

„Vademecum – geh mit mir“

Ein Rundgang des Sammlers
durch die Ausstellung



Anselmi.
bis Zuccari

Meisterzeichnungen der
Sammlung Hoesch zu Gast

<

Taddeo Zuccari

Studie einer Frauengruppe

(nach Polidoro Caldara), um 1550

Feder in Braun, braun laviert, 273 × 204 mm

Sammlung Henning Hoesch

Foto: Jean Bernard

**Erscheint anlässlich der Ausstellung
Anselmi bis Zuccari.**

**Meisterzeichnungen der Sammlung Hoesch zu Gast
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
10.06.–11.09.2022**

Text: Henning Hoesch

GP = Galleria Portatile (Sammlungskataloge)

KK = Kupferstich-Kabinett (SKD)

n. a. = nicht ausgestellt

„Vademecum – geh mit mir“

Ein Rundgang
des Sammlers
durch die
Ausstellung

Auftakt

Die Besucherinnen und Besucher werden empfangen von Zeichnungen, deren historische Entstehung zeitlich auseinanderliegt und deren Wahl auf seine Biographie anspielt.

Der Zug des Bacchus von Andrea Boscoli (1560–1608) belegt den Beruf des Winzers (**GP 1, Nr. 28**). Seine noch ältere Liebe zu den Landsitzen in Italien äußert sich in der Wahl der Zeichnung eines Hauses, das von Bäumen umgeben ist, die ihre Schlagschatten auf eine Lichtung werfen. Das so kleine kostbare Blatt stammt von dem größten Zeichner italienischer Landschaft, Claude Lorrain (1600–1682) (**GP 1, Nr. 42**), einem „Ausländer“, der wie der Sammler die Landschaft des Südens des ehemaligen römischen Reiches in einer anderen *provincia* kennenlernte.

1

3

Bäume, Schatten, keine Menschen – das steht kontrapunktisch zu einer Auffassung der Natur, in der Girolamo Muziano (1532–1592) für ein großes Altarbild die Landschaft mit Menschen füllte, das Boscoli wiederum kopierte, dabei verkleinerte und die Natur mit intensiver gut erhaltener Tusche üppig erscheinen lässt. (**GP 2, Nr. 21**) Erfinden und Kopieren, damit wird ein generelles Thema für den Sammler angesprochen, der lernen muss, bei der Darstellung gleicher Themen die Eigenständigkeit des wiederholenden Künstlers im Strich und im Medium zu erfassen und deren Merkmale und Qualität zu unterscheiden.

2

Sektion I
Florenz
Toskana
1500–1550

I.11

I.7

I.5

Von den großen Namensträgern der Kunst im Italien des frühen 16. Jahrhunderts, von Raffael und Michelangelo befindet sich keine Zeichnung in der Sammlung (in der Zeit seines Sammelns sind kaum mehr als fünf Zeichnungen dieser Riesen auf dem Markt gewesen). Stattdessen tat sich ein Kosmos von Namen unbekannter Künstler auf, die es lohnte, näher kennenzulernen. Von den Zeitgenossen, die mit Raffael noch arbeiteten und zu einem eigenen Zeichenstil gelangten, gehören Baldassare Peruzzi (1481–1536) (GP 1, Nr. 1), der selten zu findende Franciabigio (1484–1525) und Perino del Vaga (1501–1547). Letzterer hatte einen noch zu entdeckenden Mitarbeiterkreis, von dem ein Beispiel mit dem Entwurf einer zu verzierenden Rüstung in der Sammlung ist (GP 2, Nr. 6). Der Zufall des Findens, Sammelns wollte es, dass die Zeichnung Franciabigios zu einem Gemälde des Künstlers in Dresden Bezug hat, das wegen seiner Größe nicht ausgestellt werden kann. Die Studie der etwas beobachtenden Mannes in bescheidenem out-fit erschüttert den Betrachter und ist ein überzeugendes Beispiel der Darstellung einer nach der Natur empfundenen männlichen Figur. (GP 2, Nr. 2).

In der Zeit um 1500 findet der Wettbewerb italienischer Städte um die Anstellung der besten Meister ein vorläufiges Ende, so z.B. in der Dominanz von Florenz, das seit dem Sieg Sienas in der Schlacht von Montaperti 1260 die Ausdehnung politischer Macht dieser Konkurrentin eingrenzte. Auch hier spielt die Biographie des Sammlers und sein Sammlerglück in dem Fund einer sehr kleinen bescheidenen Zeichnung Domenico Beccafumis (1484–1551) eine Rolle. Siena war die erste italienische Landstadt, die er zwanzigjährig kennen- und lieben lernte – natürlich wegen seiner einzigartigen *Piazza del Campo*, der im Zentrum der Stadt gelegene Platz, der wie eine sanft gewandete Schale gestaltet die Bürger der Stadt in Bewegung hält (und Schauplatz eines Pferderennens, des *palio* um die Peripherie des Platzes ist). Der Blick galt damals kaum dem übergroßen unvollendeten Dom, dessen Bischof in Übereinstimmung mit dem starken Mann der Bürger-

schaft 1520 entschied, die Werke der älteren Ausstattung des Doms zu ersetzen und den Fußboden zu erneuern, für den Beccafumi ein großartiges Mosaik aus weißem Marmor erfand. Dieser Fußboden wurde so berühmt, dass selbst kleinste Entwurfszeichnungen von Besuchern gesammelt wurden und der Klerus von Ausschnitten auf Papier ein Geschäft daraus machte. Die hier zum ersten Mal ausgestellte Zeichnung wurde von Wolfgang Loseries geprüft und für echt befunden (GP 2, Nr. 3).

I.4

Zu den frühen Meistern, auf die weder Raffael noch Michelangelo einen Einfluss hatten, gehört Correggio (um 1489–1534) aus Parma (KK, Inv. C 1896-31). Seine geheimnisvolle Zeichnung, die kein bekanntes Thema aufgreift, ist ein Hauptblatt der Dresdener Sammlung. Die Frau, die zwei auseinanderstrebende Pferde vom Wagen herab zu lenken versucht, entzieht sich einer genaueren Interpretation; sie versinnbildlicht vielleicht die Lenkerin antagonistischer Seelenregungen. Hoch über den graziösen Pferden stehend scheint sie auf Parmigianino (1503–1540) und eine seiner klugen Jungfrauen zu zeigen. Der bedeutendste Schüler Correggios hatte noch zu Lebzeiten des Meisters und nach Aufenthalt in Rom und Bologna – in Rom war er als neuer Raffael wahrgenommen worden – den Auftrag für die Ausmalung der damals neu errichteten Kirche *La Steccata* in Parma erhalten. Die Vorstudien für die klugen und törichten Jungfrauen bezeugen die Motivation des Malers, die mit der Vase gestalterisch verbundene Figur als Ideal weiblicher Schönheit in einer *figura serpentinata* bei Ausparung des Sinns des biblischen Gleichnisses erscheinen zu lassen. Die sinnliche Eleganz obsiegt gegen die Sinngebung (GP 1, Nr. 5 und GP 2, Nr. 1).

I.1

I.3

Sektion II
Rom
1525–1600

Das Interesse des Sammlers am Studium von Einzelfiguren wuchs ganz natürlich mit dem Sammeln. Eine der früh erworbenen Zeichnungen mit fliehenden Sabinerinnen von Taddeo Zuccaro (1529–1566) wurde dabei zum Ausgangspunkt, Blätter dieses Künstlers zu suchen. So entstanden Schwerpunkte in der Sammlung, die sich mit den Namen der Zuccari in Rom, der Künstlerfamilie Carracci in Bologna und Rom, der Maler Guercino und Mola in Rom und Bologna sowie des Giovanni Battista Tiepolo in Venedig verbinden.

Als sehr junger Künstler hatte Taddeo Zuccaro den Fassadenschmuck Polidoro Caravaggios an römischen Häusern studiert und war selber zum Fassadenmaler geworden, der die Aufmerksamkeit Michelangelos fand. Ein schönes Beispiel ist die mit „Grazie und Entschiedenheit“ (Heiko Damm) voranschreitende Sabinerin (**GP 1, Nr. 13**). In seinen wenig späteren Auftragswerken für Fresken in Kirchen und in Palästen suchte er nach neuen Ausdrucksformen, die den glatten exzessiven Manierismus, der in Rom vorherrschte, zu überwinden und Neues in großer Freiheit zu erproben. Man sehe nur die Vorstudie der Verbildlichung eines bizarren Austauschs des Fells einer Ziege (*capra*) für das Fresko im ländlichen Palast Caprarola des römischen Adelsgeschlechts der Farnese (**GP 2, Nr. 7**). Taddeo ist der Maler einer Schwellenzeit, der zu früh starb, um in Austausch mit der Bologneser Familie der Carracci zu treten. Ganz spät tat dies noch der jüngere Bruder Federico Zuccaro, der konventionellere und viel beschäftigte Maler, den der Sammler bis auf eine Landschaftszeichnung (**GP 1, Nr. 16, n. a.**) von seiner Suche nach eigenwilligen Zeichnungen ausschloss.

II.2

II.3

Mit den Carracci aus Bologna trat zum Ende des 16. Jahrhunderts eine Familie auf den Plan, deren drei Mitglieder, die zwei Brüder Agostino und Annibale und ein Vetter Ludovico hervorragende, leidenschaftliche Zeichner waren und bei den gemeinsam erarbeiteten Werken nicht den persönlichen Ruhm suchten. Vor allem Annibale war so etwas wie ein Naturtalent. Die beiden Brüder dennoch zu unterscheiden, lief bei dem Sammler, begünstigt durch das wechselnde Sammlerglück, darauf hinaus, der Werkstatt des Annibale in Ermangelung weiblicher Modelle die Nachzeichnung eines antiken Torsos der Venus zuzuschreiben (GP 1, Nr. 48).

Annibale gewann der antiken Skulptur und ihrem Material, dem wie eine Haut schimmernden Marmor eine Inspiration ab, die noch vor seiner Entdeckung antiker Werke in der Sammlung der Farnese in Rom sich in Bologna manifestierte. In seiner Werkstatt entstand diese berückende Zeichnung. Die Italiener nennen die Technik das *sfumato*, die Oberfläche einer Figur lebendig erscheinen zu lassen. Die aus Randnotizen bei der Lektüre der Vita Tizians von Vasari geäußerte Kritik Annibales, der ignorante Vasari habe nicht verstanden, dass die alten Meister nach *den lebendigen Dingen gearbeitet hätten und nicht nach den zweiten* (den malerischen Vorbildern) stellt gerade auch den Steinmetzen das Zeugnis aus, dass sie nach der Natur gearbeitet haben. Die Forschung erkennt dies und meint, darin einen gegen die Antike gewendeten Affekt zu sehen. Die schönsten Zeichnungen Annibales sind nicht denkbar ohne das Studium der Antike, die ihm in der Skulptur begegnete. Eine Vasari blind folgende Kunstgeschichte machte aus Annibale einen klassizistischen Maler und stempelte ihn im 19. Jahrhundert zum *peintre pompier* ab. Das Lebendige in den Zeichnungen Annibales vollzieht sich an der Oberfläche mit dem Kreidestift, die Haut seiner Figuren ist ebenso kunstvoll wie die reine Form.

In Agostino erkannte der Sammler dann den soliden Arbeiter, der einen überzeugenden zeichnerischen Realismus erreichte; die Liebe galt jedoch dem jüngeren Bruder Annibale, dessen schönste zeichnerischen Arbeiten durch

Sektion III Bologna und die Carracci um 1600

III.2

III.9

III.7

III.6

die Begegnung mit der antiken Skulpturensammlung der Farnese in Rom zu höchstem Ausdruck in der Galerie ihres Palastes gelangte und hoffentlich für immer in den Kabinetten von Windsor, des Louvre sowie den Sammlungen des ehemaligen Habsburger Reiches in Wien und Prag verwahrt bleiben. Noch während er die Arbeit in der *Galleria Farnese* vollendete und wahrscheinlich schon sehr krank zeichnete er den berührenden Entwurf für eine *Maria mit den Kindern Jesus und Johannes* (auch *Il silenzio* genannt), den der Sammler sogar aus amerikanischem Museumsbesitz erwerben konnte (GP 2, Nr. 27). Das Prunkstück der Dresdener Sammlung, eine Rötelstudie Agostinos (KK, Inv. C 1910-36) und des Sammlers neu gefundene Studie einer kompromisslos nackten Magdalena (GP 2, Nr. 24), die brillant mit dem Kohlestift konturiert ist, bereichern das Bild von der Vielseitigkeit des zeichnerischen Vermögens dieser Künstlerfamilie. Dieser Magdalena gesellt sich seit kurzem eine Studie Annibales ebenfalls in schwarzer Kreide zu, die in der Forschung nicht bekannt ist. Sie zeigt die Figur eines Mannes, der sich nach vorne beugt und so Annibale Gelegenheit bietet, den Rücken wie eine Vorstudie zu einer Skulptur zu entwerfen. Die Figur gehört zu dem berühmtesten der drei Fresken in Bologna, das die Carracci im Palazzo Magnani gemeinsam bearbeiteten und der Geschichte von Romulus und Remus gewidmet ist. In dem Bild, das die Grenzziehung der Stadt Rom schildert, ist diese Figur deutlich erkennbar an die linke Seite des Freskos gedrängt, so dass sie den Charakter der skulpturalen Zeichnung verliert. Wie dies mit dem anderen Geschehen auf dem Fresko zusammenhängt, muss untersucht werden. Für den Sammler ist sie kostbar, weil sie das vergleichende Studium des unterschiedlichen Zeichnungsstils der beiden Brüder auf einem Höhepunkt ihrer Karriere, kurz vor ihrem Weggang von Bologna nach Rom erlaubt. Neben diese Figurenstudie kommt dem in der Akademie der Carracci ausgebildeten Guido Reni (1575–1642) mit seiner Zeichnung ein hoher Sammlungswert zu, weil er in exemplarischer Selbstvergewisserung seiner Fähigkeit die typische Funktion der Zeichnung dokumentiert, ein gestell-

tes Problem zu lösen: hier die in fünf Anläufen gefundene Figur einer gelösten Sitzenden. Dass eine solche Suche und ihr Ergebnis auch als schön zu schätzen sind, macht die Zeichnung für den Sammler zu einer der kostbarsten Blätter überhaupt. Eine Quintessenz des Zeichnerischen (GP 1, Nr. 50).

III.11

Wie sehr der Zufall des Findens und die eigene Suche sich ergänzen, zeigen die von Skulpturen inspirierten Zeichnungen. Beides, Finden und unmittelbar Verstehen regten ihn an, im Markt auftauchende Zeichnungen, die dem Umkreis eines Künstlers oder einer Stadt (Bologna, Venedig) zugeordnet wurden, näher zu untersuchen. Im Falle El Grecos wurde die Autorschaft Gegenstand einer zweiten Zuschreibung und durch die letzte große dem Künstler in Europa gewidmete Ausstellung bestätigt (Paris 2019). Die ausführliche Befassung mit der dort ausgestellten Zeichnung (GP 1, Nr. 20) bot Gelegenheit, sich mit der Wirkung Michelangelos, diesem größten Genie der Steinmetzkunst seit der Antike, bis nach Venedig auseinanderzusetzen. Zusammen mit der einzigen bisher bekannten noch in Italien entstandenen Zeichnung in München nach *Il Giorno* (Medici Kapelle in Florenz) zeugen beide Zeichnungen von dem Vermächtnis Michelangelos, das El Greco in Venedig empfing und mit nach Spanien brachte. Dort brach seine Zeichenkunst zugunsten der spontanen Malerei auf der Leinwand ab. Auch die Carracci waren wie magnetisch von Venedig angezogen und ließen unmittelbar ihre von Tizian, Veronese und Tintoretto empfangenen Eindrücke in die Malerei der 1580iger Jahre einfließen. Die größten Lücken der Sammlung sind fehlende Zeichnungen dieser und auch der älteren Künstler wie Bellini, Carpaccio oder Lotto.

Wie Annibale Carracci in Rom, so hatte auch der produktivste Maler der Lagunenstadt, Palma il Giovane (1548–1628), ein aufmerksames Gespür für die Skulptur. Eine jüngst entdeckte Zeichnung, die bis dato nicht in einen Zusammenhang mit einem der vielen fast in jeder Kirche Venedigs zu findenden Altargemälden Palmas gestellt werden

Sektion V
Venedig
1525–1625

V.3

V.9

konnte, wurde jüngst in der Forschung als eine wunderbar freie Studie des Hl. Sebastian nach Alessandro Vittoria erkannt, dem herausragenden Bildhauerkollegen und Freund Palmas (**GP 2, Nr. 15**). Dieser Bildhauer schuf eine Skulptur seines Malerfreundes Palma, ein sprechendes Abbild des Zeichners Palma, der eine überaus feine Feder und einen an Veronese und Tizian geschulten Kreidestift führte (**vgl. GP 1, Nr. 21-24**). Die Büste wurde so berühmt, dass die Tiepolo Familie im 18. Jahrhundert gereizt war, sich unentwegt an ihm zeichnerisch zu üben, wie gegen Ende unseres Rundgangs noch zu sehen sein wird. (**GP 2, Nr. 46** und **GP 1, Nr. 95**).

siehe
Sektion IX

V.6

Der Heimatstadt Palmas und Veroneses entstammt auch der auf dem Festland viel beschäftigte Maler Farinati (1524–1606), von dem eine ungewöhnlich komplexe Zeichnung von malerischer Qualität im Dresdener Kabinett aufbewahrt wird (**KK, Inv. C 131**). Neben der typischen Zeichnung Farinatis mit drei in je eigener Bewegung verharrenden Heiligen (**GP 2, Nr. 11**), weist dieser Maler auf die

V.5

Anzugskraft der Lagunenstadt hin, die auch auf Künstler des Nordens wirkte. Hier ist der Flame Pieter de Witte (Pietro Candido) zu nennen, der sowohl Venedig als auch Rom besuchte (siehe unten). Ein prominentes Beispiel ist der Bayer Johannes Rottenhammer, der eine bewegte lang hingezogene Zeichnung von eigentümlichen Reiz vorlegte, die nicht nur deshalb originell ist, weil sie der berühmtesten englischen und noch heute existierenden Privatsammlung der Herzöge von Devonshire entstammt sondern angeregt ist von dem größten Stich Tizians, der mehrere Blöcke brauchte, um das Geschehen des geteilten Meeres darzustellen, dem die geretteten Juden trockenen Fußes entsteigen und dessen Wogen sich schließend den Pharao und seine Armee verschlingen. Die herrliche Zeichnung bannt das Geschehen auf einer Fläche, die um ein Vielfaches kleiner ist als der Stich Tizians (**GP 1, Nr. 26**).

V.4

Umgekehrt zog auch Rom venezianische Künstler an wie die jüngste Erwerbung der eigenwilligen Kopie einer berühmten Zeichnung Michelangelos von Battista Franco (1510–1561) zeigt, der noch in Venedig erklärte, er wolle

keine anderen Künstler kopieren denn Michelangelo (so beginnt Vasari die Vita Francos) (GP 2, Nr. 5) Es ist die ideal-typische Studie des Profils einer Frau, deren virtuos geflochtene Frisur Zeugnis von der Anverwandlung des manieristischen Stils des Meisters Zeugnis gibt und Herausforderung für die jüngeren Künstler der 1530iger Jahre bot. Francos Kopie kam zustande im Kontakt mit Schülern und Sammlern Michelangelos, er fügte ihr weitere Studien von Köpfen nach Michelangelo zu und ist so ein hoch interessantes Beispiel, wie Künstler sich bildeten und aktiv mit ihren Vorbildern umgingen. Das Blatt passt sehr gut in die Sammlung des Dresdener Kabinetts, worin viele Zeichnungen nach Malereien enthalten sind, und wird anlässlich der Vorstellung dieser Sammlung dem Staatlichen Dresdner Kunstsammlungen übereignet.

II.1

Sektion IV

Rom

Toskana

Genua

Lombardei

1550–1650

1/2

IV.4

IV.1

Ende des 16. Jahrhunderts versuchten Künstler wie Boscoli (GP 1, Nr. 28 und GP 2, Nr. 21) und d'Arpino (Rom) (GP 1, Nr. 31, n. a.), Luini (Mailand) (GP 1, Nr. 11) und Casolani (Siena) (GP 2, Nr. 19), die alle in der Sammlung vertreten sind, auf die vom Tridentinischen Reformkonzil (1559) geforderte religiöse Programmatik einzugehen und den Stil des Manierismus zu überwinden, der sie doch trug.

Francesco Montelatici gen. Cecco Bravo (1601–1661) greift die antike Erzählung vom Absturz Phaetons, des Sohnes von Apollon auf und hält mit dem roten Stift den tragischen Ablauf in allen Einzelheiten festhält. (GP 2, Nr. 59) Auch hier steht der Zeichner vor der Aufgabe, nur einen einzigen Augenblick im Ablauf des Geschehens darstellen zu können und dabei doch das ganze Drama einzufangen. Es ist der Moment, als Aurora, die Morgenröte aufsteigt und ihr Licht sich mit dem des Blitzes kreuzt, den Jupiter schleudert, um den für die Welt gefährlichen Absturz des Sonnenwagens zuvorzukommen, der die Welt verbrennen könnte. Welche zeitlose Warnung scheint sich hier im Zeitalter der atomaren Waffen anzukündigen. Cathérine Goguel schreibt: „Diese Kreuzung des Lichts bringt die Erzählung zur Anschauung. So unreal das Bild auch sein mag, vermittelt

IV.3

es nicht weniger eindringlich Geschwindigkeit und Entsetzen. Es liegt etwas Traumhaftes in dem Kontrast zwischen den grazilen Formen der Pferde und der Gewalt ihres Unge-
stümes.“ Der Sonnenwagen stürzt in den Fluss Erinus, so
dass die Welt nicht verbrennt. Nicht jedoch wegen des
sich kreuzenden Lichts stürzt der Wagen ab, sondern weil
Phaeton die vorgesehene Bahn des Wagens verlassen hatte.
Cecco Bravo, der zuletzt in Innsbruck am kaiserlichen Hof
tätig war und dort starb, hat weitere träumerische Momente
dargestellt (GP 2, Nr. 35, n. a.), deren Erforschung im Blick
auf seine Sensibilität aussteht. Traum und Hellsehen
scheinen sich bei ihm zu mischen.

II.9

Ein flämischer Künstler, der von seinem Lehrer in Florenz
an den Wittelsbacher Hof in München empfohlen wurde,
war der selten vorkommende Pieter de Witte, dessen
Namen sich in Italien zu Pietro Candido (1548–1628)
wandelte. Er war auf seiner Wanderschaft in Rom und in
Venedig gewesen, lernte aber zudem in Florenz. So hängt
er auch unter den florentinischen Zeichnern mit der ein-
drücklichen Pietà, für die er den Faltenwurf studierte, der
an die berühmte Skulptur Michelangelos im Petersdom
erinnert (GP 2, Nr. 17). Die Freilassung des Korpus kommt
der Gestaltung der Leere gleich, die nur ein Zeichner
beherrscht, der die abgeschlossene Figur vor Augen hat.
Von den eigentlichen Florentiner Meistern, die in der Dres-
dener Sammlung mit zahlreichen Figurenstudien vertreten
sind, bei denen sich auch Zuschreibungsfragen stellen
(z.B. bei Jacopo Confortini), kann man Giovanni Bilivert
(1585–1644) und Jacopo Chimenti, gen. Jacopo da Empoli
(1551–1640) als stadtflorentische Meister bezeichnen, die
mit ihren hier ausgestellten Zeichnungen Gemälde und
deren erzählte Geschichten vorbereiten. Die erst 1995
dem Gemälde zugeordnete Zeichnung *Skylla und Glaukos*
(GP 2, Nr. 18) war wohl für Chimenti eine Herausforderung,
da er seine in großer Zahl erhaltenen Aktstudien nach
männlichen Modellen zeichnete. Die durchaus verführerisch
hingelagerte Skylla neigt sich dem garstigen Fischer bei
aller Abscheu zu, eine Paradoxie, die dem tragischen
Ausgang der mythischen Geschichte widerspricht und die

IV.8

Zeichnung gegenüber dem Bild ungleich attraktiver hervortreten lässt. Ähnlich behände mit leichter Feder und Rötel erzählt Bilivert die biblische Geschichte der Batseba, die im Bad die Reinigung von ihren Dienerinnen erfährt (GP 2, Nr. 33). Die reibende Hand auf dem nackten Rücken und die Ausbalancierung der anderen Hand mit dem Gefäß der Essenzen ist ein Kabinettstück zeichnerischer Kunst, das zweien der renommiertesten akademischen Zeichnungsexperten des 20. Jahrhunderts teuer war, dem englischen *connaisseur* und Pionier der Zuschreibungen Philip Pouncey und Mario Chiarini, dem jüngeren früh verstorbenen Vertreter der jüngeren Generation italienischer *connaisseurs*.

IV.2

Der die Ausstattung florentinischer Kirchen und Adelssitze im 17. Jahrhundert dominierende Maler war jedoch der aus Volterra stammende Baldassare Franceschini gen. Volterrano (1611–1690). Sein zeichnerisches Werk ist entsprechend vielfältig und sticht durch die minutiöse Vorbereitung mit immer neuen Anläufen hervor, bei dem von leichter Hand zeichnerische Miniaturen von großem Reiz entstehen (GP 2, Nr. 37). Das war Teil des methodischen Vorgehens. So wurde bei dem Entwurf einer einzelnen Figur innerhalb eines Freskos diese akademisch als Akt konzipiert, dessen letzte bekleidete Ausarbeitung sich erhalten hat. Selbst die in einer Rüstung steckende Figur eines Trommlers, die den Kopf aufstützt und die Position der Beine auf seinem nicht sichtbaren Instrument berücksichtigt, ist schon im Akt vorweggenommen und ist also keine leere akademische Übung.

IV.6

Genua ist wie jede größere Stadt Italiens ein eigenes Kunstzentrum, das jedoch eher von der Befruchtung anderer Kunstzentren profitierte als eigene große Künstler hervorbrachte oder dauerhafte Werke birgt. Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck sind hier gewesen. Perino del Vaga hat lange Zeit in der Stadt verbracht. Leider ließ sich die Studie eines Brustpanzers seiner Werkstatt (GP 2, Nr. 40) nicht mit der ephemeren Architektur und ihrer figürlichen Ausstattung verbinden, die man zu Ehren Karls V. für seinen Besuch errichtete (1529). Doch Rubens und van

II.14

IV.7

IV.10

Dyck hielten sich in der Stadt auf. Genueser Künstler reisten ihrerseits nach Florenz und sogar nach Madrid um zu lernen. Das schlägt sich in der Würdigung eines Lazzaro Tavarone (1556–1641) nieder, die Jonathan Bober diesem Künstler zuteilwerden ließ, der wie die Zeichner des 15. Jahrhunderts in Florenz das Papier in einem strahlenden Rot präparierte, auf dem der Kohlestift und wenige Weißhöhlungen leichtes Spiel haben. (GP 1, Nr. 36). Der einzige Vertreter des nordwestlichen Italiens in der Sammlung ist der Lombarde Tanzio d'Enrico gen. Tanzio da Varallo (1580–1633), der von Caravaggio, dem römisch-neapolitanischen Genie gelernt hatte und mit dem Röteltstift eine Zeichenkunst genauester und festlicher Art entwickelte, die in dem kalten Alpental oberhalb von Vercelli erstaunt (GP 2, Nr. 30 und GP 1, Nr. 35, n. a.). Das einfache Detail der Anbringung eines Gürtels und die daraus sich ergebenden Falten des Gewandes (für den der Ausdruck „Faltenwurf“ gerade nicht zutrifft) verrät etwas von der manischen Besessenheit des großen Vorbildes, der Wirklichkeit gerecht zu werden.

Sektion VI

Bologna

Rom

Neapel

1600–1675

VI.12 & VI.13

VI.10

Die Faszination erzählender Zeichnungen führte zu einem weiteren Schwerpunkt der Sammlung. Die Ästhetik reiner Expression und Innerlichkeit haben den Sammler von Anfang an in den Zeichnungen Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino (der Schielende) berührt (1591–1666), (vgl. Einleitung zu GP 1, S. 7). Er ist in der Ausstellung mit sechs Zeichnungen vertreten, in denen er Rötelt, Federstich und Tusche mit Maestria handhabt. Zwei bedeutende Zeichnungen der Dresdener Sammlung aus der frühen Zeit zur Geschichte des Hl. Wilhelm von Aquitanien (KK, Inv. C 1913-7 und KK, Inv. C 1913-8) und die Studie Johannes des Täufers von ätherischer Feinheit aus seiner späten Schaffenszeit (GP 2, Nr. 28) umgeben die eigenartige Tuschezeichnung, in der inhaltlich verschiedene Legenden zum Hl. Franziskus zusammenfließen. Die ungewöhnliche Abwehrgeste spiegelt die Furcht vor einem vermeintlichen Dämon und sollte nicht als Abwehr gegen die verführerische Macht der Töne interpretiert

werden, die der musizierende Engel seinem Instrument entlockt (GP 1, Nr. 54).

VI.9

Pier Francesco Mola (1612–1666), zeitweilig ein Schüler Guercinos in Rom, verwandte die Tusche in noch freierer Weise, die schöpferisch die Gestik der darzustellenden Figur Josefs und seiner Brüder erprobte (GP 1, Nr. 64).

VI.5

Er schuf eine Fülle von Zeichnungen für das als sein Hauptwerk geltende Fresko im Palazzo Quirinale in Rom, das Josef zeigt, wie er den ahnungslosen Brüdern entgegentreitt und sich zu erkennen gibt. Auch das ein Augenblick zugespitzter Dramatik, die der Künstler in der Zeichnung eindringlicher darzustellen wusste als im abgeschlossenen Fresko.

Der anschließende Auftrag des Fürsten Pamphilj betraf ein Deckengemälde, das mit literarischen Themen einen Saal im Schloss von Nettuno bei Rom schmücken sollte. Dazu las Mola Vergil, um sich für die Ikonographie der darzustellenden Szenen vorzubereiten. Unter diesen lässt sich mit Hilfe einer Zeichnung das alternative Programm Molas vermuten, welches er dem Fürsten vorschlug. Es ist jene Erzählung am Anfang der *Aeneis*, die von dem Besuch der Venus bei dem gestrandeten Aeneas handelt (GP 1, Nr. 65). Sublim mit der Feder und dem Rotstift entworfen taucht Mola diese Szene in die vom Text inspirierte rosa Atmosphäre: *rosea cervice refulsit*, als Aeneas seine Mutter erkennt, die sich in einem Nebel entzieht, nachdem sie wie eine aus dem Meer entstiegene Aphrodite versucht hatte, ihm Mut zu machen. „Schon war alles zu Ende, da schaute von Höhen des Äthers Jupiter nieder aufs Meer“. Die komplexe Zeichnung enthält sein Vexierbild, das auf der Seefläche das Profil des den Aeneas schützenden Jupiters vom Betrachter zu suchen ist. Urheberin des Unglücks des Aeneas und seiner im Sturm untergegangenen Flotte ist Juno, die den Gott der Winde, Eolo dazu gebracht hatte, diese loszulassen, um die Flotte der Trojaner zu vernichten. Dieses Ansinnen der Göttin schildert eine unveröffentlichte Zeichnung, die der Sammler fand. So kann man eine Variante des Zyklus rekonstruieren, den Mola schon abgeschlossen hatte und ihm sein Auf-

VI.7

VI.6

traggeber wegen finanzieller Querelen abschlagen ließ (GP 2, Nr. 39). Die antiken Texte gewinnen in den bildenden Künsten neues Leben so wie, wenig später, die Komponisten der Opern auf sie zurückgreifen. Als Hommage an den wenig bekannten Mola, der eine Vorliebe für Portraits entwickelte, ist ein solches aus der Gemäldegalerie entliehen.

Zeichnungen, die etwas erzählen, sollen eine Dynamik entfalten, die das Geschehen so auf den Punkt bringt, so dass der Betrachter den Atem anhält. Die Zeit scheint still zu stehen in dem dramatischen Augenblick. Zwei ganz unterschiedlichen Zeichnungen gelingt diese Spannung einzufangen: Da ist einmal Aniello Falcones (1607–1656) auf den Boden gestürzter Krieger, der den Streich des über ihm stehenden (und: nicht dargestellten Todeshieb ausübenden) Gegners erwartet; ihm bleibt nur der Schrei, den wir zu hören scheinen (GP 2, Nr. 32). Wir wissen den Ausgang nicht, der Betrachter muss ihn selber erfinden.

VI.14

Welcher Anspruch und welche Kraft der Darstellung, die im wörtlichen Sinne zeitlose Kunst darstellt, weil die Zeit angehalten ist und doch plötzlich eine andere Szene hereinbrechen wird. Als Schlachtenmaler scheint Falcone sich auf das Schreien aus weitgeöffnetem Munde spezialisiert zu haben, die als Studien allein auf den ungefilterten Naturalismus seines Lehrers Jusepe de Ribera hinauslaufen. Riberas zeichnerisches Detail eines weit geöffneten Mundes, ja das Studium von Gebiss und Gaumen (vgl. Abb. 4, GP 2, Nr. 32) wirkt jedoch spannungsarm gegenüber der rasch hingeworfenen, energetischen Studie des gefallen Kriegers aus der Hand Falcones.

War die Bibel in der mittelalterlichen Malerei Quelle für erzählende Bildwerke, so erweiterten die Neudrucke antiker Literatur und ihre kommentierenden Editionen seit der Renaissance das Spektrum neuer Bildthemen. Das Thema dieses Verhältnisses von geschriebenem Wort und des mit dem Stift suchenden und erfindenden Literaten bzw. Künstlers scheint Giovanni Battista Castiglione aus Genua (1609–1663/65) nicht ohne Humor zu beleuchten (**GP 2, Nr. 41**). Seine Zeichnung, die in jüngerer Zeit durch viele Sammlerhände gegangen ist, nimmt sich für den Sammler emblematisch für die Zeichenkunst aus, die von der Kunst der Erzählung inspiriert ist. Mit dem Namen Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) verbindet sich nun gar keine Zeichnung. Als einer der größten Ausnahme-Künstler ist er auch als Nicht-Zeichner eine Ausnahme, allenfalls El Greco vergleichbar, von dem sich fast keine Zeichnungen erhalten haben. Mit den kaum ein Jahrzehnt früher Geborenen Boscoli, Baglione, Arpino, Casolani, die alle auch in der Sammlung vertreten sind, verbindet Caravaggio nichts außer der Tatsache, dass sie auf die vom Tridentinischen Reformkonzil (1559) geforderte religiöse Programmatik einzugehen versuchten, aber vollkommen anders als er dabei den Manierismus zu überwinden trachteten, der sie doch noch trug. Als Liebhaber von Zeichnungen und als Bewunderer des nicht-zeichnenden Malers erlebt der Sammler ein Dilemma. Caravaggios eigentlicher Zeitgenosse und den Manierismus vergessen machender leidenschaftlicher Zeichner war Annibale Carracci, zumal in Rom, wo sie sich aus dem Wege gingen. Mit diesen beiden Künstlern eröffnet die Kunstgeschichte das Zeitalter des Barock. Nur ungern verwendet der Sammler diesen Epochenbegriff, der zudeckt, was beide Künstler trieb. Ihr ähnlicher und doch wieder unterschiedlicher Zugang zur Realität kann hier nicht beschrieben werden, unterscheidet sich aber doch von den Künstlern, die wie die Architekten und Maler die gleißenden, über-vollen Feste in den neuen Kirchen und ihren gewölbten Decken entfalteten, für die die Namen Cortona und Bernini stehen.

Sektion VII

Rom

1600–1700

VII.14

siehe
Sektion V

siehe
Aufsatz und
Sektion IV

Noch bevor dieses barocke Rom voll erblühte mit der Malerei von Maratti und Gaulli, übte die Stadt auf die drei französischen Künstler eine Anziehungskraft aus, der Nicolas Poussin (1594–1665) und der anfangs erwähnte Claude Lorrain (1602–1682) erlagen. Der dritte, Claude Mellan (1598–1688) kehrte nach Frankreich zurück. Sie waren fast gleichaltrig mit Cortona (1596–1669) und Bernini (1598–1680). Man mag sich fragen, was suchte Poussin in Rom und muss sich vergegenwärtigen, dass die Kirche für einen jungen Künstler der wichtigste Auftraggeber war. Doch war dieser junge Mann an den Schriften der Antike, also Erzählungen mythologischen Erzählungen besonders interessiert, aber auch an der Archäologie, in die ihn Freunde in Rom einführten. Die Zeichnungen von ihm sind sehr selten und so entschloss sich der Sammler auch eine zeitgenössische Kopie einer Zeichnung zu erwerben, deren Original in Stockholm ist und den ersten Entwurf für ein erhaltenes Bild darstellt. Es ist die Nahrung des jungen Jupiters mit der Milch einer Ziege. Mit zart andeutenden Federstrichen ist das Geschehen aufgezeichnet, das einen bukolischen Zauber ausstrahlt ([GP 1, Nr. 43](#)). In Rom lernte Poussin seinen Landsmann Claude Lorrain kennen, dessen noch leichtere, ja poetischere Zeichenweise er anerkannte. Sie erkundeten zusammen die historische Landschaft in und um Rom, begleitet von dem Schwager Gaspar Dughet, den fleißigen und weniger inspirierten Landschaftsmaler. Ganz aus dem Leben gegriffen ist die überaus feine Zeichnung eines Mönchs von Claude Mellan. Dieser wurde später einer der besten Stecher in Paris, aber diese unbestechliche Zeichnung eines aufmerksam schauenden Mönches entstand in Rom. Er wird gezeigt als ob der Zeichner ihn gerade auf der Straße getroffen hätte ([GP 2, Nr. 33](#)). Mit dem Stich *Das Schweiß Tuch der Hl Veronika* belegt das Dresdener Kabinett die hohe Kunst des Stechers ([KK, Inv. A 67865](#)).

Nur einen Hauch vom barocken Rom bringen die Zeichnungen des Giovanni Battista Gaulli, gen. Il Baciccio ([GP 1, Nr. 80](#)) und noch beschwingter die fabelhafte Studie Carlo Marattis, in der er den kaum angedeuteten

VII.4

VII.7

VII.6

VII.8

Johannes in einen bauschigen, luftigen Umhang einhüllt (GP 1, Nr. 78). Der Fluss des Gewandes des Sitzenden gelingt ihm ebenso natürlich wie der des Stehenden im Gemälde.

VII.11

In einer solchen aus dem Zusammenhang gelösten Studie kommt die Zeichnung zu sich selbst, wird über ihren Zweck hinaus Subjekt, das den Betrachter erfreut. Das anzuerkennen geschieht selten genug und ist in diesen beiden Beispielen römischer Kunst gelungen. Der gleiche Gaulli konnte mit methodischem Ernst ein Papstprofil zeichnen, das dem Sammler nur deshalb gefiel, weil der hohe Herr sympathisch lächelt (GP 2, Nr. 42).

VII.9

Auch dieser Abschnitt endet mit einem Bedauern, nämlich keine Beispiele der Zeichenkunst der schon genannten Cortona und Bernini zeigen zu können. Es ist die Freude in der Klage eines Sammlers, noch immer nicht ein Blatt des einen oder anderen Künstlers zu besitzen. Die Vorfreude, eine Zeichnung des einen oder anderen noch zu entdecken ist ein Stimulans für das Sammeln.

Wendet sich der Sammler nun dem Venedig des 18. Jahrhunderts zu, so bekennt er gerne in Übereinstimmung mit vielen Sammlern der anglo-amerikanischen Hemisphäre, dass er von der überragenden Gestalt des Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) früh und immer schon angezogen war. Das Würzburger Deckengemälde im Treppenhaus des Schlosses, das er anlässlich einer zweiwöchigen Klassenfahrt nach Franken kennenlernte, spielte dabei eine Rolle. Ohne zu zögern, glaubt er, dass dieses Fresko alle römischen Deckengemälde des 17. und 18. Jahrhunderts an Erfindungen und malerischer Ausführung übertrifft. So war es für ihn 1986 wie eine Offenbarung, die in schwarzer Kreide ausgeführte Studie Giovanni Battista Tiepolos eines Kopfes von dem älteren Malerkollegen Palma il Giovane nach einer Büste Alessandro Vittorias in Italien zu erwerben (GP 1, Nr. 95). Die Qualität des zeichnerischen Genies wurde ihm erst kürzlich durch die bisher nicht bekannte Rötelzeichnung mit dem gleichen Thema glücklich vor Augen geführt (GP 2, Nr. 48). Die plastische

Sektion IX
Venedig
1650–1775

siehe
Sektion V

IX.2

IX.1

- Büste dieses wie ein knorriger Bauer aussehenden Malers wurde im 18. Jahrhundert in der Werkstatt der Tiepolo-Familie aufbewahrt und diente dort als Vorbild für zahlreiche Studien. Giovanni Battista Tiepolo stand einer großen Malerwerkstatt aus Mitgliedern seiner Familie vor, von denen Domenico mit einer Vielzahl von imitatorischen Zeichnungen dem Vater nachzustreben und zu assistieren versuchte. Das löste unter den Kunsthistorikern immer wieder Debatten der Zuschreibung aus und verdeckt die Originalität des Sohnes, die sich, wenn auch nicht so freischwingend wie beim Vater in der Studie eines geflügelten Genius und einer Maske des Dresdener Kabinetts äußert (KK, Inv. C 1899-46). Die Freiheit der Erfindung, die jeder Auftragsarbeit mit schöpferischer Elastizität begegnet, stellte Giovanni Battista Tiepolo unter Beweis, als er davon ausging, für ein Gemälde dreier Heiligen Frauen, darunter zum ersten Mal die südamerikanische Rosa aus Lima zu entwerfen. Ihm wurde zu verstehen gegeben, dass die Jungfrau hinzugefügt werden müsse. Das gelang ihm im erhaltenen Gemälde mit selbstverständlicher Leichtigkeit und hinterließ für die glücklichen Sammler doch schon ein Meisterwerk seines ersten Entwurfs (GP 2, Nr. 47). Sein Selbstbildnis in schwarzer Kreide ist von seltsamer Zurückhaltung, schaut er doch ohne eine Regung innerer Teilnahme auf sein geschaffenes Werk im Palazzo Labbia, dessen Beschreibung von Stephan Morét sich wie ein Kriminalroman liest (GP 1, Nr. 96). Sein um 37 Jahre älterer Zeitgenosse Sebastian Ricci (1659–1734), von dem selbst ein Giovanni Battista Tiepolo lernen konnte, ist in der Sammlung mit einer Zeichnung vertreten, deren Thema und zeichnerische Ausgestaltung miteinander wetteifern (GP 2, Nr. 44). Erzählt sie doch die Geschichte im Leben des Hl. Dominikus, als er sich mit Gelehrten der mohammedanischen Religion über den Wahrheitsgehalt der Bibel und ihrer Schriften stritt. Nach beschlossener Probe, welches der heiligen Bücher dem Feuer widersteht, springt die Bibel aus dem Feuer und hält so den entscheidenden Augenblick fest, den die Zeichnung jedoch nur schwer erkennen lässt, weil sie wie eine groß-
- IX.8
- IX.6
- IX.4
- IX.10

zügige Architekturlandschaft von der Treppe ausgehend aufgebaut ist. Architektonisch aufgebaut ist auch das von Gaspare Diziani (1689–1767) stammende Blatt, das aus dem Stall der Geburt Christi eine sich nach allen Seiten öffnende landschaftliche Skizze macht. Das offene Gebälk reicht bis in den Himmel so hoch wie der verkündigende Engel (GP 2, Nr. 45). Zusammen mit der ebenfalls großformatigen Zeichnung einer Martyriums-Szene von Francesco Fontebasso (1707–1769) (GP 2, Nr. 46) zeugen die drei Zeichnungen von dem Willen zur Größe in der Malerei Venedigs des 18. Jahrhunderts, die Giovanni Battista Tiepolo zu einem ungeahnten und aus heutiger Sicht nie mehr erreichten Höhepunkt führt.

IX.11

IX.9

Mit den reinen Landschaftszeichnungen kehrt man zum Ausgangspunkt des Rundgangs durch die Ausstellung zurück. Ohne jede menschliche Präsenz dominiert das kleine intime Format und atmet insbesondere bei Claude Lorrain (1600–1682) mit dem Blick in die von Menschenhand unberührte weite Landschaft eine Erfahrung, die die Seele berührt und auch heute noch trotz den modernen Veränderungen durch Windräder stellenweise gemacht werden kann.

(GP 1, Nr. 40 und KK, Inv. C 1876-5). Der um 6 Jahre ältere Zeitgenosse und ebenfalls Zugewanderte, Cornelis van Poelenburg (1594–1667) aus Utrecht traf sicherlich auch Claude in Rom, ohne dass über eine Zusammenarbeit etwas Genaueres bekannt ist. Der Sammler war ebenso früh von diesem Künstler angezogen, ohne zu wissen, dass neben Florenz der größte Fundus dieses für ihn als italienischer Zeichner geltenden Künstlers sich in Dresden befindet. Anders als in den meisten seine Zeichnungen von antiken Ruinen, die gewöhnlich von viel Strauchwerk umgeben sind, verwandelte er in der ausgestellten Zeichnung (GP 1, Nr. 38) die Szenerie in eine menschenverlassene, fast absolute Leere der Ruinenlandschaft und fügt dem Mauerwerk trotzdem eine vergessene Leiter hinzu, die von der Neugier oder anderer menschlicher Aktivität zeugt. Ein noch bekannterer Holländer, der den Großteil seines

Sektion VIII
Landschaft
des 17./18.
Jhs.

VIII.1 & 4

VIII.3

VIII.5

Lebens in Italien verbrachte, seinen Namen italianisierte und auch in Rom starb, ist Gaspar van Wittel gen. Vanvitelli (1652–1736). Er versuchte sich ebenfalls in der atmosphärischen Fernsicht auf Tivoli (GP 1, Nr. 84), ist aber auch ein kostbarer Zeuge von städtischen Landschaften, die seit dieser Zeit oft verändert wurden. Die Sicht des anreisenden Künstlers von unten auf die sonnenbeschienene Seite der auf einem Bergrücken angelegten Stadt Ronciglione (nördlich von Rom bei Viterbo) ist auch heute noch möglich. Als genauer Zeichner der vor ihm liegenden Wirklichkeit muss es ihn geärgert haben, dass er nicht die Kuppel der Kathedrale proportional auf dem Recto erfassen konnte und zeichnete sie also allein in der richtigen

VIII.4

Größe auf dem Verso (GP 2, Nr. 43). Mit dieser bewiesenen Achtung vor der, dem Auge des Künstlers notwendig ganzen Wirklichkeit endet das Itinerarium mit dem Wunsch des Sammlers, dass die Besucher und Besucherinnen für sich die Entdeckung der Wirklichkeit machen, von der sie der bewusste oder auch unbewusste Strich des Zeichenkünstlers überzeugt hat. So könnte der Augenblick der Kunst geschehen, der seit den kolorierten Strichzeichnungen der vorgeschichtlichen Höhlenmalerei die Menschheit die Schönheit und Abgründigkeit der Welt erkennen lässt.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough analysis of the social, cultural, and economic factors that may influence the success or failure of the intervention. It is essential to engage with the community from the outset, ensuring that their voices are heard and their needs are addressed. This participatory approach not only builds trust but also ensures that the project is tailored to the specific circumstances of the target population.

In addition, the paper highlights the need for clear communication and transparency throughout the project lifecycle. Stakeholders should be kept informed of progress, challenges, and decisions. Regular reporting and open dialogue are key to maintaining accountability and fostering a sense of ownership among the community members. Furthermore, the importance of monitoring and evaluation is emphasized, as these processes provide valuable feedback on the effectiveness of the intervention and allow for necessary adjustments to be made in a timely manner.

The second part of the paper explores the role of leadership and management in driving the success of the project. Strong leadership is crucial for setting a clear vision, inspiring the team, and making strategic decisions. Effective management involves organizing resources, delegating tasks, and ensuring that the project stays on track. It is also important to foster a collaborative environment where team members can share ideas, support each other, and take ownership of their roles. The paper provides practical tips and strategies for developing strong leadership and management skills, drawing on both theoretical frameworks and real-world examples.

Finally, the paper concludes by emphasizing the importance of sustainability and long-term impact. Projects should be designed with a focus on building local capacity and creating self-sustaining systems. This involves transferring knowledge and skills to the community, encouraging local ownership, and establishing mechanisms for ongoing support and maintenance. By prioritizing sustainability, the project can ensure that its benefits continue to flow long after the initial implementation phase has ended.

