – Sammler, Forscher, Stifter, in: Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Ausst. Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz/Kunstsammlung der Universität Göttingen, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Noordbrabants Museum 's-Hertogen-

- bosch u. Historisches Museum Frankfurt a. M., hg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000.
- Meyerhöfer 2020** Dietrich Meyerhöfer: Johann Friedrich von Uffenbach. Sammler – Stifter – Wissenschaftler. Diss. Georg-August-Universität Göttingen, Online-Publikation eDiss Göttingen 2020, URL: <http://dx.doi.org/10.53846/goediss-7957>.
- Monbeig Goguel 2012** Catherine Monbeig Goguel: Alcune novità per Francesco Morandini detto il Poppi disegnatore e un'apertura per Giovanni Battista Naldini, in: *Annali aretini* 20, 2012, S. 87–92, XII–XIV.
- Morét 2008** Stefan Morét: Zur Technik von Antikenachzeichnungen im Quattrocento und frühen Cinquecento. Technik und Funktion im Wandel, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52.2/3, 2008, S. 23–44.
- Morselli 1988** Raffaella Morselli: Toeput a Firenze e Roma, in: Stefania Mason Rinaldi u. Domenico Luciani (Hg.): *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzosserrato / Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Asolo 1988, S. 79–87.
- Mulinari 1774** Stefano Mulinari: *Disegni originali d'eccezionali pittori esistenti nella Real galleria di Firenze: incisi ed imitati nella loro grandezza e colori*, Florenz 1774.
- Müller-Bechtel 2018** Susanne Müller-Bechtel: *Von allen Seiten anders: die akademische Aktstudie 1650–1850*, Berlin/München 2018.
- Mulvey 1975** Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 16, 1975, S. 6–18.
- Nagler 1851** Georg K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, München 1851.
- Natali/Cecchi 1989** Antonio Natali u. Alessandro Cecchi: *Andrea Del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989.
- Neilson 1979** Nancy Ward Neilson: *Camillo Procaccini – Paintings and Drawings*, New York/London 1979.
- Nerio/Monducci 1986** Nerio Artoli u. Elio Monducci: *Gli affreschi di Camillo Procaccini e Bernardino Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1986.
- Nesselrath 1993** Arnold Nesselrath: *Raphael's gift to Dürer*, in: *Master Drawings* 31, 1993, 4, S. 376–389.
- Nickel 2017** Tobias Benjamin Nickel: *Die Landschaftszeichnungen von Domenico Campagnola*, 3 Bde., Wien 2017.
- Nielsen 1995** Kai-Uwe Nielsen: *Bartolomeo Montagna und die venezianische Malerei des späten Quattrocento*, München 1995.
- o.A. *Istituzione Bologna Musei. Area Storia e Memoria o.J.*, URL: <https://www.storiaememoriadibologna.it/nosadella-2088-luogo>.
- o.A. *Landesarchiv Baden-Württemberg - Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart: Bestand J 340, Wasserzeichensammlung Piccard - Detailansicht (piccard-online.de)*.
- o.A. *Louvre Online Collection: Une femme soutenant un guerrier expirant, un enfant à ses côtés; études de têtes - Louvre Collections sowie Guerrier expirant, une femme pleurant à ses côtés - Louvre Collections*.
- O'Brien 2004** Alana O'Brien: *Andrea del Sarto and the Compagnia dello Scalzo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48, 2004, 1–2, S. 258–267.
- O'Brien 2021** Alana O'Brien: *Who holds the keys to the Chiostro dello Scalzo, „scuola di molti giovani“?*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 63, 2021, 2, S. 210–261.
- Oberhuber 1983** Konrad Oberhuber: *Späte Römische Jahre*, in: *Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): Raffael – die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, S. 113–143.
- Oberhuber 1999** Konrad Oberhuber: *Raffael. Das malerische Werk*, München u. a. 1999.
- Olszewski 2000** Edward J. Olszewski: *Drawings by Luca Cambiaso as a Late Renaissance Model of In-*

- venzione, in: *Cleveland Studies in the History of Art* 5, 2000, S. 20–41.
- Olszewski 2008** Edward J. Olszewski: *Sixteenth-century Italian drawings (A corpus of drawings in Midwestern collections)*, 2 Bde., London 2008.
- Orbaan 1903** Johannes A. F. Orbaan: *Italiaansche gegevens*, III. Arrigo Fiammingo, in: *Oud Holland* 22, 1904, 3, S. 136–138.
- Ovid ed. 2017** Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch - Deutsch (Sammlung Tusculum)*, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.
- Pallucchini/Rossi 1982** Rodolfo Pallucchini u. Paola Rossi: *Jacopo Tintoretto – Le opere sacre e profane*, Mailand 1982.
- Panczenko 1980** Russell Panczenko: *Gentile da Fabriano and classical antiquity*, in: *Artibus et historiae* 1, 1980, 2, S. 9–27.
- Panofsky 1924** Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 5).
- Panofsky/Panofsky 1958** Dora Panofsky u. Erwin Panofsky: *The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in: *Gazette des beaux-arts* 100, 1958, S. 113–177.
- Pascoli 1730** Lione Pascoli: *Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni Scritte, E Dedicata Alla Maestà Di Vittorio Amadeo Re di Sardegna*, 2 Bde., Rom 1730–1736.
- Passé 1665** Crispijn van de Passé: *La ... Parte Della Luce Del Dipingere Et Disegnare: ... / Messa in luce ... da Crispino del Passo, con molte belle stampe*, t' Amsterdam: Op ,t Water; t' Amsterdam: Selbstverl. [1665] Ghedruckt t' Amsterdam, Ende men vintse te koop by Ian Iansz. op ,t Water, als mede by den Autheur selve, op de Wester-Marckt in Pallas [2 ART PLAST VII, 7950:1].
- Pegazzano 2012** Donatella Pegazzano: *Alessandro di Cristofano Rinieri, collezionista e mercante e la fortuna di Andrea del Sarto nella Firenze di secondo Cinquecento*, in: dies. (Hg.): *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, Florenz 2012, S. 33–46.
- Pelagalli o.J.** Carlo Pelagalli: *Nosadella (Via)*, in: *Origine di Bologna. Vie, strade, vicoli, piazze, luoghi di Bologna*, URL: <https://www.originebologna.com/odonomastica/nosadella-via/>.
- Perrig 1977** Alexander Perrig: *Michelangelo Studien IV. Die „Michelangelo“-Zeichnungen Benvenuto Cellinis*, in: ders. (Hg.): *Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1977.
- Pfisterer 2014** Ulrich Pfisterer: *Was ist ein Zeichenbuch?*, in *Punkt, Punkt, Komma, Strich: Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925*, Ausst. Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 24.04.–29.06.2014, hg. v. Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer u. Tobias Teutenberg, Passau 2014, S. 1–10.
- Pignatti 1976** Terisio Pignatti: *Veronese, Venedig 1976*
- Pignatti/Pedrocco 1995** Terisio Pignatti u. Filippo Pedrocco (Hg.): *Veronese. L'opera complete. Tomo secondo*, Mailand 1995.
- Pistoi 1976** Mila Pistoi: *Francesco Terzio*, in: Pietro Zampetti (Hg.): *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Bergamo 1976, S. 591–637.
- Polaczek 1922** Ernst Polaczek: *Das Straßburger Tagebuch des Johann Friedrich von Uffenbach aus Frankfurt (1712–1714)*, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch* 1, 1922, S. 68–122.
- Popham 1971** Arthur E. Popham: *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven/London 1971.
- Popham/Wilde 1949** Arthur Ewart Popham u. Johannes Wilde: *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.
- Pöpper/Thoenes 2017** Thomas Pöpper u. Christof Thoenes: *Michelangelo 1475–1564. Das zeichnerische Werk*, Köln 2017.
- Pouncey 1956** Philip Pouncey: *Mise au tombeau de Ferrau Fenzoni*, in: *Dibutade, Amis* 1956, S. 4–6.
- Prater 1985** Andreas Prater: *Mantegnas Cristo in Scurto*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, S. 279–299.

- Proto Pisani 1995** Rosanna Caterina Proto Pisani: Il Chiostro dello Scalzo, Florenz 1995.
- Puglisi 1999** Catherine R. Puglisi: Francesco Albani 1578–1660, New Haven u. a. 1999.
- Putzger/Heisterberg/Müller-Bechtel 2018** Antonia Putzger, Marion Heisterberg u. Susanne Müller-Bechtel (Hg.): Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900, Berlin/München 2018.
- Radcliffe 1986** Anthony Radcliffe: The Habsburg Images: Cigoli, Terzio and Reichle, in: *The Burlington Magazine* CXXVIII, 1986, S. 103–106.
- Rame 2012** Elena Rame: Giovan Mauro Della Rovere disegnatore. Quattro schede varallesi, in: *De Vallesicida* 19, 2010 (2012), 1, S. 115–128.
- Ravelli 1978** Lanfranco Ravelli: Polidoro Caldara da Caravaggio, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1978.
- Renger 1973/1979** Konrad Renger: Inventar der 1970er Jahre. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, ohne Archivaliennummer (Vermerk: „Uffenbacher Bestand und andere Zeichnungen, die nicht in den anderen beiden Inventaren von 1927 und 1950 auftauchen. -H 1 – H- 946“).
- Richardson 2005** Carol M. Richardson: Durante Alberti, the Martyrs’ Picture and the Venerable English College, Rome, in: *Papers of the British School at Rome* 73, 2005, S. 223–263.
- Ridolfi 1648** Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato, Venedig 1648.
- Ripa 1603** Cesare Ripa: Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall’antichità, & di propria inuentione, Rom 1603.
- Rogg 1996** Matthias Rogg: „Zerhauen und zerschnitten, nach adeligen Sitten“. Herkunft, Entwicklung und Funktion soldatischer Tracht des 16. Jahrhunderts im Spiegel zeitgenössischer Kunst, in: Bernhard R. Kroener u. Ralf Pröve (Hg.): *Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, Paderborn 1996, S. 109–135.
- Rohlmann 2022a** Michael Rohlmann: Großflächige Dekorationsprojekte: Kirchen, Loggien und die Sala di Constantino 1512/13–1520, in: Rudolf von Gaertringen, ders., Georg Satzinger u. Frank Zöllner (Hg.): *Raffael. Das Gesamtwerk. Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur*, Köln 2022, S. 398–471.
- Rohlmann 2022b** Rohlmann, Michael: Katalog der Fresken, in: Rudolf von Gaertringen, ders., Georg Satzinger u. Frank Zöllner (Hg.): *Raffael. Das Gesamtwerk. Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur*, Köln 2022, S. 622–665.
- Rosenberg 2000** Raphael Rosenberg: Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München 2000.
- Rosenberg 2019** Pierre Rosenberg: *Les dessins de la collection Mariette – Écoles italienne et espagnole*, 4 Bde., Paris 2019.
- Röttgen 1975** Herwarth Röttgen: Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 26, 1975, S. 89–122.
- Ruggeri 1982** Ugo Ruggeri: *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni lombardi*, Mailand 1982.
- Rushton 1980** Joseph George Rushton Jr.: *Italian Renaissance figurative sketchbooks 1450–1520*, Ann Arbor Mich. 1980.
- Sapori 1996** Giovanna Sapori: Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo), in: Vittorio Casale (Hg.): *Scritti di archeologia e storia dell’arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Rom 1996, S. 171–175.
- Sapori 2007** Giovanna Sapori: *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560–1600*, Mailand 2007.
- Sapori 2009** Giovanna Sapori: Da Hendrick van den Broeck a Sebastiano Vini, in: Giovanni Agosti (Hg.): *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano (Cuneo) 2009, S. 166–167.
- Scaillierz 1994** Cécile Scaillierz: Rottenhammer et Venise. Note à propos du dessin retrouvé du jugement dernier de 1598, in: Pierre Rosenberg (Hg.): *Homage à Michel Laclotte. Études sur la peinture*

- du Moyen Âge et de la Renaissance, Paris 1994, S. 375–382.
- Scavizzi 1966** Giuseppe Scavizzi: Ferrà Fenzoni as a Draughtsman, in: *Master Drawings* 4, Spring 1966, Nr. 1, S. 3–20 u. S. 65–78.
- Scavizzi/Schwed 2006** Giuseppe Scavizzi u. Nicolas Schwed: Ferrà Fenzoni. As a Painter – as a Draughtsman, Perugia 2006.
- Schauerte 2012** Thomas Schauerte: Der Kaiser stirbt nicht. Transitorische Aspekte der maximilianischen Gedächtnis, in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Ausst. Kat. Albertina Wien 14.09.2012–06.01.2013, hg. v. Eva Michel u. Maria Luise Sternath, München 2012, S. 36–47.
- Scheicher 1983** Elisabeth Scheicher: Die „Imagines gentis Austriacae“ des Francesco Terzio, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 79, 1983, S. 43–92.
- Scheller 1995** Robert W. Scheller: *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995.
- Schlichtenmaier 1988** Harry Schlichtenmaier: *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625). Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog*, Reutlingen 1988.
- Schmidt 1996** Eike D. Schmidt: Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40, 1996, S. 78–146.
- Schone 1933** Günther Schone: *Die Entwicklung der Perspektivbühne. Von Serlio bis Galli Bibiena. Nach Perspektivbüchern*, Leipzig 1933.
- Schrade 1930** Hubert Schrade: Über Mantegnas *Christo in scurto* und verwandte Darstellungen. Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive, in: *Universitäts-Gesellschaft Heidelberg u. Historisch-Philosophischer Verein Heidelberg (Hg.): Neue Heidelberger Jahrbücher*, Heidelberg 1930, S. 75–111.
- Schröter 1995** Elisabeth Schröter: Caravaggio und die Gemäldesammlung der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden, in: *Pantheon* 53, 1995, S. 62–87.
- Seccareccia 1998** Stefania Seccareccia: La serie delle „Austriacae gentis imagines“ di Gaspare Osello (1. Teil), in: *Rassegna di studi e di notizie* XXII, 1998, S. 179–222.
- Seccareccia 1999** Stefania Seccareccia: La serie delle „Austriacae gentis imagines“ di Gaspare Osello (2. Teil), in: *Rassegna di studi e notizie* XXIII, 1999, S. 403–420.
- Seifert 2010** Christian Tico Seifert: Von Amateuren und Virtuosen. Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen, in: *Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer u. Claudia Schnitzler (Hg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin/München 2010, S. 11–24.
- Seiler 2003** Peter Seiler: Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Martin Büchsel u. Peter Schmidt (Hg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, S. 153–172.
- Seiler 2017** Wanda Seiler: Zeichenausbildung für Dilettanten. Die ästhetische Kunsterziehung des höfischen und bürgerlichen Laiens, in: *Zeichenunterricht: von der Künstlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500*, Ausst. Kat. ETH Graphische Sammlung Zürich 08.11.2017–21.01.2018, hg. v. Michael Matile, Petersberg 2017, S. 110–127.
- Serra 2022** Roberta Serra: *Dessins bolonais du XVIe siècle. Musée du Louvre, Département des arts graphiques (Inventaire général des dessins italiens, tome 12)*, Paris 2022.
- Shearman 1983** John K. G. Shearman: The organization of Raphael's workshop, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 10, 1983, S. 41–57.
- Sickel 2007/2008** Lothar Sickel: Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes. Geschichte einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 38, 2007/2008, S. 231–295.
- Sickel 2014** Lothar Sickel: Belisario Corenzio sulla strada per Venezia? Un incontro a Roma con Hendrick van den Broeck nell'aprile 1580, in: *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Neapel 2014, S. 30–33.

- Smith Bross 2000** Louise Smith Bross: „She is all virgins the queen...so worthy a patron...for maidens to copy.“ Livio Agresti, Cardinal Federico Cesi, and the Compagnia delle Vergini Miserabili della Rosa, in: Barbara Wisch (Hg.): *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy*, Cambridge 2000, S. 280–297.
- Sonnemann 2020** Lukas Sonnemann: Zwischen-Bildlichkeit. Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 32/16, Nr. 2, 2020, S. 64–75.
- Soprani/Ratti 1768** Raffaele Soprani u. Carlo Giuseppe Ratti: *Le Vite de' pittori, scultori, ed architetti Genovesi*, Bd. 1, Genua 1768.
- Sors 2015** Anne-Katrin Sors: Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen. Jan Davids Texte und Theodoor Galles Illustrationen in den jesuitischen Buchprojekten der Plantiniana, Göttingen 2015.
- Sors 2019** Anne-Katrin Sors: Tieck, Fiorillo und Uffenbach: zum Einfluß niederländischer und deutscher Kunst auf die frühe Romantik an der Göttinger Universität nebst sammlungsgeschichtlichen Funden zum Erwerb des Arhardtschen Nachlasses, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, 2019, S. 160–171.
- Spagnolo 1998** Maddalena Spagnolo: La fortuna di Andrea del Sarto nella riforma della maniera, in: *Ricerche di storia dell'arte* 64, 1998, S. 35–56.
- Spagnolo 2011** Maddalena Spagnolo: Vasari allievo e critico di Andrea del Sarto, in: *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, Ausst. Kat. Basilica di San Francesco Arezzo 03.09.2011–09.01.2012, hg. v. Paola Refice, Florenz 2011, S. 113–130.
- Stastny 1979** Francesco Stastny: A note on two frescoes in the Sistine Chapel, in: *The Burlington Magazine* 121, 1979, 921, S. 777–783.
- Stechow 1935** Wolfgang Stechow: Niccolò Circignani, called Il Pomarancio (d. after 1594), in: *Old Master Drawings* 10, 1935, S. 13–14.
- Strahov Album o.J.** Das sogenannte Strahov Album, *Selectarum inventionum collectaneum ex diversis auctoribus*, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik, URL: http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS__DL_III_3__0K64E6D-cs.
- Stützer 1977** Herbert Alexander Stützer: *Die italienische Renaissance*, Köln 1977.
- Tauber 2009** Christine Tauber: *Manierismus und Herrschaftspraxis, Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009.
- Taylor 2007** Valerie Taylor: Art and the table in sixteenth-century Mantua. Feeding the demand for innovative design, in: Michelle O'Malley u. Evelyn Welch (Hg.): *The material Renaissance*, Manchester 2007, S. 174–196.
- Thielemann 2021** Andreas Thielemann: Erwin Panofsky's "Idea" (1924), in: Berthold Hub u. Sergius Koderka (Hg.): *Iconology, neoplatonism, and the arts in the Renaissance*, New York/London 2021, S. 12–26.
- Thiem 1977** Christel Thiem: *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977 (Italienische Forschungen, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Bd. 10).
- Thimann 2015** Michael Thimann: Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Ausst. Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen 19.04.–19.07.2015, hg. v. ders. u. Christine Hübner, Petersberg 2015, S. 8–41.
- Thimann 2015** Michael Thimann: Zeigen, Abbilden, Ausstellen. Tizians Bildnis des Jacopo Strada und die Kultur der Antiquare im 16. Jahrhundert, in: Maren Heun, Stephan Rößler u. Benjamin Rux (Hg.): *Kosmos Antike: Zur Rezeption und Transformation antiker Ideen in der Kunst*, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft 1, Weimar 2015, S. 211–231.
- Thürlemann 1989** Felix Thürlemann: *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Konstanz 1989 (Konstanzer Universitätsreden 171).
- Thürlemann 2012** Felix Thürlemann: *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für*

die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz u. Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 23–44.

Tietze/Tietze-Conrad 1944 Hans Tietze u. Erica Tietze-Conrad: *The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944.

Toman 2011 Rolf Toman: *Renaissance. Kunst und Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts in Europa*, Köln 2011.

Turner/van Suylen 2022 Jane Shoaf Turner u. Maud van Suylen: *Mid-Seventeenth-century Drawing Collectors: Dr. Johannes Furnerius and His Son Abraham?*, in: *Master Drawings*, LX, 4, 2022 (Diamond Jubilee), S. 435–466.

Twiehaus 2002 Simone Twiehaus: *Dionisio Calvaert (um 1540–1619). Die Altarwerke*, Berlin 2002.

Vaccaro 2016 Mary Vaccaro: *A newly identified drawing by Denys Calvaert in the Uffizi*, in: *The Burlington Magazine* 158, 2016, 1356, S. 189–193.

Valcanover 1991 Francesco Valcanover: *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*, Venedig 1991.

Valentiner 1939 Elisabeth Valentiner: *Zeichnungen des Giov. Franc. Bezzi, genannt Nosadella*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 4, 1933, S. 131–133.

Van der Sman 1999 Gert Jan van der Sman: *Observations on the Master of the Egmont Albums*, in: Sabine Eiche (Hg.): *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Florenz 1999, S. 45–65.

Van Gastel 2015 Joris van Gastel: *„Senza sostanza di corpo?“: Bernini and the problem of the sculptor’s drawing*, in: *The sculpture journal* 24.1, 2015, S. 23–35.

Van Heesch/Van Ooteghem/Van Grieken 2022 Daan van Heesch, Sarah Van Ooteghem u. Joris Van Grieken (Hg.): *Bruegel and Beyond. Netherlandish Drawings in the Royal Library of Belgium 1500–1800*, Lichtervelde/New Haven 2022.

Van Marle 1931 Raimond van Marle: *The Development of the Italian Schools of Painting. Bd. XIII: The*

Renaissance Painters of Florence in the 15th Century. The Third Generation, Den Haag 1931.

Van Marle 1970 Raimond van Marle: *The Development of the Italian Schools of Painting*, New York 1970.

Van Tuyl van Serooskerken 2000 Carel van Tuyl van Serooskerken: *The Italian drawings of the fifteenth and sixteenth centuries in the Teyler Museum*, 2 Bde., Haarlem 2000.

Vasari 1550/1568 ed. Barocchi/Bettarini Giorgio Vasari: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Paola Barocchi u. Rosanna Bettarini, 6 Bde., Florenz 1966–1987.

Vasari ed. 2005 Giorgio Vasari: *Das Leben des Andrea del Sarto*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2005.

Vasari ed. 2006 Giorgio Vasari: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des *disegno**, hg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni, Berlin 2006.

Vedder 2015 Ursula Vedder: *Der Koloss von Rhodos. Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Mainz 2015.

Venturi 1882 Adolfo Venturi: *Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

Venturi 1934 Adolfo Venturi: *Storia dell’arte italiana, IX. La pittura del cinquecento, parte VII*, Mailand 1934.

Verdigel 2020 Genevieve Verdigel: *Bartolomeo & Benedetto Montagna and the Role of the Graphic Arts in Vicenza c. 1480–1520*, London 2020.

Volrábová 2007 Alena Volrábová: *Hans Rottenhammer and the technique of drawing*, in: Heiner Borggreffe u. a. (Hg.): *Hans Rottenhammer (1564–1625)*, Marburg 2007, S. 139–144.

Voss 1915 Hermann Voss: *Fenzoni, Ferraù*, in: *Thieme-Becker*, Leipzig 1915, Bd. 11, S. 392.

Voss 1920 Hermann Voss: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, Bd. 2, S. 505.

- Waldman 2004** Louis Alexander Waldman: Baccio Bandinelli and Art at the Medici-Court. A Corpus of Early Modern Sources, Philadelphia 2004.
- Ward Neilson 1998** Nancy Ward Neilson: Five Figure Drawings by Giovanni Mauro Della Rovere, Called Il Fiamminghino, in: Master Drawings 36, 1998, 2, S. 189–197.
- Ważbiński 1987** Zygmunt Ważbiński: L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento, 2 Bde., Florenz 1987 (Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, Studi 84, 1–2).
- Wegner 1963** Wolfgang Wegner: Drawings by Pozzo-serato, in: Master Drawings 1, 1963, S. 27–32 u. S. 82–86.
- Weiland-Pollerberg 2004** Florian Weiland-Pollerberg: Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild, Konstanz 2004.
- Westfehling 1993** Uwe Westfehling: Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln 1993.
- Wethey 1987** Harold E. Wethey: Titian and his drawings with reference to Giorgione and some close contemporaries, Princeton N.J. 1987.
- Whistler 2016** Catherine Whistler: Venice and Drawing. Theory, Practice and Collecting 1500–1800, New Haven/London 2016.
- Whistler 2018** Catherine Whistler: „Disegni a stampa“, „disegno a mano“ and the development of the independent landscape drawing in Renaissance Venice, in: Daniela Bohde u. Alessandro Nova (Hg.): *Jenseits des disegno. Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Petersberg 2018, S. 129–145.
- Wiedemann 1992** Thomas Wiedemann: Kaiser und Gladiatoren: die Macht der Spiele im antiken Rom, Darmstadt 1992.
- Wiemers 1996** Michael Wiemers: Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490, München/Berlin 1996.
- Williams 1997** Robert Williams: Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy. From techne to metatechne, Cambridge 1997, S. 29–73.
- Winkelmann 1986** Jürgen Winkelmann: Orazio Sacacchini (Bologna, 1532 – Bologna, 1577), in: *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, Bd. 2, S. 631–647.
- Wood 2009** Christopher S. Wood: Eine Nachricht von Raffael, in: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. v. Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler, München 2009, S. 109–137.
- Wood 2018** Christopher S: Wood: Landscapes by Wolf Huber and Domenico Campagnola, invented, copied, and replicated, in: Daniela Bohde u. Alessandro Nova (Hg.): *Jenseits des disegno. Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Petersberg 2018, S. 313–331.
- Wurzbach 1910** Alfred von Wurzbach [Bearb.]: *Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen*, Bd. 2: L – Z — Amsterdam 1910.
- Zanasi 2015** Stefano Zanasi: Lo scorcio prospettico anatomico e il dipinto giovanile di „Caino e Abele“ di Giovanni Francesco Barbieri, in: *Caino e Abele. Studio di un'opera giovanile di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino*, Ausst. Kat. Castello Estense Ferrara, 04.–13.12.2015, hg. v. Marco Baldassari, Rimini 2015, S. 63–74.
- Zerner 1969** Henri Zerner: *L'école de Fontainebleau, Gravures*, Paris 1969.
- Zerner 1996** Henri Zerner: *L'art de la Renaissance en France, L'invention du classicisme*, Paris 1996.
- Zlatohlávek 1993/1994** Martin Zlatohlávek: Drawings by Taddeo and Federico Zuccari in the National Gallery in Prague, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 3–4, 1993/1994, S. 53–62.
- Zlatohlávková 2021** Eliška Zlatohlávková: Alcune osservazioni sul recente rinvenimento di un quadro rappresentante il „Giudizio universale“ alla maniera di Hans Rottenhammer, in: *Intrecci d'arte* 10, 2021, S. 87–98.
- Zöllner 2005** Frank Zöllner: Sandro Botticelli, München 2005.

In der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen befinden sich etwa 100 italienische Handzeichnungen der Frühen Neuzeit, darunter Blätter mit berühmten Namen von Botticelli über Rosso Fiorentino und Luca Cambiaso bis Benedetto Luti. Die meisten dieser Zeichnungen besitzen eine weit zurückreichende Provenienz und gelangten 1770 mit der Schenkung von Kunstwerken aus der Sammlung des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich von Uffenbach an die Göttinger Universität. Dieser Bestand an italienischen Meisterzeichnungen ist von der Forschung bisher kaum beachtet worden. Er diente als Ausgangspunkt eines Forschungsprojektes, das 2023 mit einer Ausstellung abgeschlossen werden konnte. Zahlreiche Zuschreibungen wurden überprüft oder korrigiert und Bildmotive erstmals zutreffend bestimmt. Die Leitfrage des Katalogbuches ist die Rolle von Handzeichnungen in künstlerischen Werkprozessen.

