

# GRANDE DECORAZIONE ITALIENISCHE MONUMENTALMALEREI IN DER DRUCKGRAPHIK

## Saalbeschriftungen Vitrinenkorrridor Nord

1

### **GRANDE DECORAZIONE Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik**

Die Ausstellung präsentiert Druckgraphik nach projektierten oder ausgeführten Wand- und Deckengemälden italienischer Künstler. Die Werke aus drei Jahrhunderten von Andrea Mantegna (1431–1506) bis Giandomenico Tiepolo (1727–1804) sind gegliedert nach Einzelblättern sowie nach Folgen zu Galeriedekorationen und Kuppelmalereien.

Die gezeigten Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen hatten höchst unterschiedliche Funktionen. Diese spiegeln sich in Motivauswahl und Technik, Format und Auffassung wider. Eine zentrale Aufgabe der Künstler bestand darin, auf Basis der Vorlagen zu bildmäßig geschlossenen Darstellungen zu kommen. Kupferstecher von Giulio Bonasone (um 1498–nach 1574) bis Carlo Cesio (1622–1682) zielten auf eine Balance zwischen der mehr oder weniger getreuen Wiedergabe des Urbilds und einem autarken graphischen Kunstwerk von individuellem Charakter. Analytischer Blick, Phantasie und Erfindungsgabe waren gefragt, wenn komplexe Bildprogramme ins handliche Format der Papierbögen überführt werden sollten. Eine wahre Herausforderung bestand auch darin, Malereien auf sphärisch gekrümmten Kuppelkalotten in die ebene Fläche des druckgraphischen Blattes zu übersetzen. Dabei entwickelten die Künstler oft unkonventionelle Konzepte, die die Bilder in neuem Licht erscheinen lassen.

### **Einzelblätter**

Andrea Mantegna hatte für Gianfrancesco II. Gonzaga einen monumentalen *Triumphzug Cäsars* gemalt, der den Anspruch und das Selbstverständnis des Feldherrn verbildlichte. Einige Szenen gab er leicht verändert und dabei noch prägnanter im Kupferstich heraus, um seine künstlerischen Ideen und seine Vorstellung von Antike weiteren Kreisen zu erschließen. Auch Giulio Bonasone griff für seine Kupferstiche nach Michelangelos *Jüngstem Gericht* und nach Perino del Vagas *Sturz der Giganten* dezent in die Anlage der Bilder ein, während Lambert Zutman und andere ihre Vorlagen teilweise sogar uminterpretierten. Wieder andere stellten einen charaktervollen Personalstil heraus, widmeten sich Motiven aus ungewöhnlichen Blickwinkeln oder übertrugen wie Giandomenico Tiepolo die Aura malerischer Leichtigkeit einer Gewölbekoration seines Vaters mit der Radiernadel kongenial in die Linienkunst.

### **Großes, handlich verkleinert**

Der Kupferstich erfasst das rund 130 Jahre ältere Urbild in seiner ganzen Drastik. Er überführt es aber mit dem teppichartigen Flor aus züngelnden Flammen zugleich in ein kleinmeisterliches Format. Vor den Flammen wimmeln die Figuren, die durch die feinen Parallelschraffuren plastisch kaum akzentuiert sind. Das Wandbild bezieht seine Wirkung aus der schieren Größe, kaum aber aus der Komposition selbst. Daher büßt die Darstellung im Kupferstich ein wenig von der bedrängenden Wucht des Gemäldes ein.

Unbekannter Florentiner Stecher, Die Hölle, 1480/90  
nach Francesco Traini, Camposanto, Pisa  
Kupferstich  
Kat. 1, Inv.-Nr. 99036 D

Der ausdrückliche Verweis auf den Camposanto in Pisa zeigt, dass der Kupferstich auf eine Sehenswürdigkeit verweisen will, was für die meisten druckgraphischen Wiedergaben nach Wand- und Deckenbildern in Betracht kommt. Im Fall der *Hölle* findet dies seine späte Bestätigung auch darin, dass Alessandro da Morrona (1741–1821), in dessen Besitz sich die Druckplatte um 1800 befand, seinen Reiseführer zu den Schönheiten Pisas mit dem hier gezeigten Kupferstich illustrierte. Alte Abzüge sind bislang nicht bekannt geworden, und von der Druckplatte verliert sich die Spur im späten 19. Jahrhundert.

## 2

### Vitrine 2 Nord

#### Zeichnung und Kupferstich monumental

Andrea Mantegna (1431–1506) bediente sich einer Formensprache, für die „Größe“ keine quantitative, sondern eine qualitative Kategorie darstellt: Dem Flächigen und schattenhaft Dämonischen in Trainis (tätig um 1321–1365) *Hölle* stellt er die erhöhte, scheinbar plastisch im Raum stehende, aus der sichtbaren Wirklichkeit entwickelte und selbst im kleinen Format wahrhaft monumentale Figur des auferstandenen Christus gegenüber.

Andrea Mantegna, Der auferstandene Christus zwischen den hll. Andreas und Longinus, um 1472  
Feder in Braun, braun laviert, schwarzer Stift für die Grundlinie der Beschriftung  
Kat. 2 a, Inv.-Nr. 3065 Z

Obwohl schon 1849 als Vorzeichnung für den Kupferstich (rechts) erkannt, galt die Zeichnung später lange Zeit als eine Kopie danach. Um 1980 wurde wieder bewusst, dass die Zeichnung vom Stich in einigen wichtigen Punkten abweicht. Wegen ihrer Prägnanz und hohen Qualität wird sie heute als finale Studie zu dem Stich angesehen. In einer von hinten eingesetzten Klebekorrektur überarbeitete Mantegna das Haupt Christi, nachdem er zuvor die entsprechende Partie herausgeschnitten hatte.

Andrea Mantegna, Der auferstandene Christus zwischen den hll. Andreas und Longinus, um 1472  
Kupferstich  
Kat. 2/1, Inv.-Nr. 61991 D

Christus steht vor dem offenen Grab, bekleidet mit dem Leichentuch, das den athletischen, antik empfundenen Oberkörper freigibt. Die Rechte ist zum Segen erhoben, die Linke hält den Stab mit der Siegesfahne. Zuseiten des Erlösers und ihm halb zugewandt stehen links der hl. Andreas mit Kreuz und rechts Longinus in Offizierstunika. Seine Hände sind zum Gebet gefaltet, die Lanze ist gegen den Körper gelehnt, der Helm am Boden abgelegt. Die Wiedergabe besticht durch die Einfachheit der Mittel, die bei aller Komplexität die Darstellung zu vornehmster Wirkung steigern.

### 3

#### Vitrine 3 Nord

##### Variationen über Cäsars Triumphzug

Zu Andrea Mantegnas (1431–1506) *Triumphzug Cäsars* sind drei Kupferstiche in verschiedenen Versionen bekannt, die, soweit man weiß, zeitlich parallel zu den neun gemalten Szenen entstanden. Es darf bezweifelt werden, dass die Stiche lediglich Entwurfszeichnungen wiedergeben, die vor der definitiven Feststellung der Form entstanden sind. Vielmehr dürften sie speziell auf das Medium des Kupferstichs berechnete eigenständige Interpretationen darstellen. Die Blätter *Soldaten, Trophäen tragend* und *Die Elefanten* sind im Schwarzweiß des Stichs noch konzentrierter und prägnanter als ihre gemalten Pendants (Szenen V und VI).

Mantegna-Werkstatt / Giulio Campagnola (?), Triumphzug Cäsars  
nach Andrea Mantegna  
Kupferstiche  
Die Elefanten, Variation zu Szene V, 1490/1500  
Kat. 3/1, Inv.-Nr. 11793 D

Der Kupferstich weicht von der gemalten Szene V des *Triumphzugs* in mehreren Punkten ab. Auch zeigt er keinen Landschaftshintergrund. Falls der Stich nach einer Zeichnung aus dem Entwurfsprozess angefertigt worden wäre, könnten die Unterschiede zum Gemälde, zu denen auch die landschaftliche Erweiterung zählt, auf eine Revision der Bildanlage zurückzuführen sein. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Mantegna nicht im Schwarz-Weiß des Kupferstichs absichtsvoll eine andere, diesem Medium angemessene Lösung präsentieren wollte und mit Bedacht auf eine reliefartige Beschränkung der Darstellung zielte.

Soldaten, Trophäen tragend, Variation zu Szene VI, um 1498  
Kat. 3/2, Inv.-Nr. 11794 D

Durch Farbe ist die Malerei dem Räumlichen der Landschaft und allem Atmosphärischen mehr aufgeschlossen als der Kupferstich. Dementsprechend wurde in der Komposition für die druckgraphische Variante auf den Landschaftshintergrund verzichtet. Die Qualitäten des Kupferstichs sah man offenbar eher in der facettenreichen Dokumentation verschiedenster Gegenstände verwirklicht. Während der gemalte *Triumphzug* die Funktion einer Saaldekoration hatte, die Gianfrancesco II. Gonzaga (1466–1519) mit Cäsar in Verbindung bringt, wandte sich Mantegna mit der druckgraphischen Variante an ein Publikum, dem er seine Vertrautheit mit der antiken Formensprache demonstrierte.

### 4

#### Vitrine 4

##### „Autonome Bilder“ nach Wandmalereien

Raffaels (1483–1520) Fresko *Der Borgobrand* in der Stanza dell'incendio di Borgo im Vatikanischen Palast zeigt ebenso wie das Lünettenfresko *Martha führt Magdalena zu Christus* einen bogenförmigen Abschluss. In den Stichwiedergaben sind beide Darstellungen zum Rechteck erweitert und der architektonische Kontext bleibt ausgeklammert. Beide Blätter beschreiben nicht die örtliche Situation der Fresken, sondern stehen in erster Linie im Dienst ihrer inhaltlichen Botschaft.

Unbekannt (Marco Dente?), Der Borgobrand, 1545  
nach Raffael, Stanza dell'incendio di Borgo, Vatikanischer Palast, Vatikan  
Kupferstich im Gegensinn  
Kat. 8, Inv.-Nr. 229802 D

In Raffaels Wandbild übergreift ein Rundbogen die Darstellung, der schon im unteren Drittel der seitlichen Ränder ansteigt. Er konzentriert die Szenerie zu einem Bildganzen. Dem Stecher stellte sich die Aufgabe, unter Preisgabe dieser künstlerischen Prämisse, die Komposition ins konventionelle Querrechteck eines „Programmblattes“ zu überführen und jeden Hinweis auf den architektonischen Kontext des Freskos auszublenden. Das Dokumentarische tritt hinter das Ikonographische zurück. Der Stich wurde 1545 im Jahr der Eröffnung des Tridentinums herausgegeben und illustriert im Sinn der Gegenreformation die Macht und Gewalt eines wundertätigen Papstes.

Giulio Romano (?), Martha führt Magdalena zu Christus  
Kopie nach einer Zeichnung von Raffael (?), 1520–22  
Feder in Gelb-Braun, Spuren einer Vorzeichnung in schwarzem Stift; das Blatt später in schwarzer Feder umrandet; oben bogenförmig abgeschlossen  
Kat. 5 a, Inv.-Nr. 2467 Z

Die Aufgabe der Darstellung besteht darin, die Hinführung Magdalenas zu Christus vor einer Menschenmenge in städtischem Umfeld zu inszenieren. Der Heiland thront auf einem Podest oberhalb der Treppe. Marthas Zeigegestus erscheint durch das Tempelgebälk bis zu Christus verlängert und so Weg und Ziel beider Frauen angedeutet. Wie durch einen Nimbus wird Magdalenas Haupt vom Weiß eines Vorbaus hinterfangen. Dennoch fallen das Ambiente mit den umrahmten Fenstern und der Dachtraufe etwas zu detailreich aus und die Figur vorne rechts wirkt zu wuchtig, so dass die Komposition für das Fresko und die Stichvorlage noch einmal überarbeitet wurde.

Antonio Salamanca (Verleger), Martha führt Magdalena zu Christus, 1535/55  
nach Marcantonio Raimondi, dieser nach Raffael (?), Cappella Massimi, SS. Trinità dei Monti, Rom  
Kupferstich  
Kat. 5/1, Inv.-Nr. 261611 D

Marcantonio Raimondis (um 1480–1530/34) Fassung, die der Abzug im Bildsinn wiedergibt, bündelt das Geschehen gegenüber der Münchner Zeichnung. Die Fassaden fluchten stärker in die Tiefe, sodass das Haupt Marthas vor dem freien Himmel steht. Die Sitzfigur auf der Treppe ist näher an Christus herangerückt und betont nun seine Erscheinung. Die Stufen, auf denen Magdalena emporsteigt, sind im Unterschied zu den bekannten zeichnerischen Vorlagen halb in Aufsicht gezeigt. Vielleicht geschah dies, um den Betrachter optisch noch näher an Magdalena heranzuführen.

## 5

### Vitrine 5, Nord

#### Signifikant und einprägsam

Der von Antonio Salamanca (1479–1562) verlegte und Nicolas Beatrizet (um 1507/15–nach 1577) zugeschriebene Kupferstich nach Parmigianino (1503–1540) zeigt den Propheten Aaron in einer Nische. In und vor dieser aureolenartigen Nische sitzt und steht die in sich gedrehte Figur. Sie wird in Untersicht gezeigt, nicht aber, um Aaron von oben herabschauen zu lassen, sondern um die Aufmerksamkeit des Beschauers noch weiter nach oben zu ziehen. Das entscheidende Interesse des Sticks – und dies gibt einen Hinweis auf seine Funktion – besteht weniger darin, die Dekoration der Steccata zu dokumentieren, sondern ein Musterbeispiel von Parmigianinos Stil zu geben, der im Zusammenspiel der Gestalt des Propheten und der fingierten Nische die Darstellung zu höchster Wirkung steigert.

Parmigianino, Prophet Aaron, 1534/36  
Schwarzer Stift, bräunlich laviert, weiß gehöht  
Kat. 6 a, Inv.-Nr. 1977:4 Z

Die Gestalt Aarons erscheint wie ein Gegenentwurf zu den monumentalen Sitzfiguren der *Propheten und Sibyllen*, die Michelangelo (1475–1564) mehr als eine Generation früher an die Decke der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte. Parmigianinos *Aaron* ist weder eine Stand- noch eine Sitzfigur, ist weder jung noch alt, weder kräftig noch hinfällig. Die sehnige Gestalt wirkt erregt, doch weniger durch geistige Tätigkeit, Vorausschau oder Erleuchtung. Ihre Bewegtheit erscheint als artifizierlicher Selbstzweck. Von den Füßen bis zur Stirn ausponderiert, nimmt die Figur eine Pose von höchstem Raffinement und geradezu irrealen körperlich-räumlichen Verhältnissen ein.

Nicolas Beatrizet (zugeschrieben), Der Prophet Aaron, um 1540  
nach Parmigianino, S. Maria della Steccata, Parma  
Kupferstich  
Kat. 6/1, Inv.-Nr. 252322 D

Die Wiedergabe im Gegensinn ist Indiz dafür, dass kaum die Dokumentation des Steccata-Freskos im Fokus stand. Vielmehr geht es um Parmigianinos Erfindung der in sich gedrehten Gestalt, die in der um den Stab gewundenen Schlange optisch nachklingt. Eindrucksvoll ist die Größe des Blattes, das den aureolenhaften Nischenrand im Papierweiß erstrahlen lässt. Der Kupferstich erweist sich als Medium par excellence, um den Gegensatz zwischen den kantigen Blöcken, auf denen Ellenbogen und Fuß aufsitzen und den Rundungen der Nische mit ihren gleitenden Grauwerten herauszuarbeiten. Der Faltenfall ist ebenso eindringlich modelliert wie der asketische und doch zugleich muskulöse Körper.

## 6

### Vitrine 6, Nord

#### „Da sotto in su“

Es gibt Szenerien, die Effekte des Blicks „da sotto in su“ („von unten nach oben“) wirkungsvoll ausspielen. Meist werden sie aus diesem Grund als Musterblätter druckgraphisch aufgelegt worden sein. In der Komposition *Jupiter im Kreis der Olympier* tastet sich Pietro da Milano an die illusionistische Untersicht erst heran. Mehr Souveränität demonstriert Giulio Romano im Palazzo Te in Mantua. Sein oktogonales Bild aus der Sala di Psiche wurde um 1680, rund 150 Jahre nach seiner Entstehung, von Pietro del Pò radiert. Noch packender ist Matthäus Greuters *Himmelfahrt des Elias*. In jähem Richtungswechseln, dem glaubhaften Sturmwind und den atmosphärischen Werten kommt das Blatt einer Ikone des „da sotto in su“ in der Druckgraphik gleich.

Pietro da Milano (zugeschrieben), Jupiter im Kreis der Olympier, um 1550  
nach Francesco Primaticcio? oder eigenem Entwurf  
Kupferstich  
Kat. 10, Inv.-Nr. 61723 D

In extremer Verkürzung schwebt Jupiter mit ausgebreiteten Armen und flankiert von Blitzen auf einem Streifen Gewölk. Ihn umgeben die Götter des Olymp auf einem Wolkenring. Merkur, Herkules, Venus und Apoll markieren als Standfiguren die Ecken. Zu ihren Füßen sitzen Ceres und Vulkan bei Herkules, Neptun und Minerva bei Venus. In der Mitte der Schmalseite zwischen Apoll und Merkur kauert Pluto mit dem Höllenhund Cerberus. An der gegenüberliegenden Schmalseite zwischen Herkules und Venus hat Mars Platz genommen. Zwischen Venus und Apoll an der Längsseite ließ sich Jupiters Adler nieder, um den Ganymed seinen Arm legt.

Matthäus Greuter, Himmelfahrt des Elias, 1589  
nach Wendel Dietterlin  
Kupferstich  
Kat. 18, Inv.-Nr. 45059 D

Jähe Verkürzungen, Richtungswechsel und scharfe Helldunkelkontraste bestimmen die Komposition. Das beginnt mit der schräg gestellten Tafel am unteren Bildrand und setzt sich in dem bedrohlichen Wolkenfetzen fort, der den Pferden den Weg nach oben bahnt. In all diesen Schrägen ist es Elias, der in Untersicht und stärkster Verkürzung aufrecht steht. Ihm musste ein faltenreich aufbausches Tuch in die Hand gegeben werden, damit er hinter den massigen Pferden noch als Hauptakteur wahrzunehmen ist.

Pietro del Pò, Psyche wird von Zephir entführt, während Neptun aus dem Meer auftaucht, um 1680  
nach Giulio Romano, Palazzo Te, Mantua  
Radierung im Gegensinn  
Kat. 33, Inv.-Nr. 6266 D

Neptun mit dem Dreizack stemmt ein Gefäß, dem Wasser entströmt. Die Strähnenwirbel von Haar und Bart ähneln den Mähnen der Pferde und assoziieren tosende Fluten. Durch extreme Untersicht verstärkt, baut sich eine einzige dreiköpfige Urgewalt auf, die gleich einer Woge über den Betrachter hereinbricht. Am linken Bildrand, hinter dem Sturzbach des Regens, bläst Zephir mit geblähten Backen. Psyche auf einem Wolkenbett wird vom Wind erfasst und in die Lüfte gehoben, sodass sich manche Blöße der Schönen zeigt. Die Böe wird sie in ein verzaubertes Tal zu einem märchenhaften Schloss tragen, wo sich Amor in menschlicher Gestalt zu ihr legt. Sie werden sich lieben und er wird versprechen, jede Nacht wieder zu kommen, doch nie dürfe sie versuchen, herauszufinden, wer er sei.

## Saalbeschriftungen Vitrienenkorridor Süd

### 7

#### Vitrine 1, Süd

##### Zeichner und Kupferstecher in Konkurrenz

Für das Verhältnis der Vorzeichnung Baccio Bandinellis (1493–1560) zum Stich Marcantonio Raimondis (um 1480–1530/34) sind zwei Textstellen bei Vasari zentral. Sie berichten, dass der Medici-Papst Clemens VII. (reg. 1523–34) dem damals in Rom arbeitenden Bandinelli den Auftrag zu einer Komposition der *Laurentius-Marter* für die Chorkapelle von S. Lorenzo in Florenz, der Familienkirche der Medici, erteilt habe. Das Fresko blieb unausgeführt, doch verlieh der Papst Bandinelli für den Entwurf den Titel eines Cavaliere di San Pietro und ordnete an, die Zeichnung durch Raimondi in Kupfer stechen zu lassen. Daraus, so Vasari weiter, habe sich ein Streit entwickelt, weil Bandinelli dem Stecher vorwarf, fehlerhaft gearbeitet zu haben. Der Papst aber habe sich auf die Seite Raimondis gestellt und erkannt, dass dieser keine Fehler begangen, sondern, im Gegenteil, viele Fehler in der Zeichnung Bandinellis verbessert habe. Es sei ihm gelungen, in seinem Stich mehr zu leisten als Bandinelli in der Vorlage.

Unbekannt (Baccio Bandinelli?), Martyrium des hl. Laurentius  
nach einer Zeichnung von Baccio Bandinelli (Kopie?), Florenz, um 1520/1527  
Rötrel über Griffelvorzeichnung  
Kat. 4 a, Inv.-Nr.: 2215 Z

Bedrängend schiebt sich die figurenreiche Komposition vor das Auge des Betrachters. Die seitlichen Risalite der Architekturlisse schließen mit dem Bildrand oben ab, sodass nur über der zentralen Bühne freier Himmel sichtbar wird. Beunruhigend wirkt, dass die Figuren auf dem umlaufenden Gesims des Obergeschosses ungesichert stehen und gehen, während unten die Schergen wie Automaten agieren. Allein der Märtyrer erscheint von Leben erfüllt. Es ist sicher kein Zufall, dass sich Bandinelli in dieser Figur an Michelangelos Adam aus der *Erschaffung des Menschen* in der Sixtinischen Decke orientierte.

Marcantonio Raimondi, Martyrium des hl. Laurentius, 1520/27  
nach Baccio Bandinelli, Projekt für die Chorkapelle, S. Lorenzo, Florenz  
Kupferstich  
Kat. 4/1, Inv.-Nr. 1988:83 D

Der Kupferstich überzeugt durch seine Prägnanz und das flackernde Helldunkel. Vielleicht lag in diesen spezifisch druckgraphischen Qualitäten auch die Überzeugungskraft, die dem Entwurf Bandinellis in der Fassung Raimondis schon im Urteil der Zeitgenossen zugewachsen war. Die Zahl von Drucken in derart stattlichem Format war noch gering, und zugleich hat die Komposition durch ihre Symmetrie und die andrängende Flächigkeit eine ungewöhnliche Dichte, ja Plakativität. Sie ist ein Musterbeispiel für die Formensprache des Manierismus mit der jäh in die Tiefe fluchtenden Räumlichkeit und den in vorderster Bildebene zusammengedrängten Figuren.

## 8

### Variationen über gemalte Erfindungen

Es gibt druckgraphische Variationen über Deckenbilder, aus denen der architektonische Zusammenhang ausgeblendet ist oder zumindest in den Hintergrund rückt. Dann geht es weniger um eine Wiedergabe als um eine neue Deutung. Lambert Zutman (um 1510–um 1567) demonstriert in dem Stich *Psyche überreicht Venus die Vase mit dem Wasser des Styx* Raffaels (1483–1520) Sinn für Dramatisches, und der Stecher nach dem Propheten *Jona* aus der Sixtinischen Decke ist fasziniert von der Dynamik und Kühnheit der Figurenerfindung Michelangelos (1475–1564). Die stürmische Bewegtheit des im Gemälde nicht vorhandenen Wolkenhimmels unterstreicht in der Stichversion die aufwallende Gefühlswelt des Jona und entrückt den Propheten sinnbildhaft in eine himmlische Sphäre. Durch derartige „Herausvergrößerungen“ aus Deckenmalereien wie sie hier von *Venus und Psyche* über *Jona* bis hin zum Propheten *Jeremia* zu beobachten sind, versorgen sich die Stecher mit Figuren, die sie formal oder ikonographisch neu bewerten.

Lambert III Zutman, *Psyche überreicht Venus die Vase mit dem Wasser des Styx*, um 1550  
nach Raffael, Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom  
Kupferstich im Gegensinn  
Kat. 11, Inv.-Nr. 4429 D

Ergeben kniet Psyche neben Venus, die nackt auf einer eigenwillig kleinteilig behandelten Wolke sitzt. Ihrem Erstaunen über die bestandene Prüfung Psyches gibt sie durch die erhobenen Arme Ausdruck. Zutman lässt in seiner Interpretation die Stichkappengrante weg und verschleiert damit die Herkunft der Komposition aus einem architektonischen Zusammenhang. Stattdessen überführt er sie durch das Gewölk in die eher konventionelle Form eines hochrechteckigen Bildes.

Unbekannt, Prophet Jona, um 1550  
nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich im Gegensinn  
Kat. 12, Inv.-Nr. 6789 D

Jona sitzt in Michelangelos Interpretation wie auf einem Felsen am Meeresufer und erscheint in seiner ungestümen Bewegung als der widerwillig Berufene, der sich dem Befehl Gottes widersetzt und sich nicht nach Ninive aufmachte, um den Bewohnern das göttliche Strafgericht anzudrohen. Wegen seines Ungehorsams vom Fisch verschlungen, wurde er durch seine Gebete wieder aus ihm befreit. Der unbekannte Stecher nennt prominent den Namen des Propheten, verweist auf Michelangelo als Erfinder, reduziert aber dessen monumentale Formensprache und steigert die Darstellung durch flackerndes Licht und die verzerrte furchtsame Physiognomie ins Expressive.

Michele Lucchese (Stecher), Prophet Jeremia, um 1560  
nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich, Kat. 13, Inv.-Nr. 261195 D

Jeremia verkörpert einen anderen Charakter als Jona, zu dem er in der Sixtina übereck gemalt ist. Der von seinen Zeitgenossen bekämpfte und beschimpfte, verlachte und verfolgte Prophet ist grüblerisch gezeigt. Die Rechte stützt den Kopf und schließt den Mund des nach vorne Übergesunkenen, und die Finger der linken Hand hängen schlaff in einer Falte des Mantels. Eine Körpersprache, die zum Ausdruck bringt, wie er darüber verzweifelt, dass seine Botschaft nicht verstanden wird. Der „weinende Prophet“ trägt die Züge Michelangelos, und auch die Fußbekleidung ist für den Künstler typisch, dessen Leben von Einsamkeit, Entbehrung und körperlichen Qualen geprägt gewesen sein soll.

## 9

### Vitrine 3, Süd

#### **Gedruckt von einer einzigen Platte**

Die Arbeit zeigt durch die Konsole oben, auf die die Stichkappen herabgeführt sind, dass sie sich auf ein Wandbild von gigantischen Dimensionen bezieht. Bonasones (um 1500/10–nach 1574) Kupferstich war ein anderer vorausgegangen, der, zusammengesetzt aus mehreren Blättern, das Fresko vergleichsweise kolossal reproduzierte. Bonasones Fassung unterscheidet sich davon insofern, als er das Wandbild in einem einzigen druckgraphischen Blatt wiedergibt. Dadurch konnte der Stecher die Geschlossenheit der Komposition Michelangelos (1475–1564) auch im Medium der Druckgraphik wahren. Er schuf kein Puzzle figürlicher Gruppen, das nur Ausschnitte bietet und erst zusammengesetzt werden muss, sondern stellt der bezwingenden Einheit der Komposition eine Wiedergabe an die Seite, die diese Einheit zu ihrem eigentlichen Gehalt macht und auch technisch repräsentiert.

Giulio Antonio Bonasone, Das Jüngste Gericht, um 1545  
nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich  
Kat. 7, Inv.-Nr. 229762 D

Bonasone bemerkt in der Bildunterschrift, dass er die Komposition mit schwarzem Stift in eine Zeichnung gebannt und dann in Metall gegraben habe. Damit hebt er die völlige Eigenhändigkeit und Authentizität seines Werks in allen Stadien der Entstehung hervor. Dies verdeutlicht, dass die Praxis, direkt nach dem Gemälde zu arbeiten, bis zu diesem Zeitpunkt nicht die Regel war. Die Schwierigkeiten, derart riesige und schwer überschaubare Kompositionen zu meistern, waren enorm. Bonasone griff dabei verschiedentlich in die Bildgestaltung ein – etwa, indem er die Figurengruppen klarer voneinander absetzte. Beispielsweise erscheint die Figur des richtenden Christus' bei ihm gegenüber dem Fresko im Verhältnis ein wenig verkleinert. Dadurch entsteht ein Freiraum zwischen Christus und dem Kranz der ihn umgebenden Leiber, der dem Weltenrichter kompositorisch mehr Gewicht einräumt.



## Vitrine 4, Süd

### Das Jüngste Gericht im Handformat

Das *Jüngste Gericht* von Michelangelo (1475–1564) spornte die Stecher zu Höchstleistungen an. Martino Rota (um 1520–1583) beispielsweise fertigte einen Kupferstich, der mit den Maßen 322 x 231 mm in seinen Details fast schon mikroskopisch ist. Die Verdichtung von bildlicher Information auf kleinstem Raum forderte zur Nachahmung heraus wie in Jan Wierix' (1549–um 1618) Kupferstich und weiteren Projekten, die sich ihrerseits die Arbeit von Wierix zur Vorlage nahmen. Sie alle lassen auf einen Graphikmarkt schließen, der gierig nach handlichen Bildern war, die an großen Herausforderungen Maß nahmen. Selten wurde das Vermögen der Druckgraphik, Informationen zu komprimieren, so pointiert herausgestellt wie in diesen Blättern.

Jan Wierix, Das Jüngste Gericht, vor 1579  
nach Martino Rota, nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich  
Kat. 21/1, Inv.-Nr. 6806 D

Wierix' Kopie nach Martino Rotas Kupferstich aus der Zeit vor 1564 wird in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert. Rotas Stich zeigt anstelle des Propheten Jona im Fresko zwischen den Lünettenbögen das Porträt Michelangelos im Alter von 73 Jahren. Ein wichtiger Unterschied von Wierix' Stich zu Rotas Vorlage besteht in der Physiognomie Christi. Rotas Interpretation lässt noch die Strenge des Weltenrichters in Michelangelos Fresko ahnen, während der Christus bei Wierix als gelockter Jüngling erscheint. Außerdem betont Wierix' Deutung das Atmosphärische in der Partie um den Figurenkreis der Heiligen sowie um Christus und Maria.

Matthäus Greuter (zugeschrieben), Das Jüngste Gericht, um 1615  
nach Jan Wierix, nach Martino Rota, nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich  
21/2, Inv.-Nr. 6811 D

Der Kupferstich entstand gemäß der Beschriftung des zweiten Zustands während des Pontifikats von Papst Paul V. (reg. 1605–21). Der Unterschied zur Vorlage von Wierix besteht in härteren Konturen und in einer schrofferen Helldunkelwirkung. Die bei Wierix ausgeprägten atmosphärischen Werte treten zurück, doch strahlt in dem frühen Abzug von Matthäus Greuters (1566–1638) Stich das Licht um Christus und um den Figurenkreis in der oberen Hälfte, während die Partien mit den Verdammten im Helldunkel zu flackern scheinen.

Matthäus Greuter (zugeschrieben), Das Jüngste Gericht, um 1615  
nach Jan Wierix, nach Martino Rota, nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstich  
21/3, Inv.-Nr. 6810 D

Der Abzug im zweiten Zustand zeigt Abnutzungsspuren der Platte. Die Kontraste sind weniger ausgeprägt als im ersten Zustand und verschiedentlich laufen die Striche ineinander. Auch die Binnenzeichnung hat an Deutlichkeit verloren. Die Abnutzungsspuren der Platte dieser vergleichsweise späten Kopie bezeugen die hohe Nachfrage nach miniaturhaften Wiedergaben von Michelangelos epochalem Fresko.

## Vitrine 5, Süd

### Raffael und Perino del Vaga neu gedeutet

Hendrick Goltzius (1558–1617) nahm sich eine Schöpfung Raffaels (1483–1520) aus der römischen Kirche S. Agostino zur Vorlage, Bonasone (um 1500/10–nach 1574) ein Fresko Perino del Vagas (1501–1547) in Genua. Beide adaptierten die Fresken ihrer berühmten Autoren für den Kupferstich höchst einprägsam. Die Prophetendarstellung pointiert Raffaels sanftmütigere Deutung im Gegensatz zu Michelangelos (1475–1564) Interpretationen des gleichen Sujets in der Sixtina. Bonasones *Sturz der Giganten* nach Perino erscheint dagegen als Gerichtsszene wie ein profanes Pendant zu seiner Wiedergabe des *Jüngsten Gerichts*.

Giulio Bonasone, Sturz der Giganten, 1547  
nach Perino del Vaga, Villa Doria, Genua  
Kupferstich  
Kat. 9, Inv.-Nr. 252306 D

Eine Wolkenbank teilt die Darstellung in zwei Zonen. Oben verfolgt der Götterrat das Geschehen, unten auf der Erde liegen die gestürzten Giganten. Jupiter, vom Zodiakus umfungen, hält ein Bündel Blitze, das er im Begriff ist, auf die revoltierenden Giganten herabzuschleudern. Räumliche Tiefe erzeugt der Durchblick auf eine helle Landschaftspartie in der Bildmitte unter der Lichtgestalt des Göttervaters. Dramaturgisch wirkungsvoll ist im Kupferstich die Schattenzone, die die Wolkenbank auf die niedergeschmetterten Giganten wirft. Sie taucht sie in Dunkel und lässt die siegreichen Götter darüber nur umso strahlender erscheinen.

Hendrik Goltzius, Prophet Jesaja, 1592  
nach Raffael, S. Agostino, Rom  
Kupferstich  
Kat. 19, Inv.-Nr. 31002 D

Der Augpunkt des Betrachters liegt auf Bodenhöhe der Darstellung, sodass der Prophet erhaben über dem Beschauer thront. Sein rechter Fuß ragt in Goltzius' Wiedergabe scheinbar ein wenig über die Bildebene hinaus, sodass er einen Schatten auf die Inschrift darunter wirft. Nicht nur dadurch wirkt die Komposition bei Goltzius noch gelöster als bei Raffael: Auch der Abstand zwischen dem Kopf des Propheten und der Inschrifttafel oben ist größer, und die Oberschenkel wirken länger. Dieser Lockerung und Streckung entspricht eine Wandlung vom eher Melancholischen bei Raffael zum Sanftmütigen bei Goltzius.

## 12

### Mit der Radiernadel gemalt

Giambattista Tiepolos (1696–1770) Deckenfresken nehmen von der dunklen Tonalität und der schweren Farbigkeit der Malerei des 17. Jahrhunderts Abstand und zeichnen sich durch eine bis dato nicht gesehene Transparenz der Farben aus. Die plastischen Wirkungen werden durch das lichte Fluidum gemildert, sodass die Deckenfiguren ätherisch wirken und gewichtslos zu schweben scheinen. Giandomenico Tiepolos (1727–1804) Wiedergabe im Gegensinn deutet darauf hin, dass er unmittelbar vor dem Motiv radierte. Weil aus der spontanen Anschauung der Malerei gewonnen, erscheinen die atmosphärischen Werte des Freskos in den zarten, schwebenden Linien auch so wahrhaftig und das Links und Rechts im Bild nurmehr als zweitrangig.

Giandomenico Tiepolo, Der Genius des Wagemuts und weitere allegorische Figuren (valor, prudenza e nobiltà), 1760  
nach Giambattista Tiepolo, ursprünglich Palazzo Barbaro, Venedig  
Radierung im Gegensinn  
Kat. 38, Inv.-Nr. 1958:937 D

Lange Zeit glaubte man, dass Giambattista Tiepolos Deckenbild im Palazzo Barbaro den Humanisten Francesco Barbaro (1398–1454), einen der glanzvollsten Vertreter der Familie im 15. Jahrhundert, verherrlicht. Giandomenico Tiepolo betitelte die Arbeit im Katalog seiner Stiche aber als *Valor, prudenza e nobiltà*, woraus folgt, dass mit der zentralen Figur nicht Francesco Barbaro gemeint ist, sondern allgemein „Valore“ (Wagemut), der als Charaktereigenschaft auf die Familie Barbaro bezogen wird und namentlich auf den Auftraggeber des Freskos, Almorò Barbaro (1681–1758), der 1750 zum Prokurator ernannt worden war.

## Raum I – Galeriedekorationen

### 13

#### Galeriedekorationen

Zu den Hauptaufgaben der Wand- und Deckenmalerei zählt die Dekoration von Sälen und Galerien. Oft werden dabei architektonische Elemente der Gewölbe zu Trägern der Malerei. Zwickelfelder und Stichkappen bieten Flächen für kleine figürliche Gruppen oder sonstige Nebenszenen, wie sie Raffael (1483–1520) etwa für die Dekoration der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina in Rom projektierte (Kat. 11 und 29). Ihm folgten Guido Reni (1575–1542) mit Amorettenpaaren in den Gewölbezwickeln der Gartenloggia des Palazzo Pallavicini Rospigliosi (Kat. 32) und Francesco Albani (1578–1660) mit Götterdarstellungen für die Loggia im piano nobile des Palazzo Verospi Vitelleschi (Kat. 37).

Dekorationen dieser römischen Paläste wurden von Pietro Antonio Cotta (tätig 2. Hälfte 17. Jh.) bzw. von Giovanni Girolamo Frezza (1671–1748) wiedergegeben.

Eine Sonderstellung nimmt früh Michelangelos (1475–1564) Sixtinische Decke ein. Sie ist zwar keine „Galeriedekoration“, präsentiert aber mit den Sitzfiguren der *Propheten und Sibyllen* eine Musterlösung zur Ausgestaltung von Zwickelfeldern als Elemente des Gewölbes. Die Form der Zwickel – oben breit, unten schmal – erscheint für bildlichen Schmuck zunächst nicht ideal.

Michelangelo spannte diese Form jedoch in seine Quadraturmalerei ein und besetzte sie mit den monumentalen Sehergestalten. Damit interpretierte er die konstruktionsbedingten Restflächen durch eben jene Gestalten, die kraft ihrer prophetischen Gabe den Bau der Welt erkennen und als wahre Träger des ikonographischen Programms in Erscheinung treten – genau an der Stelle, wo sich in sinnstiftender Entsprechung die Kraftströme des architektonischen Tragewerks bündeln. Giorgio Ghisi (um 1520–1582) nutzte in seiner Stichserie die architektonischen Linien zum Bau der Kompositionen und die stetig wiederkehrenden Bögen als Gleichtakt, der die Graphikfolge zu einem in sich stimmigen Ganzen formt (Kat. 16).

Andrea Andreanis (um 1540–um 1623) Chiaroscuro-Holzschnitte zu Andrea Mantegnas (1431–1506) *Triumphzug Cäsars* bieten eine modellhafte Überschau, die zwar den Betrachter möglicherweise weniger ergreift und zum Zeugen des Bildgeschehens macht als die Gemäldeversion, ihm aber die Konzeption leicht „lesbar“ vermittelt. Dabei kommt den Pilastern in Andreanis Wiedergabe in etwa die gleiche Rolle zu wie den Stichkappengraten in Ghisis Propheten- und Sibyllenfolge (Kat. 16): Sie setzen die Bilder in Bezug zueinander und bestätigen in der Montage die Bindung der monumentalen Dekoration an die Architektur.

Mit der Illustration ausgewählter Deckenfelder der Galerie d’Ulysse in Fontainebleau (Kat. 15) präsentierte Giorgio Ghisi um 1560 in der Druckgraphik eine zumindest teilweise Erschließung dieser seinerzeit hochberühmten Dekoration. Die Aufmerksamkeit wird auf die Form der Bildfelder und auf Primaticcios (1504–1570) Einfall gelenkt, Bildinhalt und Rahmen aufeinander zu beziehen.

Eine komplette Schau über eine höchst ambitionierte Ausstattung gibt Carlo Cesio (1622–1686) 1657 in einer aufwendigen druckgraphischen Folge zu Annibale Carraccis Fresken der Galleria Farnese, in der nun nicht Cäsar und seine Legionen triumphieren, sondern Bacchus und Ariadne (Kat. 26). Cesios Hauptaugenmerk liegt auf den szenischen Darstellungen. Er hält sich an die Umrisse der Bildflächen, zeigt aber nicht die Rahmen im Einzelnen. Das Dekorationssystem beachtet er nur dort, wo es in der Hauptsache aus figürlichen Elementen besteht.

### Bilder zu einem verlorenen Meisterwerk

Giorgio Ghisi (um 1520–1582) gibt Dekorationen der Galerie d'Ulysse in Fontainebleau wieder, die Francesco Primaticcio (1504–1570) zwischen 1541 und 1547 ausgeführt hatte. Primaticcios Malereien sind bei der Zerstörung der Galerie in den Jahren 1738/39 untergegangen. Jedes der 14 Gewölbejoche enthielt ein Mittelbild, umgeben von vier oder acht Nebenszenen.

Die Hochformate umgaben das Mittelbild im vierten Joch *Venus und die drei Schicksalsgöttinnen*. Die Sitzfiguren sind in quadratische Felder komponiert, die oben und unten in eingerückten, leicht gestelzten Halbkreisen ausbuchten. Die verbliebenen Ecken dienen den Figuren augenscheinlich als Sitze. Die Rahmenform gewinnt dadurch im Bild eine quasi gegenständliche Realität. Primaticcio kostet dies weidlich aus, wenn er etwa eine der Musen den Fuß auf den einspringenden Winkel des Rahmens setzen lässt.

Die Kupferstiche im Queroval beziehen sich auf Bildfelder im dritten Joch, die zu viert ein Bild mit dem auf- und untergehenden Mond umgaben. Vermutlich arbeitete Ghisi nach Vorstudien Primaticcios, die er mit Beobachtungen aus eigener Anschauung verbunden haben könnte, da er sich 1555/56 in Fontainebleau aufgehalten hatte.

Giorgio Ghisi, Mythologische Szenen, vor 1564  
nach Francesco Primaticcio, Galerie d'Ulysse, Fontainebleau  
Kupferstiche

(von links oben nach rechts unten)

Die Musen Klio, Urania und Kalliope sowie ein Putto mit Lyra (Kopie)  
Kat. 15/3, Inv.-Nr. 1977:19 D

Die Musen Melpomene, Thalia und Polyhymnia sowie ein gestikulierender Putto  
Kat. 15/4, Inv.-Nr. 1977:20 D

Die Musen Terpsichore, Erato und Euterpe sowie ein Putto mit Zimbeln  
Kat. 15/5, Inv.-Nr. 1977:21 D

Apoll, Pan und ein Putto, das Horn blasend  
Kat. 15/6, Inv.-Nr. 1977:22 D

Venus, zwei weitere Göttinnen und zwei Putten im Queroval  
Kat. 15/1, Inv.-Nr. 252303 D

Juno und zwei weitere Göttinnen im Queroval  
Kat. 15/2, Inv.-Nr. 252300 D

### Epochale Sehergestalten

Giorgio Ghisi (um 1520–1582) hat sämtliche Propheten und Sibyllen der Südseite der Sixtinischen Decke aufgenommen, beginnend mit dem Propheten *Jeremia* im Westen. An der Nordseite realisierte er nur die *Delphische Sibylle*, als erste Figur von Osten. Nicht ausgeführt blieben die vier westlich anschließenden Propheten und Sibyllen der Nordseite sowie die Propheten *Zacharias* an der östlichen Schmalseite und *Jona* an der westlichen. Ghisis Stiche weichen von älteren Wiedergaben nach den *Propheten* und *Sibyllen* darin ab, dass sie wesentliche Teile der vielschichtigen architektonischen Gliederung miteinbeziehen. Der Künstler achtete bei dem von ihm gewählten Ausschnitt auf die bildhafte Wirkung der graphischen Darstellungen. Die Hauptfiguren sitzen prominent in der oberen Blatthälfte, und die Ausschnitte schließen oben mit den Gebälkverkröpfungen bzw. unten mit der Basislinie des Gebälks ab. Die Bögen der Stichkappen und Lünetten deuten den architektonischen Zusammenhang an, in den die Sehergestalten eingebunden sind, sie geben aber auch der einzelnen Komposition innere Spannung.

Giorgio Ghisi, Propheten und Sibyllen, 1549/70  
Nach Michelangelo, Sixtinische Kapelle, Vatikan  
Kupferstiche

Prophet Jeremia  
Kat. 14/1, Inv.-Nr. 1952:253-1 D

Persische Sibylle  
Kat. 14/2, Inv.-Nr. 1952:253-3 D

Prophet Hesekiel  
Kat. 14/3, Inv.-Nr. 1952:253-6 D

Erythräische Sibylle  
Kat. 14/4, Inv.-Nr. 1952:253-5 D

Prophet Joel  
Kat. 14/5, Inv.-Nr. 1952:253-2 D

Delphische Sibylle  
Kat. 14/6, Inv.-Nr. 1952:253-4 D

## 16

### **Vincenzo I. Gonzaga will Kaiser werden**

Nachdem Andrea Andreani (um 1540–um 1623) 1595 aus Siena nach Mantua zurückgekehrt war, erhielt er von Herzog Vincenzo I. Gonzaga (reg. 1587–1612) den Auftrag, Andrea Mantegnas (1431–1506) neunteiligen 1484/1505 entstandenen Gemäldezyklus *Triumphzug Cäsars* in den Chiaroscuro-Holzschnitt zu übersetzen. Die Folge umfasst elf Darstellungen – die neun Szenen des Triumphzuges sowie ein Titelblatt und ein Blatt mit Pilastern. Das Titelblatt trägt eine Widmung an Vincenzo I. Gonzaga unter einer Wiedergabe der Bronzestatue Mantegnas von dessen Grabmal in der Kirche S. Andrea in Mantua. Mit dieser Ehrung des Künstlers wurde der kulturellen Blüte Mantuas unter den Vorfahren des Herzogs, Ludovico (reg. 1444–78), Federico I. (reg. 1478–84) und Gianfrancesco II. Gonzaga (reg. 1484–1519) gedacht, deren Herrschaft unter anderem durch die Leistungen Mantegnas in glanzvoller Erinnerung blieb. Vincenzo hatte aufgrund seiner mütterlichen Abstammung von den Habsburgern Ambitionen auf die Kaiserkrone. Mit Andreanis *Triumphzug Cäsars* rief er die große Vergangenheit der Gonzaga in Erinnerung und nahm zugleich Maß an den druckgraphischen Unternehmungen seines großen Vorfahren, Kaiser Maximilians I. (reg. 1486–1519): dem berühmten Papiermonument der *Ehrenpforte* und dem unvollendet gebliebenen *Triumphzug Maximilians*. Die Holzschnitte im Schwarzweiß für den Kaiser wurden durch den technischen und ästhetischen Anspruch der Farbholzschnitte Andreanis für Herzog Vincenzo in gewisser Weise noch übertroffen.

Andrea Andreani, Frontispiz mit der Porträtbüste Andrea Mantegnas, 1598/99  
Chiaroscuro-Holzschnitt von drei Stöcken  
Kat. 20/1, Inv.-Nr. 11807 D

Andrea Andreani, Sechs Pilaster mit Waffenbündel im Spiegel, 1598/99  
nach Andrea Mantegna  
Chiaroscuro-Holzschnitt von zwei Stöcken  
Kat. 20/11, Inv.-Nr. 99354 D

Andrea Andreani, Triumphzug Cäsars, 1598/99  
nach Andrea Mantegna  
Chiaroscuro-Holzschnitte von vier Stöcken

Trompeter, Träger von Feldzeichen und Bannern (Szene I)  
Kat. 20/2, Inv.-Nr. 11814 D

Eroberte Statuen, Belagerungsgerät und Symbole niedergeworfener Städte (Szene II)  
Kat. 20/3, Inv.-Nr. 11815 D

Die Trophäenträger (Szene III)  
Kat. 20/4, Inv.-Nr. 11816 D

Träger von Vasen und Schalen mit Münzen, Jünglinge mit Ochsen sowie Trompeter (Szene IV)  
Kat. 20/5, Inv.-Nr. 11811 D

Die Elefanten und Kandelaber entzündender Jüngling (Szene III)  
Kat. 20/6, Inv.-Nr. 11812 D

Träger von Münzen, Trophäen und einer königlichen Rüstung (Szene VI)  
Kat. 20/7, Inv.-Nr. 11813 D

Zug der Gefangenen, Possenreißer und Soldaten (Szene VII)  
Kat. 20/8, Inv.-Nr. 1913:1111 D

Musiker mit Leier, Trompeten und Tamburinen, Standartenträger (Szene VIII)  
Kat. 20/9, Inv.-Nr. 11809 D

Julius Cäsar auf seinem Triumphwagen (Szene IX)  
Kat. 20/10, Inv.-Nr. 11810 D

## 17

### **Auch ein Triumph der Druckgraphik**

1657 brachte François Collignon (1610–1687) die von Carlo Cesio (1622–1686) gestochene und hier in exemplarischen Ausschnitten präsentierte Folge heraus. Sie erschien wenige Jahre vor der Aufnahme der Reproduktionsstecher in die französische Akademie. Cesios Arbeit wird zu dem hohen Ansehen der nun für das kollektive Bildgedächtnis immer wichtiger werdenden Tiefdrucktechniken Kupferstich und Radierung beigetragen haben. Die Folge zeigt die Darstellungen Annibale Carraccis (1560–1609) in der Galleria Farnese seitenrichtig und umfasst auch Motive des figürlichen Rahmenwerks. Cesios Radierungen nach den Carraccifresken wurden auf dem Graphikmarkt günstig aufgenommen und mindestens viermal neu aufgelegt. Die Blätter waren nur im Zusammenhang der Serie erhältlich und konnten einzeln nicht erworben werden.

Carlo Cesio, Amors Herrschaft über die Götter und Heroen, 1657  
nach Annibale Carracci, Palazzo Farnese, Rom  
Radierungen

(von links oben nach rechts unten)

Venus und Anchises  
Inv.-Nr. 101809 D

Herkules und Iole  
Inv.-Nr. 1915:444 D

Eros und Anteros mit einer Fackel  
Inv.-Nr. 1915:432 D

Diana und Pan  
Kat. 26/3, Inv.-Nr. 101813 D

Triumphzug von Bacchus und Ariadne  
Kat. 26/10, Inv.-Nr. 1915:450 D

Ariadne, Tochter König Minos' auf Kreta, hatte dem jungen Athener Theseus geholfen, den Minotaurus zu töten und wieder aus dem Labyrinth herauszufinden, in dem sich das Untier befunden hatte. Theseus aber ließ Ariadne nach gemeinsamer Flucht auf Naxos zurück. Die Insel war der Lieblingsort von Gott Bacchus, der dort auf die klagende Ariadne traf, sich in sie verliebte und sie heiratete. Dieses Thema verbindet sich mit der ganz andersartigen Vorstellung, wonach Bacchus mit dem von Weinlaub umwundenen Thyrsos anstelle des Speers Asien eroberte. Die siegreiche Heimkehr des Gottes und Eroberers, zentrales Motiv des Freskenprogramms in der Galleria Farnese, bot sich als Vorbild für den Herrscherkult an und hielt das Sujet des Triumphzugs von Mantegna über Andreani, Carracci und Cesio bis Audenaerde aktuell.

Merkur überbringt Paris den Erisapfel  
Kat. 26/2, Inv.-Nr. 112081 D

Apoll und Hyacinthus  
Kat. 26/16, Inv.-Nr. 101810 D

Polyphem und Galatea  
Kat. 26/5, Inv.-Nr. 101814

Perseus befreit Andromeda  
Kat. 26/8, Inv.-Nr. 1915:448 D

Drei Ignudi  
Kat. 26/20, Inv.-Nr. 1915:418 D

Jupiter und Juno  
Kat. 26/4, Inv.-Nr. 101812 D

Peleus halt Thetis umklammert  
Kat. 26/7, Inv.-Nr. 1915:446 D

Diana umarmt Endymion  
Kat. 26/1, Inv.-Nr. 1915:442 D

Eros und Anteros unter einem Siegeskranz  
Kat. 26/18, Inv.-Nr. 1915:434 D

## 18

### Ein unbekannter Meister seines Fachs

Die Folge zeigt von Guido Reni (1575–1642) gemalte Amoretten in der Gartenloggia von Scipione Borghese (1577–1633) Sommerresidenz auf dem Quirinal. Die Fresken entstanden ab 1611 im Zusammenhang einer gemalten Laube mit Lünettenbildern von Paul Bril (1554–1626). Die Radierungen sind von den gleichen Platten gedruckt wie die in der Literatur besser verankerten, die unten rechts in einem zweiten Zustand mit „Carlo Cesio Sculp.“ anstelle von Cottas Name bezeichnet sind. Die Drucke des ersten Zustands mit dem Namen Pietro Antonio Cottas sind selten, in den Münchner Abzügen aber auch von ungewöhnlicher Frische. Der Name Cottas ist nur mit diesem einen Werk verbunden. Der lebendige, lichtvolle Radierstil transformiert Renis Erfindungen kongenial ins Medium der Druckgraphik, in dem die Amoretten dank des vibrierenden Duktus' den Anschein ungewöhnlicher Vitalität entwickeln.

Pietro Antonio Cotta, Amorettenpaare, um 1680  
nach Guido Reni, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Rom  
Radierungen

(von links oben nach rechts unten)

Amoretten mit Lilien, um einen Vogel streitend, um 1680  
Kat. 32/7, Inv.-Nr. 12608 D

Amoretten mit Iris, einander bei den Armen fassend, um 1680  
Kat. 32/8, Inv.-Nr. 12607 D

Amoretten, Blüten pflückend an einer Pfingstrosenstaude, um 1680  
Kat. 32/1, Inv.-Nr. 12600 D

Amoretten, Blüten pflückend an einem Rosenstrauch, um 1680  
Kat. 32/2, Inv.-Nr. 12599 D

Raufende Amoretten mit Gladiolen, um 1680  
Kat. 32/5, Inv.-Nr. 12604 D

Amoretten mit Seil, Narzissen und Astern, um 1680  
Kat. 32/6, Inv.-Nr. 12603 D

## 19

### **Minervas Triumph sprengt das Bild**

Die Darstellung bezieht sich auf Pietro da Cortonas (1596–1669) Deckengemälde im Salone des Palazzo Barberini in Rom, *Triumph der Göttlichen Vorsehung*, und wurde 1642 zusammen mit acht weiteren Wiedergaben des kolossalen Werks publiziert. Das Thema der Voute (Deckenkehle) an der Schmalseite des Salone variiert das Thema des Gigantensturzes. Es erfährt in Cortonas Deckenbild insofern eine eigenwillige Deutung, als es nicht Jupiter ist, sondern Minerva, die den Kampf mit den Giganten aufnimmt. Da sich im Palazzo Barberini das Sujet der Gigantomachie auf die Veranschaulichung der Macht des Papstes bezieht, wäre ein Auftritt Jupiters unstatthaft, um den Triumph der göttlichen Ordnung über die rebellierenden Giganten zu versinnbildlichen. Es bietet sich stattdessen seine Tochter Minerva an, als Göttin der Weisheit und Schutzgöttin der Lehrer und Dichter, zu denen sich speziell Urban VIII. (reg. 1623–1644) rechnete. Dabei erscheint Minerva im Fresko wie eine Schwester der Personifikation der Göttlichen Vorsehung im Hauptbild. Gleich einer Lichtgestalt mit hellem Teint und Kleid wirft sie die Leiber der Giganten nieder in Anspielung auf den vom Papst geführten Kampf gegen die Häresie.

Camillo Cungi, Triumph der Minerva über die Giganten, um 1642  
nach Pietro da Cortona, Palazzo Barberini, Rom  
Kupferstich

Der Triumph über die Giganten zählt zu den Themen, in denen die Malerei sieghafte Ordnung durch Herrschermacht am sinnfälligsten zum Ausdruck bringt. In der Darstellung Pietro da Cortonas wirft Minerva, bewaffnet mit Lanze und Ziegenfellschild, die Riesen nieder, die mit Felsbrocken gegen den Olymp hatten vordringen wollen. Während die Göttin Lanze und Schild souverän führt und im edlen Profil gezeigt ist, stürzen die Giganten in abenteuerlichen Verrenkungen wild durcheinander.



### Im Angesicht der Vergänglichkeit

Die Folge von acht Radierungen und einem Titelblatt nach den Szenen und dem Dekorationssystem des von Pietro da Cortona (1596–1669) gemalten *Davidzyklus* im Casino del Pigneto bei Rom ist um 1650, noch zu Lebzeiten des Künstlers, erschienen. Vermutlich hat Pietro da Cortona die druckgraphische Verbreitung seiner Werke gefördert, um seinen Stil noch bekannter zu machen. Die Folge zeigt, dass neben seinen Hauptwerken in den Palazzi Barberini und Pamphili sowie in der Chiesa Nuova auch weniger prominente Schöpfungen wie die Fresken im Casino del Pigneto in den Blick rückten. Den Anstoß für die Wiedergabe könnte hier der einsetzende Verfall der Fresken gegeben haben, von dem auf dem Titelblatt die Rede ist. Einige Blätter der Münchner Serie sind nicht auf dem Platten-, sondern auf dem Darstellungsrand beschnitten. Dies ist ein Hinweis darauf, dass an eine Montage gedacht gewesen sein könnte, wie sie hier in einem Faksimile gezeigt wird. Die Folge bot noch 1735 der Verleger De’Rossi zum Preis von einem Scudo an. Der Kaufkraft eines Scudo in Rom gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechen etwa 75 Euro im Jahr 2018.

(Von links oben nach rechts unten)

Filippo Carocci, Titelblatt, um 1650  
Kupferstich  
Kat. 28/1, Inv.-Nr. 111923 D

Filippo Carocci, Davids Triumph über Goliath und die Philister, um 1650  
nach Pietro da Cortona, Casino del Pigneto bei Rom  
Radierungen

Davids Kampf mit dem Löwen  
Kat. 28/9, Inv.-Nr. 111924 D

David besiegt Goliath  
Kat. 28/8, Inv.-Nr. 111925 D

Amorette mit Obstkorb und Pfau, zwei Kuroi, eine Vase und Ornament  
Kat. 28/4, Inv.-Nr. 111928 D

Die Aussendung in den Kampf  
Kat. 28/3, Inv.-Nr. 111927 D

Amoretten, ein Hase, zwei Kuroi, eine Vase und Ornament  
Kat. 28/2, Inv.-Nr. 111930 D

Amoretten, zwei raufend, eine Früchte naschend, Hase, zwei Kuroi, Vase und Ornament  
Kat. 28/5, Inv.-Nr. 111931 D

Die triumphale Rückkehr  
Kat. 28/6, Inv.-Nr. 111926 D

Amoretten mit Vogel an einem Faden, zwei Kuroi, Vase und Ornament  
Kat. 28/7, Inv.-Nr. 111929 D

## 21

### Neu entdeckt – ein Hauptwerk des Barockklassizismus

Giovanni Girolamo Frezzas (1641–nach 1748) Folge *Picturae Francisci Albani in Aede Verospia* wurde 1704 rund neunzig Jahre nach Francesco Albanis (1578–1660) und Sisto Badalocchios (um 1586–nach 1620) Fresken im Palazzo Verospi veröffentlicht. Sie entstand in einer Phase der Neuentdeckung des frühen Barockklassizismus, die von zahlreichen druckgraphischen Wiedergaben bedeutender Werke dieser Stilrichtung begleitet war. In den Götterdarstellungen der Pendentifs spürt Frezza im Kupferstich den atmosphärischen Werten der Fresken nach, sodass der lyrisch-solenne Stil Albanis anmutsvoll zum Ausdruck kommt. Frezza unterlegte die Pendentifs bei Aurora und Nox links am Rand mit einer leichten Schattierung, der rechts ein lichter Streifen unbedruckten Papiers entspricht. Bei Mars und Jupiter ist dies umgekehrt. Frezza folgte hier einer schon im Fresko angegebenen dezenten Schattierung, so dass die Gewölbezwickel in der Reproduktion auf dem Papier leicht plastisch wirken.

Giovanni Girolamo Frezza, Antike Gottheiten, 1704  
nach Francesco Albani, Palazzo Verospi Vitelleschi, Rom  
Kupferstiche

(von links oben nach rechts unten)

Mars  
Kat. 37/8, Inv.-Nr. 12702 D

Jupiter  
Kat. 37/9, Inv.-Nr. 12704 D

Aurora  
Kat. 37/3, Inv.-Nr. 12699

Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod  
Kat. 37/7, Inv.-Nr. 12700 D

## 22

### Vorbild Raffael

Nach Motiven der Loggia di Psiche stachen bereits Marcantonio Raimondi (um 1480–1530/34), Marco Dente (um 1493–1527) und Gian Giacomo Caraglio (1500–1565). Sie widmeten sich den Pendentifs und den Hauptfresken im Deckenspiegel. Gérard Audran (1640–1703) war wohl der Erste, der die Stichkappenbilder als eigene Folge vorlegte. Sie umfasst insgesamt 14 Darstellungen. Die Amoretten, Vögel und Fabelwesen vor offenem Himmel spielen darauf an, dass keiner der Olympier vor dem göttlichen Eros gefeit ist. Audran widmete die Folge um 1670 seinem Pariser Mentor, dem Hofmaler Charles Le Brun (1619–1690). Dieser hatte Audran um 1665 mit zwei großformatigen Stichen beauftragt, die Audrans Karriere einleiteten. Im Anschluss daran reiste er nach Italien. Als Frucht seines Aufenthalts entstand die Amorettenfolge nach Raffael (1483–1520), mit der er sich den Weg zurück nach Paris und in den Kreis um Le Brun geebnet haben dürfte. Kaum einer der Dekorationsapparate Le Bruns kommt ohne fliegende Genien aus, und Raffael bewunderte er wegen der Vitalität und Natürlichkeit seiner Figuren ganz besonders.

Gérard Audran, Amoretten mit den Waffen und Attributen der Götter, um 1670  
nach Raffael, Villa Farnesina, Rom  
Radierungen

(von links oben nach rechts unten)

Amorette mit Bogen und Köcher, eine zweite von einer Wolke herabblickend  
Kat. 29/1, Inv.-Nr. 24526 D

Audran wählte als Widmungsblatt das gleiche Bildfeld, mit dem Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) seine ausführliche Beschreibung der 14 Darstellungen beginnt. Es hebt mit den Attributen Amors auf das zentrale Thema der Loggiendekoration ab, ist aber auch der Radierfolge als Freundschaftsgabe an Le Brun angemessen.

Amorette mit Jupiters Blitzen, Adler mit gebreiteten Schwingen  
Kat. 29/2, Inv.-Nr. 24525 D

Amorette mit Neptuns Dreizack  
Kat. 29/3, Inv.-Nr. 24530 D

Amoretten mit Plutos Zweizack und dem Höllenhund Cerberus  
Kat. 29/4, Inv.-Nr. 24523 D

Amorette mit Schild und Säbel, umgeben von Vögeln  
Kat. 29/5, Inv.-Nr. 24533 D

Amorette mit Apolls Bogen und Köcher sowie ein Greif  
Kat. 29/6, Inv.-Nr. 24524 D

Amorette mit Merkurstab und geflügeltem Helm, umgeben von Vögeln  
Kat. 29/7, Inv.-Nr. 24521 D

Amorette mit einem Rebenspross, Trauben und springender Löwin  
Kat. 29/8, Inv.-Nr. 24531 D

## 23

### Ein Großprojekt auf Papier

Pietro Santo Bartoli (1635–1700) veröffentlichte 1665 eine druckgraphische Folge nach Zeichnungen im Besitz von Giuseppe Lanfranco (\* 1624), dem Sohn und Erben des berühmten Malers Giovanni Lanfranco (1582–1647). Die heute nicht mehr nachweisbaren Zeichnungen beziehen sich überwiegend auf das 1619 in Angriff genommene, jedoch nicht realisierte grandiose Projekt des Giovanni Lanfranco zur Ausmalung der Benediktionsloggia von Sankt Peter im Vatikan. Es ist nicht auszuschließen, dass Bartoli beauftragt wurde, um auf eine Folge Carlo Cesios von 1661 zu antworten, die Pietro da Cortonas Galeriedekoration des Palazzo Pamphili in Rom gewidmet ist. Bartolis Wiedergaben nach den Zeichnungen Lanfrancos werden den Zeitgenossen in Erinnerung gerufen haben, dass Lanfranco als Freskant Pietro da Cortona ebenbürtig war und ihn vielleicht an Ruhm noch übertroffen hätte, wenn die Ausmalung der Benediktionsloggia zustande gekommen wäre. Wie groß das Interesse an diesen Arbeiten war, geht auch daraus hervor, dass Bartolis Radierungen schon bald kopiert wurden.

Unbekannt, Szenen zur Geschichte der hll. Petrus und Paulus, 1665  
nach Pietro Santo Bartoli, nach Giovanni Lanfranco  
Radierungen

(von links oben nach rechts unten)

Der Sturz des Magiers Simon  
Kat. 27/4, Inv.-Nr. 252982 D

Der hl. Paulus, von Engeln getragen  
Kat. 27/1, Inv.-Nr. 65251 D

Der Engel weckt den hl. Petrus, um ihn aus dem Gefängnis zu befreien  
Kat. 27/3, Inv.-Nr. 254289 D

Bekehrung des Saulus zum Paulus  
Kat. 27/2, Inv.-Nr. 65252 D

### Ein reichhaltiger Fundus

Der Kupferstich des Agostino Carracci (1557–1602) hat mit dem Karton Baldassare Peruzzis (1481–1536) *Die Anbetung der Könige* kein Wand- oder Deckenbild zur Vorlage. Der Maler, Architekt und geniale Bühnenbildner Peruzzi gab aber mit seinen Fresken in der Villa Farnesina der Wand- und Deckenmalerei in Italien entscheidende Impulse. Peruzzis Gestaltungsprinzipien prägen auch *Die Anbetung der Könige*. Agostino Carracci orientierte sich für die Maße seines Kupferstichs an Peruzzis Bozzetto. Jedoch erscheint die für eine Druckgraphik ungewöhnlich große Montage aus sieben Blättern noch monumentaler als der Karton, und die Darstellung auf Papier noch lichter und weiter als dieser. Es ist die Leistung Agostino Carraccis, Peruzzis Erfindung in den Gesichtskreis der Monumentalmalerei gestellt zu haben. Die triumphale Architektur in der Bildmitte verbindet die irdische mit der himmlischen Sphäre und lässt die eine Wirklichkeit fließend in die andere übergehen. Der figurenreiche Zug der Heiligen Drei Könige erscheint bei aller thematischen Verschiedenheit wie ein Präludium zu den rund zwanzig Jahre später gemalten, vergleichbar emphatisch bewegten Szenerien Annibale Carraccis in der Galleria Farnese. Mit dem Stich nach Peruzzis Erfindung hat Agostino Carracci ein Musterbeispiel für eine Malerei gehoben, durch die sich ein Gewölbe – etwa über einem Kirchenschiff oder einem Festsaal – zum Schein öffnen lässt, aber auch ein Vorbild dafür, wie innerhalb strukturierender Rahmen terrestrische Szenen sowie Schauplätze in freier Luft arrangiert werden können.

Agostino Carracci, Die Anbetung der Könige, 1579  
nach Baldassare Peruzzi  
Kupferstich von sieben Platten  
Kat. 17, Inv.-Nr. 2005:41 D

## Raum II – Kuppelmalereien

### 25

#### Kuppelmalereien

Mit Correggios (um 1489–1534) Ausmalung der Kuppel im Dom zu Parma nahm Giovanni Battista Vanni (um 1599–1660) 1642 eine höchst ambitionierte Dekoration in den Blick. Seine Radierungen kopierte 1697 Domenico Maria Bonaveri (1653–1731). Die Wiedergaben zeigen den Wolkenring, in dem Maria zur *somma luce* emporgehoben wird, abgewickelt als bandartigen Streifen aus drei Szenen. Bildelemente des oberen Kuppelabschnitts sind in diesen Rundhorizont nicht zu integrieren. Umso mehr aber erschließt die Wiedergabe das Kunstwerk in einem bislang ungesehenen Überblick. Die Teilungen zwischen den Szenen sind nicht ikonographisch motiviert, sondern fokussieren markante Nebenschauplätze und die so vielgestaltig erfundenen Engel. Der Wolkenring schwebt bei Correggio über dem Kuppeltambour mit den Aposteln und den auf der Mauer mit Kandelabern hantierenden Epheben. Die Zone des Tambours setzt auf den vier Pendentifs auf, die Correggio mit den Stadtheiligen Parmas monumental besetzte (Kat. 24/2 und 24/3).

Vannis Strategie, die Kuppelszenarie bandartig abzuwickeln, wurde um 1680 von Pietro Santo Bartoli (1635–1700) in seinen Wiedergaben zu Giulio Romanos (um 1499–1546) Fresken in der Sala dei Giganti im Palazzo Te in Mantua aufgegriffen (Kat. 34). Bartoli teilte den Wolkenring, auf den Jupiter von seinem Thron zu den olympischen Göttern herabgestiegen war, in vier Abschnitte. Wiewohl diese Sektionen den gemalten Wolkenring nicht vollständig erfassen, versuchte Bartoli einen zusammenhängenden Begriff vom Götterhimmel Giulio Romanos zu entwickeln. Dazu interpretierte er den Scheitel des Gewölbes als oberstes Kuppelregister in einem Blatt, das den von unten gesehenen Rundtempel zeigt, der den Baldachin über dem leeren Thron Jupiters überspannt (Kat. 34/1).

Die nächstliegende Verfahrensweise zur Wiedergabe einer Kuppelmalerei hat Cornelis Cort (1533–1578) im Zusammenhang einer vorgetäuschten Dekoration dieser Art bereits 1565 demonstriert (Kat. 16). Für Carlo Cesios (1622–1686) Reproduktion gute einhundert Jahre später zu Giovanni Lanfrancos (1582–1647) *Himmelfahrt Mariens* in der Cappella Bongiovanni in S. Agostino in Rom, war die Wiedergabe der Kuppel als kreisrundes Bild ideal und alternativlos (Kat. 30/1). Allerdings kommt der Kreis zur Wiedergabe einer Kuppel in der Druckgraphik nur bei flachen Wölbungen infrage, um keine Verzerrungen in Kauf nehmen zu müssen.

Eine andere Situation bot Giovanni Lanfrancos 1625 begonnene Kuppelmalerei für S. Andrea della Valle in Rom (Kat. 31). Das Fresko wurde von Carlo Cesio um 1680 reproduziert, rund 55 Jahre nach seiner Fertigstellung. Die *Glorie des Paradieses* baut sich aus drei Registern auf. Ganz oben tragen Putti einen Kranz. Das zweite Register darunter zeigt musizierende Engel und das dritte Heilige und biblische Heroen. Cesio entwickelte für diese Situation eine Wiedergabe, die den horizontalen wie vertikalen Verbindungen Rechnung trägt, vor allem aber auch dem steilen Anstieg der Kuppelkalotte. Er teilte Lanfrancos Malerei in acht trapezförmige Abschnitte mit gekurvten Längsseiten, in denen sich die Kuppelwölbung abbildet.

## 26

### **Eine Kuppel – nur zum Schein**

Der 1565 datierte Kupferstich entstand nach einer Zeichnung Francesco Primaticcios (1504–1570) vermutlich gegen Ende von Cornelis Corts (1533–1578) Antwerpener Zeit. Dargestellt ist Jupiter in Untersicht, getragen von einem Adler. Ihn umgeben die auf Wolken sitzenden olympischen Götter. Eine Sentenz aus Vergils *Aeneis* (X, 1–2) umsäumt die kreisrunde Darstellung: „Weit öffnet sich unterdessen des Allmächtigen Haus, der Olympus. Zur Beratung ruft der Göttervater und König der Menschen.“ Obwohl die Zeichnung Primaticcios einem Rechteck einbeschrieben ist, passte Cort die Darstellung einem Kreis ein. Dadurch wird der Eindruck erweckt, der Kupferstich könnte sich auf ein Kuppelfresko beziehen. Kuppelmalereien sind zu dieser Zeit wegen technischer Schwierigkeiten im Kupferstich aber noch nicht dargestellt worden. Dies unternimmt erst Carlo Cesio (1622–1686) rund einhundert Jahre später mit seiner Arbeit nach Giovanni Lanfrancos (1582–1647) Kuppelfresko in der Cappella Bongiovanni in S. Agostino in Rom (Kat. 30/1). In Corts Interpretation wird Jupiter noch mehr als in Primaticcios Zeichnung zum wahren Bildschwerpunkt. Der Göttervater steht in reicher Binnenmodellierung markant vor einer Lichtfolie. Diese ist in Primaticcios Zeichnung ebenso wenig vorformuliert wie die tief verschattete dunkle Unterseite der Wolken, auf denen die Olympier sitzen. Mit den Grauabstufungen vom dunklen Rand zur hellen Mitte unterstreicht Cort im Kupferstich den Eindruck einer überwölbten Räumlichkeit.

Cornelis Cort, Jupiter und die versammelten Götter, 1565  
nach Francesco Primaticcio  
Kupferstich  
Kat. 16, Inv.-Nr. 17767D

### Vom optischen Gewicht der Farbe

Die Cappella Bongiovanni in der Kirche S. Agostino in Rom weist bei rund vier Metern Seitenlänge einen annähernd quadratischen Grundriss auf. Lanfranco (1582–1647) freskierte die flache Kuppel mit der *Himmelfahrt Mariens* über vier Pendentifs sowie einer Lünette mit *Apostel am offenen Grab Mariens*. Außerdem lieferte er drei Tafelbilder. Die Arbeiten bedeuteten Lanfrancos künstlerischen Durchbruch in Rom.

Carlo Cesio (1622–1686) undatierte insgesamt neunblättrige druckgraphische Folge nimmt die gesamte gemalte Ausstattung der Cappella Bongiovanni in den Blick und enthält als Besonderheit auch erstmals die Wiedergabe einer Kuppelmalerei. In der Reproduktion des Kuppelfreskos hielt sich Cesio genau an Lanfrancos Figurenpersonal. Eine große Herausforderung bestand jedoch darin, dass die Vorlage auf sphärisch gekrümmtem Grund steht, die Wiedergabe aber notwendig auf flachem. Cesio musste, wenn er alle Elemente unterbringen wollte, die Komposition ein wenig verdichten. Zudem legte er die Himmelskönigin im Schwarz-Weiß im Verhältnis etwas größer an, um ein Äquivalent zum optischen Gewicht der Farbe von Marias gemaltem Habit zu schaffen. Nur so erhielt sie in der Radierung das gleiche kompositorische Gewicht wie im Fresko.

Carlo Cesio, Dekoration der Cappella Bongiovanni, 1660/70  
nach Giovanni Lanfranco, S. Agostino, Rom  
Radierung und Kupferstich

Himmelfahrt Mariens  
Kat. 30/1, Inv.-Nr. 12930 D

Prophet, nach oben blickend, die Feder in der erhobenen Rechten  
Kat. 30/2, Inv.-Nr. 12871 D

Prophet, nach unten blickend, mit der Rechten eine Tafel haltend  
Kat. 30/3, Inv.-Nr. 12873 D

Prophet, nach oben blickend, die Feder in der gesenkten Rechten  
Kat. 30/4, Inv.-Nr. 12872 D

Prophet, nach unten blickend, mit Schreibrtafel, Feder und Schriftrulle  
Kat. 30/5, Inv.-Nr. 12870 D

### Vertikale und horizontale Bewegungsströme

Lanfrancos (1582–1647) Kuppelmalerei in der Cappella Bongiovanni in S. Agostino in Rom (Kat. 30/1) hatte Cesio (1622–1686) in einen Kreis einbeschrieben. Die Wiedergabe einer Kuppelmalerei in Form eines Kreises setzt jedoch voraus, dass die Kuppel relativ flach ist und der Beschauer sie vom Mittelpunkt darunter überblicken kann. Steigt die Kuppelkalotte dagegen steiler an, muss der Betrachter unten sich selbst über einem Kreis bewegen, um die Darstellungen an den Wangen der Kalotte durch Einnahme von Standpunkten, die stumpfere Blickwinkel zulassen, einsehen zu können. Andernfalls sähe er die Darstellungen an den Wangen nur stark verkürzt. Dieses Phänomen ist umso ausgeprägter, je mehr das Kuppelprofil zum Halbkreis tendiert oder wie in der Kuppel von S. Andrea della Valle sogar zum stehenden Oval. Cesio gliederte daher das ohne Zäsuren in die Kuppelkalotte gemalte Fresko in acht Teileinheiten. Deren Form leitete er aus den zur Herstellung von Globen bereits vertrauten sphärischen Zweiecken ab. Er halbierte diese Form horizontal und gewann auf diese Weise spitze Dreiecke, die er unter Aussparung der Öffnung für die Laterne in Trapeze überführte. Die Basislinie der Trapeze beschreibt jeweils ein Achtel des Fußkreises der Kuppel, während die sphärische Krümmung sich in den leicht ausbauchenden Längsseiten der Trapeze abbildet. Um die Zeichnungen für sein ambitioniertes und detailreiches Werk anfertigen zu können, muss Cesio in schwindelerregender Höhe aus vergleichsweise kurzer Distanz und stumpfem Winkel Standorte auf dem Sprengring des Tambours eingenommen haben.

Carlo Cesio, Glorie des Paradieses, 1691  
nach Giovanni Lanfranco, S. Andrea della Valle, Rom  
Radierungen

(von links nach rechts)

Maria und Engel, die einen Kranz zur Krönung emporheben  
Kat. 31/1, Inv.-Nr. 151797 D

Der hl. Petrus, der Theatinerheilige Kajetan von Thiene (1480–1547), der hl. Sebastian und Moses auf Wolken sowie musizierende Engel  
Kat. 31/2, Inv.-Nr. 151798 D

Der hl. Joseph, weitere Heilige auf Wolken sowie Cello spielender Engel  
Kat. 31/3, Inv.-Nr. 151799 D

Abraham und Isaak mit Heiligen auf Wolken und musizierende Engel  
Kat. 31/4, Inv.-Nr. 151800 D

Patriarchen, Noah mit dem Modell der Arche auf Wolken, darüber ein Bratsche spielender Engel  
Kat. 31/5, Inv.-Nr. 151801 D

Ein junger Heiliger auf Wolken, musizierende Engel  
Kat. 31/6, Inv.-Nr. 151802 D

Adam und Eva sowie Heilige auf Wolken, musizierende Engel  
Kat. 31/7, Inv.-Nr. 151802-a D

Der hl. Andreas und der Theatinerheilige Andreas Avellino (1521–1608) auf einer von Engeln getragenen Wolke  
Kat. 31/8, Inv.-Nr. 151802-b D

### „Farbe“ und „Sfumato“ im Schwarzweiß

In der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts blieben Correggios (um 1489–1534) Ausmalung der Domkuppel in Parma (1526/30) und die darauf folgenden Entwicklungen zunächst ohne Reflex. Giovanni Battista Vanni (um 1599–1660) Folge nach Correggios Kuppeldekoration, veröffentlicht 1642 bei Gian Giacomo De’Rossi (1627–1691), ist mit fünfzehn Blatt relativ ausführlich und gründlich. Allerdings geben seine Darstellungen in rechteckigen Hoch- oder Querformaten keinen wirklichen Eindruck von den teils sphärischen Formen der Träger oder von der Räumlichkeit der Dekoration. Die Figur Christi im Zenit der Kuppel fehlt sogar ganz, aber auch Teile des Wolkenrunds sind weggelassen. Nichtsdestoweniger gelang es Vanni durch die freie und lockere Strichführung der Radierung, die Oberflächen in ein dezentes Flirren zu versetzen. Es vermittelt diese Technik einen graphisch äquivalenten Eindruck von Farbigkeit. Vannis Diktion trifft Correggios Pathos und erzeugt durch flott übereinandergelegte, dichte Schraffuren auch wohlkalkulierte Unschärfen, die Correggios Sfumato sinnfällig ins Schwarz-Weiß überführen.

Giovanni Battista Vanni, Himmelfahrt Mariens, 1642  
nach Antonio da Correggio, Dom, S. Maria Assunta, Parma  
Radierungen

Der hl. Bernhard, Bischof von Parma  
Kat. 24/3, Inv.-Nr. 252198 D

In den Pendentifs erscheinen vier Patrone von Parma, zu denen neben Johannes dem Täufer (Kat. 36/12), dem Apostel Thomas (Kat. 36/13) und dem Bischof Hilarius (Kat. 24/2) auch der hl. Bischof Bernhard zählt. Vanni gelingt es bravourös, in der Radierung einen Begriff zu geben von den feinen Übergängen vom Licht zum Schatten auf der Perlmutterseite der Muschel, vom zarten Schmelz der Malerei, von der Räumlichkeit des von Genien belebten Wolkengebildes.

Der hl. Hilarius, Bischof von Poitiers  
Kat. 24/2, Inv.-Nr. 252199 D

In Correggios Parmenser Domkuppel sind erstmals auch die Pendentifs monumental dekoriert. Der hl. Hilarius schwebt vor einer riesigen Muschel, die ihn strahlenförmig wie eine Aureole hinterfängt. Die Riefelungen sind am Mantelrand mit kleinen Muscheln verschlossen, sodass das Motiv im Großen von innen, im Kleinen von außen die Leitform bildet.



### Das Kuppelrund als Panorama

Bonaveris (1653–1731) Folge entstand 1697 nach Correggios (um 1489–1534) rund 170 Jahre früher gemalten Fresken in der Domkuppel zu Parma. Ihr liegen die zu Correggios Fresken seitenrichtigen Radierungen Giovanni Battista Vannis (um 1599–1660) von 1642 zugrunde [Kat. 24], die sie im Gegensinn wiedergibt. Die Kopien Bonaveris zeigen, dass die Nachfrage nach Reproduktionen zu Correggios Meisterwerk Ende des 17. Jahrhunderts durch Vannis Abzüge nicht mehr gedeckt war. In den Kuppelmalereien ist die leibliche Aufnahme der Jungfrau in den übergreifenden Gesamtleib der Kirche das Thema und somit die Wölbung der Kuppel integraler Bestandteil des Bildinhalts. Vanni wählte für die Wiedergabe dieser Situation eine „Abwicklung“ des Wolkenrunds, wie es an die Kuppelwangen gemalt ist. Der Zusammenhang erscheint in den Reproduktionen als ein Panorama aus drei Blättern. Von der konzentrischen Entwicklung aber, von der Gewölbeform und der räumlichen Höhe vermitteln die gereihten Wiedergaben keine rechte Vorstellung. Christus, der aus der *somma luce* im Zentrum der Kuppel Maria entgegenkommt, müsste entweder auf dem ersten Blatt der Folge zu sehen sein oberhalb der Figur mit den weit gespreizten Beinen, oder auf einem Einzelblatt. Demgegenüber dokumentiert Cesios (1622–1686) Arbeit nach Lanfrancos (1582–1647) Kuppelmalereien in S. Andrea della Valle [Kat. 32] den Bestand auch vertikal bis hinauf zur Laterne.

Domenico Maria Bonaveri, Himmelfahrt Mariens, 1697  
nach Giovanni Battista Vanni, nach Antonio da Correggio, Dom, S. Maria Assunta, Parma  
Radierungen im Gegensinn

(von links oben nach rechts unten)

Apostel, vier Epheben und ein Kandelaber, Tambourzone  
Kat. 36/4, Inv.-Nr. 11891 D  
Apostel und vier Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/5, Inv.-Nr. 11886 D

Zwei Apostel und fünf Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/6, Inv.-Nr. 11889 D

Giovanni Battista Vanni, Zwei Apostel, vier Epheben und Kandelaber, Tambourzone, 1642  
nach Correggio, Dom, S. Maria Assunta, Parma  
Radierung im Bildsinn  
Kat. 24/1, Inv.-Nr. 11887 D

Apostel und vier Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/8, Inv.-Nr. 11885 D

Apostel und drei Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/9, Inv.-Nr. 11888 D

Der hl. Johannes der Täufer  
Kat. 36/12, Inv.-Nr. 11881 D

Zwei sich am Arm fassende Apostel und drei Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/10, Inv.-Nr. 11880-A D

Zwei Apostel und drei Epheben, Tambourzone  
Kat. 36/11, Inv.-Nr. 11890 D

Himmlische Gestalten, Kuppelkalotte, Widmungsblatt, rechtes Blatt von dreien  
Kat. 37/1, Inv.-Nr. 11879-A D

Maria, Adam und weitere himmlische Gestalten, Kuppelkalotte, mittleres Blatt von dreien  
Kat. 36/2, Inv.-Nr. 11879-B D

Eva und weitere himmlische Gestalten, Kuppelkalotte, linkes Blatt von dreien  
Kat. 36/3, Inv.-Nr. 11879-C D

Der Apostel Thomas  
Kat. 36/13, Inv.-Nr. 11882 D

### Einweisung in „ästhetischen Horror“

Giulio Romanos (um 1499–1546) *Sturz der Giganten* war bis zu der um 1680 erschienenen Folge Pietro Santo Bartolis (1635–1700) als Ganzes druckgraphisch nicht wiedergegeben worden. Das überrascht insofern nicht, als es zum Programm dieser Raumdekoration gehört, dass sie völlig ohne Unterteilungen auskommt. Für druckgraphische Wiedergaben sind aber Zäsuren in den Vorbildern willkommen, um die Kompositionen schlüssig in die Flächen einzelner Blätter überführen zu können. Bartoli musste in diesem Fall solche Unterteilungen selbst bestimmen, wobei es auch zu Auslassungen kam. Die Folge umfasst fünf Blätter zur Dekoration des Gewölbes (Kat. 34/1–34/5), zwei zur Dekoration der vier Wände (Kat. 34/6–34/7) und ein Blatt, das sich auf eine nicht mehr genau lokalisierbare, aber schon von Vasari (1511–1574) erwähnte Dekoration in der Sala bezieht (Kat. 34/8). Um im kleinen Format einen Eindruck von der überwältigenden Wirkung zu geben, stellte Bartoli in die Türöffnungen Figuren. Sie verdeutlichen den Maßstab und reflektieren den beklemmenden Eindruck auf den Betrachter. Die Figur in Kat. 34/7 ist sichtlich verängstigt, was sie hindert, diesen Raum „ästhetischen Horrors“ zu betreten. Sie erscheint auf die Zweidimensionalität des reinen *disegno* reduziert im Gegensatz zu den geradezu leibhaftigen, scheinbar vollplastischen Giganten, die dadurch noch fürchterlicher wirken.

Pietro Santo Bartoli, *Sturz der Giganten*, um 1680  
nach Giulio Romano, Palazzo Te, Mantua  
Radierungen im Gegensinn

(von links nach rechts)

Jupiters Thron, Gewölbeabschluss  
Kat. 34/1 b, Inv.-Nr. 6318 D

Jupiter sendet Blitze, daneben Juno und Kybele, Gewölbevooute  
Kat. 34/2, Inv.-Nr. 6319 D

Apollon, Vulkan, Merkur, Herkules, Vertumnus, Pomona und Gefolge, Gewölbevooute  
Kat. 34/3, Inv.-Nr. 6320 D

Neptun, Minerva, Tethys und Pan, Gewölbevooute  
Kat. 34/4, Inv.-Nr. 6321 D

Diana, die Horen und Furien, Gewölbevooute  
Kat. 34/5, Inv.-Nr. 6322 D

Die Giganten, von Felsblöcken erschlagen, Malereien an der West- und Südwand  
Kat. 34/6, Inv.-Nr. 6323 D

Die Giganten, von den Ruinen des Tempels erschlagen, Malereien an der Ost- und Nordwand  
Kat. 34/7, Inv.-Nr. 6325 D

Pluto fährt in den Orkus  
Kat. 34/8, Inv.-Nr. 6324 D

**Nebenszenen als herausvergrößerte Schmuckstücke**

In den weit auseinanderliegenden Jahren 1606, 1615 und 1625 fertigte Oliviero Gatti (1568/79–circa 1651) eine aus vier Blättern bestehende Kupferstichfolge. Sie nahm sich vier der insgesamt acht alttestamentlichen Szenen in Camaieumalerei zur Vorlage, die Giovanni Antonio da Pordenone (1484–1539) zwischen 1529 und 1531 in die Gurtspiegel der Vierungskuppeldekoration von S. Maria di Campagna in Piacenza gemalt hatte. Die Graphische Sammlung besitzt drei dieser Wiedergaben. Gatti betont die flache Räumlichkeit der Bilder und übersetzt ihre goldene Farbigkeit in ein dichtes Lineament, das die Formen metallisch aufglänzen lässt. Es erstaunt, dass er seine Aufmerksamkeit diesen Nebenszenen schenkte. Durch Gattis Herausvergrößern nachgeordneter Motive aus dem übergreifenden Zusammenhang gelangten diese an Kameen erinnernden Schmuckelemente zu größerer Bekanntheit als die Hauptszenen selbst.

Oliviero Gatti, Alttestamentliche Szenen  
nach Antonio da Pordenone, S. Maria di Campagna, Piacenza

Die Erschaffung des Menschen, 1625  
Kat. 22/1, Inv.-Nr. 17629 D

Die Opferung Isaaks, 1625  
Kat. 22/2, Inv.-Nr. 17635 D

Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1606  
Kat. 22/3, Inv.-Nr. 17632 D